

SEGUNDA SECCION:

**METODOLOGIA Y TECNICAS DE INVESTIGACION
DE LO MUDEJAR**

Presidente:
Prof. SANTIAGO SEBASTIAN

Vicepresidente:
Prof. JOAQUIN YARZA

METODOLOGIA Y TECNICAS DE INVESTIGACION DE LO MUDEJAR

JOAQUIN YARZA LUACES

En el primer simposio de mudejarismo de Teruel se puso de manifiesto, a la hora de definir, limitar o denominar el fenómeno mudéjar en el arte (1) que la exclusiva utilización de un determinado método, el que pudiéramos llamar formal, aunque en sentido restrictivo y unilateral, condujo en el pasado a una equivocada, parcial y empobrecedora valoración del mismo. Hay otras maneras de enfrentarse a este estudio, incluso dentro del mismo terreno formal. Algunas han dado ya sus primeros frutos. Es justificable, en esta ocasión, tratar de repasar y aún sistematizar tanto estos métodos, técnicas y sistemas de trabajo hasta ahora aplicados, como aquellas otras tentativas que pueden dar resultado a más o menos largo plazo.

Un sistema tradicionalmente usado en España, que difícilmente puede calificarse de método, ha sido el de realizar "corpus" de obras de diferentes épocas y tipos. En lo que se refiere a lo mudéjar, podría especialmente aplicarse al inventario de restos arquitectónicos religiosos y civiles realizados según criterios topográficos (provincias, partidos judiciales, diócesis, etc.), cubiertas de madera, muebles, etc. Durante un tiempo se estilaron tesis dedicadas al románico que solían llevar por título: "El románico en...". Algo se hizo también con el gótico. Aunque nunca se ha llegado a completar con todas las provincias que conservaban restos de una u otra época, estos trabajos han rendido buenos resultados. Aplicar este sistema al estudio de un escultor o pintor gótico o más tardío, usualmente, comporta no solamente un acopio de obras documentadas o firmadas, sino un estudio formal estilístico que permite atribuciones nuevas. Cuando, sin embargo, se lleva a cabo con obras conservadas "in situ", como sucede con la arquitectura y escultura arquitectónica románicas, el mero repertorio ordenado de alguna forma ha llegado a ser suficiente. No obstante hay que exigir un estudio tipoló-

(1) Me refiero especialmente a la ponencia de G. BORRAS, *El mudéjar como constante artística*, págs. 29-40. Se intentó una valoración del alcance de la palabra mudéjar aplicada al arte y al repasar la historia de las diversas acepciones a través de los tiempos, se puso de manifiesto que muchas posturas habían valorado muy escasamente el aporte mudéjar al servirse de un análisis de la forma bastante pobre.

gico de edificios, un corpus clasificado de motivos decorativos, un examen estilístico de la escultura, etc. (2).

Con lo mudéjar en escasas ocasiones se ha intentado establecer estos *corpora* provinciales, diocesanos, de partido judicial (3), comarcas, etc. Para mayor desgracia, en alguno de los casos, los trabajos han quedado inéditos (4).

No hay duda que el establecimiento de un *corpus* debe dar lugar a estudios al menos formales (5). Y tocamos con esto uno de los métodos omnipresentes en la historia del arte español, y que no siempre ha resultado satisfactorio aplicado al estudio de lo mudéjar, como se ha dicho. Pero en modo alguno debe rechazarse como método. Es útil, pero se convierte en defectuoso cuando adquiere, en manos de algunos investigadores, el carácter de único y se emplea restrictivamente. Ha sido con frecuencia el uso siempre que se ha querido demostrar que lo mudéjar no pasaba de ser una intrusión del ornamento de origen musulmán en los distintos estilos medievales cristianos.

Y precisamente el llegar a estas conclusiones constituye una prueba de la óptica poco perspicaz de este tipo de investigaciones. Examinar un edificio suponía hacer recuento del tipo de arcos, bóvedas y plantas, y, por otra parte, de los motivos ornamentales que, se decía, completaban como añadido lo anterior. Así, se juzgaba que podía existir un estilo románico-mudéjar en tanto que una iglesia de tipo románico se construía en ladrillo o mampuesto y se adornaba con decoración de origen más o menos musulmana.

En ocasiones, podía ser simplemente el uso de ladrillo razón sobrada para calificar algo de mudéjar y, naturalmente, para emplear esta denominación con matiz ligeramente peyorativo. Se indicaba que la iglesia respondía a la tipología románica, entre otros motivos, porque los ábsides eran semicirculares, se cubrían con cúpula de cuarto de esfera y los arcos de puertas, ventanas o bien los ciegos usados en el exterior eran de medio punto. Y si del románico pasamos a los siglos del gótico el asunto en la mayoría de las ocasiones resultaba aún más claro. Se podían dejar aparte las obras civiles, como los palacios de Tordesillas o los arreglos del Alcázar de Sevilla. Pero cuando el adorno de yeserías, el uso de mocárabes, etc., enriquecían los muros o las cubiertas de una iglesia del siglo XIV construida por alarifes se afirmaba que estábamos ante una obra gótica realizada por otros operarios, en otro material, y simplemente con un ornamento musulmán añadido.

Sin embargo, el sistema formal se puede emplear con otra amplitud y rigor si se concede a la forma un valor que implica consecuencias en la transformación del espacio, si el adorno se entiende como un elemento de organización plástica destacando o velando las estructuras, colaborando en la creación o transformación de ambientes previamente reducidos a formas o volúmenes sencillos o similares a otros. En definitiva, cuando se estudia la arquitectura en tanto que tal y no como acumulación o descrip-

(2) Quizás sea B. PAVON el que haya trabajado más insistentemente en este terreno. Valga como ejemplo una de sus obras principales, *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1973.

(3) Entre éstas, M. GOMEZ MORENO, *Arte mudéjar toledano*, Madrid, 1916; D. ANGULO, *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932; J. GALIAY, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1950.

(4) G. BORRAS, *Mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca*, Zaragoza, tesis doctoral inédita, 1971; J. C. FRUTOS, *El mudéjar en el partido judicial de Arévalo*, Madrid, tesis de licenciatura inédita, 1973.

(5) Entre varios ejemplos más, M. C. FRAGA, *Arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, 1977; P. J. LAVADO, *Carpintería y otros elementos típicamente mudéjares en la provincia de Palencia*, Palencia, 1978; M. C. FRAGA, *La arquitectura mudéjar en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1977; B. MARTINEZ CAVIRO, *Arte mudéjar en conventos toledanos*, Madrid, 1981; M. VALDES, *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, 1981.

ción de motivos ornamentales o estructurales, los resultados se diversifican prodigiosamente y las conclusiones cambian (6).

El análisis arquitectónico de un edificio supone estudio de la forma, de las estructuras y de la concepción del espacio. Y además hay que tratar de establecer una relación entre estos elementos y la funcionalidad de uso o simbólica. Generalmente, ninguno de estos puntos se ha tratado plenamente a la hora de investigar el mudéjar en los viejos tiempos en que se consideraba como un subestilo o como un mero añadido a obras concebidas dentro de uno de los grandes estilos medievales cristianos.

F. Iñiguez fue uno de los primeros en darse cuenta de cuál era la estructura de ciertas torres mudéjares aragonesas y ponerla en relación con el minarete musulmán español (7). Era un caso específico de elementos ocultos al exterior, por tanto susceptibles de no ser percibidos por el que estudiaba casi exclusivamente fachadas y, en general, muros externos de edificios.

Podía haber sido una llamada de atención sobre la dimensión del fenómeno mudéjar y la estrechez de una visión poco atenta. Y si bien es cierto que hoy en día es uno de los puntos de partida de todos los estudios que se proponen conceder una entidad propia a lo mudéjar en arte, tardó en ser tenido en cuenta por muchos investigadores. Sin embargo, ponía claramente de manifiesto que una de las construcciones más significativas en lo mudéjar, podía realizarse de diversas maneras, no era una mera trasposición de obras cristianas, concretamente de las torres de campanas. Y la diferencia no estriba únicamente en el material, el ladrillo, ni el tratamiento que este material permitía a cada uno de los muros, lo cual es más importante de lo que entonces se afirmaba, sino que la esencia de su estructura podía concebirse de diferentes maneras. Había torres más simples, pero un grupo importante con su prisma forrando otro prisma, era distinto de lo cristiano y similar a lo musulmán, con abundantes variaciones posibles.

La presencia extremadamente frecuente de cubiertas planas dotadas de compleja y bien trabajada carpintería es asimismo una realidad en multitud de construcciones mudéjares, tanto en obras que cronológicamente se instalan dentro de una etapa románica, como en la que corresponde a los siglos del gótico. Se puede afirmar que también en el arte occidental construcciones cristianas se cubrieron con techo plano, pero más como excepción que como regla. La estructura de los diversos subestilos románicos y góticos es una estructura dinámica. Sin embargo, aunque los alarifes conocieron la bóveda de cañón y la de crucería, optaron con más frecuencia por la cubierta plana, con las consecuencias sobre el carácter estático de la arquitectura y la simplificación de los elementos de sostén del edificio.

Una de las características, a mi juicio, que son comunes a románico y gótico es, no sólo el sentido provocado por las diferentes clases de bóveda con que cubren sus edificaciones, y la complejidad de sus contrarrestos, sino el deseo de resaltar la osamenta por encima de una simple coherencia estructural. El arco fajón refuerza la bóveda de cañón, pero también sirve para organizar en tramos el espacio interno, etc., y, lo que aquí interesa, para resaltar ópticamente la estructura aún por encima de su sentido estrictamente funcional.

La utilización de cubiertas de madera, en principio, no exige el arco fajón y todo

(6) Valdría aquí mencionar los excelentes análisis llevados a cabo sobre las iglesias-fortaleza aragonesas por G. BORRAS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1978, especialmente pág. 128 y ss. Yo mismo esboqué un examen de edificios del primer mudéjar toledano desde esta perspectiva en mi *Edad Media (Historia del Arte Hispánico)*, Madrid, 1980, pág. 260 y ss.

(7) Sobre todo en F. IÑIGUEZ, *Torres mudéjares aragonesas*, en "Archivo Español de Arte y Arqueología", 1937, págs. 173-89.

lo que ello comporta en el sentido antedicho. Sin embargo, no es raro que en edificios románicos cubiertos con techo plano, que hacen innecesario dicho arco, el deseo de remarcar o hacer más sólidas ópticamente las estructuras, lleve a introducir respaldos internos, contrafuertes externos, pilares de sección cruciforme, etc. Es un aspecto que va más allá de la pura necesidad. En lo mudéjar equivalente, esto es, en construcciones con cubierta plana, estos elementos hacen escasa aparición. Los muros interiores o exteriores se disponen de otra forma. Puede utilizarse el ladrillo resaltado del muro dibujando diversos motivos y con distintas intenciones: organización del muro desde una perspectiva general y específicamente plástica, jugando con la luz, contrastando los fondos cubiertos con cal con los elementos de resalte, etc. Pero, es poco frecuente que en esta disposición se impongan por encima de otros, unos elementos que produzcan la impresión de una mayor solidez del muro o que colaboren en la creación de ejes de refuerzo del mismo.

Tomemos un ejemplo, a mi juicio bastante significativo. Dos iglesias de Maluenda, Santa María y Santa Justa y Rufina, han sido calificadas de mudéjares y señaladas sus particularidades. Pero también se ha llegado a decir que representan muy bien el tipo de iglesia gótica levantina, fuertemente enraizada en Cataluña, con una sola nave, cabecera poligonal y capillas abiertas a la nave limitadas por contrafuertes. Un examen detallado nos hará ver ciertas particularidades. La primera diferencia visible con aquéllas está en los materiales constructivos, enormemente pobres en relación a las grandes dimensiones de las iglesias: tapial como elemento principal y ladrillo en los arcos de entibo, enmarques de ventanas, etc. Naturalmente las diferencias no paran aquí. G. Borrás ha puesto de manifiesto el interés de esos arcos de entibo exteriores que apean tensiones en los grandes contrafuertes (8). Permiten, pese a la endeblez del material, convertir los muros en mero cierre y, por tanto, los hacen susceptibles de ser horadados por las correspondientes ventanas de iluminación interna y embellecimiento interior y exterior. Es un viejo sistema usado en grandes edificios románicos, como fue el caso de la catedral de Santiago de Compostela, con idénticos propósitos. Aquí, además, se obtienen otros resultados: sobre estos arcos se apoya una de estas clásicas galerías tan comunes en Aragón y que llegarán a su mayor difusión en el siglo XVI.

Esta estructura acusada al exterior corresponde a un edificio con bóveda de crucería. Se percibe la coherencia de todos los dispositivos dentro de un esquema gótico. Pero incluso ahora hay un elemento nuevo que no se puede dejar de lado. En las grandes iglesias catalanas que están, se decía, en el origen de las "gótico-mudéjares" como las de Maluenda, los nervios de la bóvedas descansan en columnillas que apean en el suelo (Santos Justo y Pastor, Santa María del Pino, en Barcelona). Naturalmente, se pueden señalar excepciones, como la de la muy particular iglesia de San Agustín de Valencia. Este apeo resulta normal dentro de la tendencia a remarcar los elementos de estructura incluso ópticamente, además de que resaltan tendencias, no tan claras en Levante, de verticalidad. Entre otras cosas, actuando de esta manera, el arquitecto consigue que la bóveda pese menos psicológicamente.

Si de aquí pasamos a las iglesias de Maluenda notaremos enseguida una diferencia: las bóvedas apean en una especie de ménsulas a la altura de una línea de impostas que corre un poco por encima de los arcos de apertura a las capillas abiertas entre los contrafuertes. La iglesia de Santa María ha sufrido transformaciones y, por tanto, es más difícil percibir ciertas cosas que en la iglesia de las Santas Justa y Rufina. Aquí, es patente que la bóveda "cuelga" ópticamente y pesa por tanto mucho más que en las

(8) G. BORRAS, Op. cit., pág. 122.

iglesias góticas. He señalado un efecto parecido en la iglesia cisterciense del Monasterio de Santes Creus (Tarragona).

Es, por tanto, una consecuencia notable a tener en cuenta en cuanto a disparidad entre el edificio mudéjar y el gótico. Pero, insistiendo sobre lo mismo, puede percibirse asimismo que a partir de la citada línea de impostas, los muros de la iglesia de Mañuenda son lisos. El arco de separación de las capillas laterales se recorta limpiamente como una línea, sin ningún elemento de resalte plástico. Tampoco existe en la separación entre cada capilla. Si algo ordena entonces el interior es la pintura. Este es un sistema que en otras circunstancias se dio en Europa; pero en época altomedieval y, naturalmente, los alarifes mudéjares no debían conocer estas construcciones.

He tratado en otra ocasión, muy brevemente, de señalar cómo la organización de unos muros en edificios toledanos mudéjares, dentro de lo que erróneamente se llamaba románico-mudéjar, implicaba una diferencia radical de visualización con lo románico (9). Pero se pueden escoger múltiples ejemplos de otros lugares. Pongamos el caso de la iglesia de San Gervasio y San Protasio en Santervás de Campos (Valladolid). Es una obra del siglo XII, muy probablemente. Se comenzó en románico, con sillaría y complemento escultórico y de esta forma se levantó el ábside central. Pero, curiosamente, el interior se organiza en mudéjar y los dos laterales se hacen por completo de la misma manera.

Es muy llamativo el tratamiento de los muros tanto internos como externos. Sobre todo por la utilización de piezas curvas, como semicilindros, que recuerdan las medias columnas y que se han puesto, justamente, en relación con idéntico motivo en las iglesias aragonesas del primer románico (10). Sin embargo, la manera de ubicar estas formas y otras que las relacionan es diferente. En los ábsides laterales externamente, se pueden distinguir dos pisos mayores y una culminación. En el piso bajo una amplia banda rectangular es enmarque de las pseudo-columnas. En el superior, arquillos ciegos. El remate superior es muy sencillo. Ningún resalte plástico que establezca relaciones entre todas las partes, por tanto, salvo lo que puede deducirse de los elementos más simples y reducidos antes vistos, no hay voluntad ni de marcar lo vertical, ni de buscar una cohesión total entre todo.

Si de aquí pasamos a las iglesias del Gállego aragonés, como puede ser el caso de San Pedro de Lárrede, es visible la diferencia. El remate es de mayor anchura y lo constituyen estas medias columnillas. Pero los arcos ciegos recorren casi todo el muro hasta apoyarse en una suerte de base. El efecto, por consiguiente, también es distinto.

En definitiva, he pretendido, simplemente, presentar a través de unos ejemplos en qué medida análisis formales de carácter arquitectónico, pueden llegar a establecer diferencias profundas que afectan a estructuras, a visualización práctica de los muros, con los consiguientes efectos generales; cómo estructuras similares modifican su aspecto y con él un espacio interno. Y esto en las construcciones que cronológicamente corresponden a los períodos románico y gótico europeo y dentro del edificio religioso, porque aquí los condicionantes previos que pesaban sobre el alarife eran mayores, debido a que no tenía ninguna posibilidad de distribuir el espacio, como no fuera dentro de las necesidades funcionales litúrgicas cristianas impuestas tanto a los arquitectos del románico, como a ellos mismos.

Entiendo que estos análisis someros ejemplificados no pasan de ser una prueba de las posibilidades que el método formal arquitectónico posee si se emplea con un cierto rigor.

(9) Citado en nota 7.

(10) M. VALDES, Op. cit., pág. 74.

Por otra parte, hay que detenerse en otro sistema de trabajo. Ha sido muy general el empleo de la técnica comparativa en el estudio formal. En realidad, después de lo más primitivo e inmediato, que es la mera recogida y clasificación de motivos, ha sido el análisis comparativo el más frecuentemente utilizado en la historiografía artística española. Lo es también en arqueología.

El sistema tiene sus ventajas y sus dificultades. En primer lugar, ha pasado el tiempo en que la comparación se reducía a presentar sencillamente objetos o motivos diversos de distinta procedencia y establecer paralelos. El menor conocimiento que se tiene de la historia del arte en cualquier terreno, obliga a mayor cautela. Dos objetos similares pueden serlo porque uno depende del otro, porque ambos tienen un modelo común, porque responden a una idea o a una forma extremadamente generalizada, de modo que ninguna conclusión se puede sacar de su comparación, o porque parten de troncos distintos que tuvieron muy anteriormente un antecedente común. Incluso, aunque es lo menos probable, sucede que hay semejanzas aceptables, como a veces se han puesto de manifiesto, que no implican relación ni inmediata, ni mediata.

Es un tipo de polémica que enfrenta frecuentemente a los que pudiéramos calificar de occidentalistas y de orientalistas, el tratar de rastrear influencias de un cariz o de otro partiendo de supuestos formales comparativos. Un tipo de arco determinado o un motivo decorativo se encuentra en una obra cristiana y enseguida se pueden buscar paralelos en otras musulmanas. Los orientalistas aceptan la hipótesis. Pero los que tienden a buscar antecedentes ajenos a lo musulmán, intentan aportar pruebas de que el motivo es anterior a la llegada de estas gentes. Aún más, que son ellos los que se han apropiado de un tema que existía anteriormente. Podría ser el caso de la polémica sobre el arco de herradura. Hoy en día es evidente que existió en el mundo tardorromano, incluso antes, que hicieron uso de él en el primer arte cristiano y que luego, sin salir de España, también se utilizó en la época de dominio visigodo. A partir de aquí comienzan las dificultades, cuando se quieren examinar los edificios del siglo X en León, y no digamos en lugares más ajenos al fenómeno mozárabe, y se establecen paralelos de dependencia con lo islámico. La labor ha de hacerse más fina en cuanto a modulación del arco, enjarjes, etc.

Respecto al estudio de lo mudéjar no puede suceder de otra forma. Pero, además, el fenómeno mudéjar tiene unas connotaciones muy especiales. Está realizado por un grupo étnico minoritario que trabajaba para una mayoría de diferente religión y que se mantiene relativamente aislado, con posibilidades muy mermadas de intercambio. No quiere indicarse aquí, ni mucho menos, que las comunidades de alarifes sean ajenas completamente a lo que se hace en lugares lejanos a su centro de actuación y vida y, por tanto, desconectados de las novedades, los cambios, las experiencias de cariz islámico contemporáneas. Simplemente, que estas relaciones no tienen la fluidez que poseerían en otras circunstancias históricas. Y lo que es más, que no todos los grupos se encuentran en idéntica situación y algunos están efectivamente aislados. Esto quiere decir que la pervivencia de ciertas formas, motivos, tipos de construcción, menos variables de por sí en lo musulmán que en lo cristiano, mantiene una inercia enormemente mayor. No se puede olvidar esto, por lo tanto, al realizar comparaciones o señalar supuesta evolución de motivos en una manera de hacer tan especial.

Pero, prevenidos de las dificultades, no se puede dejar de lado la técnica por las indudables ventajas que comporta. Realizados los cotejos correctamente, pueden proporcionar pruebas de dependencia de unos focos respecto a otros, de relaciones que los documentos no indican, repertorios de pervivencia de viejos motivos musulmanes, conocimiento de la incorporación de otros que sabemos que surgen más tardíamente en ese mundo, con lo que implica de grado de permeabilidad o de facilidad de relaciones,

etc. Incluso, tratar de medir qué resta de la herencia mudéjar en las construcciones o techumbres realizadas ya por cristianos en los siglos XVI y XVII, dentro de los procedimientos de trabajo propios de los alarifes.

Antes de pasar a otros sistemas o métodos conviene distinguir en lo que es un método y lo que constituye una técnica empleada al servicio de un método. Si realizo una importante recopilación de material formal y lo codifico de modo que se pueda emplear en él la computadora que ayudará a proporcionar información sobre la frecuencia de un motivo, su distribución geográfica, su reparto a lo largo de un período de tiempo, las posibilidades de que surja aquí o allá y se difunda de tal o cual manera, no estoy empleando un método nuevo, sino una técnica al servicio de un método. Y es evidente que las técnicas de las que se puede echar mano son muy numerosas. El arqueológico es un método en sí, pero también su sistema de trabajo puede calificarse de técnica puesta al servicio del estudio formal, cronológico, etc., de un edificio. Creo que es conveniente que en el estudio del mudéjar se acuda a todas las técnicas posibles y que se intenten experimentar otras nuevas. Entre las comunicaciones a este simposio una está dedicada a establecer una relación entre la geometría de los lazos y los problemas de simetría (11). Indudablemente ayudará a comprender mejor estos motivos y, es muy probable, que pueda ponerse en relación con el conocimiento matemático reconocido de los musulmanes. Pero también en ocasiones llegará a darnos a conocer cuándo los alarifes trabajaban con fórmulas cuyo fundamento desconocen y cuándo lo hacen con conocimiento de causa. No son sino dos técnicas distintas las utilizadas para el examen arquitectónico, primero, y el análisis comparativo mencionado, después.

Tal vez esto nos lleve a considerar la importancia del auxilio de otras ciencias, que bien son, en general, auxiliares o se utilizan como tal por los historiadores del arte. Puede suceder esto con la heráldica. Es algo ya conocido (y no ajeno a los congresos hasta ahora celebrados, porque en ambos se presentaron, con desigual fortuna, trabajos), que la heráldica puede prestar grandes servicios a la historia del arte. Pero, una vez más no siempre se han aprovechado todos los que proporciona (12). Es muy normal que a través de ella se busque fechar con una cierta aproximación un edificio, cubierta, mueble, etc.

Esto es importante, pero lo es más si se tiene en cuenta que la heráldica está relacionada con personas o familias determinadas y esto puede llevar, si los datos heráldicos son muy numerosos, a perfilar la relación de una determinada clase social o el cambio de gusto a través de un cierto período histórico. Entender si son las grandes familias las que se vinculan más o menos con este tipo de trabajo, o si por el contrario es una aristocracia menor. Ver hasta dónde llegan los encargos. ¿Son sus palacios y sus residencias únicamente, o son también las iglesias o las capillas, los sepulcros, etc., los que se ven implicados en ello? En definitiva, que colabora a dibujar algo que aproximadamente puede ser historia social del arte e incluso a una historia del gusto.

Historia de la forma, análisis de la forma como modificadora del espacio, del ambiente, historia del gusto, todo esto nos acerca quizás a la estética del mudéjar. Se tiene la impresión de que el estudio estético quedó desprestigiado en un cierto momento, cuando hizo crisis la idea admitida de la existencia de una única estética que había ejer-

(11) J. BESTEIRO, *Aplicación de los grupos de simetría al estudio de las ornamentaciones mudéjares aragonesas*, pág.133 de este volumen.

(12) B. MARTINEZ CAVIRO, *El llamado Palacio del rey don Pedro de Toledo*, en I Simposio Mudejarismo (Teruel, 1975), Madrid-Teruel, 1981, págs. 391-416. En el actual, M. D. PEREZ GONZALEZ, *La casa de los Luna en Daroca. Estudio de la heráldica como método de datación*, pág.179

cido una cierta tiranía del gusto. En todo caso, los historiadores del arte no suelen mostrar especial interés por estos asuntos. Por otra parte, es frecuente que lo estético surja de una reflexión teórica, relativamente desvinculada de la práctica artística. Esto sería mucho más discutible tratándose de arte contemporáneo, pongamos por caso, pero no si hablamos de Edad Media. Y, a mi juicio, lo mudéjar, formando parte de lo medieval, ha sido especialmente descuidado. Quizás había además otras razones para ello. Por ejemplo, la falta de fuentes escritas. Algo que permita adivinar al menos cuál era la postura de los cristianos receptores y la de los alarifes mudéjares realizadores desde esa perspectiva. Tratar de hacer un análisis estético de lo mudéjar puede llevar a una visión más subjetiva de lo normal. Pero, señalados y admitidos los peligros, no es un camino estéril. De hecho, un análisis de la forma desde el punto de vista detallado antes no deja de implicar fuertes connotaciones estéticas.

Desgraciadamente, la documentación sobre los alarifes mudéjares es más escasa de lo que sería de desear y no existen apenas datos que permitan fechar con seguridad más que un número relativamente reducido de edificios. Por tanto, tampoco conocemos suficientemente a quién y en qué condiciones se encarga una obra de tipo civil o religioso. Aun teniendo muy presente esta penuria, hay que insistir en esto. Es posible encontrar nueva documentación y utilizar más exhaustivamente aquella de la que ya se dispone y con ello conseguir que el fenómeno artístico mudéjar se instale convenientemente en el proceso histórico general. Es decir, conviene insistir en el estudio de lo que podía calificarse de historia social del arte mudéjar o sociología del arte mudéjar. Del mismo modo que, inmediatamente unidas a ella, hay que tener presente las condiciones económicas en las que los alarifes se movieron.

Y aún cuando queda mucho por descubrir, se han publicado ya documentos que permiten intentar las primeras hipótesis sobre la situación social y económica de los alarifes. Poseemos, ya digo que fragmentariamente, datos sobre salarios de diversos artesanos, sobre todo aragoneses, que trabajan con o aparte de otros cristianos, lo que permite establecer comparaciones. Conocemos tratamiento y distinción concedidos a determinados personajes especialmente considerados dentro de los oficios. Podemos comparar con estos documentos en la mano, lo que se dice respecto a la condición social de los mudéjares en general y las transgresiones, cuando se trata de alarifes distinguidos. Tenemos noticias sobre jornadas de trabajo, sistemas de actuación de grupo bajo el mando de un director, asentamientos y viajes, distribución relativa y tanto por ciento de alarifes respecto a la totalidad de mudéjares en algunas zonas y en momentos determinados.

En otro orden de cosas, aunque también precaria, hay documentación sobre quiénes son muchos de los que encargan las obras, en qué momento y con qué fin lo hacen. Esto es, tenemos noticias de los clientes de los mudéjares. Nos falta mucho más.

Conocemos, "grosso modo", la evolución económica de una determinada región a través de los siglos en que se manifiesta la actividad de los alarifes. Del mismo modo, hay que valorar las condiciones geográficas, la cercanía o lejanía de canteras de piedra o la proximidad de tierras con barros convenientes para la fabricación de ladrillos. También la existencia de bosques con maderas apropiadas para la importante obra de carpintería.

Pero se debe actuar con todo tipo de precauciones. En primer lugar, porque, hay que repetirlo, estos datos son extremadamente fragmentarios. En segundo lugar, porque no se debe caer en el establecimiento de unas relaciones demasiado sencillas de supuestas causa y efecto. En tercer lugar, porque lo que sucede a una macro escala, tal vez no sea cierto si no se puede justificar que ocurra a una micro escala. En cuarto lugar, porque, aún dándose todas las condiciones aceptables para que se de una determi-

nada situación, hay que contar con el factor voluntarista humano, su postura en situaciones concretas, el valor de una moda o el capricho de un poderoso, el reparto real de la riqueza y muchos otros motivos.

Si hubiera que juzgar el arte gallego a partir de la tremenda crisis económica por la que atraviesa Galicia en el siglo XVII no se entendería, porque es uno de los más activos en cuanto a una cara y ambiciosa programación edilicia. Sólo penetrando en problemas de distribución desigual de riqueza o en hechos históricos muy precisos, como el temor de perder en Compostela el patronazgo de Santiago, así como en otros asuntos, puede darse una respuesta razonable a una situación que no lo parece. La elección de alarifes mudéjares por parte de ciertos clientes puede obedecer a motivos muy variados. Y sería erróneo tratar de explicarlo sólo en base a dos argumentos: la lejanía de la piedra en las tierras de barro en las que trabajaron y las crisis económicas. Es fácil comprobar como algunas de las familias más ricas de Aragón, por ejemplo, los Luna, recurren a los alarifes cuando se trata de levantar una nueva construcción o enriquecer otra ya existente, como sucedió con el papa Luna y la iglesia destruida de San Pedro Mártir de Calatayud. Incluso se llama a azulejeros sevillanos cuando se encarga una obra ambiciosa como fue la parroquia de la Seo zaragozana, construida por orden del obispo Lope Fernández de Luna. Para su sepulcro acudió el mejor escultor activo esos años en la Corona de Aragón, el catalán Pedro Moragues. En la fábrica empleó a los alarifes aragoneses y para partes concretas, como los azulejos de recubrimiento, hizo venir a gentes de Sevilla. Sin embargo, otra familia vinculada también con la curia avifoneses, los Fernández de Heredia, prefirieron la labor gótica de la piedra en una buena parte, aunque no en todas las obras que mandaron llevar a cabo. Voluntad de los poderosos, preferencias estéticas, por encima de cualquier otra consideración.

En el reino de Castilla y su prolongación en Andalucía, desde mediados del siglo XIV se produce una progresiva mudejarización del gusto artístico. El poeta Juan de Mena escribe en 1444 su famoso *Laberinto de Fortuna*, y en sus versos primeros alude a la Fortuna con ese aire pesimista que le sitúa en el final de la Edad Media y lo emparenta con otro gran poeta, Jorge Manrique. Al hablar de la brevedad de las obras humanas cita a Babilonia desaparecida:

“La gran Babilonia, que uvo cercado
la madre de Nino de tierra cozida,
si ya por el suelo nos es destruida,
¡Quánto más presto lo mal fabricado!”

Los versos están inspirados en la *Metamorfosis* de Ovidio, uno de los poetas clásicos que más admiró y a quien acudió con mayor frecuencia (13). Pero si consultamos el original vemos que Ovidio se limita a hablar de “la villa que debe a Semíramis un alto cinturón de murallas en tierra cocida” (14). No hay ningún juicio de valor sobre la muralla; en todo caso se cita el exotismo del material. Juan de Mena se sirve de la imagen, pero la aplica como ejemplo de edificación robusta, capaz de resistir el paso de tiempo, como dice: de obra bien fabricada. Mena vive en una etapa brillante de actividad de los mudéjares en Castilla, precisamente cuando se construyen grandes recintos fortificados; algunos como la residencia de Alvaro de Luna en Escalona, fortaleza-palacio. Es el final de una situación que comienza sobre todo con el reinado de Alfonso XI antes de mediados del siglo XIV, se hace más viva con su hijo Pedro el Cruel y no comienza a cambiar hasta la entrada masiva de artistas nórdicos desde poco antes de me-

(13) He seguido el texto establecido en JUAN DE MENA, *Laberinto de Fortuna*, ed. de J. G. Cummins, Madrid, 1979, pág. 57.

(14) He utilizado, OVIDE, *Les metamorphoses*, t. I, ed. G. Lafaye, París, 1928.

diados del siglo XV, cuando Mena escribe. A él le debía resultar normal considerar que los muros estaban bien fabricados y eran seguros así.

Tal vez una prueba secundaria de que esta consideración no se percibía de la misma manera en fechas posteriores, en que lo mudéjar general se había convertido en pasado, la podríamos tener en Góngora, que en su poema sobre Píramo y Tisbe comienza, por probable sugerencia del mismo Ovidio, con una mención a Babilonia:

“La famosa Babilonia,
famosa, no por sus muros
fuesen de tierra cocidos,
sean de tierra crudos...” (15)

Puede parecer que el texto de Mena es demasiado breve para darle un sentido tan preciso, pero, a mi juicio, es un eco de la realidad artística del momento en que se escribió.

