

TERCERA SECCION:
LA CARPINTERIA MUDEJAR

Presidente:

Prof. MANUEL AZCARATE

Vicepresidente:

Dra. BALBINA MARTINEZ - CAVIRO

LA CARPINTERIA MUDEJAR EN LA TIERRA DE CAMPOS

PEDRO J. LAVADO PARADINAS *

Las primeras manifestaciones de carpintería mudéjar en la zona castellana de Tierra de Campos y en los terrenos limítrofes se hallan ligadas a las estructuras basilicales prerrománicas, de las que no conservamos ningún resto original y cuyas primeras muestras conocidas son ya pertenecientes al período bajomedieval. El caso de templos visitados como S. Juan de Baños, cuya techumbre describe Sandoval y transcribió Quadrado, como obra ya de fines del siglo XV (1), o el de S. Pedro de la Nave, cuyos restos, posiblemente también mudéjares, se conservaban aún hace algunos años en el Museo Provincial de Zamora (2); el mozárabe de S. Cebrián de Mazote, con una techumbre de inicios del siglo XVI, datada por una inscripción que leyera Lampérez sobre las bóvedas y antes de su moderna restauración (3), o el de S. Miguel de Escalada, considerado erróneamente con techumbre original de este período hispano-musulmán y que corresponde también a obra mudéjar de la segunda mitad del siglo XV, según muestran los escudos, temas decorativos y su misma estructura (4), así como los múltiples ejemplos de inacabadas iglesias románicas, son pruebas de la aceptación de las cubiertas de madera en toda Castilla, aún y cuando no existan más ejemplos, ni de la carpintería prerrománica, ni mudéjar en estos edificios que la de los pocos restos existentes en Santullano de Oviedo (5), perteneciente a dos épocas diferentes, los fragmentos de la

(1) QUADRADO, J.M^a.: Valladolid, Palencia y Zamora. Barcelona 1885; pp. 332 y 334. (En especial nota 2 de pág. 332-3).

(2) AZCARATE, J.M^a.: Monumentos Españoles. III, Madrid 1954; págs. 404-6.

(3) LAMPÉREZ, V.: Notas arquitectónicas sobre algunos monumentos de la Arquitectura cristiana española S. Cebrián de Mazote. B.S.E.E., X, Agosto-Octubre 1902, n^o.114-6; págs.185-193.

(4) Alvarez de la Braña y Gómez Moreno la dan del siglo XIV, Azcárate no señala cronología, al igual que Pijoán en su artículo sobre mudéjar. Benavides Moro la califica de mozárabe y sin embargo no creo que sea anterior a la mitad del siglo XV, por su temática de escudos de León y Castilla y sus svásticas en el almizate y aliceres, al igual que en lo que respecta a su estructura.

(5) SCHLUNK, H. y BERENQUER, M.: La pintura mural asturiana de los siglos IX y X.. Oviedo 1957; págs. 36-38; fig. 30-32. (En uno de los tirantes aparece la fecha Era 1203 (1165).

* U.N.E.D. (Madrid)

techumbre de S. Millán de Segovia (6) o la citada completa de Escalada.

Hay que sospechar por tanto, que gran parte de los templos e incluso otros edificios contemporáneos medievales estuvieron cubiertos con techumbres, que a partir del siglo XV se comenzaron a renovar en virtud del nuevo auge económico desarrollado en las principales villas castellanas, asiento de mercados y de algunas familias nobles que entre este siglo y el siguiente levantaban sus casas para vivir, templos y capillas para enterrarse y algunas fundaciones religiosas donde albergar a hijos y otros miembros de familia, relegados en el papel hereditario. Así sustituyen a aquellas primitivas techumbres de tijeras o par e hilera, otras más ricas y variadas, policromadas y doradas, y que con sus nuevas formas ochavadas o cupulares buscan su propia estabilidad y equilibrio sin mayores alardes de ostentación exterior.

Hay por tanto una relación estrecha no sólo con el pasado constructivo, sino con los propios condicionantes del ambiente. Algunos actúan de forma adversa, como el caso de la piedra, de la que Tierra de Campos es deficitaria. Aún hoy y en numerosas ocasiones en el pasado, cuando se tiene que echar mano de este material, se reutiliza el existente, sin mayores problemas que los que supone el acarreo desde el lugar más próximo. La misma madera es también artículo de importación, dada la deforestación de la comarca, pero la proximidad de zonas pinariegas en Avila, Segovia, Soria y en todo el Norte, así como la mayor facilidad de transporte, hacen que este material sea, junto con el ladrillo o el tapial, el usual en las edificaciones religiosas y civiles de toda la comarca. Por otro lado hay algunos hechos históricos que también condicionan de una forma u otra el desarrollo de esta comarca castellana. Así tras la apertura del Camino de Santiago a Francia y la nueva savia constructiva que aporta Cluny a lo largo de éste, el frenazo de la guerra civil y de la contienda entre Castilla y Aragón tras Alfonso VI en el siglo XI, o luego la peste negra del siglo XIV que despuebla la zona (7) y la lucha fratricida entre Pedro I y Enrique II, son puntos que señalan el descenso de posibilidades constructivas y la aproximación a formas arquitectónicas de una economía más ajustada. Por otra parte, la construcción de las grandes catedrales góticas en toda Castilla repercute sobre los ya mermados ingresos de las parroquias que han de contribuir al enorme gasto ocasionado en las capitales episcopales. El hecho perceptible de que gran número de iglesias románicas de tipo rural, iniciadas en el siglo XII, queden sin acabar, e incluso muchas no conozcan su culminación hasta el siglo XVI, es una prueba más.

Tan sólo los edificios monásticos con sus propias fuentes de ingresos, conocerán el fin de la obra, si bien nunca de la forma primitivamente pensada y en muchos casos rematando en ladrillo y tapiales lo que se planteó de forma más rica.

Estos acontecimientos y factores son los que defienden unas etapas dentro de la carpintería mudéjar de Tierra de Campos. La primera marcada por el período constructivo dependiente de Sahagún y del que tan sólo quedan las huellas arquitectónicas de los edificios en ladrillo y la mención de la existencia hace algunos años de techumbres de madera policromadas (8), caso que sería similar para templos como los de S. Tirso, S. Lorenzo y Santiago de Sahagún o los cercanos de Santervás, S. Pedro de Dueñas, Villapeceñil, Gordaliza del Pino y otros que siguen esta tipología arquitectó-

(6) TORRES BALBAS, L.: Restos de una techumbre de carpintería musulmana en la iglesia de S. Millán de Segovia. *Al-Andalus* III (1935); págs. 424-434. Donde se recogen y analizan algunos de los aspectos señalados por el Marqués de Lozoya en su primera publicación.

(7) Sobre este aspecto es de señalar el trabajo de Nicolás Cabrillana por lo que respecta a la peste negra en Palencia.

(8) QUADRADO, J.M^a.: Asturias y León. Barcelona 1885; págs. 580-1.

nica mudéjar. La segunda de las etapas también ha dejado pocas huellas, si bien aún visibles en los casos de las obras del período del rey Pedro I de Castilla en Astudillo o ya en Tordesillas en época posterior, aunque también con la misma peculiaridad de lo inacabado y posiblemente truncado, bien por la muerte de María de Padilla o por la del mismo rey.

Es a partir de la segunda mitad del siglo XV, cuando la carpintería mudéjar conoce su mayor auge y cuando los restos conservados se hacen más numerosos. Una arquitectura pobre y provisional que caracterizó a toda la dinastía Trastámara y el acceso y consolidación en la Tierra de Campos de las principales familias nobles, da como frutos la construcción de las principales casas y palacios de los Enríquez, Manrique, Rojas, Pimentel, Acuña, Tovar y otras de las más representativas familias. Junto a estas edificaciones de carácter civil, surgen los monasterios y las fundaciones para enterramiento, cumpliéndose el doble anhelo de aquellas familias que ya tienen "su lugar donde holgar y su lugar donde yacer", en palabras de Dña. Mencía de Mendoza. Esta tercera etapa tiene su mayor crecimiento ante la proximidad de la nueva época renacentista, que no sólo no relega la carpintería mudéjar, sino que hace de ella una de las manifestaciones más importantes del arte edilicio del momento. El hecho también paralelo del desarrollo de los nuevos centros urbanos, los mercados existentes en dichos, como en Benavente, Cuenca y Villalón de Campos o en Medina de Rioseco, la aparición de una pequeña burguesía al amparo de estas villas y sus primeros encargos artísticos, así como el incremento de nuevos cristianos, antes moros, tras las conversiones obligatorias del siglo XVI, hace que se construyan nuevas iglesias y capillas funerarias, con un tipo de traza diferente, diáfano en sus soportes, de mayor amplitud, rico en apariencia y rápido en su ejecución. Obras que por lo general son encargadas a muchos de los artistas moriscos venidos del sur y en sucesivas oleadas de dispersión, a los que controla y censa habitualmente la Inquisición, de cuyos documentos se desprende la gran cantidad de artesanos de la madera que existían en Palencia (9).

La pervivencia de la carpintería mudéjar tendrá una vida larga, propiciada por una parte a causa de la baratura del material, su facilidad de trabajo y la riqueza de posibilidades que hace que aún en techos barrocos se utilice habitualmente, de la misma forma que en galerías y claustros de algunos conventos, coros en alto de templos y en edificaciones públicas, como hospitales o ayuntamientos. El mismo arraigo de la madera en aleros, soportales, pasadizos o entramados dará un aspecto y una fisonomía muy suya a las poblaciones de la comarca de Campos, siendo algunas auténticos ejemplos de esta arquitectura popular, casos de Becerril de Campos, Villamediana o Saldaña (10).

Un análisis de las soluciones constructivas aportadas por la madera, ha de pasar por la revisión de los principios de **función, material, técnicas, decoración, temáticas usadas y situación** de las techumbres y otros elementos leñosos del arte de Tierra de Campos.

La función se encuentra claramente avalada en sus valores de cubierta y justificada en sus ventajas para el oreo de las techumbres o la fácil reposición de piezas dañadas por el tiempo o fenómenos atmosféricos.

El material empleado por lo general es el pino abeto o alerce, usado en muchos casos con su color natural y una simple preparación oleosa para protegerle y darle mayores valores plásticos. Por otra parte, este tipo de madera ofrece la ventaja de protegerse con su savia resinosa de los ataques de insectos xilófagos, a la vez que tiene una fácil

(9) A.H.N. *Inquisición, leg. 2109*, fol. 106v. al 113 r. Tema estudiado por Le Flem en los Mélanges de la Casa Velázquez.

(10) Cotéjense con los ejemplos presentados en toda Castilla por Luis Feducci o Carlos Flores.

posibilidad de decoración pictórica, sin mayor preparación, jugando en este aspecto el color, lo que de otra manera haría la talla.

Las técnicas de trabajo de este material son las habituales de talla, ensamblado, claveteado o decoración policroma que equivalen a los principales temas decorativos de la carpintería mudéjar: apeinado, ataujerado o policromía, mostrando en este último caso como la madera se prepara y alisa con una fina imprimación de yeso y posible cola animal y se pinta en el suelo antes de colocarse en la propia techumbre, como muestran algunos esquinazos y extremos de las vigas y jácenas que mantienen su color original más allá de los límites de la propia techumbre. En algunos casos también se utilizan fragmentos de tela para dejar lo más lisas posible las superficies, como en el caso de la viga con inscripción cúfica de Husillos. Los colores son también los habituales en todas las obras mudéjares, ganando en color y luminosidad según adelanta el siglo XV y desapareciendo luego esta coloración con la llegada de algunos diseños geométricos de tipo renacentista italiano. Son los más frecuentes: el rojo, el azul oscuro, el blanco, el negro y el ocre amarillento junto con un verdoso suave que aparece en las temáticas vegetales y se aplican por medio de una técnica de temple húmedo, posiblemente sobre una disolución de huevo o goma. Abunda también el sistema de los panes de oro o del dorado en superficies rugosas y con un diseño geométrico como es el caso de las chellas, de la misma forma que otros detalles escultóricos, tanto de techumbres como de coros en alto ofrecerán los motivos de la época más habituales: piñas de mocárabes y estilizados vegetales, angelotes y sirénidos o el tema de cabezas talladas alusivas a virtudes (Lám. I, 1) o a personajes bíblicos (Lám. I, 2). Ambos temas frecuentes en obras de carpintería del siglo XVI y que manifiestan el ámbito de expansión de algunas escuelas como la zamorana y a los que también se puede añadir la representación de las calaveras en algunos lugares de las cubiertas, caso de las piñas de Castroverde de Campos (Lám. I, 4).

La valoración decorativa tiene sus orígenes en sistemas que definen la estructura y sustentación de las mismas techumbres, ya en el caso de pechinas o trompas (Lám. I, 3), tirantes, canes y otros recursos arquitectónicos cargados con temas decorativos tallados o pintados (Lám. II, 1, 2 y 4). La utilización de representaciones de lo que se ha llamado tipo profano o de la vida cotidiana, cosas que podrían ser muy debatidas, pues en el fondo parecen aludir a mitos y narraciones legendarias hechas parte de la vida diaria, tiene su mayor frecuencia en las vigas de las techumbres y coros realizados en el siglo XV (Lám. II, 3), siendo luego sustituidas por otras de tipo religioso o con alusiones a santos quizás vago remedo de las representaciones de tipo universal o celestial de algunas techumbres como la turolense o la de Sinovas (Lám. III, 1) y donde después se verá la huella de la llamada escuela burgalesa, con ejemplos dentro de lo religioso como Moral de la Reina, Molpeceres y Calzada de los Molinos, frente a los temas que aún perviven del tipo retratístico, casos de Santoyo, Castrojeriz y Becerril de Campos (Lám. III, 2 y 3), donde incluso llegan a manifestarse también representaciones de tipo mítico, burlesco o algún desnudo. También entre estas representaciones aparece la animalística aislada o acompañando a las figuras humanas en escenas cinégeticas, de lucha o en el mismo lanceamiento de toros. Más interés revisten los animales de tipo mítico o los heráldicos, frecuentes en tabicas y entre canes de las techumbres o de las tirantes, siendo habitual en estas imágenes o símbolos alusivos a una familia determinada, que se fragmenten las partes del escudo en sus elementos de origen y de sus antepasados, lo que da como resultado una manifestación variada y colorista en el panorama nobiliario representado. Colores y figuras corresponden a los de las más importantes familias de la zona, siendo en muchos casos la clave para descubrir el patronazgo de la obra o al menos hallar un dato cronológico en que

apoyarse. El sistema epigráfico es otro de los más frecuentados en las representaciones policromas de las techumbres de Campos, existiendo tanto grafías de tipo cúfico o cursivo, como la señalada de Husillos y una de las existentes en Sta. Clara de Astudillo, de tipo gótico como la de Castromocho o ya renacentista como los letreros de Villamueva de la Cueva y Pozuelos del Rey. La valoración de éstas como documento, es algo controvertido, no sólo por el mal estado en que se encuentran la mayoría, sino por el hecho que generalmente repiten formas laudatorias religiosas.

De todas formas cuenta la temática policroma con otros numerosos sistemas con los que rellenar el espacio hábil y dar ese aspecto abigarrado y multicolor que ofrecen las obras de madera mudéjar. Sean los motivos vegetales de raíz musulmana, como las hojas asimétricas o las cardinas góticas, como por otra parte los aplantillados de índole geométrica o la simple alternancia de tonos azules y rojos, el hecho palpable es que las pobres formas estructurales de madera adquieren de esta manera un aspecto no solo rico y atrayente, sino que parecen ofrecer también todo un cargado simbolismo, en muchos casos aún oculto o poco evidente a nuestros ojos.

El último de los principios a los que hay que aludir con respecto al análisis de la madera es el relativo a la **situación** y distribución de tales elementos leñosos, que se agrupan en galerías de viviendas, coros y claustros para formas por lo general planas como el alfarje y en las naves de los templos, presbiterios y salones de aparato de algunas viviendas para todo tipo de techumbres de pares e hilera o de pares y nudillo con sus variantes, siendo por otro lado habituales las techumbres o colgadizo o a un agua en pórticos y naves laterales de los templos, dentro de esa estructura de sustentación equilibrada buscada por sus constructores. Otras soluciones como los cruceros, capillas aisladas o elementos adosados al propio contorno del templo son también una muestra de las variantes empleadas en la carpintería mudéjar de Tierra de Campos.

La clasificación tipológica de las techumbres de Tierra de Campos, sigue en cuanto lo esencial las pautas comunes de la carpintería mudéjar que marcara Martínez Caviro y de las que ya se han ofrecido algunas muestras en otras publicaciones (11) o de nuevo volvieron a aparecer en las ponencias del II Simposio de Mudejarismo, pero a las que se ha apuntado un factor de corrección por lo que respecta a algunas cronologías, a la vez que se señala la posibilidad de una variante mixta entre las techumbres llamadas de par e hilera y las de par y nudillo con cronología en un siglo posterior a la habitualmente marcada en los estudios sobre el tema.

Así techumbres como la del templo de S. Miguel de Escalada, o la del claustro de S. Juan de Castrojeriz, la ermita del Cristo de Dueñas o una de las naves de S. Andrés de Aguilar de Campos ofrecen una variante entre el sistema de par e hilera y el de par y nudillo, ya que la viga sobre la que apoyan los pares es lo suficientemente ancha, y se encuentra decorada como si en verdad se tratara de un nudillo, planteando a su vez en el caso de Castrojeriz, Dueñas y Aguilar de Campos unos remates de los extremos de la nave que la marcan en algunos casos como una variante de artesa también y para la que empleo una de las facetas de la clasificación de **Mixta** correspondiente al siglo XV.

Dentro de las techumbres de **par y nudillo** hay que señalar la más primitiva conocida en la Comarca de Campos que es la del templo de Sta. Clara de Astudillo, de mediados del siglo XIV o las ya un siglo posterior y de tipo un tanto poco frecuente en Campos por ser de origen propio del gótico-levantino, en Becerril de Campos (Sta. María) y en la parroquia de Husillos.

(11) MARTINEZ CAVIRO, B.: *Carpintería mudéjar toledana*. Cuadernos de la Alhambra, XII, Granada 1976; págs. 226-265.

El sistema de **artesa** y principalmente para las cabeceras de los templos se impone a fines del XV y tiene gran apogeo en el XVI, casos de Boada, Bahillo y Osorno, mientras que en las naves aparecerá dentro de este segundo momento y con riqueza de policromía en Sta. María de Fuentes de Nava y en Villaherreros. Hay que señalar que en muchos casos también, las techumbres se manifiestan como mixtas en este tipo y así han sido señaladas en el caso anterior, debido más que nada a que la solución estructural del templo hace innecesario el empleo de una forma de artesa que ataría mejor los muros, si en este caso la torre a los pies o el presbiterio con su cubierta ya lo hacen de manera satisfactoria. El uso del sistema de artesa en los pórticos es visible en Quintanilla de la Cueva y Mayorga de Campos y en capillas de gran riqueza como la de Arbás en Mayorga de Campos y la de la parroquial de Villacé, obra del maestro de Fuentes de Nava.

La techumbre de tipo **ochavado** es la más frecuente en las obras de carpintería de la época y de toda la zona. En las cabeceras, en algún caso hasta en número de tres, aparece en S. Justo de Cuenca de Campos o en Santiago de Ceínos de Campos. En las naves, se encuentra en S. Facundo de Cisneros, en el mismo templo ya citado de Cuenca de Campos, en S. Pedro de Fuentes de Nava y en la parroquial de Valdesaz de los Oteros. Un caso extraordinario es el crucero de Sta. María de Fuentes de Nava o los pórticos de Castromocho (Ntra. Sra. de Colaña) y parroquial de Villacé.

Por lo que respecta al **ochavo**, estructura de ocho lados, aunque sobre una estructura de muros en cuadrado o rematando el cubo de los presbiterios y algunas capillas, aparece a lo largo de todo el siglo XVI y combinada muchas veces con estructuras ochavadas para las naves. Entre las cabeceras más bellas, hay que señalar la de la parroquial de Afoza, que parece reproducir de igual forma que las techumbre musulmanas la imagen del Paraíso islámico. No existen techumbres de este tipo en las naves de los templos, ni en el crucero, pero sí habitualmente en pórticos como el de Vega de Dña. Olimpa, Fresno de la Vega y Sta. María de Becerril; en capillas funerarias por lo general, como la situada a los pies de la parroquial de Mazuecos de Valdeginete y la sacristía de S. Francisco de Palencia. Una variante de este sistema y cuya forma de ochavo se complica multiplicando sus paños hasta aproximarse al tipo cupular andaluz y más propiamente sevillano, es la que surge por obra del maestro carpintero Juan Carpeil en Villamuera de la Cueva, capilla de la Virgen del Castillo de S. Facundo de Cisneros y ermita del Cristo de Villafilar (Lám. IV, 1 y 2). El sistema tiene sus aproximaciones en albañilería y en yeso como las conocidas de Tordesillas y Olmedo, amén de las sevillanas de Sta. Paula y Lebrija o Sta. Marina, entre otras.

Las techumbres planas o **alfarjes** tienen una nutrida representación en los coros en alto de la región delimitada: Santoyo, Becerril de Campos, Tordehumos, Castroverde, Cisneros, Támara, Moral de la Reina..., de la misma forma que abundan en las galerías de los claustros de monasterios y en las salas de muchos palacios como el de Dueñas o Cevico de la Torre. Menos frecuente es el caso de alguna sacristía como la de Villemar y la de S. Esteban de Castromocho. Mientras que, por otro lado, las techumbres planas de tipo **artesonado** y con motivos ya renacentistas aparecen en pórticos como el de Ntra. Sra. de Colaña de Castromocho o en Sta. María de Carrión, y las techumbres a **colgadizo** o a un agua son harto frecuentes en las naves laterales de las iglesias como en Cevico Navero, Mayorga de Campos (Sta. Marina) y por lo general en casi todos templos de tres naves.

En cuanto a lo que se refiere a su estructura en **paños** decorados, hay que señalar que éstos generalmente alcanzan el número de tres, siendo excepciones de cinco paños la cabecera de Sta. Clara de Tordesillas y la nave del templo de Sta. Colomba de la Vega. Las técnicas son las señaladas anteriormente, con ejemplos de **apeinado** en te-

chumbres primitivas como la del templo de Astudillo (Monasterio de Sta. Clara, de fundación real) y luego la pervivencia en el siglo XVI en algunas cabeceras, decorando el almizate, caso de Bahillo o techumbres de la zona zamorana o la de Mazuecos. Por el contrario, el sistema **ataujerado** es aún mucho más frecuente y rico en decoración, por la policromía que engloba y clavetea en su tablazón, siendo ejemplos de ésto, Fuentes de Nava, Villamuera de la Cueva, Villalcón, Cisneros y Mayorga de Campos. La técnica de este tipo usa los sistemas de verdugillos clavados y dorados, piezas y lazos pintados y en la última etapa de sus manifestaciones la pura y simple policromía, que luego será imitada en algunas restauraciones.

Hay un último aspecto de las estructuras de madera sobre las que poco se ha estudiado, es lo referente a la utilización de éstas en entramados, viguería y modulación de algunos tipos de vivienda o monasterios. El caso de Calabazanos con sus pobres estructuras de tapial y madera, es uno de los ejemplos más clásicos de la posibilidad que ofrecen algunos materiales para determinar un modo de vida y acomodar el entorno de la manera más ajustada.

Tras el análisis estructural y tipológico, se impone el **estilístico** que pueda aportar algunas luces con respecto a escuelas de carpinteros o agrupe las obras conocidas dentro de unas líneas ajustadas a la cronología y al espacio de Tierra de Campos. Hay que partir del hecho de que muy poco conocemos sobre los nombres de los autores de tales obras y por el mismo motivo, menos de su actividad u origen. Sospechamos la mano de carpinteros moriscos o de emigrados granadinos por ser éstos los que aparecen reseñados en los Censos de Inquisición y en gran número dentro del oficio de la madera. Tan solo el nombre de **Juan Carpeil** para las obras de Villamuera y Cisneros, unido a la curiosidad de emplear un sistema nuevo en las cubiertas de una muy reducida zona, es lo único que poseemos, o algún otro como los capinteros que intervienen en la obra de Sta. María de Colaña (pórtico aún conservado y restos de la techumbre y coro) que exhumó García Chico de una monografía de la villa. Por otra parte hay que sospechar la labor de un maestro de primera clase, bautizado como el de **Sta. María de Fuentes de Nava**, por su labor en tal templo, posiblemente también en el de S. Pedro e indudablemente en el de Villacé, una de cuyas capillas, lleva su propio sello estilístico en la representación del Padre Eterno en la clave. Es evidente un morisco que combina la idea de la techumbre, representación del Paraíso, con una forma de manifestación celestial cristiana con Dios Padre y el Tetramorfos, que implican unos modelos iconográficos muy específicos y seguramente estipulados en el contrato de la obra. La repercusión de este maestro podría sospecharse también en cuanto a la estructura de la obra de Mazuecos de Valdeginate y posiblemente de forma muy extensa en toda la comarca de Campos de la actual provincia de Palencia. Hay que constatar también la presencia de otros carpinteros mudéjares, posiblemente **Alí** y **Gusmin** para lo que respecta a las obras de carpintería de Sta. Clara de Palencia y luego de S. Andrés de Aguilar de Campos o en alguna de las obras civiles de los Almirantes en Palenzuela y Bolaños de Campos. La referencia a estos nombres, como personal del servicio de la familia Enríquez-Mendoza es prueba de su labor en las obras aducidas y quizás en la desaparecida de Melgar (Ig. de Santiago). También habría que poner en contacto con los Pimentel a otro grupo o escuela de carpinteros que realizara las principales techumbres de Villalón de Campos. A un maestro que posiblemente tiene implicaciones con el gótico levantino y que es patente en las iglesias de Husillos y Becerril de Campos, de la misma manera que otro tanto debió de suceder con el que trabajó en S. Francisco de Valladolid, obras aún del siglo XV en sus últimos años, mientras que en la zona zamorana este mismo tipo aparece ya entrado el siglo XVI tanto en la capital como en Ayoo de Vidriales.

No hay que olvidar que este mismo siglo ofrece en tierras zamoranas un amplio abanico de obras de talla y temática renacentista, algo que parece definir a la llamada **escuela zamorana** con obras representativas en Castroverde de Campos, Villamayor y S. Cristóbal de Entreviñas. Unas relacionadas en cuanto al tipo de techumbre de ochavo usado en las dos primeras según la expresión de Gómez Moreno, pero otras más en relación con la temática renacentista que tendrá su mejor representación en Alaejos y en el coro de Bolaños de Campos.

León por su parte ofrece una línea temática en sus techumbres del siglo XVI, que se caracterizan por un tipo estructural de ochavo con dos centros y pñas y el empleo del azafate harpado, ejemplos de ello son la capitular de S. Marcos, Alija del Infantado y los restos de La Bañeza.

Dentro de la gran difusión que desde mediados del siglo XV tienen los **coros altos** y su temática policroma o sus remates de cabezas labradas hay que señalar a un maestro o escuela que gusta de convertir tales en elementos anecdóticos, jugando a darles formas masculinas y femeninas a la manera de los retratos de personajes que aparecen en los mismos lugares. Los ejemplos más representativos de este tipo son los coros de Santoyo, Becerril de Campos, Castrillo Tejeriego, Tordehumos, S. Facundo de Cisneros o las vigas del claustro de Castrojeriz que muestra una primera utilización de este sistema decorativo aún gótico. La pervivencia de retratos, personajes y un auténtico santoral semirreligioso y semiprofano a partes iguales, tiene en Alaejos, Tordesillas y Bolaños de Campos, así como en algunas ménsulas de Cuenca de Campos o Grijalba de Vidriales los mejores ejemplos.

El sistema de imitar las formas apeinazadas en algunas techumbres ricas zamorana tiene su mejor exponente en las de S. Román del Valle, Villanueva de Azoague, Bustillo del Oro y Bercianos de Vidriales.

Sin embargo, son los temas pintados de las techumbres de tradición de la **escuela burgalesa** los más interesantes por sus manifestaciones alusivas a imágenes de la vida del momento, si bien no creo estar de acuerdo con la interpretación simplista de que sólo aluden a ello. Los temas empleados en Silos, Vileña, Curiel, Los Balbases y las variantes de Castrojeriz o de Santoyo, tienen una expansión más amplia de lo que se puede sospechar, hallándose ejemplos similares y en fragmentos muy pequeños no sólo en la zona burgalesa, sino hasta dentro de los límites de Avila, como demuestran las tablas halladas en S. Nicolás de Madrigal de las Altas Torres, con motivos de carácter religioso y cortesano que son comunes a los expuestos y que luego tendrán una mayor pervivencia en el siglo XVI, en los coros con temas de la Pasión o del Santoral: Moral de la Reina, Molpeceres, Calzada de los Molinos, Amayuelas y Borcos.

Queda tan solo reseñar el hecho de la **ebanistería**, menos frecuente o por lo menos no tan bien conocida, si se exceptúan los ejemplos de la sillería de Astudillo en el M.A.N. (Lám. IV, 3), el armario de Saldaña, también publicado y algunas puertas, contraventanas o muebles en las casas nobles de Dueñas, Fuentes de Nava, o de Ampudia.

Como conclusión de esta rápida visión y planteamiento acerca de la carpintería mudéjar de Tierra de Campos, así como sus relaciones con la de Castilla y su análisis estructural y tipológico, no queda más que señalar de forma más concreta los puntos que se marcan como característicos y fundamentales a la hora de entender esta actividad artística. En primer lugar, esa relación entre una tradición en el trabajo de la madera empleada para cubrir los edificios religiosos y civiles de la zona, que tiene su base en las constantes constructivas de la comarca, la facilidad aportada por estos materiales más accesibles que otros y unas formas adecuadas para cumplir con un espacio y unas necesidades constructivas. Estructura que se corresponde a equilibrio y a recursos económicos. Por otra parte las tipologías que puestas en relación de las empleadas en otras

zonas de la Península se ajustan y ofrecen paralelos, a la vez que plantean otros tipos no muy claros en cuanto a la forma usada, pero sí evidentes en cuanto a las necesidades estructurales.

Las escuelas o grupos estilísticos señalados en la comarca de Campos, guardan una estrecha relación con otros también activos en toda Castilla. Hay que distinguir entre algunos tipos genuinos y claramente definidos como obras de la zona, caso de las manifestaciones relacionadas con la escuela gótico-mudéjar burgalesa, mientras que otras formas indican una más clara relación con tipos toledanos, sevillanos o granadinos contemporáneos y con un mayor raigambre en estas otras regiones.

Hay que apuntar muy claramente esas etapas por las que pasa la carpintería y que parecen determinar unos momentos claves de su aparición, ya en las primeras etapas de los siglos XII-XIII, así como en el auge desarrollado a partir del siglo XV y que durará todo el siguiente. Acompañan a estas manifestaciones causas de índole no solo económica, sino también social o religiosa, fenómenos que tienen sus altibajos visibles, mientras que formas y temáticas decorativas o iconográficas perviven mucho tiempo después de su primera aparición y con lecturas diferentes a las originales (12).

(12) Dos trabajos en los que también puede verse una primera panorámica sobre el arte mudéjar en Tierra de Campos, sus tipologías y análisis de sus principales aspectos son:
 LAVADO, P.: *Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos*. Al-Andalus LXXVIII, (1978); págs. 427-454.;
Aproximación al arte mudéjar en la Tierra de Campos. Actas de las I Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1978). Madrid 1981; págs. 293-304.;



1



2

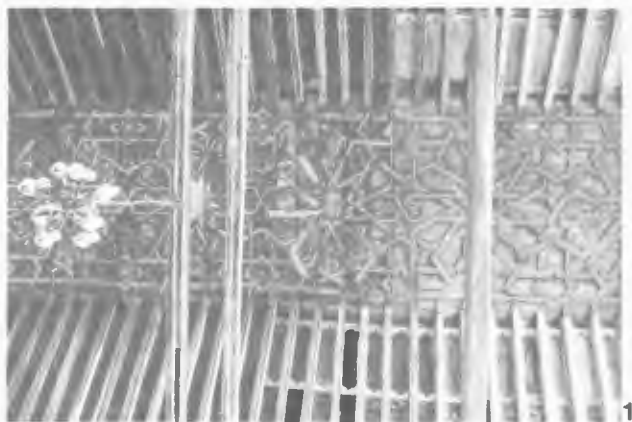


3

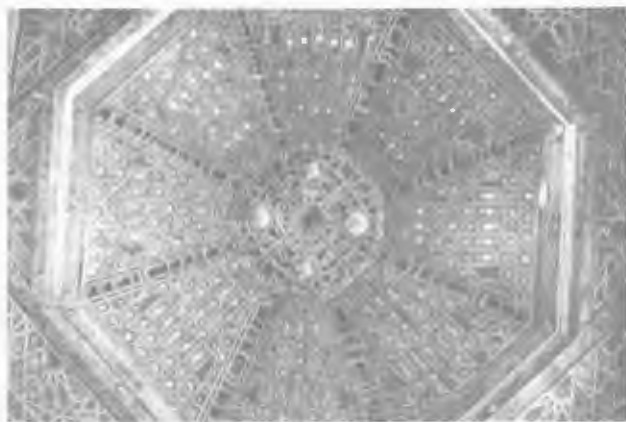


4

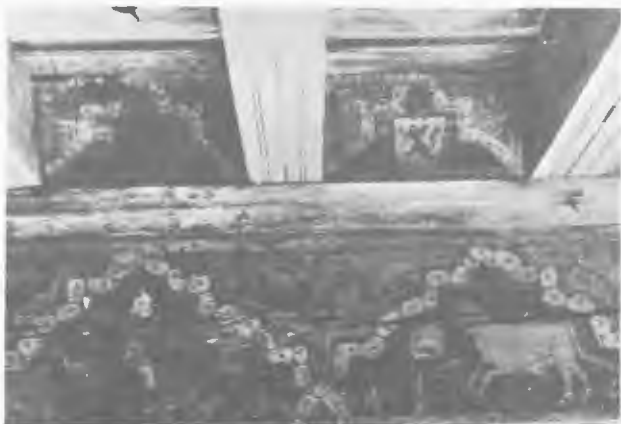
1.- CUENCA DE CAMPOS. Stos. Justo y Pastor. Detalle de los soportes y techumbre de la nave. 2.- BOLAÑOS DE CAMPOS. Sta. María. Coro alto a los pies. 3.- CEÍÑOS DE CAMPOS, Santiago. Detalle de una pechina sobre la que carga la techumbre ochavada de la nave. 4.- CASTRO-VERDE DE CAMPOS. Sta. María del Río. Detalle de una piña en la techumbre ochavada de la nave.



1



2

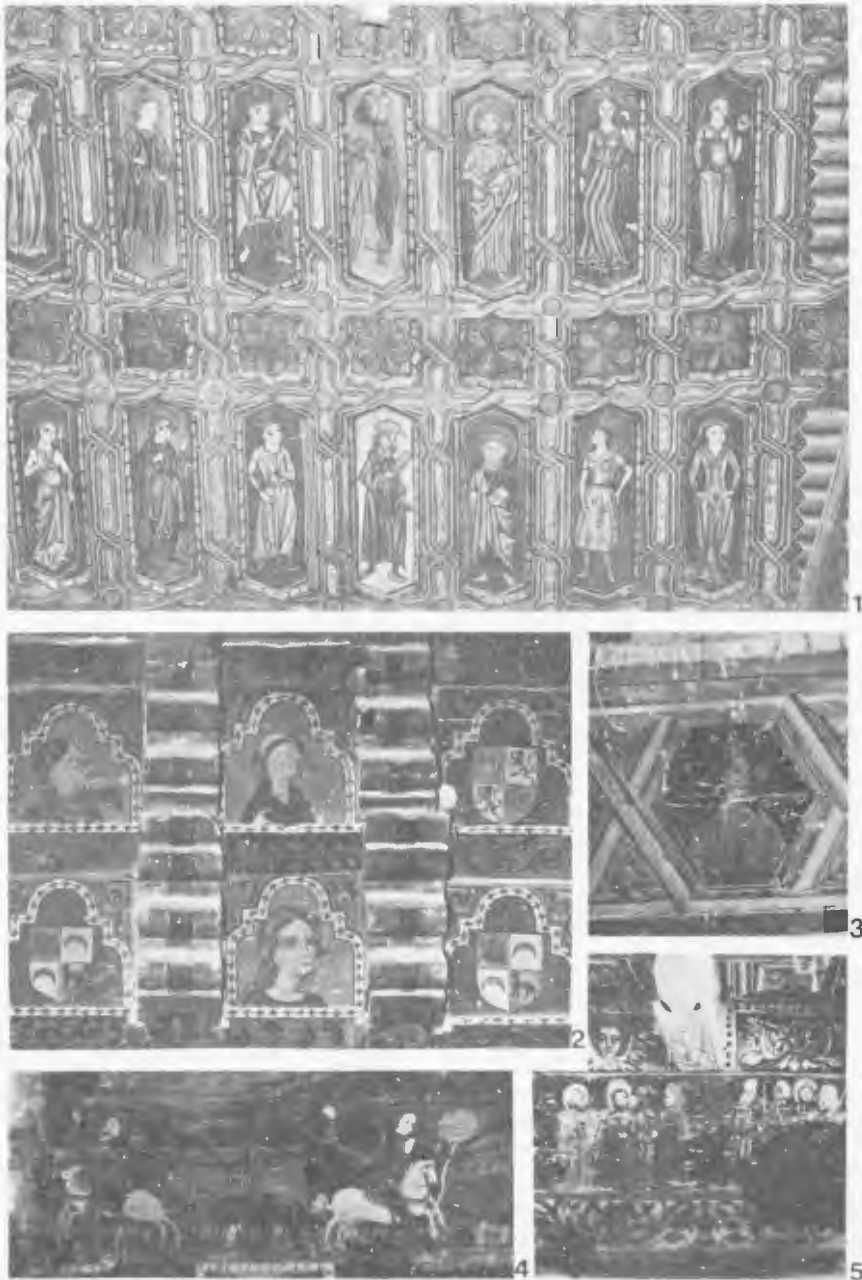


3

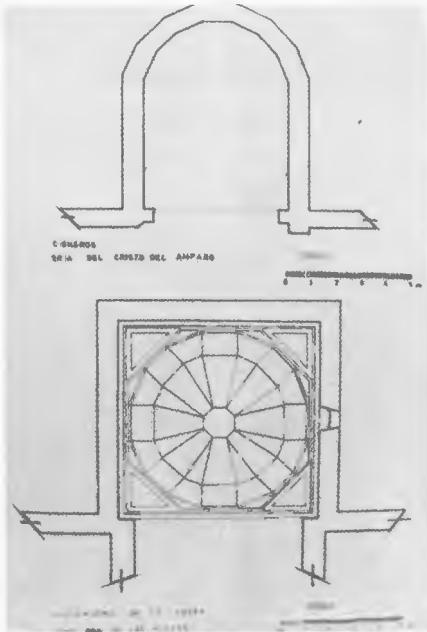


4

1.- MANSILLA MAYOR. S. Miguel. Techumbre de par y nudillo de la nave. 2.- S. ROMAN DEL VALLE. Parroquial. Techumbre de ochoavo del presbiterio, hoy en el Parador de Turismo de Benavente. 3.- SILOS. Monasterio de Santo Domingo. Detalle del alfarje del claustro, escuela gótico-mudéjar burgalesa. 4.- TORDEHUMOS. Santiago. Detalle del coro alto a los pies.



1.- TERUEL. Sta. María de Mediavilla. Catedral. Detalle de la techumbre de par y nudillo de la nave con temas de clara influencia en la burgalesa de Sinovas. 2.- SANTOYO. S. Juan. Coro alto a los pies con representaciones figuradas y escudos. 3.- BECERRIL DE CAMPOS. Sta. María. Coro alto a los pies con representaciones de figuras en parejas. 4.- LOS BALBASES. S. Millán. Viga del alfarje del coro con escenas cinégticas. 5.- MOLPECERES. Parroquial. Escena de la Pasión en la viga del coro.



1.- CISNEROS. Ermita del Cristo del Amparo (Despoblado de Villafilar), VILLAMUERA DE LA CUEZA. Ntra. Sra. de Las Nieves. Detalles de las techumbres de ocho lados en el presbiterio y variaciones de 8 a 16 paños. Obras de Juan Carpeil. 2.- CISNEROS. Stos. Facundo y Primitivo. Techumbre de ochavo en la capilla de la Virgen del Castillo, obra de Juan Carpeil. 3.- ASTUDILLO. Monasterio de Sta. Clara. Sillería del coro, hoy en el M.A.N. 4.- JABARES DE LOS OTEROS. S. Pedro. Detalle de la piña de mocárabes de su destruida techumbre.

LA TECHUMBRE MUDEJAR DE S. PEDRO DEL ARROYO (AVILA)

M^a TERESA SANCHEZ TRUJILLANO

S. Pedro del Arroyo es un pueblo de la provincia de Avila, perteneciente al partido judicial de la propia capital y a 25 Km. al NO de ella.

Su iglesia consta de dos naves, una central y otra lateral izquierda abierta posteriormente, cabecera cuadrada, y maciza torre a los pies. Excepto este último elemento, que es de buenos sillares de granito, la fábrica del edificio es de ladrillo y mampostería revocada por dentro y fuera.

La primitiva nave de esta iglesia, es decir, la central, se cubre con una armadura de gran artesón decorado con un gran repertorio de motivos pintados que no es frecuente en la zona.

Su forma de artesa invertida está incompleta porque el muro de los pies la corta perpendicularmente, quedando eliminado el cuarto paño correspondiente a esta parte, seguramente a consecuencia de la construcción de la torre. Desde el punto de vista constructivo es una techumbre apeinazada, o sea, con toda la vigería jugando un papel tectónico, y se refuerza con tres pares de tirantes más uno solo a los pies y dos cuadrales en los ángulos junto a la cabecera. En cuanto a la unión entre los faldones se hace por medio de limas moamares.

La decoración de la tablazón del almizate y los faldones es de labor de menado, rellena a su vez por dos dibujos de claraboya en blanco sobre negro, que se repiten alternando continuamente en bandas paralelas, de manera que cada una de estas bandas entre los nudillos del almizate tiene su prolongación entre los pares de los faldones. Uno de estos dibujos es de desarrollo geométrico o a base de estrechos arquillos con sus correspondientes tracerías góticas de ventanal, partiendo de otra central formada por dos cuatrifolios. El otro motivo es más movido, derivado del juego de la S característico en la decoración flamígera.

Ambos temas van encerrados en una cenefa de besantes negros sobre blanco, y los espacios entre los menados se cubren de pequeñas ramitas de cardo en color verdoso sobre rojo, pintadas a mano alzada, es decir, sin plantilla.

Los pares y los nudillos no presentan por su parte mas que finos gramiles y una cinta blanca central que corre por toda su longitud.

Pero la mayor riqueza decorativa se encuentra en las tabicas entre los pares, en el arrocabe y en los canes de los tirantes.

Las primeras contienen una sucesión de escudos repitiéndose rítmicamente sobre fondos rojos y verdes. De éstos, uno muestra tres franjas horizontales negras sobre blanco, con siete roeles en la orla, quizá de los Tapia. Otro es un águila explayada a izquierda, en su color sobre blanco, probablemente de los Montalvo o Sedeño. El siguiente parece tratarse de un halcón explayado a izquierda. Y el último es un león rampante a izquierda, en verde o azul sobre blanco, con siete aspas del mismo color en la bordura y sostenido por un águila explayada a izquierda. En la parte de los pies de la iglesia no aparece el escudo del halcón y en su lugar encontramos otro con cinco estrellas rojas sobre amarillo, de los Fonseca, con sombrero eclesiástico del que cuelgan dos borlas laterales. Tales atributos pertenecen a una jerarquía eclesiástica baja, por lo que pudieran referirse a D. Fernando de Fonseca, Abad del Sto. Sepulcro en Toro, a finales del S. XV.

El arrocabe se halla dividido en dos aliceres correspondientes a su vez a los tirantes y a los canes y separados entre sí por otras bandas horizontales, cada una de las cuales con distinta decoración.

El almarvate, o unión del arrocabe con los faldones, es una estrecha tabla con motivos de claraboya en reserva, de composición romboidal partiendo de un cuatrifolio constantemente repetido.

Bajo ella, el alicer correspondiente a los tirantes ofrece un dibujo también continuo, constituido por grandes flores verdes de siete pétalos con una especie de capullo semiabierto en su interior, y unidas unas a otras en la parte superior por unos capullos cerrados, igualmente verdes, entre dos hojas acorazonadas; y por la parte inferior, por grandes frutos carnosos de color rojo. El fondo de esta ornamentación posee una tonalidad oscura, casi negra, sobre la que se trazan con claridad los contornos precisos de todos estos elementos vegetales, pintados a su vez en tonos planos y sin sombreados, salvo los capullos del centro de las flores.

Entre este alicer y el siguiente corre otra estrecha tabla con decoración de acicates negros y rojos sobre blanco, y a continuación, siguiendo el orden de arriba a abajo, se encuentra la zona de mayor riqueza ornamental de toda la techumbre, interrumpida sólo por los canes. Se trata de una ancha franja de cardinas, formada por una gran hoja de puntas agudas y arqueadas y marcados nervios, inclinada hacia la izquierda. Este motivo se sucede continuamente y se enlaza con el siguiente por medio de dos capullos, también picudos, por los que asoma un fruto granuloso como el interior de una granada, todo ello característico del S. XV. A pesar de la repetición del tema no está hecho con plantilla, pues se observan claras diferencias de dibujo, pero la mayor diversificación se ha conseguido a través de la policromía y el sombreado, a base de ocre, rojos y verdes que varían en cada hoja. Estos colores se resaltan con el trazo negro de los contornos y detalles internos y del mismo fondo.

Sin embargo, esta decoración vegetal no es la única ni principal, sino que actúa como unión y relleno entre otros temas figurados que ocupan este lugar, distribuidos por pares en cada tramo entre los tirantes, y a una distancia igual, de modo que un tramo completo comprende dos figuras separadas por tres grandes hojas y flanqueadas por otras dos. Tan solo en las esquinas, en el ángulo cerrado por cada cuadril, hay una sola figura por faldón bordeada lateralmente por tres hojas.

Estas figuras cubren espacios cuadrados, perfectamente delimitados y aislados de la hojarasca circundante por gruesas líneas ocre, y representan el apostolado y varios profetas. Están todos de medio cuerpo, en postura frontal, semifrontal o de perfil completo, dirigiéndose indistintamente a izquierda o derecha, aunque predomina la tendencia a mirar hacia el altar mayor, y tampoco su distribución obedece a orden alguno, pues aparecen mezclados profetas y apóstoles sin guardar ninguna alternancia.