Alfonso XI encargó el palacio de Tordesillas a alarifes mudéjares. Su hijo sintió cierta inclinación hacia formas de vida musulmana y tuvo relaciones frecuentes con los nazaríes de Granada, en un momento de activa creación de éstos. Una parte de su gobierno se caracteriza por la actitud benevolente, aunque siempre imprevista, hacia los judíos. Es durante estos reinados cuando se levantan, por manos probables de mudéjares, las grandes sinagogas de Córdoba y del Tránsito en Toledo. También es cierto, que sus fechas de gobierno coinciden con la famosa peste poco anterior a mediados de siglo. Esta crisis venía afectando a Francia donde otro componente complementario vino a sumarse: la llamada guerra de los Cien Años, durante mucho tiempo desfavorable a los franceses. Además, en la guerra entre Pedro y su hermano Enrique la principal ayuda recibida por Pedro vino de Inglaterra, la enemiga de Francia. Quiere todo esto decir que el pueblo que había marcado la vanguardia del gótico estaba pasando por un momento difícil, que no era la gran creadora artística del siglo anterior y que no siempre las relaciones políticas con Castilla eran amistosas.

Es posible, entonces, creer que la mudéjarización castellana iniciada con Alfonso XI, continuada y aumentada por Pedro el Cruel, y asumida por la alta nobleza castellana que alcanza un poder en crecimiento a partir de Enrique el de las Mercedes, el matador de su hermanastro Pedro, es resultado de múltiples factores. En primer lugar, el gusto personal de los dos primeros reyes. En segundo lugar, por un fenómeno comprobado en otras circunstancias, la moda seguida por la corona llega a influir en la aristocracia, aunque no en su totalidad. En tercer lugar, está presente la crisis económica, demográfica, de valores, de mitad del siglo XIV, que podría jugar un papel a la hora en que alguien quisiera construir algo que pareciera suntuoso, por un precio razonable. En cuarto lugar, a mi juicio muy importante, el país a través del cual se había canalizado la entrada de las nuevas formas góticas estaba en crisis también, había perdido el liderazgo artístico y no estaba en buenas relaciones con Castilla. En quinto lugar, la comunidad judía, destrozada a partir de los “program” de 1391, fue hasta entonces muy influyente y poderosa. Se le permitió levantar sinagogas muy suntuosas que parecen haber encargado a los mudéjares, aunque sea dudoso en el caso de Córdoba. Posiblemente haya habido otros motivos, seguramente bastantes más. Pero lo que me interesaba señalar es que la situación real por la que atraviesan los reinos castellanos desde mediados del siglo XIV hasta mediados del siglo siguiente en el terreno artístico, si se quiere explicar en su totalidad, no puede achacarse exclusivamente ni al gusto de unos reyes, ni a la crisis económica, etc. E, insisto, seguramente a las razones antedichas habrá que añadir otras más.

(15) Citado en JUAN DE MENA, *El Laberinto de Fortuna o Las trescientas*, ed. J. M. Bleuca, Madrid, 1973, 5ª. ed., pág. 5. Bleuca cita la procedencia ovidiana del texto de Mena.

Si la conveniencia y posibilidad de estudiar el arte mudéjar dentro de su contexto es algo admitido por todos, por lo que está justificado un intento de historia social, no ocurre lo mismo cuando se trata de emplear el método iconográfico (16). ¿Existe un arte mudéjar figurativo, o la figuración es posible entre ellos? Por una parte, disponemos de un número relativamente aceptable de cubiertas de todo tipo, completadas con pintura. La techumbre de la catedral de Teruel es la más conocida, tal vez la más antigua entre las conservadas y la más rica en imágenes. Pero resulta dudoso que esta figuración se haya debido a manos mudéjares. De haberlo sido, es evidente que no sería posible hablar de una pintura mudéjar, porque desde la doble perspectiva estilística e iconográfica la obra está dentro del gótico lineal. Hay indudables diferencias con otras cubiertas y sería conveniente resaltar en algunas los aspectos que la diferencian del arte plenamente cristiano. En tanto que esto se lleva a cabo, la necesidad de reunir un repertorio de imágenes situadas sobre estos soportes mudéjares y de realizar su estudio, hacen aconsejable que se acuda al método iconográfico para llegar a algún tipo de conclusión.

Existe además un capítulo corto, pero importante, de imágenes trabajadas en ciertas yeserías de palacios, precisamente los que provienen de la época de Alfonso XI y su hijo Pedro. Alguna sala del Alcázar de Sevilla y la de entrada al palacio de Tordesillas, que luego será convertido en convento de Santa Clara, están en este caso. Dado que se han hecho en un material y con una técnica, no exclusiva, pero propia de los alarifes, el estudio de los problemas que plantean deben partir de otra perspectiva de estudio, diferente a la de las techumbres, más cercana a ellos.

Finalmente, la cerámica de tradición mudéjar y algún otro tipo de artesanía hace uso de una cierta figuración. Es posible acercarse a ella desde múltiples puntos de vista. En primer lugar, para intentar saber si lo que se pinta se debe a manos cristianas o musulmanas y paralelamente, si los modelos y el estilo son de unos u otros. Pero ambos estudios no están aún dentro de lo que requiere el método iconográfico.

Cuando se emprende éste, vuelven a surgir los problemas. Las imágenes pueden tener un significado colectivo constituyendo un programa iconográfico o una función preferentemente de adorno. En la primera circunstancia no habría ninguna otra dificultad de estudio que la que se deriva de cualquier análisis realizado con este método. Pero, es más usual, entre lo conservado en obras mudéjares, que no parezcan estar concebidas para expresar ideas ordenadas y pensadas por un programador. A mi juicio, aun en esta circunstancia, es posible hacer uso del método iconográfico. La simple constatación de que ciertos temas se representan con frecuencia, que otros son más escasos, que algunos se encuentran vistos de esta o de aquella manera, etc., es una prueba de que no sólo estaban en los modelos o repertorios de los pintores, sino que debían convencer a las personas que encargaban la obra y, por tanto, poseen un significado también.

Es sabido que los arqueólogos del mundo clásico hablan de una iconografía de los latifundistas romanos de la tardía Antigüedad, aunque no se piense que los mosaicos en los que se dan estas imágenes comprendan programas temáticamente bien organizados. Pero sí existe una insistencia en ciertas cosas que tienen relación con la exaltación del gran propietario, con determinadas aficiones suyas, etc., que permite en definitiva hablar de los programas de los latifundistas. Otro tanto podría suceder en el estudio iconográfico de las imágenes sobre objetos mudéjares. Es, hasta hoy, una labor por

(16) Tal vez conviene indicar que hablo de iconografía en sentido muy amplio, no según la jerarquía establecida por Panofsky. Dicho de otra manera, que la denominación sirve tanto para iconografía, como para iconología, en la clasificación del iconógrafo alemán.

emprender. Si exceptuamos los estudios, relativamente numerosos sobre la gran techumbre turolense (17) y sobre otras menores, como la de igual procedencia conservada en Villa Schifanoia, cerca de Florencia (18), muy poco se ha hecho.

En las páginas precedentes se ha intentado un repaso breve sobre varios métodos empleados o que se pueden emplear en el estudio del arte de los mudéjares. Y en algunos casos, de diversas técnicas utilizadas al servicio de un mismo período. Pero lo dicho es suficiente para llegar a una lógica conclusión: la inmensa mayoría de los métodos empleados en el estudio de la obra de arte (documental, formal, estilístico, sociológico, iconográfico) son aplicables y por tanto se deben aplicar a la investigación de lo mudéjar.

(17) Sirva como ejemplo, E. RABANAQUE, A. NOVELLA, S. SEBASTIAN, J. YARZA, *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, 1981. Tanto S. SEBASTIAN como J. YARZA ya habían tratado este tema en otras ocasiones. En el reciente congreso se han presentado sendos estudios de S. SEBASTIAN y G. BARBE sobre lo mismo. Y es de esperar que continúen las investigaciones.

(18) TRENTA, U., *Estudio sobre un artesonado turolense existente en Italia*, en "Teruel", 1966, págs. 10-30.

UN ENSAYO DE LECTURA DE LAS ARMADURAS MUDEJARES

MARIA DOLORES AGUILAR GARCIA *

La carpintería mudéjar, considerada por los profanos un malabarismo o acrobacia decorativa, fue entendida en el Siglo de las Luces como una complicada tablazón, de mal gusto, empleando energías en destruir y cubrir muchas obras interesantes. Ese “trabajo de moros” que nos admira tiene algo más que un ímprobo esfuerzo: descubrir las raíces, la idea que subyace en estas obras y decoraciones, es el propósito que me planteo.

En los años que llevo trabajando en este campo (1) el mero formalismo decorativo de unos polígonos estrellados, o la apurada técnica constructiva no han sido una explicación satisfactoria para mí: busco más, el por qué, la razón. Me parece absurdo que se hagan tan sofisticadas decoraciones porque sí, por gusto, el arte por el arte no me resulta convincente.

En esta ponencia voy a exponer los principios ideológicos en los que en mi modesta opinión puede encontrarse la raíz de todo esto. La sensación de abandono psicológico de los árabes pre-islámicos, pesó en su bagaje cultural y forjó parte de su pensamiento: no tuvieron un Yahvé, ni un maná, ni una tierra prometida, ni un Dios que los eligiera como pueblo preferido. Su única realidad era el desierto cambiante y caprichoso, sus dioses, lejanos, adorados sin esperanza. Por eso, sólo confiaron en lo misterioso y mutable, en lo arcano, como esencia de las cosas: hasta su propia vida estaba mar-

(1) *La iglesia de Santiago de Málaga*. Jábega. Revista de la Diputación Provincial nº 2, pág. 42, año 1973.

Armaduras mudéjares malagueñas. Jábega. Revista de la Diputación Provincial nº 5, pág. 70, año 1974.

El convento de Sto. Domingo de Archidona. Actas I Congreso de Historia de Andalucía, vol. Historia Moderna, T. I., pág. 7.

La técnica constructiva de las armaduras mudéjares. Boletín de Arte. Universidad de Málaga, nº 1, pág. 51.

Málaga Mudéjar: arquitectura religiosa y civil. Universidad-Diputación de Málaga, 1980.

Torres Mudéjares malagueñas. Boletín de Arte nº 2 (en prensa) presentado en el Congreso Nacional de Hª del Arte de Sevilla. Octubre, 1980.

* Universidad de Málaga

cada por el irremediable destino, movetizo e indeterminado como las arenas del desierto (2).

Con el Islam, estas sencillas nociones entran en función de Alá, y así el mundo, la creación, no puede separarse de Dios, pero sin confundirse con El. Muy pronto, en su arte, la naturaleza se despersonaliza, se hace abstracta y triunfan las formas geométricas. Los árabes en su expansión conocieron y asimilaron con avidez el legado cultural del mundo antiguo, a través del pensamiento cristiano helenizado, de raíz neoplatónica, con sede en la academia de Alejandría, donde surge la Kábala y el Hermetismo (3).

En el año 529 se clausura la academia por orden de Justiniano. Un reducido grupo de filósofos marcharon a Persia donde se traduce del griego al siríaco, por obra de sirios, persas, caldeos, el pensamiento, la filosofía y la ciencia. En la esfera del mundo islámico, los califas abbasidas se preocuparon de obtener libros y escritos griegos (4), y llamaron a Bagdad a los filósofos instalados en Persia: de esta forma se transmite la ciencia helenística, teniendo el naciente pensamiento musulmán un marcado carácter esotérico como herencia del sincretismo neoplatónico (5). Me voy a permitir recordar ciertos aspectos filosóficos, pero que serán básicos para mi propósito: para el pitagorismo es esencial la doctrina numérica: todas las cosas son números, y han sido formadas según modelos numéricos: el 1 encierra el par y el impar, es el ser, el centro y la potencia suprema. El 2 es el primer par; el 3 la suma del 1 y del 2. El 4, el primer cuadrado. La suma de los cuatro primeros números es la tetracto, que tiene las cualidades trascendentales de la década y las dinámicas del crecimiento triangular (6). Definían la proporción, como el acto de armonizar o llenar el intervalo entre dos términos, así, hay proporciones geométricas, aritméticas y armónicas. Dentro de estas proporciones armónicas está la armonía musical. Observaron que las notas podían representarse espacialmente, con diversas longitudes de cuerdas, expresadas por cocientes de números enteros (7); el Diapasón, es la relación entre la longitud total de una cuerda y su mitad. Es la octava, y su representación matemática es $1/2$. El Diapente, es la relación de $2/3$ y se llama quinta, o la cuarta que es la relación $3/4$. Otras muchas acordes consonantes se conocían, que no cito porque no viene al caso. La unión entre el Diapasón (8-ª) y el Diapente (5-ª) es extremadamente armoniosa, y puede representarse en progresión matemática $1:2:3$.

Una separación similar a los intervalos de los tonos musicales, observaron que guardaban los planetas, que estaban regidos por un ritmo armonioso, sometido a leyes eternas, que al moverse producían la "música de las esferas". Su cosmografía supone esférico el universo, con un fuego central y alrededor 10 cuerpos celestes: las estrellas fijas, los 5 planetas, el sol, la luna, la tierra y la antitierra.

Platón en el "Timeo", recoge estos principios de armonía, que aplicados al universo, encierran la euritmia secreta del macrocosmos y microcosmos que se expresa en la serie numérica 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27. Definió esta armonía con 7 cuerdas que empiezan en 1, y progresan hasta alcanzar el $2^3 = 8$ y el $3^3 = 27$. En el cubo concluye, porque no es posible ir más allá de la tercera dimensión. Sus cocientes contienen todas las consonancias musicales, y la música inaudible de los cielos y del alma (8). Recogiendo la

(2) CRUZ HERNANDEZ, M. *La filosofía árabe*. Revista de Occidente. Madrid, 1963, pág. 4 y ss.

(3) GILSON, E. *La filosofía de la Edad Media*. Editorial Gredos, S.A. Madrid, 1972, pág. 108.

(4) PAPADOPOULO. *El Islam y el Arte Musulmán*. Ed. Gustavo Gili, S.A., pág. 32 y ss.

(5) CRUZ HERNANDEZ, M. *Op. cit.* pág. 15.

(6) Enciclopedia Espasa T. 45, pág. 95.

(7) WITTKOWER, R. *La arquitectura en la Edad del Humanismo*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1958, pág. 102.

(8) WITTKOWER, R. *Op. cit.*, pág. 102 y ss.

teoría pitagórica, emplea el doble retracto musical como cuadro para establecer la séptima gama celeste, cuyos tonos permitían orquestrar la armonía de las esferas (9). Asimismo expresó las proporciones armónicas como producto de la teoría arquitectónica griega: de cocientes inconmensurables que forman la proporción armónica. Entre las numerosas proporciones armónicas griegas, estaba la que después en el renacimiento se llamaría "proporción aurea" o número de oro, que es un número inconmensurable $\sqrt{\frac{5+1}{2}}=1'6$ que se puede dar, tanto en la línea como en cuerpos poligonales. Otras proporciones armónicas son $\sqrt{2} = 1'4$ ó $\sqrt{3} = 1'7$, etc. La belleza, la armonía para Platón son cualidades conexas; el pentágono estrellado es símbolo del amor creador, emblema del microcosmos y contraseña de los iniciados. Toda la filosofía armónica de Platón, los números puros, la teoría de las proporciones, la correspondencia entre lo humano y lo divino, son de esencia pitagórica.

El Platonismo recibió este legado y así el número es la esencia de la armonía, y ésta, el fundamento del Cosmos y del Hombre. Asigna también a los números peculiares propiedades. El cero es el no ser, ligado a la unidad, como su contrario, es la eternidad. El 1 es símbolo del Ser, origina la multiplicidad y de él surgen todas las cosas por emanación. El 2 es el ángulo, la naturaleza por oposición al creador. El 3 es la síntesis espiritual, es el triángulo, la armonía del 1 sobre el 2, equivale al espíritu. El 4 es la tierra, la materia. El 5 el hombre. El 7 es la suma del 3 (espíritu) y del 4 (la materia), es el número virgen, el número del juramento (10). El 8 es el cubo de 2, número entre el 4 y el 10, equivale a la regeneración. El 10 es el número perfecto, suma de los 4 primeros, el retorno a la unidad y comienzo de una nueva serie. Los 10 primeros números son esenciales, los demás, combinaciones de ellos (11). En cuanto a la creación, eran partidarios de la emanación.

El neoplatonismo en la filosofía árabe

Se integró muy tempranamente dentro del pensamiento mu-tazilí, pronto se constituyen sociedades esotéricas como los "Hermanos de la Pureza", defensores de la teoría neoplatónica de la emanación: todo procede del Uno y a El retorna. Este mismo proceso emanativo es visible en Avicena (980), y Algazel (12) (1058-1111).

En España, no existía a la llegada del Islam más precedente pitagórico que el de Moderato de Gades (66 a. J.C.), que atribuía símbolos místicos a los números comparándolos con los dioses (13). En Al-Andalus penetró el neoplatonismo por varios caminos, entre otros la doctrina mu-tazilí en Córdoba hacia 875 (14). A principios del siglo X, llegan una serie de ideas esotéricas: tenían cierto valor científico, y habían sido reunidas en las "Epístolas de los H.H. de la Pureza", dan a conocer al gran público la ciencia contemporánea vista a través del neoplatonismo, y del pitagorismo (15) que incluye todo el simbolismo de los números y la emanación del Cosmos (16). Ibn Masarra (+ 931) identifica el Cosmos con el Uno Divino, que viene a ser como el techo de un

(9) GHYKA, M. El número de oro é vol. Ed. Poseidón. Barcelona, 1978, vol. I, pág. 32.

(10) GHYKA, M. Op. cit., pág. 33.

(11) CIRLOT, J.E. Diccionario de Símbolos. Nueva Colección Labor, Barcelona, 1978, pág. 328.

(12) CABANELAS, D. Un opúsculo inédito de Algazel. Al-Andalus, 1956, pág. 19.

(13) FRAILE, G. Historia de la filosofía española. B.A.C. Madrid, 1971, pág. 50.

(14) CRUZ HERNANDEZ, M. Op. cit., pág. 148 y ss.

(15) VERNET, J. Historia de la ciencia española. Instituto de España, cátedra Alfonso el Sabio. Madrid, 1975, pág. 59.

(16) ASIN PALACIOS, M. Ibn-Al-Sid de Badajoz y su libro de los cercos. Al-Andalus, 1940, págs. 45 a 255.

edificio. Sosteniendo el Cosmos hay 5 sustancias eternas que son como 5 columnas de ese edificio, cuyas paredes son los seres creados. Su pensamiento se difundió por Córdoba y Pechina (Almería) y su caudal ideológico fue la médula del pensamiento sufi en Al-Andalus. Se continuó en la escuela de Almería en Ibn Al-Arif (1088-1141) y en Ibn Al-Sid (1052-1127) cuyo pensamiento se conecta con los Hermanos de la Pureza: la perfección del hombre consiste en la ascensión o retorno a su principio, Dios aparece simbolizado por el Uno de Pitágoras y Plotino, es principio, causa, esencia y fin de todo. Todo nace del Creador como los números del Uno (17). Entre los filósofos judíos (18) también caló el neoplatonismo, como en el malagueño Ibn Gabirol (1021-1058) o Maimónides. A comienzos del siglo XII, Avempace (1070-1138) orienta definitivamente el pensamiento filosófico del Islam español, con la recensión de la filosofía neoplatónica de Al-Farabi y de Ibn Masarra. Este siglo, vive un pródigo florecimiento de pensadores neoplatónicos como Avempace o Ibn Tufayl (1110-1185) (19).

En la España cristiana, el siglo XII es esencial, porque se multiplican las traducciones del árabe al latín y hebreo, gracias a la protección del obispo Don Raimundo (1125-1152) en la Escuela de Traductores de Toledo, cuya proyección a Europa y todo Occidente es bien conocida. Durante el siglo XIII continuaron las traducciones con un índice de preferencias del 47 por cien para las matemáticas, astronomía y astrología (20), la influencia de Ibn Masarra continuará hasta la desaparición del Islam español (21). Así, en Ibn Arabí, un asceta y místico comparable a S. Juan de la Cruz que lleva a feliz término la doctrina sufi. Su formación es neoplatónica por elección, y sin ella, no hubiera pasado de ser un iluminado.

En la creación, distingue el Ser por sí mismo y lo creado; es interesante hacer hincapié en lo que dice de las cosas creadas: "el fin de todas las cosas está en Dios, como los puntos de una circunferencia tienen su fin en el centro en que se apoya el radio... cada uno de estos puntos, es capaz de engendrar una nueva si se les toma como centro, de la cual a su vez podrá afirmarse lo mismo... y así indefinidamente, no cabe admitir término ni límite en el mundo... cada uno de los radios que salen del centro del círculo es la manera particular, "como cada ser proviene de su creador... la voluntad divina está representada en el radio". El modo como Dios confiere el ser a las criaturas se comunica en forma radial; del centro surgen "los tesoros e ideas de los géneros... los círculos que de ellos se producen indefinidamente son los círculos de los infinitos individuos... a su vez, el círculo del individuo sirve de guía para encontrar la especie", y sigue diciendo, "si la forma es producida por el movimiento de las esferas celestes, se llama elemento... que produce una forma adecuada llamada cielo... con siete bóvedas. Cada uno de los puntos de esos cielos en el cual aparezca el brillo, se llama astro". El siglo XII, pues, muestra una abundante floración de la filosofía, que unido a la expansión de la ciencia hace de él una época crucial en el pensamiento hispano-musulmán. Se debieron forjar entonces, al amparo de la poderosa dinastía almohade, teorías estéticas que informaron el arte y la decoración basadas esencialmente en principios neoplatónicos; que se transmitían oralmente es cosa cierta y sabida, por eso no hay constancia de su formulación. Esta estética pasará a Granada, donde la elucubración matemática y la especulación filosófica y teológica continuará profundizando en ella. ¿Cómo explicar si no, ese mensaje del techo de Comares? En Granada, la geometría decorativa alcanzó

(17) ASIN PALACIOS, M. Op. cit., pág. 60.

(18) FRAILE, G. Op. cit., págs. 109 a 116.

(19) FRAILE, G. Op. cit., pág. 93.

(20) VERNET, J. Op. cit., pág. 74.

(21) CRUZ HERNÁNDEZ, M. Op. cit., págs. 360 y ss.

rango teológico en el Salón del Trono, que como demostró el Padre Cabanelas (22), simboliza los siete cielos islámicos y alude a un texto concreto de El Coram (LXVII-3,5). Es indudable que este techo serviría de pauta y modelo para otros de menor rango pero con parecida significación.

La base ideológica y la práctica matemática, en los últimos años del Islam español en Granada, completó una de las formas decorativas más pródigas y fértiles de todo el arte islámico: el lazo. Esta decoración aplicada a alicatados, puertas y techumbres, alcanzaría en Granada nada menos que el grado metafísico. De Granada los recogerá el Arte Mudéjar. Las técnicas constructivas y decorativas, sus significados implícitos, guardados celosamente, continuaron en la España recién conquistada, sin añadir ni quitar nada, viviendo de la última savia creativa, hasta que el tiempo impuso el natural desgaste en su forma. Fue este el motivo que impulsó a Diego López de Arenas a escribir su famoso libro de la "Carpintería de lo Blanco". A través de sus sucesivas ediciones (23) hemos podido ir descubriendo alguno de los secretos profesionales de los carpinteros.

Aplicación práctica: Técnica constructiva

Recordemos en primer lugar, que para construir cualquier armadura, es preciso dividir la anchura de la estancia en 12, 14, 27, 36, 45 ó 54 partes. Con una de ellas se hace un semicírculo en el que se sacan los cartabones necesarios. Estas partes en que se divide, no son caprichosas, ni estos números están dictados por el azar: estamos viendo múltiplos de la serie original de Platón: 1, 2, 3, 4, 8, 3, 9, 27 y ya intuimos que pueden estar en relación con la armonía secreta del Universo. Al construir una armadura se proyecta una vertiente, que corresponde a la mitad de la estancia: la otra mitad se realiza por simetría: tenemos aquí la relación de la totalidad con su mitad y en términos musicales, una octava. Las paredes, su altura, su grosor, no juegan papel alguno: Ibn Masarra comparaba los seres creados, contingentes, con las paredes de un edificio. En el arte árabe y mudéjar, para realizar una techumbre no se tienen en cuenta las paredes, porque su meta llega más alto: apunta a la esfera divina. Los cartabones más empleados son el 4, 4 y $1/2$ y 5, porque sus ángulos tienen una inclinación idónea para los climas templados y además encierran las proporciones armónicas griegas como veremos. El cartabón de 5, al dividir la circunferencia en 5 partes, está cargado de connotaciones místicas y esotéricas. Incluso la semejanza geométrica entre este cartabón y el cartabón de armadura de 5, se demuestra en un viejo tratado de geometría árabe (24).

El cartabón de 4, tiene 45° de inclinación, es además el nº 4, símbolo de la tierra, el cuadrado de 2. El cartabón de 4 y $1/2$ está entre los dos últimos, y su diferencia en grados es imperceptible a simple vista. La longitud de las alfardas, como es sabido, está fijada por la cola del cartabón de armadura que será 6 veces, si la estancia se divi-

(22) CABANELAS RODRIGUEZ, D. La antigua policromía del techo de Comares. Cuadernos de la Alhambra, nº 8. Granada, 1972, págs. 3 a 29.

(23) Breve compendio de carpintería de lo Blanco y tratado de Alarifes. Sevilla. Impresor: Luis Estupiñán. 1633. 2ª Edición con suplemento de Rodríguez de Villafañe. Sevilla. Impresor: Manuel de la Puerta, 1727. 3ª Edición: anotada y comentada por Mariátegui. El arte en España. Madrid, 1867. 4ª. Edición: editada por Sánchez Lefler. Madrid, 1912.

Edición del Borrador: Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería de lo Blanco. Editada por Gómez Moreno. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan, 1966.

(24) VERNET, J. y CATALA, A. Arquímedes árabe... el tratado de los círculos tangentes. Al-Andalus, 1958, págs. 53 a 93, pág. 71.

dió en 12 partes, 7 si en 14 etc...., es decir, de nuevo utiliza la octava musical. Las cuerdas son, normativamente, la mitad de las calles, y por tanto, otra octava. El nudillo, colocado a $\frac{2}{3}$ de la altura de las alfardas está en la proporción de 2 a 3, equivalente a una quinta musical (fig. 1, a).

El grueso del nudillo, es el mismo de la cuerda, y forma el esqueletaje del almizate. Junto con las dos alfardas, es la conjunción de 2 acordes musicales consonantes de alta armonía, ya que unen octavas y quintas, en cada una de las dos mitades: una octava, la mitad del nudillo respecto de la totalidad del almizate; una quinta, porque la parte visible de las alfardas es $\frac{2}{3}$ de la totalidad. El largo del nudillo es $\frac{1}{3}$ de la anchura de la habitación, y se utiliza otro divisor platónico (fig. 1, b). El grosor de las limas es $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{14}$, $\frac{1}{27}$, según se divida en 12, 14 ó 27 partes. Equivale en su grosor al de la cuerda o alfarda, y con respecto a la calle, ya dijimos tenía la proporción de una octava. La longitud de las limas se obtiene con el cos. de limas, llevado 6 ó 7 veces, según se haya dividido la anchura. No es visible entera, sino que a $\frac{2}{3}$ de su altura enlaza con el nudillo, donde de nuevo tenemos la unión de dos acordes consonantes: la mitad del nudillo (8^a) y la parte visible de la lima (5^a). La lima bordón par, divide la estancia en un número par de veces: por ejemplo 36. El almizate ocupará un tercio, es decir $\frac{36}{3} = 12$. Este cociente son las calles y cuerdas del frente rectangular del faldón, sabiendo que una calle equivale a dos cuerdas. Observamos de nuevo una progresión platónica: $36:3 = 12:3 = 4, 4$ serán los partorales del faldón. La lima bordón impar, divide la estancia en un número impar: por ejemplo 27. En este caso, tendrá el nudillo $\frac{27}{3} = 9$ unidades, distribuidas entre calles y cuerdas. Además, en este caso, 27 es uno de los números más perfectos en la serie platónica, es el cubo de 3 (fig. 1, b). Todo lo dicho es válido para las armaduras ochavadas también: el número 8 equivale a 2^3 . Con frecuencia se emplean para cubrir presbiterios, no en balde el 8 es el número de la Regeneración, y en término cristianos, de la Resurrección de Cristo. La armonía del conjunto de las armaduras, es también evidente (25). Se comprueba que están formadas por rectángulos cuyo cociente no son números enteros, sino por cocientes inconmensurables e irracionales de números enteros, como $\sqrt{2} = 1'4$, $\sqrt{3} = 1'7$, $\sqrt{\frac{2+1}{2}} = 1'6$ etc. propios de rectángulos dinámicos como los definió Hambidge (26). Por el procedimiento citado, en el cuadro adjunto se aprecian los respectivos cocientes de los cartabones de 4,4 y $\frac{1}{2}$ y 5 con sus respectivos albanecares y cos. de limas:

Cartabón	Cartabones auxiliares	Cocientes de armonía dinámica	
de 4	{	albanecar cuadrado	$1'4 = \sqrt{2}$
		albanecar ochavado	$1'6 = \sqrt{\frac{2+1}{2}}$
		cos cuadrado	$1'4 = \sqrt{2}$
		cos ochavado	1
de 4 y $\frac{1}{2}$	{	albanecar cuadrado	$1'4 = \sqrt{2}$
		albanecar ochavado	$1'6 = \sqrt{\frac{2+1}{2}}$
		cos cuadrado	$1'4 = \sqrt{2}$
		cos ochavado	$1'2 = \sqrt{1'5}$
de 5	{	albanecar cuadrado	$1'4 = \sqrt{2}$
		albanecar ochavado	$1'5 = \sqrt{2'5}$
		cos cuadrado	$1'8 = \sqrt{3'5}$
		cos ochavado	$1'6 = \sqrt{\frac{2+1}{2}}$

(25) Cfr. mi trabajo: *Las armaduras mudéjares y su proporción*. Cuadernos de Arte. (En prensa).

(26) GHYKA, M. Op. cit., vol. I., pág. 85. Lám. XXVI.

Todos estos cartabones determinan rectángulos dinámicos (fig. 2), cuya armonía se aproxima a la proporción aurea 1'6. Así sucede en las armaduras rectangulares: sea por ejemplo (fig. 3) el faldón de los pies o cabecera de una armadura rectangular de par y nudillo, armada al cartabón de 4 y 1/2, cuya anchura de la estancia se ha dividido en 24 partes. LJC es el perfil del faldón. La línea IE, la altura de nudillos, y el trapecio LIEC, la zona visible del mismo. Se comprueba cómo el cociente del rectángulo MIEF es $MI/MF = 1'45$; así mismo $LD/LM = 1'4$; $FE/FC = 1'4$, con lo que se aprecia como el faldón está formado por tres rectángulos irracionales, inconmesurables $\sqrt{2} = 1'4$, armónicos y dinámicos como otros muchos $\sqrt{3} = 1'7$, $\sqrt{5} = 2'2$ empleado este último sin ir más lejos, en la planta y alzado del Partenón (27). En las armaduras ochavadas, los rectángulos armónicos están ligados a la proporción aurea 1'6, sobre todo en lo que se refiere a los cartabones espaciales. Así en la fig. 2, c, e, j, el cos ochavado de 5 es 1'6, una armonía espacial sólo apreciable cuando el hombre se integra en ella, y sumamente apta para lugares como presbiterios, lugar que alberga el misterio de la Transustanciación, muerte y Resurrección de Cristo.

Aplicación práctica: Decoración

La doctrina de los números como símbolo del Cosmos, se remonta en el pensamiento árabe a los Hermanos de la Pureza y se puede rastrear en otros filósofos como Algazel (28). Las decoraciones geométricas están en la base de la formación del arte árabe, impregnadas de ideas platónicas, en las que números y formas constituyen la realidad esencial. Las formas son ocasionales, pueden dispersarse, adquirir nuevas formas, abiertas y fugitivas como seres contingentes. Estas ideas en las que se dan cita el platonismo y pitagorismo con su inherente esoterismo, no repugnarán las doctrinas rigoristas de los sunnistas, ni la interpretación esotérica de los chiitas, ni las ideas místicas de los sufistas, constituyendo un importantísimo tronco dentro del pensamiento musulmán (29). El simbolismo es una forma codificada, gráfica o artística, que enriquece el significado de la arquitectura por la identificación con un arquetipo trascendente: dice Cirlot (30) que la auténtica analogía simbólica es la que tiene lugar entre el nivel de la realidad fenoménica y el nivel del espíritu, equiparable al mundo platónico de las Ideas. Nada cuadra mejor a la realidad visible de las estrellas y el lazo. Siguiendo a este autor podemos ver cómo los símbolos se presentan en las armaduras de diversas formas: (31) (fig. 4). De modo sucesivo: estrellas y lazos unos junto a otros, con significados independientes. Aunque puede darse con varios polígonos estrellados, esta forma aislada cuadra muy bien con las estrellas de 6 puntas, que viene impuesta por la misma naturaleza del polígono que sólo produce, en su rueda, una serie. Así es por ejemplo el alero mudéjar toledano del museo de la Alhambra o los motivos de la ex-Catedral de Roda de Isábena. En este caso podía simbolizar el cuerpo universal de Algazel o la multiplicación de los números platónicos 2×3 .