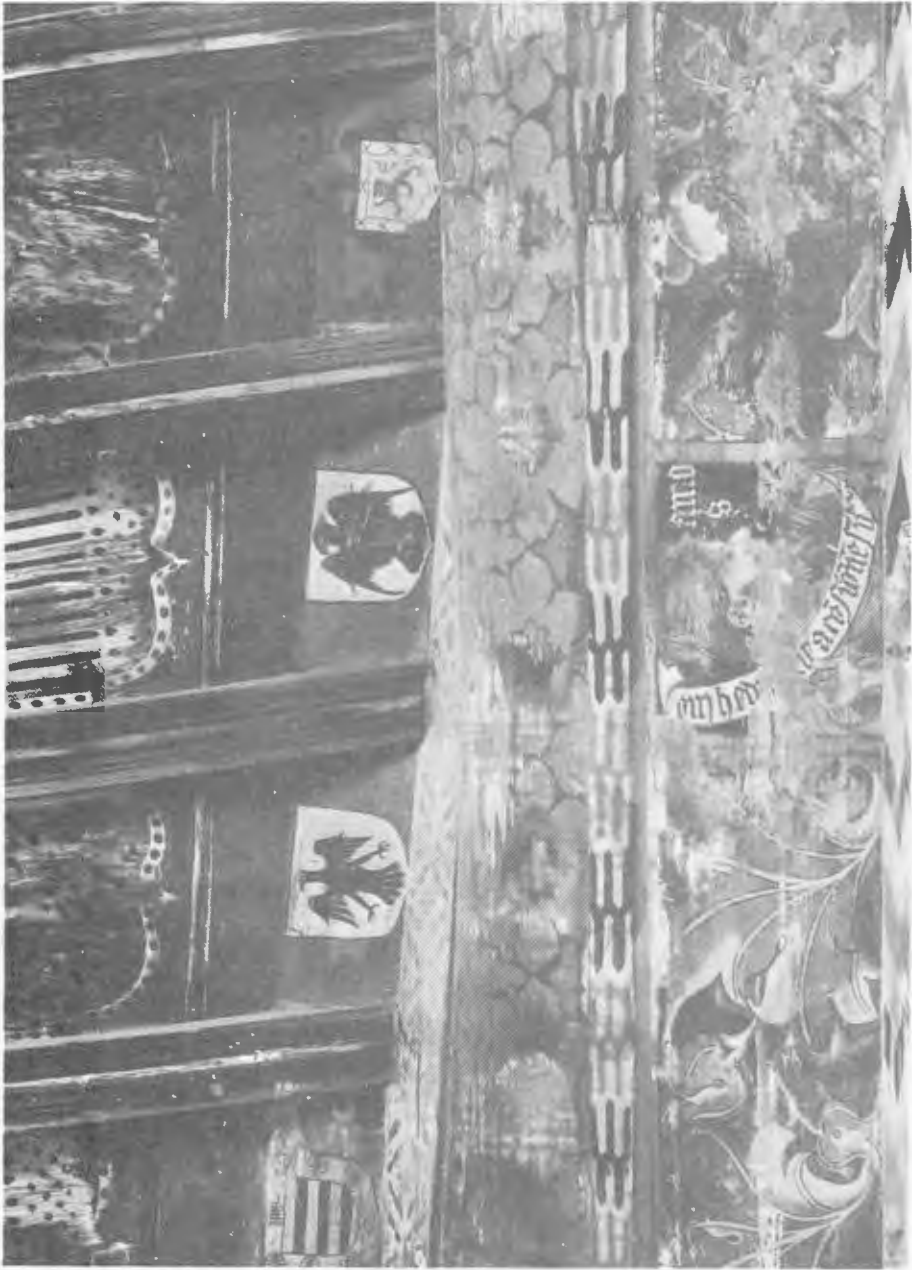
Llevar una inscripción en letras góticas, de dos o más renglones, con sus respectivos nombres, y extendida entre ambas manos una larga filactería que cruza en diagonal el panel y encierra textos alusivos a Cristo y pertenecientes al Credo. De los letreros nominales se pueden leer más o menos fácilmente los de los apóstoles Pedro (petrus), Andrés (andreas), Bartolomé (bartomeus), Santiago el Menor (jacobus), Juan (johannes), Mateo (matheus), Felipe (filipus) y Matías (mathias), y los de los profetas Isaías (Ysayas), Jeremías (jeremías), Oseas (oseas), y Amós (amos). A Santiago el Mayor sólo se le puede conocer por el sombrero y bordón de peregrino, y para poder interpretar la inscripción de S. Pedro y S. Bartolomé hay que valerse de la presencia de las llaves y el cuchillo respectivamente. Como dudosas damos las lecturas de los profetas Zacarías y Malaquías, y aún quedan por descifrar siete paneles porque su conservación impide cualquier tipo de averiguación.

El tratamiento otorgado a estos personajes es muy similar: excepto en los ya mencionados, carecen de atributos propios e identificadores, salvo que los hayan perdido por el estado de la pintura. Visten túnicas y amplios mantos y suelen llevar melena corta y barba, aunque en la representación de estos últimos hay múltiples variantes de color y cantidad para indicar las distintas edades. Sin embargo, entre estos atuendos generales destacan el de S. Mateo y el del profeta Oseas, como jóvenes de la época, con melena corta, sin barba y luciendo amplio jubón. También se puede observar en Amós un bonete con turbante como lo usaban los judíos en el S. XV, y en Santiago el citado sombrero con la concha. Lo que sí es común a todos es la presencia del nimbo, circular en los apóstoles y lobulado en los profetas.

El estilo de estas figuras es cuidado, con preocupación por los volúmenes y el claroscuro, que se refleja en el modelado suave de los rostros a base de tonos grises, y en el detalle de ojos, nariz, boca y cabellos. En el dibujo de las manos se advierte una mayor simplificación pero no exenta de calidad, y lo mismo cabe decirse de las vestimentas, donde se aloja una policromía de rojos y verdes en tonos planos, y donde los pliegues se trazan con ayuda de líneas negras muy quebradas.

La última franja decorativa del arrocabe es una línea de zig-zags en la solera, en negro, blanco y rojo. Sin embargo la armadura contiene aún otros elementos con decoración pictórica, aunque sin ofrecer novedades respecto a lo anterior. Me refiero a los tirantes y sus canes que resultan en cuanto a su adorno una prolongación de los distintos temas del arrocabe. Es decir, los tirantes muestran en sus caras laterales el motivo seguido de las grandes flores verdes de siete pétalos; la tocadura o madero de unión entre el tirante y su respectivo can, continua la franja de acicates; y los canes a su vez, las grandes hojas picudas.

Estos elementos, los canes, son de perfil lobulado de tradición almohade, y presentan en el frente tres bandas paralelas, ocre la central y negras las laterales, que se extienden por la cara inferior de los tirantes. Canes con el mismo perfil y esta decoración lineal abundan desde antiguo en el arte mudéjar, y los paralelos son los de Zorita de la Frontera (Salamanca), S. Miguel de Villalón (Valladolid), y la Casa de la Orden de Santiago en Ocaña (Toledo). Por otra parte estas techumbres ofrecen la misma organización arquitectónica y distribución ornamental, aunque los motivos son distintos en cada una.



Techumbre de S. Pedro del Arroyo (Avila). Detalle de las tabicas y el arrocabe.

FORMAS VOLADAS EN LA CARPINTERIA MUDEJAR TOLEDANA

BALBINA MARTINEZ CAVIRO

Los elementos sustentantes de madera —canes o asnados, zapatas y gorroneas— poseen en el arte mudéjar toledano un valor relevante por la calidad de la talla y las características especiales de la decoración, todo lo cual permite conocer las obras precedentes de los talleres toledanos y distinguirlas de otras obras mudéjares y nazaríes.

Denominamos canes o asnados a los elementos volados de madera que soportan el saliente de una cornisa o un alero, o sirven de apeo a las vigas tirantes de una armadura. Equivalen a los modillones, pero éstos no son leñosos. En cuanto a las zapatas, típicos elementos sustentantes mudéjares de madera, aunque en el siglo XVI se imitaran en piedra, se apoyan generalmente en capiteles o en la parte superior de un pilar ochavado, apeando a su vez un dintel. Similares a los canes son las quicialeras o gorroneas, pero, a diferencia de aquellos, van provistas de un orificio para el encaje del gozne de la puerta.

Estos elementos volados van decorados con tallas, más o menos ricas, llegándose también en el mudéjar toledano a características fórmulas populares. Para su estudio podemos clasificar dichos temas ornamentales en: atauriques, palma recurvada o “proa” de barco, piñas, “ganchos” y figuras.

A grandes rasgos cabe afirmar que el remate de estas formas voladas deriva de dos elementos decorativos cordobeses, el lóbulo y la palmeta recurvada —visibles en conjunción a ambos lados del mihrab de Alhaquen II—, y uno almohade, la “S”.

Observamos que, en términos generales y refiriéndonos a las obras de más relevancia artística, así como las cabezas de los canes suelen rematar en la citada hoja de palma recurvada o “proa” —bajo la cual arrancan otras dos palmetas puntiagudas de menor tamaño—, las zapatas ostentan en su cabeza una característica forma en “S”, integrada por un tallo hendido que luego se continúa por las caras laterales rematando en palmeta de perfil.

La clasificación cronológica de los canes y zapatas toledanos no siempre es fácil, debido al claro apego a las tradiciones formales y al sistema de labra. Sin embargo, el análisis de la evolución del ataurique, perceptible en estos trabajos leñosos como en las yeserías, nos presta una evidente ayuda.

Una de las formas básicas del ataurique mudéjar y nazarí, las palmetas con digitaciones y anillos derivadas de la hoja de acanto espinoso, que vemos evolucionar en los trabajos de mármol —escasos—, marfil y yeso, aparecen también en la carpintería toledana, ayudándonos a su datación. Un can de proa conservado en el Museo Arqueológico Nacional muestra en sus caras laterales dobles palmetas de perfil, con anillos en la bifurcación. Conociendo la evolución del ataurique hispanomusulmán y mudéjar, percibimos en este can toledano una forma temprana de talla, que correspondería al siglo XII o, a lo sumo, a comienzos del XIII. Algunas zapatas de Santa María la Blanca muestran también esas dobles palmetillas prácticamente simétricas —tan distintas de las vainas y palmetas disimétricas de estirpe almohade—, corroborando la fecha temprana de estas formas ornamentales. En cambio, sus cabezas parecen adscribirse a cierta tradición almohade, perceptible sobre todo en el arranque de los arcos, utilizando las citadas "S". En ciertos ejemplares toledanos se han utilizado doblemente en cada cara de la zapata y de forma escalonada.

Otras zapatas, también tempranas y de magnífica labra como las anteriores, ostentan, junto a otras formas de ataurique más convencionales, una larga palmeta, recurvada amplia y elegantemente, también de perfil, en la que las digitaciones —cuatro o cinco— alternan con un anillo abierto hacia el exterior. Esta versión del ataurique, como en las obras anteriormente citadas, nos remite nuevamente al siglo XII o comienzos del XIII. Tres zapatas corresponden a esta descripción, conservadas respectivamente en el Museo de Santa Cruz de Toledo, Instituto Valencia de Don Juan y convento toledano de San Clemente, esta última empotrada en un viejo muro. Curiosamente, en una casa del callejón del Vicario, en Toledo, se conserva "in situ" una cuarta zapata de estas características, también rematada en "S", aunque en su larga palma sólo figuran las digitaciones. Estas largas y elegantes palmas —que recuerdan a las taifas de la Aljafaría y a las toledanas de la Plaza del Seco— no son demasiado frecuentes en la carpintería toledana, aunque son perceptibles en algunos ejemplares. Así acontece en un can, de propiedad particular madrileña, en el que hallamos dos de estas palmetas en torno a sendas pifias, decorando sus caras laterales.

Cuando analizamos las zapatas de la Sinagoga del Tránsito, ya de mediados del siglo XIV, nos sorprende el apego a la tradición y la poca evolución aparente con respecto a las piezas de carpintería de la Sinagoga de Santa María la Blanca —más de cien años anteriores. Ya sabemos, en términos generales, que el arte hispanomusulmán y mudéjar es un arte de acarreo y por ello no debe sorprendernos. Sin embargo, aunque los carpinteros del Tránsito conocieran e imitaran la carpintería de Santa María la Blanca, comparando detenidamente las piezas de ambas sinagogas se percibe cierta evolución, sobre todo en el ataurique. Las piezas del Tránsito rehuyen el empleo de los anillos, al modo de fines del siglo XII o comienzos del XIII, aunque empleen formas anilladas en las dos primeras hojitas a partir del peciolo.

El modelo de can toledano más frecuente es el de "proa" o palmeta recurvada en su extremo, del que conocemos ejemplares desde el siglo XII —como el mencionado anteriormente—, hasta el siglo XIV avanzado. Como a lo largo de todo este periodo el modelo de "proa" se mantiene, la fijación cronológica habrá de hacerse atendiendo a la decoración de las caras laterales e inferior —distintas modalidades de atauriques.

Cuando faltan los anillos tempranos ya citados, de fines del siglo XII y comienzos del XIII, hallamos en dichos frentes preferentemente unas formas acogolladas derivadas de los canes de Santa María la Blanca, integradas por dos palmetas vistas de perfil, afrontadas por el nervio central en torno a un cogollo claramente derivado, en muchos casos, del ataurique califal de los mosaicos del mihrab cordobés. Otras veces, en sustitución de este cogollo, aparece un tallo. Tal decoración se percibe en los elegantes y

alargados canes del alero de la calle de la Soledad, probablemente del siglo XIII, aunque debió utilizarse también en obras posteriores. En los canes de "proa" citados el remate está integrado exclusivamente por la palmeta. Pero en otras obras tempranas el extremo de la "proa" se talla en forma de piña plana —no en altorrelieve—, a diferencia de las piñas nazariés.

A partir del siglo XIV, juntamente con los canes de "proa" se labraron abundantes canes y zapatas de "lóbulos", otra forma ornamental derivada del arte cordobés. Su producción continuó a lo largo de los siglos XV y XVI, siendo variadísimos los perfiles de las piezas.

Entre los canes de lóbulos más tempranos hay que destacar los de la importante armadura de limas moamares del "de profundis" del Convento de Santa Clara (Fig. 1), cuyo perfil, en dos "S" atestigua el antecedente almohade, en relación con los denominados arcos florales derivados de las palmetas disimétricas. La techumbre, de jaldetas almenadas, ostenta chellas gallonadas en el almizate y chellas y alfardones en los faldones, así como una rica decoración pintada con atauriques de estirpe almohade, sencillos esquemas geométricos y saetinos de puntos blancos sobre fondo negro. Las características descritas, junto a la abundante decoración epigráfica musulmana, nos remiten a principios del siglo XIV, o aún antes. (1).

En el Claustro de los Naranjos del mismo convento de Santa Clara, el alfarje muestra unos canes de lóbulos de perfil original (Fig. 2). Las yeserías de este claustro, probablemente contemporáneas de las formas voladas a las que hacemos referencia aquí, son de enorme interés. Frente a las que hemos publicado recientemente (2) han surgido otras en la reciente restauración, con formas decorativas aún más originales, que serán dadas a conocer en una próxima publicación. (3).

Probablemente de mediados del siglo XV es la armadura de limabordón del Colegio de Arquitectos —antes Convento de Santa Isabel—, decorada con jarrones de azucenas. A ellas corresponde otro formato de canes de lóbulos (Fig. 3). (4).

Otra modalidad de canes de lóbulos presentan las techumbres del coro de Santo Domingo el Real (Fig. 4) que fechamos, a tenor de los documentos estudiados, en 1486. (5).

A fines del siglo XV también, el perfil de los canes de la Sala Capitular del Convento de San Antonio muestra otro formato de lóbulos (Fig. 5). Pertenecen a un gran alfarje pintado, de tiempos de los Avalos, propietarios de estas "casas principales" antes de que pasaran a pertenecer a la comunidad de franciscanas en 1525 (6).

De gran complejidad de lóbulos son los gruesos canes del alfarje de una de las estancias del patio del Palacio de Fuensalida (Fig. 6), cuya fecha, teniendo en cuenta la decoración pintada y los elementos heráldicos, hay que situar a fines del siglo XV o comienzos del XVI (7).

Uno de los más bellos modelos de canes lobulados toledanos, de formas mixtilíneas, es el del alfarje del gran salón del Convento de Santa Fe, de fines del siglo XV, época en que el monasterio estuvo habitado por la comunidad de concepcionistas fundada por Santa Beatriz de Silva (Fig. 7).

(1) M. CAVIRO, B., *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, pág. 316, figs. 284 y 285.

(2) *Op. cit.*, figs. 282 y 283.

(3) M. CAVIRO, B., *Yeserías mudéjares*. En prensa.

(4) *Op. cit.*, fig. 140.

(5) *Op. cit.*, fig. 335.

(6) *Op. cit.*, pág. 245.

(7) *Op. cit.*, pág. 241.

Los perfiles creados por los fusteros, siempre cambiantes aún dentro de la misma época, vuelven a variar en los canes de las llamadas Salas de Labor del Monasterio de Santo Domingo el Real, realizados a fines del siglo XV o comienzos del siglo XVI (Fig. 8).

Formas más quebradas muestran los canes del alfarje del famoso Claustro de la Mona, perteneciente en su origen al mismo convento y hoy propiedad de las Comendadoras de Santiago (Fig. 9) —siglo XVI.

Podemos afirmar, resumiendo, que conforme vamos avanzando en la cronología los elementos volados toledanos prescinden de la talla, sustituida por la decoración pintada. Por otra parte, los perfiles lobulados se van haciendo más complejos, adoptando en ocasiones formas mixtilíneas.

Al margen de los canes decorados con hojas de palma recurvada o con lóbulos, se labraron en Toledo, al menos desde fines del siglo XIV, otra modalidad de elementos volados, más popular, que encontramos ya en el magnífico alero del Palacio de los Señores de Higuera, Fernán Alvarez de Toledo y Teresa de Ayala (8). Sobre las caras laterales de los canes y zapatas se tallaron una sucesión de elementos recurvados, a los que denominamos “ganchos”, que parecen ser el equivalente del motivo granadino llamado de los “ochos” por Torres Balbás. Todavía se conservan en Toledo numerosos ejemplos de canes y zapatas con “ganchos”, como los del Claustro de los Laureles del Convento de Santa Clara (Fig. 10) y las gorroneas del patio de la Casa del Conde Esteban (9). Ambos conjuntos son del siglo XV.

En Toledo, por el contrario, no tuvo tanta fortuna, a diferencia de lo acontecido en Granada, la citada decoración de “ochos”. De ahí el interés que revisten algunas piezas adornadas con este motivo. Así los canes conservados en una estancia del que fue el Palacio de los Señores de Higuera —fines del siglo XIV— (Fig. 11) y el can del patio de la casa de las Bulas Viejas 19 (Fig. 12). Este último posee además una rica labor tallada con atauriques —siglo XIV— (10).

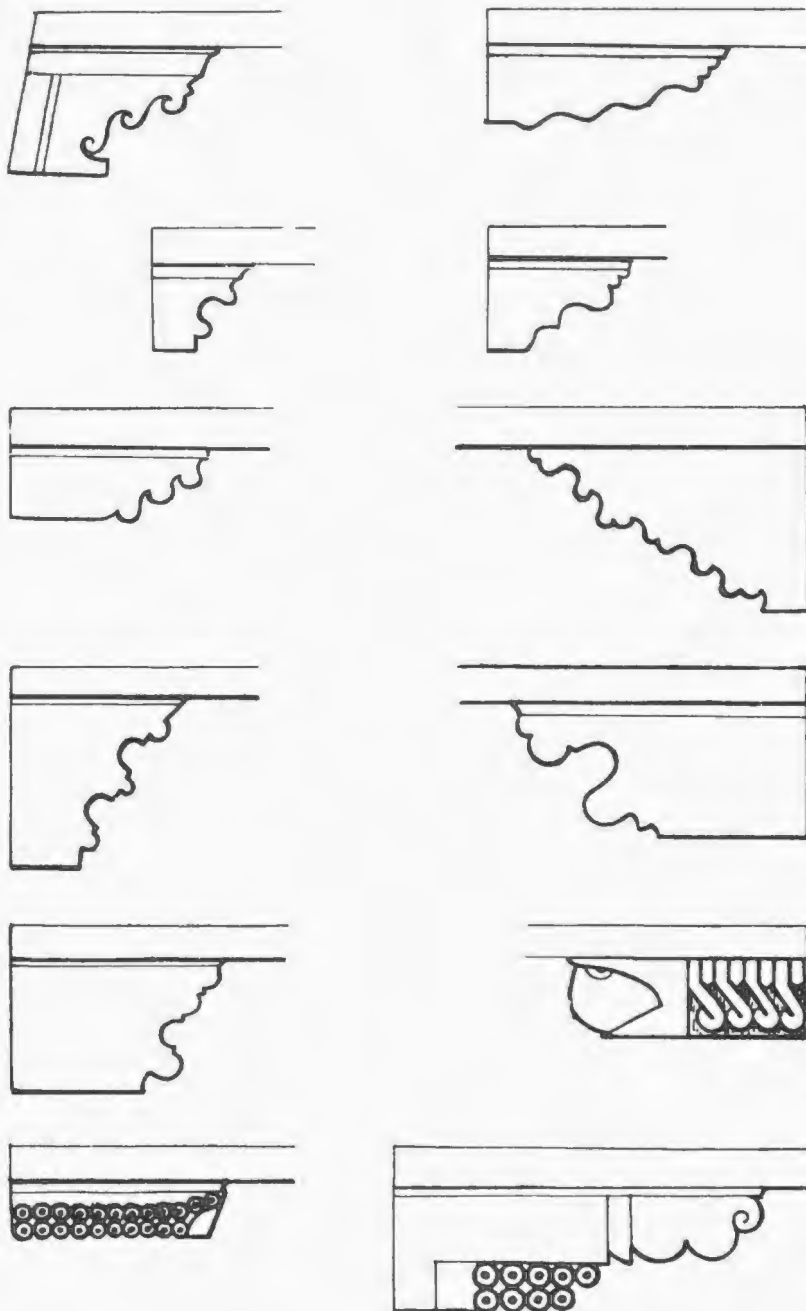
La progresiva degeneración en la labra de los elementos sustentantes de la carpintería toledana motivó la evolución de los canes de “proa”. Desde comienzos del siglo XV, al menos, la palma recurvada se sustituyó por un elemento convexo, evocador de aquella, que tal vez al ir pintado produciría un efecto similar. Esta solución muestran los canes del Claustro de los Laureles de Santa Clara (Fig. 11). Esta popularización está en consonancia con la presencia de “ganchos” laterales en estas mismas piezas.

Desde los últimos años del siglo XV las novedades ornamentales del Renacimiento hacen su aparición en Toledo, incorporándose a las formas mudéjares tradicionales. Esto se percibe claramente, a todos los niveles, en la carpintería morisca. En ésta fue frecuente, desde entonces, el empleo de la hoja de acanto en la decoración de los canes. Por esos años, especialmente en el primer tercio del siglo XVI, aparecen algunas formas voladas con temas figurados tallados, unos de estirpe todavía medieval y otros renacentistas, como podemos observar en el claustro del cementerio del Convento de San Antonio.

(8) Op. cit., pág. 175, figs. 151 y 156.

(9) Op. cit., pág. 187.

(10) Op. cit., fig. 225.



Canes toledanos. 1.- Convento de Santa Clara. 2.- Convento de Santa Clara. 3.- Colegio de Arquitectos. 4.- Coro de Santo Domingo el Real. 5.- Sala Capitular de San Antonio. 6.- Palacio de Fuensalida. 7.- Convento de Santa Fe. 8.- Santo Domingo el Real. 9.- Comendadores de Santiago. 10.- Convento de Santa Clara. 11.- Palacio de los señores de Higuera. 12.- Calle de las Bulas.



1.- Can labrado, con piña y larga palmeta incurvada, con digitaciones y anillos abiertos hacia el exterior. Siglo XIII. Colección Pérez Muñoz.



2.- Zapata rematada en la característica, con rica labor incisa en la que se percibe la larga palma recurvada con digitaciones abiertas hacia el exterior. Siglo XII o comienzos del XIII. Museo de Santa Cruz de Toledo.



1.- Zapata de la Sinagoga de Santa Maria la Blanca, en Toledo. Siglo XIII.



2.- Zapata de la Sinagoga del Tránsito, en Toledo. Mediados de comienzos de la segunda mitad del siglo XIV.

NOTICIAS SOBRE CARPINTEROS Y ARMADURAS DEL SIGLO XVI EN PARROQUIAS RURALES DE LA ARCHIDIOCESIS TOLEDANA

JOSE M. CRUZ VALDOVINOS

Es bien conocida la persistencia de lo mudéjar en el siglo XVI hispánico y, en concreto, en territorios toledanos donde eran muy fuertes las tradiciones de tal carácter y donde habitaban importantes núcleos de moriscos. Pero, que sepamos, el tema apenas ha merecido atención de los estudiosos, posiblemente porque para los especialistas en mudéjar resulta época moderna en exceso y los historiadores del renacimiento lo consideran asunto marginal (1).

A nuestro juicio el tema presenta evidente interés. Precisamente la existencia de lo mudéjar en un siglo italianizado testimonia la importancia que tuvo en los siglos precedentes para el arte hispánico y es rasgo de originalidad en la época. En este trabajo pretendemos ocuparnos únicamente del arte de la carpintería y no de otras facetas que requerirían distinto tratamiento (2). Nuestra investigación se ciñe además a parroquias rurales de la archidiócesis de Toledo, sitas en las actuales provincias de Toledo, Guadalajara y Madrid. La documentación manejada es la de los libros de fábrica de las distintas iglesias, la cual ha proporcionado nombres de artífices y otros datos de especial relieve aunque no siempre tan completos como sería de desear sobre todo en lo que a los precios de las obras se refiere; más de una vez el libro comienza o termina cuando

(1) Véase, sin embargo, el resumen de la ponencia de Miguel Angel Castillo: M. A. CASTILLO DE OREJA, *Propuesta metodológica para el estudio del "estilo Cisneros"*, en Ponencias y Comunicaciones: III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla 1980, 94-95; en otro terreno, las notas sobre platería de Juan Francisco Esteban son simples reseñas muy incompletas: J. F. ESTEBAN LORENTE, *Huellas mudéjares en la platería española del gótico y del renacimiento*, en Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel 1975), Madrid-Teruel 1981, 151-153.

(2) Numerosas armaduras toledanas del siglo XVI son estudiadas en el trabajo —fundamental para la nomenclatura— de B. MARTINEZ CAVIRO, *Carpintería mudéjar toledana*, "Cuadernos de la Alhambra" 12 (1976), 225-265 y 44 láminas. La misma autora hace referencia a algunos alfarjes del siglo XVI en *El monasterio de San Clemente de Toledo: algunos aspectos artísticos*, "A.E.A." 202 (1978), 137-153. También es del siglo XVI la armadura ochavada de limas moamares de Arcicóllar (Toledo), aunque en un reciente trabajo se ignora la documentación que lo testimonia y no se data: R. MONTOYA INVARIATO, *Iglesia mudéjar de Nuestra Señora de la Asunción. Arcicóllar*, "A.E.A." 200 (1977), 397-405. Lo mismo sucede con las dos principales, de limas, de S. Nicolás de Madrigal de las Altas Torres, aunque Yarza las incluye en lo medieval: J. YARZA, *La Edad Media en Historia del Arte Hispánico*, Madrid 1980, 282.

los pagos han sido iniciados o no han finalizado, lo que impide conclusiones seguras.

Las localidades que vamos a mencionar corresponden a dos áreas diferenciadas. De una parte la de Alcalá (Valdenuño Fernández, El Molar, Talamanca del Jarama, El Casar de Talamanca, Alovera, Anchuelo, Daganzo de Arriba y S. Sebastián de los Reyes) y la de Pastrana (Moratilla, Escariche) y de otra la de Toledo con las comarcas del Alberche (Villa del Prado, Métrida, Escalona, Hormigos y La Torre de Esteban Hambrán) y de la Sagra (Camarena, Yuncillos, Mocejón) y otras dos villas aisladas: Cebolla (cerca de Talavera de la Reina) y Las Ventas con Peña Aguilera (al sur de la provincia).

Nos ocuparemos en primer lugar de los carpinteros. Su vecinamiento aparece con distintos caracteres según el área de que se trate. En la toledana todos, excepto uno que podría ser vecino de Escalona donde trabaja, son vecinos de la capital y se hace así constar. En la complutense conocemos a dos —Hernando de Oviedo y Francisco Ruiz— que son vecinos de Alcalá; pero otros varios se declaran vecinos de distintas localidades —Juan Téllez de Moratilla, Juan Gutiérrez de Praves, de Aulfón y Juan de Garnica de Majadahonda—, lo que testimonia una descentralización. El hecho de que sendos carpinteros hayan aparecido trabajando en dos localidades cercanas —Pedro de Arriba (o de la Riba) en El Molar y en Valdenuño Fernández y Juan Pérez de Escobedo en El Casar de Talamanca y en Talamanca del Jarama— hace sospechar su vecindad local, es decir, en alguno de aquellos pueblos, pero no en Alcalá.

En el caso de pintores, entalladores, plateros, bordadores, campaneros u organeros, que requieren forzosamente un obrador estable y asentado, siempre se hace constar la vecindad. No sucede lo mismo con los canteros y parece que tampoco con los carpinteros, al menos en territorios complutenses. Los primeros se trasladaban de lugar con cierta frecuencia, trabajando obviamente a pie de obra y su vecindad no debía resultar dato de especial valía e interés. Con los segundos sucedía lo mismo —al menos cuando labraban armaduras— y así como la documentación suele recoger los pagos realizados por el traslado de carretadas de piedra hasta las iglesias, de la misma manera se anotan los satisfechos a madereros por llevar la madera hasta el templo. Esta constatación no sirve tampoco, sin embargo, para aclarar la diferencia de noticias entre Toledo y Alcalá, fuera de lo apuntado sobre el origen local de los carpinteros que trabajan en la segunda zona.

Asunto diferente es el origen de los artífices desde el punto de vista racial. En siglos anteriores al XVI se ha documentado ampliamente la actividad artística de los moriscos en regiones diversas. Los nombres que aquí damos a conocer parecen de cristianos tradicionales. Algunos apellidos indican directa o remotamente procedencia cristiana; así, Hernando de Oviedo, Juan Gutiérrez de Praves, Juan de Garnica o Alonso de Borox, que es villa toledana. Más problemáticos pueden resultar Alonso de Córdoba (que trabaja en Daganzo de Arriba en 1534) y Cebrián de Córdoba (vecino de Toledo y tracista en Las Ventas con Peña Aguilera en 1538); el probable origen cordobés, al que se une en el segundo caso un nombre de muy antigua raigambre mozárabe, puede indicar vinculación al mundo de los moriscos (3).

Conviene mencionar aquí el mandato que dieron los señores visitadores sobre los moriscos en El Casar de Talamanca (Guadalajara) y en la Puebla de Montalbán (Toledo) en sendas visitas de 1596. Ambos tienen un contenido semejante, lo que unido a

(3) En Madrigal de las Altas Torres (Ávila) hemos documentado la presencia de cinco carpinteros durante el período 1540-1556 (mientras no aparece ninguno en 1556-1600): Arroyo, Cerecedo Vizcaíno, Julián Calvo, Pedro de Madrigal y Francisco García, a quien en una ocasión se le llama "el moro".

la coincidencia de fechas lleva a pensar que se trata de una disposición general tendente a procurar la vigencia de lo establecido en las constituciones sinodales del arzobispado de Toledo (4). Pensamos que la llegada de moriscos desde Granada en la diáspora general de 1571 pudo reforzar en algunas poblaciones la visión mudéjar de los artífices y aunque, por ahora, no contamos con un ejemplo demostrativo, sí cabe indicar que cuatro años después del mandato citado se construye una magnífica tribuna de influjo mudéjar en la iglesia de El Casar; también hay armaduras en La Puebla aunque en esos casos no hemos podido documentar su cronología.

Es posible que en el siglo XVI, cuando las corporaciones de oficiales y artífices se hallaban definitivamente asentadas en las villas y ciudades castellanas, los carpinteros también se agruparan en cofradías. En la documentación manejada aparece en ocasiones la simple denominación de “carpintero” pero también la de “oficial de carpintería” y “maestro de carpintería”, que parecen indicar grados distintos y la existencia de condiciones específicas —seguramente el acostumbrado examen— para alcanzar el último título. Es significativo que todos los toledanos lleven el título de maestro y solo uno de los complutenses (5).

Sobre el modo de trabajo pueden hacerse también algunas observaciones. En varios casos hubo maestros que dieron pareceres para la realización de armaduras, no siempre carpinteros (6). Igualmente se registran ejemplos de tasación de la obra acabada (7). Pero lo normal fué que el carpintero trazara y realizara la obra y la contratara en una cantidad fija. Lamentablemente no poseemos datos suficientes para establecer los precios de la hechura en las obras más corrientes como armaduras de naves o alfarjes de tribunas, sobre todo teniendo en cuenta que los pagos rara vez aparecen claros y completos en los libros de cuentas, mezclándose a veces con los del material. A título indicativo señalaremos que las armaduras de par y nudillo de naves principales oscilan entre 20.000 y 30.000 reales a fines de siglo, pero parece que en la primera mitad de la

(4) “Informado que los moriscos que ay en esta dicha villa no oyen misa en los días de fiesta ni se allan a oír la doctrina cristiana como son obligados,... que cumplan la constitución que abla sobre los dichos moriscos... y apremien a que bengan a la doctrina todos los días de fiesta”. S. Miguel de la Puebla de Montalbán, *Fábrica I* (1589-1622), fol. 71, visita de 21-6-1596.

“Mandato de los moriscos. Ottrosí el dicho bisitador dió que por quanto a sido ynformado en esta villa ay número de cristianos nuebos del rreyno de Granada e son muy rremisos algunos dellos en acudir a las oras e divinos officios y enseñar la doctrina y oyr sermones, les mandó que de aquí adelante tengan particular cuydado de yr a la yglessia parroquial a oyr los divinos officios y enseñar la doctrina quando la dicen, especialmente los domingos e fiestas a oyr la missa mayor, so pena de dos reales por cada día e bez que dejaren de acerlo”. El Casar de Talamanca, *Fábrica I* (1564-1599), s.f., visita de 1-9-1596.

(5) Como maestros aparecen Juan Gutiérrez de Praves (Escariche), Juan Domínguez (Mocejón, La Torre de Esteban Hambrán, Méntrida), Tomás de Ribas (Escalona), Diego Honrado (en Camarena, pero no en Yuncillos), Diego Ruiz (Yuncillos, Daganzo de Arriba), Agustín de Huerta (Las Ventas con Peña Aguilera), Alonso de Borox (Méntrida y Cebolla), y Juan Pérez de Escobedo (oficial en El Casar de Talamanca y maestro aquí y en Talamanca del Jarama).

(6) “333 m. que dió aver pagado a Cebryán de Córdoba porque vino a ver la iglesia y dió parescer que abía menester la obra”. Las Ventas con Peña Aguilera, *Fábrica I* (1500-1589), fol. 144 v., visita de 27-8-1538.

“5.230 m. que por provisión del Consejo se dieron a Nicolás de Bergara, maestro mayor de obras de la Santa Iglesia de Toledo, de las relaciones que hizo cerca del enmaderamiento de la iglesia”. Méntrida, *Fábrica II* (1550-1607), s.f., visita de 13-9-1597.

(7) “14.729 m. y medio que pareció aver pagado a Agustín de Guerta, de la obra que hizo en la yglesia de este lugar, para en parte de pago de la tasación hecha por el bachiller Prado”. Las Ventas con Peña Aguilera, *Fábrica I* (1500-1589), fol. 31 v., visita de 1547 (sin día ni mes).

“1.104 m. a los tasadores que tasaron toda la obra de la yglesia, de madera y yeso e cal y canto”. Escariche, *Fábrica II* (1541-1588), s.f., visita de 21-12-1551.

“215 m. a Borox, maestro de obras, de los días que se ocupó en venir a ver y tasar la obra”. Méntrida, *Fábrica II* (1550-1607), s.f., visita de 26-10-1603.

centuria el coste fué notablemente inferior; en las tribunas los precios van de 1.000 a 4.000 reales, como en las techumbres de capillas mayores. Seguramente el coste fué más alto en las obras realizadas por los maestros toledanos (8).

El pago a los maestros se hace, como sucede con otros artifices, de modo irregular y a veces muy dilatado, y también con frecuencia continúan cobrando sus herederos (9). Afortunadamente en un caso se especifica el pago por días de trabajo, y no solo al maestro sino también a sus oficiales. A Agustín de Huerta, que realizó las armaduras de Las Ventas con Peña Aguilera, le pagan 80 maravedís por día de trabajo en 1538 y 1539, mientras sus oficiales, que son dos, cobran 51 cada uno de ellos (10). A juzgar por los dos años citados —faltan a continuación las cuentas de varios años y en 1547 se le paga ya al maestro a cuenta de la tasación— las temporadas de trabajo eran desiguales: en el primero, 49 días y medio, y en el segundo 125. Resultaría de sumo interés contar no solo con otros datos de este tipo respecto a carpinteros, sino también poseer otros correspondientes a diferentes artes y oficios. Por nuestra parte podemos aportar dos noticias no muy lejanas en cronología y geografía. En 1568, en Mérida, el maestro cantero que realizaba la obra de la iglesia, cobraba 119 maravedís diarios y en 1570 en Budia (Guadalajara) un maestro estofador que había intervenido en el retablo veía tasada su labor en 187 maravedís por día. La escasa diferencia de años puede ser, sin embargo, importante si tenemos en cuenta que en 1590 en Calabazas (Segovia) un oficial de carpintero cobraba 238 maravedís diarios sin comida (11).

Por lo general el pago de la madera se hacía por separado y a persona diferente: el maderero (12). En algún caso el carpintero se encarga de buscar la madera y a él se le paga (13); en otro el mayordomo acompaña a un oficial a elegir la madera en la misma sierra (14).

(8) Armaduras de las naves de Mérida (1597-1603): 23.193 r. y Yuncillos (1585-1590): 29.800 r. (no es cantidad completa). Tribunas de El Casar de Talamanca (1600-1602): 1.002 r., Mérida (1613-1615): 2.855 r. y La Torre de Esteban Hambrán (1590-1594): 3.861 r.

(9) Juan Gutiérrez de Praves comenzó a cobrar la techumbre de Escariche en 1546 y otorgó finiquito en 1554. Agustín de Huerta cobró por las armaduras de Las Ventas con Peña Aguilera de 1538 a 1548, pero el último pago se hizo en 1549 a su viuda. Juan Domínguez cobra el primer pago por la armadura de Mérida en 1597, pero en 1605 había fallecido y cobraban su hija, María Pérez, y su yerno Cristóbal Muñoz, y en los años sucesivos, hasta 1613 en que otorgó finiquito su viuda, del mismo nombre que la hija.

(10) "3.970 m. pagados a Agustín de Huerta de quarenta y nueve días y medio que se a ocupado en la obra de la iglesia a ochenta m. cada día.

4.819 m. y medio a los oficiales que an andado con el dicho maestro noventa y quatro días y medio a real y medio cada día asta oy inclusive dos de setiembre.

182 m. de otro día que más anduvo el maestro en la obra y dos oficiales". Las Ventas con Peña Aguilera, Fábrica I (1500-1589), fol. 142 y 145, visita de 27-8-1538.

"10.000 m. que dio aver pagado a Agustín de Huerta de 125 días que anduvo en la obra de la yglesia a ochenta m. cada día". Las Ventas con Peña Aguilera, Fábrica I (1500-1589), s.f., visita de 26-11-1539.

(11) El marqués de Lozoya recogió algunos salarios pagados por la catedral de Segovia a oficiales en el siglo XVI pero sin precisar la época ("a principios", quizá hacia 1535) ni la profesión ("carteros, carpinteros, herreros") y señalando que oscilan entre 40 y 68 maravedís diarios. Marqués de LOZOYA, *Historia de las corporaciones de menestrales en Segovia*, Segovia 1921, 33.

(12) "18.000 m., la mitad a Pedro Díaz, maderero, vecino de Toledo, y la mitad a Diego Honrado, carpintero, vecino de Toledo". "11.400 m. a los mismos". Yuncillos, Fábrica I (1558-1595), s.f., visita de 14-6-1562.

"6.700 m. a Luis de Ramos, vecino de Madrid, maderero, por cuenta de la madera". Mocejón, Fábrica I (1537-1587), s.f., visita de 29-3-1583. "42.992 m. a Cristóbal Suárez, maderero. 18.700 m. a Juan Boraque, maderero. 17.086 m. a Francisco del Fresno, maderero". Mocejón, Fábrica I (1537-1587), s.f., visita de 6-5-1584.

(13) "6 r. a Juan Gutiérrez de Prades (sic) por ciertos días que se ocupó en yr a buscar madera". "20.258 m. a Juan Gutiérrez, vecino de Auñón, de la madera que dió para la obra y otros 1.200 por lo mismo". Escariche, Fábrica II (1541-1588), s.f., visita de 10-5-1544.

(14) "20 r. a Xerez, carpintero, por días de ir a la sierra a concertar y señalar la madera para dicha

Las labores que los carpinteros realizan en las iglesias parroquiales durante el siglo XVI son variadas. La principal, por dimensiones y calidad artística, es, por supuesto, la de armaduras que cubren la capilla mayor, la nave principal y laterales, y en ciertos casos, el techo sobre los cancelos (Villa del Prado, Las Ventas con Peña Aguilera); también las tribunas, en las que interesa la balaustrada y el alfarje del sotocoro. No hay que olvidar los tejados, aunque tengan un carácter meramente funcional. Además deben señalarse puertas (Daganzo de Arriba, Escariche), rejas (El Molar), cajonería (Anchuelo y El Molar), bancos y escaños (Valdenuño Fernández, El Casar de Talamanca); ninguno de los ejemplos citados se ha conservado pues el deterioro por el uso continuado y su precio relativamente bajo provocaron su frecuente sustitución en siglos posteriores (15).

Para finalizar el estudio de los carpinteros haremos un cuadro resumen de su actividad documentada, reseñando los artífices por orden alfabético:

ARRIBA, Pedro de, *Valdenuño Fernández*: 1544-1548, armadura de la capilla mayor; 1550, bancos. *El Molar*: 1546, cajones y reja.

BOROX, Alonso de, *Méntrida*: 1613-15, tribuna. *Cebolla*: 1613-17, armadura de la nave central.

CORDOBA, Alonso de, *Daganzo de Arriba*: 1534, puertas.

CORDOBA, Cebrián de, *Las Ventas con Peña Aguilera*: 1538, traza de las armaduras.

DOMINGUEZ, Juan, *Mocejón*: 1582-86, armadura de la nave. *La Torre de Esteban Hambrán*: 1590-94, tribuna. *Méntrida*: 1597-1603, armadura de la nave.

GARNICA, Juan de, *San Sebastián de los Reyes*: 1600, armadura de la capilla mayor (¿renovación?).

GUTIÉRREZ DE PRAVES, Juan, *Escariche*: 1546-51, armadura de la nave.

HONRADO, Diego, *Camarena*: 1553, armadura de la nave. *Yunclillos*: antes de 1558, armadura de la capilla mayor.

HOZ, Andrés de la, *El Casar de Talamanca*: 1602, tribuna (oficial de Escobedo).

HUERTA, Agustín de la. *Las Ventas con Peña Aguilera*: 1538-1546, armaduras de las naves.

OVIEDO, Hernando de, *Daganzo de Arriba*: 1534, puertas.

PEREZ DE ESCOBEDO, Juan, *El Casar de Talamanca*: 1600-02, tribuna. *Santa María de la Almudena de Talamanca del Jarama*, 1605, armadura de la nave sobre la tribuna.

RIBAS, Tomás de, *Santa María de Escalona*: 1593, armadura de la nave; 1597, puertas. *San Miguel de Escalona*: 1593, armadura de la capilla mayor.

RUIZ, Diego, *Yunclillos*: 1585-90, armadura de la nave. *Daganzo de Arriba*: 1593-96, chapitel.

RUIZ, Francisco, *Anchuelo*: 1560, cajones.

SALAS, fray Pedro de, *Daganzo de Arriba*: 1534, puertas.

TELLEZ, Juan, *Escariche*: 1560, puertas.

obra". "2.000 m. al mayordomo de siete días que fue con Xerez a la sierra". *Méntrida, Fábrica II (1550-1607)*, 260 y 260 v., visita de 12-6-1593.

"524 r. la madera del Tiemblo que se compró para la obra de la tribuna". *Méntrida, Fábrica III (16-8-1635)*, fol. 90, visita de 12-6-1613. La madera de El Tiemblo era ya apreciada en 1486 pues allí se adquirió entonces la necesaria para los alfarjes de Santo Domingo el Real de Toledo; cfr. B. MARTÍNEZ CAVIRO, *Carpintería...* cit., 233.

(15) En Hormigos se conserva un banco (4'37 m. de longitud) con cinco orificios para colocar velas en lo alto del respaldo y la inscripción grabada AÑO/DE/1541 en una tabla del mismo, pero ningún rasgo mudéjar se aprecia en él.

A continuación haremos algunas observaciones sobre las armaduras conservadas.

En Villa del Prado se conserva un pequeño alfarje con lacería sobre el cancel del lado del evangelio, seguramente contemporáneo de la construcción de la iglesia y en todo caso anterior a 1525 en que comienza la documentación parroquial, pero no muy alejado de esa fecha. Su interés principal estriba en la decoración, que incluye una rueda, una llave, dos llaves, una media luna, una venera y un caballero.

La armadura de la nave central de El Molar es de par y nudillo, con tirantes dobles sobre medias zapatas. Su cronología puede fijarse poco antes de 1534 en que se enlosa el suelo y la iglesia está terminada; cabe plantear la atribución a Pedro de Arriba, que en 1546 hace unos cajones y una reja para la iglesia y poco antes había realizado una armadura para el cercano lugar de Valdenuño Fernández (16). Por ésta cobró Pedro de Arriba desde 1544 a 1548; se trata de una armadura ochavada de limas moamares con pechinas y tirantes. Ninguna de las dos armaduras presenta decoración excepto en las pechinas. Semejante a la de El Molar es la de Alovera, en la que se aprecian escasos restos de policromía; es anterior a 1569 y seguramente de mediados de siglo. En el sotocoro hay un alfarje con decoración de alfardones que llevan en los rebordes decoración pintada de puntos; en el alicer hay decoración pintada de trazos verticales a modo de glifos y en la solera de ovas.

Mayor interés tienen las de la parroquia de Las Ventas con Peña Aguilera que hizo Agustín de Huerta en 1538-1546, según parecer de Cebrián de Córdoba. La que cubre la nave central es rectangular de limas moamares con tirante dobles, sin faldón de cabecera y con cuadrales a los pies; sólo el almizate lleva decoración, en parte perdida, en tres bandas de cuadrados estrellados. En las naves laterales hay alfarjes muy simples, uno de ellos renovado en el siglo XVII (17); pero en la cabecera de la nave del evangelio se dispone una armadura cuadrada de limas moamares, cuyo almizate presenta treinta y seis recuadros adornados con aspás, octógonos y lazos formados por el cruce de las cintas sin ondulación simétrica. Finalmente, a los pies de la iglesia y sobre el actual cancel hay un alfarje; su labor de menado consiste en una especie de alfardones que en los lados cortos tienen cierta forma lanceolada (18) y estrellas octogonales con ornato interior de cruces de cuatro brazos y ruedas de radios curvos, de claro origen en el gótico septentrional (19).

La armadura ochavada de limas moamares que cubre el cuerpo de la única nave de Moratilla es anterior a 1569 en que se inicia la documentación conservada. Por su decoración pintada, que es plateresca, y teniendo en cuenta que la capilla mayor es de estilo Reyes Católicos y el retablo mayor —del que se conservan restos— también plateresco, cabe proponer una cronología hacia 1520-1540 (20). La armadura tiene pechinas

(16) A los pocos años de labrada, se señalan algunos desperfectos en un mandato del visitador eclesiástico: "Que se reparen ciertos maderos que están quebrados en la techumbre de la capilla". El Molar, *Fábrica I* (1532-1587), fol. 27 v., visita de 15-9-1539.

(17) "2.450 r. que pagó a Juan García, maestro de obras vecino de Toledo, por hacer la obra de la nave de San Cristóbal, que se hizo de nuevo todo el enmaderado, de mano solamente". Las Ventas con Peña Aguilera, *Fábrica II* (1590-1658), s.f., visita de 29-3-1658.

(18) Presentan cierto parecido con los del alfarje del Convento de Santa Fe de Toledo (1484-1501); cfr. B. MARTINEZ CAVIRO, *Carpintería... cit.*, 235 y 237, lám. IX a) y XII a).

(19) Martínez Caviro señala que estas ruedas son frecuentes en el siglo XVI y cita el ejemplo del alfarje de la tribuna de las Comendadoras de Santiago y de una casa de la calle de la Trinidad 6 de Toledo; cfr. B. MARTINEZ CAVIRO, *Carpintería... cit.*, 229 y 237, lám. VIII a) y XII a).

(20) Hacia 1560 Juan Téllez, carpintero de Moratilla, trabajaba en Escariche y desde 1546 Juan Gutiérrez de Praves lo hacía en el mismo lugar. Cualquiera de los dos pudo haber sido el artífice de la armadura de Moratilla, si se observa además el notable número de artistas que coinciden trabajando en ambas iglesias a lo largo del siglo XVI.

sólo en la cabecera y carece de tirantes. El almizate tiene una decoración uniforme de cuadrados estrellados que alternan con lacería octogonal formada por el cruce de las cuatro cintas coincidentes (21). Las alfardas presentan cuatro bandas decorativas de cuadrados estrellados —que como los del almizate se adornan con flores de botón central y pétalos alrededor— pintados en ocre y blanco con puntos negros; entre ellas la tabazón va pintada con tallos anillados a un vástago central en gris y ocre con sombreado negro y fondo rojo.