De modo progresivo: simbolizando las etapas de un proceso: así los zócalos pintados del baño de palacios mudéjares de Tordesillas, cuyos lazos de 12, por su naturaleza

(27) GHYKA, M. Op. cit., pág. 85.

MARCOLLI, A. Teoría del campo. Xarait ediciones y Alberto Corazón, pág. 294, fig. 834. Madrid, 1978.

(28) CABANELAS, D. Un opúsculo..., pág. 29. Es largo, por esa razón omito su reproducción literal.

(29) PAPADOPOULOU. Op. cit., págs. 40-43.

(30) Diccionario..., pág. 20.

(31) CIRLOT. Op. cit., pág. 46.

geométrica dan lugar a varias ruedas sucesivas. Otros muchos ejemplos podrían citarse, pero hemos elegido estos por parecernos muy claros, de entre los magníficos dibujos de la obra de Basilio Pavón (32). De modo compositivo, por su vecindad se modifican dando lugar a significados combinados, un ejemplo será una armadura de Ronda en una casa particular (fig. 5).

Los polígonos estrellados son todos asimilables a la doctrina pitagórica y platónica y como formas abstractas, decía Algazel, que equivalen a la razón, equiparable al nivel de las Ideas platónicas (33).

La estrella de 5 puntas, símbolo de los iniciados, será en Platón símbolo del hombre y el 5 en Algazel equivale a la naturaleza. Ibn Arabí habla de los cuerpos celestes con brillo, y precisamente se le llama candelero a la estrella de 5 puntas cuyo nombre evoca luz. La estrella de 6, resulta de la combinación de dos triángulos, uno de los cuales tiene el vértice superior señalando al cielo, y el inferior a la tierra. Está formado por el 3, que es la armonía del 1 sobre el 2, el cuerpo universal en Algazel o el espíritu en Platón, así que redobla las cualidades del tres. La estrella de 4, es menos utilizada pero también se encuentra en trazados más elementales. Evoca la tierra, la materia, el cuadrado de 2, o las letras que invocan en nombre sagrado de Alá, según Abn Yacub (34). De la combinación de dos cuadrados en giro de 45° surge la estrella de 8, con lo que multiplica sus cualidades mágicas. El octógono inicial puede descomponerse en 8 triángulos isósceles, cuerpo geométrico perfecto. Simboliza el eterno movimiento de la espiral de los cielos, los 4 elementos, la regeneración. La estrella de 9, expresa el 3^2 , número de la serie platónica, imagen de los tres mundos, o de los seres creados en Algazel. La estrella de 7, evoca el número del juramento pitagórico, los siete cielos islámicos o las esferas celestes; la estrella de 10 es muy perfecta y del contacto de dos de ellas, surgen estrellas de 5 puntas llamadas candilejos, símbolos de la luz y el brillo de los astros (35). Es el retorno a la unidad, el principio de una serie, el cielo, la perfección por su evocación del círculo, y el hombre microcosmos, como regreso hacia la Unidad. La estrella de 12, resulta de la subdivisión del exágono, combinación de triángulos. Multiplica el espíritu (el 3) y la materia (el 4) y redobla el valor del exágono. El lazo de 16, está ligado al cuadrado y al octógono y como consecuencia multiplica sus respectivas cualidades esotéricas.

La estrella de 24 surge de la de 12, y todos ellos se les puede suponer insertos en un círculo. Muchos de ellos (el de 8, 12, 16, 24) combinan el cuadrado (la tierra) con el círculo (el cielo), como si la tierra se estirara, se alargara hasta tocar el cielo (36).

Se encuentran unidos entre sí por el lazo, forma geométrica abstracta, angulosa que se repite. La ligadura, el nudo, para Plotino (37) es lo que envuelve al alma después de su caída, pero que vuelve hacia el reino de los pensamientos y se libera de él. El lazo está lleno de ángulos; el ángulo en el platonismo es el 2 (38), imagen de lo creado, la naturaleza algo opuesto al creador. La ligazón entre las estrellas es como una red indestructible, lo recorre todo, da vida a los polígonos, los combina, los superpone, los distancia, es un signo gráfico trascendente, una especie de firma divina. A su vez los polígonos estrellados, todos ellos dotados de variadas y riquísimas connotaciones prolon-

(32) El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo. Instituto hispano-árabe de cultura. Madrid, 1975, pág. 80.

(33) CABANELAS, D. Un opúsculo..., pág. 29.

(34) CABANELAS, D. Un opúsculo..., pág. 29.

(35) CRUZ HERNANDEZ M. Op. cit., pág. 360: Ibn Arabí.

(36) PAPAPOPOULO. Op. cit., pág. 48.

(37) CIRLOT, J.E. Op. cit. pág. 269. Enneadas IV-8.

(38) CIRLOT, J.E. Op. cit. pág. 238.

gan sus lados desde un centro o estrella llamado sino, en un proceso emanativo similar al proceso de la creación neoplatónica.

CONCLUSION

Visto el riquísimo contenido, y el significado de los polígonos estrellados y su base filosófica, en cualquier armadura mudéjar puede leerse un mensaje parecido. Si no tiene lazo, su armonía geométrica se identificará con la tendencia de nuestro espíritu hacia lo bello. Si está adornada con lazo, su trazado geométrico será un conjunto de signos para leer un mensaje espiritual.

El arte abstracto árabe es un sistema codificado, una forma de lenguaje, una escritura que nunca pretendió evocar la naturaleza de lo sensible sino realidades trascendentes. Su examen y contemplación suscitan la meditación y una especie de melodía infinita. Según Raimundo Lulio (39) el significado de las cosas es la revelación de los secretos que se pueden leer. Por eso, si intentamos correr el velo de este misterio, no hacemos más que seguir la actitud de nuestros antepasados.

La visión de la geometría dinámica de estas decoraciones evoca el movimiento de las esferas celestes y unida a la armonía musical de su construcción, la meta final de una estancia cubierta de lazo, será escuchar la inaudible música armoniosa de las esferas. Su evidente perfección es obra del Creador, como dice el Coram (40): "El ha creado siete cielos, los unos sobre los otros: no encontrarás ninguna imperfección en la creación del misericordioso. Vuelve la vista hacia el firmamento, ¿ves acaso alguna grieta?... Hemos ordenado el cielo más próximo a la tierra con lámparas, las hemos colocado allí para rechazar a los demonios". El proceso creativo islámico pasa sin variación al ámbito mudéjar. Dentro del cristianismo la filosofía platónica tiene fácil adecuación: todo procede de Dios y a El vuelve, como dijo S. Agustín: "Inquieto está mi corazón hasta que descanse en Ti".

La alusión a los cielos tachonados de estrellas se encuentra también en los Salmos (41), "Veré tus cielos obra de tus dedos, la luna y las estrellas que tú fundaste". Tampoco pasó por alto esta idea al pensamiento cristiano: Ristoro d'Arezzo hablaba del mundo como "un templo solemne con las estrellas decorando las vidrieras como imágenes santas alabando a Dios" (42), y en el Coram el techo (43), es el cielo que se adorna con lámparas. La perfección a la que alude el Coram tiene su expresión en lo mudéjar, en el hecho de que era tenido por mal carpintero el que tenía que hacer alguna corrección fuera del taller, es decir, in situ.

La interpretación de este tipo de techumbres sería: la materia, lo múltiple, lo divisible es el suelo, última esfera de la creación que coincide con la anchura de la estancia. Pero lleva implícita la Unidad, símbolo divino, que se elige como módulo para levantar el resto. A un nivel superior de la materia hay otra esfera, las criaturas que según dijo Ibn Masarra son "como las paredes de un edificio". Por encima, la esfera superior del Cosmos, la creación, en último término el cielo lleno de estrellas que es el techo. La Unidad, que informa la materia de la parte baja sigue actuando arriba por medio del lazo que da vida, crea el universo, las esferas celestes y los astros. Este proceso ascendente seguido, para equipararlo al constructivo de los carpinteros podría hacerse a la

(39) Vid. apud CIRLOT, J.E. Op. cit. pág. 417.

(40) LXVII - 3. Edición, prólogo y notas de Juan B. Bergua.

(41) VIII-3.

(42) SEBASTIAN, S. *Historia del arte hispánico*. Vol. III. Ed. Alhambra, Madrid, 1980, pág. 63.

(43) LXVII-5.

inversa, ya que resulta evidente su estructura emanativa descendente: Dios irrepresentado, invisible en la cúspide, del que dimana la Unidad, el Verbo, y de El, el universo con los astros, debajo las criaturas, y por fin la materia.

La pregunta que puede surgir, es si la carpintería mudéjar conservó este rico contenido, yo creo que sí. La idea de un Dios Creador está en la base del cristianismo y la aplicación de estas techumbres a sus iglesias no iba en contra de sus creencias. Demostrar con documentos este contenido, es imposible, ya que pertenecía a ese caudal de conocimientos de carácter secreto que se transmitían oralmente. El único escrito que poseemos sobre el tema, el tratado de López de Arenas, está encaminado a "refrescar la memoria" de los carpinteros que empezaban a olvidar las técnicas. Sobre su contenido y mensaje no tiene por qué decir nada: ya lo conocían los iniciados —a quien precisamente iba dirigido— y su mismo sistema oscuro y complicado de expresarse, no deja de ser una herencia del esoterismo.

Dice René Taylor (44), que junto a las matemáticas científicas existieron otras místicas o herméticas, del estilo de Raimundo Lulio en su "Nova Geometria". La necesidad de realizar un examen para entrar en el oficio, era algo generalizado en todos los gremios medievales, fruto de los conocimientos guardados en secreto y no revelados fuera del taller. Durante la etapa mudéjar, esta costumbre de la Europa cristiana se asimiló, y la necesidad del examen —en último término recuerdo de las pruebas pitagóricas— aparece en numerosas ordenanzas municipales (45).

Las enseñanzas orales según Pico della Mirándola (46) se transmiten mejor que las escritas, y así se transmitieron sin ninguna clase de dudas los secretos de la carpintería hispano-árabe. Verbo, Palabra, llaman los evangelistas a Jesucristo, como lo llamó Hermes Trimegisto, algo que trasciende hasta lo escrito, y esa Palabra, no todo el mundo puede recibirla, sino aquellos que están preparados para ello, de ahí su conexión con los iniciados pitagóricos. La tradición oral de la carpintería se mantuvo hasta comienzos del siglo XVII en que fue preciso hacer algo inédito: escribir las técnicas constructivas y decorativas que iban cayendo en el olvido. Pero López de Arenas las escribió con toda la carga esotérica heredada de siglos, revestidas de velos para protegerlas de la profanación de los neófitos y brindarlas a los iniciados. López de Arenas era cristiano viejo y había oído y sabía de memoria las palabras de Cristo que transmite San Lucas (VIII, 9-10), "A vosotros se os han revelado las cosas del reino de Dios, y a los demás en parábolas, para que viendo, no vean y oyendo no entiendan".

(44) *Arquitectura y magia*. Traza y Baza, nº 6.

(45) *Ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Málaga*. 1611, fol. 54 y ss.

(46) TAYLOR, R. Op. cit., pág. 13.

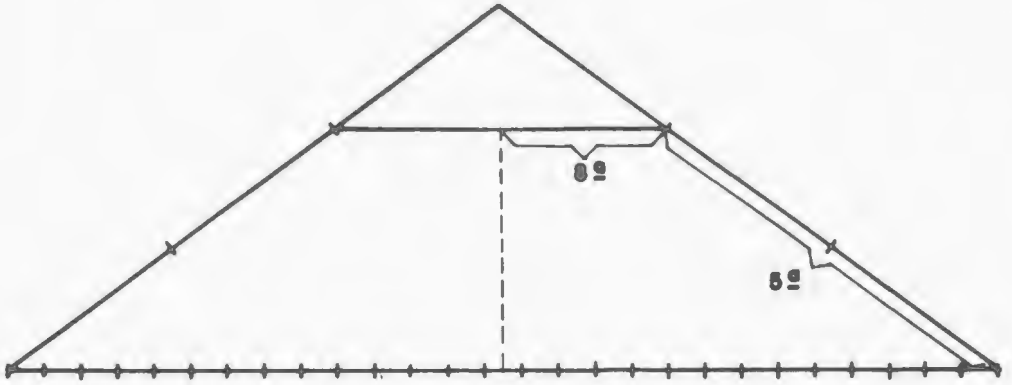


Fig. 1a. - Perfil de armadura. Su armonía musical

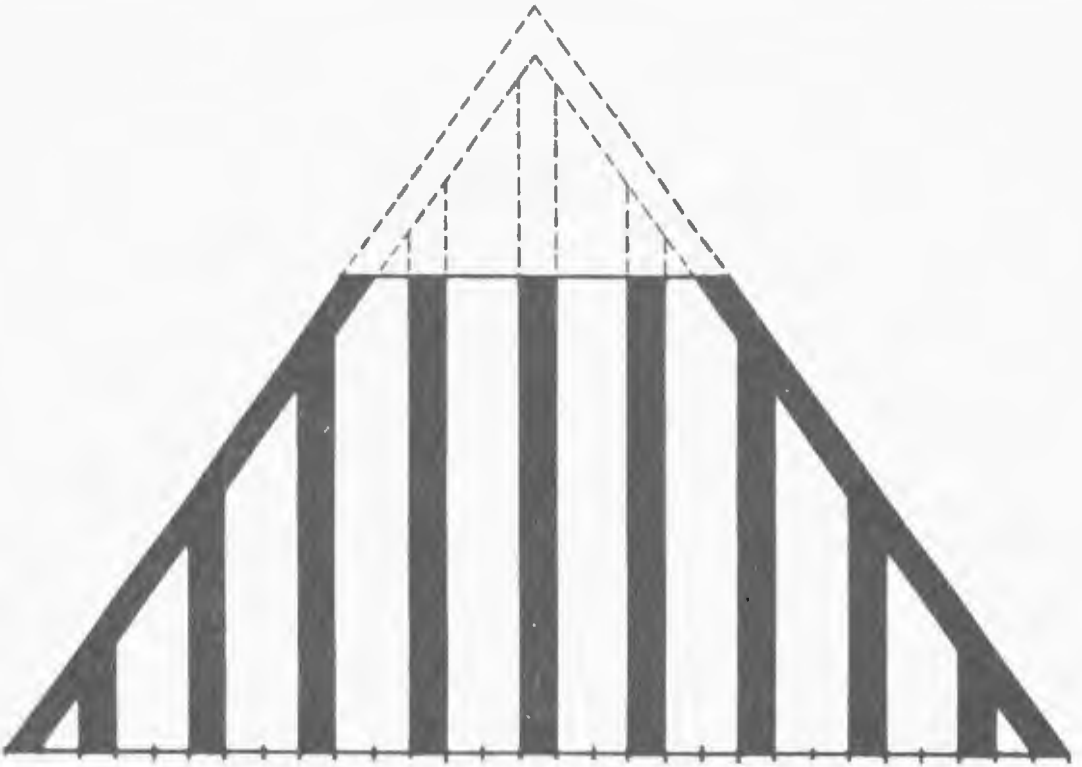
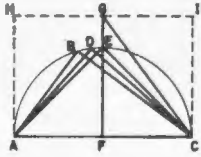


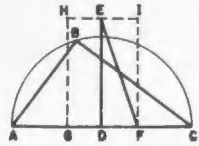
Fig. 1b. - Faldón de armadura de lima bordón impar.



ABC CARTABON DE 8
 ABC CARTABON DE 4 1/2
 AEC CARTABON DE 4
 EGC ALBANECAZ CUADRADO

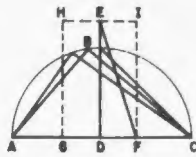
COMUN A LOS TRES

$$\frac{AC}{AH} = 1,4 \cdot \sqrt{2}$$



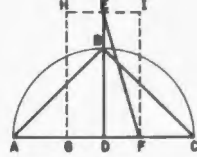
ABC CARTABON DE 5
 DEF ALBANECAZ
 OCHAVADO

$$\frac{HG}{GF} = 1,8$$



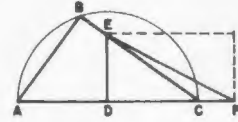
ABC CARTABON DE 4 1/2
 DEF ALBANECAZ
 OCHAVADO

$$\frac{GH}{GF} = 1,8 = \frac{\sqrt{8+1}}{2}$$



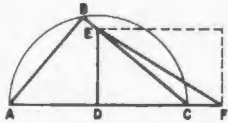
ABC CARTABON DE 4
 DEF ALBANECAZ
 OCHAVADO

$$\frac{GH}{GF} = 1,8 = \frac{\sqrt{8+1}}{2}$$



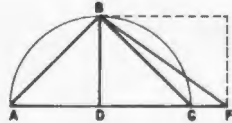
ABC CARTABON DE 8
 DEF COS CUADRADO

$$\frac{DF}{DE} = 1,8$$



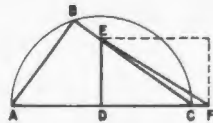
ABC CARTABON DE 4 1/2
 DEF COS CUADRADO

$$\frac{DF}{DE} = 1,8 = \frac{\sqrt{8+1}}{2}$$



ABC CARTABON DE 4
 DBF COS CUADRADO

$$\frac{DF}{DB} = 1,4 \cdot \sqrt{2}$$



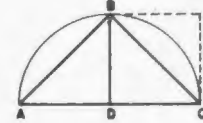
ABC CARTABON DE 5
 DEF COS OCHAVADO

$$\frac{DF}{DE} = 1,8 = \frac{\sqrt{8+1}}{2}$$



ABC CARTABON DE 4 1/2
 DEF COS OCHAVADO

$$\frac{DF}{DE} = 1,8$$



ABC CARTABON DE 4
 DBC COS OCHAVADO

$$\frac{BD}{DC} = 1$$

Fig. 2.— Proporciones de los respectivos cartabones.

$$\frac{MI}{MF} = 1,4 ; \frac{LD}{LM} = 1,4 ; \frac{EF}{FC} = 1,4$$

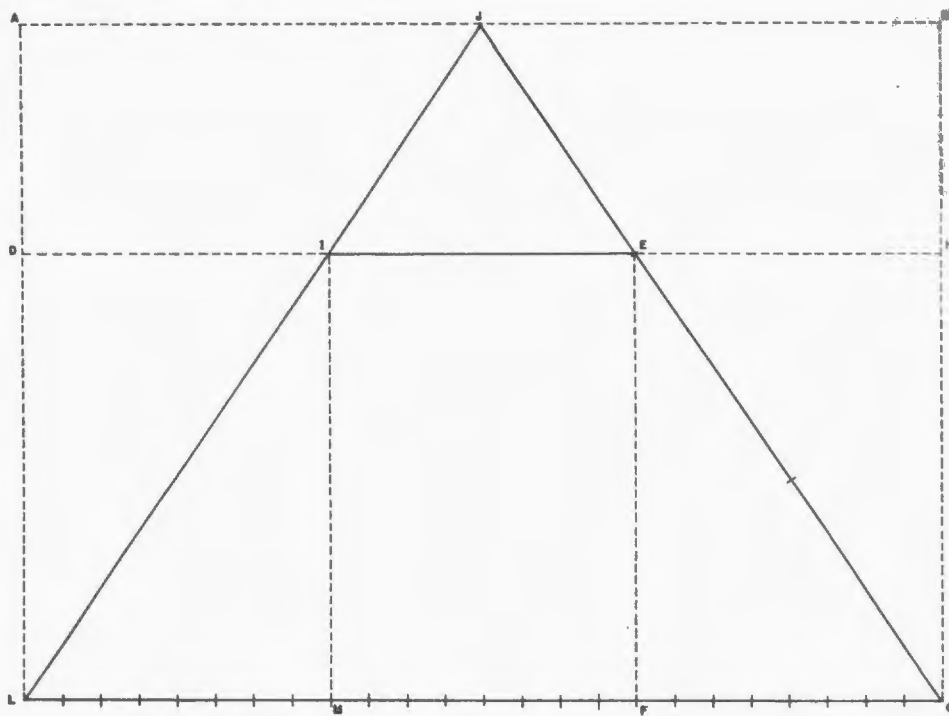


Fig. 3.— Rectángulos armónicos $\sqrt{2} = 1,4$ en el faldón de una armadura.

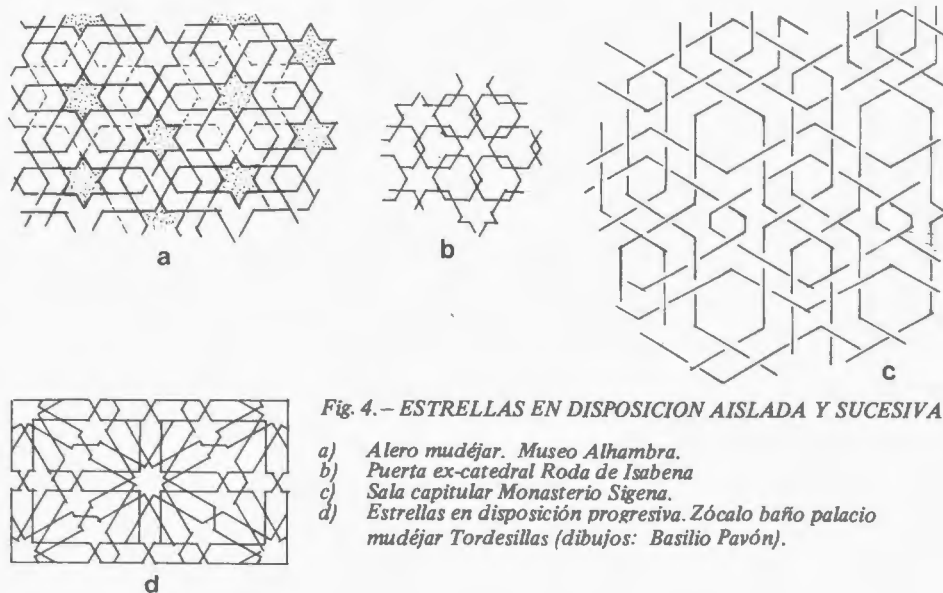


Fig. 4.— ESTRELLAS EN DISPOSICION AISLADA Y SUCESIVA

- a) Alero mudéjar. Museo Alhambra.
- b) Puerta ex-catedral Roda de Isabena
- c) Sala capitular Monasterio Sigüenza.
- d) Estrellas en disposición progresiva. Zócalo baño palacio mudéjar Tordesillas (dibujos: Basilio Pavón).

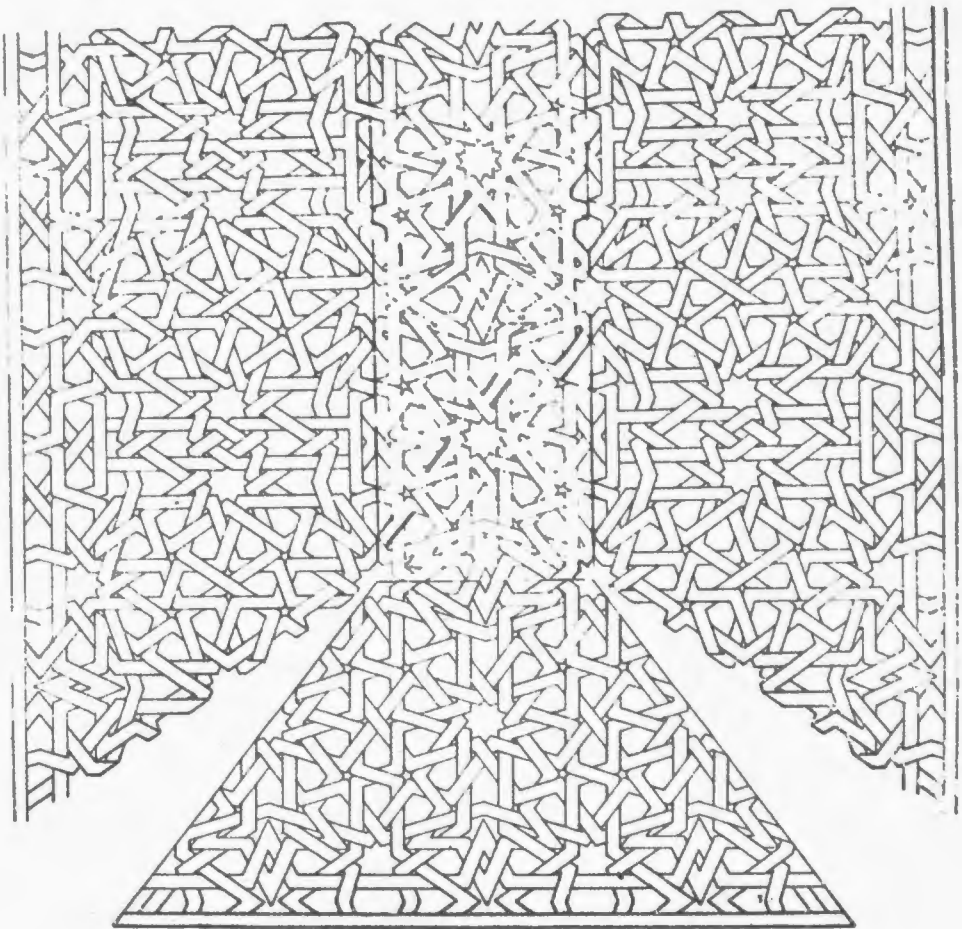


Fig. 5.— Estrellas en disposición compositiva

Ronda, Casa particular (dibujo: Tomás Murillo Torno).

HACIA UN "CORPUS" DE LA CARPINTERIA DE LO BLANCO

BALBINA MARTINEZ CAVIRO

La oportuna inclusión, con especial relevancia, del tema de la carpintería de lo blanco en el II Simposio de Arte Mudéjar, en Teruel, nos brinda la ocasión para plantearnos, como meta deseable, la conveniencia de redactar un *corpus* sobre la materia, en la que hemos empezado a trabajar, desde hace años, especialmente en la órbita del mudéjar toledano. Juzgamos que este trabajo debería atender, no sólo al conocimiento, estudio y clasificación correcta de todas las obras llegadas hasta nuestros días, sino al fomento de su conservación, obviamente imprescindible.

Capítulo fundamental, aunque no único, de la carpintería de lo blanco es el de las techumbres o armaduras de madera —no en vano se habla de “carpintería de lo blanco o arte de armar en lo blanco”—, que constituye una de las facetas más originales y nobles del arte español. Es cierto que techos de madera se construyeron en otros lugares de Europa, como la Italia medieval, y en los países islámicos, pero las obras españolas tienen una personalidad y riqueza extraordinarias a lo largo de una extensa cronología, que básicamente comprende el siglo XII al XVII.

Aunque con anterioridad a la invasión musulmana ya se hicieran techumbres leñosas —especialmente con el sistema “de tijeras”—, es a partir de la presencia islámica, como nos prueban los restos del techo de la Mezquita de Córdoba, cuando la llamada carpintería de lo blanco inicia su largo recorrido de esplendor que, todavía a comienzos del barroco, con las obras de Diego López de Arenas en el convento sevillano de Santa Paula, da pruebas de su vitalidad.

A modo de posible esquema válido, con vistas a la elaboración del deseado “corpus”, adelantamos parte del trabajo que venimos realizando con mucho mayor detalle, referido especialmente a la provincia de Toledo, aunque incluimos también otras obras repartidas por nuestra geografía, que hemos podido analizar directamente. Dicho esquema parte del que ya esbozábamos en publicaciones anteriores, y se articula en los apartados siguientes:

I.- Techumbres planas o adinteladas.

1. *Alfarjes*. 2. *Taujeles*.

II.- Armaduras a dos aguas.

1. *De Parhílera o mojinetes*. 2. *Sobre arcos diafragma*. 3. *De par y nudillo*.

III.- Armaduras de artesa.

1. *De limabordón*. 2. *Apeinazadas de limas moamares*: a) Rectangulares, b) Ochavadas. c) Octogonales o en ochavo. 3. *Ataujeradas*: a) Rectangulares, b) Octogonales y ochavadas, c) De paños.

IV.- Armaduras semiesféricas ataujeradas y formas afines.

1. Cupulares. 2. De gajos.

V.- Artesonados.

1. *Techumbres morisco-renacentes*: a) Planas —tipo alfarje o taujel—, b) A dos aguas —tipo par y nudillo o limas—. 2. *Formatos originales*. 3. *Artesonados propiamente dichos*.

OBRAS ESTUDIADAS (*)

I.- TECHUMBRES PLANAS O ADINTELADAS.

I-1. ALFARJES. **Definiciones**: “Alfarje es el techo plano u holladero” —Gómez Moreno—, “Alfarje se llamaba en la Edad Media y aún en los siglos posteriores al techo holladero y por lo tanto horizontal. Yerran, pues, los que llaman alfarjes a las armaduras de par y nudillo o de artesón” —Torres Balbás—. “Alfarje no puede significar techo artesonado, sino algo distinto, probablemente techo plano” —Prieto Vives—.

Ejemplos: San Millán de Segovia —fragmentos conservados—: s. XII. Estancia del Monasterio de Santa María de Huerta (Soria): s. XII. Refectorio de San Clemente de Toledo: s. XIII. Pórtico del Cuarto Dorado y otros pórticos de la Casa Real Vieja de la Alhambra: s. XIV. Alcoba del pabellón meridional del Generalife: s. XIV. Estancia de la Concepción Francisca de Toledo: s. XIV. Claustro de Silos (Burgos): fines del s. XIV. Casa del Armiño de Toledo: s. XIV. Palacio de los Señores de Higuera de Toledo —restos—: s. XIV, fines. Claustro de los Naranjos de Santa Clara de Toledo: fines del s. XIV o comienzos del XV. Atrio de San Nicolás de Toledo (Lám. I, 1): s. XIV. Claustro de los Laureles de Santa Clara de Toledo: primer tercio del s. XV. Sala Capitular de Santa Clara de Toledo: primer tercio del s. XV. Claustro de los Laureles de Santa Isabel de Toledo: fines del s. XV o comienzos del XVI. Estancia del Convento de Santa Fe de Toledo: fines del s. XV. Claustro de San Antonio de Toledo: fines del s. XV o comienzos del XVI. Estancia de Santo Domingo el Real de Toledo: s. XV. Naves laterales de la iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo: s. XV. Claustro de Santo Tomás de Avila: fines del s. XV. Estancia del sepulcro de Ajofrín en el Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo: s. XV. Estancia de la Dar Al-Horra de Granada: s. XV. Dos estancias del Palacio de Fuensalida de Toledo: s. XV. Estancia del Palacio Arzobispal de Toledo: fines del s. XV. Antiguo refectorio de Santa Isabel de los Reyes de Toledo: comienzos del s. XVI. Salas de Labor del Monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo: comienzos del s. XVI. Archivo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo: comienzos del s. XVI. Sala capitular y sacristía de San Clemente de Toledo (Lám. I, 2): comienzos del s. XVI. Ropería de San Clemente de Toledo: comienzos del s. XVI. Estancia del Convento de las Gaitanas de Toledo: comienzos del s. XVI. Estancia de la calle de la Trinidad 6, en Toledo: fines del s. XV. Casa de las Cadenas —hoy museo de Arte Contemporáneo—, una de las estancias: s. XVI. Estancia de la Plaza de la Cruz 6, en Toledo: comienzos del s. XVI. Iglesia de Velada (Toledo): segunda mitad del s. XVI. Sala Capitular de San Antonio de Toledo: fines del s. XV o comienzos del s. XVI. Coro de las Comendadoras de Santiago de Toledo: fines del s. XV o comienzos del XVI. Claustro de la Mona de las Comendadoras de Santiago de Toledo: s. XVI.

Ejemplo de descripción: alfarje del atrio de la iglesia toledana de San Nicolás —obra inédita— (Lám. I, 1). Las largas tablas de forro, labradas conjuntamente, osten-

*El estudio que estamos realizando sobre la “carpintería de lo blanco” incluye también las obras hispanomusulmanas, ya que, a nuestro juicio, la visión debe ser global.

tan dos tipos de decoración geométrica incisa: sinos de dieciseis y lacería octogonal, con temas vegetales relativamente naturalistas, y octógonos rellenos de flores de ocho pétalos con sensación de movimiento giratorio. Los papos de las gruesas jácenas ostentan diversos tipos de lazo. En cuanto a sus caras laterales muestran dos modalidades de arcos polilobulados y otros mixtilíneos, con lóbulos verticales de tradición almohade. Fondo de atauriques. Interesante decoración heráldica con dos tipos de escudos. Uno de ellos es el primitivo de los Álvarez de Toledo, anterior a don Gutierre, Arzobispo toledano muerto en 1445. Obra muy original en su género, especialmente por el trabajo de las tablas de forro, datable en la segunda mitad del siglo XIV.