La armadura de Camarena (1553) no se ha conservado aunque no descartamos que pudiera hallarse sobre el actual cielo raso como sucede con la de Mocejón (1582-86) —ochavada de limas— oculta por un abovedamiento del siglo XVII y que puede verse con alguna dificultad a través de la torre. Lo mismo ocurre con la de Mérida (1597-1603), cuya nave central muestra en la actualidad un cielo raso que, según el conde de Cedillo, se hizo a mediados del siglo XIX (22), pero donde hemos podido descubrir la armadura original desde un difícil acceso de la torre. Es de limas, ochavada, sin tirantes visibles, con dos espléndidos racimos de mocárabes; los faldones y el almizate repiten el mismo dibujo de lacería con cuadrados entre alfardones con forma central octogonal dentro de un cuadrado estrellado; no va pintada ni lleva decoración alguna. Las armaduras de la capilla mayor (antes de 1558) y la nave (1585-1590) de Yuncillos fueron sustituidas en el siglo XVIII cuando se hallaban en muy mal estado por bóvedas de yeso (23). Nada queda tampoco de las labores realizadas en las dos iglesias de Escalona.

La obra de 1600 en la parroquial de San Sebastián de Los Reyes podría referirse —si los 500 reales que se anotan en las cuentas son su precio total— a un aderezo o renovación de la armadura de la capilla mayor que parece ligeramente anterior a la fecha citada. Es de limas moamares, rectangular, con tirantes dobles y cuadrales; el almizate lleva decoración de lacería. La de la nave central es similar, ochavada, con pechinas, sin cuadrales, y carece de decoración; también parece del siglo XVI y en todo caso anterior a 1565, pues no se documentan en las cuentas de fábrica que se inician entonces.

(21) La labor de menado coincide con la del almizate de la armadura de mediados del siglo XV de una de las salas altas del palacio Fuensalida de Toledo y con el de otra de la misma procedencia, ahora en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Cfr. B. MARTINEZ CAVIRO, *Carpintería...* cit., 251, lám. XXVII b).

(22) Conde de CEDILLO, *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*, Toledo 1959, 179.

(23) En 1735 Francisco García Lillo, maestro de obras de Toledo, emitió un informe en el que declaró “estar tronchados los más pares y limas tesas y los demás estaban torcidos y podridos en extremo que no podían servir, y las limas correspondientes y vigas algunas podridas y descabezadas, y con condición de que se había de apejar la dicha obra, levantar sus extremos, tirantes de vigas y cabezas de tabicones, remeter las soleras, lo que necesitase asentarlas y cogerlas con yeso, sentar el atirantado de las vigas, de las cuales habían de ser cuatro nuevas y las otras cuatro que habían de servir poniéndolas a hueco de sus pies para que sirviesen sus tabicones, sentando cabezas de la misma especie, poniendo en cada viga unos barrones de hierro en vez de quitar de yeso las dos limas, que son de 84 pies cada una, echándoles sus cuadrales y aquilones... con armadura de par y nudillo, poniendo cinco en cada tramo de siete pies con sus limas viejas de las que sobren del cuerpo de la iglesia... y el apendolado de madera vieja sacado al hueso, así en una atamiza como en otra, echando sus tabicones como corresponde, así arriba como abajo, echando sus cintas embebidas de tres dedos de ancho y cuatro de largo de tala nueva hasta el nudillo y desde arriba hasta fenecer de tablas viejas todo, una vez acepillado y muy ganado con la armazón que corresponde y una contra armadura junto a la torre para sacar las aguas, nuevo tejado a formar como terrado solapando las tercias de la teja, echando bocas sobre bocas y limas, tendría de coste 14.566 reales de vellón”. El cura propio y mayordomo de fábrica decidieron hacer la obra antigua y de poca limpieza y firmeza la omitieron”, y, “habiéndose ejecutado solo de armadura tosca con el ánimo de embovedarla, solo se gastaron en su fábrica 10.355 reales y 16 maravedís”. Yuncillo, *Fábrica III (1683-1741)*, s.f., visita de 4-4-1741.

Las tribunas de La Torre de Esteban Hambrán (1590-94) y Métrida (1613-15), con barrotes abalaustrados en el frente, responden a visiones ajenas a lo mudéjar y quedan, por estilo, fuera de nuestro comentario.

Resta, para finalizar, hacer referencia a las armaduras de Talamanca y El Casar de Talamanca. La iglesia de S. Juan Bautista de Talamanca cubre la nave central con armadura ochavada, de limas moamares, con tirantes dobles y sobre pechinas. El papo de todas las vigas lleva decoración de escamas y las pechinas se adornan con tres casetones exagonales con adorno floral en el fondo. En la documentación de fábrica existe un vacío entre 1533 y 1610, período en el que indudablemente fue realizada la armadura, o mejor, después de 1541 en que finalizó la obra de cantería de las naves, según señala una inscripción. El ornato de las vigas es coincidente con el que se observa en algunos fragmentos incrustados en el muro y que podrían provenir de la desaparecida iglesia de Santa María de la Almudena, en la que trabajó Juan Pérez de Escobedo en 1605, labrando la parte de la armadura de la nave mayor que se situaba sobre la tribuna. Por otra parte los exágonos de las pechinas guardan parentesco con los de la tribuna de El Casar de Talamanca, obra también de Escobedo en 1600-1602. Por ello aventuramos la hipótesis de que dicho maestro carpintero fuera el artífice de la armadura conservada en Talamanca, aunque no ignoramos la leve dificultad cronológica que ello comporta.

Con seguridad realizó la tribuna de El Casar de Talamanca, obra espléndida con la que cerramos el presente comentario. La tribuna está situada a los pies del templo y en la nave central. Consta de una barandilla con barrotes que llevan decoración de escamas y que encierran en su parte superior arcos de herradura; por encima remata un friso de ovas y perlas clásico. La baranda apoya sobre ménsulas con perfil de voluta que lleva decoración vegetal simétrica; en las metopas el adorno es de flor central con hojas de flor de lis en torno, tema que se repite en el voladizo superior y que se policroma en rojo y gris azulado. Por debajo, una cenefa de arquillos y friso de lacería que forma exágonos cuyo centro se decora con flores similares a las descritas y con la misma policromía, pero en círculo y no en cuadrado; por debajo culmina en una faja con decoración de tronco de palmera. La armadura del sotocoro es un alfarje cuyas jácenas y vigas transversales llevan el papo con adorno de escamas; las jaldetas forman una tabla-zón cuadriculada que no se decora, salvo con dientes de sierra en los saetinos (24).

En esta obra magnífica se unen las estructuras tradicionales de la armadura mudéjar, ciertas constantes decorativas del mismo carácter —horror vacui, ordenación del espacio, repetición, estilización y geometría de los temas, incluso elementos de tradición islámica como los arcos de herradura— con algunos motivos clásicos: ovas, perlas, formas de hojas y flores, como prueba y testimonio de la persistencia de lo mudéjar en los mismos umbrales del siglo XVII.

Concluamos señalando brevemente que la mayoría de las armaduras conocidas en los territorios de la archidiócesis toledana corresponden al siglo XVI, lo que confirmamos las que hemos documentado en este trabajo. Pero a la vez, los tipos empleados y sus elementos concretos ofrecen escasas novedades, siempre de detalle, siendo claras las coincidencias con las obras de carpintería de los siglos XIII y XIV. La tradición toledana es recogida en los pueblos de la provincia, según era sabido y resultaba lógico, pero hemos tratado de poner de manifiesto que también afecta, en lo que se refiere a las estructuras, a las armaduras de diversas iglesias parroquiales de la zona de Alcalá y Guadalajara.

(24) Presenta claras coincidencias con el alfarje de las Salas de Labor de Santo Domingo el Real de Toledo; cfr. B. MARTÍNEZ CAVIRO, *Carpintería... cit.*, 234, lám. VII, b).

TECHUMBRE DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE HORNACHOS (BADAJOZ)

PILAR MOGOLLON CANO-CORTES *

Contiene esta localidad de la Baja Extremadura, uno de los más bellos conjuntos de la zona. Tanto la iglesia, como la techumbre que cubre sus naves, son testimonio de una importante población morisca, seguramente una de las principales de la región.

Pascual Madoz nos habla de ello: "Esta villa, llamada Hornus antiguamente, fue de grande extensión. Después de la conquista, fue dada a la Orden de Santiago y a su gran maestre don Pedro González, en el año 1235. Todavía conservaba rasgos de su antigua grandeza el año 1610, en que fueron expulsados los moriscos, cuya medida disminuyó notablemente la población y llenó su término de maleza" (1). Significativa esta última frase de Madoz, que nos indica la importancia que tuvieron en la localidad el núcleo de musulmanes y explica la decaída que sufrió Hornachos tras la expulsión.

Asimismo Sánchez Pérez hace alusión al importante núcleo morisco que aquí se encontraba: "Durante el siglo XVI y los nueve primeros años del XVII, la población de la villa extremeña de Hornachos era morisca con muy raras excepciones" (2).

Según datos existentes en el A.H.N. y A.H.S., recogidos por Fernández Nieva (3), Hornachos llegó a contar en 1603 con 2.000 vecinos, y en 1594 la población morisca había sido no inferior a 4.800 habitantes (4).

Por los testimonios que se conservan desde su reconquista el número de moros en esta villa era extraordinario, de manera que en numerosas ocasiones los reyes sucesivos se vieron obligados a mandar familias cristianas viejas y de buena reputación, para que la arabización de los habitantes de esta localidad disminuyera (5).

(1) MADOZ, P.: *Diccionario Histórico-Geográfico de Extremadura*. Cáceres 1955. Tomo III, pág. 163.

(2) SANCHEZ PEREZ, A.: *Los Moriscos de Hornachos, Corsario de Salé*. Revista de Estudios Extremeños. XX. 1, 1964, pág. 93.

(3) FERNANDEZ NIEVA, J.: *Un censo de Moriscos Extremeños de la Inquisición de Llerena (año 1594)*. Badajoz 1973, págs. 13-18.

(4) FERNANDEZ NIEVA, J.: *Op. cit.*, pág. 18.

(5) REYES DOMINGUEZ DE THOVAR, J. M.: *Discurso... y de la antigüedad, nombres, sitios y cosas notables de esta villa*. 1770 (ejemplar mecanografiado que se encuentra en el Archivo Diocesano de Badajoz). Badajoz, págs. 33 y 34.

* Departamento H.^a del Arte. Universidad de Extremadura

Según Reyes Domínguez de Thovar, tras la reconquista de la villa, había en ella 1.000 vecinos moros y muy pocos cristianos viejos (6). Esta misma característica se va a repetir en los años sucesivos por los autores que han comentado o estudiado esta villa. Todos están de acuerdo en el contraste acusado que había entre moros y cristianos viejos, siendo los de este último grupo un número reducido.

En 1502, en cumplimiento del edicto de los Reyes Católicos, la mayoría optó por bautizarse, convirtiéndose de este modo en mudéjares (7).

Esta concentración masiva de moriscos en Hornachos fue un grave problema, y pese a las medidas que se tomaron para su cristianización y adaptación a la nueva sociedad, frecuentemente fue necesaria la intervención de la Inquisición de Llerena. Así Fernández Nieva afirma: "No obstante la carencia de procesos, la correspondencia Consejo General -Inquisición- del distrito nos permite concluir que la ola antimorisca, en su doble vertiente procesual y confiscatoria, tiene como punto de partida y epicentro en Extremadura a Hornachos: se prepara a partir de 1585 y se desencadena en la década de los años 90 hasta finales del siglo: en el intervalo 1599-1607 la actividad se amplía y los inquisidores se emplean en las "complicidades" de Mérida, Zafra y las comarcas de Trujillo y Villanueva de la Serena, cerrando el ciclo de nuevo Hornachos en los años pre y post Decreto de expulsión definitiva, 1607-1611" (8).

Es precisamente el gran número de moriscos en Hornachos, el elemento que va a determinar el esplendor y prosperidad de la villa. Evidente manifestación de este grupo va a ser la iglesia parroquial dedicada a la Purísima Concepción.

Está emplazada la localidad en la zona central de la Baja Extremadura, extendiéndose la población en las primeras irregularidades que marca la falda de la Sierra Grande. Por ello, la villa se caracteriza por la irregularidad en el trazado de sus calles. Salvando las dificultades del terreno, en la zona alta de la población, se encuentra situada la iglesia.

Se trata de una construcción de planta basilical de tres naves, de mayor altura la central que las laterales. Están separadas longitudinalmente por cinco arcos apuntados de doble rosca, que van sobre altos pilares cruciformes de ladrillo.

Se cubren las naves por techumbre de madera, mientras que el presbiterio, al que se da acceso a través de un arco apuntado, lo hace con bóveda de crucería.

La techumbre de la nave central es de par y nudillo y contiene interesante labor de lacería en el almizate. Cubre un espacio de 33'68 mts. por 8'23 mts.

El arrocabe es liso, con ocho pares de tirantes más uno sencillo a los pies y final de la nave. Van los tirantes sobre canecillos de perfil lobulado, y se sitúa en el papo de los mismos una hilera de perlitas.

Los pares de los faldones no contienen decoración alguna, mientras que las jaldeas son almenadas, a base de alfardones y estrellas de ocho puntas.

El harnuelo está decorado por tres bandas de lacería, a base de peinazos, situados junto al arco que da acceso al presbiterio, hacia la mitad de la nave y a los pies de la misma.

La banda que se encuentra al lado del presbiterio contiene una rueda, con estrella central formando el sino de doce puntas, y sus respectivos azafates y almendrillas. Se enmarca este elemento por un cuadrado formado a base de peinazos, estrellas de ocho puntas, crucetas y azafates.

(6) REYES DOMINGUEZ DE THOVAR, J. M.: Op. cit., pág. 33.

(7) SANCHEZ PEREZ, A.: Op. cit., págs. 93-94.

(8) FERNANDEZ NIEVA, J.: *La Inquisición y los Moriscos Extremeños (1585-1610)*. Badajoz 1979, pág. 49.

La banda de los pies contiene labor de lacería poco común. Sigue el esquema de composiciones octogonales transformada mediante angulillos adicionales.

En el interior de los octógonos se sitúan estrellas de ocho crucetas, y sobre ellos se disponen bandas horizontales y verticales, de manera que al cruzarse forman estrellas de seis, mientras que los espacios comprendidos por esta disposición están ocupados por estrellas de cuatro y azafates.

Este esquema de composiciones octogonales es frecuente en la región andaluza, sobre todo por la influencia de la escuela granadina, también aparece en algunos puntos de la Meseta. Tenemos en la región otro ejemplo de este tipo de composición: nos estamos refiriendo a las yeserías que cubren los muros exteriores del templete emplazado en el centro del claustro mudéjar del Monasterio de Guadalupe en Cáceres.

Pavón Maldonado dice acerca de estas composiciones octogonales: "No cabe en la geometría decorativa mayor agudeza y sensibilidad; probándose una vez más que los artífices granadinos agilizaron la geometría legada por sus antepasados con una inteligencia manifiestamente superior a la que nos llega expresada en obras orientales de esta naturaleza" (9).

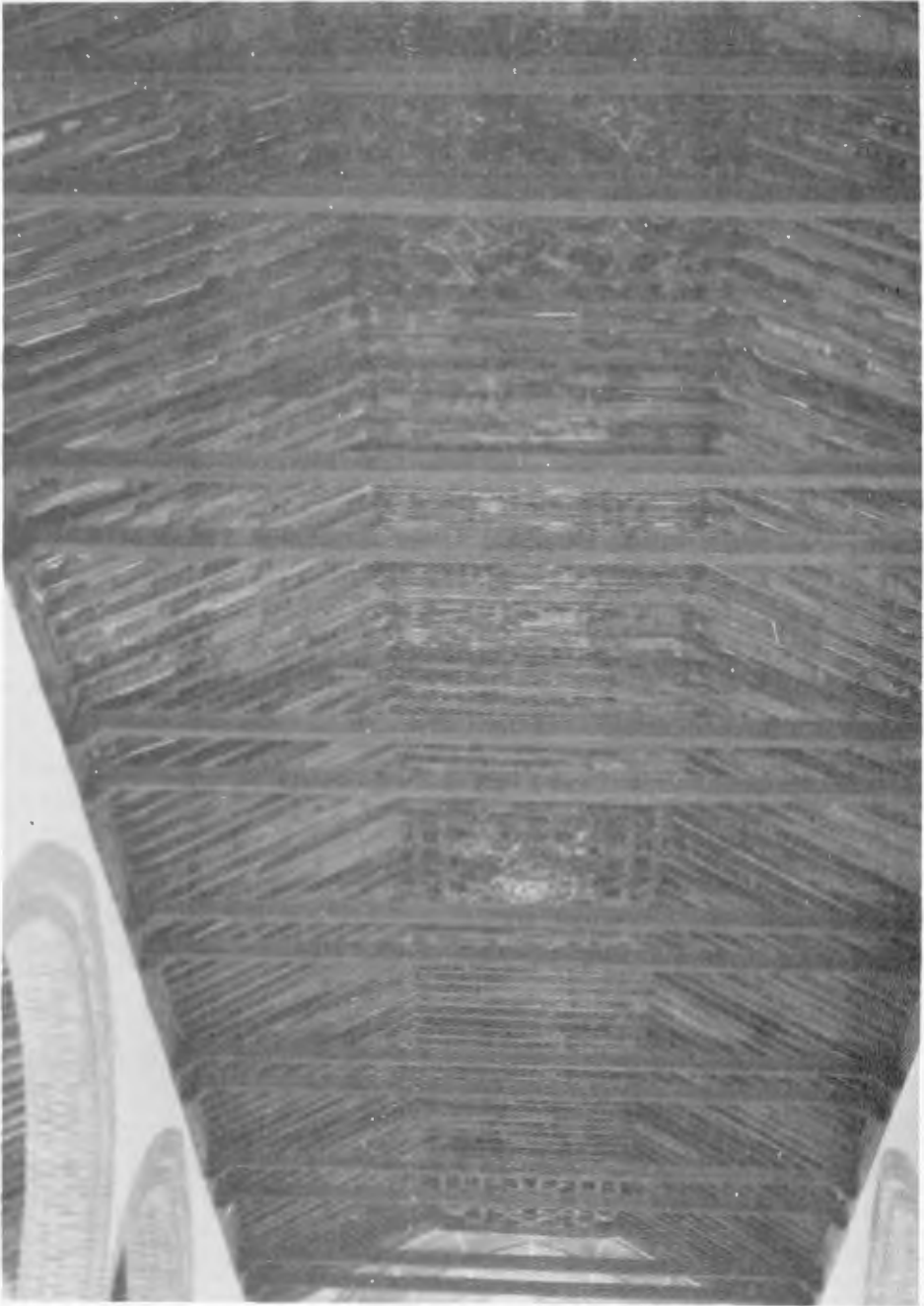
Por último, en el cuadro del medio del buque del templo, aparece un octógono, con escudo imperial de Carlos V, en el que aparece el águila bicéfala que cobija escudo cuartelado en cruz. El resto de la composición es similar a la banda de los pies.

En la gran parte de la techumbre aparece la madera vista, sólo contiene policromía: el sino de las estrellas de cuatro puntas que se encuentra en la banda de los pies, con decoración vegetal bastante geometrizada; en el octógono de la segunda banda, decorando el escudo que en su interior aparece; y sino de algunas estrellas de la primera banda.

Las naves laterales se cubren con techumbre a una vertiente, con unas dimensiones de 33'68 mts. por 4'14 mts. En ellas las jaldetas llevan decoración almenada, formando lazo de ocho y alfarzones.

Pertenece esta interesante armadura de par y nudillo, apeinazada, a la primera mitad del siglo XVI.

(9) PAVON MALDONADO, B.: *El Arte Hispanomusulmán en su decoración geométrica*. Madrid 1975, pág. 289.



Techumbre de la Iglesia Parroquial de Hornachos (Badajoz)

LA TECHUMBRE DE CASTRO (HUESCA)

MARIA ISABEL ALVARO ZAMORA

LOCALIZACION Y EMPLAZAMIENTO:

La techumbre que estudiaré a continuación se halla situada en la antigua iglesia de San Román, en la actualidad, ermita del mismo nombre perteneciente a La Puebla de Castro (Huesca). Esta localidad oscense pertenece al partido judicial de Benabarre, habiéndose fundado como nueva población que viniera a sustituir a la vieja villa de Castro. Es en esta donde se situó el castillo de los Castro, su iglesia, que en 1668 se calificaba de colegial (1), y el poblamiento, que habría de ser paulatinamente abandonado. Hoy no quedan sino las ruinas del castillo y su iglesia, en gran parte restaurada. Se trata de un edificio románico, fechable en la 2.^a mitad del siglo XII ó hacia el 1200. Consta de una sola nave, con cabecera semicircular y se cubre con bóvedas de cañón y de horno. Los contrafuertes exteriores responden a los arcos fajones del interior, presentando como decoración al exterior, arquillos lombardos y lesenas, y al interior, imposta ajedrezada que recorre la iglesia y arquerías ciegas con sencillos capiteles labrados en el ábside. La situación del conjunto del templo, con su cabecera dirigida hacia el este sobre una cortada rocosa, resulta tan defensiva como el emplazamiento de su antiguo poblamiento.

La iglesia contó con un ajuar religioso importante, entre el que habría que destacar dos tablas de un retablo gótico-lineal fechado en 1303 (hoy en el Museo de Barbastro) y la magnífica techumbre de su coro alto, situado a los pies, obra de la que a continuación voy a tratar.

TIPOLOGIA Y ESTRUCTURA DE LA TECHUMBRE:

La techumbre de la iglesia de Castro forma con su maderamen el piso del coro alto de la misma, situado a los pies del templo y apoyado sobre un arco rebajado en piedra.

(1) Ricardo DEL ARCO: El templo románico de Castro. Boletín Real Academia de la Historia, julio-diciembre (1942), págs. 291-325. En pág. 293.

Dentro de las variantes estructurales de las techumbres, ésta corresponde al grupo de las llamadas: **techumbres planas o adinteladas**, y dentro de ellas, a la modalidad de los **alfarjes**, que se diferencian de un segundo grupo, el de los "taujeles", en que dejan las vigas vistas. Ocupa la anchura total del templo (8'60 m.), prolongando su largo desde la puerta hasta más allá del arco rebajado sobre el que apoya (el total es de 4'88 m. en tres partes: 3'26 m. hasta el arco, 3'83 m. incluido éste, y 4'88 m. hasta su conclusión). Teniendo en cuenta que con el maderamen de la misma se techó incluso el espacio sobre la puerta de ingreso, podríamos dividir esta techumbre en tres secciones o zonas consecutivas: la 1.^a, de escasas dimensiones, que ocupa el rectángulo de dicho acceso; la 2.^a, que recogiendo la anchura total de la iglesia llega hasta el arco rebajado que sostiene el coro, y la 3.^a, que apoyando y saliendo de él, sirve de conclusión al conjunto (fig. 1).

Este techo plano de Castro muestra pues las vigas maestras o jacenas todas en una misma dirección (longitudinal desde la puerta), constituyendo un entramado de 17 vigas, muy gruesas, sobre las que descansan cabalgando transversalmente sobre ellas otros largueros, o vigas de menor escuadría, denominadas también jaldetas, de cuyo cruce resultan espacios rectangulares o cuadrados cerrados por sus consiguientes plafones.

Las jacenas, por su parte, apoyan en estribos empotrados en el muro, que son soportados a los pies del templo por cuatro grandes zapatas en forma de "T" y que terminan en el extremo opuesto, talladas como canecillos en forma de cabeza de proa. Tal como sucede en otras techumbres similares, como el coro de la sacristía de la catedral de Tarragona, en los extremos y en los espacios que dejan entre sí las vigas se colocaron tabicas, o lo que Rafols denomina "grandes cajas limitadas por planos inclinados", en una disposición que permite la perfecta visualización de los motivos ornamentales, fundamentalmente heráldicos, que aparecen en esta techumbre de Castro.

El acceso al coro se realiza por el lado izquierdo del edificio, mediante escalera de madera pegada al muro (posterior al alfarje), concluyéndose el conjunto mediante un antepecho calado de la misma época.

La conservación de todo su entramado es bastante buena, exceptuando la jacena primera de la izquierda con las vigas menores y plafones adyacentes que faltan, debido indudablemente a la construcción del acceso al coro. Han desaparecido además algunas tabicas, justamente las de decoración más vistosa, que podemos conocer gracias a una fotografía antigua de Ricardo del Arco.

LA DECORACION: TECNICA Y TEMATICA.

La ornamentación de la techumbre de Castro se basa casi exclusivamente en la decoración pintada, dado que la talla afecta sólo al sencillo desbaste de la terminación de sus vigas y zapatas de apoyo.

La pintura debió de realizarse al temple, sobre la madera previamente preparada y recubierta de una capa de yeso, cuyo blanco puede verse en las zonas deterioradas, y que es por otra parte el fondo apropiado para lograr el mejor efecto de los colores. Puede señalarse, pese a la bastante buena conservación general, el deterioro de algunas zonas, especialmente las más próximas a la puerta, siempre mucho más expuestas a la intemperie. Esto ha hecho que no sólo desapareciera una parte de su ornamentación, sino asimismo la inscripción en la que se señalaba la fecha de la misma, y de la que sólo es legible: "Anno..." y algún número romano, muy impreciso.

La decoración es de factura sencilla, algo tosca y popular, lo que le da un cierto aire arcaizante al conjunto. En cuanto al color, presenta una limitada gama cromática,

con la que sin embargo se ha logrado un excelente efecto ornamental, gracias a la explotación del máximo contraste entre los colores, logrado por la alternancia preferente del verde y el rojo en los fondos. A éstos se unen el blanco, no menos vivo, el negro, el dorado de ciertos escudos y motivos, y las tonalidades intermedias de los sombreados.

Su temática ornamental es muy variada y recoge los siguientes motivos: heráldicos, animalísticos, figurativos humanos, que componen a veces escenas historiadas, vegetales, geométricos y epigráficos. La decoración se concentra en la sección 3.^a de la techumbre, en tanto que en las 2.^a y 1.^a afecta únicamente a las tabicas, jacenas y vigas menores, ya que los plafones con que se cubren carecen de ornamentación.

La evidente filiación *mudéjar* de sus artífices se deja sentir en su temática ornamental, en la que se funde lo musulmán y lo cristiano-gótico, en este caso bastante arcaizante, pues el estilo de muchas de sus pinturas podría enlazarse con las características del gótico lineal.

A) Temas heráldicos:

Lo heráldico es particularmente importante en la Ermita de San Román, de Castro, tal como sucede en otras techumbres mudéjares aragonesas, como las de la Ermita de Cabañas, cerca de La Almunia de Doña Godina, o la de la iglesia de la Virgen de la Fuente en Peñarroya de Tastavins, ambas respectivamente de la 1.^a y 2.^a mitad del siglo XIV.

Los escudos pertenecen o se vinculan con el linaje de los Castro, familia a la que perteneció la antigua villa del mismo nombre. El Castrum romano, ocupado primero por los musulmanes y recuperado más tarde por los cristianos, pasaría a ser propiedad de la Corona de Aragón en tiempos de Jaime I el Conquistador. Este rey formaría entonces la que se denominó la Baronía de Castro, con el propio Castro y la villa de Estadilla, para dárselos a su hijo bastardo, Fernán Sánchez, habido con una hija de D. Sancho de Antillón, el cual tomó el nombre de Fernán Sánchez de Castro. Con este acto legitimaba en cierto modo a su hijo, dándole honores, título y propiedades, muy posiblemente en recompensa de la ayuda que él mismo le prestara en la conquista de Valencia (1232-1245). De aquí arranca la casa de Castro, cuya heráldica, modificada a lo largo del tiempo o a través de los matrimonios de sus miembros, podemos ir viendo en la techumbre de la iglesia de dicha villa. Los escudos se hallan en las tabicas entre las jacenas y presentan la forma apuntada del escudo gótico.

1) Uno de los que más veces se repite, son las armas de los Castro (fig. 2) (2). Es escudo cuartelado, 1 y 4, con tres barras de gules sobre oro, 2 y 3, con una estrella de gules, de ocho puntas, sobre fondo blanco (de plata). Las figuras que en él aparecen (barras de un lado y estrellas de otro) unen las de los escudos de los padres del primer Castro: las barras de Aragón, por Jaime I, y las estrellas de la línea materna de los Antillón (3).

(2) Aparecen si seguimos el esquema de la techumbre (fig. 1), en las siguientes tabicas: sección 3.^a, nºs. 1, 5, 11, 14; sección 2.^a, cara primera: nºs. 3, 7, 9, 13; cara segunda, nºs. 2, 4 y 6.

(3) Sin embargo este escudo (fig. 2), no corresponde al primeramente usado por la Casa de Castro, ya que según señala GARCIA CIPRES (*Linajes de Aragón*. Tomo III, año 1912. Huesca. Imp. Leandro Pérez, págs. 271 y ss.), el primero de ellos, Fernán Sánchez, comenzó usando el siguiente escudo: cuatro bandas de gules en campo de oro, y al ser legitimado por su padre, cambió éste, cuartelándolo, por: 1 y 4, de oro, 2 y 3, de plata con estrella de gules. En este sentido quizás estas últimas armas aparecen también en Castro, dado que en una tabica parcialmente raspada, se presenta el escudo descrito (en sección 2.^a, cara segunda, nº 13). Más tarde las desavenencias entre este Castro y el legítimo sucesor de Jaime I, el infante D. Pedro, llevarían a la muerte y confiscación de bienes del primero. Después su hijo, Felipe de Castro, recobró la baronía y recibió nuevas armas: en campo de gules, estrella en oro, y en jefe del escudo: los cuatro bastones de gules de Aragón, en campo

2) En relación con lo dicho anteriormente, encontramos un escudo (fig. 3) con barras de gules sobre fondo oro (4). Puede tratarse de las armas que en principio usó **Fernán Sánchez**, hasta ser legitimado (5), o quizás simplemente repitan las barras de Aragón, motivo que aparece también en las vigas del estribado de la techumbre, quizás sólo con fin ornamental y en sentido horizontal.

3) También muy repetidas son las armas de **Fernández de Castro**, que presentan cinco rodeles blancos (de plata) sobre fondo en sable (fig. 4) (6). Perteneció a un hermano del primer Felipe de Castro, hijos ambos del primer Castro, **Fernán Sánchez**, si bien de distinta madre (7). Este se llamó **Fernández de Castro** y tuvo estados en Ayerbe.

4) Las armas de los **Peralta** aparecen al menos una vez. Presentan escudo cuartelado, 1 y 4 en oro, y 2 y 3 de gules (fig. 5) (8). La unión matrimonial de los Castro y los **Peralta** se realizó en el siglo XIV, cuando Felipe de Castro, segundo de este nombre, nieto de **Fernán Sánchez**, casó con Aldonza de Peralta, hija única y heredera de Ramón de Peralta, ricohombre de Aragón y señor de la baronía del mismo nombre. De este modo sus descendientes heredarían ambas casas y títulos.

5) En otro plafón aparece escudo bandado en blanco (plata) y sable (fig. 6) (9). En este caso podría tratarse de las armas de los **Urrea** (10), que tuvieron escudo bandado, con seis piezas de azul y plata, tres de cada esmalte. Por supuesto estaría modificado respecto al descrito, y derivaría del matrimonio del primer Castro, **Fernán Sánchez**, con Aldonza Ximenez de Urrea, hija de Ximeno Ximenez de Urrea, de cuya unión nacería el primer Felipe de Castro. Por otra parte, también los Castro de Cataluña usaron a veces escudos bandados, algunos en sable y plata (11).

6) Muy repetido es el escudo cuartelado, que presenta 1 y 4, con barras de gules sobre oro, y 2 y 3, con un lobo de sable pasante sobre blanco, enmarcado por bordura de gules con seis o siete sotueres en sable (fig. 7) (12). En este caso no he encontrado identificación segura, aunque parece reunir las armas de los Castro (las barras) con las de los **López aragoneses** (13). En todo caso no conozco que haya habido ningún entronque entre estas dos familias.

7) Otro escudo no identificado es el que muestra un castillo blanco (en heráldica, plata), con tres torres con dibujo de perfil y detalles en sable sobre fondo de gules (fig. 8). El mismo tema, aunque con fin únicamente ornamental aparece en otro plafón (14), a base de dos filas de tres o cuatro castillos en oro sobre gules. Sobre estas armas, sólo

de oro. Este escudo no aparece en la techumbre, sino que el que hallamos es el usado a partir de su tercer sucesor, Felipe de Castro, hijo del anterior del mismo nombre (1.ª mitad s. XIV), escudo ya antes detallado (fig. 2). En el encuentro una sola variación, y es que frente a los cuatro o dos barras de gules sobre oro que nos dan **García Carraffa** y **García Ciprés**, en Castro aparecen tres. Sobre lo cual parece corresponder éste al dado por **Argote de Molina**.

A. y A. GARCIA CARRAFFA: *Enciclopedia heráldica y genealógica de apellidos españoles y americanos*. Tomo XXV, Madrid, 1926, pág. 157 y ss., esc. 861 y 862.

(4) Aparece en sección 2.ª, cara primera, nº 15.

(5) G. GARCIA CIPRES, op. cit., 1912, pág. 271 y ss.

(6) En sección 3.ª, nºs. 2, 4, 6, 8, 10, 12; sección 2.ª, cara primera, nºs. 2, 4, 16; cara segunda: nºs. 1, 3, 5, 7 y 9.

(7) G. GARCIA CIPRES; op. cit., 1912, pág. 273. Otros Castro de Aragón y Valencia usaron escudos de rodeles, distintos en esmalte y número de figuras.

(8) Sección 3.ª, nº 7, quizás en sección 2.ª, cara segunda, nº 13, que aparece raspado, pero que fue cuartelado, y conserva el 1 y 4, de fondo de oro.

(9) Sección 2.ª, cara segunda, nº 14.

(10) G. GARCIA CIPRES; op. cit., 1912, Tomo 3, pág. 189.

(11) A. y A. GARCIA CARRAFFA; op. cit., 1926, Tomo XXV, pág. 163, esc. 868.

(12) Sección 3.ª, nºs. 9, 13; sección 2.ª, cara segunda, nº 8.

(13) GARCIA CARRAFFA; op. cit., 1926, pág. 122, esc. 467, 475 y otros.

(14) Sección 2.ª, cara primera, nº 1, y cara segunda, nºs. 12 y 15.

puedo señalar la aparición de esta figura en la rama de los Castro de Cataluña, con casa en Barcelona (15).

8) Una vez y algo borroso encuentro otro escudo que tampoco he podido identificar (16). Muestra tres flores verticales (parecen cardos), con raíces arrancadas y alas u hojas extendidas, todo en oro sobre gules (fig. 9).

9) Igualmente sin identificar, es otro escudo blanco con jefe en sinople (fig. 10) (17).

B) Motivos animalísticos:

Los animales son otro de los temas ornamentales más abundantes, entremezclándose los fantásticos y reales. Como en tantas otras ocasiones es evidente que ninguno de ellos fue creación personal del pintor o artífices de la techumbre, sino que copiaron los repertorios de animales que tenían a su alcance, como los "Bestiarios" medievales, el "Physiologo" u otros. Isabel Mateo (18), señala como al traducirse este tipo de libros del latín a las lenguas vulgares, dejaron de ser usados exclusivamente por religiosos (p.e. para las homilias), para pasar al pueblo y ser fuente de la literatura cristiana. De este modo su influencia se dejaría sentir en la escultura y pintura románicas y góticas, que copiarían dichos modelos, a menudo, con finalidad moral, es decir, dentro de un simbolismo que fue familiar al mundo medieval y que hoy podemos seguir a través del texto de dichas publicaciones.

De cualquier forma pienso que en muchas ocasiones, y así en Castro, se copiaron dichos modelos sin su significado primitivo o con éste ya muy velado, de modo que creo que no puede hallarse una lectura iconológica de conjunto.

Los animales representados tuvieron un valor benéfico en unos casos y maléfico en otros, y son los siguientes:

El dragón: que muestra numerosas variantes, de modo que si seguimos las decoraciones laterales de los canecillos de proa, de izquierda a derecha encontramos sucesivamente: dos dragones afrontados cuyas colas acaban en forma de ataurique; otros dos en disposición similar; otro cuya cola acaba en cabeza de igual animal, presentándose afrontada al mismo; de nuevo dos de ellos uno frente al otro; otros dos dragones, en este caso de doble cola, afrontados y con el cuello entrelazado; uno solo, con tres patas, echando fuego por la boca; otra vez dos afrontados, aunque en composición distinta a los anteriores, con la cola hacia abajo; otro arrojando fuego por la boca; dragón con cuatro cabezas; dragón con la cabeza vuelta hacia atrás; dragón arrojando un ataurique por la boca; otro con la cabeza vuelta hacia atrás, y finalmente, un último ejemplar mordiéndose el lomo (19).

Todos ellos aparecen sobre un fondo salpicado de puntos y motivos vegetales, en rojo y verde, que se alternan sucesivamente en figura y fondo, con ligero sombreado y fuerte trazo de contorno. Su tipología responde a la descripción más frecuente de este animal, como "gruesa y alta serpiente con garras y alas". Todas las citas medievales se refieren al dragón como imagen del demonio.

(15) Sin relación de parentesco usaron igual escudo los Aragües, de Aragües del Puerto, y los Larraga, de Aragón. Ver: CARGIA CARRAFFA, op. cit., 1926, Tomo VIII, esc. 1796 y tomo XLVII, esc. 145.

(16) Sección 3.^a, nº 3.

(17) Sección 2.^a, cara primera, nº 6.

(18) Isabel MATEO GÓMEZ: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. C.S.I.C., Madrid, 1979. Capítulo II. De aquí he tomado todo el simbolismo animal, que aparece en el texto siguiente.

(19) Sección 3.^a, nº 1A, 4B, 6A, 7A y 7B, 9B, 10A y 10B, 12A, 13A y 13B, 14B, 15B. Estas y otras pinturas de otras tabicas aparecen parcialmente cortadas por su colocación en la techumbre.

El ciervo: aparece sólo una vez (20), en forma de ciervo adulto, de gran cornamenta, corriendo. En este caso los textos literarios le dan un simbolismo preferente de tipo benéfico, imagen de la pureza y de Cristo. Muy raramente se le atribuye un significado maléfico. En la techumbre de Castro, destaca su buena, aunque sintetizada, representación realista.

El lobo o zorro: aparece como animal pasante y puede resultar dudosa su identificación, aunque la cola ancha y la cabeza apuntada, parecen relacionarlo más con el segundo (21). En cualquiera de los dos casos, los textos medievales le dieron un significado negativo, como representación del engaño y de la hipocresía, de la lujuria o imagen de Satán.

El león: su representación resulta muy fantástica y deformada. Parece leona y muestra un aspecto agresivo (22). Se le dieron dos significados contrarios, uno de identificación con Cristo, que aparece en el "Physiologo" y Bestiarios, otro más ocasional, como imagen del demonio, de la ira y del orgullo.

Ave zancuda: de difícil identificación, es ave de cuello largo y ondulado (23), que se aproxima a la grulla. Se le dio una imagen de diligencia, previsión y sabiduría.

El oso: aparece pasante, con la cabeza baja, la boca entreabierta y la lengua fuera (24). Se le vio como animal del demonio, imagen de los apetitos carnales.

La serpiente: se la dibujó de gran tamaño y en movimiento, con el cuerpo escamado y la lengua fuera (25). Su carácter venenoso y su actuación en el Pecado original, la hicieron símbolo del pecado, de la tentación y del demonio, imagen en este caso de una de sus transformaciones favoritas.

El águila: la representación de Castro nos la muestra de frente y con las alas extendidas, ante un esquemático árbol con grandes frutos en forma de piñas (26). Aunque en principio se le otorgó un significado maléfico, como ave inmunda, más tarde, al presentarlo como imagen de la realeza, los cristianos lo identificaron con Cristo, con la Resurrección y la Ascensión. Puede ser también símbolo del orgullo.

El pez y la serpiente: se representan en un mismo plafón, superpuestos, arriba el pez y abajo la serpiente (27). El primero escamado, fue a menudo símbolo de pureza, aludiendo a Cristo y al alma cristiana. Lo que se opone al significado negativo del segundo, antes expuesto.

El conejo: aparece también pasante y en movimiento (28). A menudo se le atribuyó un valor negativo, como imagen de la lujuria, o, sobre todo en el siglo XIV, como imagen de la ligereza.

El elefante: los artífices de Castro lo pintaron en una muy ingenua y poco realista representación, con castillo de cuatro torres sobre su lomo (29). Con esta iconografía se subraya su fortaleza, recogiendo los textos medievales como símbolo de la pureza, fuerza e inteligencia, simbología que perdurará hasta el siglo XVI, y frente a la cual se dan a veces algunas interpretaciones contrarias.

(20) Sección 3.^a, n^o 2B.

(21) Sección 3.^a, n^o 3A.

(22) Sección 3.^a, n^o 4A.

(23) Sección 3.^a, n^o 6B.

(24) Sección 3.^a, n^o 11A.

(25) Sección 3.^a, n^o 11B.

(26) Sección 3.^a, n^o 12B.

(27) Sección 3.^a, n^o 14A.

(28) Sección 3.^a, n^o 15A.

(29) Sección 2.^a, cara primera, n^o 14.

C) Representaciones humanas y escenas historiadas:

Especialmente interesantes fueron algunas tabicas, ahora desaparecidas. Todavía las vió y fotografió Ricardo del Arco, según aparece en una lámina de su catálogo de Huesca, siendo posteriormente robadas (30) (fig. 11).

Una de dichas tabicas presentaba el tema conocido en el pueblo como "el pereza de Castro". En realidad se trataba de un hombre desnudo, con la pierna derecha levantada y asida con ambas manos. La escena se desarrolla en un exterior, enmarcándose la figura entre dos árboles. Este personaje puede relacionarse con acróbata o saltimbaqui, si bien es verdad que a éste acostumbró a representarse muchas veces en posición invertida, sosteniéndose sobre sus manos y con los pies hacia arriba, como símbolo viviente de la inversión. La concreta representación del comúnmente llamado "pereza de Castro" me hace relacionarlo también con uno de los monstruos más conocidos en lo medieval, el "sciápodo". Este fue descrito por Plinio como habitante de las tierras cálidas, hombre que descansa tumbado sobre su espalda, levantando su enorme pie con el que se protege del sol. En los grabados que lo representan, tal como en el precedente de la publicación de Juan de Mandeville "El libro de las maravillas del mundo" (31), se ase la pierna también con las dos manos como el Castro, aunque su posición sea diferente. Por ello, este a que me refiero, parece un intermedio entre ambos, el acróbata y el "sciápodo".

La otra tabica mostraba un hombre de baja estatura, sujetando con ambas manos una especie de mazo. Frente a él aparece un ave zancuda, probablemente una grulla, pudiendo representar la fábula del pigmeo y las grullas. Esta historia nos es narrada por Aristóteles y Plinio y es igualmente recogida por Juan de Mandeville (32). Se dice que los pigmeos "eran personas tan chicas que no tienen sino tres palmos en luengo; y son gentiles y graciosas, y como son de medio año engendran hombres y mujeres, y no viven sino seis años". Según Homero a los pigmeos les hacían la guerra las grullas y por ello dichos personajes tenían que hacer cada primavera una expedición hasta la orilla del mar para destruir y comerse sus huevos y evitar así ser atacados. Juan de Mandeville incluyó asimismo un grabado sobre la fábula, aunque con bastantes variantes respecto al que aparece en Castro. Sin embargo lo interesante es subrayar lo que dice Santiago Sebastián: el que el libro de Mandeville, conocido en Europa desde el siglo XIV, lo fue en la Corona de Aragón desde 1380, por la pasión que por él sintió el hijo de Pedro el Ceremonioso, el que habría de ser Juan I. El éxito del libro y su divulgación justificarían pues la aparición de ambos temas en Castro, poco después, como imagen de lo maravilloso y fantástico, fiel reflejo de la mentalidad simbólica medieval.

Otras figuras humanas son las que aparecen en los canecillos en cabeza de proa, en que acaban las jacenas de la techumbre del coro (33). Muy expresivas, muestran la boca abierta, dientes apretados y lengua saliente, y en vez de nariz una especie de mano que la estuviera sujetando. Las flanquean dos estilizaciones vegetales a modo de lanzas.

(30) Ricardo DEL ARCO: Op. cit., 1942, lám. pág. 311. En la actualidad faltan cuatro tabicas, de las que dos podemos identificarlas gracias a esta fotografía hecha por del Arco con anterioridad a la guerra civil, y son las que en el esquema de la techumbre aparecen como: sección 2.^a, cara primera, n.ºs. 8 y 10 respectivamente. No se sabe nada de los n.ºs. 11 y 12.

(31) Santiago SEBASTIAN: *Lo maravilloso y lo monstruoso en el grabado valenciano del Protorre-nacimiento*. Primer Coloquio de Arte Valenciano, Univ. Literaria de Valencia. Valencia, 1981, págs. 102-112, en pág. 108.

(32) S. SEBASTIAN: op. cit., 1981, pág. 109.

(33) Sección 3.^a, n.ºs. 1 a 16.

Parecido tema se encuentra en las zapatas sobre las que apoyan las vigas del estribado, a los pies del templo (34). En forma de "T", lateralmente acaban en cabezas masculinas, semejantes a las descritas, vistas de perfil, en tanto que en el centro se nos muestra frontalmente una cabeza femenina, coronada y de expresión dulce. En todas ellas aparecen las pervivencias del estilo gótico lineal, como el sentido prototípico, la estilización y los fuertes contornos del dibujo. Su ejecución recuerda otras techumbres, como la de la catedral de Teruel (fines del siglo XIII), aunque esta de Castro sea casi un siglo posterior.

Tema distinto, que quizás podría encuadrarse dentro de las escenas historiadas es el del *barco*, que aparece en uno de los plafones (35). Presenta un navio sobre el ondulado oleaje del mar, con la vela izada y palo mayor terminado en el balconcillo del vigía. A un lado parecen dibujarse dos figuras, en tanto que sobre la proa está posando un pájaro. Este tema fue muy frecuente en los "socarrats" de Paterna, empleados también como ornamentación entre las vigas de los techos.

D) Temas vegetales:

Se desarrollan estos temas en diversos lugares de la techumbre, si bien cobran una importancia especial por su reiteración en los papos que decoran los canecillos en cabeza de proa (36). Aquí se repiten estilizados *atauriques*, dispuestos en estructuraciones simétricas, que anudadas en el centro, describen un largo "ocho". El motivo se ofrece con numerosas variantes, cambiando sucesivamente su trazado y el colorido de dibujo y fondo, en los que se alterna, como en los plafones laterales, el verde y el rojo, junto con el blanco y el negro de su interior y contornos.

Otra versión de la misma hoja de acanto musulmana, es la de los *atauriques* que aparecen en dos plafones laterales de los mismos canecillos (37). Distinta porque en este caso los *atauriques*, algunos digitados, se disponen bajo arcos lobulados componiendo un dinámico y estilizado diseño. Su ejecución y dibujo recuerdan la evolución nazarí de este motivo, cuando la hoja se alarga aproximándose al tallo en grosor, a la vez que cobra flexibilidad. Concretamente podrían situarse como derivación del *ataurique* que se impone en las decoraciones de la Alhambra, que corresponden a los reinados de Yusuf I y Muhammad V (2.º tercio del siglo XIV). Estas adoptan a menudo una versión más naturalista, orientación que se explica como debida al contacto entre los obreros granadinos y los artífices mudéjares que trabajaban conjuntamente en la construcción del Alcázar de Sevilla (1366 en adelante) (38). En mismo *ataurique* se organiza componiendo formas acorazonadas en otro plafón (39), o más carnoso, acompaña lateralmente a varios escudos ya antes descritos, o bien incluso muestra otra versión muy simplificada y en "S", en la tablazón sobre los plafones referidos.

Por otra parte, en las tabicas con temática heráldica aparecen algunos escudos rodeados por hojas en forma de corazón o palmetas, tema que corresponde con la llamada palmeta copta o bizantina, muy transformada por lo estilizado de su dibujo. Es este un tema igualmente frecuente en todo tipo de ornamentaciones musulmanas, y se encuentra también en los referidos "socarrats" levantinos entre los siglos XIV y XV.

Frente a estos temas vegetales, se hallan asimismo otros de tipo cristiano, góticos, como las hojas de nogal con bellotas, de perejil y de vid (no son muy reconocibles por

(34) Sección 2.ª, estribado y zapatas.

(35) Sección 3.ª, nº 8B.

(36) Sección 3.ª, nºs. 1 a 16.

(37) Sección 3.ª, nº 5A y 5B.

(38) Leopoldo TORRES BALBAS: *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar. Ars Hispaniae*, vol. IV. Ed. Plus Ultra, Madrid, 1949, pág. 176.