I-2. **TAUJELES. Definición:** "Techo plano enteramente recubierto de lazo, necesariamente ataujerado" —Gómez Moreno—. **Ejemplos** menos numerosos que los alfarjes: Pórtico norte del Patio de Comares de la Casa Real Vieja de la Alhambra: s. XIV. Varias estancias del Alcázar de Sevilla: s. XIV. Los cuatro ángulos del claustro alto de San Juan de los Reyes de Toledo: fines del s. XV. Sacristía de Santa Ursula de Toledo: s. XV. Baldaquino funerario de la Colegiata de Oña (Burgos): fines del s. XV. Capilla bautismal de Maqueda (Toledo): comienzos del s. XVI. Naves laterales de presbiterio de Erustes (Toledo): comienzos del s. XVI. Pequeña estancia de la Casa de Mesa de Toledo: s. XV.

II.- ARMADURAS A DOS AGUAS

II-1. **DE PARHILERA O MOJINETES. Definición:** Armadura integrada por los pares o alfardas y la hilera. Los **ejemplos** son escasos: Nave central de San Miguel de Escalada (León): fines del s. XIV o comienzos del XV. Nave central de San Cebrián de Mazote (Valladolid): ¿s. XV? Claustro del Moral de Santo Domingo el Real de Toledo: s. XVI.

II-2. **SOBRE ARCOS DIAFRAGMA. Definición:** Techumbre a dos aguas apeada en arcos fajones, generalmente apuntados. Son relativamente frecuentes en la Corona de Aragón; muy raros en Castilla, y en Andalucía aparecen con insistencia después de la Reconquista. **Ejemplo:** Nave central de San José de Granada: comienzos del s. XVI.

II-3. **DE PAR Y NUDILLO. Definición:** Armadura integrada por los pares y alfardas y el almizate —sucesión de nudillos con tablazón intermedia—, con dos faldones exclusivamente. **Ejemplos:** Nave central de Santa María la Blanca de Toledo: s. XIII. Catedral de Teruel: último tercio del s. XIII. Nave central de Santiago del Arrabal de Toledo: fines del s. XIII o XIV. Claustro de San Juan de Castrojeriz: s. XIV. Las dos naves de Santa Clara de Toledo: s. XV (Lám. II, 1). Iglesia de Sinovas (Burgos): s. XV. Sala de la Fundadora de Santa Isabel de los Reyes de Toledo: s. XV. Nave central del coro de Santo Domingo el Real de Toledo: s. XV. Nave central de San Miguel el Alto de Toledo: s. XVI —muy restaurada—. Claustro de San Antonio el Real de Segovia: fines del s. XV. Claustro alto de San Juan de los Reyes de Toledo: fines del s. XV. Las cuatro crujías altas del Hospital de Santa Cruz de Toledo —se ochavan hacia el otro extremo—: comienzos del s. XVI. Nave de Santa Isabel de Granada: fines del s. XV. Nave de Santa Paula de Sevilla: s. XVII. Nave de Belvis de la Jara (Toledo): s. XVI.

III.- ARMADURAS DE ARTESA.

III-1. **DE LIMABORDON. Definición:** "Techo que tiene sus limas de esta clase" —Gómez Moreno—. **Ejemplos** —menos numerosos que las armaduras de limas moamares—: Estancia de la Dar al-Horra de Granada: s. XV. Estancia de Santa Isabel de los Reyes de Toledo —hoy zona del Colegio de Arquitectos—: s. XV. Estancia de la Casa de las Cadenas de Toledo: comienzos del s. XVI. Nave central de la iglesia de Maqueda (Toledo): comienzos del s. XVI.

III-2. APEINAZADAS DE LIMAS MOAMARES. **Definición:** Armaduras provistas de parejas de limas, dejando una calle central.

a) Rectangulares. Ejemplos: Cuarto Real de Santo Domingo de Granada: s. XIII. Mezquita del Partal: s. XIV. Pabellón septentrional del Generalife: s. XIV. Nave central del Taller del Moro: segundo cuarto del s. XIV. "Dormitorio" de Pedro el Cruel en el Alcázar de Sevilla: s. XIV. Estancia de Santa Clara de Toledo, llamada el "de profundis": s. XIV. Torre de Machuca en la Alhambra: s. XIV. Estancia de Santa Isabel de los Reyes en Toledo —Colegio de Arquitectos—: s. XV. Estancia del Palacio toledano de Fuensalida: s. XV. Museo Nacional de Artes Decorativas, procedente del Palacio de Fuensalida: s. XV. Nave central de San Andrés de Toledo: s. XVI. Estancia de la Casa de las Cadenas de Toledo: comienzos del s. XVI. Refectorio de Santo Domingo el Real de Toledo: s. XV.

b) Ochavadas. Ejemplos: Sinagoga del Tránsito de Toledo: comienzos de la segunda mitad del s. XIV. Iglesia de Santa Isabel de los Reyes de Toledo —de par y nudillo hacia el presbiterio—: comienzos del s. XVI. Seminario Menor de Toledo: s. XVI. Iglesia de Cabañas de la Sagra (Toledo): s. XVI. Nave central y naves laterales del presbiterio y del crucero de San Pedro de Granada: s. XVI. Nave central de la iglesia de Arcicollar (Toledo): s. XVI. Nave central de la iglesia de Escalonilla (Toledo): s. XVI. Nave central de la iglesia de Domingo Pérez (Toledo): s. XVI. Iglesia de Puebla de Montalbán (Toledo): s. XVI.

c) Octogonales. Son menos frecuentes que las ochavadas. **Ejemplos:** las dos alcobas del Taller del Moro, en Toledo: segundo cuarto del s. XIV —muy restauradas—. Presbiterio de la iglesia de Erustes (Toledo): s. XVI. Presbiterio de la iglesia del Casar de Talavera (Toledo): S. XVI.

III-3. ATAUJERADAS. **Definición:** Armaduras decoradas enteramente con lazo ataujerado.

a) Cuadradas y rectangulares. Ejemplos: Capilla de Santiago del Monasterio de las Huelgas de Burgos: S. XIV. Torre del Partal de Granada: s. XIV. Cuarto Dorado de la Casa Real Vieja de la Alhambra: s. XIV aunque decorada posteriormente.

b) Octogonales y ochavadas. Ejemplos: Estancia del Convento de San Juan de la Penitencia de Toledo: comienzos del s. XVI. Iglesia del Convento de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid): s. XV. Parroquieta de la Seo de Zaragoza: s. XV, fines. Presbiterio y Sala Capitular del Monasterio de San Antonio el Real de Segovia: fines del s. XV. Sacristía de la iglesia de San Francisco de Palencia: fines del s. XV.

c) De paños. Ejemplos: Salón de Comares de la Alhambra: s. XIV. Salón de la Casa de Mesa: s. XV. Capilla del Corpus Christi, en San Justo y Pastor de Toledo: ¿s. XIV? Presbiterio de la iglesia de San Pedro de Granada: comienzos del s. XVI. Crucero de id.: comienzos del s. XVI.

IV.- ARMADURAS SEMIESFERICAS ATAUJERADAS Y FORMAS AFINES.

IV-1. CUPULARES. Ejemplos: Pabellones del Patio de los Leones de la Alhambra: s. XIV. Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla: s. XV. Palacio de Torrijos (Toledo), actualmente en el Museo Arqueológico Nacional: s. XV, fines. Escalera de la Casa de Pilatos de Sevilla: comienzos del s. XVI.

IV-2. DE GAJOS. Ejemplo: Pórtico del Partal, en Granada: comienzos del s. XIV.

V.- ARTESONADOS

Definición: Techumbre decorada con artesones o casetones, de clara influencia renacentista.

V-1. **TECHUMBRES MORISCO-RENACIENTES.** Formas híbridas, combinan de muy diferentes maneras las tradiciones mudéjares tardías con los artesones renacentistas.

a) **Planas.** Dos ejemplares del Palacio de Don Gutierre de Cárdenas en Ocaña (Toledo): fines del s. XV. Escaleras del Hospital de Santa Cruz y Palacio de Fuensalida, en Toledo: comienzos del s. XVI. Antesala capitular de la Catedral de Toledo: comienzos del s. XVI. Iglesia de San José de Granada: comienzos del s. XVI. Provisoría de las Comendadoras, en Toledo: comienzos del s. XVI.

b) **A dos aguas. Ejemplos:** Sala Capitular de la Catedral de Toledo: comienzos del s. XVI. Estancia del Monasterio de San Antonio el Real de Segovia: fines del s. XV. Sala del Museo de Santa Cruz, de Toledo, y las cuatro crujías del piso bajo: comienzos del s. XVI. Aula Magna de la Universidad de Alcalá de Henares: comienzos del s. XVI. Coro y Sala Capitular de Santo Domingo el Antiguo de Toledo: comienzos del s. XVI (Lám. II, 2).

V-2. **FORMATOS ORIGINALES.** Las variaciones son muy numerosas. Presbiterio de la iglesia de Santa Isabel de los Reyes de Granada. Coro de Santa Ursula de Salamanca. Presbiterio de la iglesia de Villarmentero (Palencia). Palacio de Peñaranda de Duero (Burgos). Sala Capitular de la Catedral de Cuenca. Nave de la iglesia de San Pedro, de Cisneros (Palencia).

V-3. **AUTENTICOS ARTESONADOS.** Claustro de la Universidad de Salamanca. Claustro alto del Hospital de Santa Cruz de Toledo. Las dos estancias de Carlos V en la Alhambra. Escalera del Hospital Real de Granada. Capilla Honda de la Catedral de Cuenca. Palacio de la Calahorra (Granada).

Las obras últimamente citadas corresponden al s. XVI.

Lám. I

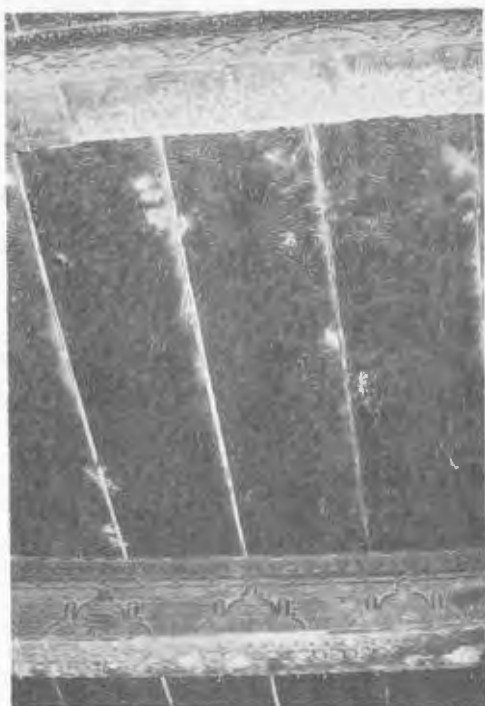


Fig. 1.— Alfarje del atrio de la Iglesia de San Nicolás de Toledo. Jácenas labradas con arcos polilobulados y arcos de lóbulos verticales. Tablazón de forro con sinos de dieciseis incisos. Siglo XIV.



Fig. 2.— Alfarje de la Sala Capitular del Monasterio de San Clemente de Toledo. Decoración pintada, con algunos elementos de tradición gótica —traceras— y predominio de los grotoscos a condelieri. Comienzos del siglo XVI.

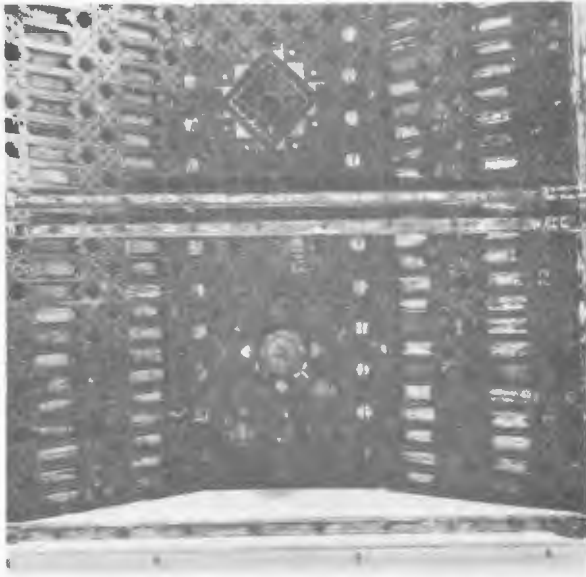


Fig. 1.— Armadura de par y nudillo de la iglesia conventual de Santa Clara de Toledo. Siglo XV.



Fig. 2.— Armadura de la Sala Capitular del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, de estilo morisco-renaciente. Perfil morisco de armadura de limabordón, con amplio almizate, y artesones o casetones de influencia renaciente. Comienzos del siglo XVI.

APLICACION DE LOS GRUPOS DE SIMETRIA AL ESTUDIO DE ORNAMENTACIONES MUDEJARES ARAGONESAS

JOSEFINA BESTEIRO *

Al contemplar un ornamento, lo primero que se observa es su armonía. Si lo imaginamos extendido al infinito, observamos que cada motivo, variando únicamente su posición en el espacio, puede transformarse en sí mismo, con ayuda de uno o varios movimientos que reciben el nombre de operaciones de simetría.

Cuatro son los únicos tipos distintos de operaciones de simetría que se pueden aplicar; *rotación* alrededor de un punto, *reflexión* (m) a través de un plano, *inversión* a través de un centro y *traslación* (t) mediante un vector. Dichas operaciones simétricas pueden existir aisladas o combinadas entre sí de modo compatible, es decir, sujetas a determinadas leyes geométricas.

El conjunto de operaciones de simetría que se pueden aplicar a cada ornamentación forma lo que en geometría se denomina "grupo de simetría" del ornamento en cuestión. En el caso extremo de que el ornamento sea completamente irregular, el grupo de simetría lo constituye únicamente la identidad.

En el presente trabajo, nos ocuparemos únicamente de las simetrías que poseen las bandas ornamentales y los paños decorativos en monumentos aragoneses.

Simetría en bandas ornamentales: grupos de bandas (7)

Una banda decorativa está constituida por un conjunto infinito de temas que se repiten por traslación en una sola dirección. Cada tema estará a su vez, formado por una serie de motivos que se repiten mediante determinadas operaciones de simetría. (Fig. 1).

En el diseño de una franja, el motivo base de la decoración sólo puede repetirse de siete modos distintos. En sentido estricto diríamos que siete son los únicos grupos de operaciones de simetría posibles en los que interviene una traslación en una dirección. En estos grupos que a continuación se describen (tabla 1), sólo existen como *operaciones de simetría*, además de la *traslación* unidimensional, *las rotaciones monaria y binaria*, *la reflexión* a través de una línea y la combinación entre traslación y reflexión, que constituye un híbrido llamado *deslizamiento* que se simboliza con la letra *g*.

* Universidad de Zaragoza

TABLA 1

Motivo	Operaciones simétricas	Símbolo
LLLLLLLLL	1 traslación	l t l
LΓLΓLΓLΓ	1 reflexión en deslizamiento	g t l
NNNNNNNN	2 semigiros	l t 2
VVVVVVVV	2 reflexiones	l t m
V^V^V^V^	Reflexión y semigiro	g t m
DDDDDDDD	Traslación y reflexión	m t l
HHHHHHHH	3 reflexiones	m t m

En la fig. 2, tenemos ejemplos de los grupos de bandas que con más frecuencia se observan en las ornamentaciones aragonesas.

Simetría en paños decorativos: grupos planos (17)

En todo "pañó" decorativo, el conjunto de temas se repetirá mediante dos traslaciones independientes cuya dirección no sea ni paralela ni opuesta.

En la fig. 3, es fácil imaginar que el motivo (estrella de ocho puntas, o polígono de ocho lados) se repite mediante dos traslaciones que constituyen los lados de un cuadrilátero. Dicho cuadrilátero recibe el nombre de "celda unidad" del diseño y en él se halla representada toda la simetría del conjunto.

Existen 5 tipos de celdas unidad y un total de diecisiete grupos planos de simetría, que resultan de combinar los cinco modos de traslación con las simetrías compatibles a estas celdas. (Fig. 4).

En toda decoración se deben distinguir: 1) las traslaciones elementales 2) tipo de celda unidad (p ó c) 3) simetría de la celda y 4) motivo y tema que se repiten, tal como observaremos en los sucesivos ejemplos. (Figs. 5, 6 y 7).

Si nos fijamos con atención en los dibujos de las figuras, 1, 5a y 7, observamos que la operación de simetría *reflexión* que repite la figura, no lo hace con exactitud, es decir los lazos se entrecruzan de modo distinto a ambos lados de la línea de reflexión. En sentido estricto, este tipo de simetría, debería explicarse, introduciendo los conceptos de "antisimetría" y "operaciones de antisimetría". La antisimetría, es en esencia la simetría que hace corresponder puntos equivalentes afectados de cambios de cualidad.

Si introducimos este nuevo concepto, el número de grupos de simetría quedaría por consiguiente ampliado. A los 7 grupos de bandas habría que añadirles 17 nuevas posibilidades simétricas, y a los 17 grupos 46 nuevas posibilidades.

Si tenemos en cuenta que la finalidad de este trabajo es en definitiva, hallar el motivo y temas que por traslación se repiten en cada una de las ornamentaciones aragonesas, dicho motivo será el mismo, tanto si consideramos los grupos de simetría como los de antisimetría, ya que las operaciones de simetría son las mismas, con la única salvedad de llevar implícito el cambio de cualidad.

Como la explicación de estos nuevos grupos de antisimetría, rebasa los propósitos de este trabajo y además cada uno de los grupos de antisimetría, siempre tiene su equivalente en los de simetría normal o clásica, no creemos necesario insistir más en ello.

Tampoco explicaremos, pero sí indicaremos que las simetrías que presentan los ventanales, también pueden explicarse mediante los grupos de simetría anteriormente

explicados, ya que esta ornamentación solo la observamos, bien desde el interior del monumento o bien desde el exterior, nunca simultáneamente. Sin embargo, el rigor matemático nos exigiría que estudiáramos éstos dentro de unos grupos especiales de operaciones de simetría, derivados también de los 17 grupos planos, en los que es posible observar si poseen la misma o distinta simetría a ambos lados del ventanal.

En resumen, el objeto de este trabajo, sería proponer una metodología para el estudio de las ornamentaciones mudéjares en general y aragonesas en particular desde el punto de vista de sus simetrías. Efectuando el estudio, podríamos conocer cuáles son los grupos presentes, cuáles los ausentes y cuáles los más frecuentes, con el fin de comparar los resultados con los de trabajos similares llevados a cabo, bien en otras regiones o bien con otras culturas. *

BIBLIOGRAFIA

- BORRAS GUALIS, G.M. (1978).— *Arte Mudéjar Aragonés*. Guara Editorial. Colección básica aragonesa 4/5.
- COXETER, A.S.M. (1971).— *Fundamentos de Geometría*. Ed. Limusa-Wiley, S.A. Méjico.
- GALIAY SARAÑANA, J. (1946).— *El lazo en el estilo Mudéjar. Su tratado simplicista*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- GARRIDO, J. (1952).— *Les groupes de symetrie des ornements employés par les anciennes civilisations du Mexique*. C.R. Acad. Sci. París. 235, 1184-1186.
- MULLER, E. (1944).— *Gruppentheoretische und structuranalytische Untersuchungen der maurischen Ornamente aus der Alhambra in Granada*. Tesis Doctoral Ph. D. Universidad de Zurich.
- MULLER, E. (1946).— *El estudio de ornamentos como aplicación de la teoría de los grupos de orden finito*. Revista Euclides nº. 59, Enero. Zurich (Suiza). Ph. D.
- PAVON MALDONADO, B. (1975).— *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica: Una teoría para un estilo*. Instituto hispano-árabe de Cultura. Madrid.
- PRIETO VIVES, A. (1972).— *El arte de la lacería*. Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos. Madrid.
- SHUBNIKOV, A.V., KOPTSIK, V.A. (1974).— *Symmetry in science and art*. Plenum Press. New York.

* Agradezco al Prof. L. Esteban Carrasco, Catedrático de Topología de la Universidad de Granada, las facilidades y consejos para la realización de este trabajo.

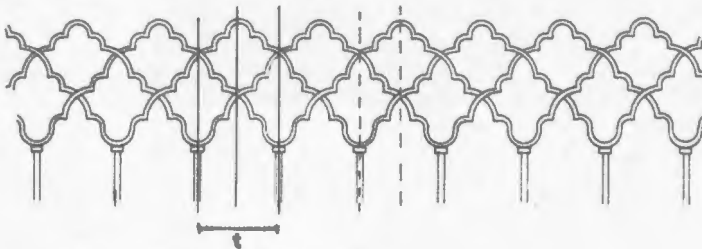


Fig. 1. - Grupo 1 tm (1 tm')
 Tema: Arcos mixtilíneos.
 ::::: Motivo que se repite.
 — Reflexión, operación de simetría
 t vector traslación

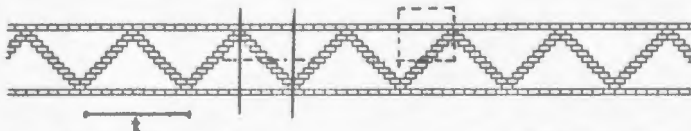


Fig. 2a - Tema: zig-zag.
 Grupo: gtm. - - - - - deslizamiento
 — reflexión

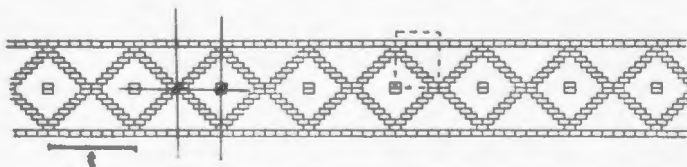


Fig. 2b - tema: rombos
 Grupo: mtm.

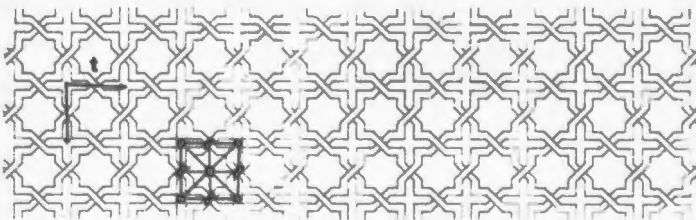


Fig. 3a p 4 mm.

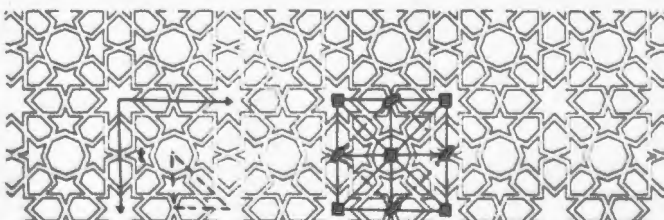


Fig. 3b p 4 mm.

— Reflexión - - - - - Deslizamiento
 ■ Giro de 90°, giro de 180° ●
 → vectores de traslación

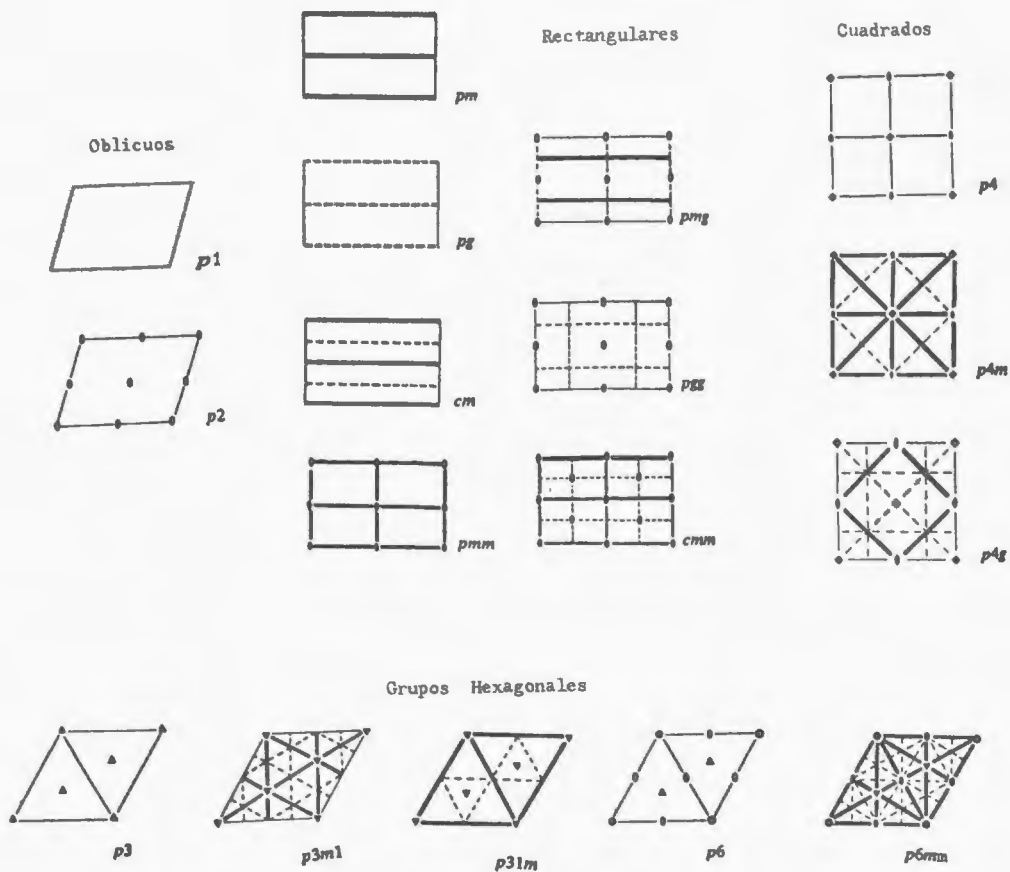


Fig. 4. — Representación gráfica de los 17 grupos planos de simetría.

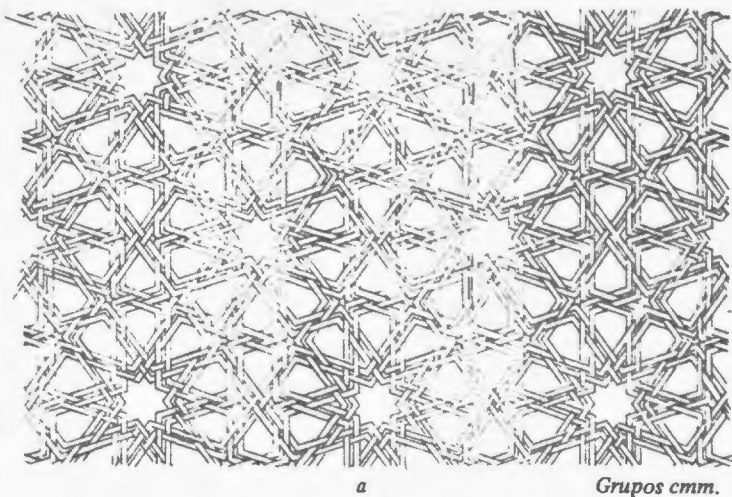
p y c , son los símbolos utilizados para indicar los dos tipos de celda existentes.

p : celda con motivos solo en los extremos de la celda unidad.

c : celda con motivos en los extremos y en el centro.

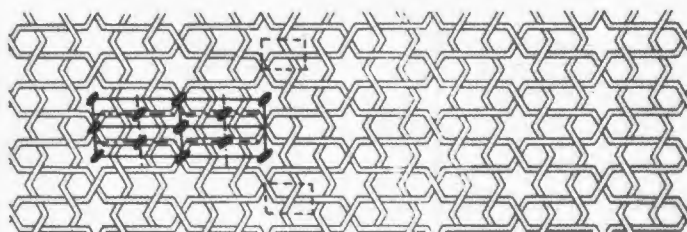
— Reflexión
 - - - Deslizamiento

1, 2, 3, 4 y 6: orden del giro o de la rotación



a

Grupos cmm .



b

Fig. 5. a, Grupos cm . b, Ejemplos de grupos de red o celda rectangular.

— tema — reflexión - - - - - deslizamiento

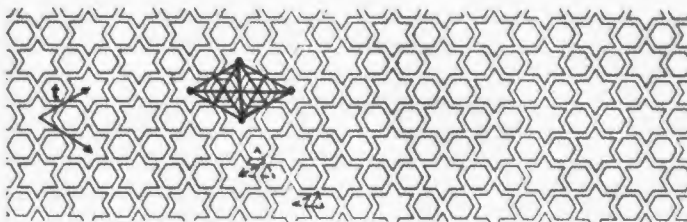


Figura 6.— Ejemplo de red hexagonal

Grupo $6mm$.

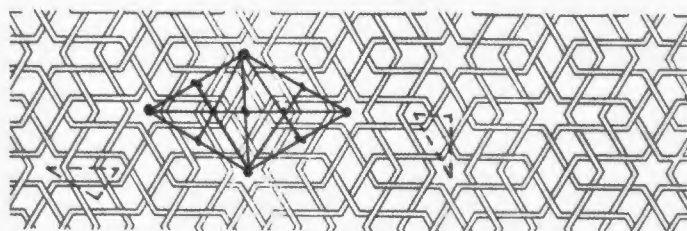


Figura 7.— Ejemplo de red hexagonal

Grupo $6mm$.

LA CHARPENTE MUDEJARE COMME SUPPORT D'UNE VISION DE L'UNIVERSE: LA REPRESENTATION DU POUVOIR ROYAL ET DE LA NOBLESSE DANS LE PLAFOND DE LA CATHEDRALE DE TERUEL

GENEVIEVE BARBÉ COQUELIN DE LISLE *

Dans quelle mesure la couverture en charpente mudéjare participe-t-elle à la symbolique de l'église médiévale, c'est une question que l'on doit se poser, principalement à propos de l'un des ensembles les plus importants de la charpente mudéjare en Espagne, le célèbre plafond de bois peint de la cathédrale de Teruel, généralement appelé *Artesonado*.

Une révision plus scientifique de la terminologie nous amène à le désigner aujourd'hui par le terme de *techumbre*, terme général que l'on retiendra pour des raisons de commodité de préférence à celui plus précis d'*armadura de par y nudillo* qui caractérise exactement ce type de charpente dont on trouve un exemple à peu près contemporain à la nef centrale de l'église Santiago del Arrabal à Tolède. Laissant volontairement de côté pour le moment toute considération sur la structure de cette *techumbre* ainsi que sur sa datation que les recherches les plus récentes semblent situer à la charnière du XIII^e et du XIV^e siècle, on rappellera simplement qu'il s'agit d'un ensemble de grandes dimensions (32 m. de long sur 7^m76 m. de large) entièrement peint et couvrant l'ensemble de la nef centrale de la cathédrale d'une vive polychromie à dominante de rouge et de bleu.

Le foisonnement de personnages, de créatures monstrueuses, d'animaux et de végétux qui s'entremêlent dans la riche décoration de la *techumbre* de la cathédrale de Teruel a donné lieu jusqu'à présent à des interprétations divergentes, certains, comme Emilio Rabanaque, y voyant la cohérence d'une vision d'ensemble, d'autres, comme Angel Novella Mateo, Santiago Sebastián ou Gonzalo Borrás suivi par Fabián Mañas, n'y voyant qu'une juxtaposition d'éléments disparates (1).

(1) Emilio RABANAQUE MARTIN, "El artesonado de la catedral de Teruel", *Teruel*, (17-18), enero-diciembre 1957, pp. 143-202. Angel NOVELLA MATEO, "El artesonado de la catedral de Teruel", *Teruel* (32), julio-diciembre 1964, pp. 175-233. Santiago SEBASTIAN, *Los monumentos de la ciudad de Teruel*, Teruel (Instituto de Estudios Turolenses), 1963, pp. 36-45. Santiago SEBASTIAN, *La expresión artística turolense*, Zaragoza: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1972, pp. 39-53. Gonzalo BORRAS GUALIS,

* Université Paris III - Sorbonne

Après la remarquable étude d'ensemble d'Angel Novella Mateo, des études iconographiques minutieuses comme celles de Joaquín Yarza Luaces (2) nous donneront peu à peu les matériaux d'une interprétation plus complète et plus satisfaisante de la *techumbre* de la cathédrale de Teruel. Cependant je ne crois pas téméraire d'avancer que dès à présent on peut réconcilier les deux types d'interprétation apparemment antagoniques en conjuguant deux méthodes d'approche de cette *techumbre* qui nous permettront d'y voir un double symbolisme. Il faut la considérer premièrement en fonction de la signification de l'ensemble de l'édifice religieux dont elle fait partie, la cathédrale Santa María de Mediavilla et ensuite seulement en fonction de la signification de tel ou tel fragment particulier de son iconographie, ce qui permettra de voir dans quelle mesure les deux symbolismes se renforcent ou se repoussent.

Dans cette double perspective je me permettrai donc quelques réflexions sur la signification de la *techumbre* considérée dans la symbolique d'ensemble de la cathédrale de Teruel puis, à un autre niveau je parlerai d'un thème iconographique qui me semble important dans la *techumbre* et n'a pas, que je sache, particulièrement retenu l'attention des commentateurs, la représentation du pouvoir royal et de la noblesse.

Il faut bien admettre que si aujourd'hui on a le privilège de pouvoir contempler d'assez près, en se promenant sur une sorte de galerie aménagée à cet effet, le détail de certaines des parties de la *techumbre*, il n'en était rien pour les spectateurs du XIV^e siècle qui ne voyaient au dessus de leurs têtes qu'un vaste assemblage de vives couleurs: rouge brillant, jaune foncé, bleu foncé, bleu-vert, blanc et noir avec quelques tons intermédiaires, le tout donnant l'impression d'une forte dominante de rouge et de bleu. La signification de détail des représentations iconographiques qui composent l'ensemble leur échappait totalement. En pénétrant dans la cathédrale le fidèle percevait peu à peu cette polychromie diversement éclairée selon l'heure de la journée.

Il me semble donc qu'on peut supposer que la surface colorée de la *techumbre* avait ici, en relation avec l'espace intérieur de l'édifice un rôle que l'on pourrait rapprocher de celui du vitrail dans la cathédrale gothique classique. Bien sûr, il ne s'agit pas ici d'un espace transparent qui laisse filtrer la lumière mais d'une surface opaque éclairée par une lumière qui vient d'en dessous et l'éclaire obliquement, cependant, comme avec le vitrail, le résultat obtenu est la conversion de l'intérieur de l'église en un milieu dépourvu de similitudes avec l'espace naturel. On a adapté ici une tradition d'origine musulmane, la couverture en charpente chargée de valeurs symboliques en relation avec le divin, aux nécessités d'une conception chrétienne de l'édifice religieux qui, conformément à une tradition littéraire mettant la lumière en relation avec le divin, assimile l'espace de la cathédrale gothique à un microcosme céleste (3). A Teruel, comme ailleurs au moyen de la transparence du vitrail, l'irradiation divine se condense sur un objet privilégié, la *techumbre*, invitant l'âme du fidèle à progresser "du créé à l'incréé, du matériel à l'ineffable" (4) et à se transporter d'ici-bas dans le monde plus élevé de

Arte mudéjar aragonés, Zaragoza: Guara, 1978. pp. 218-222. Fabián MAÑAS BALLESTIN, Pintura gótica aragonesa, Zaragoza: Guara, 1979, pp. 64-68. Cette étude devrait être complétée ultérieurement par celle des autres personnages de la *techumbre* qui n'a pas pu se faire ici faute de place. J'ajouterai que j'ai consulté pour cette étude les photographies de la Collection Amatller qui correspondent à un état de la *techumbre* antérieur à la restauration et ne coïncident pas toujours avec l'état actuel de celle-ci. Angel Novella Mateo a précisé les changements dans la situation de tel ou tel panneau.

(2) Joaquín YARZA LUACES, "En torno a las pinturas de la *techumbre* de la catedral de Teruel" I Simposio Internacional de Mudejarismo, Madrid (CSIC)-Teruel (Diputación Provincial), 1981, pp. 41-56.

(3) Victor NIETO ALCAIDE, La luz, símbolo y sistema visual, Madrid: Cátedra, 1978, p. 14.

(4) Georges DUBY, Le temps des cathédrales, Paris: Gallimard, 1976. p. 126.

manière anagogique. On pourrait, semble-t-il, appliquer à la *techumbre* ces paroles de Suger: "... Le noble ouvrage brille mais il brille avec noblesse, qu'il éclaire les esprits et les mène par de vraies lumières à la vraie lumière dont le Christ est la vraie porte" (5). Le même Suger disait encore: "Par la beauté sensible, l'âme s'élève à la beauté véritable, et de la terre où elle gisait, submergée, elle ressuscite au ciel par la lumière de ces splendeurs" (6). La charpente mudéjare peinte de vives couleurs éclairées de façon diffuse par les fenêtres ajourées de la cathédrale devient ainsi "métaphore visuelle", pour reprendre le terme cher à Gombrich et participe en quelque sorte de cette esthétique de la lumière issue de la réflexion théologique de l'abbé Suger et dont on peut trouver la manifestation éclatante de Saint-Denis à la Sainte Chapelle.

A la cathédrale de Teruel la charpente peinte assume, semble-t-il, la double fonction dévolue, selon Victor Nieto Alcaide, au vitrail dans l'architecture gothique classique: elle est le moyen qui permet une configuration symbolique de l'espace intérieur de la cathédrale et elle sert de support à des contenus iconographiques dont, dans le cas qui nous occupe, la signification par rapport à l'ensemble reste à déterminer.

Parmi les contenus iconographiques dont la variété a suscité l'étonnement des commentateurs et à défaut de pouvoir étudier ici l'ensemble des personnages de la *techumbre*, mon attention s'est portée plus particulièrement tout d'abord sur la représentation du pouvoir royal. Une très ancienne tradition médiévale faisait du roi un personnage sacré et la société humaine était conçue comme un reflet de la cité de Dieu qui est elle-même une royauté. Georges Duby cite ce texte: "Un seul règne dans le royaume des cieux, celui qui lance la foudre; il est normal qu'il n'y en ait qu'un seul également qui, sous lui, règne sur la terre" et il ajoute ce commentaire: "Modèle des perfections terrestres, la figure royale s'établit au sommet de toutes les constructions mentales qui entendaient alors signifier l'ordonnance de l'univers visible" (7).

Dans la *techumbre* l'artiste ou les artistes ont donné à la représentation des rois un soin tout particulier, tant par le nombre des sujets représentés que par la beauté du dessin et la préciosité des encadrements. La place que les rois y occupent est celle qu'ils occupaient traditionnellement dans la société, la première. Cette première place, les rois et les reines l'occupent aux côtés du Pantocrator d'une part et des personnages auréolés ou des représentants de la hiérarchie ecclésiastique de l'autre. Ce lien intime entre les deux glaives, religieux et politique, la *techumbre* le montre de façon frappante dans la sixième section par la représentation alternée de têtes de religieux et de rois sur les corbeaux. Les rois sont les dépositaires de la foi chrétienne pour l'insuffler ensuite dans le corps de la société.

Non seulement les rois avaient pour conseillers les représentants de l'Eglise mais ils recevaient de leurs mains les insignes de leur dignité: l'étendard, le glaive, l'anneau, la couronne. Ils se faisaient oindre, geste dont le sens universel dans la liturgie catholique est de faire passer un homme ou un objet de la catégorie de profane à celle de sacré.

Le roi, tenant son pouvoir de Dieu, avait un devoir fondamental qu'on peut résumer ainsi: par de pieuses fondations et la protection accordée à la vraie foi, assurer le salut du peuple. La *techumbre* illustre cette protection royale: la septième section nous montre un roi voisinant avec un franciscain auréolé en qui on a voulu reconnaître Saint François d'Assise; de sa main droite il indique, au dessus de lui, deux personnages placés côté à côté; il s'agit d'une femme d'un côté et de l'autre d'un religieux qui tient une barre de ses deux mains. On s'accorde généralement à voir dans ce roi Jaime I, à cause

(5) Cité par Georges DUBY, op. cit. p. 130.

(6) Cité par Georges DUBY, op. cit. p. 11.

(7) Georges DUBY, op. cit. p. 21.

de la prédilection qu'il eut pour les franciscains. L'interprétation du religieux comme étant l'architecte de Santa María de Mediavilla est plus discutée. En tout cas Jaime Iro affectionnait particulièrement l'église puisqu'il lui accorda pour ses travaux la participation au butin des incursions militaires auxquelles participait la ville. Emilio Rabanaque Martín a supposé que la dame serait une reine, une des épouses de Jaime I, la seconde, Doña Teresa Gil de Vidaurre, à qui, le 18 juin 1269, les autorités de Teruel cédèrent leurs droits sur les villages de Toro et Pina, pour elle et son fils, sans doute en reconnaissance de dons qu'elle avait faits pour des travaux dans la cathédrale (8).

La cinquième section nous montre encore deux aspects de la royauté: on y voit un personnage royal (qui antérieurement se trouvait dans la quatrième section d'où il fut déplacé) tenant un sceptre à fleur de lys de la main droite et un livre de l'autre, plus loin, deux rois, situés non loin l'un de l'autre, l'un joue de la harpe, l'autre, assis en majesté, tient une épée nue, appuyée sur son épaule droite. Angel Novella Mateo suggère que ces deux rois seraient une allusion à David et Salomon. Quoi qu'il en soit l'épée du roi pourrait symboliser la justice et la défense. Le roi est le suprême justicier du peuple et le défenseur du pays. Le souverain avait en effet trois devoirs fondamentaux, le premier d'ordre religieux, abondamment illustré dans la *techumbre*, le second, d'ordre militaire, défendre le peuple contre les ennemis du dehors ou faire de nouvelles conquêtes, le troisième, d'ordre intérieur au royaume, faire régner la justice et la paix.

Mais défendre la foi chrétienne et le peuple, faire régner la justice et la paix n'empêchaient nullement le roi de s'intéresser aux arts. Au contraire cette générosité, ce pouvoir de susciter les oeuvres d'art et la beauté était essentiel à l'office de la royauté. Ainsi, ne disait-on pas d'un Ferdinand III le Saint, roi de Castille, que lui-même savait chanter et payait des chanteurs et des musiciens (9).

A la cinquième section de la *techumbre*, on voit de nombreux artistes autour des personnages royaux: un joueur de flûte, un jongleur, un trouvère qui déclame, et enfin un joueur de vielle; seule, la première section, en particulier sur son tirant, égale la cinquième par les scènes de musique et de danse qui se déroulent dans le cadre d'une noce priccière. On joue de la vielle, on danse. Au Moyen Age, seules les fêtes royales rassemblaient un très grand nombre d'artistes, elles étaient donc le lieu de rendez-vous des plus fameux jongleurs et trouvères qui recherchaient la protection royale. La chronique de Ramón Muntaner, dans son passage relatif au couronnement d'Alphonse III, en 1328, nous donne des détails sur la fête royale. La *techumbre* nous apporte une grande variété de reproductions d'instruments de musique et aussi plusieurs exemples de danses du Moyen Age. On est frappé par les attitudes contorsionnées de ces danseuses. Une des danses de l'époque est représentée ici: la danseuse, courbée, genoux no pieds au sol, prend appui sur ses coudes, également au sol, elle agite ses épaules ainsi que ses mains. L'artiste a en réalité voulu représenter la danse de Salomé. On peut voir ainsi Salomé dansant en équilibre sur des poignards, vers 1260, à la verrière de Saint-Jean-Baptiste, à la cathédrale Notre-Dame de Clermont-Ferrand. A Teruel Salomé n'est pas en équilibre sur les poignards mais seulement sur ses mains qui tiennent les poignards dressés vers le ciel. L'inspiration de scènes vécues a modifié l'iconographie qui faisait voir dans ce triste prodige de Salomé dansant sur des poignards le soutien du démon. De par leur origine, ces artistes différaient profondément du monde de la royauté, pourtant nombre d'entre eux furent très liés avec les rois. Ces derniers, lors de leurs fréquents déplacements, n'oubliaient jamais de faire figurer dans leur suite

(8) Emilio RABANAQUE, op. cit. pp. 197-198.

(9) Cité par E. Rabanaque, op. cit. p. 193.

les jongleurs et les trouvères auxquels ils accordaient de nombreux privilèges. En retour ils exigeaient beaucoup d'eux. Le troubadour Guinant de Calanso tenait Pierre I pour un grand protecteur des jongleurs et l'un de ceux qui servaient Jaime Iro célébra dans une chanson sa compréhension, son amour pour la poésie et les chants des troubadours. Protecteur des arts, Jaime Iro ne craignit pas de sacrifier lui-même à la muse en écrivant sa *Crónica* ou *Llibre del Feys* (10).

Et la noblesse? La *techumbre*, nous la montre dans sa fonction essentielle, la guerre. En Espagne, au Moyen Age, l'existence d'un front de la Reconquête fait en quelque sorte passer au second plan les luttes entre seigneurs qui constituent ailleurs la trame de la société féodale, le moyen d'acquérir des richesses, ces luttes sont représentées dans la *techumbre* mais l'adversaire essentiel c'est le maure, facilement reconnaissable, en mauvaise posture: dans la frise de la deuxième section, un maure à cheval apparaît vaincu; il a bouclier frappé de l'étoile et l'arme qu'il perd est un cimenterre ou un sabre, en tout cas une arme non occidentale. Raymond Llul nous rappelle que le rôle des nobles était de maintenir la foi catholique (11).

La frise de la deuxième section montre, à côté du combat du chevalier contre un maure facilement reconnaissable, des combats entre chevaliers équipés de la même façon. Ces chevaliers luttent à l'épée, lancent des flèches ou s'affrontent à la lance comme dans un tournoi. Les nobles qui combattaient à cheval, animal qu'ils étaient les seuls à pouvoir entretenir, formaient l'élément principal des armées, à une époque où les qualités individuelles dans le combat passaient au premier plan. On sait qu'en Terre Sainte, les chevaliers chrétiens compensèrent leur infériorité numérique par l'usage du cheval et d'un équipement très complet. Cette prépondérance du chevalier sur l'homme à pied, dans la guerre, traduit la supériorité du noble sur le vilain dans la société. La *techumbre* nous montre ainsi de très nombreux cavaliers et de nombreux modillons sculptés représentent des têtes de chevaux.

Les hommes qui combattent à cheval, sur les frises et les tirants, ne laissent voir que peu de détails. Ceux-ci se laissent mieux observer dans plusieurs scènes: dans un panneau on voit un homme de face sur son cheval; ailleurs, sur un corbeau, deux hommes s'affrontent à la lance, en tournoi, semble-t-il; juste à côté, un troisième en renverse un quatrième; enfin, sur un tirant est représenté un combat entre deux cavaliers plus légèrement armés.

L'armement complet du cavalier était réservé aux nobles, professionnels de la guerre, car il était très onéreux. Il comprenait la lance dont l'acier signifiait, selon Raymond Llul, la force de la vérité, l'épée, qui, selon le même auteur, ressemble à la croix. (12). Le cavalier vu de face repose sa lance sur l'étrier, les hommes qui chargent la tiennent sous l'aisselle. Pour se défendre le noble portait un heaume: dans la scène qui représente des hommes s'affrontant à la lance, le heaume est complet et couvre toute la tête, comme cela se faisait au XIII^e siècle; le cavalier vu de face porte un casque caractéristique d'une époque plus ancienne, simple bonnet de métal qui laisse le visage découvert. Le heaume, selon Raymond Llul, c'est "la vergüenza", l'honneur

(10) Pour tout ce qui concerne la musique, consulter: Higinio ANGLES, *La música a Catalunya fins al siglo XIII*, Barcelona, 1935.

(11) Ramón LLUL, *Obras literarias*, II, *Del oficio que pertenece al caballero*, Madrid: BAC, 1948. "... mantener la santa fe católica, por el cual creemos que Dios Padre envió su Hijo a tomar carne en la gloriosa Virgen Nuestra Señora Santa María...".

(12) Ramón LLUL, op. cit.: "Lanza se da al caballero para significar la verdad;... y el acero de la lanza significa la fuerza que tiene la verdad sobre la falsedad".

"Al caballero se da espada, que está formada a semejanza de una cruz".

(13). Le corps est protégé par une cotte de mailles que l'on peut observer sur plusieurs personnages; elle peut recouvrir aussi les bras et les jambes. Le combattant la recouvrait d'une tunique qui servait essentiellement à l'identifier; il pouvait aussi porter un vêtement de cuir qui assurait une protection supplémentaire. Enfin, le bouclier ou écu, manié avec dextérité, assurait l'essentiel de sa protection, il était décoré à ses armes. Ainsi, l'écu du cavalier vu de face porte des bandes horizontales, d'autres des bandes verticales. Le cheval aussi était protégé comme on peut le voir dans le cas de la représentation du cavalier de face: son cheval est recouvert d'un manteau de mailles; de plus de nombreux cavaliers ont leur cheval recouvert d'une housse à leurs couleurs. Dans le cas des deux hommes à cheval qui s'affrontent à la lance, leur équipement est si soigné, leur charge si bien ordonnée, qu'il doit s'agir d'un tournoi; le cavalier de face porte un équipement plus rustique et il est représenté plus grossièrement. Notons enfin les deux hommes représentés sur le tirant, armés de lances et de boucliers mais sans casque ni cotte de maille; leurs chevaux sont nu-tête et non plus protégés comme ceux des scènes précédentes. Ces hommes légèrement armés ne seraient-ils pas ce qu'on appelait des "sergents", hommes d'extraction non noble servant les nobles à cheval? Comme l'a fait remarquer l'historien Marc Bloch, à côté de la chevalerie des "criados", il existait une "chevalerie vilaine" composée des plus riches parmi les libres paysans (14). Dans cette hypothèse les plus aisés des paysans constituaient la cavalerie des "sergents". Les autres paysans pouvaient servir comme fantassins, ainsi les piquiers et archers qui sont représentés à plusieurs reprises dans la *techumbre*. Les piquiers montrent bien le faible équipement des troupes à pied. Ils ne sont armés que d'épées et de boucliers (rond pour l'un et triangulaire pour l'autre). L'archer qui tient l'arbalète avec son pied n'a pas de vêtement de protection mais une simple tunique.

La société du Moyen Age repose sur la distinction des fonctions: ceux qui combattent, ceux qui prient, ceux qui travaillent. Une collaboration entre les deux premières de ces fonctions est représentée symboliquement sur les deux modillons qui se font face sous le quatrième tirant: des têtes de combattants et de prêtres y sont associées. Emilio Rabanaque parle à ce propos de "dédoublement de personnalité" (15). La lutte contre l'infidèle, lutte religieuse menée avec des moyens militaires enfanta une institution qui réalisait la fusion de ces deux premières fonctions, celle des ordres militaires. Les Templiers, incapables de garder l'importance place de Calatrava, furent remplacés par des Cisterciens qui fondèrent l'ordre des chevaliers de Calatrava, approuvé par le roi en 1158 et par le Pape en 1164; cet ordre donna lui-même naissance à celui des chevaliers d'Alcántara en 1166 tandis que l'ordre de Santiago participait à la lutte contre les musulmans. Les trois grands ordres jouèrent un rôle de premier plan dans la Reconquête et notamment l'ordre de Calatrava dans la prise de Cuenca en 1177. Il n'est donc pas étonnant de les voir intervenir dans la *techumbre*. Les chevaliers de Calatrava en particulier sont présent dans les scènes guerrières aux côtés des autres chevaliers. Nous voyons ainsi huit cavaliers quittant une ville et parmi eux des membres des ordres militaires. Les chevaliers de Calatrava portent des croix rouges, c'est le seul signe qui les distingue des autres guerriers.

Cet esprit guerrier marquait profondément la vie des nobles, on le retrouve dans deux de leurs distractions favorites, le tournoi et la chasse. Nous avons déjà vu dans la *techumbre* des hommes apparemment équipés pour le tournoi, nous n'y reviendrons

(13) Ramón LLUL, op. cit.: "Se da al caballero yelmo para significar la vergüenza, porque caballero sin vergüenza no puede ser obediente a la Orden de Caballería."

(14) Marc BLOCH, *La société féodale*, Paris, 1939, pp. 265-266.

(15) E. RABANAQUE, op. cit. pp. 191-192.

donc pas. Il faut noter qu'il ne nous est pas montré dans la *techumbre* de tournoi avec lice et spectateurs. Les rois et l'Eglise n'approuvaient guère cette pratique qui se maintenait cependant parce qu'elle correspondait à une tradition très ancienne (le concile de Tribur dès 895, mentionnait ces simulacres de combat sous le nom de jeux païens), et constituait un moyen d'acquisition des richesses propre à la société féodale, le vainqueur obtenant fréquemment les armes et le cheval du vaincu. Emilio Rabanaque Martín cite un duel célèbre qui eut lieu près de Teruel, dans les monts de Burbáguena, entre Don Pedro de Ahones, frère d'un évêque de Saragosse, et Don Sancho Martínez de Luna qui fut vainqueur (16).

Une variante du duel était approuvée par l'Eglise, le duel judiciaire, dont le "Fuero" de Teruel nous donne les modalités. Jaime Caruana commente ces articles du "Fuero" dont nous pouvons dégager les éléments suivants: dans presque tous les délits, il était possible de prouver son innocence en sortant vainqueur d'une épreuve très réglementée: après une nuit de veille et une messe, le prévenu devait se rendre le vendredi sur le pré pour affronter un homme d'une taille comparable à la sienne, à pied ou à cheval, et, selon le cas une épée ou deux, un bouclier, etcétera. S'il résistait trois jours sans sortir des limites fixées, il était déclaré innocent. (17).

Une autre distraction des nobles était la chasse, mais dans la société occidentale du Moyen Age la chasse n'était pas seulement un jeu mais une activité vitale qui n'était pas uniquement réservée aux rois et aux nobles, les plébéiens aussi pouvaient s'y adonner. Cependant, les rois les princes et les seigneurs tentaient de se réserver la poursuite du gibier. Le fondement juridique de ces prétentions est très mal connu, c'était surtout la loi du maître. Les nobles avaient une prédilection pour la chasse au lévrier et la chasse au faucon dont la paternité revenait aux civilisations équestres des plaines asiatiques. Nous voyons dans un des panneaux de la *techumbre* un noble chassant au faucon tandis qu'au dessous de lui est représenté un paysan moissonnant avec sa faucille. Dans la frise de la deuxième section un cavalier charge un cerf qui s'enfuit à toute vitesse; un autre scène montre des chasseurs poursuivant un sanglier; on retrouve le même thème dans d'autres sections. Les historiens nous confirment que la chasse au sanglier se pratiquait couramment dans les environs boisés de Teruel. (18).

Beaucoup ont voulu voir dans les scènes de chasse de la *techumbre* le souvenir des chasses royales, en particulier celles de Jaime I el Conquistador. Celui-ci raconte lui-même comment il a été chasser le sanglier du côté d'Albarracín. Le "Fuero" de Teruel indique aussi comment celui qui touchait le premier la bête était récompensé du meilleur morceau de celle-ci.

La vision de la noblesse que nous donne la *techumbre* de la cathédrale de Teruel semble assez proche de la réalité historique. Elle nous montre l'importance grandissante de cette noblesse dont le rôle était capital dans les guerres de la Reconquête et qui affirmait progressivement ses prérogatives tandis que se renforçait également le pouvoir communal.

En revanche, à l'époque de la construction de la *techumbre*, le pouvoir royal avait été bien affaibli par les assauts de la noblesse. La lutte entre les nobles et la royauté, phénomène général en Europe, fut en Espagne particulièrement dure. Lorsque Pierre III d'Aragon, dans les dernières années du XIII^e siècle, réunit les Cortes à Tarazona, à

(16) E. RABANAQUE MARTIN, op. cit. pp. 166-167.

(17) Jaime CARUANA, *Organización de Teruel en el siglo XII*. Teruel (9-10), 1953.

(18) "Partimos de Alcañiz para Teruel, donde recibimos una invitación de Don Pedro Fernandez de Azagra, señor de Albarracín, para que fuésemos a comer con él en una de sus aldeas de Albarracín, por nombre Ejea, e iríamos a la caza de jabalí. Aceptamos pues el convite." Cité par Emilio RABANAQUE, op. cit. p. 189. *Fuero de Teruel*, art. 665.

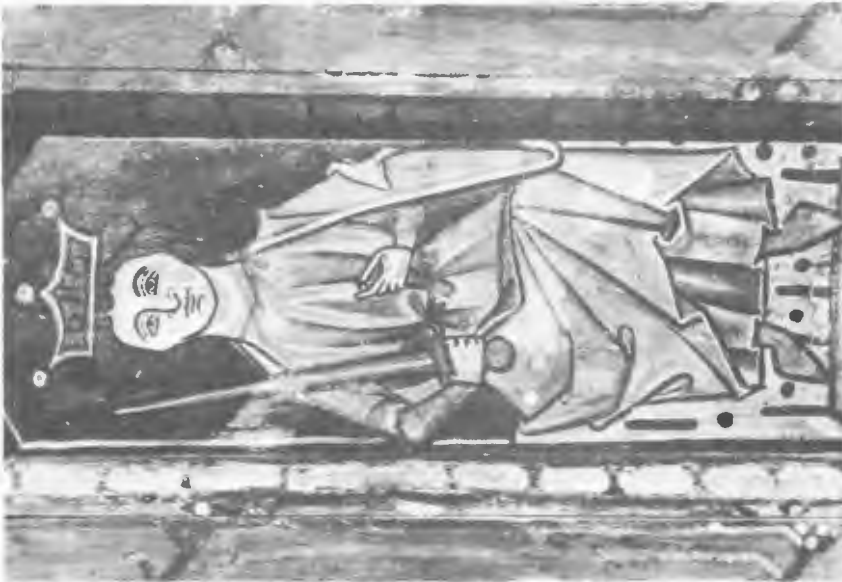
propos de sa politique extérieure, il se heurta violemment à l'opposition de ses sujets, principalement des nobles qui, le tenant à leur merci, se liguèrent pour présenter contre lui une longue liste de griefs. Le souverain essaya de gagner du temps mais dut accorder le fameux "Privilège Général" aux Cortes de Saragosse, en octobre 1283. Il s'agit là d'un cas exceptionnel d'humiliation du pouvoir royal au profit des grands seigneurs et des municipalités. La législation de Jaime I fut abolie et les privilèges de la noblesse aragonaise reconnus; le roi dut rendre aux seigneurs les immenses propriétés que son père avait revendiquées pour la Couronne. (19).

L'importance accordée à la royauté dans la *techumbre* est décalée par rapport à la réalité historique, elle correspond à un passé révolu. L'Eglise, si liée, nous l'avons vu, au pouvoir royal, n'a-t-elle pas suscité cette vision idéale et nostalgique de la royauté? Pour exalter ce pouvoir royal on insiste sur son caractère divin, d'où la présence du Pantocrator; on insiste encore sur l'importance du roi comme protecteur de la foi chrétienne, et donc des ordres religieux, ainsi que sur son rôle de justicier symbolisé par l'épée. Au milieu du XIII^e siècle, à la Sainte Chapelle on avait utilisé le vitrail pour exalter le pouvoir royal de Sant Louis, en faisant appel aux rois de l'Ancien Testament. A Teruel, on exalte un roi du passé, Jaime Iro; on insiste sur le caractère majestueux de la royauté. Les personnages royaux ne sont généralement pas représentés en mouvement comme les nobles; c'est sur ce caractère sacré qu'est mis l'accent dans cette iconographie de la royauté qui semble en harmonie avec la conception d'ensemble de l'édifice religieux comme microcosme céleste: le roi tient son pouvoir de Dieu, sans lui on ne peut accéder à son royaume.

(19) MARQUES DE LOZOYA, *Historia de España*, Barcelona: Salvat, 1970, tome II, p. 119.



2.- Une reine. Cat. de Teruel, techumbre.



1.- Un roi. Cat. de Teruel, techumbre.



2. — La chasse au Faucon. Cat. de Teruel, teuchumbre



1. — Un roi, un religieux. Cat. de Teruel, teuchumbre

EL ARTESONADO DE LA CATEDRAL DE TERUEL COMO "IMAGO MUNDI"

SANTIAGO SEBASTIAN LOPEZ

Dedicatoria: Al Dr. John Moffit

Desde que el artesonado de la actual catedral de Teruel empezó a ser conocido, dada la gran exhibición de figuras con sentido narrativo, se pensó en descifrar su contenido, así ya Pano, López Polo, Rabanaque y Angel Novella trataron del posible contenido y hablaron del fondo subhistórico; se pretendió demostrar que los techos turolenses eran como la representación de la "Comedia humana" del Teruel medieval, pero era preciso ser muy liberales para alcanzar una interpretación del material temático en orden a una concepción sistemática; se veían vagas referencias a la historia turolense e incluso a familias, pese a que la heráldica es un tanto ambigua. Ante tales imprecisiones se habló en general del fondo subhistórico de la gran pieza catedralicia. El iconógrafo Yarza ha hecho precisiones iconográficas sobre lo que ya debía saberse como el mensario, los ciclos caballerescos o ciertas representaciones de pecados como la lascivia o la discordia (1).

La escuela de la iconografía tradicional ha llegado por el momento a un callejón sin salida por lo que respecta a una interpretación coherente de la gran pieza. Es ya conocido que hay dificultades casi insuperables derivadas del estado en que nos ha llegado la techumbre por las mutilaciones que sufrió desde el siglo XVI, cuando fue abierto el cimborrio, por las destrucciones del bombardeo de la Guerra Civil y por las dislocaciones de piezas en la última restauración. Por otra parte, si en su origen hubo una disposición coherente que permitiera su lectura correlativa, tal vez con posterioridad hubo cambios faltos de lógica, que nos han dejado la techumbre en el aparente caos actual.

La presente situación en que nos ha llegado el artesonado, y no sin razón, ha hecho pensar a algún iconógrafo que el mentor del artesonado no poseyera "una capacidad intelectual lúcida o un sentido de lo racional de primer orden" (2). Aparentemente es así, pero no sabemos si lo fue así desde un principio por las razones apuntadas. La verdad es que debemos de ser muy cautos en orden al hecho histórico de la creación y colo-

(1) Remito a la reciente y lujosa monografía: *El artesonado de la catedral de Teruel* (Zaragoza, 1981), con notas introductorias de Rabanaque, Novella, Sebastián y Yarza, acompañadas de bibliografía. La publicación fue auspiciada por la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

(2) *El artesonado de la catedral de Teruel*, 41. J. Yarza.

cación del artesanado; empezamos por no saber si fue realizado a fines del siglo XIII o ya bien entrado el siglo XIV, pues los argumentos estilísticos hasta ahora presentados no son convincentes y resultan endeble; por otra parte desconocemos todo el proceso social e intelectual que permitió la creación de una obra de tal envergadura; y por si fuera poco, pese a que yo sugerí varios nombres de pintores, desconocemos aún el equipo artístico que llevó a cabo tal obra. En fin, que son muchas las interrogantes históricas que presenta la techumbre, lo cual quiere decir que la crítica histórica habrá de poner en juego una metodología diversificada si quiere salvar los imponderables que hay en el estado actual de la cuestión.

Desde hace varios años vengo señalando el interés iconográfico que presenta el artesanado catedralicio, y hace un decenio se me ocurrió la idea de aplicar los esquemas del gran iconógrafo francés Emile Mâle; me satisface que un prestigioso colega haya escrito recientemente que mi intento abrió "la vía a una explicación que supera la cotidianidad" (3). Hoy ya contamos con precisiones iconográficas, pero el problema de fondo sigue sin resolverse: qué significa o cuál fue la "idea" del artesanado. Las explicaciones iconográficas por medio de los *topoi* son fáciles de aplicar, pero acaban en generalizaciones vagas y difusas. Pese a los alardes bibliográficos —y no los criticamos— los resultados obtenidos son pobres.

La investigación iconográfica —la puramente tipológica— propia de la escuela tradicional, aunque sea más o menos nueva entre nosotros, no acaba por el momento de responder a la pregunta clave de la "idea" o el mensaje de la obra; lo más que ha llegado es al establecimiento de una serie de ciclos. Por todo ello, ante esta incapacidad, tal vez provisional, de la escuela oficial, juzgamos que es urgente la búsqueda y aplicación de otros métodos que nos permitan llegar a la "intrahistoria".

De acuerdo con el título dado a mi ponencia, sería bueno aclarar las lagunas que ofrece la interpretación de la magna pieza de la catedral de Teruel, acomodando las ideas que C. S. Lewis, de la Universidad de Cambridge, aplicó a la literatura medieval, con base en el concepto de "modelo del mundo", es decir, de la "imagen" del universo medieval y de su impacto emocional y estético. Este autor testimonia en su estudio la persistencia de la actividad mítica en el pensamiento medieval, pero no la explica por el fenómeno de la fabulación, propia del hombre primitivo, que se encuentra en estado pre-lógico, sino por el carácter absolutamente libresco o erudito de la cultura medieval. "Si consideramos la cultura como la respuesta al entorno, entonces los elementos de éste a que respondió con mayor intensidad fueron los manuscritos. Todo escritor, en caso de que pueda de alguna manera, se basa en un escritor antiguo, sigue a un *auctour*: preferentemente latino. Era una de las características que diferencian aquel período histórico casi tanto del mundo primitivo como de la civilización moderna... En nuestra sociedad la mayoría del conocimiento depende, en última instancia, de la observación. Pero en la Edad Media dependía predominantemente de los libros. Aunque las personas con cultura eran mucho más raras que ahora, en cierto modo la lectura era un ingrediente más importante de la cultura en conjunto" (4).

Lewis puntualiza que el hombre medieval no fue ni "un soñador ni un vagabundo" sino ante todo un organizador, un compilador de noticias e ideas y un constructor de sistemas. Pese a que estaba inmerso en actividades violentas, tendía a formalizar todo: la guerra, la pasión sexual, la poesía, la especulación filosófica, etc.; le deleitaban la distinción, la definición, la catalogación, etc., así, pues, la Edad Media construyó un modelo sincrético del universo, donde tuvieron cabida los elementos platónicos y

(3) Ob. cit. nota 2, pág. 29.

(4) C. S. LEWIS: *La imagen del mundo*. Trad. 1980, pág. 4.

aristotélicos, y también los paganos y los cristianos. No se comprende al hombre medieval si no es por la persistencia del *mythos* como modelo fundamental que acoge sus ansias trascendentales, de ahí que esa imagen o modelo sea una representación de la conciencia colectiva. Al respecto concluye Fuentes Rodenas: "el mito, sustentador de modelos de la conducta humana, logra su fundamentación por la confianza ciega del hombre en la existencia de un más allá sobrenatural, de unos valores divinos, que guíen e instrumenten las actividades de los humanos. En suma, significa aceptar y desvelar con ello, ante el abrumador asombro del medio, la sacralización de nuestra misteriosa realidad profanizada" (5).