(39) Sección 3.ª, nº 1B.

lo simplificado de su trazado), que se enlazan alternativamente hacia arriba y hacia abajo unidas por sus tallos, o se salpican al tresbolillo rodeando algunos escudos. Esta unión de motivos vegetales de dos procedencias, islámica y cristiana, se inicia en el arte mudéjar toledano hacia mediados del siglo XIV, con ejemplos tempranos como dos laudas sepulcrales de Tordesillas (1342 y 1350) (40), para pasar después a las yeserías de la Sinagoga del Tránsito (1357) y otras en Toledo (41), y de allí a las ornamentaciones del Alcázar sevillano (desde 1366).

E) Temas geométricos:

La temática geométrica se empleó en la techumbre de Castro como preferente ornamentación para perfilar jacenas, jaldetas y plafones. Los temas más repetidos son las almenas, pintadas en negro sobre blanco, las eses encajadas, trazadas en rojo, y los punteados en blanco y negro, bien en positivo bien en negativo.

Rellenando algún escudo aparecen también sencillas estrellas de ocho puntas. Otro motivo que podría asimismo situarse dentro del apartado geométrico, es el que aparece en la tablazón horizontal que apoya entre los canecillos que concluyen el coro. En una circunferencia en negro se inscribe una margarita de pétalos alternativamente rojos y dorados. Creo que se trata de la versión pintada de las cupulillas de lóbulos o rosas, que se encuentran excavadas o pintadas en tantas techumbres musulmanas y mudéjares.

F) Inscripciones:

La inscripción más importante debió de ser sin duda la que aparecía junto a la puerta de la iglesia, indicando la fecha de la colocación del coro y otros datos. Pero ésta, como indicaba al principio, se ha perdido.

Frente a esto, los artesanos mudéjares que trabajaron en Castro, intentaron trazar alafias con caracteres cúficos (42). Estas degeneradas inscripciones se enmarcan bajo arcos lobulados, se repiten enlazadas insistentemente o se sitúan dentro de los esquemas en "ocho" de los papos de los canecillos. Sin embargo aunque haya situado estas ornamentaciones dentro del grupo de las inscripciones, no son ni siquiera letreros pseudo-cúficos, ya que sin cuerpo de letra, no hay ni un sólo trazo reconocible. Debe tratarse de una frase "cliché", tan repetida y modificada, que degenerada ya, ha pasado a ser una vistosa ornamentación geométrica, por la forma angulosa de su trazado (43).

CONCLUSIONES:

El estudio del alfarje de la Ermita de Castro me lleva a las siguientes conclusiones:

1) En cuanto a la **cronología**, la desaparición de la inscripción original en la que se indicaba el año concreto, me hace buscar una cronología aproximada por otros medios, como la heráldica, temática ornamental y estructura de la techumbre, todo lo cual nos conduce a **finés del siglo XIV o en torno al 1400**.

En lo relativo a la **heráldica**, predominan cuantitativamente las armas de los Castro, Fernández de Castro y unos posibles ¿López de Castro?, sin identificación segura. Alguna vez aparecen los escudos de otras familias, que se emparentaron con ellos por enlaces matrimoniales, todos realizados antes de 1365 (como la de Peralta, o posible

(40) Basilio PAVON MALDONADO: *Arte toledano islámico y mudéjar*. Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1973, pág. 174.

(41) Balbina MARTÍNEZ CAVIRO: *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*. Madrid, 1980, pág. 268.

(42) Sección 3.^a, n.ºs. 8A y 9A, canecillo n.º 14.

(43) Debo agradecer a Manuel Ocaña, los datos aportados sobre estos temas ornamentales.

de Urrea). No aparecen sin embargo las armas de los Pinós, con quienes se unieron a fines del siglo XIV (c. 1380). Por lo cual, o esta unión era muy reciente (entre una Castro y Peralta, y Bernardo Galcerán de Pinós), o bien, y esto parece lo más probable, todavía no les había sucedido su heredero (Pedro Galcerán de Castro), que a comienzos del siglo XV debió introducir modificaciones en sus armas, creando el escudo de los Castro-Pinós (con piñas) (44).

Igualmente la **temática ornamental** nos lleva hacia las mismas fechas. Así la unión de motivos vegetales musulmanes y góticos, surge como fecha más temprana en el mudéjar toledano de mediados del siglo XIV, para difundirse después por otras zonas, en tanto que en Aragón la gotización del mudéjar no parece anterior al reinado de Pedro IV, ni se generaliza antes de fines del siglo XIV.

La misma concepción del ataurique en Castro, parece derivación del creado en el arte nazarí de la segunda mitad del mismo siglo.

En cuanto a una parte de su temática historiada, composiciones como "el pigmeo y la grulla" o la del "sciápodo-acróbata", se ponen en moda y difunden por la Corona de Aragón a partir del libro de Juan de Mandeville, no antes del 1380. O en cualquier caso, muchos de los temas decorativos de las tabicas (animales, barco, etc.) son afines a los que aparecen en los "socarrats" levantinos de hacia 1400, pudiendo haber tenido todos ellos unas mismas fuentes.

Finalmente, la propia **estructura de la techumbre**, terminada en canecillos de proa, no es anterior a la 2.^a mitad del siglo XV, pudiendo relacionarse con techumbres similares, como la de la catedral de Tarragona, que puede situarse hacia fin de siglo.

2) En cuanto al **estilo**, se trata de una obra *mudéjar*, cuya ejecución algo torpe y popular, logra un excelente efecto ornamental de conjunto, aunque no así un cuidado trazado. Esto le hace parecer algo arcaizante, dominando sobre todo un dibujo lineal y planista que le enlaza, pese a la época, con la primera etapa de la pintura gótica (así, en la representaciones antropomorfas de los canecillos de proa y las zapatas).

3) Finalmente, en cuanto al **simbolismo** que los temas de Castro pudieran encerrar, creo que no se da un programa iconológico en conjunto. Quizás simplemente se recordara el simbolismo separado de cada motivo, que pasó pues a tener un fin más ornamental, mostrando la fantástica imaginación del medioevo.

(44) He seguido la genealogía dada por R. del Arco, que a su vez sigue a Zurita, que parece más clara que la dada por García Ciprés y García Carraffa.

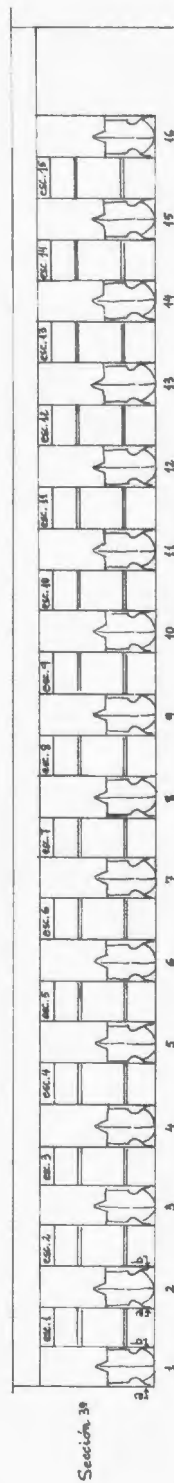
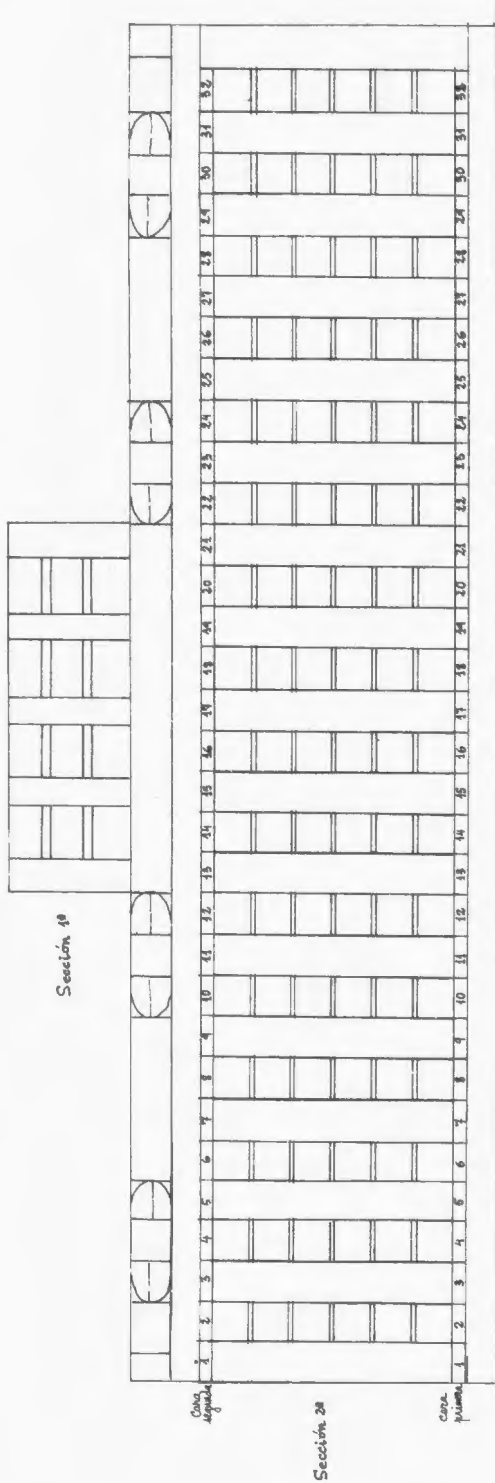
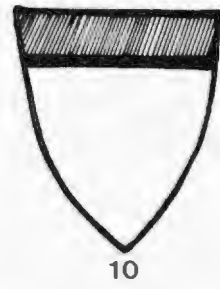
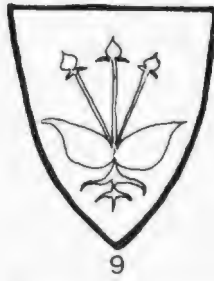
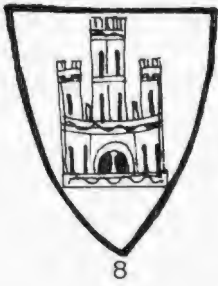
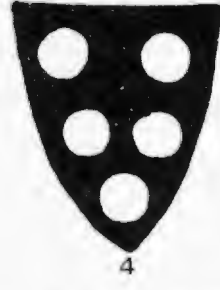
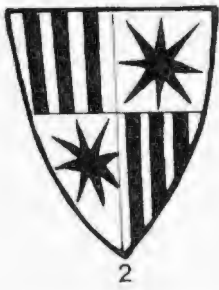


Fig. 1: Techumbre de Castro (Huesca). Coro alto de la ermita de San Román.



Figs. 2 a 10 : Escudos de la techumbre de Castro.

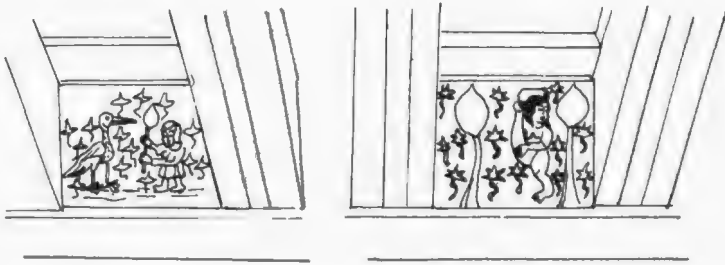


Fig. 11: Tabicas desaparecidas de la techumbre de Castro (de fotografía de Del Arco, 1942).



1.- Detalle de la Techumbre. Ave zancuda



2.- Detalle de la Techumbre. El pez y la serpiente



1.- Detalle de la Techumbre. Elefante



2.- Detalle de la Techumbre. Inscripción

JAIME FANEGAS Y LA DECLINACION DE LA TRADICION MUDEJAR EN LA CARPINTERIA DEL SIGLO XVI. NOTAS BIOGRAFICAS

CARMEN GOMEZ URDAÑEZ

Hasta el momento, todo el conocimiento biográfico de Jaime Fanegas eran su nombre y su profesión asociados a la magnífica obra de carpintería del palacio que hizo edificar Miguel Donlope en Zaragoza (hoy más conocido como de la Maestranza). La referencia documental —tres albaranes otorgados por Fanegas en 1545, 1546 y 1547— fue ya dada a conocer, en parte, por M. Abizanda (1).

La misma fuente, el AHPZ, es la que nos ha brindado ahora su testamento, registrado el 6 de septiembre de 1574, el documento que da fe de su muerte, el día 27 del mismo mes, y el inventario de los bienes muebles que Fanegas poseía en su casa, tomado en 1581.

Si bien esta nueva aportación documental es realmente trascendental, no sólo por lo que se refiere al conocimiento de la personalidad artística de Fanegas, como veremos, persiste aún un amplio paréntesis sobre su vida y su obra. Es de suponer que la continuación de los trabajos de revisión de los archivos aragoneses exhumará nuevos datos.

A los treinta años aproximadamente de la labra de las cubiertas y alero del palacio de Donlope, J. Fanegas, estando ya enfermo, ordena su testamento. Por él sabemos que es “vecino de allá de la puente de piedra de la ciudad de Caragoça”, el actual barrio del Arrabal. En el siglo XVI, esta zona acogía una exigua parte de la población de la ciudad. Además del convento de San Lázaro y la iglesia de Altabás, existía un puñado de casas, habitadas mayormente por agricultores y algunos artesanos. A. Wyngaerden ilustra estas afirmaciones en su vista de Zaragoza, fechada en 1563 (2), y aún en pleno siglo XVII, los planos de la ciudad muestran un escaso caserío, todavía penetrado por los campos. Ciertamente, no era entonces como lo ha sido después, una zona **calificada** de la ciudad, ni por su fisonomía urbana ni por la condición social de sus moradores.

(1) ABIZANDA BROTO, M., *Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón*, t. I. Zaragoza, 1915, pág. 213.

(2) FATAS, G. y BORRAS, G., *Zaragoza, 1563. Presentación y estudio de una vista panorámica inédita por ... Zaragoza*, 1974.

Entre las determinaciones que Fanegas consigna en su testamento figura su deseo de ser enterrado en la iglesia de San Francisco, en el "territorio de la cofadría de los fusteros". Para sus exequias y los mínimos oficios religiosos —novena y cabo de año— destina 300 sueldos jaqueses. Su enterramiento es, pues, el de un artesano de su gremio y austero en manifestaciones mundanales y religiosas.

Cita entre sus familiares a Jaime e Isabel Ana, sus hijos, y a Juana y Ana, sus hermanas, como sus legítimos herederos. Además a Juana Burro, su mujer, y a mosén Jusepe Fanegas, primo suyo, presbítero y vecino de Agramonte, en el Principado de Cataluña. A estos últimos confía la manutención y cuidado de sus dos hijos, aún menores de veinte años, hasta que cumplan esa edad. Para ello, asigna 500 sueldos a Juana Burro y designa a mosén Jusepe su heredero universal, para que él "desponga de dichos bienes en los dichos Jaime Fanegas y Isabel Anna Fanegas", bienes que no se especifican si no es con la retahíla de las fórmulas habituales en los documentos notariales. El testador "ya no estaba en posición de poder escribir" y moría pocos días después (3).

Las transformaciones que ha sufrido el palacio de Donlope no han afectado a la totalidad del edificio. Conserva prácticamente inalteradas las partes más significativas: el ala de la planta noble que da a la C/ Dormer, el patio y la escalera y la fachada principal. Con ellas se han conservado las tres techumbres de la Sala y dos cámaras adyacentes a ésta, la magnífica cubierta de la escalera y el alero que corona la fachada principal. Estos aditamentos labrados en madera es lo que se considera obra de Fanegas.

La documentación no es muy explícita. Únicamente el albarán otorgado por J. Fanegas en septiembre de 1547 es el que presenta una pista que hace suponer que se refiera a la realización del alero de la casa, cuando Fanegas dice: "... que por la razón de la obra de arriba, en la casa del dicho micer Miguel astajo tengo...", expresión poco precisa pero, por otra parte, habitual en la documentación del siglo XVI, para designar la cubierta de la casa, cornisa o alero. Lo importante es que rafe y cubiertas se labran y asientan casi en el mismo momento. El año 1545 Fanegas acaba de cobrar toda la cantidad estipulada en el primer contrato, de los dos a que alude la documentación —lo cual indica que ya ha acabado una primera obra— y el año 1547 está trabajando en la "obra de arriba", que hemos de suponer la culminación de sus trabajos y en general del edificio.

La obra de Fanegas en el palacio de Donlope es la ilustración de una encrucijada, de un "conflicto" artístico, donde contendieron fuertemente la tradición y la novedad, la tradición del Medioevo, impregnada por el fuerte peso de lo mudéjar y la novedad que emanaba del modelo italiano. La peculiaridad con que en Aragón se manifiesta este hecho viene dada precisamente por la fortaleza que tuvieron en la región las respectivas tendencias.

Esta conjunción no fue equivalente. Las transformaciones estructurales fueron mucho más lentas que las formales, como lo muestra el pausado proceso de evolución hacia la uniformidad del interior y exterior de las viviendas privadas (4) o el recurso técnico a la tradición en el abovedamiento de la Lonja, tan decididamente en la línea de la novedad artística del momento. La versatilidad de los elementos formales, por la inexistencia prácticamente de dificultades de un aprendizaje técnico, fue mucho mayor. Versatilidad que, en el campo de las obras de carpintería —caso que nos ocupa— fue, sin embargo, muy tardía en mostrarse, tanto en Aragón como en otras regiones de la Península, con menor tradición mudéjar. Ciertamente, como dice Torres

(3) AHPZ. 1574. Sebastián Moles. Lig. 4, E. 8, ff. 40v-43.

(4) GOMEZ URDAÑEZ, C., *Aportación al estudio de la arquitectura palacial del Renacimiento en Zaragoza*. Tesis de licenciatura inédita. Zaragoza, 1980;

Balbás, “la carpintería musulmana —y la mudéjar derivada de ella— eran mucho más bellas y perfectas que las importadas de Occidente” (5), de ahí esta fuerte pervivencia hasta bien avanzado el siglo XVI, e incluso más tarde, en casos más aislados.

Fruto de esta conjunción estilística son numerosas obras artísticas realizadas desde finales del siglo XV hasta buena parte del siglo XVI. Entre ellas parte de la obra citada de Fanegas: las creaciones híbridas del interior del palacio, es decir, las techumbres de las habitaciones y de la escalera. En ellas se conjugan motivos evidentemente renacentes, como son tondos con bustos de personajes, decoración de grutesco, puntas de diamante, cenefas de dentículos e incluso verdaderos casetones, con la estructura de lacería de origen mudéjar, ya desnaturalizada, que da paso a la conformación más racional y cerrada de las cubiertas artesonadas del Renacimiento. Pero aún aparecen gramiles moriscos formando las cintas, racimos de mocárabes y chillas, es decir, aquellos elementos más elocuentes, más expresivos de la cálida y vigorosa creación mudéjar.

Frente a estas cubiertas, signo de la metamorfosis lenta y gradual de un estilo, el alero del palacio, realizado prácticamente en los mismos momentos, es ya una transcripción en madera de los esquemas clásicos, difundidos en el momento. En el coronamiento de la fachada principal del palacio ya no se recurre a divertimentos decorativos sino que se alardea de la adopción de la nueva moda al gusto clásico o antiguo. La causa directa de este “atrevimiento” puede encontrarse en el inventario de los bienes que Fanegas poseía en su casa del Arrabal, entre los que se desglosa su biblioteca:

(...) *Item un libro llamado Vitrubio, con unas cubiertas de cuero negras.*

Item otro libro de arquitectura o servicio.

Item otro libro de Jorge Agrícola, De Re Metálica.

Item otro libro de arquitectura de León Baptista Alberto.

Item otro libro de perspectiva de Joan Cousins.

Item otro libro de jeumetría, viejo.

Item los Comentarios de Julio César, en francés.

Item otro de architectura, viejo.

Item una recopilación de los libros de Vitrubio, sin cubiertas, viejo.

Item un abecedario de geometría.

Item otro libro llamado la Piroteyna de la Fundición.

Item un libro de architectura de Sebastián Serria (sic), con cubiertas de cuero.

Item el quinto libro de Arquitectura de Sebastián de Serria (sic).

Item un libro de fortificar fortalezas.

Item un libro de Pedro Catanes, de fortificar.

Item un tratado de Re Militari.

Item un libro de Cosmografía de Pedro Apriano.

Item un libro de papel blanco.

Item un libro de Joan Vegecio, De Re Militaria.

Item un libro llamado El Tránsito de la Muerte.

Item una recopilación de los libros de Lucano.

(...) (6).

Hay en su biblioteca obras de geometría, de arquitectura, de maquinaria y construcciones militares (tema generalmente asociado a la arquitectura en los tratadistas italianos y en la práctica de los principales artistas) y un libro de perspectiva. Son escritos de temática relacionada, en cierto modo, con su oficio, lo cual es habitual entre los artistas coetáneos más considerados.

(5) TORRES BALBAS, L., “Los modillones de lóbulos: ensayo de análisis de la evolución de una forma arquitectónica a través de 16 siglos”, en A.E.A.A. n.º 35, 1936, pág. 148.

(6) AHPZ. 1574. Sebastián Moles. Lig. 4, E. 8, ff. 45v-53.

Sin embargo, es importante señalar que Fanegas poseía, hasta 1574, fecha de su muerte, no sólo algunas de las obras publicadas y difundidas en la Península, sino otras que aún no habían sido editadas en la España de entonces y ni siquiera se habían traducido al castellano.

De los libros que figuran en la biblioteca de Fanegas que podríamos llamar técnicos, sólo se habían traducido y publicado en la Península, hasta 1574, los libros III y IV de Serlio, traducidos por Francisco Villalpando en 1552 y reimpresos en 1563 y 1573. El quinto libro, que trata de la arquitectura de los templos, no se editó en España; Fanegas pudo conocer su edición francesa (París, Vascosan, 1547) y las dos venecianas (Nicolini, 1551 y Sessa, 1559) (7), que circularon profusamente en el mundo hispánico. El Libro de Perspectiva del pintor Jean Cousin, publicado en París en 1560, tampoco se editó en España; y el Vitrubio y el "De Re Aedificatoria" de Alberti no se tradujeron hasta 1582. El inventario registra entonces ediciones en otras lenguas, como es el caso de los Comentarios de César, que nuestro *fustero* poseía en francés.

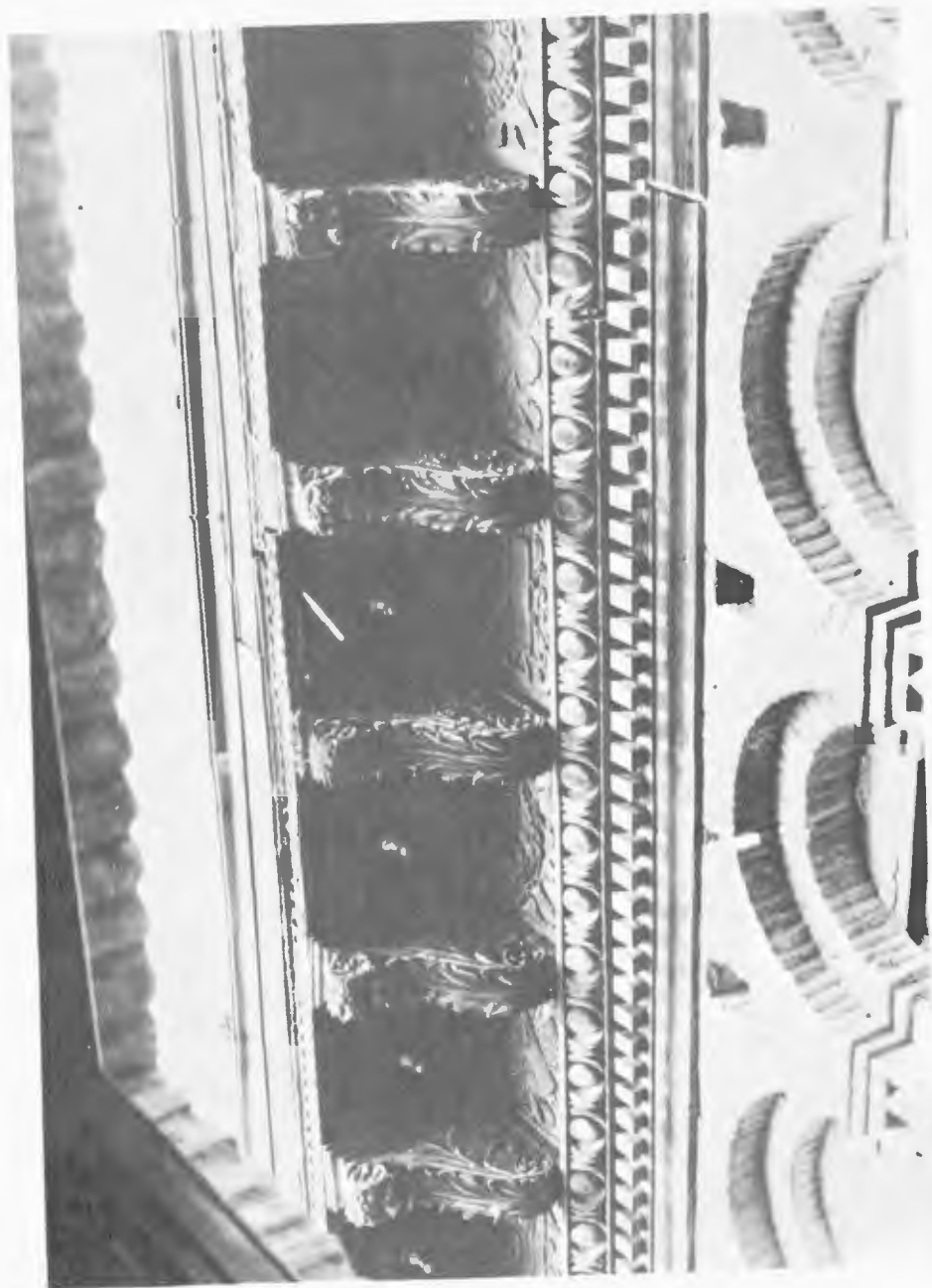
Forman otro grupo el libro "de piroteyna de la fundición", la obra del naturalista alemán Jorge Agrícola, De Re Metálica, publicada en 1546 y muy difundida en su época, y la Cosmografía de Pedro Apriano, tres obras de temática muy habitual en un siglo donde se reencuentra también la curiosidad, promovida por los grandes descubrimientos que se están llevando a cabo, en interpretación de Benassar (8).

Huella del humanismo son los Comentarios de César y las obras de Lucano, libros que también figuran entre los más abundantemente registrados en la época.

Es esta la primera ocasión en que la documentación evidencia la existencia de fuentes teóricas para las creaciones artísticas aragonesas del siglo XVI, que se viene considerando y conociendo por referencias más generales. Es también una muestra directa del panorama cultural en que se movían nuestros artífices, en este caso, el de un *fustero* como Jaime Fanegas, y un índice dentro del tema de su condición profesional y social. Toda una serie de aspectos de la realidad artística aragonesa del siglo XVI que, es de esperar, podrán conocerse mejor tras el resultado de estudios más amplios.

(7) SCHLOSSER, J., *La literatura artística*. Madrid, Cátedra, 1976.

(8) BENASSAR, B., *Valladolid et ses campagnes au XVIe. siècle*. París, 1967, pág. 23.



Alero del palacio de Miguel Donlope

NOTAS SOBRE UN TALLER MUDEJAR DE TARACEA EN TORRELLAS (ZARAGOZA) EN EL SIGLO XVI

JOSE CARLOS ESCRIBANO SANCHEZ

Tras el hallazgo de los documentos del **facistol del Papa Luna** en la Seo de Zaragoza (GALINDO, 1922-23) han sido muy escasas las ocasiones en que los investigadores aragoneses han dedicado su atención al mueble mudéjar (GALIAY, 1950, VI). En el obligado capítulo de la carpintería, los aleros, y sobre todo las techumbres, han retenido toda la atención. Más recientemente aparecían noticias documentales sobre mobiliario desaparecido, y se documentaba un banco de la desaparecida iglesia de S. Juan de Vallupié de Calatayud, perfectamente conservado (BORRAS, G., 1970, Doc. 1, 4, 44); pero eran referencias marginales de obras de síntesis (BORRAS, 1978). Y sin embargo los muebles mudéjares aragoneses, especialmente de taracea, no han pasado desapercibidos (TORRALBA, 1969, 19), y se ha reconocido una cierta autonomía de estas obras frente a producciones de otros centros hispánicos. A pesar de todo la mayor parte de los muebles, mudéjares o no, permanecen en colecciones o museos completamente ignorados. En definitiva, el mueble aragonés, como tantas artes industriales, es hoy un desconocido.

Igualmente permanecen inéditos los artífices que los produjeron. Sólo cuando la obra es de cierta entidad, y los autores son escultores reconocidos, se traslucen en obras generales; el caso más habitual es el de las sillerías de coro.

Esta breve nota trata de dar a conocer un taller, o mejor, varios talleres dedicados exclusivamente a la producción de mobiliario de lujo. No sería ni mucho menos el único ejemplo aragonés, pero el taller parece importante.

Torrellas, señorío de los Duques de Villahermosa, era la población más importante de las que rodeaban a Tarazona (SANZ, 1930, 128), y estaba habitada exclusivamente por mudéjares. Tras su expulsión, la villa fue abandonada y repoblada parcialmente en las primeras décadas del siglo XVII.

Antes de la expulsión trabajaban en Torrellas una gran cantidad de mudéjares dedicados a labores artísticas: alarifes, fusteros, rejeros,... Destacan entre los fusteros varios maestros, llamados también **cajoneros**, que fabricaban muebles de lujo y dominaban técnicas de taracea (COCK, 1879, 77).

Apenas se conoce la actividad de estos maestros. Parecen tener una escasa movilidad; trabajan en Torrellas, aunque capitulan sus obras en Torrellas y Tarazona. Sólo

en una ocasión se encuentran en Borja (AHPB, Gabriel Ferrica, 1548, 33) y probablemente estuvieron allí para capitular alguna obra; nada nos permite diferenciarlos de los artesanos que pueblan Torrellas; viven mezclados con sus vecinos y no se excluyen de sus condiciones de vasallos.

Conocemos los nombres de algunos de estos cajoneros en la segunda mitad del siglo XVI. Los más importantes son los del apellido Franco: Gabriel Franco, mayor, padre de Gabriel Franco, menor (Doc. I), y de Antón Franco, menor, y seguramente hermano de Juan Franco (AHPT, Pedro Pérez, 1571, 367 y AHPB, Gabriel Ferrica, 1548, 33). Desconocemos el parentesco que les une con Gaspar Franco (AHPT, Pedro Pérez, 1567, 354). Proceden probablemente de otro taller distinto Francisco Espinel, Gabriel Nuñez (Doc. II) y Lope Carpintero (AHPT, Fernando Burgos, 1561, 227v).

Su clientela es la nobleza aragonesa y los ricos mercaderes. La comercialización de sus obras se debe extender a Zaragoza desde Tarazona, probablemente a través de comerciantes de esta localidad.

Al no conservar ninguna obra documentada habrá que esperar un estudio monográfico que arroje luz sobre las actividades de estos cajoneros, sus técnicas y la dispersión de su obra. Se puede plantear no obstante que el mueble facistol de la Parroquia de la Magdalena de Tarazona, fechable a fines del siglo XV, pueda ser obra de estos maestros de Torrellas (BORRAS, 1978, 226).

Completan esta breve nota dos documentos de contrato de muebles, que dan una idea más concreta del trabajo de los cajoneros. Las capitulaciones no refieren obras de taracea, ni permiten formarse una imagen concreta de sus técnicas.

DOCUMENTOS

1

1556, Mayo, 7. Tarazona.

Gabriel Franco, mayor, y Gabriel Franco, menor, capitulan con los hermanos Francisco y Joan Lainez la construcción de doce arquimesas.

— AHPT, Jerónimo Gutiérrez, 7-V-1556, 154.

..... Primo es concertado entre las dichas partes que los dichos Gabriel Franco mayor y Gabriel Franco menor se hobligan de dar drente de hocho meses contaderos el primero de Junio 1556 doce arquimesas labradas cada una dellas y de la misma grãndaria y labor y dibersas labores gruesas como una que izo Alexos Bireco la qual tiene el gobernador presente del Reyno de Aragon, puestas en la ciudad de Taraçona, que ha de dar de dos en dos meses tres arquimesas de la sobredicha forma y manera, y por todas ellas hemos de pagar nosotros, Francisco Laynez y Joan Lainez dos myl doçientos y ochenta sueldos, que cabe a cada arquimesa ciento y nobenta sueldos; y asi como traيران cada dicha arquimesa alla dicha ciudad de Taraçona en poder de mi dichos Francisco Lainez y Joan Lainez, hos ayamos de dar por la dicha obra forma de ciento y nobenta sueldos por arquimesa.....

2

1570, Enero, 28. Tarazona.

Francisco Espinel y Gabriel Nunyez capitulan con el marqués de Falces la construcción de dieciseis bufetes.

— AHPT, Pedro Pérez, 28-I-1570, 64.

En Taraçona, a 28 dias del mes de Henero de 1570 se concertaron Francisco Espinel y Gabriel Nunyez, vecinos de Torrellas, i ofiçiales de carpinteria con el marques de Falçes en que le haran deziseis bufetes, de seis palmos de largo y tres de ancho, cada uno de nogal de buena madera i dada su color, con sus pies que bengan uno sobre otro, i tengan dos trabesannos cada pie, el mas baxo a tres dedos de la punta, y el otro en la altura que les pareciere ser mas conveniente para que esten fuertes, y con sus guarniciones i clabazon de hierro, bien hechos los hierros para los pies cuadrados, y con su ganchuelo, como le esta de(vi)do y los clavos de cabeca redonda muy encaxados, sin que aya cabecas floxas ni madera hueca y muy bien limado; todo por presçio cada uno de treynta y seis reales; y dos mesas, con sus bisagraç, que sean tres, y dos pies para ellas, de tigeria, con dos cade-nas, cada uno algo largas, porque an de ser baxas, para donde coman mugeres, cada una a quarenta y ocho reales; y quatro bancos de respaldo, por beinte i ocho reales cada banco, del largo de los bu-fetes; i ocho bancos sin respaldar, por quinze reales cada uno; que monta todo, nobcientos y qua-renta y quatro reales, sabo qualquiere mala quenta; todo lo qual se obligaron a ponerlo en Taraçona en casa de el Sennor Don Pedro de Mur, a treze dias del mes de Hebrero primero que viene, lo qual guardaran y cumpliran conforme a la bohuntad del Sennor Don Pedro de Mur, i hecha la obli-gación, firmara este asiento por mi, i yo me obligo de cumplir lo que el Sennor Don Pedro en esto concertare para la paga dellas mesas, bufetes y bancos para el dia que aqui lo truxeren i lo firmo de mi nombre.

El marques de Falces.

BIBLIOGRAFIA

- BORRAS, G., 1970, *Mudéjar en los Valles del Jalón, Jiloca, Zaragoza*, 1978, *Arte mudéjar arago-nés, Zaragoza*.
 COCK, E., 1879, *Jornada de Tarazona...*, Madrid.
 GALIAY, J., 1950, *Arte mudéjar aragonés, Zaragoza*.
 GALINDO, P., 1922-23, *Las bellas Artes de Zaragoza*, M.F.F.L., I.
 SANZ ARTIBUCILLA, J., 1929-30, *Historia... de Tarazona, Madrid*.
 TORRALBA, F., 1969, *Intervención...*, I Semana Borja en Zaragoza, Borja, págs. 18-21.

NOTICIAS BREVES SOBRE EL MUDEJAR DE LA MADERA EN LA PROVINCIA DE TERUEL

ANGEL NOVELLA MATEO

La población mudéjar que en la Edad Media vivía en la villa de Teruel y en sus aldeas, era muy numerosa. El fuero de Teruel la protegía.

Y es que en la repoblación de los pueblos conquistados se hacía precisa la presencia mora y aun judía, pues eran pocos los cristianos disponibles para tanta repoblación. Incluso en algunas aldeas la mayoría eran moros.

Si tenemos en cuenta que los bosques, sobre todo los de pino, eran muy extensos en esta provincia (aún hoy lo son, si bien mucho menos) veremos la abundancia de madera en la Edad Media. Abundancia de ese elemento constructivo, que tanto se usó en nuestros edificios y que, indudablemente, favoreció el desarrollo de los techos turolenses.

Quizá la obra más antigua que de este quehacer nos queda, es la techumbre mudéjar de la iglesia de Santa María de Mediavilla, hoy catedral.

Esta techumbre, es conocida popularmente por el nombre de Artesonado de la Catedral. Se trata de una techumbre de pares y nudillos.

Una sección transversal de esta techumbre nos dará en su intradós un trapecio, en el cual la base inferior determinada por los tirantes, mide siete metros setenta y seis centímetros; tres cincuenta, la base superior, formada por el harneruelo, y dos veinticinco cada uno de los lados inclinados o faldones. La longitud total de la techumbre es de treinta y dos metros.

En las entrecalles de los pares y nudillos, separados unos veintidós centímetros, hay casetones o artesones rehundidos de forma exagonal alargada, alternando con estrellas de a ocho. Por toda la techumbre hay profusión de temas mudéjares.

Por la cronología de las obras realizadas para la renovación de esta iglesia y que empezaron por la torre en 1257-58, y por otros detalles que no hacen al caso (véase el artesonado de la Catedral, nº 32, revista "Teruel") creemos que su construcción se efectuó en el último cuarto del siglo XIII.

Esta techumbre produjo un gran impacto en la sociedad turolense y, como consecuencia de ello, debieron prodigarse en las iglesias y palacios de los primates, durante varios siglos.

Algunos años después de iniciarse la obra en Santa María, concretamente en 1277, se pide para la obra "suntuosa de la iglesia y campanar de San Salvador". Suponemos que en la suntuosidad entraría una techumbre de madera.

Es posible que en alguna ermita de esta ciudad, donde había muchas y bien cuidadas, hubiera techumbres de madera policromadas, como en la ermita gótica de Santa Quiteria en Argente. La cubierta de pares tiene mucha e interesante decoración y con figuras.

Hoy sabemos de cuatro techumbres turolenses fuera de España: una en Italia, dos en Norteamérica y de la cuarta se ignora el paradero. La más estudiada de todas se halla en Villa Schifanoia (Italia), de la cual publicó un extenso trabajo en el nº 35 de la revista "Teruel", la investigadora Ursula R. Trenta. Se trata de una techumbre marcadamente mudéjar.

Una de las dos techumbres en Norteamérica no es conocida. Es la perteneciente a la colección de William Randolph Hearst, en Santa Bárbara (California). La otra más conocida es la de la colección de G. E. Steedman, también en Santa Bárbara, pero la consideramos de escaso mudejarismo.

La cuarta techumbre se hallaba en la llamada "Casa del Judío", un antiguo palacio del barrio de la judería, perteneciente al intendente real. Fue vendida a principio de este siglo y pudimos contemplarla antes de ser desmontada. Se trata de una techumbre mudéjar de estructura plana, bellamente decorada. Sabemos que después de adquirida fue expuesta en San Sebastián y de allí se perdió la pista.

Otra techumbre mudéjar turolense, que aún existe hoy día en su propio lugar, es la de la ermita gótico-mudéjar de la Virgen de la Fuente en Peñarroya de Tastavins. Un pueblo donde la madera juega un importante papel en la construcción.

La techumbre a la que nos referimos es obra del siglo XV. Tiene pares y nudillos formando un hameruelo decorado con estrellas de a ocho rehundidas. Está muy bien policromada, pero sin figuras.

Además de las techumbres, en estas breves noticias, debemos citar puertas y cancelas mudéjares como la de Cañada de Benatanduz, posiblemente del siglo XVIII. Y tantas puertas de sacristía halladas en nuestros recorridos. Y la maravillosa puerta, expuesta en nuestro Museo Arqueológico, obra quizá del siglo XVI.

¿Y cómo no citar algunas ventanas de Villarroya y otros pueblos del Maestrazgo?

Para terminar queremos citar los magníficos aleros que hay en Muniesa, a la sombra de esa maravillosa y esbeltísima torre mudéjar y octogonal. Estos aleros salpicados de mocárabes son los de la hoy casa de la Telefónica y la casa de los Aranguren.

Y aquí terminan las breves noticias del mudéjar de la madera en la provincia de Teruel, pero falta estudiar todo esto. Y hay que intentarlo.

BIBLIOGRAFIA

- NOVELLA MATEO, ANGEL: El Artesonado de la Catedral de Teruel. Revista "Teruel", nº 32.
 RAFOLS, J.F.: Techumbres y artesonados españoles. Colección Labor.
 RABANAQUE MARTIN, EMILIO: "El Artesonado de la Catedral de Teruel". Revista "Teruel", nº 17-18.
 SEBASTIAN LOPEZ, SANTIAGO: Techos turolenses emigrados. Revista "Teruel", nº 22.
 TORRES BALBAS, S.: La Iglesia de Santa María de Mediavilla. Catedral de Teruel. Revista Archivo Español de Arte, nº 102.
 TRENTA URSULA, R.: Estudio sobre un artesonado Turolense existente en Italia. Revista "Teruel", nº 35.
 YARZA LUACES, JOAQUIN: La techumbre de la Catedral de Teruel. Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo.

UN ALFARJE DE CORO MUDEJAR EN TARRAGONA

ISABEL COMPANYS FARRERONS
NURIA MONTARDIT BOFARULL

I.- INTRODUCCION

Al hablar de mudéjar, se enlaza rápidamente el término con las producciones artísticas de las dos Castillas, León, Andalucía, Aragón y Valencia. Sin embargo, en la zona norte de la Península, tempranamente reconquistada, hallamos reducidos núcleos de población musulmana. Su existencia se manifestó en obras aisladas, poco estudiadas. Por ello, no debe sorprendernos encontrar en Tarragona un alfarje decorado, de mediados del siglo XIV, que forma un coro elevado, situado en la sacristía de la Catedral (1). Este tipo de estructura plana fue también utilizado en otros edificios de la provincia. La iglesia de la Sangre de Alcover poseía uno, de cronología similar al anterior, destruido durante la guerra, del que quedan siete vigas y siete cabezas talladas, correspondientes a los extremos de otras tantas vigas, serradas para su traslado al Museo Diocesano de Tarragona. Ya del siglo XVI, es el de la ermita del Roser de Vilallonga, que constituye un conjunto con la cubierta angular de la nave y los frescos absidales. Próxima a esta construcción, la ermita de Paret Delgada, cubierta igualmente de madera, con una techumbre a dos aguas (del siglo XIV), tuvo asimismo, en el siglo XVI, un coro elevado a los pies de la nave, del que sólo permanecen, en la actualidad, tres cabezas esculpidas, viguetas y plafones decorados.

Además de los ejemplos citados, descubrimos en el núcleo de Montblanc una serie de iglesias cubiertas con estructuras angulares decoradas. Si bien, estructuralmente, siguen el plan típicamente catalán de iglesia de salón seccionada por arcos diafragma, en cuanto a su decoración, presentan motivos de entrelazo claramente musulmán.

Dentro de los edificios civiles, observamos obras de carpintería con decoración mudéjar en la galería del Palacio Real de Santes Creus y en palacios tortosinos.

(1) Sin embargo, por ser un raro ejemplar mudéjar en la zona, cabe preguntarse si el artista o artistas son realmente locales o bien procedentes del Sur de la Península.

II.- DESCRIPCION

1.- Justificación iconográfica de su carácter mudéjar

Respecto al ejemplar que tratamos, podemos calificarlo como mudéjar por los variados temas iconográficos que en él aparecen.

En primer lugar, vemos dos representaciones puramente musulmanas: una escena de harén y dos moros bailando. En aquella, distinguimos dos moras sentadas, a ambos lados de un escudo, tañendo un rabel y un laúd. Visten amplias túnicas adornadas con inscripciones cúficas, en las mangas y en el pecho, y llevan la cabeza cubierta con un almaizar (Lám. I, 2). En la segunda escena, hallamos un árabe vestido con una almejía, calzas holgadas y ceñidas en el tobillo, turbante y babuchas, y un negro ataviado de la misma forma, pero descalzo y descubierto. Ambos sostienen largas bufandas con flecos, mientras bailan (Lám. II, 1).

En segundo lugar, la filiación árabe del coro queda probada por la presencia de inscripciones musulmanas en caracteres cúficos, en diferentes partes del mismo, alojadas bajo arcos mixtilíneos. Se combinan con hojas lobuladas de perfil, afrontadas y unidas en su base y con los extremos cruzados, siguiendo la tipología nazari (Lám. II, 2).

En tercer lugar, hay que señalar el gusto naturalístico, en especial por las aves, algunas de las cuales son representadas picando racimos de uvas, volando, con un tallo o un pez en el pico,... Sin embargo, en las vigas también vemos pintadas ardillas comiendo frutos y mariposas entre rosas. Debemos reseñar aquí, la aparición de un tema tomado de la fábula esópica: **El cabrito y el lobo flautista**. El lobo, de pie, baila con una bufanda delante de la otra figura, representada como un macho cabrío, que toca una flauta y un tamboril. Sirven de fondo paisajístico dos cipreses esquematizados y pequeños arbustos. Observamos, pues, una inversión del papel de los personajes (2).

En cuarto lugar, destacamos el geometrismo manifestado en la simetría, la repetición seriada y la creación de figuras por medio de líneas entrecruzadas. La disposición simétrica se da con figuras afrontadas (mirándose o con la cabeza vuelta) con respecto a un vegetal central (degeneración del "hom"), y, en general, en todas las escenas. Tanto vegetales como motivos geométricos se encadenan formando cenefas que decoran, sobre todo, listones y viguetas. Los motivos vegetales se estilizarán en gran manera adoptando formas regulares, es decir, geometrizándose. Como motivos geométricos aislados, decoran el artesonado numerosas estrellas de seis u ocho puntas, algunas de ellas doradas.

Por último, debemos hacer referencia a los motivos incisos y dorados o plateados: esvástica de brazos curvos, roseta y palmeta, los cuales sólo se utilizaron en los ejemplares más ricos y se extendieron por la mayoría de las construcciones mudéjares.

Aparte de toda la temática orientalizante antes descrita, localizamos escenas del gótico lineal, propias del mundo cristiano, de la vida cotidiana y guerrera. Citemos primero una pelea de campesinos entre una aportadera (3), en donde las figuras se bastonean, mientras otra se aleja con una jarra. En la otra, vemos dos guerreros provistos de espada de doble filo, con pomo redondo y travesaño corto y de rodela. Visten una túnica hasta las rodillas, calzas, zapatos puntiagudos y un gorro. Uno lleva la túnica y el gorro de tela listada, lo que puede hacer suponer que se trataba de un árabe (4), y, por lo tanto, correspondería la escena a una lucha de la reconquista, que hallamos frecuentemente en los artesonados mudéjares (Lám. I, 1).

(2) Este tema fabulístico aparece también, algo modificado, en la ermita de Paret Delgada.

(3) La escena parece repetirse en una ménsula emplazada en una sala del castillo de Mesones de Isuela.

(4) Vemos vestiduras semejantes en el friso de los carpinteros del artesonado de Teruel.

Asimismo, se advierten seres fantásticos (dragones, un centauro, serpientes de dos cabezas,...), extraídos algunos de los Bestiarios medievales, y una inscripción en caracteres góticos. El resto de la decoración consiste en una gran variedad de temas vegetales estilizados entre escudos apuntados o romboidales, o rellenando los fondos.

Gracias a la heráldica podemos situar cronológicamente este alfarje, durante la prelatura de D. Pedro de Clasquerí, que fue arzobispo de Tarragona, entre los años 1358 y 1380. Aparecen además el escudo de la Tau, del cabildo catedralicio, el de los Saportella y transparentándose bajo otro escudo, el de Felip d'Anglesola, coincidente con el arzobispo.

2.- Estructura

El coro se apoya en un arco diafragma rebajado o escarzano, sobre ménsulas hemihexagonales. Dos vigas soleras empotradas en los muros, perpendiculares al arco, soportan el resto de la armadura. Se hallan al mismo nivel que las ocho vigas maestras o jácenas, que, como aquéllas, traspasan el arco. Sobre unas y otras se entrecruzan las viguetas o cabios, unidas por medio de plafones inclinados que ocultan el vacío existente entre ellas. Todo este entramado está recubierto por unas tablas que forman el fondo de los casetones. Las vigas atraviesan el arco apoyándose en dobles ménsulas, es decir, en piezas terminadas en sus dos extremos por cabezas y encajadas en el arco por un ensamble a media madera (de unos 10 cms.), y, por su otro lado, se incrustan en el muro del fondo sobre ménsulas de poco resalte.

Las vigas sobresalen del arco, a modo de voladizo, y terminan de la misma forma que las ménsulas, tocando a una pared construida posteriormente. El espacio entre ésta y el arco contiene un casetón de menor anchura que los demás. La inclusión de la caja de la escalera de acceso, de la cual quedan restos, ha determinado que las dos últimas vigas sean cojas.

Los intervalos entre vigas y ménsulas quedan tapados por plafones: inclinados, entre las primeras y horizontales entre las ménsulas.

En la cara inferior de las soleras, vemos una tabla clavada, de manera a igualarse con las situadas sobre las ménsulas, constituyendo todas juntas una especie de marco.

Las piezas inclinadas se ajustan en una ranura de 1 cm. de profundidad por 2 cm. de ancho.

Una observación atenta del conjunto permite afirmar que no se regateó para nada el material, de buena calidad y muy bien escuadrado. La madera, resinosa, seguramente de melis, se ha conservado hasta la actualidad en condiciones satisfactorias. La obra requirió troncos de gran diámetro y longitud, no siempre fáciles de encontrar por la zona. Las únicas alteraciones se deben a la humedad que ha afectado la capa pintada y la imprimación. En este alfarje, no vemos ningún acoplamiento, ni en las jácenas ni en las ménsulas, como encontramos en otros edificios más pobres (5). Asimismo, tampoco advertimos tablas clavadas a las vigas, sólo desbastadas, para disimular también posibles desviaciones (6). A pesar de ello, en las vigas soleras, sí se clavaron tablas, pero sólo por razones estéticas: a fin de situarlas al mismo nivel que las de los muros opuestos, enmarcando así todo el conjunto. Los únicos ensamblajes consisten en las ranuras inclinadas practicadas en las vigas y viguetas para encajar las tablas o plafones, las ensambladuras a media madera entre las dobles ménsulas y el arco y los acoplamientos de los tabloneros que recubren el entramado.

(5) Como en el núcleo de Montblanc y en Paret Delgada.

(6) La existencia de dichas tablas es observable en el coro de la ermita de Cabañas, próxima a La Almunia de Doña Godina, donde reconocemos todavía, en las partes descubiertas, las señales de la azuela. Hemos comprobado también este hecho en el casillo de Santa Coloma de Queralt (Tarragona).

Como elemento decorativo, vemos listones en todas las líneas de contacto de las partes del alfarje. Se usan también para redondear ciertas aristas. Su sección puede ser plana-convexa-cóncava-plana, convexa-cóncava o triangular.

3.- Decoración

Los motivos del coro se distribuyen siguiendo un orden compositivo y una alternancia cromática constantes. De este modo, aunque un análisis detenido nos revele la preeminencia de ciertos elementos decorativos, la primera impresión es de armonía. Las jácenas están segmentadas en siete espacios: cuatro rectángulos divididos por tres cuadrados, en las caras laterales, que se corresponden en la inferior, de menor anchura, con un rectángulo. Los espacios más pequeños encierran motivos geométricos en huecorrelieve y dorados, usando la técnica de la corladura. Encontramos rosetas de ocho lóbulos, perfiladas por una línea blanca, o enmarcadas por circunferencias con perlas en su interior o sin ellas. Aquéllas se combinan con esvásticas de doce brazos curvos, también esculpidas y doradas, rodeadas por líneas concéntricas con perlas. Tanto las rosetas como las esvásticas, sobre fondo negro, pueden estar enlazadas con pequeños rombos o nudos con el marco cuadrado o rectangular (decorado con perlas). Los espacios mayores contienen escudos (de uno a tres) pudiendo, incluso, estar ausentes en las caras laterales, entre motivos vegetales, alafias o figuras (Lám. I, 1).

Las viguetas están decoradas con rosetas y esvásticas, pero de menor tamaño que las anteriores y con el recuadro limitado por una greca. Estos motivos se hallan dispuestos en medio de cenefas vegetales. Por una parte, vemos una sucesión de palmetas de perfil, afrontadas, dentro de un tallo cardinal y, por otra, flores de pétalos ondulados, insertas a un tallo circular.

Las plaquetas colocadas entre las viguetas presentan una palmeta central, tallada y plateada, flanqueada por dos escudos apuntados, con vegetales de fondo.

Las tabicas contienen la palmeta entre motivos vegetales, geométricos o animales fantásticos, mientras que las tablas inferiores muestran una roseta o una esvástica entre escudos. Las tablas de la cara inferior de las soleras están también decoradas con rosetas y esvásticas dentro de marcos hexagonales, intercaladas con círculos concéntricos o motivos vegetales.

Los casetones, simulados por los espacios cuadrados del entramado, pueden tener una esvástica central enlazada por medio de nudos con circunferencias plateadas que incluyen escudos, completándose el conjunto con estrellas de ocho puntas doradas, sobre fondo azul. Otro tipo consiste en una roseta central unida a rombos plateados que enmarcan escudos sobre un fondo rojo, cubierto de motivos vegetales en forma de S, con hojas dentadas.

Las ménsulas, como hemos visto, presentan dos variantes, atendiendo a su función:

a) De poco resalte, como punto de apoyo de las jácenas, sobre el muro. Están talladas en forma de casco de nave o quilla. Las caras laterales tienen una parte curva, terminada en una especie de voluta, formando un triángulo decorado con motivos geométricos y vegetales. En su base, sobresale una palmeta que se desdobra en el plano inferior.

b) Dobles, con una cabeza en cada extremo, colocadas sobre el arco.

Cabe hablar finalmente de las cabezas de viga, que sobresalen del arco y responden también a la descripción de las ménsulas, pero más largas y con las superficies laterales e inferior decoradas con motivos incisos.

La decoración pictórica que recubre las cabezas, de talla muy simple, a pesar de ofrecer ciertas variantes, sigue siempre un mismo tipo. Vemos unos grandes ojos almen-

drados, de córnea azul o marrón, perfilados de rojo; cejas negras y arqueadas (en algunas se detallan los pelos) que se unen con la nariz. Esta es recta, con repliegues y anchas aletas. La boca abierta es enorme, mostrando dientes puntiagudos y una larga lengua. La cara presenta barba y bigote, de pelo rubio o moreno, liso u ondulado, así como el cabello. Las mejillas están realzadas por un toque rosado.

4.- Técnica pictórica

El alfarje está realizado al temple, usando seguramente como aglutinante la clara de huevo, sobre una preparación a base de cal, extendida sobre la madera. No obstante, en ciertas zonas, los efectos del barniz sobre la pintura pueden hacer confundir esta técnica con la del óleo.

Predominan el rojo y el azul como fondos de casetones y vigas, dispuestos alternativamente, y, sobre ellos, el amarillo y el verde. En las carnaciones, se utilizan tonos claros con gradaciones.

Aparecen tintas planas, aunque, a menudo, el color del fondo se transparenta, alternando de este modo el colorido y ocasionando nuevos matices. Los colores son, pues, puros y si, en ciertas partes, vemos mezclas, éstas se deben a la superposición de dos colores.

La representación del sombreado se obtiene a través de la degradación de tonos o por la adición de manchas más claras, siendo mínima la sensación de volumen. Así lo observamos, por ejemplo, en las hojas, donde se yuxtaponen dos tonos distintos de un mismo color: uno claro y otro más intenso.

Los círculos, las rosetas y las esvásticas están ejecutados con la ayuda del compás de puntas, tal como lo atestiguan el punto central y las incisiones del perfil. Estos motivos y las palmetas estaban tallados dentro de la madera y dorados, posiblemente usando una imitación de los panes de oro, consistente en la aplicación de papel de estafío pintado con azafrán o de plata recubierta por un barniz llamado corladura.

La noción del espacio es completamente nula. Sólo se intenta representar el paisaje mediante simples elementos alusivos, tales como árboles y arbustos esquematizados, en notable desproporción respecto a las figuras. Propios de todo arte decorativo, observamos: el sometimiento a la ley del marco, la presencia de motivos de relleno sobre el fondo, que responden al "horror vacui", la disposición simétrica de las figuras, el geometrismo, aplicado incluso a los temas vegetales. Sin embargo, a la vez, debemos señalar la delicadeza y realismo de los temas humanos y animalísticos. Asimismo observamos que, siguiendo la tradición de la pintura románica, todos los motivos están perfilados, generalmente con trazos negros las figuras, y rojos, blancos o amarillos, los vegetales y elementos geométricos.

Se adoptan recursos propios de otras artes decorativas (la cerámica, el esmalte, la miniatura,...) como rayas, puntos, comas concéntricas, flores,... para cubrir las superficies vacías. La minuciosidad de ejecución se debe a que las piezas eran decoradas antes de su colocación definitiva.

III.- COMPARACIONES

Si comparamos la estructura de este alfarje con la de los coros aragoneses, podemos anotar algunas diferencias. En todos, aparecen ménsulas o cabezas de viga aquilladas y están soportados, excepto el de la ermita de Cabañas, por un arco diafragma. El apeo de las jácenas en una ménsula o en dos superpuestas crea un escalonamiento de niveles, que produce juegos de sombras. En general, las vigas maestras son de pequeña escuadría y, por tanto, más numerosas y menos separadas, sosteniendo, a veces, directamente

te la tablazón, sin la ayuda de viguetas. En cambio, en el coro de Tarragona, las jácenas son gruesas, como las que encontramos en salas nobles, y, sobre ellas, se extienden otras vigas más pequeñas, originando profundos huecos cuadrados (7). Sin embargo, en aquéllos, la ausencia de viguetas determina amplias superficies, cortadas mediante listones o piezas talladas, ajustadas de tal modo que semejan casetones alargados, con lóbulos apuntados en sus extremos. En Tobed, se han querido imitar casetones cuadrados, dividiendo los espacios rectangulares con cenefas pintadas, a modo de listones. A fin de que el escalonamiento de la techumbre no sea tan marcado, las tabicas están colocadas con bastante inclinación, permitiendo así una mejor visión de los temas en ellas figurados.

La mayoría de los alfarjes de coro aragoneses corresponden al siglo XV, excepto el de Cabañas, atribuible a la primera mitad de la centuria anterior. Iconográficamente, son mucho más pobres que el de Tarragona y el de Alcover. En aquéllos, hallamos la repetición de unos motivos que se distribuyen arbitrariamente. Advertimos la falta de escenas, contrariamente a los ejemplares tarraconenses. Los temas son muy simples, situándose de la siguiente manera:

a) En las vigas, pueden darse las barras catalanas sobre las caras laterales, combinadas con otros motivos, sobre la inferior (8); vegetales y escudos por las tres caras (9) o sólo escudos, dispuestos horizontalmente en la cara inferior (10).

b) En las tabicas, es donde observamos mayor variedad temática. Abundan los signos heráldicos y los motivos vegetales, figurando con menor frecuencia animales, seres fantásticos (11), motivos geométricos (12) e inscripciones, situadas estas últimas en las tablas alargadas, encajadas sobre el muro, entre las ménsulas o las jácenas (13).

c) Los casetones presentan vegetales (14), motivos circulares y estrellados, con una roseta (15) o una letra central (16), aves entre vegetales (17) o jarrones de dos asas, con lirios (18).

d) En las tablas colocadas sobre las ménsulas, que, de acuerdo a la separación de éstas, pueden mostrar espacios rectangulares o cuadrados, hallamos motivos circulares, con una flor central (19), una roseta de seis lóbulos, círculos concéntricos o vegetales (20).

e) Las ménsulas están talladas y pintadas siguiendo el mismo esquema decorativo que en Tarragona.

La techumbre de la catedral tarraconense ofrece una mayor variedad cromática, resultando el conjunto mucho más vistoso, favorecido asimismo por la utilización de dorados y plateados.

Como conclusión, señalaremos que el alfarje de coro de Tarragona, junto con el desgraciadamente desaparecido de Alcover, ofrece un interés destacado por su elevada calidad artística, su riqueza decorativa y su relativo buen estado de conservación.

(7) También ocurría en el destruido coro de Alcover.

(8) Como vemos en Cabañas y en Alcover.

(9) Como en Santa María de Maluenda.

(10) Así están decoradas las vigas de la iglesia de Cervera de la Cañada.

(11) En Torralba de Ribota y en Cabañas.

(12) Como en Cabañas.

(13) Localizadas en Torralba de Ribota, Cervera de la Cañada y Maluenda.

(14) Como en Maluenda y Tobed.

(15) Tal como vemos en Cabañas y en Cervera de la Cañada.

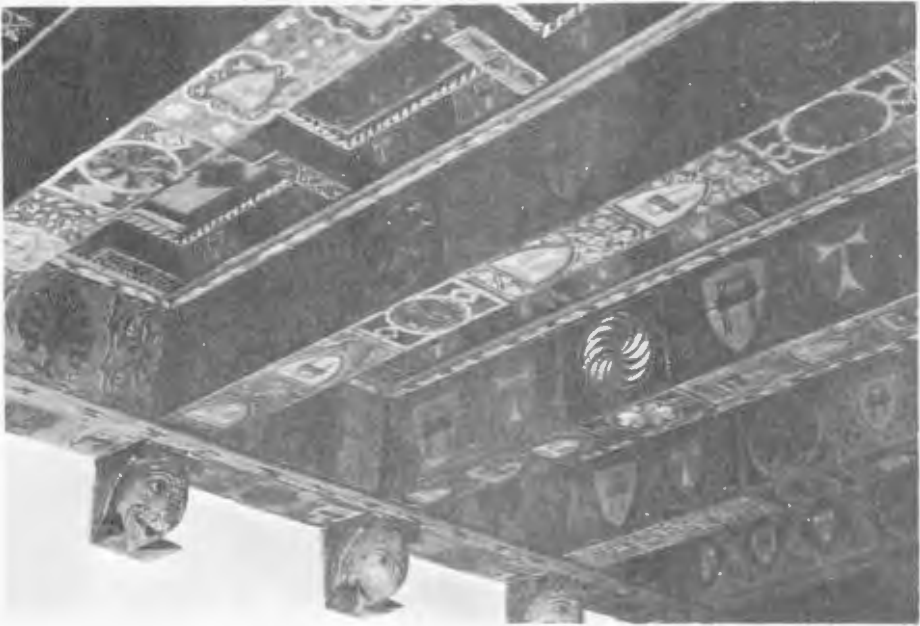
(16) En Tobed.

(17) Id.

(18) En Torralba de Ribota. Este tema también se da en tabicas de Cervera de la Cañada.

(19) Como en Torralba de Ribota.

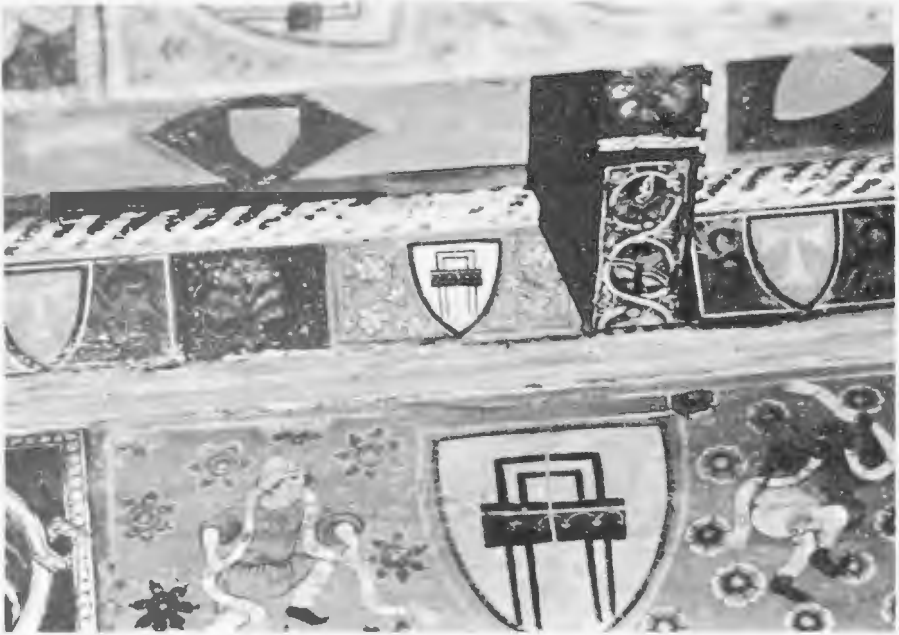
(20) Localizados en Maluenda. El tema de los círculos concéntricos está también curiosamente presente en Tarragona.



1.- Aspecto parcial del alfarje. Pueden verse algunas jácenas sobre ménsulas aquilladas, las tabicas, decoradas con la palmeta y las viguetas, que crean los casetones.



2.- Escena de las moras músicas, pintada en la cara lateral de una viga solera.



1.- Escena de los danzarines, representada en una de las jácenas.



2.- Inscripciones árabes estilizadas bajo arcos mixtilíneos, en un extremo de una viga maestra. A la derecha, puede observarse la inclinación de la tabica.

CARPINTERIA MUDEJAR EN UNA IGLESIA VALENCIANA. APROXIMACION AL ESTUDIO DE LA CAPILLA DEL CRISTO DE LA PAZ DE GODELLA

ASUNCION ALEJOS MORAN

Como ha cantado el poeta la iglesia antigua de Godella, hoy convertida en Capilla de la Comunión del templo dieciochesco, guarda una joya policroma donde la madera se ha convertido en oro y llama encantada (1).

Sin pretender ceder a la tentación poética, justo es afirmar que el artesonado de la Capilla del Cristo de la Paz es uno de los pocos ejemplares que queda en la región valenciana de carpintería mudéjar, hecho insólito por otra parte, ya que desde antiguo estuvo poblada la zona por gentes de religión islámica, luego convertidas por la fuerza al cristianismo y finalmente expulsadas en 1609.

Contrastando con la riqueza mudéjar en ambas Castillas, Aragón y Andalucía, el antiguo reino de Valencia es parco en manifestaciones artísticas, salvo lo referente a cerámica y algunos trabajos de carpintería, que se prolongan durante mucho tiempo sin olvidar sus fuentes de origen.

Estructuralmente la primitiva iglesia de Godella se vincula al gótico llamado "de reconquista", nombre dado por Elías Tormo a iglesias uninaves con techumbre de doble vertiente lignaria, sobre arcos "diafragmas". La geografía de este tipo de construcción se extiende no sólo por el antiguo reino de Valencia, sino por zonas del Bajo Aragón, Murcia y hasta América, con todos sus precedentes de la Francia meridional y Cataluña (2).

- (1) *"Pedra o regalim de segles
on l'enteixinat adoba
una xarxa de colors.
Fusta que es torna oriflama
encantada, justa prova
de passats abellidors"*

(De "Com una calida ofrena (Cant a Godella)" por Santiago BRU VIDAL, publicado en *Crónica de un cincuentenario y otros perfíles de Godella* por Ricardo GARCIA DE VARGAS en Godella, 1978).

(2) El tema ha sido amplamente estudiado, entre otros, por L. TORRES BALBAS: "Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpiaños a partir del siglo XIII", *Archivo Español de Arte*, 1960, págs. 19-43; Marqués de LOZOYA: "Un ejemplar del gótico levantino en la isla de Santo Domingo", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1958, págs. 22-25; A. E. PEREZ SANCHEZ:

En este "Oriente" español hallamos ejemplos de techumbres "islamizadas" que siguen la técnica de la "carpintería de lo blanco", según feliz calificación de López de Arenas, bien con alfarjes planos con vigas vistas, bien de "par y nudillo" con cúpula o artesonado y, finalmente, las llamadas angulares con almizate entre las que hay que incluir la capilla del Cristo de la Paz de Godella y San Antón de Valencia, aquélla ejemplar único y singularísimo, ya que al sistema de faldones sobre correas hasta el almizate añaden un remate de par y nudillo.

Aunque estructuralmente no cabe hablar siempre de mudejarismo en construcciones protogóticas valencianas, pensamos que sus cubiertas de madera presentarían en muchos casos rasgos semejantes a los que ofrecen los dos ejemplares antedichos, aunque la situación enmascarada de San Antón de Valencia por el revestimiento neoclásico privilegia el caso de Godella (3).

Destruído el archivo parroquial de esta ciudad, el estudio de sus orígenes tiene que hacerse ineludiblemente a base de documentos de segunda mano y de análisis comparativo.

En la *Historia del pueblo de Godella*, inédita, escrita por don Agustín Sancho Bargues en 1923 (4), se califica a la iglesia antigua de estilo románico-ogival, cuya techumbre mudéjar se remonta hipotéticamente al siglo XIV "formando un ensamblaje de tres distintos planos con piezas de madera policromada" (5); la parte conservada era la central, existiendo otros dos tramos: uno occidental, donde se hallaba el altar mayor, y otro oriental con acceso a la puerta principal y espadaña con campana por remate.

Continuador de la entusiasta labor acerca de este primitivo templo fue don Ricardo García de Vargas, autor de varios escritos al respecto. Su *Estudio sobre la Iglesia antigua de Godella*, publicado en 1956, recoge los avatares del templo parroquial originario, que desde 1754 quedó convertido en dependencia de la nueva iglesia. Con motivo precisamente de la celebración del bicentenario de ésta, se repristinó la primitiva iglesia convirtiéndola en Capilla de la Comunión.

El artesonado, que había ido experimentando el paso de los siglos, requirió una paciente labor de consolidación, ya que había comenzado a ceder, rompiéndose las vigas, dislocándose las tejas y filtrándose el agua con la consiguiente destrucción de la policromía. A esta restauración habían precedido otras en distintas épocas.

Según las apreciaciones de García de Vargas, el altar de la iglesia antigua estaría situado en el lugar ocupado luego por el llamado "arco de San Petrillo", de estilo ya renacentista y restaurado varias veces, siendo quizá la de 1712, fecha que se aprecia encima del mismo, la última efectuada antes de 1954. Creo equivocada esta orientación del altar y más verosímil la propuesta por Sancho Bargues.

"Iglesias mudéjares del Reino de Murcia", Arte Español, Madrid, 1960, tercer cuatrimestre; R. RODRIGUEZ CULEBRAS: "Para el estudio de la arquitectura religiosa medieval castellanense". Revista de la Universidad Complutense, Madrid, enero-marzo, 1973 y Felipe M.^a GARIN Y ORTIZ DE TARANCO: "Vinculaciones universales del gótico valenciano", Anales de la Universidad de Valencia, vol. XLIV, 1969, "El templo protogótico de Ternils", Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1971, "Algunas consideraciones y ejemplos apenas conocidos del gótico levantino de Reconquista", Revista de la Universidad Complutense, Madrid, 1973, págs. 111-121, "Una hipótesis, que casi no lo es, a partir, entre otros, de un minúsculo templo en el sur valenciano", separata de "Homenaje al Dr. D. Juan Reglá Campistol", vol. I, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valencia, 1975.

(3) Domingo Alfonso ESLAVA CASTILLO: "San Antón de Valencia y sus vinculaciones históricas", Tesis de doctorado (inédita). Universidad Literaria de Valencia. Facultad de Filosofía y Letras, s.f.

(4) Archivo Municipal de Godella, Legajo nº 9 (carpeta 7).

(5) Descripción del historiador Martínez Aloy, a raíz de una visita al lugar, a comienzos del presente siglo.

De las varias obras acometidas con motivo del bicentenario fueron, sin duda, las de mayor interés artístico las relativas al artesanado mudéjar y su recinto.

Para conservar aquél se construyó una nueva cubierta, de la que colgaban unos tirantes de hierro que sostenían todo el viejo maderamen, con lo cual éste se convirtió en puro elemento ornamental. Para reforzar la nueva armadura se añadió un estribo en el muro que recae a la llamada "lonja" o "llogeta", no siendo necesario en el lado opuesto por la mayor elevación de la calle de la Abadía.

Otro de los trabajos realizados fue la construcción de un segundo espacio, antes utilizado como trastero y como lugar de paso contiguo a la torre, semejante al primero, con arcos "diafragmáticos" y artesanado imitando el antiguo.

La piedra utilizada fue de la cantera local como la anterior, interviniendo artesanos de la propia ciudad.

En estas labores cabe mencionar al Delegado Provincial de la defensa del Patrimonio Artístico Nacional en Valencia, don Salvador Ferrándiz Luna, a don Nicolás Primitivo Gómez, arqueólogo, a don Leopoldo Torres Balbás, especialista en arte hispanomusulmán, a don Domingo Flétcher, nuevo Delegado Provincial del Patrimonio Artístico, y, entre los artífices, al arquitecto don Eugenio Casar, al carpintero local Ramón Cardo Hurtado, que reprodujo el artesanado antiguo, al artista godellense Bartolomé Llorens, que dirigió los trabajos de policromado "en el suelo" y los de limpieza y restauración, y a otros, cuyos nombres han sido recogidos para la historia.

La restauración del artesanado primitivo supuso unas revisiones de todas sus piezas, completando las rotas y dejando sin pintar las deterioradas, dando un tono neutro a las reconstruidas.

Los trabajos fueron facilitados gracias al hallazgo de un trozo de madera pintado de más de 70 cms. de largo por 6 de ancho, del antiguo artesanado, que fue hallado en la cámara de la cubierta y que había sobrado al realizar la primitiva techumbre (6).

La constancia de lo realizado ha quedado perpetuada en el nuevo artesanado, donde figuran los nombres de las autoridades y miembros de las Juntas que intervinieron, así como la fecha de 1954.

El revestimiento de la nueva Capilla del Sagrario se hizo dignamente con la colocación de altar de piedra y retablo, ambos del artista José Justo, una Piedad en el centro de dicho retablo, de Ricardo Llorens Cifre, a quien se debe también la pintura del mural opuesto con la elección de los apóstoles, y, de modo particular, el Cristo de la Paz, obra de Ignacio Pinazo Martínez, que desde entonces dio nombre a dicha capilla, y cuya novedad iconográfica consiste en una paloma con un ramo de olivo encima de la cartela donde figura el INRI.

Vistos ya los antecedentes históricos, pasemos al análisis estilístico. Nadie ha puesto nunca en tela de juicio su mudejarismo; sin embargo sí cabe hacer algunas precisiones acerca de su datación cronológica, estructura, temática, etc...

A favor de su componente islámica tenemos los propios orígenes de la ciudad, ya que el "Libre del Repartiment" la cita como alquería árabe, con el nombre de GODEYLA, que Jaime I donó a Pedro Maza en 1238, así como otras tierras de dicha al-

(6) Muchos de estos datos pueden consultarse en dos trabajos que se conservan en el Archivo Municipal de Godella, legajo nº 10, y que llevan por título: "Datos arqueológicos e históricos referentes a Godella, en general, y a su Iglesia Parroquial en particular". Juegos Florales de Godella. 1954. Lema "Sine labe concepta" y "Relación de un suceso notable acaecido en el Reino: Salvamento de un valioso artesanado mudéjar y repriminación de la iglesia primitiva de Godella con motivo del bicentenario Parroquial". Jocs Florals de la Ciutat de Valencia. Lo Rat Penat. Any MCMLV. Lema "Sine labe concepta". Creo que ambos trabajos son de don Ricardo GARCIA DE VARGAS, que fue cronista de la ciudad.

quería que el Conquistador dio a Sancho Pérez de Novailes, a Pascual Castellet y a Pedro Azlor. Esto confirma su remota vinculación a señores cristianos. Sin embargo la iglesia primitiva se haría más tarde; por su estilo gótico "de reconquista" con utilización de arco románico de medio punto, arcaísta, que hoy todavía puede contemplarse desde la "llongeta" y de vigorosos arcos apuntados góticos, de los que quedan, tras la restauración de 1954, restos primitivos, puede conjeturarse que se levantaría en el siglo XIV, ya que fue el momento de mayor difusión, aunque también se hicieron otras más tardías.

La cubierta de madera, mucho más económica y fácil de construir que la bóveda de piedra, se utilizó en Godella así como en otros muchos templos rurales de la región valenciana, en la época en que se alcanzó mayor prosperidad económica, iniciada en el siglo XIV y con su cénit en el XV. La armadura fue realizada por carpinteros mudéjares; ello prueba que la antigua iglesia de Godella puede calificarse como de las más ricas o, cuanto menos, el hecho de haber desaparecido en otras, la muestra como ejemplar casi único en su género, a pesar de haber subsistido un solo tramo cubierto, que Torres Balbás calificó de "compleja techumbre" (7).

Estamos pues ante un ejemplo de lo que Azcárate llama un "estilo nacional" (8), el mudéjar, que produjo una variadísima gama de soluciones estructurales y riqueza decorativa.

Como ya se ha indicado, los dos ejemplares de armadura valencianos que conservan mayormente sus formas originarias son San Antón de Valencia y el Cristo de la Paz de Godella. Su techumbre lignaria con almizate y remate de par y nudillo presenta particularidades que impiden clasificarla sin más en este último grupo. Ricardo de Vargas, que sigue la opinión de Martínez Aloy, sitúa la armadura de Godella a comienzos del siglo XIV, incluyéndola tipológicamente en los artesonados del bajo Aragón, "de forma trapecial, de pares y nudillos" entre las denominadas piezas "a la molinera"; no obstante hay modificaciones en la carpintería que la presentan como tipo mixto ya que si bien utiliza el par y nudillo a partir del almizate, en la parte inferior se sigue el procedimiento de las vertientes empleado en Liria, Sagunto, Onda, etc... (9).

Otra novedad, respecto a las valencianas, es la combinación de modillón y canecillo debajo del almizate, que recuerda modelos hispanos inspirados en el arte califal cordobés y también fórmulas africanas. La tesis de Eslava Castillo pretende demostrar que tanto San Antón como Godella tienen como fuente, en este binomio modillón-canecillo, el grupo segoviano, del que San Millán sería el prototipo, influyendo por otra parte Teruel y la zona de Calatayud, según ya estudió Rafols (10).

San Millán se convierte así en cabeza de puente del grupo segoviano, castellano, aragonés y valenciano en esta modalidad de "doble vuelo modillón-canecillo". Y como nota singular son pocos los casos que presentan en el extremo del canecillo rostros humanos, como ocurre, por ejemplo, en Palencia, algún ejemplo aragonés (11) y en las dos iglesias valencianas.

Sin pretender rebatir esta tesis de Eslava, que por otro lado nos parece ingeniosa, teniendo en cuenta además las múltiples combinaciones a que se presta esta "carpinte-

(7) Ob. cit. Ver también de L. TORRES BALBAS: "La techumbre mudéjar de la iglesia vieja de Godella" (Valencia), *Al-Andalus*, XX, 1955, págs. 196-206.

(8) "El protogótico hispánico". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1974, pág. 32.

(9) "Estudio sobre la iglesia antigua de Godella". Ayto. de Godella. 1956, pág. 8.

(10) "Techumbres y artesonados españoles". 4.ª edición, 1953, pág. 73.

(11) La ermita de Castro (Huesca) y la de N.ª S.ª de Cabañas en la Almunia de Doña Godina (Zaragoza).

ría de lo blanco”, es preciso que dediquemos un espacio a la descripción de la armadura mudéjar de la antigua iglesia de Godella.

No entrando ahora en discusión sobre su origen trecentista, todavía no rebatido por nadie, y apoyándonos en el nuevo artesonado construido en 1954, en el que se intentó reproducir el único tramo conservado del primitivo, hoy todavía visible tras su limpieza y restauración por aquellas fechas, hemos de ponderar, a pesar de sus modestas dimensiones, su traza armónica y su otrora brillante policromía, asaz imitada, sin duda, en estructura y colorido por San Antón de Valencia.

Enmarcado por dos arcos pétreos diafragmáticos, que dejan a ambos lados el arco renacentista de San Petrillo con el Cristo de la Paz y la puerta, de románico arcaizante, que da paso a la “llongeta”, el viejo artesonado mudéjar ofrece un bello almizate con casetones que descansa sobre un sistema dúplice de canecillos, de la modalidad “modillón-canecillo”, de donde arrancan las vigas y los tableros laterales que se apoyan en ellas. La sección escalonada recuerda las pirámides centroamericanas o las antiguas egipcias. Todo el maderamen pende de vigas de hierro colocadas en 1954.

La solución de las dos vertientes laterales recuerda el sistema adoptado en las iglesias valencianas del gótico “de reconquista”.

El almizate se ve reforzado por los nudillos que no se articulan visiblemente con los pares.

La techumbre conserva vestigios de su policromía, hoy traducida en el tramo inmediato de la capilla dando idea de lo que debió ser su estado originario, que quizá contó con un tercer tramo.

Ya Torres Balbás apreció la importancia del almizate “formado por tablazón sobre viguetillas transversales cuyo vuelo reduce en todo su contorno una doble fila de canecillos escalonados” (12). Los canecillos superiores presentan talladas y pintadas cabezas humanas con cierto aspecto grotesco; las inferiores (modillones), de perfil triangular, describen dos lóbulos en los extremos y una pieza en el centro, de forma prismática pentagonal, que Torres Balbás relaciona con edificios de Ifriqiya de los siglos IX al XI y que ofrecen también semejanza con los modillones de madera de la mezquita mayor de Qayrawán, en Túnez, labrados hacia 1038.

Por otra parte ya se ha aludido a la posible filiación, en algún sentido, de la iglesia de San Millán de Segovia y su grupo, a su vez inspirado en modelos cordobeses. La aparente contradicción queda resuelta si tenemos en cuenta las mutuas relaciones establecidas desde antiguo entre Córdoba y el otro lado del estrecho.

Lo que no ofrece duda alguna es el parentesco entre la dos iglesias valencianas de Godella y San Antón, con posible prioridad cronológica de la primera. Respecto a la decoración, la técnica utilizada fue el temple, extendiendo previamente una capa de yeso sobre la madera en la que se aplicó una gama multicolor de amarillo, rojo, negro, blanco y aún el verde azulado. Los canecillos, tallados previamente, se policromaron luego.

Las tablitas de fondo del artesonado se corresponden en otro sistema de cubierta con los famosos “socarrats” de tanto abolengo en Valencia en el siglo XV. La semejanza entre los temas, así como con la cerámica exenta, plantea serios interrogantes a la hora de datar estas pinturas, amén de los escudos heráldicos y el estilo ornamental, que de alguna manera conmueva la hasta ahora indudable longevidad de la techumbre mudéjar, si no en su estructura, en principio, sí al menos en su decoración. Ello viene confirmado por las palabras de García de Vargas referentes a las tablillas de fondo del encasetonado, que cree de época posterior “acaso sustituyendo por alguna forzosa re-

(12) “La techumbre mudéjar de la iglesia vieja de Godella”. Ob. cit., págs. 200 y 201.

forma de los originales, tanto por la traza de su dibujo con estilizaciones un tanto decadentes, como por ser de una pieza toda la tira, cosa que más corresponde a deseos de ornamentación que al conjunto de ensamblamiento que tan marcadamente preside toda la contextura de esta carpintería" (13). Esto no es extraño si se tiene en cuenta además composturas realizadas en distintas épocas. Nos hallamos pues ante un primer problema de cronología de las pinturas.

La temática puede agruparse en cuatro series: geométrica, fauna exótica, motivos florales de claro orientalismo y heráldica cristiana. Para su estudio nos hemos ayudado de la réplica de 1954, ya que el original presenta muchas piezas neutras y otras borrosas o deterioradas.

Hay en todo el artesonado un auténtico "horror vacui" con armónico ritmo repetitivo. En su cénit el almizate ofrece tres composiciones florales estilizadas inscritas en polígonos estrellados irregulares en relieve con orden alterno; son doradas y difieren notablemente del resto de la vegetación.

Las hojas estilizadas recuerdan, al menos como efecto de conjunto, algún socarrat de Paterna o azulejos de cerámica azul y dorada de Manises, de mediados del siglo XV.

Los nudillos ofrecen guirnaldas y efectos geométricos variados que, aunque no podemos calificar de originales, revelan su clara vinculación al arte islámico, o al clásico que le sirvió de inspiración, por ejemplo el panel de madera de la mezquita de Aqsa en Jerusalem, que se remonta al siglo VIII, o los cinturones encontrados en Hungría que fueron fuente del propio arte musulmán. Nos hallamos aquí ante un claro ejemplo de los intentos realizados por el Islam desde tiempos remotos de transferir efectos de una técnica a otra, cosa evidente en el caso que analizamos, aunque no siempre descubramos la fuente próxima o inmediata. Estas transferencias se acusan sobre todo en las variantes de tejidos, alfombras y cerámica hasta el punto que se repiten indefectiblemente durante siglos. ¿Qué tiene de extraño ver cenefas de corazones en un tejido de seda anterior al año 961 procedente de San José, al este del Irán, y en los nudillos del artesonado de Godella, o las ondas quebradas del mismo tejido transformadas en un alegre zig-zag alternando el oro, negro, blanco, rojo,... en las viguetas que separan las tablas de los lienzos laterales o en las líneas de la cerámica de Paterna de los siglos XIII y XIV? Hasta los arabescos con pájaros y flores fantásticas de los tableros que circundan el almizate y de las alfardas traen a la memoria los maravillosos encajes pétreos de Mshatta, en versión provinciana, pero digna y elegante, con tres modelos distintos de ritmo alterno con dorados dibujos sobre fondo negro. (14).

Las vigas que separan perpendicularmente las alfardas combinan, sobre fondo rojo, las imágenes de una dorada cierva, bicha en el lenguaje simbólico, con otros elementos vegetales, también dorados. Su elegante curva es un trasunto de los prados animados de la tapicería que Flandes, pionera, realizó en sus talleres del Quattrocento, cual el custodiado en el Museo Victoria and Albert de Londres.

Versiones más sencillas, locales, las hallamos en azulejos de Manises del primer tercio del siglo XV.

Los ejemplos se agolpan y multiplican cuando se trata de encontrar concomitancias florales y zoomorfas con la cerámica valenciana medieval. Cabe citar algunos cual el azulejo procedente de la Lonja de la Seda de Valencia, que hoy se halla en el Museo de Cerámica de dicha ciudad, el azulejo de Manises decorado con una mata de mandrágora de mediados del siglo XV, o las losetas con ramas enlazadas, del mismo lugar y

(13) "Estudio sobre la iglesia antigua de Godella". Ob. cit., págs. 9 y 10.

(14) Oleg GRABAR: "La formación del Arte Islámico". Ediciones Cátedra. Madrid, 1979, pág. 216.

fecha, más estilizadas y tratadas con mayor libertad en las hojas de los "socarrats", y hasta la cerámica verde y morada de Teruel de la 2.^a mitad del siglo XV, con derivaciones de la flor copta.

La propia cerámica azul de Paterna y Manises, lugares por otro lado tan próximos a Godella, nos muestran bellos ejemplos de azulejos decorados con siluetas de aves y fondo floral, de finales del siglo XIV o del XV, en versiones más libres que el artesonado mudéjar, pero con un ritmo decorativo que le es muy próximo.

El juego de la geometría está sabiamente combinado en la techumbre morisca no quedando pieza sin enmarcar, bien con ribete, alternante, dientes de sierra o sencillo entorchado, bien con las típicas lacerías que describen y circundan la estrella de ocho puntas, de ascendencia clásica, tantas veces repetida, bien con la alternancia de franjas rojas con tres amarillas en los largueros, o resaltando el modillón en escuadra y los graciosos canecillos tallados con engarce de palmetas que se incurvan en su parte inferior y perfil, articuladas a sencillas orlas, de modo semejante a lo que ocurre en San Antón de Valencia.

Podríamos citar infinidad de ejemplos donde aparece utilizada la estrella de ocho puntas, quedando más próximos a lo valenciano la iglesia de San Segundo de Avila cuyo artesonado, a pesar de diferencias estructurales, presenta evidentes concomitancias, el alfarje del castillo de Belmonte en Cuenca, la decoración cerámica de la Alhambra, los revestimientos cerámicos del mudéjar aragonés —"parroquieta" de la catedral de Zaragoza, torres de San Martín y San Salvador de Teruel, iglesia parroquial de Morata del Jiloca—, azulejos de cerámica mallorquina del siglo XV en la iglesia del castillo de Bellver, y, ya dentro de lo local, la alberca árabe hallada en Valencia a comienzos de siglo, hoy en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad, los pisos alicatados modelo de Paterna, los azulejos de tipo heráldico de cerámica verde y morada de Valencia del siglo XIV, que tienen la particularidad de dibujar en el centro de la estrella un cuadrado con el escudo respectivo, de modo similar al artesonado de Godella, y, sobre todo, la azulejería de Manises del primer tercio del siglo XV con doble eslabón cruzado, según sistema que se sigue en la capilla del Cristo de la Paz.

Los temas decorativos más enigmáticos del artesonado godellense son sin duda los tres escudos, que de modo sistemático aparecen en ritmo alternante en las tablillas contiguas a la escuadra del modillón del almizate, y, destacadas, en las franjas rojigualdas de los largueros.

Consultados en su día los expertos, entre ellos don Leopoldo Torres Balbás, coincidieron en afirmar que se trata de los emblemas heráldicos del Santo Sepulcro, Santiago y familia Mercader. Hechas algunas investigaciones, y dado que desapareció el archivo parroquial, nos movemos en un terreno vidrioso y de pura especulación.

La costumbre de colocar escudos, emblemas, figuras y leyendas en las techumbres excede los límites de cualquier arte o estilo, pero es frecuente en el siglo XV; para citar un ejemplo bastante ilustrativo hay que recordar que en el norte de Italia se trata de un género de decoración de uso generalizado, como es un bello panel en el palacio Cavazzo de Saluzzo en el Piamonte, hoy transformado en museo, u otro similar que se conserva, en parte, en el Museo de Turín.

Ya se ha aludido al caso de los motivos heráldicos en la cerámica, tan pródiga en esta temática en Valencia, que se extiende asimismo al arte de la piedra, tapicería, tejidos y otros objetos de distintos usos.

Es verosímil que el escudo que aparece con la doble cruz roja sobre fondo blanco, que es la patriarcal de Jerusalén o de las llamadas de Lorena, sea el emblema del Santo Sepulcro, por un paralelismo entre la iglesia de los Canónigos Regulares del Santo Sepulcro de San Bartolomé de Valencia y el titular de la parroquia de Godella San Barto-

lomé. Por otra parte podría tratarse de la Cruz de Caravaca, de origen patriarcal, vinculada a la Orden de los Templarios con la que Jaime I, que convirtió a Godella en señoría, tuvo una estrecha relación. Sin embargo, no aventuramos una respuesta contundente al respecto.

Todavía más problemática es la llamada "cruz de Santiago" representada en otro escudo, que no podemos considerar como tal ya que su tipología no se aviene en absoluto a aquélla. La cruz de Santiago es latina, con el brazo inferior claramente pronunciado, y la que aparece en Godella es griega, policromada en oro con una finísima cruz roja resaltando sobre el amarillo, y con fondo rojo. Este tipo de cruz floreteada o florenzada se asemeja a otras utilizadas también con sentido decorativo; así la vemos en el friso pintado que circunda la cúpula mudéjar de la capilla de San Llorente de Valladolid en el Museo Diocesano y Catedralicio (15) o en la pila bautismal de cerámica de la Iglesia de San Salvador de Toledo, exhibida en el Taller del Moro de esta ciudad y que, según Alice Wilson, parece ser del siglo XV (16). Mucho más próxima es la que decora el azulejo de Manises de mediados de esta misma centuria, que procede del Monasterio de Santas Creus y que, según González Martí, no se refiere al escudo del Monasterio, que es distinto, sino posiblemente al piso de algún enterramiento (17).

Cotejando algunos escudos valencianos observamos que el de los Sánchez Muñoz presenta una cruz floreteada, de oro, sobre fondo rojo. El noble linaje de los Sánchez Muñoz, de origen aragonés, estaba vinculado a Valencia desde el siglo XV. Al fallecer Benedicto XIII, el famoso papa Luna, fue elegido en 1423 Gil Sánchez Muñoz con el nombre de Clemente VIII, el cual, al renunciar a la tiara, puso fin al cisma de Occidente. Es posible que la pintura del artesonado mudéjar de Godella se hiciera durante el pontificado de Gil Sánchez Muñoz, que, como su antecesor, era acatado como papa en los dominios de la Corona de Aragón; ello nos llevaría a retrasar la fecha de dicho artesonado; pero también sería verosímil que en una de las primeras reparaciones o repintes se colocara este escudo, cosa que juzgamos más improbable. Alguien ha sugerido que quizá se trata de la cruz de la Orden Militar de Montesa que en 1400 se fundió con la de San Jorge de Alfama adoptando su cruz, pero ésta era roja y no dorada; vale la pena considerar también que la parroquia de Godella fue creada en 1625, habiendo dependido hasta entonces de la de Moncada, que era bailía o señoría perteneciente a la Orden de Montesa.

A este tenor entra en liza un interesante personaje: Berenguer March, V Gran Maestre de la Orden de Montesa, en cuya época tuvo lugar la fusión de las dos Ordenes militares mencionadas, y que murió en 1409. El traerlo a colación, aparte de lo dicho, es por su apellido March que nos lleva al estudio del tercero de los escudos godellenses, el llamado de "los Mercader". Es posible que no se refiera a esta familia ya que sus armas presentan tres marcos de oro sobre campo de gules y no uno como figura en el artesonado. Pero además la familia de los Mercader no aparece en Godella hasta el primer tercio del siglo XVI, al menos según las noticias de que dispongo, ya que en esa fecha Pedro Mercader casa con Isabel, hija de Bartolomé Almenar, señor de Godella, los cuales con posterioridad a su matrimonio vendieron el señorío a Tomás Ribot, en 1527

(15) Reproducida por Basilio PAVON MALDONADO en "El Arte hispano-musulmán en su decoración geométrica". Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1975, lámina CCXVII.

(16) "Ceramic baptismal fonts of Toledo province". Actas del XXIII Congreso Internacional de H.^a del Arte. Granada, 1976.

(17) "Cerámica del Levante español. Siglos medievales". Tomo II. Edit. Labor. 1952, pág. 688.

(18). Si en efecto el marco dorado sobre fondo rojo del escudo que vemos en Godella es de los Mercader, tuvo que ser pintado en el siglo XVI, pero la temprana venta a Tomás Ribot hace sospechar un escaso disfrute y una más escasa todavía vinculación al lugar.

El escudo es seguramente el de los March, señores de Eramprunyá, de cuya familia procede en línea directa Berenguer March, por ser hijo de Ramón March, señor de la torre de Eramprunyá. Sus armas eran un marco o bezante de oro en campo de gules, tal como se ve en el artesanado de Godella.

En un libro de heráldica, titulado **Armoires**, escrito por Jaime Ramón Vila, fraile del Monasterio de la Murta, se incluye un escudo de este tipo, correspondiente al apellido March, que era conocido en Valencia desde la época de Jaime I, y que figura también en un azulejo de Manises del primer tercio del siglo XV, enmarcado en un cuadrado, que González Martí titula de Jaime March, poeta, al que considera hermano de Berenguer March (19).

En las jambas de la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia, vemos todavía labrado en piedra un escudo con tres marcos de círculos concéntricos y seis pequeñas aspas salientes, según el modelo que analizamos, y que pertenece a los Mercader.

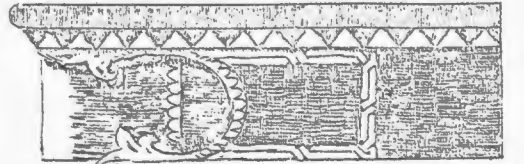
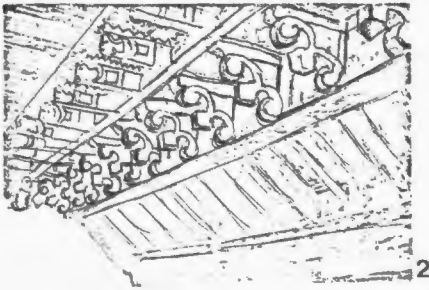
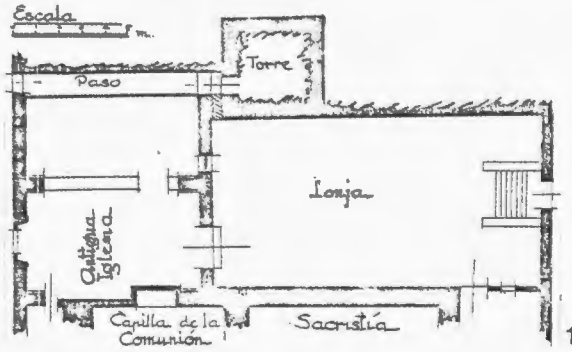
De nuevo este hipotético planteamiento nos lleva a retrasar la fecha del artesanado mudéjar hasta el primer tercio del siglo XV, o en el supuesto de admitir que se refiere a los Mercader, hasta el primer tercio del XVI, cosa más dudosa.