La empresa de Lewis no consiste en un estudio de las fuentes de la literatura medieval, sino en la presentación crítica de las fuentes del saber medieval, es decir, de la síntesis de su teología, ciencia e historia en un modelo mental único, complejo y armonioso del universo; tal construcción, como piensa Lewis, estuvo condicionada por dos factores: el carácter libresco de su cultura y su interés por los sistemas (6). No olvidemos todo esto a la hora de aplicarlo más tarde a la creación estético-ideológica de la techumbre turolense.

Por esta introducción verán ustedes que no reclamo su atención para subrayar ideas o hipótesis ya presentadas en mi reciente trabajo del *Artesonado de la catedral de Teruel*, publicado por la Caja de Ahorros, sino para ofrecer nuevos planteamientos que nos permitan una comprensión más profunda, seria y objetiva. Por todo lo anterior, creo que no se puede descartar que hubiera habido un mentor, sin duda, un clérigo, teólogo y humanista, que hubiera realizado el montaje de las imágenes de acuerdo con su "idea", revelando al mismo tiempo su concepto del mundo. Este mentor bien pudo ofrecer al equipo de pintores uno o varios repertorios enciclopédicos con numerosas miniaturas. Será difícil señalar el modelo concreto, pero al menos podremos aproximarnos. Por el momento el modelo que presento con toda clase de reservas es el famoso *Breviari d'Amor* (7).

Hagamos un comentario de este famoso libro. Se trata de un larguísimo poema narrativo, cuyo autor, el monje franciscano Matfre Ermengaud, nacido en la ciudad de Beziers, reaccionará contra la escuela tolosana de mediados del siglo XIII por cuanto confundía peligrosamente el amor divino y el profano, y el monje tratará de fijarlo dentro del matrimonio. Como ha señalado Ferrando, en la introducción a la edición facsímil, con su *Breviari d'Amor* "Matfre Ermengaud reacciona contra la penetración en su Occitania de las summas didácticas francesas o traducidas del francés, como por ejemplo *Image du monde*, de Goussouin de Metz, o la versión francesa del *Llibre del Tresor*, de Bruneto Latini", a pesar de que la fuente principal fue la obra ya citada del dominico Vicente de Beauvais, ya en latín, ya en francés (8).

Frente a los *clerici vagantes*, juglares del siglo XIII, Matfre de Ermengaud es un fiel cristiano que expresa su visión clerical del mundo con base en las conocidas "summas". No hay que olvidar que Matfre fue un coetáneo de San Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino, San Buenaventura, Ramón Llull, Alfonso el Sabio, etc.; fue esencialmente un compilador, que bebió primordialmente en Vicente de Beauvais. Reafirmo con Ferrando: "Matfre ha tratado básicamente de reconducir toda la ética de oc hacia una reducción moralizadora de signo franciscano, equidistante del laxismo trovadoresco y del pu-

(5) J. FUENTES RODENAS: *Los modelos del universo medieval*. Diario "La Verdad". Murcia, 5.X.1980.

(6) C. S. LEWIS: Ob. cit. 8.

(7) MATFRE ERMENGAUD: *Breviari d'Amor*. Manscrit valencià del segle XV. Introducció, transcripció y traducció de A. Ferrando y Francés. Gráficas Vicent. Valencia, 1980.

(8) M. ERMENGAUD: Ob. cit., pág. XLIV.

ritanismo cátaro. En definitiva, una defensa del sistema eclesiástico contra el anticlericalismo materialista de los juglares *vagans* (sic), sus adversarios ideológicos, de los que toma las técnicas de propaganda, y que como ellos, trata de incidir sobre un mismo público" (9).

El *Breviari d'Amor*, ya en su versión original o traducido, fue uno de los textos manuscritos más leídos durante los siglos XIV y XV tanto en Francia como en el resto de los países de la Corona de Aragón, y en demostración de ello se da la cifra de doce manuscritos conservados más o menos completos y hasta diez fragmentos de otros, que han sido estudiados por Clovis Brunel (1935) y por Peter Ricketts (1966). Sobre la difusión del texto en lengua catalana y valenciana hay que recordar que nos han llegado hasta siete manuscritos en la Península Ibérica, y que sólo uno está en castellano, y cronológicamente pertenecen a finales del siglo XIV y a los inicios del siglo XV. Constituyen un material valioso que no ha sido estudiado globalmente, sólo se han realizado anotaciones de carácter lingüístico; el único manuscrito publicado en *facsimil* es el de la Biblioteca Nacional de Madrid, que apareció en Valencia en edición de gran lujo, y gracias a ésta puedo presentar mi ponencia.

La historia del manuscrito publicado en Valencia tiene relación con Aragón, y esto es preciso destacarlo para explicarnos que este u otro *Breviari d'Amor* pudo ser conocido en Teruel. Por una nota consignada en las guardas sabemos que el manuscrito fue vendido en Valencia en 1426, aunque nada se nos dice sobre la identidad del propietario, del autor de la copia o de la traducción o sobre la fecha. Luego pasó a poder de lectores aragoneses como el canónigo Marquiello, de Daroca, y el beneficiado zaragozano de San Pablo, mossén Oro, de quien lo adquirió el librero Roberto Niport, de Zaragoza, y éste a su vez lo transfirió a don Gaspar Galcerán, conde de Guimerá, según certificación fechada en 1635 (10).

Con respecto a la cronología de otros manuscritos del *Breviari d'Amor* sabemos que el de la Biblioteca de Alfonso el Magnánimo, hoy en la Biblioteca Nacional de París, está fechado en 1400, y casi de la misma fecha es el ejemplar del British Museum, y el de la Biblioteca Universitaria de Barcelona fue terminado en 1402. El año de 1413 aparece en el inventario del poeta Pere March y en 1416 en el inventario del párroco de Foyos, Martí Doverona; aún en 1450 figura en el inventario de bienes de Joan Spigol, mercader de Cati. Las referencias del manuscrito en Cataluña son más abundantes y precisas en el siglo XV. Con todo, el códice editado en Valencia presenta no pocos interrogantes para el paleógrafo Trenchs, quien se cuestiona si sería éste traducido de un ejemplar del *Breviari* que había en la Biblioteca de Juan I, y también se pregunta por el lugar donde fue escrito: Valencia o Lérida; frente a la afirmación de Ferrando de que el traductor del texto fuera un caballero de Juan I, llamado Guillem de Copons, presenta la hipótesis de que fuera un escribano o laico formado en un escritorio universitario (11). Sería deseable que desarrollara su hipótesis.

De acuerdo con lo que he señalado, el manuscrito es una típica enciclopedia derivada del *Speculum majus* de Vicente de Beauvais. Al proponerlo como un posible modelo gráfico literario yo no afirmo que sea este ejemplar concretamente sino uno parecido, con el mismo texto y sin duda con miniaturas de diferentes estilos. Como luego indicaré no hay que descartar el complemento de otras fuentes gráficas, tal vez más antiguas, a juzgar por los arcaísmos estilísticos. No hay que olvidar que si bien el *Breviari* es una en-

(9) M. ERMENGAUD: Ob. cit. pág. XLIX.

(10) M. ERMENGAUD: Ob. cit. pág. LIII-LV.

(11) J. TRENCH ODENA: *Breviari d'Amor*, en "Boletín nº 3 de Vicent García Editores". Valencia. La parte iconográfica mereció un estudio de M. E. SORIANO: Un códice de la Biblioteca Nacional. "Breviari d'Amor", XXVII, 113 (Madrid, 1954), lo fecha en el siglo XIV.

ciclopedia, ella tiene un carácter esencialmente religioso y además está escrita por un clérigo. No es de extrañar que trate de la iglesia como “casa de Dios”, pues tal serie de imágenes podrían ser aplicadas a un templo, ya que todos los fieles “deben ir a la iglesia para ver personalmente el Santo Sacramento de la Misa”. Nuestro autor reconoce que si bien el templo es el lugar público de la oración, ésta “vale lo mismo si se hace en cualquier otro lugar recogido, privado y sin ruido” (12). Pero el aspecto que más nos interesa desde el punto de vista estético es el papel que se concede a la decoración del templo, lo que vendría a justificar el gran desarrollo que tuvo la de Santa María de Mediavilla. El autor franciscano, que vengo comentando, dice que de la misma manera que los que saben leer se instruyen con las Sagradas Escrituras, “así también estos últimos se instruyen en las imágenes y en las pinturas. Por eso podéis considerar que las imágenes y pinturas son escrituras para las gentes legas que no saben de letras”. Matfre no es extraño al poder de la imagen visual, señalando al efecto que los legos “recuerdan mejor las cosas cuando ven las cosas pintadas” (13).

Para el hombre medieval no tiene sentido hablar de él si no es en el contexto del mundo como obra divina, por ello una parte del *Breviari* está dedicada a lo que Vicente de Beauvais llamó el *Speculum naturae*, es decir, el estudio de la Naturaleza, la tierra, el cielo, los elementos y los seres que hay en ella. El fol. XXV está dedicado a la naturaleza del cielo y en general del universo, mientras que el fol. XXVI v. trata de los planetas como elementos esenciales del cielo. Lo más importante de la consideración de la naturaleza de los planetas es que por ellos “se rigen las criaturas terrenales en este mundo, y de ellos toman el bien y el mal —unas veces más, otras menos—”. El franciscano parece eludir el determinismo y deja bien patente el libre albedrío, tan importante en el problema cristiano de la predestinación.

Naturalmente, en el artesonado turolense no faltan los planetas y he podido identificar a Venus y Marte; es posible que en los trozos destruidos hubiera otros, pero nada podemos afirmar por no existir descripciones antiguas de carácter iconográfico. Tampoco faltan otros elementos del mundo celeste, al menos uno hay claro, el signo zodiacal de Géminis, y otros tal vez se hallen enmascarados en figuras o en el bestiario;

El planeta más claro y sorprendente es la figura de Venus, que aparece en la sección tercera, lado izquierdo. Es una dama, que lleva cota ajustada, sin mangas, sobre la saya o gonela, con adorno de cintas; tal figura turolense tradicionalmente fue vista como una cortesana o bailarina, por la pose llamativa de su cadera; en la mano izquierda no lleva una pandereta sino un espejo, como intuyó Novella (14). Como diosa celeste lleva corona, pero el atributo más significativo es el “espejo de plata”, mencionado ya por Filóstrato el Antiguo; en la Edad Media tal espejo fue atributo de la Venus astrológica (15), como es la de Teruel. También con espejo y con cintas está representada en el Salón de Padua, y en la iglesia de los Eremitani de la misma ciudad, aunque en posición sedente.

El *Breviari* nos aclara que el planeta Venus “propiamente es y significa lujuria por su influjo natural, pues es húmedo y bien templado. Y, por su naturaleza transmite sus influjos a las criaturas por las que nos hace ser lujuriosos, nos da un vigor natural y nos

(12) M. ERMENGAUD: Ob. cit., fol. LXXXVIII v., pág. 321.

(13) M. ERMENGAUD: Ob. cit., fol. LXIX, pág. 297.

(14) A. NOVELLA: *El artesonado de la catedral de Teruel*, 40. Teruel, 1965.

(15) G. de Tervarent: *Attributs et symbols dans l'art profane*, 274. Geneve, 1958.

KAUTZSCH: *Planetendarstellungen aus dem Jahre 1445*, en “Repertorium fuer Kunstwissenschaft” XX, 1897, págs. 32-40.

G. F. HARTLAUB: *Zauber der Spiegel*, fig. 150.

hace seguir los deseos carnales al comer, al beber, al oler, al escuchar, al mirar, al calzar, al vestir y al oír cantos e instrumentos (16).

El autor franciscano añade que los que nazcan bajo su influencia “serán risueños, cantarán bien, se alegrarán y se complacerán con los instrumentos musicales y con el canto”. Todo ello muy de acuerdo con lo que expresa la diosa planetaria turolese. En el Salón de Padua la influencia del planeta queda expresada con estos versos:

“La graziosa Venere, del suo ardore
Accende i cuor gentili, onde in cantare
Et danze, et vaghe feste per amore
L’induce col soave vagheggiare” (17).

Entre las figuras que en el Salón de Padua están bajo la influencia venusina aparecen las mujeres que se preparan para danzar, lo que también parece tener su correspondencia en la techumbre turolese, tal la mujer que aparece en la sección primera, lado derecho, como bailarina muy movida, vistiendo saya encordada (18). El tema, en la perspectiva del predicador franciscano de Beziers, que vengo citando, encierra una lección moral, no exenta del típico antifeminismo medieval, que convierte a la mujer en sujeto predilecto de los siete pecados capitales.

Quizá valga la pena recordar en parte lo que dice en el fol. CXIII v. sobre las mujeres en relación con la lujuria. “De muchas formas —escribe Matfre— ellas pecan y hacen caer en dicho pecado, puesto que se miran, se empolvan y se peinan con exageración, y esto lo hacen para que todos cuantos las miren, las cortejen y deseen. Luego dicen a sus confesores que ellas se arreglan y pintan para agradar a sus maridos, y no dicen la verdad, ya que van mejor adornadas y mejor arregladas por las calles, con los mejores vestidos que tienen, que en casa, cuando están cerca de sus maridos, en donde llevan los peores vestidos y arneses que tienen. Asimismo, las mujeres pecan por lujuria cuando van ociosas por las calles, para tener muchos mirones que se recreen en ellas, por lo que hacen pecar a muchos hombres, pues los hacen putañeros, y juegan y ríen con ellos de muy buen grado, y hablan muy deshonestamente con ellos, y los miran de hito en hito, y levantan los ojos hacia el cielo. Por esto dice el sabio Salomón que estas actitudes de las mujeres y estas miradas son propias de la putería, de la necedad y del orgullo. Llevan las mujeres vestidos muy escotados, tanto que no ocultan nada sus pechos. Esto lo hacen para que los hombrès se alegren lujuriosamente de verlas y para que tengan malos pensamientos y malas intenciones” (19). Si bien de todo habría en la sociedad turolese, no olvidemos que la denuncia mencionada procede de un texto de carácter internacional.

El segundo planeta que nos ha llegado es Marte, está en la sección tercera, lado derecho: es un hombre o guerrero con espada en la mano derecha y un escudo en la izquierda, y éste tiene el adorno característico de la estrella, como referencia a su naturaleza celeste. Es la misma forma en que aparece en el *Breviari*, aunque la presentación es diferente ya porque tuvo otro modelo en distinto códice ya por el natural sentido de la originalidad del pintor. Dado que es planeta seco y de gran calor —dice Matfre— “infunde cólera, por la que se produce ira y enemistad y se desea venganza. Y por esto antiguamente se llamaba a Marte dios de la guerra” (20). No pocas veces se le representa en forma ecuestre, pero en el códice y en el artesonado está de pie, como en el capitel de los planetas del Palacio del Dux de Venecia.

(16) ERMENGAUD: Ob. cit., 248.

(17) A. BARZONI: *I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova*, 64. Padova, 1924.

(18) A. NOVELLA: Ob. cit., 34.

(19) ERMENGAUD: Ob. cit., 358-9.

(20) M. ERMENGAUD: Ob. cit. 247.

Los astrólogos atribuyen a este planeta las luchas, las revoluciones, los asaltos, las insidias, etc. Los versos de Dati en su obra *La sfera* reflejan bien su naturaleza:

.....l'ardente Marti,
suo figlio, de natura sanguinoso,
in vista rubicondo e le sue arti
son d'essere irativo e furioso". (21)

En el Salón de Padua hay no pocos temas de lucha que en la techumbre turolense tienen cumplida representación en composiciones de lucha, son las llamadas escenas caballerescas que el profesor Yarza ha estudiado con otra perspectiva. Entre las figuras femeninas la más adecuada es una mujer de la sección octava, lado izquierdo, que se desabrocha la túnica con gesto airado; no es una figura realista sino una alegoría de la Ira, a la que nos referiremos más adelante.

Está por identificar la figura del planeta Mercurio, si es que existe; tal vez existió y entre las escenas derivadas de su influencia hay que citar las referentes a las artes liberales, entre las que deben mencionarse la Música y la Pintura. A la primera se alude en la sección primera, lado derecho, por medio de una mujer que toca el violín, y a la Pintura se refieren las diferentes escenas, que, sin dejar de aludir a la propia creación del artesanado, nos hablan de la Pintura formando parte de las artes liberales, tal como vemos en las catedrales de Chartres y Laon.

No sería extraño que la Luna estuviera camuflada por alguna de las representaciones femeninas, pues no faltan escenas de las realizadas por sus hijos y en este contexto habría que mencionar a las que tienen representados a campesinos. El planeta Júpiter, si existió, sería el responsable de los personajes con escenas de gobierno, como reyes, príncipes, obispos, abades, etc., que no faltan en el artesanado. Por último, con Saturno habría que poner escenas en relación con las artes mecánicas, como la construcción y la carpintería, ambas bien representadas en el artesanado turolense.

Otra serie de elementos celestes de los que hay rastro en el artesanado son los signos zodiacales, pero, como ya indiqué, sólo Géminis parece estar claro, en la sección primera, lado izquierdo. Son dos hombres casi desnudos, que llevan calzón corto y se hallan en actitud de lucha. Ningún panel del artesanado ha suscitado más polémica ya que Rabanaque (22) pensó que podría tratarse de una representación pudorosa de Adán y Eva, mientras que Novella vio una sencilla escena de lucha (23); yo mismo, siguiendo a Trenta, llegué a afirmar que se trataba de la lucha de Jacob con el ángel, luego de haber sufrido una transformación (24).

Más creo que ha llegado la hora de cambiar de perspectiva, ya que tales figuras en lucha están dentro de un contexto astrológico, se trata sencillamente de la representación del signo zodiacal de Géminis, siguiendo la tradición iconográfica del geógrafo español de la época romana Cayo Julio Higino en su obra *Poeticon Astronomicon*, que los figuró como adultos y reconoce que eran Cástor y Pólux, a los que Júpiter donaría los caballos. En esta línea se mantiene Matfre afirmando que "Cástor y Pólux fueron dos

(21) Cfr. A. BARZONI: Ob. cit., 56. Ya escrito mi trabajo conozco el importante estudio de F. J. TALAVERA ESTESO: *La tradición científica en las enciclopedias latinas medievales: introducción, traducción española del "Liber de natura rerum" sobre los planetas*, en "Analecta Malacitana" III, 332-363. Málaga, 1980.

(22) E. RABANAQUE MARTIN: *El artesanado de la catedral de Teruel*. Rev. "Teruel" nº 17. Teruel, 1957.

(23) A. NOVELLA: Ob. cit., 33.

(24) C. TOMAS LAGUIA y S. SEBASTIAN: *Notas y documentos artístico-culturales sobre Teruel medieval*. Rev. "Teruel", nº 49-50. Teruel, 1973.

hermanos muy fuertes y de gran vigor" (25), por ello la correspondiente miniatura nos los presenta como guerreros empuñando espadas. Las representaciones del artesonado se apartan de esta fuente y hay en las figuras cierta evocación clásica, tal vez porque deriven de una fuente italiana. Como veremos, esta representación turolense no desapareció como atestiguan grabados germanos del siglo XV.

Estamos viendo que el templo —en este caso Santa María de Mediavilla— no sólo fue concebido como un antro sagrado sino también como cósmico, por ello además de la referencia al espacio no debe faltar la del tiempo. Ya en la época paleocristiana se tuvo en cuenta este aspecto, que vino a cristalizar en una fórmula en la iglesia románica por medio de los calendarios de piedra, rara vez pintados, que representan ante el fiel el ciclo de los trabajos de la tierra, apareciendo cada escena del trabajo de cada mes en relación con un signo zodiacal. Acabo de señalar que sólo Géminis está claro, pero no sabemos si hubo más, lo que parece probable.

Hay que destacar la correspondencia entre las representaciones del *Breviari* y las del artesonado; nuevamente advierto que el códice es un repertorio internacional y quizá por ello tenga más valor, y es probable que una copia —y no precisamente ésta— del famoso *Breviari d'Amor* bien pudo llegar a Teruel como material de consulta del equipo de pintores que trabajaban en Santa María de Mediavilla. Pero concretemos por vía de ejemplos. La representación de Marzo por medio de un podador, pues según afirma Matfre "entonces se podan los sarmientos de los árboles y se les quita todo que les sobra". La representación de Abril por medio de "un hombre muy alegre y llevando flores", que no sólo vemos en Teruel sino en la sala del castillo de Alcañiz. También Mayo, que "es representado y pintado —según el *Breviari*— como un caballero que lleva halcón en la mano simbolizando que busca placer y diversión" (26), así lo vemos en el artesonado. Finalmente, otro tanto podemos decir de Junio. Lo más probable es que hubiera un ciclo completo del mensario, ya que las escenas eran de fácil lectura.

Perdón, lector. Los límites de mi ponencia me impiden extenderme más, por el momento me limito a presentar esta nueva perspectiva que espero nos permita una interpretación del artesonado catedralicio, lo que hasta ahora no ha sido posible. La investigación ideológica sobre nuestro artesonado no se agota, ahora tenemos elementos para una lectura más sugestiva y más significativa.

(25) M. ERMENGAUD: Ob. cit., 244.

(26) M. ERMENGAUD: Ob. cit., 263-4.

ARQUEOLOGIA MUDEJAR EN LA PROVINCIA DE MADRID

CONCEPCION ABAD CASTRO
HORTENSIA LARREN IZQUIERDO

En general, son pocos los años que se lleva trabajando en la arqueología medieval peninsular, y menos aún en los edificios de índole religiosa, a los cuales se les ha tratado preferentemente desde un punto de vista artístico. En este pequeño trabajo queremos apuntar la conveniencia, si no necesidad, de aplicar el método arqueológico al estudio general de un edificio, en este caso religioso. Es evidente que este estudio de forma aislada, no nos va a aportar los datos suficientes a la hora de analizarlo, siendo necesario sumar a él una investigación artística e histórica, para una más correcta valoración del conjunto.

Actualmente en la provincia de Madrid se están realizando una serie de trabajos en iglesias que presentan como nota común su construcción en estilo mudéjar que, siguiendo el fenómeno general que afecta a toda la península, se han visto transformadas en épocas posteriores ocultando, destruyendo o simplemente reformando las estructuras más antiguas. Esta circunstancia impide en la mayoría de los casos hacer una valoración correcta del edificio y ha sido necesario que en ellas se realizaran trabajos de restauración y consolidación para que hoy podamos apreciar este hecho. A modo de ejemplo inicial aportamos el dato de la iglesia parroquial de Pezuela de las Torres, la cual estaba descrita como "iglesia con cabecera mudéjar rehecho todo en el XVIII", cuando en realidad hoy podemos constatar cinco reformas que van cronológicamente desde mediados del siglo XIII hasta el siglo XIX, sin contar las más recientes. Nuestra labor arqueológica se ha efectuado paralelamente a dichos trabajos de restauración facilitándolos en muchos casos.

Centrándonos ya en el tema, debemos partir de una realidad: en el territorio de la actual provincia de Madrid los restos de estilo mudéjar conservados son escasos.

Características del mudéjar madrileño.

Haciendo un esquema general encontramos una serie de construcciones que, en su mayoría, sólo conservan una parte. Podemos agruparlas estilísticamente en dos grupos: 1.º emparentado con el mudéjar del Norte, el mudéjar realizado en Castilla la Vieja, ejemplos de esta tendencia son el Abside de los Milagros de Talamanca de Jarama (del que nos ocuparemos más adelante) y el Abside de San Pedro de Camarma de Esteruelas;

y 2.º- dentro del foco toledano, al que pertenecen la mayoría de las construcciones, caracterizadas por la aparición en ellas de elementos propios del arte musulmán, como arcos polilobulados, de herradura, etc., si bien entre ambos se dan coincidencias. A este segundo grupo pertenecerían el Abside de la Iglesia de San Martín Obispo de Valdilecha, el de Nuestra Señora de la Asunción de Móstoles, o la Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Carabanchel como ejemplos más significativos. Al mismo tiempo puede hacerse una clasificación atendiendo a los elementos conservados: ábsides, torres, templos completos y portadas. Sin embargo la extensión del presente trabajo no permite un análisis detallado de cada uno de ellos, pero sí unas ideas generales. Contemplamos en la provincia una serie de templos de primera época, centrados en torno al siglo XIII, momento de repoblación cristiana más intenso, afectadas por un alto grado de transformación, obedientes a una realidad histórica que marca la diversa procedencia de sus pobladores; y un segundo grupo más escaso de construcciones tardías de los siglos XIV y XV (1).

Planteamiento arqueológico

Partiendo de un análisis estilístico del edificio, comprobando los diferentes momentos visibles en su construcción, nos hemos encontrado como nota general la pervivencia de una primitiva cabecera en un templo de factura moderna. Ante este hecho, el planteamiento de la excavación se hace en base a dos objetivos:

- Constatar las intervenciones que el edificio ha sufrido.
- Reconstruir si es posible la planimetría del edificio más antiguo, aspecto que en este caso más nos interesa, y su evolución posterior.

Analizamos, pues, tres de los casos estudiados:

1.º Nuestra Señora de la Asunción de Pezuela de las Torres.

Esta iglesia presenta uno de los escasos ejemplos de arquitectura románica existentes en la provincia de Madrid. Se trata de su ábside. Sin embargo, la cabecera se hallaba totalmente oculta por enlucidos, y fueron los trabajos de restauración los que pusieron al descubierto su primitiva factura.

Al mismo tiempo, en el interior, que aparentemente respondía al estilo renacentista, se descubrieron los pilares que separaban sus tres naves. La factura de éstos era mudéjar, lo mismo que el arranque de los arcos, que habían sido rehechos posteriormente. Curiosamente la curvatura que presentaban no correspondía a la rosca actual de las arquerías, sino que indicaba una de menor tamaño, lo que nos hizo pensar en la existencia de apoyos intermedios desaparecidos. La excavación arqueológica puso al descubierto la

(1) La bibliografía sobre el mudéjar madrileño no es amplia pero sí representativa: AZCARATE, J. M. y otros, *Inventario Artístico de la provincia de Madrid*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1970. BANGO TORVISO, I. G., *La Iglesia de San Martín Obispo de Valdilecha*, (en prensa). GOMEZ MORENO, M., *La Torre de San Nicolás en Madrid*, Archivo Español de Arte y Arqueología, III, 1927, págs. 129-32. INIGUEZ ALMECH, F., *La iglesia parroquial de San Nicolás en Madrid*, Bol. De la Real Acad. de Bellas Artes de San Fernando, t. 32, 1971, 106. LILLO ALEMANY, M., *Dos iglesias mudéjares madrileñas*, Archivo Español de Arte, t. 31, 1958, 17. MONTOYA INVARTATO, R., *Sobre los ábsides mudéjares toledanos y su sistema de trazado*, y Archivo Español de Arte, t. XLVI, nº 183, 1973, 345-6. MORENA, A. de la, *Catálogo monumental de Madrid*, I, Colmenar Viejo, C.S.I.C., Madrid, 1976. NAVASCUES Y DE PALACIOS, P. J., *La ermita de Santa María la Antigua en Carabanchel*, Madrid, Al-Andalus, XXVI, 1961, 194-201. *La Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Móstoles* (Madrid), Al-Andalus, XXVII, 1962, 388-397. PAVON MALDONADO, B., *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Inst. Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1973, 84-88. TORRES BALBAS, L., *Arte Almohade, Arte Nazarí, Arte Mudéjar*, Ars Hispaniae, IV, 1949. *Talamanca y la ruta olvidada del Jarama*, Bol. de la R.A. de la Historia, CXLVI, II, 248.

cimentación más inferior, proporcionando así un dato importante para reconstruir la planimetría de la obra mudéjar (2).

De esta forma, puede estudiarse con bastante aproximación la sucesión de etapas constructivas:

1.^a Románica.

2.^a Mudéjar, posiblemente de fines del siglo XV (3), que destruye lo existente salvo la cabecera, retocando el interior de ésta y añadiendo un cuerpo de tres naves con acceso al sur, mediante un vano de medio punto moldurado (4), y la torre de mampostería con bóvedas falsas de ladrillo en el interior.

3.^a Siglos XVI y XVII, momento en que se ocultan y transforman las estructuras mudéjares; se añade la sacristía y se cobija la entrada sur con una galería porticada.

Posteriormente se llevarían a cabo otra serie de reformas de menos importancia estructural.

2.º Iglesia de San Martín Obispo de Valdilecha.- (Fig. 1).

Presentaba esta iglesia el mismo problema: una cabecera mudéjar compuesta de hemicyclo y tramo recto y el resto de época renacentista (5). El método arqueológico, pues, había de ser el mismo y los resultados obtenidos en cuanto a su primitiva factura, lo mismo que respecto a las posteriores intervenciones fueron los siguientes:

1.- En el siglo XIII, la cabecera mudéjar presenta al interior un zócalo construido en mampostería enfoscada que se prolonga por el tramo formando un rebanco a ambos lados de él. Recordemos ejemplos en el foco toledano. El suelo correspondiente a este momento se realiza con una mezcla de cal y arena.

2.- En los dos siglos siguientes este suelo se oculta y se sustituye por otro de ladrillo que tapa parte del zócalo. Se coloca un altar, también de ladrillo revestido de estuco en el centro del ábside.

3.- De nuevo, posiblemente a fines del siglo XV, se hace un nuevo solado, esta vez de sillares de piedra caliza que oculta totalmente el zócalo y el altar anterior, sustituyéndolo por otro instalado más adelante.

4.- En el siglo XVII, momento de mayor transformación del edificio, se añade el cuerpo en estilo renacentista formado por tres naves, respetando la cabecera mudéjar y solando una vez más toda la iglesia.

En este caso desconocemos cómo era la planimetría primitiva, por imposibilidad de excavar en la zona adecuada, pero podemos aventurar la hipótesis de una iglesia de una nave, que debió transformarse antes del siglo XVII, pues es ilógico pensar que perviviera la estructura del siglo XIII, hasta el XVII, más si tenemos en cuenta la sucesión de intervenciones que sólo en la cabecera documentamos en los siglos intermedios.

3.º Abside de los Milagros de Talamanca de Jarama.- (Lám. I).

Sólo se ha conservado la cabecera mudéjar. No existen, pues, reformas visibles de otros estilos arquitectónicos. Sin embargo, en esta construcción hay que señalar un dato

(2) Los trabajos arqueológicos efectuados están publicados en el Noticiario Arqueológico Hispánico, nº 8, 1980.

(3) Teniendo en cuenta los datos aportados por los Libros de Fábrica de la Iglesia.

(4) Los trabajos de restauración pusieron al descubierto también un arco de herradura apuntado, en el paño norte.

(5) No nos ocuparemos de su descripción Artística y remitimos al estudio mencionado de BANGO TORVISO. Por otro lado la memoria de excavación forma parte de esta misma publicación en prensa.

y es que tenemos noticias de que en el siglo XVI se estaba hundiendo habiendo sido iglesia parroquial y sacramental (6). Posiblemente el deterioro se haya visto ininterrumpido hasta hoy llegando a nosotros sólo una parte y casi arruinada.

De tal manera, el planteamiento en este caso era distinto. Existía una sola incógnita: ¿Cómo había sido el templo mudéjar? De forma paralela a los trabajos de consolidación y restauración, como en los casos anteriores, realizamos dos campañas y aún continúan los trabajos arqueológicos.

Al margen de otro tipo de hallazgos de interés histórico para la población, centrándonos en los que aquí nos interesan los resultados fueron los siguientes:

1.- Obtención de una cronología para la construcción del templo que coincide con la propuesta a partir del estudio artístico del edificio, es decir, siglo XIII.

2.- Hallazgo de un nuevo ábside de menor tamaño adosado en el lado norte del primitivo. Este es de cronología más tardía, siglo XIV. En el momento de construcción se transforma el paño norte del primero, sustituyendo las arquerías decorativas de la zona baja por una puerta de acceso entre ambos. Se aprecia claramente como el arco central de tres que formaba la decoración se destruye para instalar en su lugar un vano que al ser de mayor tamaño secciona las jambas de los laterales, conservando el resto. Al mismo tiempo se destruye también la decoración del cuerpo superior para arrancar de él la bóveda de ladrillo que cubriría el nuevo ábside. Tanto uno como otro presentan un zócalo de mampostería en la parte inferior. En el primer caso rematado por sillares sobre los que se asienta la obra de ladrillo, mientras que en el segundo no se han conservado los muros.

3.- Hallazgo del arranque de la cimentación de las naves correspondientes al ábside mayor y al menor. Hasta ahora desconocemos la longitud de ambas. El ábside añadido podría consistir en una pequeña capilla adosada, pero cabe también pensar que tuviera la misma longitud que la mayor, lo que supondría una comunicación entre ambas y lógicamente la aparición de unos apoyos de los vanos correspondientes. Nos inclinamos a pensar que se tratara de una pequeña iglesia de una nave a la que se añade una capilla, teniendo además en cuenta que en el lado Sur no existe un tercer ábside. Sería una extraña planimetría para un templo mudéjar de este momento. No obstante la finalización de los trabajos dará más luz al problema planteado.