Si unimos estas formulaciones, por supuesto no definitivas, con la hipótesis que Eslava Castillo apunta de la correspondencia modillón—canecillo, que le lleva a situar el foco de Valencia en el siglo XV (20), teniendo presente además que fecha a San Antón en la época de los Reyes Católicos, basándose en la heráldica, y, dado el claro paralelismo entre el doble voladizo utilizado aquí y en Godella, así como la disposición del almizate, faldones y vigas laterales, es presumible concluir que ambos se construyeron hacia la misma época y por tanto la longevidad atribuida al artesanado mudéjar del Cristo de la Paz habría que ponerla en tela de juicio retrasando por lo menos en un siglo su ejecución. Ello, empero, no le priva de seguir ostentando su singularidad y rareza entre las armaduras de carpintería de las iglesias góticas valencianas.

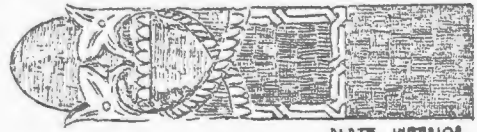
(18) En el Archivo del Reino de Valencia, Libro 28, Cuaderno 22 de Real Justicia, existe la Capitulación y concordia por la venta de Godella y Rocafort, de fecha 23 de noviembre de 1527, en estos términos: "*Acte de Capitols concordats entre parts de D. Pedro Mercader et dona Isabel de Aménar et de Mercader de una sa muller dels lochs de Godella y Rocafort per la venta que feren dels dits lochs a don Tomas Ribot, mercader en lany 1527 per preu de 120.000 sous. En los que es troben tambe deslindats en dos termes cada hu per si*".

(19) Ob. cit., tomo III, págs. 175 y 176.

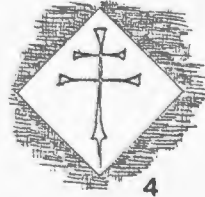
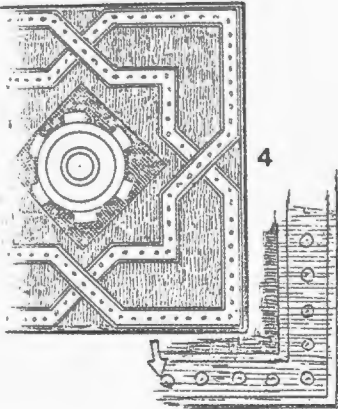
(20) Ob. cit., págs. 282 y 340.



DESPIL 3



PARTE INFERIOR



1.- Iglesia antigua de Godella, antes de la reforma de 1954. 2.- Capilla del Cristo, de Godella. Disposición de los canecillos y modillones en el artesanado mudéjar. 3.- Canecillo del artesanado. 4.- Decoración heráldica del artesanado.



1.- Capilla del Cristo de la Paz de Godella. Artesonado Mudéjar antiguo y nuevo.



2.- Capilla del Cristo de la Paz de Godella. Artesonado Mudéjar antiguo, detalle.



3.- Capilla del Cristo de la Paz de Godella. Artesonado Mudéjar antiguo, detalle.

LA CARPINTERIA MUDEJAR Y SU EXPRESION TEORICA

GENEVIEVE BARBÉ COQUELIN DE LISLE *

En un momento en el cual se plantea de modo urgente el problema de la restauración de muchas techumbres mudéjares, ya que muchas de ellas desgraciadamente ya han desaparecido, creo necesario llamar la atención sobre unos textos cuya ayuda puede ser de gran utilidad para esta restauración, evitando errores en su proceso.

Paradójicamente los textos que conocemos sobre lo que se llamaba **Carpintería de lo blanco**, no coinciden con la época de auge de la carpintería mudéjar sino que al contrario surgen cuando aquél arte está en decaimiento. Se trata esencialmente de un arte cuya práctica se transmitía por el taller. Ocurre que en pleno siglo XVII, pocos años antes de la publicación del libro de Fray Lorenzo de San Nicolás, **Arte y Uso de Arquitectura**, Primera Parte, sale en Sevilla el libro de Diego López de Arenas titulado **Breve compendio de la carpintería de lo blanco, y tratado de alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolás Tartaglia, y otras cosas tocantes a la jeometría y puntas del compás**. El libro va dedicado al glorioso patriarca San José por su autor, el cual se presenta como "maestro del dicho oficio y Alcalde Alarife en él, natural de la villa de Marchena y vezino de la Ciudad de Sevilla". El impresor es Luis Estupiñán, en la calle de las Palmas, y la fecha 1633.

Hacia la misma época un religioso carmelita, Fray Andrés de San Miguel cuyo verdadero nombre era Andrés de Segura de la Alcuña, andaluz también, nacido en 1577 en Medina Sidonia, en una familia muy pobre y con muchos hijos, iba a Sevilla y desde allí, en 1593, embarcaba hacia la Nueva España. Su aventura hacia Ultramar fracasaba a consecuencia de un naufragio. En 1600 se hacía religioso carmelita descalzo y tomaba el hábito en Méjico. Se negó a ser sacerdote pero estudió la arquitectura y con el nombre de Fray Andrés de San Miguel llegó a ser uno de los grandes arquitectos de la Nueva España, trabajando entre otras obras en el Santo Desierto de Cuajimalpa entre 1605 y 1611, luego en el Convento de Queretaro y en el Convento de San Sebastián de Méjico. Se dedicó también a obras de ingeniería ya que trabajó en el Desagüe de Méjico entre 1631 y 1642 y luego hacia 1650, poco antes de su muerte que ocurriría en 1652, empezaba un puente sobre el Río Grande.

* Université Paris III Sorbonne

Por los años en los cuales trabajaba en el Desagüe de Méjico, o sea en una fecha casi coetánea de la publicación del libro de Diego López de Arenas, Fray Andrés de San Miguel redactaba un cuaderno de arquitectura, en gran parte publicado recientemente, en 1969, por Eduardo Baéz Macías, con una amplia introducción y abundantes notas bajo el título de *Obras de Fray Andrés de San Miguel*. En su cuaderno de arquitectura, en el cual aborda una enorme variedad de problemas arquitectónicos, el religioso dedica varios capítulos a la *Carpintería de lo blanco*. Estos folios pues tienen que estudiarse conjuntamente con los de López de Arenas ya que ambos textos constituyen unos documentos imprescindibles para saber cómo se hacían las techumbres de madera en España y en Hispanoamérica.

El texto de Diego López de Arenas, poco asequible, está a punto de volver a publicarse en una edición facsímil a cargo de D. Luis Cervera Vera. De este libro, los treinta y seis primeros folios son los que van dedicados a la *carpintería de lo blanco*, o sea a las armaduras o techumbres. Estos folios están divididos en veintiún capítulos que se ordenan de la siguiente manera: cómo sacar los cartabones para hacer unas armaduras de par e hilera, cómo hacer una armadura de par y nudillo, cómo hacer una armadura sin que sea doce tamaños, cómo subir y bajar los harneruelos y nudillos. El capítulo quinto va dedicado a los gruesos y altos de las alfardas y nudillos que no llevan lazo, el sexto a los dieciocho cartabones con que se cortan las armaduras y los lazos y boquilla. En el séptimo se dice cómo hacer una armadura de lima bordón (o sea con lima de una sola pieza) nones o pares, con el lazo de sus peñdolas y gruesos de maderas; el siguiente capítulo habla del alto de las limas de aquellas armaduras y da demostraciones sobre el largo de las peñdolas y sus cartabones. En el capítulo 9 el autor aborda un problema que parece haber sido fuente de discusiones, el de la colocación de los nudillos en las armaduras desiguales y si han de ir al mismo nivel o no (él pretende que no han de ir al mismo nivel). El siguiente también va dedicado a las techumbres desiguales, tratando de las piezas izgonzadas que no tienen ángulo recto (son las oblicuas cuyo testero no es normal a las gualderas). El capítulo 11 dice cómo sacar por el albanécar el coz y cartabón de armadura. A partir del capítulo 12 el autor se dedica a las armaduras cuadradas y ochavadas, tratando el 13 de armaduras de limas, de limas moamares y el 14 de las piezas ochavadas y medias naranjas a las cuales están dedicados cinco capítulos, uno sobre los cartabones, otro sobre el modo de ochavar las piezas así como uno sobre el modo de cortar un nabo de forma ochavada y un palo en forma de seisavo, es decir cuya sección es un polígono de seis lados. (Recordemos que el nabo es un madero prismático octogonal que sirve de eje al rácimo de mocárabes o estalactitas sobresaliendo por encima del almizate o harneruelo). Dentro de las armaduras el autor dedica bastantes explicaciones a las de mocárabes, así en el capítulo 18 explica cómo hacer aquellos racimos de mocárabes, dando algunos dibujos; en el 19 sigue con las piezas ochavadas, insistiendo sobre su pitipié o módulo. Es un capítulo muy importante y con abundantes figuras. El capítulo 20 va dedicado a las reglas altas y bajas de los paños ochavados, insiste sobre la mayor dificultad de la regla alta. El capítulo 21 y último trata del arco del hilo y de la lima de la media caña. Indica que sobre tales armaduras es costumbre hacer otras armaduras más toscas para sostener el tejado.

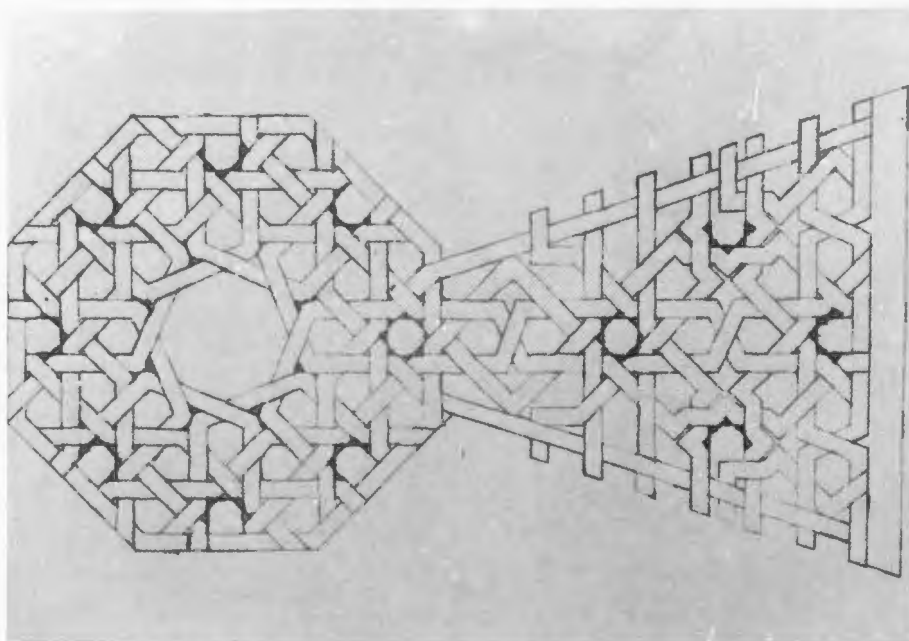
El final de este último capítulo nos da consideraciones sobre el arte de la *carpintería de lo blanco*, insistiendo sobre su relación con la geometría y sobre el alto nivel de conocimientos de los maestros que lo practican. Reivindica la superioridad del alarife sobre el maestro y sobre su papel en la tasación o evaluación de casas y solares, teniendo así su actuación importantes repercusiones económicas. Estas últimas consideraciones sirven de introducción al capítulo 22 que se presenta como un discurso en forma de diálogo o sea con referencias a una tradición literaria. Los protagonistas del discurso

son un letrado, un maestro y un tutor. Están aquí para demostrar la validez de las consideraciones que terminaban el precedente capítulo. Con este discurso del capítulo 22 empieza pues una serie de capítulos añadidos que llegan hasta el capítulo 32 y se extienden desde el folio 38 hasta el folio 64, es decir que su volumen es casi tan importante como el de la parte dedicada a la **carpintería de lo blanco**. Forman varias partes que llevan el título o subtítulo de Tratado, por ejemplo tratado de alarifes, tratado del calibre, tratado de relojes. La pretensión teórica es aquí evidente como en el **Breve, Tratado de todo género de bóvedas** de Juan de Torija publicado en Madrid en 1661 y que acaba de reeditarse en edición facsímil igualmente a cargo de D. Luis Cervera Vera.

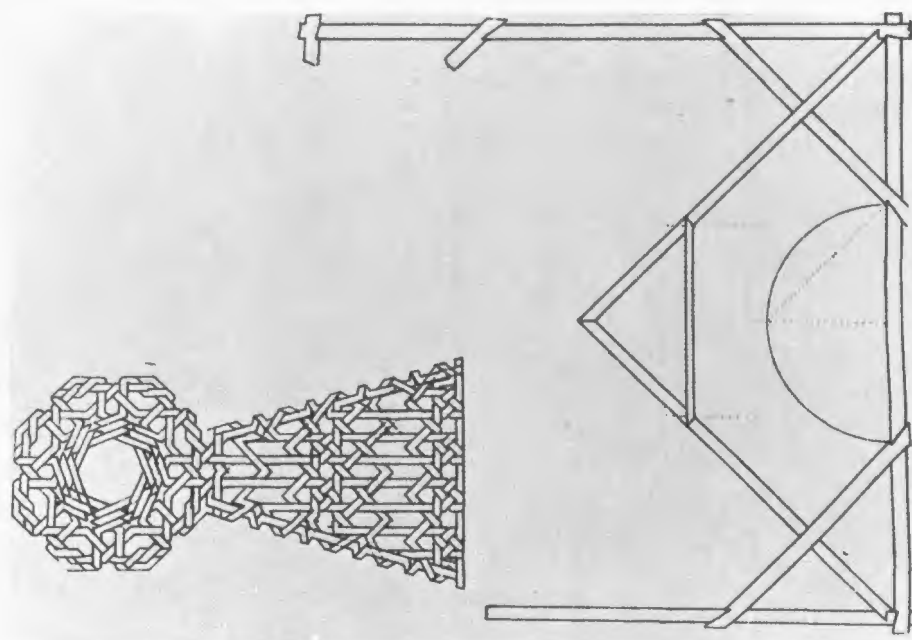
Al libro de López de Arenas se le ha reprochado muchas veces su falta de claridad y la poca abundancia de sus ilustraciones pero esto se puede remediar consultando la primera versión redactada por el mismo autor en 1619 con el título de **Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería**. El manuscrito está conservado en el Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid y fue publicado en edición facsímil por D. Manuel Gómez Moreno en 1966, poco tiempo antes de su muerte, cumpliendo así tardíamente un deseo de dar a conocer un texto sobre el cual había trabajado muchos años antes conjuntamente con otro investigador, el ingeniero Antonio Prieto y Vives, el cual había querido desentrañar los enigmas planteados por la difícil obra de López de Arenas a la luz de la geometría moderna, sin que aquello le hubiera llevado a conclusiones muy satisfactorias. Sin embargo el estudio de Prieto y Vives publicado en la *Revista Arquitectura* en el número de septiembre-octubre de 1932 y titulado **La carpintería hispano-musulmana** sigue siendo un documento valiosísimo para entrar en el estudio de los textos y figuras de López de Arenas.

Otro manuscrito conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando permite corregir errores de la versión publicada, tanto en el texto como en las figuras. En cuanto a las varias ediciones del texto de Arenas que se hicieron en el transcurso del siglo XIX y a principios del XX, es necesario conocerlas pero son bastante malas y tienen pues menos interés que los textos anteriormente citados. Me parece preferible acudir a las obras de Fray Andrés de San Miguel por ser casi coetáneas del libro de López de Arenas.

En estas obras que se hicieron cuando la **carpintería de lo blanco**, arte que se aprendía esencialmente en el taller, estaba decayendo, se nos enseña cuales son los puntos flacos de las techumbres y las principales dificultades con las cuales se tropieza en su ejecución. Se nos da un método empírico, el cartabón, por el cual se puede hacer la armadura, por esto constituyen a pesar de sus flaquezas y a pesar de basarse sobre todo en ejemplos de techumbres andaluzas (Alhambra, Generalife,...) unos documentos imprescindibles para el estudio y la restauración de la carpintería hispano-musulmana tanto en la península como en Canarias y en Hispanoamérica.



2. — Fray Andrés de San Miguel. L.III. Almizate y paño decorado con lazo.



1. — López de Arenas. Almizate y paño decorado con lazo.

DATOS DOCUMENTALES PARA LA BIOGRAFIA DE DIEGO LOPEZ DE ARENAS

M. ANGELES TOAJAS ROGER

Las escasas noticias que hasta hace poco nos eran conocidas sobre Diego López de Arenas, su **Breve compendio de la carpintería de lo Blanco, y Tratado de Alarifes**, y sus actividades como carpintero y alarife él mismo, provienen de su propio testimonio en las páginas de sus escritos; de ellos conservamos un primer manuscrito de 1619, publicado en edición facsímil y glosado por Manuel Gómez-Moreno en 1966 (1), y un segundo texto mucho más amplio, cuyo manuscrito se encuentra en los fondos de la Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y cuya elaboración definitiva se podría situar entre 1626 y 1632 como explicaré a continuación; éste se publicó por primera vez en Sevilla en 1633, y ha sido reeditado en cuatro ocasiones, según mis noticias: en 1727, 1807, 1867 y 1912 (2).

Una primera aproximación a su contenido ilustra con cierta claridad la imagen de un hombre esforzado y voluntarioso, cuya mayor preocupación parece centrarse en conservar la pureza de la técnica que conoce, el prestigio y la honestidad de su oficio, que en demasiadas ocasiones, según se desprende de alguno de sus comentarios, se ve minusvalorado, despreciado o atropellado por la corrupción o la ignorancia de quienes lo ejercen. Por otro lado, también como profesional activo da cuenta en su texto de sus obras construidas, seguramente sólo de las más brillantes, citándolas como ejemplos para ilustrar sus explicaciones. Sobre ellas volveremos después.

Partiendo inicialmente de estos datos, he podido, hasta ahora, reunir otra serie de documentos, casi desconocidos u olvidados unos, y otros publicados por primera vez aquí, cuya información es la que presento en este trabajo.

(1) LOPEZ DE ARENAS, D. **Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería**. Edición facsímil con introducción y glosario por Manuel Gómez-Moreno. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1966.

(2) LOPEZ DE ARENAS, D. **Breve compendio de la carpintería de lo blanco y Tratado de Alarifes**. Sevilla, Luis Estupiñán, 1633.

Edición corregida y ampliada por Santiago Rodríguez Villafañe. Sevilla, Manuel de la Puerta, 1727.

Madrid, 1807 (s.i.)

Edición revisada, con prólogo y glosario por Eduardo de Mariátegui. Madrid, Angel Galiano, 1867.

(Reimpresión de la anterior). Madrid. G. Lefler. 1912.

1. Sobre el nacimiento de Diego López de Arenas.

Respecto a la fecha de su nacimiento, podemos considerarla fijada en principio a través de su propio testamento, o mejor el del grabador que le retrató para la contraportada de la primera edición de su libro; esta xilografía, de mediocre calidad, representa un medallón con orla barroca con la efigie de López de Arenas, y tiene en la parte inferior otro más pequeño que dice: "AETATE SUA, 53"; está sobre una filacteria con el año: 1632. Por otra parte, el mismo López de Arenas dice en el texto de la portada del libro, tras el título de la obra y su nombre, "Maestro del dicho oficio, y Alcalde Alarife en él, natural de la Villa de Marchena, y vecino de la ciudad de Sevilla". Así pues la información es clara: nació en 1579 en Marchena. No obstante, consultados los archivos parroquiales existentes en esta ciudad, no he encontrado los documentos que permitiesen ratificarla.

En las parroquias de San Juan y de San Sebastián se conservan íntegros los fondos referentes a estos años, por lo que he revisado las actas de bautismos de 1579, y también de los años próximos. En la primera, durante 1579 se bautizan dos Diego, uno en 1577 y tres en 1580, en ninguna de cuyas actas figuran los apellidos López y Arenas; en la segunda se repite esta circunstancia en las tres actas que existen en estos años sobre el bautismo de algún Diego, uno en 1579, uno en 1577 y otro en 1580 (3).

La parroquia de San Miguel guarda también la mayor parte de su archivo, pero precisamente el Libro 2.^o de Bautismos, que debería recoger los comprendidos entre 1576 y 1593, tiene perdidas sus primeras hojas, de manera que sólo conserva inscripciones desde 1580; tampoco en éstas hay Diego alguno.

Debo señalar, sin embargo, la profusión de apellidos López y Arenas que aparecen en las actas de bautismos y casamientos de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, que he revisado en las tres parroquias marcheneras, lo que desde luego está a favor del testimonio de nuestro autor. Por todo ello, pienso que puede concluirse que, salvo que Diego López de Arenas no utilizase ninguno de los apellidos de sus progenitores, en cuyo caso podría ser su acta bautismal alguna de las que dejo citadas, había tres posibilidades: o bien no fue bautizado en Marchena, o lo fue en la parroquia de San Miguel y su acta estaría entre las perdidas, o los datos que nos da en su libro son inexactos, lo que no parece muy verosímil.

2. López de Arenas en Sevilla.

La fecha más temprana que hasta hoy conozco de la actividad sevillana de Diego López de Arenas también la proporciona él mismo en el primer manuscrito para su tratado, cuando alude, en una nota casi marginal, a la armadura que realizó para el coro de la Iglesia de Sto. Domingo de Portacoeli en abril de 1608 (4). A esta armadura, que probablemente sería una de sus primeras obras como maestro, vuelve a hacer referencia en el texto definitivo del tratado, en su capítulo 18, sobre los racimos de mocárabes, pues, según nos dice, hizo allí uno (5). Desde este momento son más abundantes las noticias que ofrecen las fuentes.

(3) Libro 3.^o de Nacimientos de la Parroquia de San Juan de Marchena. Año 1579: Diego, hijo de Antón de Fonllana y de Leonor de Xerez. Diego, hijo de Rodrigo Ximenez y de Elvira de Torres. Año 1580: Diego, hijo de Diego de Torrecilla y de M.^a de Alcalá; Diego, hijo de Alonso Ruiz y de Marina de Barrera; Diego, hijo de Diego Martín Cantarero y de Elvira Ximenez.

Libro 6.^o de Nacimientos de la Parroquia de San Sebastián de Marchena. Año 1579: Diego, hijo de Cristobal López Clavijo y Catalina Ximenez. Año 1580: Diego, hijo de Fco. López de Orbaneja e Isabel González.

(4) 1.^o Ms., capítulo 11, fol. 11 a.

(5) 2.^o Ms., y demás ediciones, Capítulo 18 (fol. 30 vto. del Ms.)

Sobre su actividad como tratadista o teórico podemos decir que, habiéndose comenzado al menos en 1619 con la primera redacción del Compendio de Carpintería, parece concentrarse entre los años 1626 y 1632. Nos lo indican dos hechos: el primero es la mención que hace López de Arenas en el texto definitivo, en su Capítulo 24, dentro del Tratado de Alarifes (6), respecto a la avenida del río del año 1626, a la que alude como un hecho próximo que afecta a las actividades de su gremio; el segundo viene dado de forma indirecta por la cronología que se perfila, como expondré más abajo, para sus obras como carpintero, todas las cuales deben estar realizadas entre 1608 y 1626.

Con todo ello parece que podríamos hablar de dos etapas en su actividad; una primera en que desarrollaría preferentemente la labor práctica, la experiencia en el oficio; una segunda, ya en su madurez, en que se vuelve a una labor teórica, quizá entre ética y didáctica como apuntábamos al principio.

A partir de los años en torno al 1630, al menos a la vista de los documentos de que disponemos ahora, se diferencia otro giro en su trayectoria profesional, y comienza entonces su actividad de carácter público, de la que, como es lógico, las noticias documentales son más concretas. En este sentido es bastante elocuente su relación con el Ayuntamiento de Sevilla, bien documentada en las Actas Capitulares que he podido revisar en la Sección 10.^a del Archivo Municipal, y que espero poder ampliar todavía (7); en ellas es citado López de Arenas en numerosas ocasiones entre 1632 y 1638, fecha en que se interrumpen las noticias y que, como explicaré al final, considero que puede ser uno de los límites para situar la de su muerte.

En 1632 y 1633 ocupa el cargo de alcalde alarife; así lo dice López de Arenas en la portada de su libro, pero también consta el dato al respecto en el acta de la reunión del Cabildo de 2 de Septiembre de 1633, en que Diego López de Arenas presenta la petición, como alcalde alarife, para que se pregonen las elecciones del cargo para el siguiente año (8).

De mayor interés es el Acta Capitular del 7 de Septiembre del mismo año, en que consta cómo Diego López de Arenas se dirige al Cabildo para comunicar que ha escrito un libro, que presenta a la ciudad, "sobre labor de fábrica en lo tocante a carpintería y sobre las tasaciones de casas, y suplica a la ciudad que lo reciba y le honre como a su hijo y vasallo"; solicita también que se revisen las ordenanzas vigentes a la vista de su libro, y especialmente lo referente a los exámenes de alarifes. El Cabildo acuerda someterlo al criterio de una reunión de alarifes, y, tras su parecer favorable y el del maestro mayor de obras de la ciudad, se llevará a cabo efectivamente tal revisión, según se recoge en Acta Capitular de 1 de Septiembre de 1634. Finalmente, la redacción definitiva de las nuevas normas es aprobada en la reunión del Cabildo de 22 de Enero de 1635 (9).

La actividad de López de Arenas se mantiene en los años siguientes, volviendo a ser nombrado alcalde alarife en 1636, noticia que consta asimismo en Acta Capitular de 4 de Enero, en que se confirma su nombramiento y jura su cargo ante el Cabildo.

También de este año es el documento, recogido en el Archivo de Protocolos de Sevilla y publicado por Celestino López Martínez, sobre la tasación de una casa en la

(6) 2^o Ms. fol. 58 a.

(7) Me refiero sobre todo a la Sección 16 de este Archivo, donde parece que constan los documentos específicamente referidos a los Gremios, y que hasta hace poco al menos no estaba disponible para su consulta.

(8) Archivo Municipal de Sevilla. Actas de Cabildo de 1633. 2^a Escribanía. Sección 10^a.

(9) Archivo Municipal de Sevilla. Sección 10^a. Actas de Cabildo. 2^a. Escribanía.

collación de la Magdalena, que es realizada por Diego López de Arenas, Juan de Segarra y Francisco de Robles, también alarifes (10).

Por lo que respecta a su vida privada cabe señalar en primer lugar que al menos desde 1625, fecha del primer documento en que figura el dato (11), es López de Arenas vecino de la collación de Omnium Sanctorum, y como tal sigue figurando en la mayoría de los documentos posteriores. Es de suponer que el archivo parroquial habría aportado más noticias, pero desgraciadamente no se conserva.

Hay que destacar en cambio la relativa abundancia de documentos que ilustran una actividad no puramente profesional, pero que da la impresión de ser una importante fuente de ingresos para López de Arenas: me refiero al arrendamiento y subarrendamiento de fincas urbanas, respecto a lo que sí hay varias noticias.

En el Archivo de Protocolos de Sevilla he podido encontrar el acta, inédita hasta hoy, de un contrato de arrendamiento cuya escritura otorga Diego López de Arenas a favor de Blas Alonso, maestro de la seda, por unas casas en la calle del Peral, en la collación de Omnium Sanctorum, con fecha 10 de Julio de 1631 (12). Existe también otro documento similar recogido por López Martínez (13), de fecha 3 de Octubre de 1637, por el que asimismo arrienda unas casas en la calle de Tocinos a una Luisa de Mesa.

De este mismo carácter es el documento inédito que he obtenido del Archivo Conventual del Monasterio de Sta. Paula de Sevilla, pero cuyo contenido nos lleva a tocar otro aspecto, porque aporta además algunos datos sobre las obras de López de Arenas en el convento; es de mayor interés por cuanto no he podido localizar hasta hoy el contrato que se pactase para la realización de estas obras. Este documento es la escritura de arrendamiento a tributo perpetuo a favor de Diego López de Arenas que otorga el Convento sobre la finca de su propiedad en la calle de la Correría, collación de San Martín, con fecha 26 de Mayo de 1632; pero a esta escritura se adjunta toda una serie de distintos documentos que corresponden a un largo pleito mantenido entre ambas partes por las condiciones del contrato, y que sirve muy bien a nuestra investigación. El proceso es enormemente complicado, por cuanto arranca de la subasta de la finca, que se adjudica a Juan de Carmona, el cual actúa al parecer en nombre de López de Arenas, sin que queden claras por otra parte las razones de la comparecencia directa de éste; es él precisamente quien inicia el litigio al considerar excesivo el precio en que se obtiene la finca. Se produce entonces toda la sucesión de recursos y peticiones, tasaciones y pareceres, y naturalmente la negativa del Convento a rebajar la renta. Finalmente, López de Arenas, en petición directa al canónigo visitador de los conventos, ofrece, por concluir el pleito que ya dura dos años, pagar algo más de lo que tasan los alarifes, en atención a su antigua relación con el Monasterio, y dice en este texto que es de 11 de Enero de 1632, "porque ha quince años que sirvo al convento", añadiendo además en favor de su buena voluntad hacia las monjas como hizo "en la sobreescalera obra por 50 ducados que valía 200". Según esto las obras de Sta. Paula, citadas por él en el libro en los Capítulos 13 y 14, las únicas bien conservadas de las

(10) LOPEZ MARTINEZ, C. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, pág. 83.

(11) Es un acta de la subasta realizada para la obra de los claustros del convento de Ntra. Sra. del Socorro. Está publicado por: SANCHO CORBACHO, H. *Contribución documental al estudio del arte sevillano*, en Documentos para la Historia del arte en Andalucía. Vol. VII. Sevilla, 1928, pág. 278.

(12) Archivo de Protocolos de Sevilla. Oficio 9. Libro 2º de 1631. Fols. 754 vto., 755 y 755 vto.

(13) LOPEZ MARTINEZ, C. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928 pág. 83.

que sabemos suyas, se realizaron en torno a 1617 ó 1620, porque estas fechas acuerdan y se completan con la existencia de una carta de pago, publicada por Muro Orejón (14), que otorga Diego López de Arenas a Francisco Caraballo, dorador, por "el dorado de cuatro racimos en la armadura del cuadro del Convento de Sta. Paula de Sevilla".

Por lo que respecta a otras obras también citadas por el propio López de Arenas como suyas, está fechada igualmente por él la armadura de la iglesia del Convento de Sta. M.^a de las Dueñas, cuya hilera "quedó a peso en 1616", según dice en el Capítulo 9 del libro. Sobre la de San Onofre junto a San Clemente, que menciona en el Capítulo 13, y la citada en el 14, de la casa de "un escrivano al Poço Santo", no he podido encontrar referencia alguna. Finalmente creo que la armadura de la Iglesia Mayor de Mairena, aludida también en el Capítulo 14 del Tratado, puede corresponder a la que hoy se conserva, fraccionada, en la cabecera de la iglesia de Sta. M.^a de la Asunción de Mairena del Alcor, aunque no documentada por haber desaparecido también su archivo parroquial.

3. Sobre la muerte de Diego López de Arenas.

Quizá la noticia directa se contuviese en el archivo perdido de la iglesia de Omnium Sanctorum, pero de nuevo el del Monasterio de Sta. Paula ofrece alguna noticia, que, aunque un tanto sesgada, es la más próxima que tenemos hoy. La referencia parte también del arrendamiento a tributo perpetuo a López de Arenas de las casas en la calle de la Correría, objeto del pleito citado, pero en este caso nos proporciona el dato uno de los Libros de Cuentas de Mayordomía: el que corre desde Septiembre de 1641. En él, al hacerse la liquidación de las rentas del título n^o 63, número que corresponde en el Libro de Títulos y Posesiones del Convento a la finca arrendada a López de Arenas, dice:

"Pagado, Beatriz de la Paz, comadre de parir, sobre casas en la Correría, cuatro mil maravedises. Carganese los dhos. dos años y un tercio fin de diciembre de 1643, que monta nueve mil y trescientos treinta y tres maravedises".

Así pues, al menos desde Septiembre de 1641 ya no es López de Arenas el arrendatario de la finca. Si recogemos ahora lo que indicamos más arriba respecto a la ausencia, hasta hoy, de documentos posteriores a 1638 en las otras fuentes consultadas, tal vez podemos establecer por lo menos dos límites para situar la fecha de su muerte que se produciría según esto entre 1638 y 1641.

(14) MURO OREJON, A. *Pintores y doradores*, en Documentos para la Historia del arte en Andalucía. Vol. VIII. Sevilla, 1935. Pág. 78.

ARMADURAS DE MADERA EN LA PROVINCIA DE JAÉN

MARIA DOLORES PEREZ GONZALEZ
FABIAN MAÑAS BALLESTIN

No ha tenido la provincia de Jaén especial atención para los estudiosos del mudéjar, hasta el momento; la bibliografía que se puede consultar se reduce a unas líneas turísticas y poco más. En esta comunicación se intenta una aproximación al mudéjar de Jaén, ya que quedan suficientes restos como para dedicarles un estudio posterior más detallado. Estos restos son, a modo de ejemplo, la Capilla de Santa Catalina, en el Castillo de Jaén (s. XIII), la puerta de la Luna y tres capillas del Claustro de la Catedral de Baeza (s. XIII), la casa-Museo (x. XIV) y el Convento de Santa Clara (s. XV) de Ubeda, el convento de Jesús María (s. XV-XVI) y la torre de Santa María (s. XVII) de Andújar, etc.; además de una serie de armaduras de madera, objeto de este trabajo. Se presentan los modelos más representativos que hemos localizado en dicha provincia, según la siguiente clasificación:

- 1.— Armadura de madera a dos aguas sobre arcos diafragma.
- 2.— Armadura de "parhilera".
- 3.— Armadura de par y nudillo.
- 4.— Armadura de limas moamares, de forma rectangular.
- 5.— Armadura de limas moamares, de forma octogonal.

1.— Armadura de madera a dos aguas sobre arcos diafragma.

Iglesia de San Andrés.— BAEZA (Jaén)

La Iglesia de San Andrés, de Baeza, comenzó a construirse a principios del siglo XVI, con materiales de derribo del Alcázar; se terminó en 1579. Es muy bella la portada principal plateresca, de la época del Obispo de Jaén don Alonso de la Fuente del Sauce, cuyos escudos en piedra ostenta. La portada norte es de la época de don Diego Tavera y la torre tiene los escudos del Obispo Merino (1523—1535) (1).

El interior es de una nave con arcos perpiaños apuntados, en uno de los cuales se hallan pintados los escudos de los conquistadores de Baeza; en los tres primeros tramos

(1) Datos tomados de la *Guía de Baeza* de José MOLINA HIPOLITO M.E.N. Dirección General de Bellas Artes, 1964, pág. 40.

han desaparecido las maderas, sustituidas por material más moderno; la techumbre original se ha conservado sólo en los dos últimos tramos. Aquí, las jácenas apoyan longitudinalmente en arcos diafragma, y sobre aquellas van las jaldetas y la tablazón sin decoración alguna. Este modelo que, según Balbina Martínez Cavero, (2), aparece con frecuencia en Levante y en Andalucía, es el único que nosotros hemos encontrado en la provincia de Jaén.

2.—Armadura de parhilara. Iglesia del Salvador.— BAEZA (Jaén).

La Iglesia del Salvador, de Baeza, tiene pegada a un muro lateral una portada del siglo XIII que no se corresponde con el estilo del resto de la iglesia que parece de finales del siglo XIV o principios del XV. El interior tiene tres naves separadas por columnas esbeltas con sencillos capiteles en su decoración y arcos formeros apuntados. Estas naves están cubiertas por una techumbre de madera, la cual ha estado cubierta por una falsa bóveda desde principios del siglo XIX hasta hace pocos años (2).

La armadura cubre las tres naves en toda su longitud salvo, como es costumbre, en el tramo de las cabeceras. Al ser tres los espacios que se cubren, en realidad son tres también las armaduras: la central es una de las llamadas de "parhilara" en la que se aprecian los pares, la hilera y la tablazón sin decorar; esta parece la parte más restaurada. Sin embargo, los tirantes tienen labor de lazo, formando tres hexágonos y dos estrellas de ocho. Las techumbres de las naves laterales tienen menor inclinación que las dos partes de la central y su estructura es diferente; más bien parecen un alfarje inclinado. Varias vigas cruzan en sentido transversal y otra las atraviesa en sentido longitudinal, de manera que se forman dos cuadrados en cada tramo. La decoración de estas vigas de mayor escuadría consiste en un zig-zag que recorre totalmente el papo de las mismas, de forma semejante al de los tirantes. Cada cuadrado está cruzado, en sentido transversal, por otras vigas de menor escuadría, formando a su vez seis espacios rectangulares con labor de menado: en cada uno de ellos se forma un hexágono central sin decorar y a los lados dos cupulillas en forma de estrella de ocho puntas. Dentro de su sencillez es una armadura de gran interés.

3.—Armadura de "par y nudillo" Iglesia de San Bartolomé, de Jaén.

Aunque la iglesia de San Bartolomé de Jaén, parece que fue construida a principios del siglo XV, según deducen los críticos de las pinturas que permanecen semiocultas en el ábside, la techumbre que cubre esta iglesia parece de principios del siglo XVI, no sólo por la aparición en la misma del escudo del Obispo de Jaén, don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (1500 - 1520), sino por el tipo de pintura que decora alfardones, cupulillas, solera, etc. (3).

Es un tipo de armadura de las llamadas de "par y nudillo" apeinazadas, que cubre desde la mitad del coro hasta la cabecera de la iglesia. Almizate y gualderas tienen la misma anchura y casi idéntica labor de lazo, formando estrellas de ocho y alfardones de estructura octogonal. Los ocho tirantes tienen la misma labor que el almizate y las gualderas: cada tirante tiene estrella de ocho junto a los canes y dos hexágonos alargados.

(2) Id. pág. 42.

(3) José CHAMORRO LOZANO Guía Artística y monumental de la Ciudad de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 1971, Pág. 269.

dos en la parte central. Gran parte de la armadura conserva la decoración de pintura, en donde puede apreciarse mejor es en la parte del coro; en los alfarzones aparece pintada una decoración de candelieri; unos tienen el fondo negro y en los dibujos predomina el ocre, en los de fondo blanco, el dibujo y negro y rojo. En las estrellas hay pintadas flores de cuatro hojas combinando los tonos anteriormente descritos. La decoración de los tabicones es claramente renacentista.

Este mismo tipo de armadura se conserva en la iglesia de Santo Domingo de Ubeda, aunque la labor es diferente. También esta iglesia es de principios del siglo XVI.

4.—Armadura de limas moamares, de forma rectangular. Iglesia del Palacio de los Cárdenas.— ANDUJAR (Jaén).

Aunque el palacio lleva en su fachada de piedra la fecha de 1600, puede asegurarse que la época de construcción del mismo es anterior. Lo que es propiamente el palacio, con un patio central y dependencias a tres lados, debió de construirse a principios de la segunda mitad del siglo XVI. Una de las ventanas de la calle, en el piso bajo, tiene la fecha de 1565; y otra reja que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de una ventana de la segunda planta de este palacio, lleva inscrita la fecha de 1575. (4).

La iglesia de este palacio, de reducidas dimensiones, debió de construirse así mismo en la segunda mitad del siglo XVI; así lo indica la decoración manierista de la cúpula de la cabecera, similar a otras de la iglesia de Santa María, realizadas probablemente entre 1556 y 1595. En todo caso, ha de entenderse la fecha de 1600 como la de terminación de todas las obras. La iglesia tiene una fachada de ladrillo almohadillado, con hornacina avenerada y terminación en frontón. Llama la atención la espadaña, en la que se incrustan siete platos de cerámica vidriada, de clara influencia musulmana. No puede llamar la atención, por tanto, el encontrar en el interior de la iglesia una armadura morisca; armadura que ha sido muy mal tratada en el último arreglo, al ser repintada de verde. (La restauración de toda la iglesia, y del Palacio, ha sido totalmente desafortunada y descuidada, aunque quizás lo más llamativo sean los repintes de la cabecera). (5).

La armadura, como ya se ha dicho, es de limas moamares o de artesa, apeinazada y rectangular. La labor de lazo del almizate forma estrellas de ocho y en el centro hay una piña dorada. En las gualderas alternan las estrellas de ocho con pentágonos irregulares, hexágonos, aspas, etc.

5.—Armadura de limas moamares, de forma octogonal. Iglesia del convento de Mínimas de San Francisco de Paula o de Jesús María.— ANDUJAR (Jaén).

El fundador de este convento fue don Pedro de Lucena y Olid, del antiguo linaje de hijosdalgo de la ciudad de Lucena (Córdoba) quien cedió sus casas a San Francisco de Paula para que fundase su primer convento el día 11 de junio de 1495 (6).

(4) Según datos facilitados por José Domínguez Cubero, don Luis de Cárdenas y Jurado, casado con Ana Reinoso, fué nombrado familiar de la Inquisición en 1575. Los símbolos de la Inquisición aparecen en la citada reja.

(5) Aunque esta cabecera parece haber sido reformada en el siglo XVIII, época de los Cárdenas Valenzuela, cuyas armas aparecen en el testero, así como en la escalera de acceso a la torre en la que aparece la fecha de 1732.

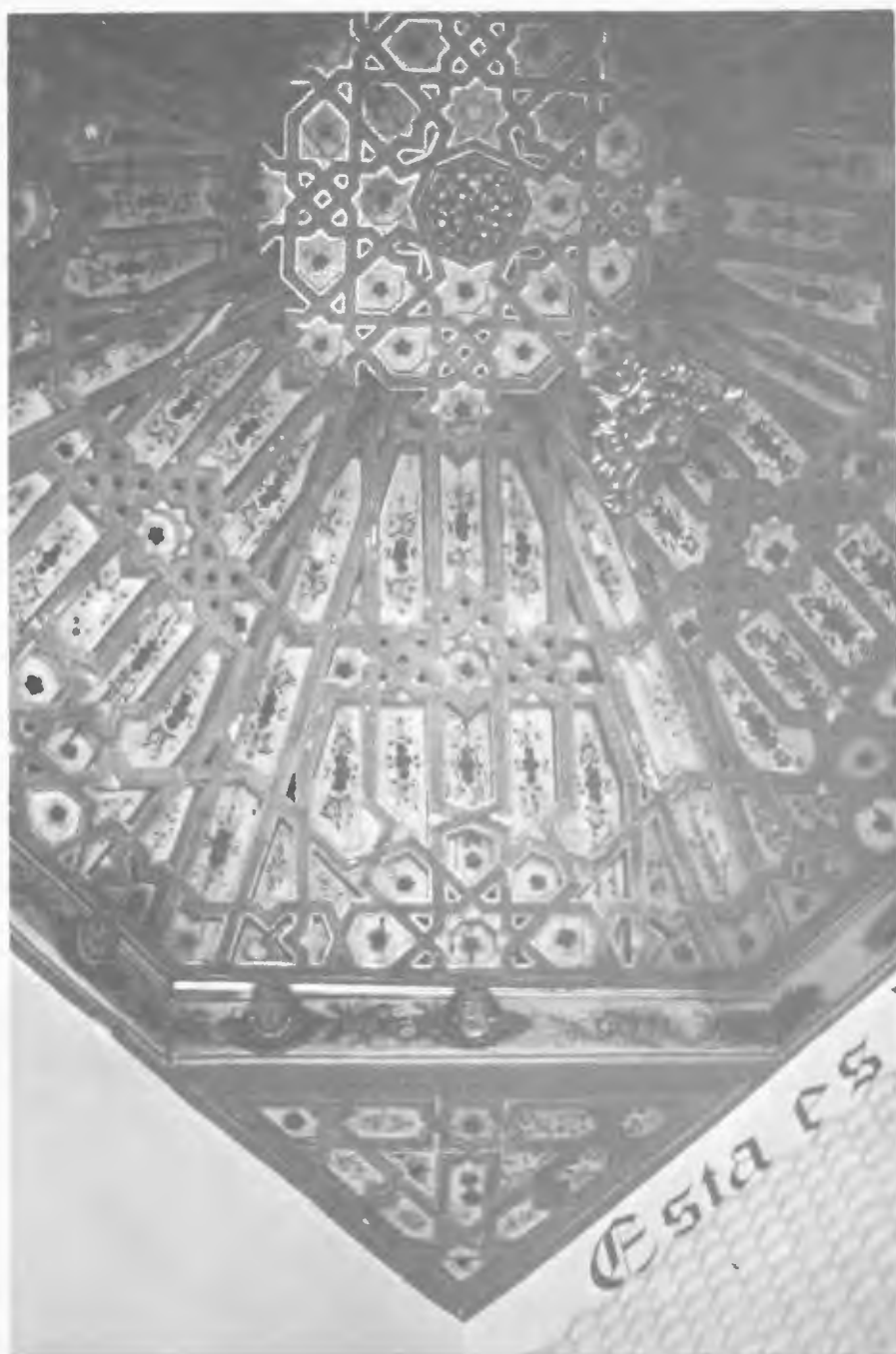
(6) Carlos TORRES LAGUNA Historia de la ciudad de Andújar y de su patrona la Virgen de la Cabeza. Andújar cristiana. Andújar, 1956.

Parece que el convento se había conservado bastante bien hasta la guerra civil, momento en el que sufrió bastante; haciéndose necesaria una restauración, ésta se hizo de forma disparatada; se acortó la iglesia y, según testimonios orales, se destruyó el claustro que era de factura mudéjar. Hace algunos años se construyó otro nuevo, de ladrillo, con arcos de medio punto en la parte inferior y rebajados en el piso alto, suponemos que con cierto parecido al antiguo. Por lo cual podemos deducir que lo único que resta del antiguo convento es la portada de la iglesia y la armadura de la cabecera.

La armadura es muy bella, con un colorido gris verdoso que puede ser el original.

El almizate, un polígono regular de ocho lados, tiene labor de lazo con perfiles dorados formando polígonos irregulares de seis, siete y ocho lados. En el centro, una piña de mocárabes, dorada también. En las gualderas, tanto los alfardones como las chellas tienen formas irregulares; hay que destacar la decoración vegetal que aparece en el fondo blanco de los alfardones y polígonos irregulares. En la solera hay relieves con cabezas de ángeles y profusión de decoración vegetal. El mismo tipo de lazo y de decoración puede verse en las pechinas.

Es otro modelo de armadura que creemos hay que tener en cuenta a la hora de estudiar la carpintería mudéjar.



Armaduras de madera en la provincia de Jaén.

ARMADURAS MUDEJARES EN LAS IGLESIAS DE LA PROVINCIA DE ALMERIA

EMILIO A. VILLANUEVA MUÑOZ
M^a. DEL ROSARIO TORRES FERNANDEZ

INTRODUCCION

El aspecto más destacado del Arte Mudéjar en la provincia de Almería lo constituyen las armaduras de madera que todavía cubren hoy un crecido número de templos diseminados por toda su geografía.

En este ámbito territorial, que ocupa la parte más oriental del primitivo Reino de Granada, se construyen durante el siglo XVI y comienzos del XVII, un gran número de iglesias especialmente rurales, que responden a esquemas constructivos por lo general muy sencillos, cubiertos con armaduras que entroncan con la tradición nazarí en el contexto de un mudéjar tardío.

Cabe pensar que este tipo de cubiertas constituía la techumbre de la inmensa mayoría de las iglesias de la provincia. El cambio de gusto experimentado durante los siglos XVII y XVIII, hizo desaparecer algunas de ellas, ocultando otras bóvedas de cañizo, a lo que hay que añadir las que se han perdido a lo largo del XIX y XX, sobre todo como consecuencia de ruinas. A pesar de ello, las conservadas visibles forman un conjunto importante y poco conocido de lo que constituye el Arte Mudéjar en el extremo oriental de Andalucía.

TIPOLOGIA

El estudio se basa ante todo en la tipología, recogiendo las tres soluciones clásicas que ya arrancan de la obra de López de Arenas (1): armadura de parhilara, armadura de par y nudillo y armadura de limas. Este último tipo presenta destacadas variantes que hemos analizado de forma más detallada. Por último, se han agregado algunos tipos poco frecuentes que permiten completar la visión panorámica de las techumbres de madera conservadas.

(1) LOPEZ DE ARENAS, Diego: "Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes". 4.^a edición, Madrid, Imprenta de los Hijos de R. Álvarez, 1912.

1. Armaduras de parhileras

Una armadura de parhileras cubre la nave de la **iglesia parroquial de Cóbdar**, en la sierra de los Filabres, construida a mediados del siglo XVI (2). Su hilera aparece visible coronando el copete de las alfardas sobre las que a su vez descansa la tablazón, reforzándose mediante tirantes simples apoyados en canes de cabeza tallada que constituyen el único elemento decorativo de la techumbre.

Tirantes dobles y unidos por travesaños tiene en cambio la armadura de parhileras que cubre la nave central de la **iglesia parroquial de Santa Fe de Mondújar**, en el valle del río Andarax. Los tirantes descansan en canes de cabeza tallada entre los cuales y coronando el muro corre el arrocabe.