Tal y como hemos visto, ya sea a nivel de planimetrías, de elementos culturales, estructurales o decorativos, la arqueología siempre aporta datos nuevos, unas veces aclaratorios otras definitivos que, a nuestro juicio, es necesario atender.

(6) VIÑAS, C. y PAZ, R., *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II*, Madrid, C.S.I.C. 1949, cap. Talamanca de Jarama, págs. 614-615: "Hay en el pueblo en la plaza una ermita que por no tener fábrica ni posesiones se va hundiendo, la cual se ha dicho que fue iglesia parrochial y sacramental y consta así porque tiene pila de bautismo".

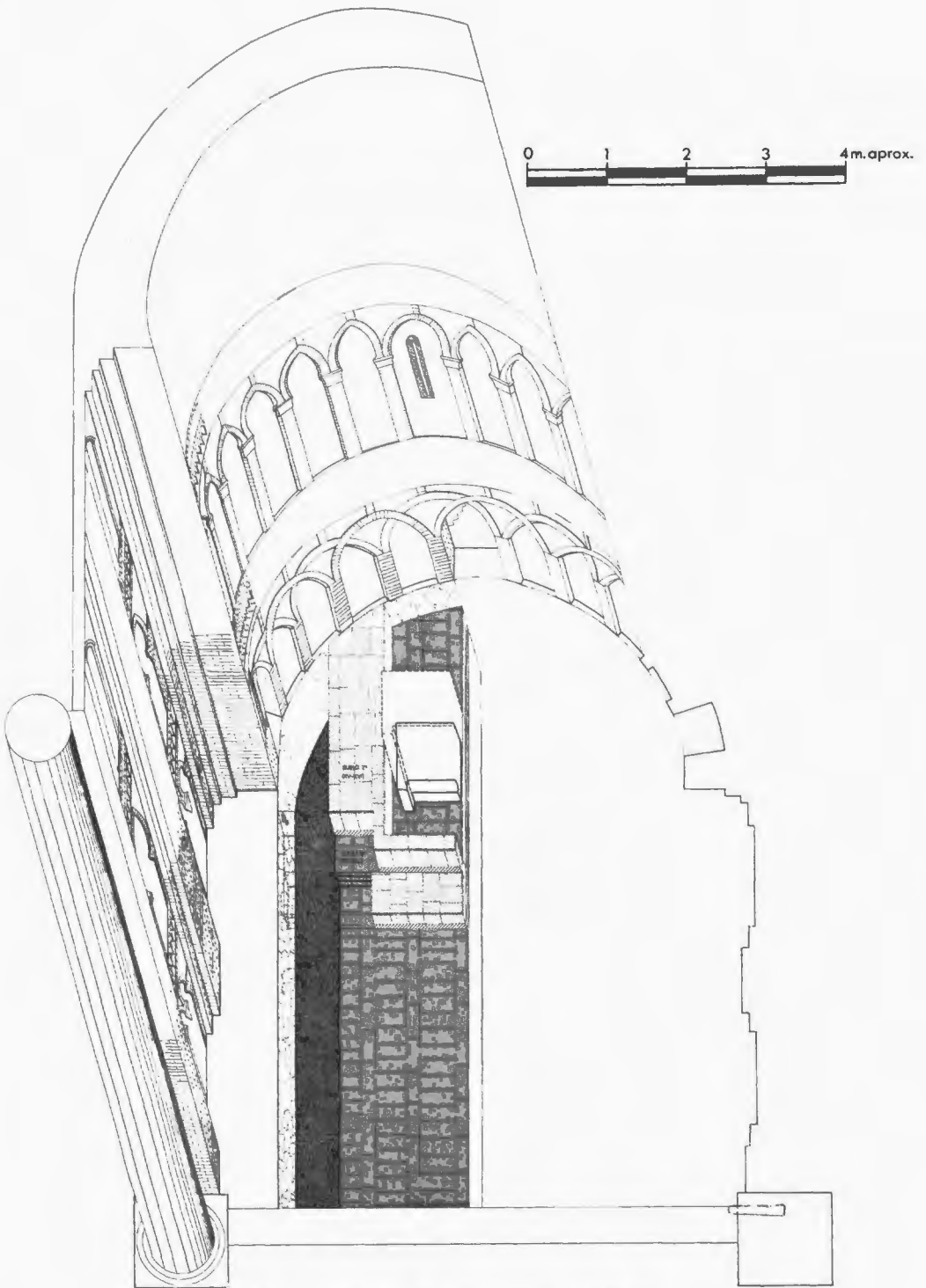


Fig. 1.- Iglesia de San Martín Obispo. Valdilecha



Abside de los Milagros de Talamanca de Jarama (Madrid)

LA TIPOLOGIA DE UNAS CONSTANTES MUDEJARES

Observaciones, notas, suplementos

GUIDO GROSSE BOYMANN

Dedicado a mi querida esposa
Olga Llop Gilmo

Las Actas del I. Simposio Internacional, editado en 1981 por la Diputación de Teruel, contienen artículos tematizados muy diferentes al tratamiento del tema general "Mudejarismo" referente a arquitectura, pintura, artesanía y literatura (1). Para el comienzo del estudio de un complejo tan grande puede ser sólo consecuente, necesario y de significancia fundamental llegarse hasta las raíces, fundamentos y significaciones, en forma de una retrospectiva. Con respecto a la metodología quisiera enlazar con la importante ponencia del señor Pavón Maldonado sobre la decoración geométrica de los hispanomusulmanes. Conceptúo este trabajo como fundamental porque aquí se destilan, por su labor de investigaciones, constantes muy determinadas que precisamente forman el marcante elemento típico del musulmán que atraviesa el temático del mudéjarismo como un "hilo rojo", generalmente no explicado, y que al mismo tiempo se presenta como factor de unión de las disciplinas diferentes del arte, como he dicho antes.

El motivo de la estrella

Cuadrado y círculo como propios portadores de invenciones geniales en el mudéjar para la sustancia material arquitectónica o para la decoración material —quiere decir aplicación— son bases esenciales, sobre todo aún más importante que para la clásica estilística europea de las diferentes épocas de los siglos XII hasta XVI.

Por ciertos giros angulados de cada elemento manipulable resultan muestras, los cuales se desarrollan por superposiciones y enlaces en solitarios o sucesivos sistemas de estrellas (2). El "Leitmotiv", citado por el señor Borrás Gualis, de la interpretación de

(1) Actas del I. Simposio Internacional de Mudejarismo (Septiembre, 1975). Diputación Provincial de Teruel, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid-Teruel 1981; (cit.: "Actas I").

(2) a) Motivo central del estandarte de las Navas de Tolosa, en: Real Monasterio de Las Huelgas, Guía Turística. Lám. IV. Madrid 1961.

b) Sepulcro de Doña Blanca, hija de Alfonso III de Portugal en el Monasterio de Las Huelgas de Burgos; con lazos cruzados, escudos de Portugal, Castilla y León.

Lampérez (3) vale en este punto para la más pequeña unidad de una decoración. Por estas unidades, multiplicadas o unidas con la unidad próxima, "... llegan a ser las figuraciones geométricas como compañeras en un conjunto de creación donde los elementos sin fin son repetidos y declinados, tejidos, suspendidos y nuevamente entrelazados. Y este proceso del mutuo enlace es continuado hasta la univocación de la forma particular, estando suspendida en la plurivalencia del contexto de la muestra, hasta que se abre la figura cerrada y sale de su aislamiento, así como se fundiese al universo, de modo que el traspaso del límite al ilimitado puede ser analizado visiblemente (4). Bianca ve en la construcción del ornamento islámico sólo una parte de su ser, pues este arte no vive solamente de la colocación de la forma geométrica sino también de su desenlace, de la red de relaciones dadas y tomadas que se hila entre las figuras.

La aparición de las estrellas de ocho, doce y dieciséis puntas formadas octogonalmente por dislocados cuadrados, se demuestra en muchas variaciones especialmente en arquitectura, techumbres, bóvedas como sistema metódico de aplicación o en encuadernamientos, textiles, muebles, pinturas como sistema de decoración. Visto de la estructura todos los esquemas son iguales, por ejemplo:

— como traza de bóveda la dirección de las nervaduras en Torres del Río, de la iglesia octogonal de los templarios (5), al lado de otros muchos ejemplos;

— el gran reverso del balcón del órgano del siglo XIV que está en la Capilla de Anaya de la vieja catedral de Salamanca (6), dividido en secciones cuadradas, octogonales y en forma de estrellas:

— la bóveda central de la iglesia en el Palacio de Doña María de Molina, en Toro, del siglo XVI (7).

La repetición de las simples formas básicas en conjunto, se deja destacar también en el restante arte europeo frecuentemente, por ejemplo:

— en una casulla de seda de Lucca, del siglo XIV, como estrella de ocho puntas (8);

— como muestra decorativa del fondo en un cuadro del "Ecce Homo" de Pinturricchio, ca. 1500 (9);

— como muestra en un vestido, de un cuadro del Conde Felipe de Holstein-Gottorf, 1587, en Schleswig (10);

— como muestra en una alfombra del cuadro de Juan de Eyck, 1436, presentando "La Virgen del Canónigo van der Paele" (11);

(3) Actas I, pág. 35.

(4) Stefano BIANCA, *Architektur und Lebensform im islamischen Stadtwesen*. Zürich 1975, pág. 142.

(5) BIURRUN SOTIL, Tomás, *El Arte románico en Navarra*. Pamplona 1936, pág. 649, Plano.

(6) REUTER, Rudolf, *Organos Españoles*. XI Congreso Internacional de Organistas. Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes. Foto pág. 107; Salamanca, Catedral Vieja -el órgano más antiguo de España, del final del siglo XIV.

(7) ALVAREZ PEREZ, José, *TORO, Conjunto Monumental Histórico-Artístico*, pág. 90.

(8) *Ausstellungskatalog GEWEBT GEWIRKT GESTICKT, Meisterwerke der Textilkunst aus sieben Jahrhunderten, Stadt und Kreis Unna, Westfalen, September 1975, Nr. 7, pág. 19.*

(9) Perugia, Pinacoteca Vanucci; "Ecce Homo" de Pinturricchio, 1500.

(10) HACKENBROCH, Yvonne, *Renaissance Jewellery*. Verlag Beck, München 1979, pág. 210; Foto Nr. 579 Philipp, Duke of Holstein-Gottorf: "PHILIPPUS DUX SLESVICI ET HOL: SATTIAE AETA: 1587 (detail)"; Schleswig Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf in Schleswig.

(11) Brügge, Stedelijk-Museum, Jan van Eyck (1390 Maaseyck - 1441 Brügge). Desde 1422 probablemente trabajando para Juan de Baviera Conde de Holanda. Después 1425 entra al servicio del Felipe el Bueno Duque de Borgoña. En otoño 1428 viaja a Lisboa donde él retrató la Princesa Isabella pretendida por el Duque de Borgoña. Al fin de 1429 volvió a los Países Bajos.

— en la empuñadura de la espada de Boabdil del final del siglo XV (12).

Lo que vale para el cuadrado como prototipo, tiene que ser considerado también con círculos entrelazados, segmentos de círculos y sus variantes. La constancia de la aparición de esta tipología afecta a todas disciplinas del arte. Así sea indicado a la orfbrería de la cual Esteban Lorente pudo investigar solamente en pocos ejemplares (13). Como suplemento de sus determinaciones, se añaden más ejemplares de las artes industriales: típica bisutería hispanomusulmana, que en su mayoría era confeccionada en el sur de España, con una técnica de filigrana en que son integradas pequeñas plaquitas de ornamento translúcido y esmaltado (14). Las influencias de estos maestros eran, según Yvonne Hackenbroch, extraordinariamente fuertes tanto tiempo hasta que fueron conocidos los tesoros del Nuevo Mundo, indicando con esto la decadencia de los artistas moros. Quisiera presentar por eso unos ejemplares:

Una cruz pectoral del comienzo del siglo XVI, con un cuerpo esmaltado, un ejemplo del tratamiento de un objeto cristiano en esta manera (15); muestra una cruz latina con extremos trilobulados y medallones de círculo en filigrana, puestos en las secciones que existen individualmente de rosetas multilobuladas. En reverso muestra palmeras en forma de círculo que son cruzadas por segmentos.- Una idéntica obra de filigrana cubre también el fondo de un medallón oval con la presentación de un busto femenino (16) en traje del tiempo. Si se trata de la presentada posiblemente como Catalina de Aragón está en discusión por comparación con un cuadro de Michael (Miguel) Sittow, a pesar de gran parecido con la dama, especialmente por el collar que lleva las iniciales "K" (17).

Casi arquitectónicos sobrepuestos de los arcos de círculos al dorso de un reliquiario pendiente, datado hacia 1510, y con la figuración de la "Anunciación" en la cara, documentan el extenso campo de variaciones de los constantes en forma de un trifolio cuádruple (18).- Análogo en el sistema de la tipología, son también las obras de arte, que son mencionadas por Hackenbroch bajo el capítulo "Germany": dos medallones redondos, alrededor de 1520, cada uno con la figuración delantera de la "Adoración de los Reyes Magos", cuyos reversos no sólo indican la muestra opulenta de estrella, sino también, la muestra de estrella de nervaduras (19).- Además, pertenece a esta serie el reverso de un pacifical de Klosterneuburg (20), alrededor de 1520, con el cual el constante existe del sistema de 6 entrelazados entre sí, y del otro sistema de 6 sectores concéntricos en el mismo círculo, como constante muy semejante, con bóvedas de nervaduras del tardo gótico del mismo tiempo. Porque la imagen figural pre-

(12) Espada del Boabdil, de plata dorada, L 95 cm.; Paris Bibliotheque National, Cabinet de Médailles. Espada a la jineta del tipo Boabdil, nombrada por el último rey moro de Granada; en: *Propyläen-Kunstgeschichte* Bd. 7, Nr. 314, pág. 325.

(13) *Actas I*, págs. 151 - 153.

(14) HACKENBROCH, Yvonne, a.a.O., pág. XIII; eine hispano-maurische Produktion fand auch in Sizilien und Nordafrika statt.

(15) HACKENBROCH, Yv., a.a.O., pág. 314, Foto 818 A y B.

(16) HACKENBROCH, Yv., a.a.O., pág. 315, Foto 820 A, S. 16 (16. Jh.) Baltimore.

(17) HACKENBROCH, Yv., a.a.O., pág. 315, Foto 819. Vgl. Katalog Gemäldegalerie II des Kunsthistorischen Museums Wien 1958, pág. 126: SITTOW, Michel (1469 Reval - 1525); 1484 discípulo de Memling en Brügge, 1492 pintor real de Isabella la Católica de España, 1502 en los Países Bajos, 1514 en Dinamarca, más tarde en las Cortes en Borgoña y España, 1516 en Mecheln.

(18) HACKENBROCH, Yv., a.a.O., pág. 314, Foto 816 A y B, Reliquary Pendant, Metropolitan Museum of Art, Gift of J. Pierpont, Morgan 1917, ca. 1510.

(19) HACKENBROCH, Yv., a.a.O., pág. 118, Foto 294 A y B, 296 A y B; Roundel, Donau-Region, ca. 1520, Rijksmuseum Amsterdam.

(20) HACKENBROCH, Yv., a.a.O., pág. 119, Foto 298 A y B, Donau-Region, ca. 1520, Stift Klosterneuburg.

senta también aquí la "Adoración", como se ve en otro medallón más (21), hay que suponer que referencias al musulmán están evocadas por usar tipologías orientales.

Portador del significado

En este contexto, me parece se destaca el motivo como portador del significado; otro ejemplo, el relieve de Santiago dentro de la sobrepuerta del claustro de San Marcos, en León: un arco de herradura trilobulado, cuerpo casi extraño en la fachada renacentista opulentamente decorada, terminada después de 1540; como obra alegórica, presentando al Santo a caballo luchando contra los moros, para mí es un típico ejemplo más de un enlace trascendental entre el motivo y significado.

Respecto a la orfebrería quisiera advertir adicionalmente una obra de arte de alta categoría: la custodia gótica del siglo XV que pertenece a la iglesia de la Asunción de Samaniego/Vitoria (22) (Lám. I, 1). Faltan una descripción detallada y también una determinación de las cualidades. A pesar de la construcción clásica del tipo gótico y hexagonal, dividida en pie múltiple seccionado, en fuste formando arquitectura de agujas de varios pisos, y en ostensorio con un remate de cruz, me parece que lo extraordinario consiste en que la vasija propia manifiesta un espacio cerrado de arquitectura, en lugar de un disco simple o doble. La división del *templum sacrum* en dos pisos cuyas partes aparecen como cerradas por una compacta tracería, que se marca también en el nudo rematada de agujas y de dos pisos, alude, a mi entender, a contextos más grandes de arquitecturas, de modo que no se debiera menospreciar con la frase concisa: "Una custodia gótica de plata. Muy buena. Del siglo XV". Mientras el borde del pie todavía representa un enrejado corrientemente gótico, están las formaciones de la tracería con el nudo y los lados de los baldaquines, de tal manera, que hallamos aquí de nuevo criterios típicos hispanomusulmanes, así como eran constatados también en los medallones pendientes (Lám I, 2). En el frontispicio, encima de la apertura, aparece una ventanilla transparente con una muy compacta tracería de segmentos de círculos que cruzan por encima y por debajo. Debajo de un arco flamígero está colgado delante un friso pentalobulado. Remolinos arquitectónicos en la tracería caracterizan también la filigrana en el nudo; muy interesante son las formas escalonadas rematadas con agujas. Estos escalonamientos de nudo y de baldaquín, como se encuentran en otros sitios, por ejemplo, en una cruz portátil del Museo Colegial de Daroca (23), se dejan deducir de semejantes objetos de la arquitectura, así como se presentan en el edículo mudéjar del patio de Guadalupe (1389-1406) (24), o reconocer por forma simplificada más tarde en el Cimborrio mudéjar de La Seo de Zaragoza, siglo XVI (25). La referencia etimológica al uso de la palabra "edículo" no es a menospreciar en ambigüedad: por un lado en el sentido de "edificio en miniatura, templete, tabernáculo", por otro lado en el sentido de un *tabernaculum* como reliquiario (26). Por eso, tampoco parece exclu-

(21) HACKENBROCH, Yv., a.a.O., pág. 118, Foto 295, Roundel "The Adoration of the Magi", Donau-Region, Victoria and Albert Museum, Salting Bequest, Colour Plate XI (295 A y B).

(22) Catálogo Monumental, Diócesis de Vitoria, Tomo I. Rioja Alavesa. 1967, pág. 146, Foto Nro. 248: "Una custodia gótica de plata. Muy buena. Del siglo XV".

(23) Museo Colegial de Daroca; Catálogo. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1975, pág. 67, Foto Lám. LXIII: Cruz Procesional, Plata sobredorada. Mitad del siglo XV. "La linterna es de dos pisos arquitectónicos de ventanales muy divididos.....".

(24) CALLEJO, Carlos, El Monasterio de Guadalupe, Madrid 1958, págs. 13, 104, 105.

(25) Antología del Arte Hispánico, Barcelona 1946, pág. 143.

(26) Diccionario Enciclopédico Abreviado, Versiones de la Mayoría de las Voces en Francés, Inglés, Italiano y Alemán y Sus Etymologías. 7.^a Edition, Tomo II. Madrid 1974, pág. 587 (lat. aediculum).

da la posibilidad, referente al Vas Sacrum de la custodia de Samaniego, que ella haya sido antiguamente un depósito para reliquias. De palabra me afirmó esto también un amigo párroco.

Desarrollo

Volvemos al punto de la salida de nuestras observaciones y constataciones sobre el uso de los prototipos geométricos y sus variaciones. Para las invenciones de un cierto manejo, se han desarrollado por la naturaleza de las formas sólo dos direcciones que llegaron a la legalidad en el mudejarismo: la serie y el motivo singular.

Prestando atención al motivo singular, destacan especiales características referentes al empleo local dentro del contexto clásico del románico y gótico internacional. Los ejemplos nombrados son de casualidad, pero se pueden encontrar más.

La forma redonda y la de estrella son usadas, como muestras frecuentemente en aquellos miembros de la arquitectura o partes de ella, que sirven para esto por la figura *eo ipso*: tracerías, claves de bóvedas, remates curvados y también con decoraciones de pavimentos, baldosas, cerámicas (27), etc. El terreno fértil para una recepción tipológica de transparentes y entrelazadas decoraciones, me parece ser menos predestinado en el tiempo románico que en la época gótica. Decoraciones de paredes y de espacios revisten por aplicaciones las sustancias interiores y exteriores como redes, contribuyendo a la organización disciplinada de la superficie, pero las caras más delicadas para la transparencia son generalmente las ventanas, o sea las aperturas de luz, como ejemplo, las celosías mudéjares en el ábside de la iglesia románica de Santa Colomba en Albeniego (28). Esta serie, no conectada de motivos sueltos y de diferentes maneras en el contexto románico, está en contradicción a las configuraciones geniales de tracerías transparentes del tardo gótico, donde la curvatura enlazada puede integrar la herencia lineal musulmana sin sutura en el juego de curvas. ¿Debieron ser un paso anterior a esto las configuraciones de las claves mudéjares? (29), ¿o son quizás deducciones directas de influencias islámicas? (30). Las rosetas de las claves del pórtico en Laguardia/Alava, del final del siglo XIV en la red de una bóveda gótica de estrella, son trabajadas de diferentes maneras. Ellas marcan conscientemente los puntos de esquinas e importantes puntos de intersección, dentro de una formación cuadrada de estrella. La uniformidad típica y esa dada armonía del conjunto, resulta también de la unidad de cada una de la decoración solitaria por tracerías realzadas. Por eso, no necesita gran paso desde el relieve a la transparencia de la forma, o de la aplicación al efecto de luz (31).

Como problema principal de la arquitectura, me parece muy interesante la pregunta, por un lado, a la influencia de formas mudéjares hacia muestras de tracerías, por otro lado, hasta qué punto son aceptadas formaciones extrañas e incorporadas en el co-

(27) Museo Colegial de Daroca, Catálogo, cit. Lám. XX, Nro. 14. Retablo de San Martín (detalle). Los azulejos del suelo con muestra mudéjar.

(28) HERRERA CASADO, Antonio, *Monasterios y Conventos en la Provincia de Guadalajara*. Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Guadalajara 1974, pág. 31.

(29) Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, Tomo I, Rioja Alavesa: Parroquia de Sta. María de los Reyes de Laguardia, págs. 85 y ss., Fotos Nro. 129, 130, 131; Bóveda del pórtico del fin del siglo XIV.

(30) SMITH, Myron Bement, *The Wood Mimbar in the Masjid - i Djami zu Näin* en: *Ars Islamica*, Institute of Fine Arts, University of Michigan, Vol. V, Pt. I, 1938, págs. 21 y ss. y Fig. 3 (Näin, Masjid - i Djami, Mimbar Panels).

(31) En este contexto hago notar una publicación importante de DIEZ, Ernst, *A Stylistic Analysis of Islamic Art*, en: *Ars Islamica*, Institute of Fine Arts, University of Michigan, Vol. V, Pt. I, 1938, págs. 36 y ss.

riente de la estilística. Cuando ciertos ornamentos típicos mudéjares se reencuentran en el claustro de la catedral de Lérida del siglo XIV (32) (Lám. I, 3), y estos pueden desarrollarse, mediante multiplicación hacia la roseta principal de la catedral de Mallorca, alrededor de 1370 (33) (Lám. II, 1), cuando el rosetón en el oeste de la catedral de Oviedo, alrededor del 1500, también se compone de varios ornamentos de estrellas que se cruzan como segmentos de círculos o de sus partes, y genialmente se entrelazan (Lám. II, 2), además, cuando se repite un parecido óculo en el crucero sur de la catedral de Pamplona (Lám. II, 3), está señalado que lo clásico no solamente asimila las formas extrañas sino se identifica con el método mudéjar artísticamente. Que se efectuó una asimilación hasta la congruencia de las líneas, y que con esto también desaparecen los prototipos islámicos, en tiempo tardo gótico después de 1500, lo debe demostrar solo un ejemplo: el remate de la Puerta del Cardo de la Capilla Mayor de la catedral de León (34) (Lám. II, 4). Por encima de un marco perfilado de la Puerta un friso de arcos transparentes y lobulados en tres cuartos encubre la zona de los puntos de partida del cardo. De un juego lineal de formas por ornamentos enlazados, nacen simétricamente tres remates escalonados con ramaje muy rico de florones, el cual está continuado en paralelo con las archivoltas. El concepto fenomenal consiste, a mi juicio, en el juego de combinaciones libres y atadas, en consecuencia de las líneas, ejemplo para una adaptación, asimilación y desenvolvimiento (Lám. II, 5). Que estas combinaciones lineales se encuentran también en otros lugares, como en el arte de forjar, ya está claro. Como otro ejemplo el remate férreo de la verja de la iglesia de Guadalupe (35). Aquellas combinaciones lineales como extremos no son corrientes ni en Europa Central ni en el país clásico, Italia, de esta manera, y por eso, son típicas para la historia del arte en la península ibérica; ellas son y significan emanación y fase final del desarrollo de los principios mudéjares.

La longevidad

Otra observación conceptúo todavía como esencial en el análisis de las formas elementales mudéjares: la longevidad. Historicismos ha habido en todos los tiempos de la historia del arte, y existe también en el trato con los elementos mudéjares. La bóveda del crucero de la catedral de Las Palmas de Gran Canarias parte de un cuadrado en la traza, jugando alrededor del óculo octogonal de la linterna con sus nervaduras en formación doble de estrella. La ejecución por el arquitecto Don Diego Nicolás Eduardo desde 1795 no difiere del plano esencialmente. Como Marco Dorta ha reconocido bien con su tratamiento e interpretación de los planos, que es remontado aquí al sistema gótico del siglo XVI para cuidar la armonía estilística: "... para conseguir una armonía estilística con la parte del templo entonces construida. Pero en el exterior se desentendió por completo del viejo estilo medieval y dejó en libertad su formación neoclásica" (36). Opino que este retroceso a tradiciones históricas señala que una unión arquitectó-

(32) *Antología del Arte Hispánico*, cit., Foto pág. 284; dos estrellas de seis puntos en un óculo central de un rosetón gótico.

(33) COLL TOMAS, Baltasar, *Catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca 1977, pág. 30, Foto (Rosetón mayor 1370, de la fachada este).

(34) GOMEZ MORENO, M.^a Elena, *La Catedral de León*, pág. 27; Coronación de la Puerta del Cardo que da paso a la capilla mayor desde la girola. (Comienzo del siglo XVI).

(35) CALLEJO, Carlos, *El Monasterio de Guadalupe*, cit., pág. 35, detalle del Cuerpo lateral de la Reja del Crucero.

(36) MARCO DORTA, Enrique, *Planos y Dibujos del Archivo de la Catedral de Las Palmas*. Las Palmas de Gran Canaria 1964, pág. 29, Foto Fig. 23 (bóveda del cimborrio), Fig. 24 (Traza de la bóveda del cimborrio), Fig. 27 (Parte central de la bóveda del cimborrio).

nica en los tiempos modernos ni es más dada y ni intentada. No se puede engañar con esto, que en la retrospectiva el idioma claro de la forma geométrica encontró particularmente un campo de amplificación sólo ahí donde una integración y adaptación fueron posibles, en una fase del estilo que tomó por base los mismos o parecidos criterios para arquitectura, pintura y artesanía.

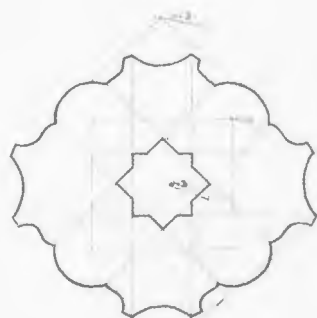
Así como el historicismo recogió, en las bóvedas de la catedral de Las Palmas lo correspondiente de las circunstancias, así entran esporádicamente al campo visual elementos históricos todavía en el siglo XIX en Alemania, que, sin embargo, tienen que ser calificados sólo como episodios imitativos: motivos musulmanes en el dorsal de la sillería neorrománica, en la mitad del siglo XIX, de la iglesia románica del convento en Wunstorf, cerca de Hannover, y también la aparición de los motivos aislados en los respaldos de las sillas, en el púlpito y en la tribuna del órgano allí (37), quisiera registrar como últimos vestigios de aquellas grandes épocas que son seguidas en Europa Central hasta el siglo XIX a través de la internacionalidad de relaciones comerciales e intercambios artísticos.

Finalmente, estimados señoras, señores y queridos amigos, quisiera cerrar con agradecimiento y expresar la esperanza de que en este segundo Simposio Internacional en Teruel, centro futuro de investigaciones para el mudejarismo, se hagan más nuevos conocimientos sobre el ser y la particularidad de esta estilística, conocimientos que a mí, como historiador del arte y conservador, desde la primera vez en 1975 me han impresionado e ilusionado tanto. Muchas Gracias.

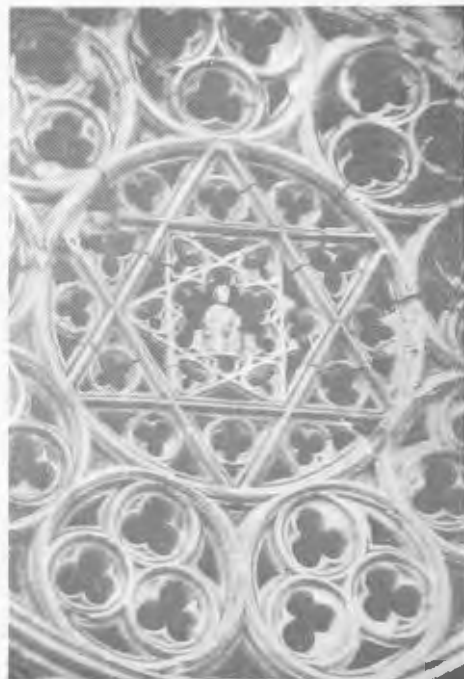
(37) Wunstorf cerca de Hannover, Alemania. Kirchenführer von Urs Boeck, Grosse Baudenkmäler Heft 249, Deutscher Kunstverlag München/Berlin 1970. Vgl. Faltblattführer der Kirchengemeinde, Verfasser R.P.: Altar mayor, púlpito, sillería y prospecto del órgano por los constructores G.L. Comperl y E. Wellenkamp de los años 1853-1859. Órgano 1859 de Eduard Meyer, Hannover.



1.- Samaniego, Vitoria, Custodia, Siglo XV.



2.- Samaniego. Vitoria, Custodia, Siglo XV. Trazo del pie (Dib.Dr. Grosse Boymann, 1981).



3.- Lérida, Catedral. Detalle del claustro, siglo XIV.



1.- Mallorca, Catedral. Roseta principal, alrededor de 1370.



2.- Oviedo, Catedral. Rosetón principal, alrededor de 1500.



3.- Pamplona, Catedral. Roseta del lado sur del crucero, alrededor de 1500.



4.- León, Catedral. Capilla Mayor, Puerta del Cardo, después de 1500.



5.- León, Catedral. Capilla Mayor, Puerta del Cardo, después 1500. Formaciones geométricas (Dib. Dr. G. Grosse Boymann, 1981).

RECONSTRUCCION DEL PALACIO DEL CONDESTABLE MIGUEL LUCAS DE IRANZO (JAEN)

FABIAN MAÑAS BALLESTIN

Para conocer la vida y costumbres de Miguel Lucas de Iranzo (1), desde su nombramiento de Condestable de Castilla por Enrique IV, en 1458, hasta dos años antes de su muerte, acaecida en 1473, contamos con un hermoso libro titulado "Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo", publicado en 1855 por la Real Academia de la Historia, en el tomo VIII del "Memorial Histórico Español" al cuidado de don Pascual Gayangos. Libro raro y difícil de consultar, por lo que casi necesariamente hay que acudir a la edición de don Juan de Mata Carriazo (Espasa Calpe, Madrid, 1940). En esta edición crítica se plantea el tema de las fuentes y el problema de la autoría de la Crónica, por lo cual también es un libro valioso.

Pero aquí no se van a estudiar los hechos y la actividad del Condestable Lucas de Iranzo, sino el Palacio que se hizo construir en la calle Maestra de Jaén, antes del año 1460 (2), y en definitiva, el único resto que queda del mismo, es decir, la techumbre de la "sala baxa", que tantas veces se cita en la Crónica. Y, aunque la edición de Mata Carriazo tiene el interés de reproducir una fotografía de la puerta de acceso a la mencionada sala, desaparecida a principios de siglo, y otra fotografía de la techumbre de madera de esta sala, carece de los apéndices que se incluían en la edición de 1855, según constan en la edición del Marqués de Pidal. No obstante, Mata Carriazo cita uno de los apéndices, al comentar las fotografías citadas (entre las páginas 48 y 49), y

(1) No está muy claro el origen de Miguel Lucas de Iranzo. Parece que era natural de Belmonte, en la provincia de Guipúzcoa, villa de don Juan Pacheco, marqués de Villena, quien le colocó al lado del Infante don Enrique, hijo de Juan II. Protegido por el Obispo don Lope Barrientos, ingresó en la nobleza en 1455. En 1458 le concedió Enrique IV la dignidad de Condestable, vacante desde la muerte de don Alvaro de Luna. Enemistado con el marqués de Villena, tuvo que huir a Aragón y después a Jaén, en donde fijó su residencia en 1460. Allí, sin renunciar a su título de Condestable, ejerció su autoridad en todo el territorio, luchó contra los granadinos y se mantuvo fiel a Enrique IV. Murió el 21 o 22 de marzo de 1473, víctima de un amotinamiento del pueblo, cuando estaba oyendo misa en Santa María.