Poco más al sur, en la misma parte baja del valle del Andarax, la **iglesia parroquial de Benahadux**, se cubre con una armadura del mismo tipo reforzada por tirantes simples sobre canes tallados y cuadrales en la parte de los pies.

2. Armaduras de par y nudillo

Armaduras de par y nudillo son las que cubren la **iglesia parroquial de María**, en la comarca de los Vélez. Mandada construir por el obispo de Almería D. Diego Fernández de Villalán (1523-1556), se terminó en 1557 (3). La armadura que cubre la nave presenta pares y nudillos con los papos agramilados, contrapares y tablazón encima. Tiene tirantes dobles sobre canes de cabeza moldurada. El arrocabe se prolonga a los pies de la iglesia por el hastial, dando lugar a la aparición de dos cuadrales sobre canes. La armadura que cubre el presbiterio, separado de la nave por un arco diafragma, es también de par y nudillo, pero con tirantes simples y colocada asimismo en sentido longitudinal.

Otras dos armaduras de par y nudillo con tirantes dobles y similares características, son las que cubren las naves de las iglesias parroquiales de Vícar y Roquetas, al sur de la sierra de Gádor, la primera a su pie y la segunda junto al mar. La **iglesia parroquial de Vícar** debió construirse en tiempos del obispo de Almería D. Antonio Carrionero (1558 - 1570), ya que su escudo aparece sobre el arco de la puerta principal. La **iglesia parroquial de Roquetas** ha sufrido hace pocos años una reconstrucción que puede haber afectado a la armadura de su cubierta. Tal y como se nos muestra hoy, es una armadura de par y nudillo con tirantes dobles sobre canes de cabezas talladas. El arrocabe corre sobre los muros laterales, pero no aparece visiblemente prolongado en el hastial de la iglesia como ocurre en María, a pesar de que en este punto sí se encuentran, como allí, dos tirantes de ángulo o cuadrales sobre canes. El centro de las parejas de tirantes se decora con lazos sencillos.

Decoración de lazo aparece también en las parejas de tirantes de la armadura de par y nudillo que cubre el templo **parroquial de Viator**, en el bajo valle del Andarax. Se trata de lazos de cuatro o aspas que forman una especie de alfardones calados con los travesaños cruzados situados entre los tirantes.

Decoración más rica y compleja tienen las parejas de tirantes de la **antigua iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo de Almería**, hoy Sagrado Corazón de Jesús, cons-

(2) La iglesia se estaba construyendo a mediados del siglo XVI, según se deduce de un pleito entre el obispado de Almería y D. Pero Rodríguez de Arellano, señor de las villas de Lijar y Cóbdar. Archivo de la Chancillería de Granada, legajo 1227, pieza 12.

(3) TAPIA GARRIDO, J. A.: "Vélez Blanco. La villa señorial de los Fajardo". Madrid, Ed. de la Diputación Provincial de Almería, 1959, pág. 258.

truida a comienzos del siglo XVII (4). Esta iglesia se cubre también con una armadura de par y nudillo cuya decoración se concentra en los papos de las parejas de tirantes que sobre canes de cabeza tallada refuerza el estribado de la techumbre. La decoración consiste en estrellas de ocho puntas situadas en el centro y en los extremos de las parejas de tirantes que prolongan la decoración de lazo a lo largo de las vigas mediante alfardones calados y apeinazados unidos por travesaños cruzados.

Una pequeña armadura de par y nudillo con tirantes dobles unidos por travesaños paralelos, forma la techumbre de la **antigua capilla del Santísimo de la iglesia parroquial de Purchena**, en el valle del río Almanzora, dedicada ahora a la Virgen de Fátima.

Otras dos armaduras de par y nudillo más sencillas, que sustituyen los clásicos tirantes dobles de madera por otros simples y metálicos, forman la techumbre de las **iglesias de Benitorafe y Castro Filabres**, ambas en la sierra de este último nombre.

3. Armaduras de lima

Las armaduras de lima o de artesón invertido, constituyen un paso más en la progresiva complejidad de las armaduras mudéjares, al estar integradas por cuatro paños inclinados en vez de los dos simples que forman las de par y nudillo. En la unión de los faldones aparecen ángulos diedros oblicuos ocupados por vigas llamadas limas que dan nombre a la armadura.

Las armaduras de lima tienen un considerable desarrollo como cubierta de templos mudéjares almerienses. Podemos distinguir, atendiendo a la forma de su almizate, cuatro tipos fundamentales: rectangulares, cuadradas, ochavadas y octogonales (5).

3.1 Armaduras de lima rectangulares

Al presentar esta variante soluciones diversas en función del espacio arquitectónico que cubren, hemos creído conveniente estudiarlas en relación a este.

3.1.1 Armaduras de lima rectangulares sobre el conjunto del templo.

Estas armaduras de lima rectangulares cubren la totalidad de iglesias en forma de cajón, desde sus pies a la cabecera. Se parecen por su considerable longitud a las de par y nudillo, pero sin terminar en el hastial de los pies y en el arco toral como es normal en aquellos casos, sino en sendos paños trapezoidales en los pies y en la cabecera que se unen mediante limabordones a los laterales o gualderas. Los tirantes son siempre pareados y se apoyan en canes de cabeza tallada, estando aquellos generalmente unidos por travesaños. Las esquinas se refuerzan por cuadrales o tirantes de ángulo también sobre canes. Normalmente la solera es visible y sobre ella el arrocabe entre canes y tirantes.

Posiblemente la armadura más antigua de este tipo sea la que cubre la nave central de la pequeña **mezquita nazarí de Fiñana**, (6), en el valle del río Nacimiento, dedicada hoy a ermita de Nuestro Padre Jesús.

(4) Según TAPIA GARRIDO, la iglesia se construyó en tiempos del obispo Fray Juan de Portocarrero (1603-1631). "Almería piedra a piedra. Biografía de la ciudad". Almería. Ed. del M. de P. y Caja de Ahorros de Almería, 2.ª ed., 1974, pág. 249.

(5) MARTINEZ CAVIRO, Balbina: "Sobre las armaduras de madera en el Arte Mudéjar Toledano". Granada, Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, 1977, tomo II, pág. 144.

(6) TORRES BALBAS, L.: "Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar". Ars Hispaniae, IV. Madrid. Ed. Plus Ultra, 1949, pág. 141.

Al tipo general responde la armadura de la **iglesia parroquial de Lúcar**, en el valle del río Almanzora, con una decoración muy simple que se concreta en las cartelas de las cabezas de los canes y estrellas de ocho puntas alternando con lazos de cuatro o aspas en el centro de las parejas de tirantes (7).

Una armadura semejante cubre la **iglesia parroquial de Velefique**, en la solana de la sierra de los Filabres. Tiene, no obstante, una decoración más cuidada que incluye el agramilado del papo de los pares, nudillos y tirantes, así como estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro no sólo en el centro, sino también en los extremos de las parejas de tirantes.

La armadura que cubre la **iglesia parroquial de Bacares**, en pleno corazón de la sierra de los Filabres, mantiene el agramilado de las vigas y las estrellas y lazos de cuatro en las parejas de tirantes, organizando esta última decoración de forma alternativa, de tal manera que hay tirantes decorados sólo con estrellas que combinan con otros sólo decorados con lazos. Pero la novedad más significativa con respecto a lo que llevamos dicho, es la aparición de dos paños de decoración ataujerada uno a cada extremo del almizate, formados asimismo por estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro alternantes a modo de ajedrezado (8).

Una armadura muy semejante cubre las **iglesias parroquiales de Enix**, en plena sierra de Gádor y de Santa Cruz en el valle del Nacimiento. Reuniendo todos los elementos estructurales de las armaduras de lima rectangulares cubriendo la totalidad del templo, alternan, lo mismo que en Bacares, la decoración de las parejas de tirantes y se ornamentan los extremos del harneruelo con sendos paños de lacería ataujerada.

Otra armadura de lima rectangular con paños decorativos en los extremos del almizate es la que cubre la **iglesia parroquial de Rágol** en el valle del Andarax. Su armadura fue restaurada a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX. (9).

La **iglesia parroquial de Níjar**, en el Campo de su nombre, construida a comienzos de la segunda mitad del siglo XVI (10), cubre su nave central con una armadura muy similar a la de Bacares y Enix, tanto en sus elementos constructivos como decorativos, pero con la particularidad de presentar un arco diafragma que separa la capilla mayor de la nave central, sin alterar sustancialmente ni la estructura ni la ornamentación de este tipo de techumbres.

Solución parecida a la de Níjar presentaba la **iglesia parroquial de Padules**, en el valle del Andarax. Una armadura rectangular de limabordones cubre la totalidad del templo, pero diferenciando el presbiterio mediante un arco diafragma. El estado de ruina de la parte de la armadura correspondiente a la cabecera, determinó la colocación de toscos tirantes y maderos de apuntalamiento, aconsejando cambiar la orientación de la iglesia, de tal manera que, la primitiva capilla mayor nos aparece hoy a los pies. El trozo de almizate que puede verse en este punto presenta un paño en cuadrícula formado por la prolongación entre los nudillos del harneruelo de las líneas de las alfardas.

(7) PAVON MALDONADO, Basilio: "El Arte Hispano-Musulmán en su decoración geométrica. (Una teoría para un estilo)". Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1975, pág. 199.

(8) Esta composición es extraordinariamente frecuente. PAVON MALDONADO, ob. cit., págs. 189 y ss. AGUILAR GARCIA, M.^a Dolores: "La armadura de la iglesia de San Juan de Málaga". 'Baetica'. Anejos de Arte, n.º 3, Málaga, 1980, pág. 8.

(9) La iglesia de Rágol se hundió en 1842 (OCHOTORENA GOMEZ, Fernando: "La vida de una ciudad. Almería, siglo XIX", Almería, Ed. Cajal, 1976, tomo I, pág. 178). Se reconstruiría a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX, ya que uno de los tirantes lleva inscrito en su papo la fecha de 1861.

(10) La fachada principal ostenta el escudo del obispo de Almería D. Antonio Carrionero (1558-1570).

En el progresivo crecimiento de la decoración en las armaduras de lima rectangulares, el escalón lo ocupa la **iglesia parroquial de Benizalón**, al este de la sierra de los Filabres. Los dos paños de estrellas y lazos de cuatro ataurajados que decoran los extremos del almizate, se enriquecen aquí con elementos nuevos como son los racimos de mocárabes situados en el centro de las estrellas. Por otra parte, sus cuatro parejas de tirantes, decorados con abundantes estrellas y lazos de cuatro, unen al agramilado normal del papo de las vigas visibles, una especie de bocel que ocupa el centro de la cara inferior de los tirantes, subrayando además las estrellas y lazos, decorado a su vez con incisiones oblicuas agrupadas de tres en tres o de cuatro en cuatro.

Armaduras de lima rectangulares con una decoración más sencilla —limitada casi siempre a la cabeza de los canes—, pero con todos los elementos estructurales, aparecen diseminadas por toda la provincia cubriendo incluso edificios religiosos de pequeño tamaño. Como ejemplo podemos mencionar la **ermita de la Alfaguara** cerca de María, en la comarca de los Vélez; la **ermita de San Cayetano**, en el valle del Almanzora; la **iglesia de las Alcubillas**, próxima a Gérgal, en el centro de la provincia; la **ermita de la Virgen de las Angustias de Fondón**, en la parte alta del valle del Andarax; y la **ermita de San Tesifón en Castala (11)**, en las cercanías de Berja, en la Baja Alpujarra.

La armadura de lima que cubre la **iglesia parroquial de Benínar**, en la Baja Alpujarra, aparte de su sobriedad decorativa, se caracteriza sobre todo por la falta de un almizate propiamente dicho, ya que a pesar de tener un tirante en cada una de las parejas de alfardas, no tiene ninguna tabla encima que forme el plano del harnero, de tal manera que, a través de los nudillos, es visible la hilera que corona la armadura.

3.1.2 Armaduras de lima rectangulares sobre nave.

Armaduras de lima rectangulares cubren la nave única (la central si son tres) de templos cuya cabecera aparece diferenciada y cubierta con armadura independiente. Esta estructura arquitectónica es muy frecuente en el mudéjar del siglo XVI del primitivo Reino de Granada (12), siendo bastante comunes dentro de la provincia de Almería.

La **iglesia parroquial de Tíjola**, en el valle del Almanzora, presenta una armadura de limabordón introduciendo la novedad de presentar cuadrantes dobles en los ángulos, decorados como las parejas de tirantes por lazos de cuatro o espas en el centro y reforzados mediante travesaños oblicuos. El almizate se decora en la parte más próxima a la cabecera con un paño ataurajado de estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro.

La cercana **iglesia parroquial de Serón**, debió terminarse a comienzos del siglo XVI (13). Presenta también armadura de limabordón que cubre la nave central. Los tirantes y los cuadrantes dobles de los ángulos van sobre canes de cabeza tallada y adornados con estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro o espas, reforzándose por travesaños cruzados o simples oblicuos. Paños de lazo como los mencionados decoran el almizate.

Otras dos armaduras de este tipo, pero con soluciones más ricas, nos aparecen en el valle del Nacimiento, en las poblaciones de Abla y Fiñana. La **iglesia parroquial de Abla** tiene su nave cubierta por una armadura rectangular de limas moamares con tirantes dobles, cuadrantes en las esquinas y arrocabe coronando la parte alta del muro. Los

(11) Esta ermita se construyó en la primera mitad del siglo XVI. TAPIA GARRIDO, J.A.: "Historia de la Baja Alpujarra. Berja, Adra, Dalías". Almería, 1965, pág. 134.

(12) TORRES BALBAS, ob. cit., pág. 295. CHUECA GOITIA, Fernando: "Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y Edad Media". Madrid, Ed. Dossat, 1965, págs. 499-500.

(13) La portada de los pies tiene el escudo del obispo Fray Juan de Portocarrero (1603-1631).

tirantes se decoran con estrellas de ocho puntas que se prolongan en alfardones calados unidos por crucetas a lo largo de las vigas. La tablazón que se sitúa sobre pares y nudillos presenta labor de menado con chellas y alfardones (14), el único caso que nos aparece en la provincia decorando armaduras de nave.

Pero mucho más rica y excepcional es la armadura que cubre la nave central de la **iglesia parroquial de N.^a S.^a de la Encarnación en Fiñana** (Lám. I, 1), construida en la segunda mitad del siglo XVI (15). Presenta limas moamares con arrocabes, tirantes pareados y cuadrales sobre canes dobles superpuestos, y arrocabe muy ancho con molduraje. La decoración de lazo ataurado cubre todos los planos de la armadura. En el almizate aparece una decoración compleja combinando lazos de cuatro con estrellas de seis y ocho puntas, dejando grandes octogonos vacíos que seguramente irían ocupados con pifias de mocárabes. Los faldones presentan estrellas de ocho puntas conjugadas con lazos de cuatro. Los tirantes tienen cintas dobles que se organizan en torno a dos lazos de diez. Los canes superiores decoran sus extremos con hojas de acanto, mientras que los inferiores llevan mascarones.

3.1.3 Armaduras de lima rectangulares incompletas sobre nave.

Una particularidad que hay que subrayar en las armaduras que cubren las naves de las iglesias cuya cabecera aparece diferenciada, consiste en el hecho de mostrar una solución híbrida entre las armaduras de par y nudillo y las armaduras de lima. Es decir, por los pies las gualderas se unen mediante un tercer faldón, lo que da lugar a una armadura de lima, mientras que por la cabecera carece del cuarto faldón y se unen de forma directa al arco toral, como si se tratase de una armadura de par y nudillo. Por esta peculiaridad hemos denominado a este tipo: armaduras de lima rectangulares incompletas.

Este es el caso de la **iglesia parroquial de Lucainena de la Alpujarra**. Tiene parejas de tirantes decorados con estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro, cuadrales dobles a los pies con aspas y un paño ataurado con lazo de cuatro decorando el almizate sobre el coro. En la misma comarca, la **iglesia parroquial de Paterna del Río**, nos ofrece una armadura de limas moamares decorada en sus tirantes y almizate con el repetido motivo de estrellas de ocho puntas y lazo de cuatro.

A lo largo del valle del Andarax encontramos numerosos templos cuyas techumbres encajan dentro de este apartado: iglesias de Fuente Victoria, Instición, Illar, Huécija, Bentarique y Terque.

Algunas son sencillas, de limabordón y carentes de elementos decorativos, como la que cubre la **iglesia de la Anunciación de Huécija**, la de **Fuente Victoria**, la de **Illar** (muy reforzada) o la de **Bentarique**, en la que elementos modernos de refuerzo de los muros ocultan el arrocabe y los canes que soportan los tirantes.

Un paso más nos ofrece la armadura que cubre la nave de la **iglesia parroquial de Terque**, cuyo almizate presenta un paño de ajedrezado formado por el entrecruzamiento de los nudillos con la prolongación de las alfardas.

Armadura más rica y de más cuidada factura es la que cubre la nave de la **iglesia parroquial de Instición**. Es de limabordón, con labor de agramilado en el papo de las alfardas y nudillos, cuadrales simples y tirantes dobles sobre canes de cabeza tallada, decorados con estrellas de ocho puntas los dos más próximos a los pies y lazos de cua-

(14) PAVON MALDONADO, ob. cit., pág. 181, fig. 21. MARTINEZ CAVIRO, ob. cit., pág. 140.

(15) La iglesia se construyó en la época de Felipe II (1556-1598), según consta en la inscripción de la portada.

tro los restantes. Un bello paño atarejado con motivos de estrellas de ocho puntas y lazo de cuatro decora el harneruelo por la parte de los pies.

La pequeña **iglesia de Alsodux**, en el bajo valle del Nacimiento, tiene su corta nave cubierta por una armadura de limabordón con cuadrales simples y tres parejas de tirantes sobre canes tallados y decorados con lazos de cuatro, motivo que vemos repetirse en el paño atarejado de su almizate.

Dos ejemplos importantes nos proporciona el valle del Almanzora en las localidades de Zurgena y Fines. La **iglesia parroquial de San Ramón Nonato de Zurgena**, cuya estructura se vio profundamente modificada al agregársele con posterioridad un crucero y una cabecera abovedados, conserva sin embargo, la primitiva armadura de la nave que ensambla con la parte nueva sin ocultar en absoluto su estructura en el arranque. Tal y como la podemos ver hoy, encaja dentro de este apartado, ya que por los pies tiene limas moamares con arrocabas en la calle de limas, terminando en el extremo opuesto como si se tratara de una armadura de par y nudillo, dejando visible incluso el copete. Tiene arrocabe, tirantes dobles sobre asnados tallados con volutas y cuadrales simples en los pies. La decoración la constituye el agramilado de los pares, y las estrellas de ocho puntas y el lazo de cuatro cruzado de los tirantes, excepto el más próximo a los pies cuya estrella central es de diez puntas entre lazo del mismo tipo; por último, un paño de estrellas de ocho y lazo de cuatro decora el almizate en la parte opuesta a la cabecera.

La **iglesia parroquial de Fines** tiene una armadura de limabordón con tres parejas de tirantes decorados con estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro. En cada uno de los extremos del almizate se sitúan paños atarejados con la misma labor, incluyendo algunas de las estrellas una roseta en el centro.

La **iglesia parroquial de Gérgal**, al pie de la sierra de los Filabres, cubre su nave central con una hermosa armadura de cuidada factura aunque parca en la decoración, centrándose ésta en las parejas de tirantes que, apeados con canes tallados se decoran alternativamente a base de estrellas de ocho puntas en unos y lazos de cuatro que dejan entre sí alfardones calados los otros.

En la capital, el convento de la **Purísima Concepción** puede encerrar en la nave de su iglesia una armadura de la tipología que analizamos en este apartado. En realidad se halla semioculta por una bóveda de cañizo que se extiende hasta el coro alto, donde se interrumpe dejando ver aquélla de forma muy fragmentaria.

3.1.4 Armaduras de lima rectangulares sobre cabecera.

Una armadura rectangular de lima cubre el presbiterio de la **iglesia parroquial de Santiago en Vélez Blanco**, consagrada en 1559 (16). Se ajusta al tipo general estudiado en este apartado, incluyendo la aparición de tirantes dobles poco frecuentes en las armaduras de los presbiterios. Está colocada en sentido transversal a la iglesia, cubriendo un volumen de cierta autonomía que constituye la capilla mayor. Por excepción, conocemos al maestro que intervino en su construcción, el alarife morisco Zuzunegui (17). La decoración, atarejada, se concentra en los extremos del almizate y en las parejas de tirantes, éstas tienen una estrella de ocho puntas en el centro y lazos de cuatro en los extremos.

(16) TAPIA GARRIDO: "Vélez Blanco...", pág. 258.

(17) TAPIA GARRIDO: "Vélez Blanco...", pág. 258. Este mismo autor piensa que Zuzunegui pudo intervenir bajo la dirección de Juan de Orea en las desaparecidas armaduras de la iglesia parroquial de Santiago de Almería ("Almería piedra a piedra...", pág. 130).

La **capilla mayor de la iglesia de Fines** se cubre asimismo por una armadura de limabordón rectangular; tiene cuadrales dobles en los ángulos y su almizate se decora con un paño atarejado de estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro.

En la **iglesia parroquial de Fuente Victoria**, tenemos una armadura de limabordón ligeramente rectangular y dispuesta en el sentido de la profundidad. Su factura es muy sencilla, con cuadrales y un tirante doble en su parte central, dispuesto transversalmente, todos ellos apeados en canes de cabeza tallada. Su almizate presenta por toda decoración dos paños rectangulares en los extremos, ocupando el espacio comprendido por cinco nudillos, de un reticulado formado al entrecruzar éstos con la prolongación de las alfardas.

En el caso de la **iglesia de Paterna del Río**, nos encontramos con una armadura ligeramente rectangular y dispuesta en sentido de la profundidad. Es de limas moamares con arrocabas en su calle de limas y cuadrales sobre asnados ricamente tallados. El papo de los pares tiene labor de agramilado que también aparece en limas y arrocabas; sus cuatro faldones se decoran por encima del arrocabe mediante un friso de lazo de cuatro cruzado y en el resto labor de menado con chellas y alfardones. El almizate nos muestra un bello paño atarejado con lazo de ocho, sistema doble malla cuadrangular sobrepuesto (18), con cierto efecto de claroscuro debido a que el fondo de todos los polígonos incluidos en la red de lazo llevan decoración de chellas.

3.2. Armaduras de lima cuadradas

Las armaduras de lima cuadradas tienen en el caso almeriense una localización muy precisa: se ubican en las capillas mayores de los templos adaptándose perfectamente a su planta normalmente cuadrada.

La armadura que cubre la **capilla mayor de la iglesia de Bentarique**, es de limabordón con cuadrales sobre canes tallados con motivos de cartelas y sencillo almizate. Parecidas características presenta la correspondiente a la **iglesia parroquial de Terque**. La que cubre el **presbiterio del templo parroquial de Illar** añade a los elementos mencionados la decoración de su almizate a base de cuadrícula.

La **iglesia de Alsodux** nos ofrece un ejemplo de armadura avanzando un paso más en la complicación decorativa. Ante todo llama la atención su tamaño, proporcionalmente muy grande, dado que la capilla mayor viene a comprender casi la mitad del espacio del templo. Los pares conservan parte de la labor de agramilado y el almizate se decora con un paño atarejado de estrellas de ocho puntas y lazo de cuatro, que en los espacios correspondientes a los vértices adoptan la disposición cruzada dejando cuadrado central.

Mucho más rica es la armadura de la **capilla mayor del templo parroquial de Instinción** (Lám. I, 2). Es de limas moamares, en cuya calle se sitúan las arrocabas que prolongan las péndolas. Tiene cuadrales sobre canes tallados y los pares llevan el papo con labor de agramilado. Su almizate ofrece un paño ricamente decorado con lazo de ocho, sistema doble malla cuadrangular sobrepuesta (19).

La bella **iglesia de N.^a S.^a de la Misericordia de Almócita**, en el valle del Andarax, sólo conserva una rica armadura cubriendo su capilla mayor. Es de limas moamares con arrocabas y cuadrales dobles decorados con lazos de cuatro. Los pares llevan decoración de agramilado en el papo y los cuatro faldones se ven recorridos por tres frisos

(18) PAVON MALDONADO, ob. cit., págs. 245-255.

(19) Ibidem.

paralelos de lazo de cuatro comprendiendo entre ellos alfarzones. Su almizate se decora con lazos de cuatro y una especie de reticulado del centro del cual pendía una piña de mocárabes.

3.3. Armaduras de lima ochavadas

La bella armadura de la **iglesia parroquial de Tabernas** (Lám. II, 1), construida en la segunda mitad del siglo XVI (20), se extiende de pies a cabeza cubriendo la nave central. Por los pies tiene faldón único de limabordón, mientras que el de la cabecera se quiebra en tres surgiendo en cada ángulo limas moamares, cuya calle presenta arrocabes. Dos cuadrantes en los ángulos permiten el paso al semioctógono. El arrocabe se decora en la zona de la cabecera con una línea de hojas de hiedra y otra de cuentas enfiladas. Tiene tirantes dobles sobre canes tallados y cuadrales sencillos en los pies. Su decoración consiste en el agramilado del papo de las alfarzas, las estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro de los tirantes en la labor atarejada con los mismos motivos que cubre los cuadrantes, así como los paños también atarejados que adornan el almizate, con estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro formando cuadros separados por franjas de lazo de cuatro cruzado y salpicados por chellas.

La **iglesia parroquial de Purchena** en el valle del Almanzora, construida a mediados del siglo XVI (21), repite en líneas generales la estructura de la armadura de Tabernas. Es de limas moamares, pero disponiéndose éstas de una forma peculiar, es decir, las dos limas van paralelas y juntas sin comprender calle de limas. El ochavado de la cabecera carece de cuadrantes. En el arrocabe se insertan cinco parejas de tirantes decorados con estrellas de ocho puntas y alfarzones. Las guarderas llevan dos frisos, uno en la parte inferior y otro en la media, de estrellas de ocho puntas alternando con lazos de cuatro. Por su parte, el almizate se decora en toda su extensión con el mismo motivo dejando polígonos octogonales de los que penden piñas decorativas.

3.4. Armaduras de lima octogonales

La **capilla mayor de la iglesia de N.^a S.^a de la Encarnación en Fiñana** (lám. II, 2) se cubre con una armadura cuya base es un octógono, pasándose del cuadrado a este polígono por medio de cuadrantes. Sobre el arrocabe los ocho faldones presentan en sus aristas limas moamares y se decora con labor de lazo de diez. Los dos faldones situados en el eje de la iglesia tienen dos estrellas tangentes incompletas del mismo tipo de lazo. El almizate decorado con lazo de ocho, sistema doble malla cuadrangular sobrepuesta, deja en el centro un hueco que posiblemente estuvo ocupado por una piña de mocárabes. Los cuadrantes se decoran también con lazo de diez.

La **iglesia parroquial de Abla** dispone su capilla mayor poco profunda tras el arco toral, cubriéndose con un semioctógono de limas moamares, sobre cuadrantes decorados con estrellas de ocho puntas y lazo de cuatro; los faldones, por su parte, lo hacen mediante tres frisos del mismo tema; y el almizate, muy pequeño, tiene también una labor semejante.

(20) La portada de los pies ostenta el escudo del obispo D. Antonio Carrionero (1558-1570). La portada lateral se corona con el del obispo Fray Juan de Portocarrero (1603-1631).

(21) La iglesia de Purchena se estaba construyendo en 1556 según se desprende de un pleito entre el vicario de Purchena y la villa de Serón motivado por la extracción de piedra para su edificación que se realizaba en una cantera situada en el término de esta villa (Archivo de la Chancillería de Granada, legajo 1146, pieza 16). Además la iglesia ostenta los escudos de los obispos Fray Diego Fernández de Villalán (1523-1556) y de D. Antonio Carrionero (1558-1570).

4. Otras armaduras

4.1. Armaduras de arco diafragma

Techumbres angulares (22) sobre arcos diafragmas cubriendo iglesias de estructura gótica y origen levantino, se conserva en la provincia de Almería la correspondiente a la nave de la iglesia de Vélez Blanco (23). Su única nave se cubre con una armadura angular apoyada en cinco arcos diafragmas transversales de medio punto góticos. Como es normal en este tipo de armaduras, sobre el trasdós apuntado de los arcos descansan jácenas colocadas en el sentido de la profundidad, encima de las que se apoyan otras de menor escuadría, sobre las que a su vez descansa la tablazón. Las jácenas forman seis filas a lo largo de la nave, delimitando siete entrepaños de los cuales el central constituye un pequeño techo horizontal formado por tirantillas colocadas muy altas (24).

4.2. Armaduras de cuchillo

Una armadura muy peculiar es la correspondiente a la iglesia parroquial de Alcudia de Monteagud, en la sierra de Filabres. Se trata de una armadura de dos paños que descansa en cuchillos dobles. Cada uno de éstos está formado por dos pares, un tirante, un nudillo y dos péndolas que unen los extremos de este último con el tirante. Sobre los pares corren vigas más delgadas en sentido longitudinal, sobre las que a su vez se colocan otras transversales encima de las que se sitúa la tablazón. Los tirantes apoyan en canes de cabeza tallada, unidos sus centros por parejas mediante travesaños. En este punto aparece una decoración ataurada de lazo de cuatro en forma de aspa con una serie de incisiones que se prolongan en el papo de los tirantes. Esta armadura se asemeja por su estructura y funcionamiento a la angular sobre arcos diafragma, sustituidos aquí por parejas de cuchillos, pero con una reminiscencia más clara de lo mudéjar en el uso de nudillos, tirantes dobles y decoración ataurada de lazo.

4.3. Armaduras de colgadizo

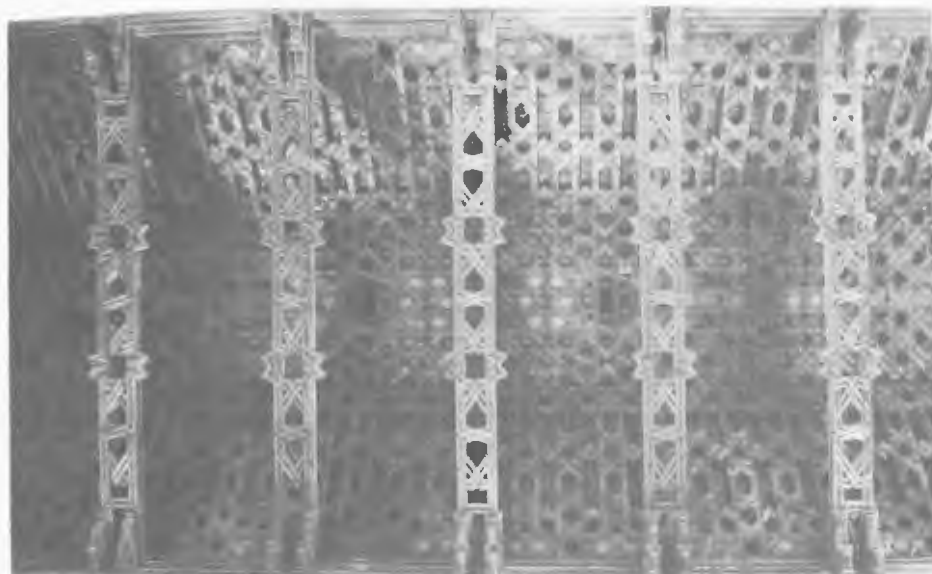
Las armaduras de colgadizo (25) son las características de las naves laterales de iglesias que cubren la central mediante armaduras longitudinales de las ya descritas más arriba. Presentan una sola vertiente formada por un plano rectangular inclinado que apoya en vigas paralelas que descansa su parte superior en la arcada de separación de naves y la inferior en el muro lateral. Apareciéndonos ya en la mezquita de Fifiñana, dentro de lo mudéjar se encuentra en templos de cierta envergadura, por lo general parroquias de poblaciones importantes, cabeceras de comarca, como Níjar, Tabernas, Gérgal y Fifiñana, o en pueblos destacados en áreas ricas de los valles del Almanzora: Serón y Purchena, o del Andarax: Santa Fe de Mondújar.

(22) RAFOLS, J. F.: "Techumbres y artesonados españoles". Barcelona, Ed. Labor, 4.^a ed., 1953, pág. 90 y ss.

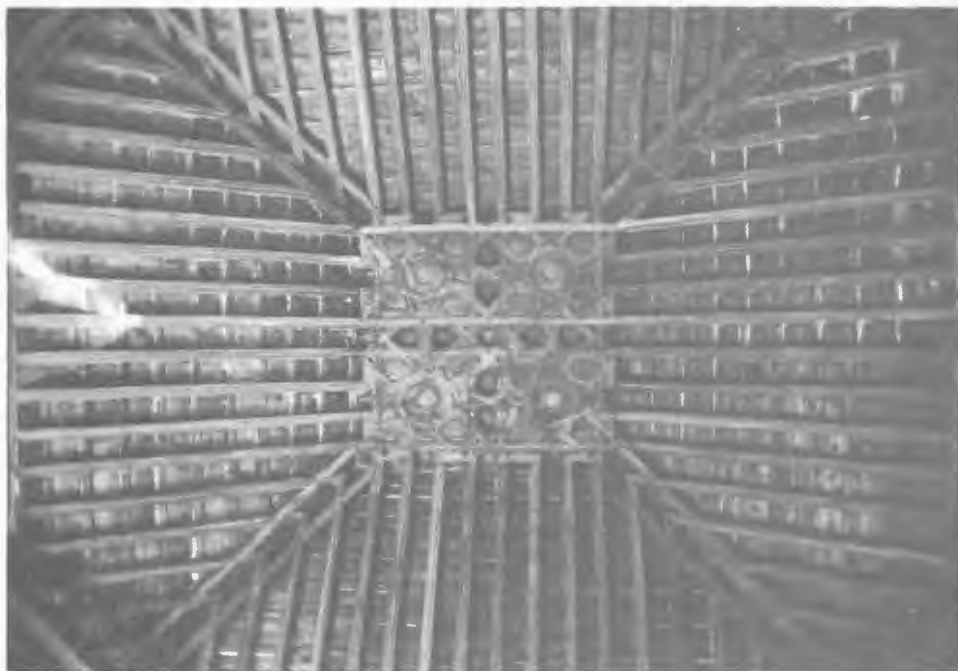
(23) Otra iglesia de la misma estructura y cubierta del mismo modo, aunque sustituyendo los elementos góticos por otros renacentistas, es la más conocida de Santiago de Almería (TORRES BALBAS, ob. cit., pág. 295 y CHUECA GOITIA, ob. cit., pág. 499). De esta iglesia, construida entre 1553 y 1559 por Juan de Orea e incendiada en Julio de 1936, sólo se conserva antiguo la fábrica de piedra (TAPIA GARRIDO, "Almería piedra a piedra...", pág. 130).

(24) RAFOLS, ob. cit., pág. 22.

(25) En este tipo de armadura seguimos la denominación dada por TORRES BALBAS, ob. cit., págs. 256, 285, 292 y 418.



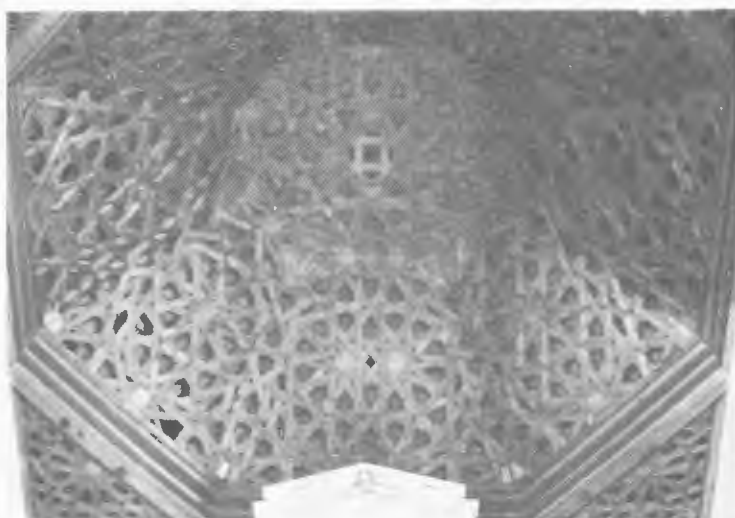
1.— Armadura de lima rectangular. Nave de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Encarnación en Fiñana (Almería).



2.— Armadura de lima cuadrada. Presbiterio de la iglesia Parroquial de Instinción (Almería).



1.- Armadura de lima ochavada. Iglesia Parroquial de Tabernas (Almería).



2.- Armadura de lima octogonal. Capilla mayor de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Encarnación en Fiñana (Almería).

CARPINTERIA MUDEJAR EN LOS ARCHIPIELAGOS DE MADEIRA Y CANARIAS

CARMEN FRAGA GONZALEZ

Con unas características físicas comunes en relación al grupo macaronésico, la incorporación de Madeira y Canarias a las Coronas de Portugal y Castilla, respectivamente, no fue similar, pues los lusitanos hallaron unas tierras desiertas, cuando en 1419 las avistaron João Gonçalves Zarco y Tristão Vaz, escuderos del infante D. Enrique, hijo del monarca Juan I. Por el contrario, las Canarias estaban habitadas y divididas algunas en distintos reinos, por lo que su conquista fue cruenta y tardó prácticamente una centuria, desde 1402 en las orientales hasta 1496 con la sumisión de Tenerife.

Sin embargo la vida económica ofreció en ambos casos evidentes concomitancias: cultivos de caña de azúcar, primero, y de la vid, después, permitieron el comercio con los puertos del norte de Europa; de ahí la proliferación de esculturas y pinturas flamencas, además de la natural influencia artística de la Península Ibérica, que se tradujo en las realizaciones de la carpintería de lo blanco, fomentada por grandes masas arbóreas.

Desde que el Marqués de Lozoya (1) insistiera en la presencia de elementos lusitanos en la arquitectura canaria, han abundado las comparaciones y los intentos de acercamiento entre una y otra entidad. Más no parece que tal ascendiente, perceptible sobre todo en los trabajos de cantería en Tenerife y Gran Canaria, pueda generalizarse a las labores lignarias, salvo en los techos pintados del siglo XVIII (2). Los portugueses no debían de estar muy especializados, refiriéndose quizás a ellos un acta del Cabildo, fechada en La Laguna el 22 de noviembre de 1506, donde se lee que "muchos extranjeros se entremeten a husar de oficios que no saben ni los husaron, fassen obras falsas así como albañiría e trapería e otros edificios falsos, no siendo maestros ni desanimados ni sabiendo faser mesclas ni adobar tierra, por manera que las tales obras se cayen presto e es en perjuycio de los pobladores e vesinos desta ysla" (3). Por consiguiente se adoptan ordenanzas al efecto, similares a las de Sevilla.

1) MARQUES DE LOZOYA: La huella de los portugueses en el arte de Canarias. Rev. "Colòquio", Fundación Gulbenkiam, Lisboa, febrero de 1970, pág. 3.

2) MARTINEZ DE LA PEÑA Y GLEZ., Domingo: Las cubiertas de estilo portugués de Tenerife. "Archivo Español de Arte", Madrid, m^o. 112 (año 1955), pág. 313-321.

3) FRAGA GONZALEZ, M^a. Carmen: Arquitectura mudéjar en Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1977, pág. 33.

De cualquier manera la carpintería mudéjar corresponde en ambos archipiélagos a distintos estadios, porque en Madeira se alía con el gótico y, particularmente, con el arte de época manuelina. En Canarias, por el contrario, su vigencia se prolonga durante las siguientes centurias.

MADEIRA

Las armaduras aquí existentes se concentran en la isla homónima, como es lógico teniendo en cuenta la escasa importancia geográfica de Porto Santo y de los tres alargados islotes que constituyen las Desertas (Chao, Deserta Grande y Bugio). De Madeira se dice que recibió su nombre del hecho de encontrarse completamente cubierta de bosques, convertidos algunos en antorchas por los colonizadores para establecer allí los nuevos cultivos, eligiendo la vertiente sur, dada la orientación de las montañas y la dirección de los vientos (4). Ambas circunstancias explican que se haya aprovechado la riqueza arbórea para hacer bellas techumbres de raíz hispano-musulmana y que éstas se eleven en localidades de la costa sur, desde Funchal hasta Calheta, sin que se admiren en la contraria.

A excepción de una, todas las restantes se sitúan en construcciones religiosas, preferentemente de época manuelina, pero no fueron estudiadas, como tampoco la parroquia de Caminha, por el profesor Pérez Embid en su tratado sobre esta arquitectura (5), por considerar que mostraban elementos singulares de tal índole, sin formar conjunto estilístico.

Entre las edificaciones más antiguas prevalece la ermita de S. Pablo en Funchal, fundada por Zarco en torno a 1426, siendo restaurada posteriormente en barroco, aunque se tuvo el acierto de conservar el arco apuntado y el techo mudéjar de la capilla mayor.

De la misma centuria es la iglesia matriz de Calheta, modificada en 1639, manteniendo los arcos apuntados y la armadura de la capilla mayor. Presenta ésta ocho faldones y limas moamares, que se prolongan desde un punto de vista decorativo hasta reunirse en dos puntos del harneruelo; el almizate lo ocupan mocárabes, alrededor de los cuales se despliegan pinjantes y lazos, reproduciéndose en los paños; por último no escasea la policromía, en rojo y azul, además del dorado.

Muy cerca de la población anterior se levanta Arco da Calheta, donde la ermita de N. S. de Loreto tiene fábrica manuelina, en la que destaca una bella puerta lateral con arco conopial y típicas basas para las columnillas; llama asimismo la atención la cubierta mudéjar. Posterior es la ermita de los Reyes Magos en Estreito da Calheta, fundada ya en el siglo XVI, pero aún con detalles góticos y la armadura mudéjar del interior, de dibujo muy sencillo (6).

Más hacia el oriente se encuentra la iglesia de N. S. de la Luz en Ponta do Sol, mandada a edificar por Rodrigues Eanes en el s. XV, habiendo sido nombrada parroquia en 1462 (7). La presencia del arte mudéjar se traduce en la visión de la techumbre del presbiterio y la pila bautismal, de barro vidriado en verde, única en la isla.

4) AFONSO PEREZ, Leoncio: Aspectos geográficos de Madeira y Azores. "Homenaje a Elías Serra Ráfols", Universidad de La Laguna (Tenerife), 1970, t. I., pág. 42.

5) PEREZ EMBID, Florentino: El mudejarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina. Sevilla, 1944, pág. 57.

6) CLODE, Luiza, y MARQUES DA SILVA, Jorge: Guia artístico da ilha da Madeira. Dirección Regional de Turismo, s.f., págs. 34-37.

7) PITA FERREIRA, Pe. Manuel Juvenal: A Sé do Funchal. Funchal, 1963, pág. 34.

Sin duda los mejores ejemplos de este género se logran en la capital, Funchal, cuya Seo se cierra con bellas armaduras en las tres naves y el transepto, utilizándose el cedro de la isla (*Juniperus oxycedrus*) con incrustaciones de marfil.

La de la nave central es de par y nudillo, con soleras limitadas por molduras soqueadas, cuerdas que en cantería proliferan en la arquitectura manuelina. Sorprenden particularmente estos frisos, pintados sobre fondo verde, con motivos renacentistas: ángeles, hojas, grifos, centauros, ánforas, escudos con la cruz y esferas armilares. El harneruelo está ornado con piñas y senos de mocárabes, dorados, y abundante encintado formando ruedas de doce. A la altura del arco triunfal la techumbre adquiere perfil de artesa invertida por añadirse tres faldones, con limas moamares. Al igual que en el templo de Calheta, los cuadrantes dibujan superficies en abanico, subrayado por la decoración. La policromía muestra rojos, verdes, etc.

Las de las naves laterales son semejantes, en cuanto a ornamentación y frisos, pero son de colgadizo y con lacería sencilla.

La construcción se inició en 1493 y continuaba en 1514 con los trabajos de la torre (8). De la documentación conocida (9) se infiere que las labores lígneas son escasamente anteriores a septiembre de 1508, lo que se confirma por el estudio de la fábrica: arquerías apuntadas en el buque del templo, pinturas renacentistas en las soleras. Se ignora el nombre del carpintero que llevó a cabo la obra, pero se sabe que el autor de la Catedral fue Pero Eanes (10).

Por último, en el apartado de la arquitectura civil hay que mencionar el techo mudéjar de la antigua Alfândega, o Casa de la Aduana, propiciada por el rey D. Manuel, aunque sufrió una gran restauración después del terremoto de 1748, quedando como restos de su pasado algunos arcos, las gárgolas, etc.

CANARIAS

Por su extensión y amplitud de ejemplos la carpintería mudéjar en Canarias es difícilmente inventariable (11). Si ello se acomete, se referirá en cualquier caso más a la emplazada en edificaciones religiosas que en las civiles, pues en estas últimas se suma la complicación de analizar lo que, en gran medida, no son sino pervivencias decorativas de raíz hispanomusulmana. Por otra parte, la carpintería de lo blanco no se restringe a las armaduras, sino que es importantísimo el conjunto de ajimeces, balcones y otra serie de saledizos, que prolongan una tradición aún viva en algunos países musulmanes, pero desaparecida en la Península Ibérica.

La complejidad geográfica es más cualitativa que cuantitativa, al tratarse de tierras rodeadas por el mar y cuya mayor o menor cercanía a la vecina costa africana incide en sus condiciones climáticas, por lo que varía la abundancia o escasez de la materia prima, el árbol y su madera. Además, incluso en las islas occidentales no todas cuentan con la masa arbórea adecuada, de modo que el pino canario (*Pinus canariensis*) no crecía en Gomera, a pesar de que recientemente se han hecho algunas plantaciones con buenos resultados (11). No obstante las circunstancias adversas, tanto en Lanzarote, Fuerteventura como Gomera hay labores lignarias de signo mudéjar, al igual que en las cuatro restantes islas, donde sí crece esa especie. Se acudía

8) Es conveniente destacar el chapitel recubierto de azulejos.

9) PITA FERREIRA, Pe. M.J.: *op. cit.*, págs. 50-52.

10) CLODE, L., y MARQUES DA SILVA, J.: *op. cit.* pág. 9. Señalan los autores que según la reciente investigación del Dr. Aragão Mendes Correia, fue Pero Eanes el constructor.

11) BRAVO, Telesforo. *Geografía General de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1954, t.I., pág. 245.

a comprar la madera allí donde abundaba, así en 1619 adquiere una cantidad el convento franciscano de Teguisse (Lanzarote), firmando el recibo de venta Gaspar Pérez, vecino de Santa Lucía, en Puntallana (La Palma) (12); y, en 1641, el oficial de carpintero Salvador Rodríguez y su mujer se obligan a entregar al Lcdo. D. Diego Cabrera, beneficiado de la iglesia de Betancuria (Fuerteventura) y, en su nombre, a Benito González Serrador, vecino de la Orotava como aquellos, la "tea" destinada a dicho templo (13), en cuyo libro de cuentas se registra el gasto hecho, por esas fechas, en la armadura de par y nudillo de la nave central (14).

Puede afirmarse entonces que dichos trabajos mudéjares no son únicamente el resultado de una situación física positiva, sino también de un deseo humano que la supera. Ello no se identifica con el *Kunstwollen*, voluntad de arte, pues son fruto de la oferta y la demanda, de un mercado en el que había carpinteros conocedores de las técnicas hispanomusulmanas, aprendidas en la Península Ibérica en un primer estadio, luego transmitidas de maestros a aprendices, de padres a hijos en verdaderos clanes familiares. De otra parte, el usual traslado de los miembros de este oficio permitió su amplia difusión (15), tal es el caso de Luis de Francia, quien se hallaba en 1637 en Mazo y en 1645 en Puntallana (La Palma), mas en 1670 ya figuraba en Tenerife, concretamente en La Orotava (16); mayor relevancia tuvo la actuación del maestro Lorenzo Hernández, a quien se debió la ejecución de los grandes conjuntos lignarios de las parroquiales de Santiago en el Realejo Alto (17), N.S. de la Concepción en el Realejo Bajo (18) y La Victoria de Acentejo (19), todas ellas en Tenerife y caracterizadas por sus armaduras ochavadas en las capillas y de par y nudillo en las naves.