(2) En el Capítulo IV de los "Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo" (pág. 37) se cuenta como éste se trasladó a Jaén y se instaló en su palacio el día 17 de diciembre de 1460: "Y dichas las biésperas, él se fue, muy a conpañado de todos los que en la yglesia estavan, para su posada, la qual aún no avía visto después de que la mandara lavrar".

escribe: "Era un edificio mudéjar, con techos de madera y huecos adornados con yeserías, como la puerta del grabado, que era la entrada a la sala baja desde el patín, muchas veces citado en la crónica. Carderera, que lo alcanzó más completo, antes de 1855, lo describe en una nota que va por apéndice en la edición de Gayangos". Este apéndice fue reproducido de forma anónima en la revista "Don Lope de Sosa", de Jaén, el 31 de julio de 1915, con el título: "Jaén señorial. La casa del Condestable" (3).

De la lectura del citado apéndice puede deducirse cómo estaba el palacio a mitad del siglo XIX y, en parte, cómo habría sido en el siglo XV. La parte que da a la calle Maestra estaba ya transformada en una fachada de tipo popular del siglo XVIII. En ella se conservaba el escudo de armas de los marqueses de Villadomardo, del apellido de Torres, herederos de los bienes y mayorazgos del Condestable; pero nada quedaba ya de la fachada. Así mismo se había renovado en el siglo XVIII, según Carderera, la fachada principal que daba al oeste. Sin embargo, pasado el primer zaguán (4), se veía un espacioso patio (5) y, al fondo, un vestíbulo de cinco arcadas sobre columnas de piedra, del siglo XV, y encima, algunas ventanas del piso principal, reservado para habitaciones particulares y usos domésticos. "Sobre este piso segundo, y el ángulo del lienzo que forma martillo con el que mira a la calle Maestra, se levanta una torre cuadrada, al través de cuyas espaciosas ventanas se descubre aún la rica techumbre morisca labrada de vistosa atauxia. Los antepechos de las ventanas primorosamente caladas, y una línea de mensulitas de ladrillo que corre por lo bajo, dan a la torre cierto carácter novelesco, trayendo a la memoria del espectador las bulliciosas escenas descritas en la crónica" (6).

La puerta que daba acceso a las habitaciones bajas se parecía bastante, según Carderera, a algunas del Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada; toda la parte de la puerta estaba decorada, del suelo al techo, con siete espacios sobre el arco de la misma y huecos llenos de claraboyas y trasflores, y labor de ataurique. La ornamentación, sin embargo, dice, era gótica, a pesar de que algunas arcadas partidas en dos y sostenidas por una columnita, tenían la apariencia de aljimez árabe (7).

En el pórtico había un friso ojival, sobre el que descansaba un alfarje de tipo morisco; a cada lado de la puerta había una ventana. Seguidamente describe Carderera el salón, del cual dice que es de grandes dimensiones con una techumbre hecha de maderas muy finas y sostenida por vigas o tirantes primorosamente perfilados y pintados de atauxia, así como los canes en que estos se apoyan, con las armas del Condestable y de su esposa. Vio una estancia a cada lado de esta gran sala, en las que no había nada importante (8).

Al otro lado de la sala había dos ventanas y una puerta que conducía a un corre-

(3) La revista don Lope de Sosa ha dedicado varios artículos al tema del Condestable Lucas de Iranzo. Agradezco la amabilidad de J. V. Córcoles, que me ha enviado fotocopia de todos ellos. Casi todos están reproduciendo páginas de los Hechos. Merecen especial atención un número de 1918, en el que se reproducen los versos en loor del Condestable; el nº 56, del año 1917, que trata de la causa de la muerte del Condestable; o el número de septiembre de 1920, que hace referencia a la restauración de la sala baja. Pero sin duda, el que ofrece mayor interés para nosotros es el citado que reproduce el apéndice de Carderera "Acerca de las casas del Condestable".

(4) Parece que es el término correspondiente al "apeadero" de la Crónica.

(5) En los Hechos se le llama "patín".

(6) En los Hechos se hace referencia en varias ocasiones a "la torre más alta de la posada".

(7) En realidad, y según puede apreciarse en la fotografía, la labor de un frente de la portada era de ataurique y en intradós del arco tenía labor gótica de rosetas, tal como puede verse aún en los restos que quedaron emparedados en 1920.

(8) Se conserva la estancia de la izquierda, con un alfarje, al que posteriormente se hace alusión.

dor con siete arcadas abiertas a un ameno jardín. Sobre esta logia, había otra igual en la segunda planta, con arcos de medio punto, del siglo XVI, en cuya época los marqueses de Villadomparto, sucesores del Condestable, hubieron de reedificar el palacio, así como la otra parte del edificio que mira a dicho jardín (9).

Así era a grandes rasgos, el edificio que vio Carderera a mitad del siglo XIX, cuyo relato nos ha permitido hacer el croquis que se acompaña. Veamos ahora, brevemente, cómo se encuentra en la actualidad el edificio. En la parte que da a la calle Maestra se hizo una nueva remodelación, tal vez a principios de siglo, imitando el estilo de las arcadas del patio, con el fin de acondicionar o ampliar el Casino Primitivo, que ya estaba instalado en este edificio cuando lo visitó Carderera. En la parte del oeste —antigua fachada principal— se han construido nuevos edificios, en lo que fue apeadero y patio. También a principios de siglo se debió de derribar la torre y quitar o tapiar la puerta de entrada. Actualmente, el acceso al jardín y a la sala baja se hace por la calle Maestra; una estrecha escalera conduce al corredor que hay entre el jardín y la sala. Una vez situados en el jardín podemos ver claramente lo que resta del palacio antiguo: se reduce a un ala que va de norte a sur en la que pueden apreciarse las siete arcadas de que habla Carderera, tanto en la galería inferior como en la superior, debidas a la remodelación del siglo XVI, el interior de la galería superior ha sido totalmente modificado. Tras las arcadas de la galería baja se conservan los únicos restos del Palacio construido antes de 1460 por Lucas de Iranzo. Ahí queda la sala más importante del palacio, en la que se celebraban los suculentos banquetes y largas fiestas de las que constantemente se trata en los "Hechos". No podemos resistir la tentación de transcribir unos párrafos de la celebración de las bodas del Condestable con la señora de Villadomparto, doña Teresa de Torres Carrillo en el año 1461 (10): *Después de entrados en su posada y puestos en pie, derechamente se fueron para una principal sala, asaz grande, la qual estava guarnida de muy ricos e nuevos paños franceses a la memoria del rey Nabucodonosor... Y por la dicha sala y fuera della, estavan otras asaz mesas puestas, e grandes aparadores de baxillas de oro e de plata, de diversas facciones... Todas las gentes que les acompañaban subieron arriba, por las ventanas e corredores de su posada; y en un patín della mandó correr quatro toros muy bravos* (11).

Don Juan de Mata Carriazo dice al final de su estudio preliminar a la edición de los Hechos. "Hoy, después de una torpe restauración de 1920, sólo quedan la sala baja y una estancia contigua, habiéndose levantado la bellísima puerta de yesería mudéjar que comunicaba la sala y el apeadero (12).

Hay que decir que en el centro de la sala, mirando hacia el oeste, se ha hecho un pequeño hueco y ha aparecido la primitiva puerta de entrada desde el apeadero; se aprecia en el intradós del arco yeserías con decoración de rosetas, las mismas que se ven en la fotografía publicada por Mata Carriazo; no podemos afirmar que haya también restos de la portada; habría que hacer una concienzuda restauración para tratar de devolver la primitiva belleza a esta excepcional sala.

(9) Como se verá luego, esta parte se conserva de forma bastante parecida a la descripción de Carderera.

(10) Parece que las bodas se habían celebrado un año antes, pero la celebración de las mismas y la consumación del matrimonio, según la Crónica, no se realizaron hasta la velación, el domingo 25 de enero de 1460. Teresa de Torres Carrillo fue la quinta señora de Villadomparto, en quien acabó la sucesión en línea directa, ya que su hijo, Luis Lucas de Torres ingresó en 1500 en la Orden de San Francisco. Le sucedió su sobrino Fernando de Torres y Portugal. Teresa de Torres era hija de Carlos de Torres y Solier, cuarto señor de Villadomparto, y de doña Guiomar Carrillo y Carrillo.

(11) Hechos... , pág. 45.

(12) Hechos... , pág. LVI.

Techumbre.- Dice Carriazo: "La techumbre es una linda pieza de carpintería mu-
déjar, una armadura holladera, con las entrecalles de lazo y piña central de mozárabes
(sic). Debieron de labrarla artífices sevillanos, de los que trabajaron en obras como la
casa de Pilatos y el Palacio de las Dueñas" (13).

Esta techumbre es un alfarje que cubre totalmente la gran sala de 4'90 metros de
ancha por unos 15'25 de larga; decimos unos 15'25, medida aproximada y fácilmente
deducible de la estructura del alfarje; pues aunque en la actualidad mide 14'90 metros,
el último tramo de la izquierda, desde el jardín, está tapado en parte, pero lógicamente
debe prolongarse, tal como sucede en la parte derecha. El alfarje consta de una parte
central, de 4'90 por 3'25 metros, ataujerada y cuatro tramos a cada lado, de 4'90 por
1'50, incluidas las jácenas, con labor de menado.

El taujel está decorado con una estrella central de lazo de veinticuatro, alternando
los tonos rojo y azul, con una piña dorada en el centro; también abunda el dorado en
los contornos de los lazos; la estrella está inscrita en un hexágono regular. En los cua-
tro ángulos del rectángulo-taujel se inicia el desarrollo de nuevos hexágonos enmarcan-
do otras cuatro estrellas de lazo de veinticuatro que quedan cortadas; en las dos unio-
nes de los hexágonos se forman estrellas de seis puntas con mocárabes.

A ambos lados del taujel, cinco jácenas decoradas en el papo con labor vegetal y
apoyadas en canes con forma de cabeza humana, forman cuatro espacios: en cada uno
de ellos hay dieciocho jaldetas que dividen a su vez los espacios en diecisiete calles con
labor de menado, con alfardones dobles en el centro y chellas en forma de cupulillas de
cuatro hojas o estrellas de ocho puntas a los dos lados; las chellas y los alfardones es-
tán separados por saetinos. La labor de los alfardones es vegetal, combinándose los
tonos rojos, blancos y negros, especialmente.

En los tabicones, con fondo rojo, aparecen las armas de Enrique IV, en el centro,
rodeadas de unos rectángulos de fondo blanco con dibujos de estrellas en azul; la mis-
ma decoración se prolonga por las jácenas, con el escudo del Rey en el centro de las
mismas, de manera que el escudo real se representa treinta y dos veces.

En las cobijas formadas por los canes abunda de nuevo la decoración vegetal con
tonos verdes, y en cada cobija están pintadas las armas de don Miguel Lucas de Iran-
zo y de su mujer, doña Teresa de Torres Carrillo, alternando, de manera que figuran
diez veces cada uno de los escudos (14).

En la parte derecha de esta sala, mirando desde el jardín, hay otra estancia de
la misma anchura que la anterior y de unos cinco o seis metros de larga cubierta con
otro alfarje que se conserva sin restaurar y en buenas condiciones; de momento no he-
mos podido fotografiarla. Es de esperar que estos restos tan bellos e importantes se
conserven y se restauren debidamente y en fecha no muy lejana.

(13) Hechos... , pág. LVI.

(14) Las armas de don Miguel Lucas de Iranzo, por concesión del Rey don Enrique IV, eran las si-
guientes: Escudo cuartelado: 1 y 4, en campo de plata, león rojo; 2 y 3, banda de oro mordida en
campo de gules.

El escudo de armas de Teresa de Torres Carrillo era: Cinco torres de sotuer en campo de gules.

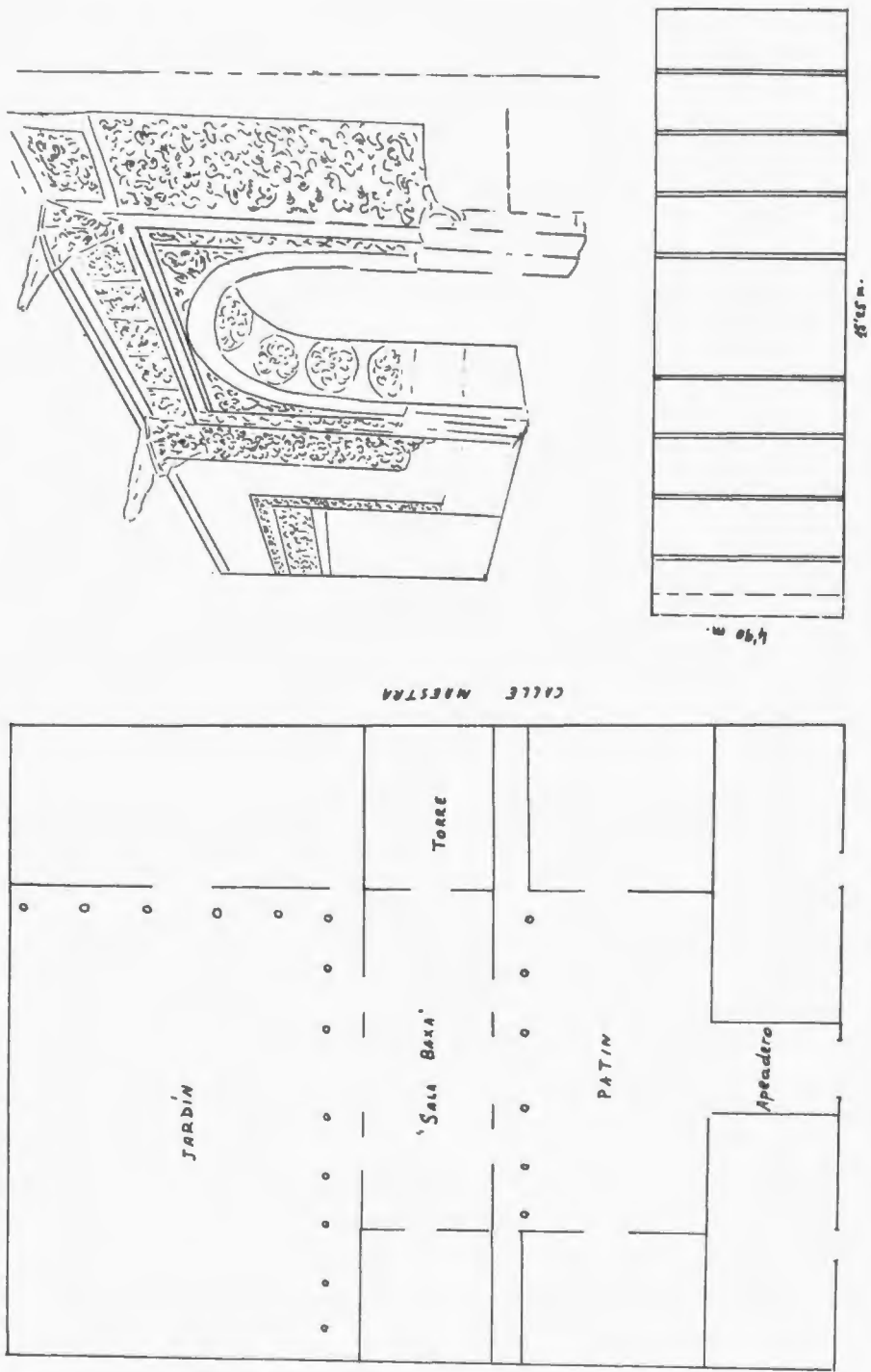


Fig. 1.— Planta del palacio del Condestable Lucas de Iranzo



Palacio del Condestable Lucas de Iranzo. Techumbre

LA CASA DE LOS LUNA, EN DAROCA. EL ESTUDIO DE LA HERALDICA COMO METODO DE DATACION. (1)

MARIA DOLORES PEREZ GONZALEZ

En la acera de los números impares de la calle Mayor de Daroca se conservan varias casas, reformadas en diferentes épocas, pero que sin duda fueron construidas durante la Edad Media. Una de ellas, la que ofrece mayor interés a visitantes y estudiosos, es la situada entre los números 75 al 81 de la citada calle Mayor, conocida popularmente como "casa de don Juan de Austria" (2), aunque se está imponiendo la denominación más acertada de "casa de los Luna", por la abundancia de escudos que de este linaje aparecen en la fachada.

Como puede verse en el croquis que se adjunta, la casa tuvo planta de U, aunque con el ala izquierda más corta que la derecha. En principio tuvo dos pisos, y desván o granero. El piso bajo se ha dividido modernamente en dos, instalando tiendas en el de calle y viviendas en el segundo, de manera que la primitiva techumbre aparece encima de éste. Pero ya en el siglo XVI sufrió la casa una remodelación que afectó especialmente al ala derecha, sustituyéndose los pilares y arquerías por columnas toscanas anilladas a un tercio del fuste y practicando en el centro de aquélla una escalera de acceso; con este motivo se destruyó parte de la techumbre de madera. La parte central y el ala izquierda se conservan mejor: quedan en el patio dos ventanas con magníficas yeserías, además de dos voladizos, al patio y la calle, y en total son cinco las estancias que mantienen el techo de madera, en mejor o peor estado. Pero no vamos a ocuparnos en este trabajo del análisis de estos elementos decorativos, sino de la decoración heráldica que se conserva pintada en las cobijas de dos de los alfarjes interiores y en las cobijas y tablazón del voladizo de la fachada. Aplicamos este método de investigación con el fin de precisar el período de construcción de la casa (3); si los diferentes elementos decorativos indican que esta obra pudo realizarse durante el último tercio del siglo

(1) La presente ponencia es un breve resumen de un apartado de la Tesis de Licenciatura que estamos realizando bajo la dirección del Profesor don Gonzalo M. Borrás Gualis, con el tema *Aportaciones al estudio de la arquitectura civil mudéjar en Aragón. La casa de los Luna, en Daroca (Zaragoza)*.

(2) Llamada así porque se conserva un documento que acredita la estancia en ella de don Juan José de Austria, a su paso por Daroca.

(3) Esta metodología ha sido aplicada con gran precisión por Balbina Martínez Caviró en su obra *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*. Madrid, 1980.

XIV y primero del XV, del análisis de los escudos podemos concretar este período a los años del reinado de Martín I el Humano (4).

Ya se ha dicho que la decoración heráldica aparece exclusivamente pintada al temple sobre tabla, en cobijas y tablazón. Su estado de conservación es irregular; los escudos de una de las salas han sido repintados; en la otra fueron varias veces encalados, por lo que al quitar la cal han desaparecido algunos de ellos; los de la fachada, expuestos a la acción de los fenómenos atmosféricos, han cambiado sustancialmente de color, por lo que algunos no han podido ser identificados. Otros, sin embargo, han mantenido en letra gótica el nombre del linaje a que pertenecen; y aunque, a veces, no coinciden las armas dibujadas con las que nos muestran los tratados de Heráldica, podemos deducir que ello se debe a que dichas armas han evolucionado a lo largo del tiempo o a que en su momento no fueron fielmente representadas.

A pesar de estas dificultades, creemos tener elementos suficientes para realizar el trabajo anunciado. Este tendrá dos apartados: 1.º: estudio de los escudos; 2.º: partiendo de ellos, precisar la fecha de construcción de la casa.

ESTUDIO DE LOS ESCUDOS

A.- Escudos con las armas del linaje de los Luna.

1.- MARTINEZ DE LUNA.- Armas: en campo de gules, creciente de plata ranversado, con barba de plata. Su representación es excepcionalmente abundante y en los lugares más destacados.

2.- D. PEDRO MARTINEZ DE LUNA (Benedicto XIII).- Armas: en campo de gules, dos llaves de plata cruzadas.

En un apeo de la sala noble de la planta 2.^a tiene yelmo a izquierda y derecha, con siete rejillas; tiene una inscripción / *t* *Beneditus* ; presumiblemente se han borrado la luna y barba de los Martínez de Luna. En la cobija 8 de la fachada está el escudo, sin yelmo, y con la inscripción "Iglesia" en caracteres posteriores al resto de las leyendas.

3.- D. ALVARO.- Armas: jaquelado de gules y plata. Está pintado en la cobija 9 y en el interior.

4.- FERRENCH DE LUNA.- Armas: en campo de gules, creciente ranversado de jaqueles, con barba jaquelada. Aparece pintado solamente en el interior.

B.- Escudos relacionados con la Monarquía aragonesa.

1.- REINO DE ARAGON.- Armas: Cruz de Iñigo Arista, de plata, en campo azur. Está pintado en la cobija nº 6 y se repite en el interior.

2.- MONARQUIA ARAGONESA.- Armas: en campo de oro, cuatro palos de gules. Está en las cobijas 7 y 8 y en el interior.

3.- D.^a MARIA DE LUNA, REINA DE ARAGON.- Armas: Escudo partido: 1, en campo de oro, dos palos de gules; 2, en campo de gules, creciente jaquelado con barba jaquelada. Está pintado en la cobija nº 7.

4.- REINO DE SICILIA.- Armas: Escudo cuartelado en sotuer: 1 y 4, cuatro palos de gules en fondo de oro; 2 y 3, águilas sable coronadas de oro, picadas y membradas de gules. Está en las cobijas 7 y 8, e interior.

5.- Escudo partido: 1, Armas de Sicilia; 2, contrapalado, en plata y sable, con ramos.

(4) La cronología dada por Leopoldo Torres Balbás y otros autores que han seguido su teoría parece derivar de la existencia de las columnas anilladas, pertenecientes a la remodelación del siglo XVI, sin haber tenido en cuenta otros elementos mucho más representativos. (Leopoldo Torres Balbás: *Dos formas olvidadas de arquitectura hispano-musulmana. Entramados aragoneses de apeos de voladizo*. Al-Andalus, VIII, 1943, págs. 453-465).

C.- Escudos de linajes aragoneses, presumiblemente emparentados con la casa MARTINEZ DE LUNA.

1.- ABARCA.- Armas: en campo de gules, dos abarcas de oro pareadas. En las cobijas 1, 2 y 3, y en el interior.

2.- ALAGON.- Armas: en campo de plata, seis roeles de sable, puestos en dos palos, de tres cada uno. Está pintado sólo en el interior.

3.- ALBORNOZ.- Armas: en campo de oro, una banda de sinople. Está en la cobija nº 5 y en el interior.

4.- GARCEZ.- Armas: en campo de gules, banda de sable. Pintado en las cobijas 1 y 3 e interior.

5.- GOTOR.- Armas: escudo cuartelado: 1.º, de plata con cuatro roeles de sable; 2.º y 3.º, de gules con un menguante de plata; 4.º, de plata con cinco roeles de sable puestos en sotuer. Pintado en la cobija nº 6 y en el interior.

6.- HEREDIA.- Armas: de gules, con siete castillos de plata puestos en dos palos y uno en punta. Está en la cobija nº 4.

7.- LA TORRE.- Armas: en campo de plata torre terrasada. En las cobijas 1 y 3.

8.- URREA.- Armas: escudo bandado de seis piezas de bleu y plata. Pintado en la cobija nº 5.

9.- ZAPATA.- Armas: de gules, con tres zapatos jaquelados en oro y sable. Está en la cobija nº 2 y en el interior.

D.- Escudos no identificados.

Son los dos situados en los laterales de la cobija nº 4.

1.- PERE (Con las armas borradas).

2.- Armas: en campo de gules, cuatro jirones o ángulos de plata.

FECHA DE CONSTRUCCION DE LA CASA, ANALIZANDO LOS ESCUDOS

Tal abundancia de escudos y su disposición en la fachada de la casa que estamos estudiando exige un análisis detenido que esperamos hacer en nuestra Tesis de Licenciatura. De momento, en la aplicación del método que estamos utilizando, vamos a sacar unas conclusiones muy precisas:

1.^a: El hecho de que el escudo papal de Benedicto XIII esté representado en un lugar destacado del salón noble de la segunda planta precisa que fue él quien mandó construir la casa, coincidiendo con el período de su Pontificado (1394 - 1423).

2.^a: D. Pedro Martínez de Luna tuvo especial cuidado en situar junto a sus armas y las de su linaje —los Martínez de Luna— las de otros linajes aragoneses que parecen tener lazos de parentesco con aquél. En algunos casos no se ha podido precisar esta relación durante el siglo XIV —Abarca o Garcés—; en otros casos, esta relación está clara: los Gotor, Zapata y Alagón, son del linaje de María Pérez de Gotor y Sánchez Zapata y Alagón, quien, al casarse con Juan Martínez de Luna, VIII señor de Luna, aportó al matrimonio los señoríos de Illueca y Gotor. Así mismo está justificada la aparición de los apellidos Urrea y Alborno, por las dos mujeres con las que estuvo casado el IX señor de Luna, Juan Martínez de Luna, hermano de Benedicto XIII. Pero ninguna de estas armas ayudan a precisar más el período señalado en la conclusión 1.^a.

3.^a: No hemos encontrado relación familiar entre los Martínez de Luna y los Heredia. Puede suponerse que estas armas están en representación de don García Fernández de Heredia, Arzobispo de Zaragoza entre 1386 y 1411, fecha esta última que limita en unos años el período de construcción de la casa, señalado en la conclusión 1.^a.

4.^a: Los escudos relacionados con la Monarquía —Reino de Aragón, Monarquía reinante, Reino de Sicilia— están justificados por la relación de Benedicto XIII con los Reyes de Aragón y Sicilia. Sin embargo, estos escudos no concretan a qué reinado pertenecen. Solamente la representación junto a ellos de las armas de Doña María de Luna, Reina de Aragón y familiar de don Pedro Martínez de Luna, expresan con toda claridad que las armas anteriores pertenecen al reinado de Martín I el Humano.

La conclusión final sería que la casa de los Luna de Daroca se construyó entre 1396 y 1410.

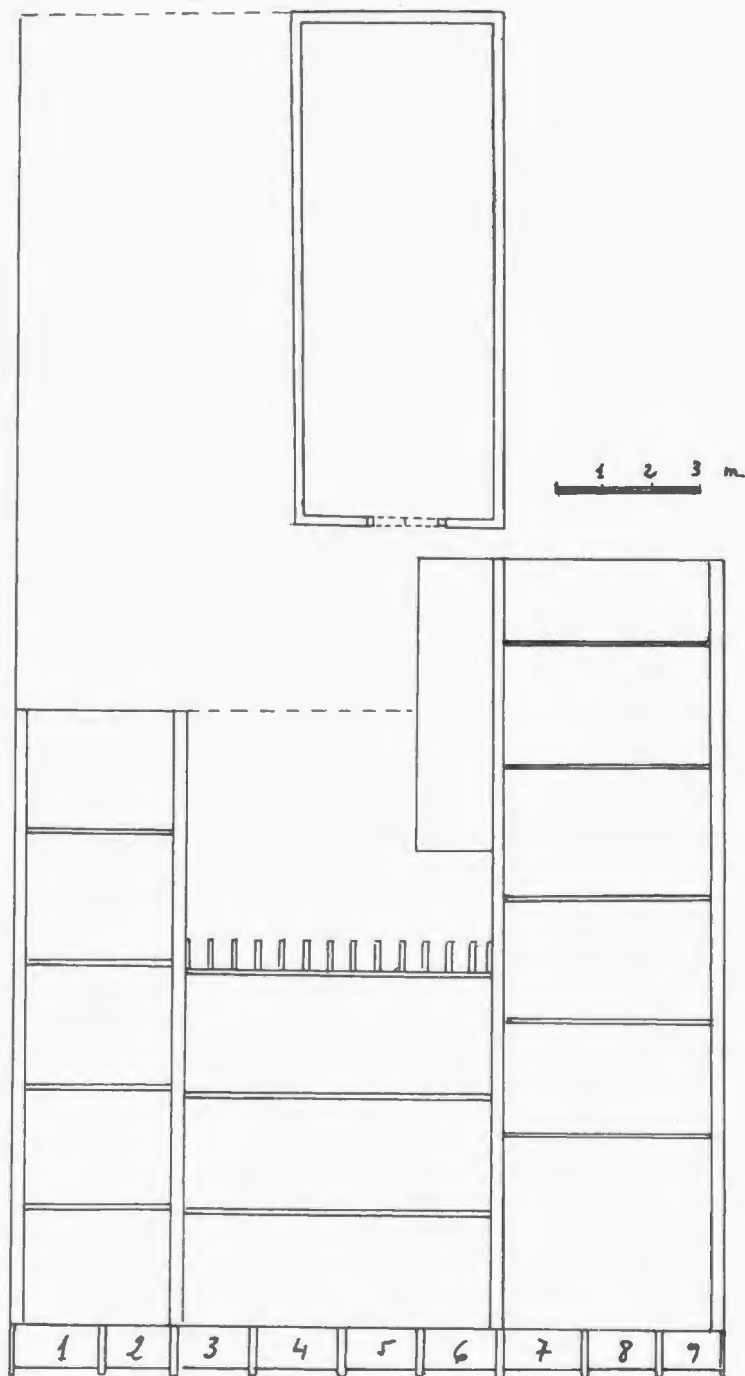


Fig. 1.— Casa de los Luna, Daroca



La casa de los Luna, Daroca. Escudo del reino de Sicilia

SEGUNDA SECCION: DISCUSIONES

Discusión J. Yarza

En la única intervención, J. C. Escribano se limitó a resaltar la importancia de la economía en el proceso artístico.

Discusión M. D. Aguilar

J. Yarza pregunta a M. D. Aguilar si cree que la mística neoplatónica musulmana que ella supone que está detrás del simbolismo de las cubiertas, etc., ha de seguir vigente en la mentalidad de los mudéjares, teniendo en cuenta el cambio social y religioso, por tanto de intenciones ideológicas, que supone el trabajar para los cristianos. La respuesta de M.^a D. Aguilar es afirmativa. S. Sebastián recuerda que no hay textos mudéjares de esa índole, a lo que M. D. Aguilar responde que existe transmisión oral.

Discusión S. Sebastián

G. Borrás llama la atención sobre la fecha tardía del manuscrito de Matfré Ermengaud que ha servido para establecer paralelos. Asimismo niega el valor de "Biblia pauperum" a la techumbre. Domínguez Perela pregunta sobre el sentido de la temática no religiosa en un contexto religioso. Sebastián cree que no es procedente en este momento la pregunta. E. Sorando establece una distinción entre realismo y símbolo. ¿Es qué todos los temas de la techumbre se pueden aclarar con el Breviario de Amor de M. Ermengaud? S. Sebastián responde que sólo algunos. A. Novella se afirma en la fecha que viene proponiendo para la techumbre porque, dice, no se han aportado pruebas para volver a una datación tardía dentro del siglo XIV. J. Yarza no está de acuerdo con el planteamiento general de la ponencia. Dice que hay que distinguir lo que es un "topos" medieval, como el de la Biblia de los iletrados o la mala consideración de la mujer, de aquello que específicamente es propio de obras como la de Ermengaud o posee, al menos, matices diferenciados. El manuscrito aducido, sigue, es muy posterior a la techumbre. Habría que ir en todo caso, al modelo primero, ya que se conocen ejemplos con ilustraciones del siglo XIII. En la Edad Media los artistas trabajan con pautas previas anteriores: alguna de las imágenes expuestas del zodiaco ya existen desde la Antigüedad en mosaicos romanos, etc., y no se debe recurrir al modelo tardío de M. Ermengaud para buscar paralelos. Cree que no se puede hablar de "Biblia pauperum" cuando prácticamente no existe casi ninguna imagen de procedencia bíblica o de carácter narrativo inmediato. S. Sebastián explica que presenta la ponencia como una hipótesis de trabajo. Debe existir una enciclopedia detrás de los artistas de la techumbre, ¿cuál es? Se reafirma en el parentesco entre una figura de la techumbre y la Ira de Giotto en la capilla Scrovegni en Padua.

Discusión F. Mañas

P. Lavado niega la fecha propuesta por F. Mañas que por motivos estilísticos retrasa hasta el siglo XVI. No hay respuesta.

Discusión D. Pérez González

J. L. Corral advierte que la casa de los Luna no figura en las listas del siglo XIV y cree que el escudo es posterior. M. D. Pérez González reafirma el valor de la heráldica y se ratifica con cautela en la fecha propuesta.

Discusión G. Grosse

J. Yarza dice que, aunque es correcto el establecer relaciones formales, habría que afirmar para distinguir lo que procede del fondo musulmán general a través de Sicilia o el imperio turco, de lo que proviene de Al-Andalus o de los mudéjares. G. Grosse responde que pretendía simplemente presentar unas constantes de semejanza.

Teruel, 20 de noviembre de 1982