Techumbres

Aunque hubo realizaciones de este género en la decimoquinta centuria en las islas ya conquistadas, los continuos ataques piráticos de berberiscos, franceses hugonotes, holandeses, etc., provocaron el incendio de las pequeñas poblaciones ya constituidas. Por ello las más antiguas son del s. XVI y se encuentran en Santa Cruz de la Palma; proliferan en el XVII, con elementos de estilo barroco, al igual que en el XVIII cuando se elevan grandes conjuntos, como el del templo de Santa Ana en Garachico (Tenerife).

a) Es frecuente la presencia de armaduras de par y nudillo en los buques de las iglesias, porque, a diferencia de la arquitectura mudéjar en el antiguo reino de Sevilla (20), las naves laterales se suelen cerrar con ellas y no se emplean las de colgadizo; en todo caso se usan las de par e hilera, con un estrecho madero, decorado por simple lacería clavada, a manera de almizate, como acontece en la parroquial de la Victoria de Acentejo.

12) Archivo Parroquial del Salvador, Santa Cruz de La Palma, legajo de los conventos dominico y franciscano (sin número).

13) Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (A.H.P.T.), P.N. 2832, cuaderno 2º., fol. 236.

14) FRAGA GONZALEZ, M.C.: *op. cit.* pág. 117, nota 6.

15) Idem.: *Aspectos de la Arquitectura Mudéjar en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, 1980, pág. 18.

16) Idem.: *Arquitectura mudéjar*, pág. 58. Vid. A.H.P.T., P.N. 3138, fol. 242.

17) CAMACHO Y PEREZ GALDOS, Guillermo: *La iglesia de Santiago del Realejo Alto*. Rev. "El Museo Canario", Las Palmas de Gran Canaria, 1950..

18) Idem.: *La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción del Realejo Bajo*. "Homenaje a Elías Serra Ráfols", Universidad de La Laguna, 1970, t. II, pág. 17.

19) FRAGA GONZALEZ, M.C.: *Arquitectura mudéjar*, pág. 255.

20) Idem.: *Arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*. Santa Cruz de Tenerife, 1977, cap. VI.

La iglesia del Salvador en Santa Cruz de La Palma cuenta con uno de los más bellos ejemplos de este tipo: la cubierta de par y nudillo de la nave central. Tiene ésta harneruelo ornamentado con ruedas de doce, senos y piñas de mocárabes; en encintado forma además sendas bandas en los faldones, repitiéndose en los tirantes (vid. ilustraciones adjuntas), apoyados en pares de canes, de perfil mixtilíneo. También las laterales son similares, aunque la lacería es más sencilla, pues se distribuye en polígonos estrellados. Un efecto deslumbrador le da la policromía, donde el rojo, el azul, el verde y el amarillo se unen al blanco, marcando las líneas geométricas y la fina hojarasca que se despliega en los tableros. Se desconoce el nombre del autor de esta obra, fechable en la segunda mitad de la décimosexta centuria, pero se sabe que la portada y otras zonas se deben al maestro cantero Juan de Ezquerria, procedente de Extremadura (21).

Ya avanzado el siglo XVII y en el XVIII se acudió a un procedimiento que simplificó los trabajos genuinamente carpinteriles: se hicieron sin lacería en el harneruelo, completando su decoración a base de trazados pictóricos, caso de las flores en vivos colores que llenan la superficie del techo de la antigua iglesia conventual de Santo Domingo en La Orotava.

b) Pero es en las armaduras ochavadas donde Canarias muestra una gran variedad, ampliada con un considerable número de otras de cuatro faldones, constituyendo el extenso abanico de las techumbres de lima, o en artesa. Acontece que en un solo templo, el de Santo Domingo en Hermigua (Gomera), puede coincidir que la nave principal lleve una ochavada de limas moamares, al igual que la del presbiterio; la capilla colateral del Evangelio una de ocho faldones con decorado almizate; por último, la pequeña nave de ese costado y la capilla colateral de la Epístola tengan otras de cuatro paños, sin harneruelo; en resumen, toda una colección de modelos diferentes, en una fábrica del último tercio del s. XVIII.

La complejidad de soluciones produce resultados de difícil clasificación, así en la iglesia del Salvador en Alajeró (Gomera) el techo del buque presenta estructura de par y nudillo, más tres faldones a la altura del coro, a los pies, por lo que su aspecto es el de una artesa invertida e incompleta.

También cambia el género de ornato elegido para los harneruelos, porque, además del sistema tradicional recubierto de lacería, en el Archipiélago se utilizó la talla en relieve y la pintura. Por otra parte, al citar los almizates trabajados con gubia, es preciso tener en cuenta su ubicación, en edificios religiosos o civiles; en aquellos se prefirió el tema sacro o hagiográfico, como se observa en el crucero del que fuera templo de los agustinos en La Orotava, donde se representa la imagen de N. S. de Gracia (22); en las construcciones domésticas sin embargo no faltan los escudos, así se ven en la sala de la antigua casa de los Franchy (hoy de Zárate), en la mencionada Villa. Por el contrario, una escena pintada, la de la Coronación de la Virgen, se admira en la capilla colateral del Evangelio en la parroquial de N. S. de la Asunción en S. Sebastián de la Gomera, correspondiendo dicha figuración al segundo cuarto del siglo XVIII (23).

Señaladas estas características, es factible referirse a los diferentes tipos de armaduras en artesa. Las más simples tienen solo cuatro faldones, cuales son las de la ermita de San Telmo, en Santa Cruz de La Palma, sobresaliendo la del presbiterio por la riqueza del harneruelo, datando ambas de la segunda mitad del s. XVII (24); en la misma

21) Idem: *Arquitectura mudéjar ...*, pág. 168.

22) TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso: *San Agustín de La Orotava*. "Revista de Historia Canaria", La Laguna (Tenerife), n.º 171 (año 1978), pág. 154.

23) FRAGA CONZALEZ M.C.: *Arquitectura mudéjar ...*, pág. 150.

24) LORENZO RODRIGUEZ, Juan B.: *Noticias para la Historia de La Palma*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna-Santa Cruz de La Palma, 1975, pág. 89.

isla, la parroquial de N. S. de los Remedios en Los Llanos de Aridane cierra las capillas colaterales de la Epístola y del Evangelio con otras, mientras que en el antepresbiterio se alza una ochavada, policromada y con pinjantes. El presbiterio de la iglesia de San Pedro de Alcántara en Ampuyenta (Fuerteventura) tiene cubierta de cuatro paños, con estrecho harnuelo decorado por medio de molduras en forma de cuerda y encintado geométrico clavado sobre la madera, cuyo esquema geométrico se repite en los tirantes y cuadrantes. La relación se prolonga en el templo de S. Blas en Mazo (La Palma), Casa Lercaro en La Laguna, etc.

De ocho faldones, con limas simples, son las techumbres de las capillas mayor y de S. Antonio en la exclaustrada iglesia franciscana de Teguisse (Lanzarote), para la que se llevó madera desde La Palma. La del presbiterio tiene el harnuelo dividido en cuadrículas con crucetas y otros motivos geométricos; el tirante lleva en el centro una estrella de dieciseis puntas, además de los peculiares lazos. Similar es la colateral de la Epístola, dedicada al santo de Padua, aunque el almizate es más sencillo. Por el contrario la cabecera del costado del Evangelio es ochavada con calles de limas. Todo el conjunto fue realizado tras el incendio de 1618, causado por los piratas berberiscos. De la misma centuria es la capilla de N. S. del Rosario en el templo de Santa Catalina en Tacoronte (Tenerife), según consta en los libros parroquiales (25); muestra techo con pinjante en el almizate, así como lacería, rosetas y pinturas (en los tableros) a lo largo de los paños.

Ejemplos de armaduras ochavadas con limas moameres son muy frecuentes en Canarias, sobresaliendo el de la capilla colateral de la Epístola en la iglesia de Santo Domingo, en Santa Cruz de la Palma, por su belleza y su antigüedad, s. XVI. El encintado se despliega por todos los faldones y el harnuelo, rodeando a las rosetas y rosetón central, mientras que el rojo y el verde alternan con el dorado; igual esmero se ha puesto en la solera y en los cuadrantes. En Las Palmas de Gran Canaria destacan asimismo los techos de la iglesia de Santo Domingo y de la ermita de San Telmo, ambos en los respectivos presbiterios. El de la capilla mayor del templo de S. Agustín en Tacoronte llama la atención por su policromía en amarillo, azul, verde y la cuerda en el almarvate.

Es usual en las Islas que las calles de limas aparezcan ornamentadas con hojarasca barroca u otras tallas similares, sin abandonar por ello los dibujos geométricos de raíz hispano-musulmana, así se admiran en la iglesia de S. Francisco en Telde (Gran Canaria) y en la ermita de N. S. de la Peña en Vega de Río Palmas (Fuerteventura). Gran interés tiene la capilla de la Magdalena en el que fuera monasterio franciscano en Icod (Tenerife), en la que se levanta la armadura, ochavada con cuadrantes y almizate del que cuelgan pinjantes. Puede ocurrir también que los faldones se articulen en dos planos, como en algunos ejemplos sevillanos, cual se observa en los presbiterios respectivos de las iglesias de Santa Ana y San Francisco en Garachico (Tenerife), ambas reedificadas tras la erupción volcánica en 1706 (26).

En la arquitectura doméstica se hallan otros muchos casos de carpintería de este tipo: Casa Romero en Las Palmas, del Hoyo en Santa Cruz de La Palma, (27), etc.

c) No faltan los artesonados, en la acepción que los restringe según se encuentren decorados con artesones o casetones (28). Pero no suelen ser planos, modelo que

25) TARQUIS RGUEZ., Pedro: *Antigüedades de Tacoronte. Arquitectura de la iglesia de Santa Catalina*. Periódico "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 19 de septiembre de 1972.

26) Idem: *Antigüedades de Garachico*. Santa Cruz de Tenerife, 1974, págs. 33 y 73.

27) MARTIN RODRIGUEZ, Fernando G.: *Arquitectura doméstica canaria*. Santa Cruz de Tenerife, 1978, láminas.

28) BORRAS GUALIS, Gonzalo: *Arte mudéjar aragonés*. Zaragoza, 1978, pág. 223.

se aprecia en la antigua capilla de la vivienda de los marqueses de la Quinta Roja en Garachico (29).

Sorprende, por lo inhabitual, el cupular de la capilla colateral de la Epístola en la parroquial de S. Francisco en Santa Cruz de La Palma. Sendas pechinas permiten el paso del cuadrado al octógono; después, mediante pequeños peñascos, se desarrollan dieciséis hileras de casetones, que convergen en el harneruelo, donde se representa, en relieve, la Coronación de la Virgen por la Trinidad, sin ser ésta la única talla, pues en los ángulos se sitúan bustos de Evangelistas, sobre el almarvate; por último, se incorpora la pintura, que con el rojo y el verde, entre otros colores, realza las partes esculpidas, la hojarasca dibujada, etc. El conjunto se fecha en la segunda mitad del s. XVI (30).

Un esquema semejante ofrece la techumbre de la capilla primera del costado del Evangelio en la iglesia de Santo Domingo en La Orotava, aunque en este caso se perciben perfectamente los ocho faldones, con casetones ornamentados por rosetas en relieve. En el harneruelo figura, con el mismo sistema, la imagen del santo titular. Predomina el blanco, acompañado del azul, verde, rojo. La obra data del s. XVII, como el resto del convento. En este mismo templo existe además un artesonado plano, al final del costado derecho (vid. ilustración).

Gran belleza tiene el de la sacristía de la iglesia de Santa María de Betancuria, donde la decoración, dorada, destaca de los fondos de los tableros, en rojo, expandiéndose por los ocho faldones, el harneruelo y las calles de limas, formando roleos, rosetas, etc., a lo que se añaden pinjantes en el almizate. En 1658 se pagaba por tejar la sacristía (31), lo que indica ya la existencia de esta realización carpinteril.

Rico es el del presbiterio de la parroquial de San Marcos en Icod, donde los faldones, ocho, se compartimentan en casetones, hallándose policromado, por lo que su visión produce un efecto muy positivo. Fue hecho en la decimoséptima centuria.

Ajimeces y saledizos

Ni es fácil llevar a cabo el inventario de las techumbres mudéjares en el Archipiélago, ni lo es reseñar aquellas labores lignarias que acompañan a los saledizos (32), de indudable tradición en la Península Ibérica, aunque mejor representados en Canarias, ya que aquí no se cumplieron las ordenanzas dadas para su erradicación, en aras de nuevas pautas urbanísticas durante la época de los Reyes Católicos y Carlos V. Un acta del Cabildo de Tenerife en 19 de enero de 1518 hace alusión a ellos permitiéndolos y una Real Cédula de 1585, conservada en el Archivo Municipal de La Palma gira también sobre ese tema (33).

Al tratar de los ajimeces debe distinguirse cada uno de ellos por su ubicación, de manera que es factible diferenciar tres grupos:

1) Los situados en conventos de monjas, formando verdaderos miradores, desde los que era posible atisbar las procesiones, etc., sin ser vistas. Se conservan sólo en Te-

29) MARTIN RODRIGUEZ, F.G.: op. cit., pág. 231.

30) FRAGA GONZALEZ, M.C.: *Arquitectura mudéjar ...*, págs. 92-93.

31) *Ibíd.*: pág. 117, nota 6.

32) El inventario del Patrimonio Arquitectónico de la Provincia de Santa Cruz de Tenerife lo hemos realizado, en unión de los profesores de la Universidad de La Laguna G. Fuentes Pérez y M. Rodríguez González, bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, en cuyo poder se encuentran las fichas, año 1980.

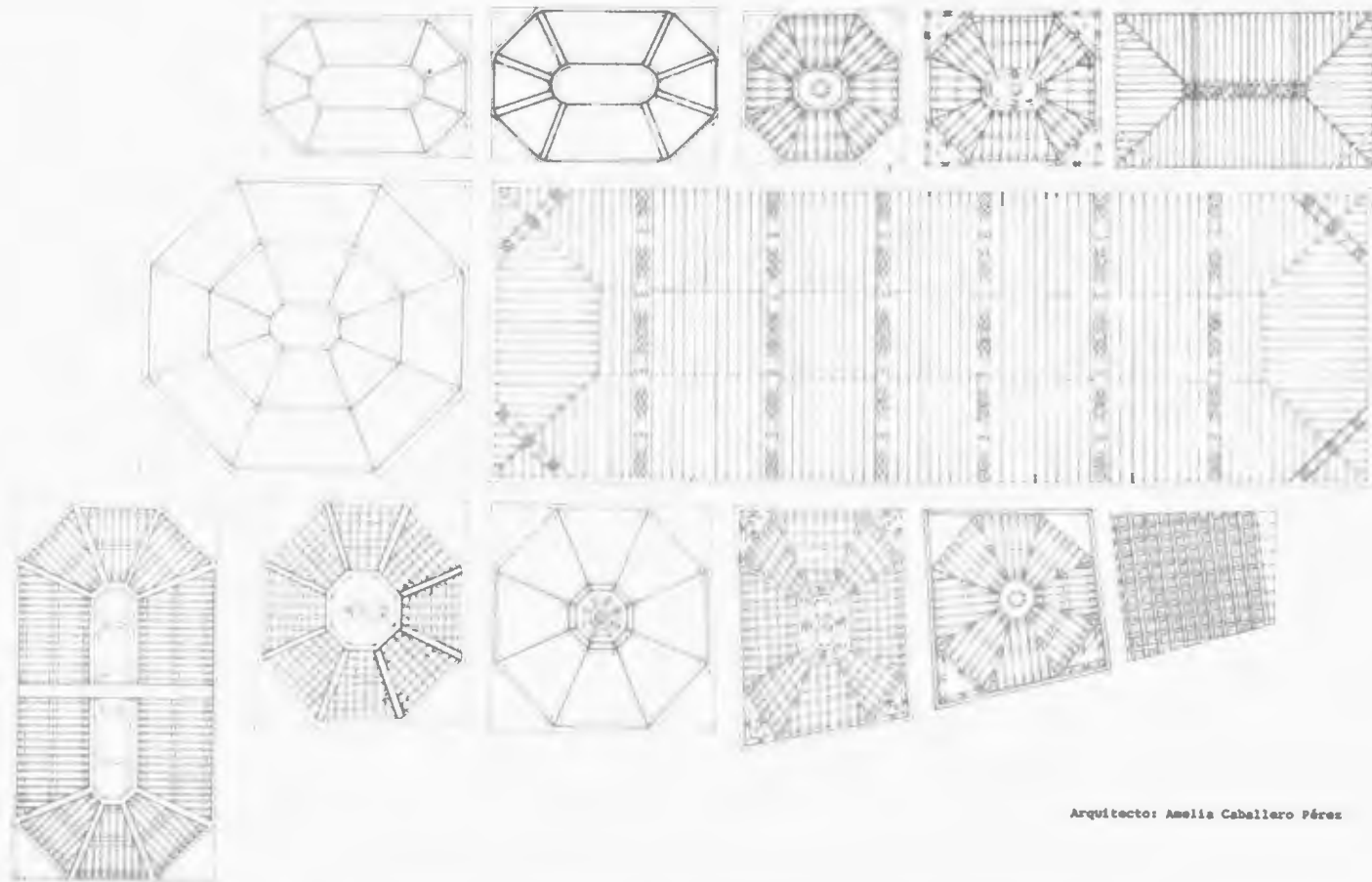
33) FRAGA GONZALEZ, M.C.: *Aspectos...*, págs. 20-25.

nerife y datan del s. XVIII, al ser reconstruidos dichos cenobios, son ellos los dos del monasterio de Santa Catalina y el de las clarisas de San Juan, en La Laguna; más simplificado es el de las concepcionistas en Garachico. Los había también en la casa de las dominicas del Puerta de la Cruz (Tenerife) y en la de las clarisas de Las Palmas, pero han desaparecido.

2) Los emplazados en el interior de algunas iglesias, permitiendo seguir los cultos a través de sus celosías. Hay dos en lo alto de la capilla mayor de la parroquia de Santa Ursula en Adeje (Tenerife); uno, respectivamente, en la de S. Francisco en Icod, mandado a construir por los hermanos D. Lázaro y D. Manuel Pérez Rixo (34), en la ermita de N. S. de las Angustias y en la del Tránsito, ambas en la misma localidad del norte de Tenerife, en la iglesia de N. S. de la Encarnación en Santa Cruz de La Palma...

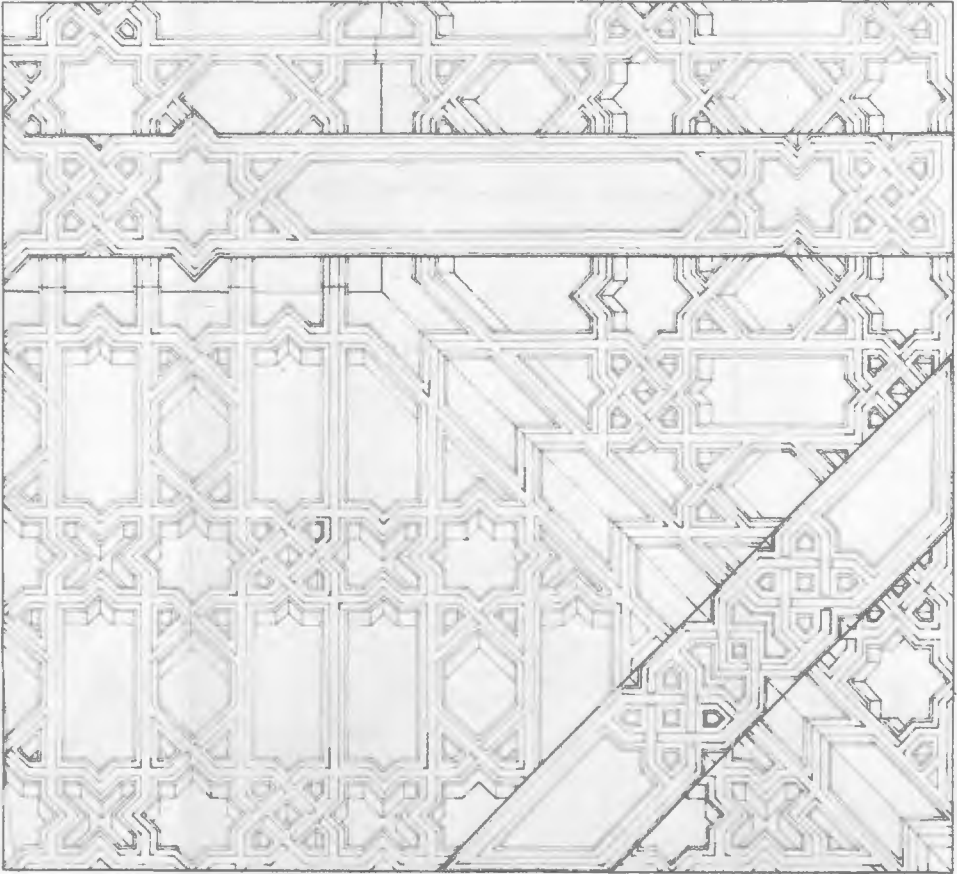
3) Los existentes en las fachadas de casas particulares y residencias de frailes, por ejemplo los del que fuera convento agustino en La Laguna, vivienda de la calle de S. Sebastián nº. 34 en Icod, casa de la calle Alhóndiga nº. 2 en San Juan de la Rambla (Tenerife), residencia de la familia Peraza de Ayala en La Laguna, etc., etc.

El capítulo de los balcones es aún mucho más completo, porque la estructura primitiva, procedente de la Península Ibérica, se ha enriquecido hasta el punto de convertirse en unas realizaciones genuinamente canarias, en las que la talla se transforma y acompaña a las superficies de mampostería encalada. Incluso cabe la posibilidad de estudiar la típica "destiladera", arte popular derivado de los *moucharabiehs* árabes.



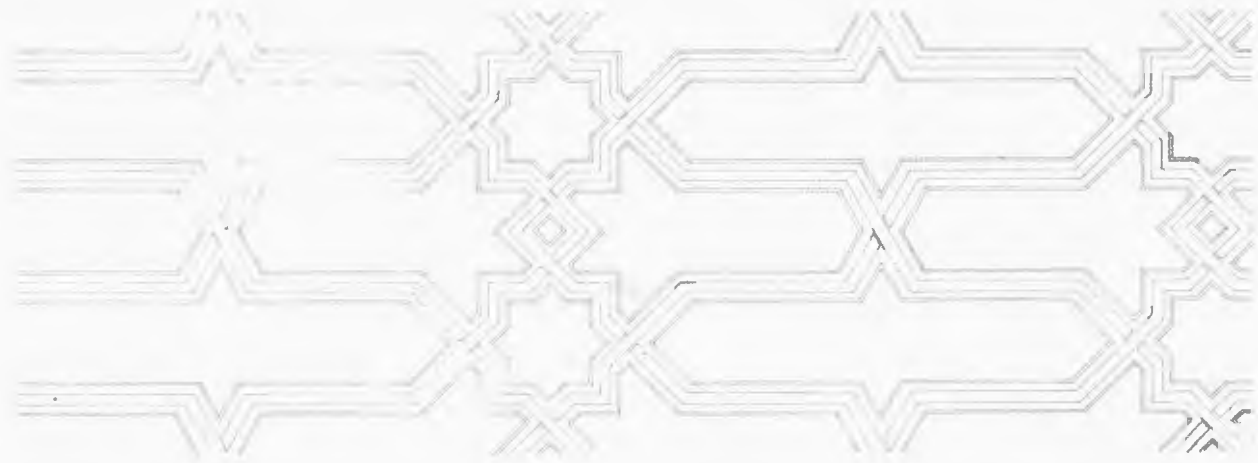
Arquitecto: Amelia Caballero Pérez

Fig. 1.- Artesonados de la Iglesia de Santo Domingo en la Orotava (Provincia de Tenerife).



Arquitecto: Amelia Caballero Pérez.

Fig. 2.— Detalle del artesanado de las naves laterales de la Iglesia de El Salvador en Santa Cruz de la Palma (provincia de Tenerife).



Arquitecto: Amelia Caballero Pérez.

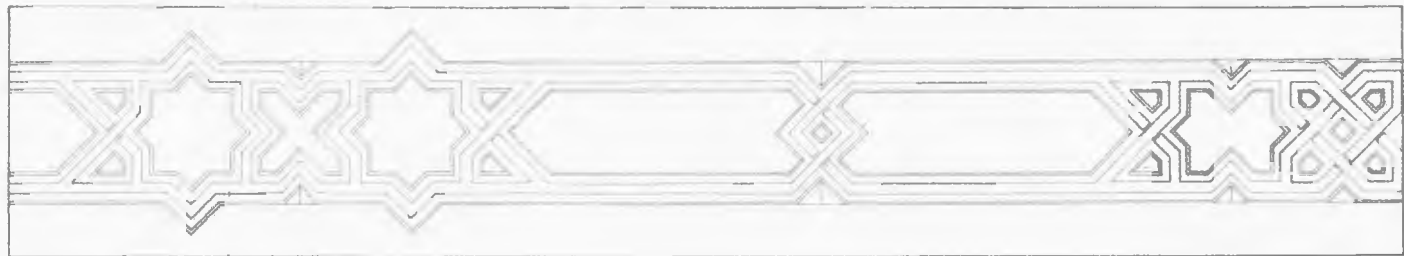


Fig. 3.- Detalles de Artesonado y Tirantes de la nave central de la Iglesia de El Salvador en Santa Cruz de la Palma (provincia de Tenerife).

CARPINTERIA RELIGIOSA DE SIGNO MUDEJAR EN LA ARQUITECTURA DEL PUERTO DE LA CRUZ (TENERIFE)

M^a. CLEMENTINA CALERO RUIZ

Podemos decir que dentro de la arquitectura mudéjar, su mayor triunfo lo constituye el apartado de las techumbres. En Canarias, casi toda su arquitectura, tanto religiosa como civil, se encuentra bajo las directrices de esta carpintería. Hasta tal punto que podemos encontrar cubiertas que datan del siglo XVI como otras de fecha reciente que siguen sus pautas, ya que este tipo se ha seguido utilizando y enraizando con lo que se ha llamado "Arquitectura popular canaria".

En el Puerto de la Cruz (Tenerife), al igual que en muchas iglesias de nuestras islas, este tipo ha sido muy utilizado. Las más sencillas son las armaduras de *par y nudillo* que emplean para naves longitudinales. Este sistema es fundamentalmente heredado de Andalucía, cuyas influencias en Canarias son notorias. A estos techos, los podemos considerar como grandes artesas invertidas. No suelen llevar, en el caso concreto del Puerto, mucha decoración, sino que son bastante sencillos. Ofrecen tirantes dobles levantados sobre pequeños canes de madera y las limas son bordones.

Las pequeñas ermitas también presentan cubiertas con armaduras de *par y nudillo*, tirantes dobles y decoración de lacería.

Pero es en las capillas particulares de nuestros templos donde la decoración es más profusa. Estas capillas, generalmente de planta cuadrada, se cubren con artesonados ochavados. En el almizate se desarrollan superficies más o menos adornadas a base de motivos geométricos: lacerías, estrellas, rombos, etc. Esta misma decoración, se continúa en las pechinas de las esquinas, apareciendo en ocasiones, pinjantes que cuelgan a modo de estalactitas.

La madera más utilizada es la del pino canario, que se traía de los bosques del norte de la isla, sobre todo de las zonas de La Orotava, La Matanza de Acentejo o Tigaiga (Los Realejos).

Entre los edificios religiosos que cuenta el Puerto de la Cruz y que aún conservan sus armaduras originarias tenemos, en primer lugar, la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Peña de Francia. Se levantó en un solar que en 1603 solicitó al Cabildo de la isla don Juan Antonio Lutzardo. Entre los años de 1620 al 21 se transforma en iglesia ya que la pequeña ermita se hizo insuficiente, debido al incremento de la población y pujante comercio. Hacia 1628 se empezó a techar la fábrica, terminándose el

recinto totalmente en 1697. Poco a poco se fue conformando su organización y así, se construyó la capilla mayor y sacristía, con los bienes aportados por don Nicolás Álvarez y su esposa (1).

Su planta es muy sencilla; consta de tres naves separadas por gruesas columnas toscanas y arcos de medio punto; su capilla mayor o presbiterio se distingue claramente de la estructura total del templo, por situarse a diferente nivel, accediéndose a ella por medio de escalones (2). Este caso es muy frecuente encontrarlo en nuestros templos.

En cuanto a los trabajos en madera, se sabe que en su fachada tenía dos pequeños balcones de tea, cuyos antepechos de balaustres torneados se sostenían mediante canes perfectamente labrados, fueron regalo de don Bernardo Valois en 1729 (3), pero desaparecieron al realizarse la torre actual. Sin embargo, lo más interesante son sus cubiertas de "par y nudillo" para las naves y ochavadas en las capillas. Llevan tirantes dobles decorados con lazos. Los de las capillas presentan lacerías y rombos en las pechinas y pinjantes, derivación de piñas de mocárabes, en el almizate.

La armadura del presbiterio fue tapada con yeso en 1829 (4). No sabemos el año en que fue descubierta de nuevo, presentando en la actualidad su aspecto primitivo. Los faldones se separan por medio de limas mohamares sin decorar. En el centro, un almizate adornado con cuatro grandes estrellas de 12 puntas y pinjante. Posee un tirante doble, con decoración de lazos.

Sólo el perteneciente a la capilla de la Inmaculada fue policromado siguiendo el gusto portugués imperante en aquellos momentos, (siglo XVIII), más tarde fue cubierto con yeso y actualmente muestra su aspecto original. Es ochavado, las limas son mohamares con bella decoración entrelazada y almizate en forma de red, rematado por cinco "perillones", mayor el central. Las pechinas presentan los mismos motivos decorativos.

De igual manera, el antiguo convento de San Francisco tiene una serie de techumbres similares. Dicho monasterio se fundó a raíz de la donación de la ermita de San Juan Bautista por el almojarife del lugar don Juan Texera en 1608, tomando los monjes posesión de ella en 1609 (5), con el fin de establecer una vicaría y decir misa.

Su planta es muy simple, una nave adosada a la primitiva ermita que se continúa por tres capillas u oratorios privados, como es el caso de la Capilla de La Liagas fundada por el alférez don Nicolás Álvarez en 1670, o la de las Animas de la familia Nieves-Ravelo, hacia el 1700 (6).

En Canarias abunda este tipo de templo, sobre todo en recintos monásticos, pero su trazado no se debe, por lo general, a una concepción previa sino a la adición de recintos privados que siguen el trazado longitudinal de la iglesia. De su importancia nos

(1) GUIGOU, Diego M.^a: *El Puerto de la Cruz y los Iriarte*, Tenerife, 1945, pág. 25.

(2) FRAGA GONZALEZ, M.^a Carmen: *Arquitectura mudéjar en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1977, pág. 66.

(3) GUIGOU, Diego M.^a, *Opus cit.*, pág. 25.

(4) RUIZ ALVAREZ, Antonio: *En torno a la imagen de la Peña de Francia, "El Día"*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de agosto de 1951.

"Se encargaron de las obras el capataz Agustín Viera y albañiles, los peones Vicente Yanes y Antonio García. En total se gastaron: 3 y media fanegas de yeso, que importaron 56 pesos; dos fanegas y 3 almudes de cal común, en un total de 9 pesos; 1 fanega de cal de albeo que costó dos pesos; diez reales y diez cuartos pagados a los barqueros que amarraron los andamios; 4 libras de plomo que se gastaron en el arreglo de las canales del tejado; dos sogas de "pita" en el arreglo de los andamios; y medio tostón de coste de las astillas y clavos para el cielo raso".

(5) RUIZ ALVAREZ, Antonio: *La iglesia de San Juan Bautista y el convento franciscano: sus imágenes y retablos, "El Día"*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de junio de 1972.

(6) FRAGA GONZALEZ, M.^a Carmen, *Opus cit.*, págs. 67 y 68.

consta por la riqueza del interior. Sus cubiertas son de madera de "par y nudillo" para la nave principal, con sencillos tirantes sobre canes labrados. En cuanto a las armaduras de las capillas, son todas ochavadas, destacando la del presbiterio con decoración estrellada y pinjantes, tanto en el almizate como en las pechinas.

Existían otros dos conventos, pero poco se conoce de ellos ya que desaparecieron víctimas de sendos incendios. El de San Pedro González Telmo, de la Orden de Santo Domingo, se fundó en los primeros años del siglo XVII. Se conoce el nombre de uno de los carpinteros, un tal Jerónimo de Aguiar, quien dió carta de pago al capitán don Luis Lorenzo, por una obra que había realizado en una capilla de dicho cenobio (7).

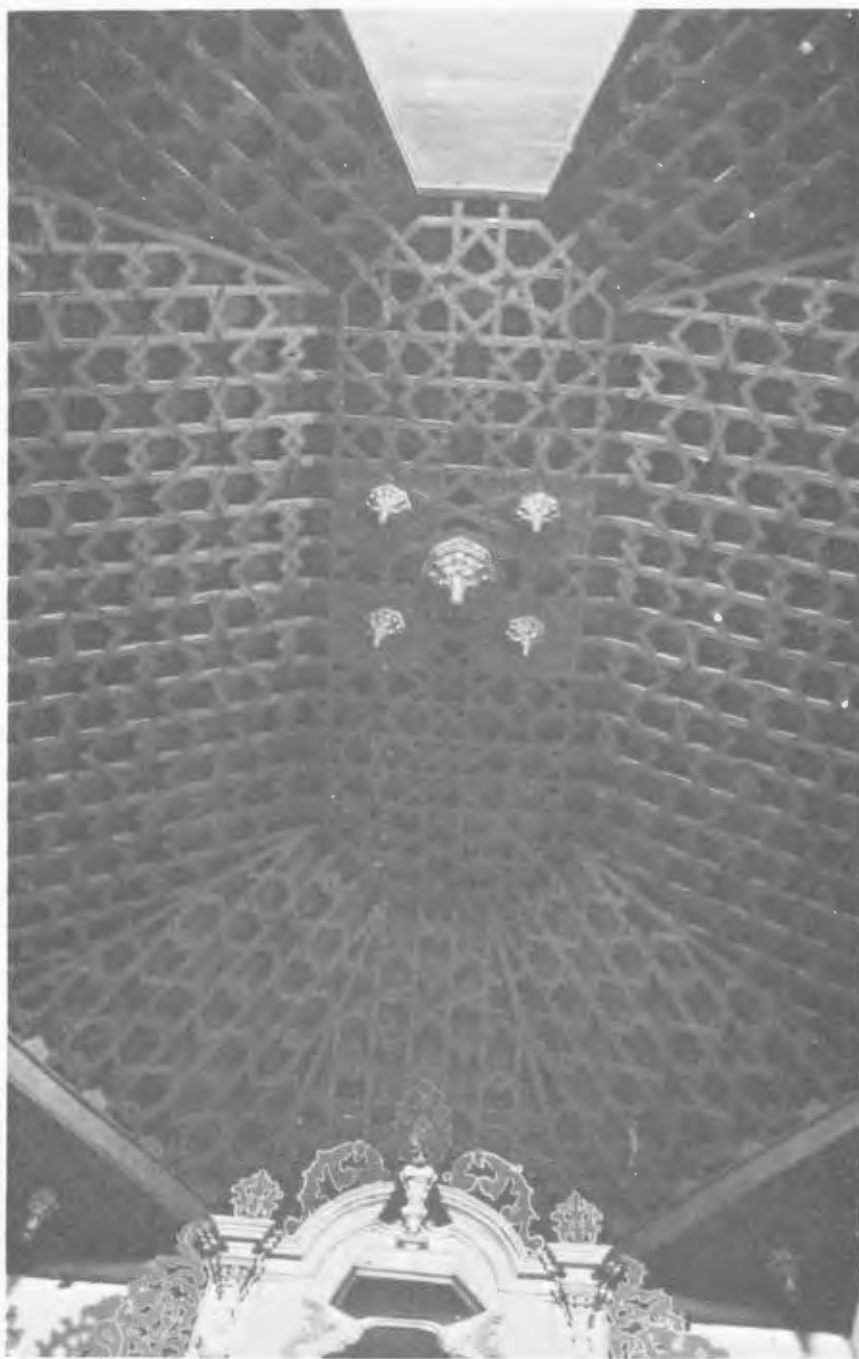
El convento de Nuestra Señora de las Nieves, construído en el año 1603 por el alférez don Juan de Adena, corrió igual suerte que el anterior. Se conoce su aspecto exterior y en una de sus esquinas se levantaba un bello ajimez. Este tipo de miradores era propio de la arquitectura conventual, conservándose algunos buenos ejemplos en la isla de Tenerife. En el Puerto de la Cruz y por su condición de puerto de mar, existían en muchas casas particulares, desde donde se observaba la salida y entrada de barcos procedentes de Europa y América. Eran una especie de balcones abiertos, cuyo antepecho estaba cerrado con celosías y pequeñas columnillas sostenían el tejado.

Durante el siglo XVII y XVIII, se construyeron varias ermitas, de las que pocas subsisten. En la actualidad se conservan la dedicada a San Telmo, levantada en la llamada "Caleta del Rey" y que pertenecía al convento domínico citado. Su planta es rectangular y conserva en su interior un bello artesonado de "par y nudillo", los tirantes son dobles y se levantan sobre canes y su decoración a base de cuadrados y lazos, es semejante a los de la parroquia matriz. Ofrece limas bordones, muy sencillas y soleras con decoración de sogueado.

Semejante a ésta, es la de San Antonio, construída junto a una hacienda particular en 1750 (8), donde se sigue fielmente los mismos esquemas ya citados.

(7) Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Gaspar Yanes (La Laguna, 1628), P. N. 1662, folio 234.

(8) RUIZ ALVAREZ, Antonio: *La ermita de San Antonio*, "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 19 de septiembre de 1952.



Armadura del presbiterio del antiguo convento de San Francisco. Puerto de la Cruz (Tenerife).

TECHUMBRES MUDEJARES EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE LOS REALEJOS (TENERIFE)

GERARDO FUENTES PEREZ

En los Realejos, villa situada en el norte de Tenerife, se manifestó la carpintería mudéjar, al igual que en los restantes municipios isleños, desplegándose no sólo en la arquitectura religiosa, sino también en la civil, contando con un buen número de ejemplares dispersos por toda su geografía (1).

La primera expresión está centrada en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol, fundada inmediatamente después de la conquista por el Adelantado D. Alonso Fernández de Lugo, en 1497. Sin embargo, su fábrica alcanzará dignidad a principios del siglo XVII, al edificarse la nave central por el cantero Juan Benítez (2). Los siguientes cuerpos —capillas y naves laterales— fueron elevándose en etapas sucesivas de acuerdo con las necesidades de culto y de sus feligreses, concluyéndose hacia 1730.

La labor de carpintería destaca en las techumbres, cuyas maderas se trajeron del pago de Tigayga (a 5 kilómetros de este lugar), junto con el resto del material de cantería. La capilla mayor fue reedificada en torno a 1650 por el mayordomo Marcos Martínez Carranza (3) y muestra una armadura octogonal con un alargado almizate del que pende una serie de pinjantes; toda su lacería, resuelta con gran maestría, se distribuye a lo largo de todos los faldones. A finales del siglo XVII Andrés Gómez la doró una vez concluidos los trabajos en el retablo mayor.

Las cubiertas de las capillas laterales ofrecen similares soluciones, de mayor sencillez, con un entrelazado que recorre sus ocho paños. Las pertenecientes a las naves presentan forma de artesa invertida; la central, de par y nudillo, y las laterales, de parhilara con sencillos motivos decorativos, que se repiten en los tirantes apoyados sobre pares de canes de perfil mixtilíneo. Estas armaduras aparecen cubiertas por una capa de barniz.

(1) Esta comunicación es resultado del estudio realizado por María del Carmen Fraga González, Margarita Rodríguez González y Gerardo Fuentes Pérez, como parte del Inventario Arquitectónico de la Provincia de Santa Cruz de Tenerife, patrocinado por el Ministerio de Cultura, y finalizado en 1981.

(2) CAMACHO Y PEREZ GALDOS, Guillermo: La iglesia de Santiago del Realejo Alto. Separata de "El Museo Canario", Las Palmas de Gran Canaria, 1950, pág. 136.

(3) *Ibidem*, pág. 136.

Algunos años más tarde de la fundación de la iglesia de Santiago Apóstol, se crea en el mismo municipio, el 8 de diciembre de 1533 (4), otra parroquia elevada en el solar que ocupaba una antigua ermita dedicada a Santa Ana. Este nuevo templo, bajo el título de Nuestra Señora de la Concepción, fue construido entre los años 1661 y 1701, aunque en fechas anteriores ya habían levantado sendas capillas laterales. Todo el edificio, de tres naves, se cubría con techos de carácter mudéjar, desapareciendo, junto con toda su riqueza artística, en el incendio acaecido en 1978.

El más antiguo era el de la capilla de Nuestra Señora de los Afligidos, ya que fue el primer brote constructivo, presentando rasgos un tanto arcaizantes, con decoración muy austera. Pero las armaduras con mayor interés se desarrollaban en el presbiterio y en la de la Epístola; la primera se componía de ocho faldones con airoso harneruelo del que colgaban un grupo de once pilas de mocárabes. En todos los faldones la lacería iba constituyendo una red cuadrangular con rosetas. Trabajó en esta obra el maestro Lorenzo Hernández, recibiendo por la misma 1119 reales, aunque más tarde se vio ayudado por el carpintero Julián Sánchez, vecino de La Palma (5). En 1708 fue dorada, siendo costeados los gastos por D. Diego Llanos (6). El mismo Lorenzo Hernández también ejecutó la techumbre de la capilla de la Epístola, dedicada a Nuestra Señora del Rosario. La concibió octogonal y de similares características que la anterior, pero aquí la riqueza decorativa es más profusa, no tanto en el efecto de su complicada lacería, sino por el número de molduras, de hojarascas, estrellas, flores y el sogueado de su solera. En el almizate sobresalía, como nota generalizada, un pinjante. Esta techumbre también contó con brillante policromía y dorada a base de pan de oro.

La capilla del Evangelio se cerraba con armadura mudéjara, sin alcanzar la belleza de las anteriores.

Las tres naves se techaron con artesas invertidas, trabajando en ellas el ya citado Lorenzo Hernández; la central, de parhlera, y las laterales, de par y nudillo. Todas ellas con tirantes que descansaban sobre canes, mostrando sencillos juegos de lacería.

Actualmente, y por parte del Ministerio de la Vivienda, se va a proceder a su reconstrucción, en donde un equipo de carpinteros del lugar, reproducirán aquellos artesonados con el fin de devolver al templo su vieja imagen.

Cuenta también esta villa con otros ejemplares religiosos, tales como sus ermitas, que si bien no ofrecen unas techumbres del empaque de las parroquiales, presentan soluciones más simples dentro del esquema mudéjar, en donde el trabajo de la lacería se concentra en el almizate. Muestra de ello lo constituye la de La Cruz Santa, en el barrio de su nombre, contando con capilla mayor diferenciada. Los trabajos de carpintería se centran en la nave, de par y nudillo, con tirantes decorados por lacería y un tercer faldón sobre el coro. Estas labores se prolongan también en el presbiterio, con techumbre ochavada y almizate de simples entrelazados, todo ello ejecutado por el carpintero José Antonio de Amarante a mediados del siglo XVIII.

Otra ermita de cubierta de raíz mudéjar es la perteneciente a Nuestra Señora de Guadalupe, en la Hacienda de la Gorrarana. Su armadura es de parhlera imitando un estrecho almizate decorado con lacería. Distingue a este techo una labrada solera con "gotas" en la moldura inferior y motivos de cuerda en la superior; las pechinas están decoradas con juegos de lazos.

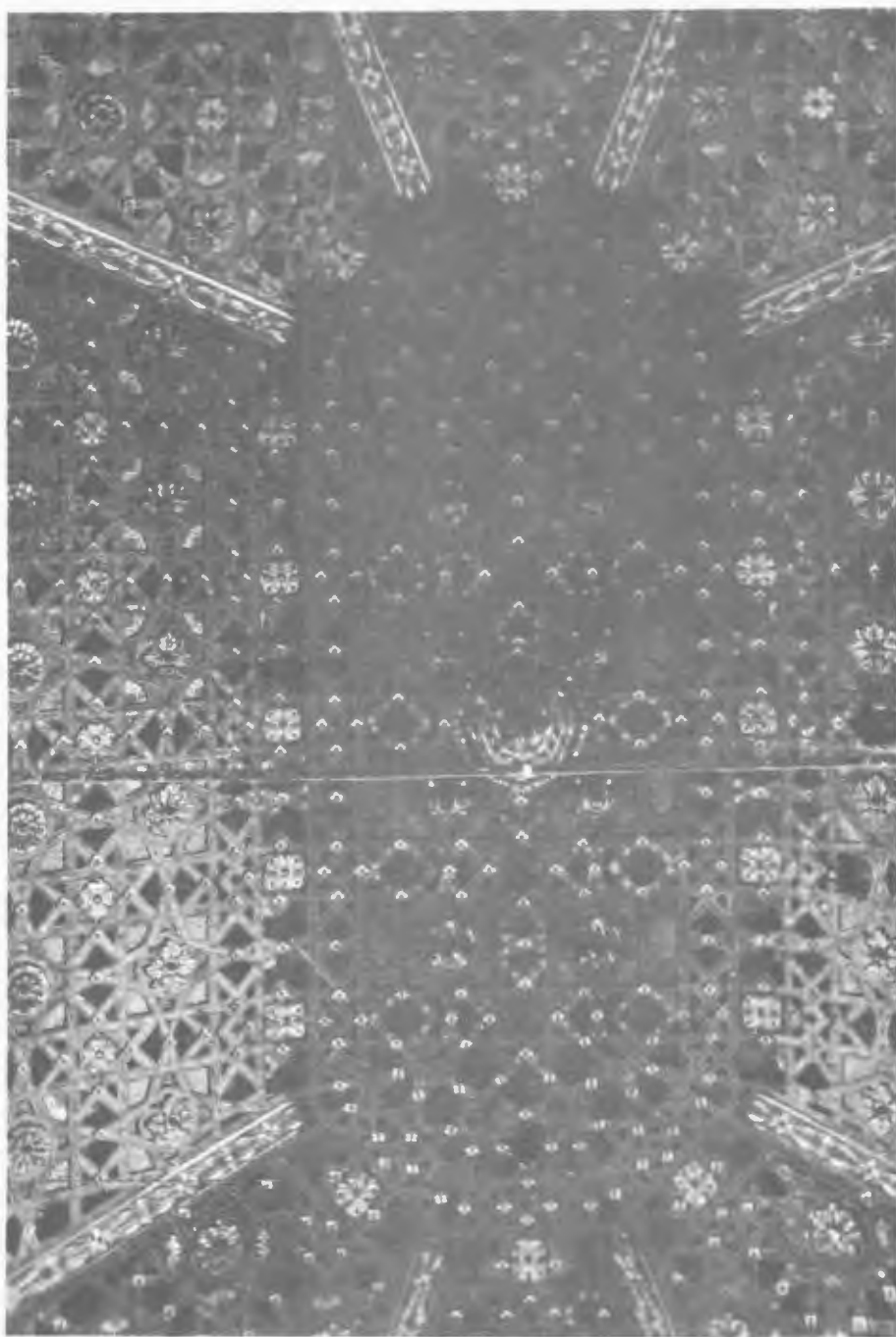
(4) CAMACHO Y PEREZ GALDOS, Guillermo: *La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción del Realejo de Abajo*. "Homenaje a Elías Serra Rafols", Universidad de La Laguna (Tenerife), 1970, pág. 12.

(5) *Ibidem*, pág. 17.

(6) *Ibidem*, pág. 18.

En el barrio de San Vicente se eleva una alargada ermita dedicada a esta advocación. No cuenta con presbiterio, sólo la nave aparece cubierta por una armadura de par y nudillo sin decoración alguna. Su construcción fue coetánea a la de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, sobre todo en su período final.

Las haciendas, que se distribuyen por toda la costa de este municipio, poseen pequeños recintos de oración, en los cuales se contemplan labores de carpintería, que si bien en algunos son muy modestos, como sucede con las ermitas de Nuestra Señora del Socorro y la de San Pedro, otros, en cambio, se distinguen por un mayor esmero en aquellos motivos más comunes, centrados, generalmente, en el almizate; ejemplo de ello es la ermita de San Sebastián que ha gozado siempre de la protección de la familia del Adelantado, desde el momento en que establece, en este lugar, su casa e hingenio, a raíz del repartimiento de tierras efectuado después de la conquista de Tenerife.



Techo de la Capilla Mayor. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. Los Realejos (Tenerife).

PERVIVENCIAS DE LA CARPINTERIA MUDEJAR EN LA ARQUITECTURA CIVIL DEL PUERTO DE LA CRUZ (TENERIFE)

PATRICIO HERNANDEZ DIAZ

Desde el siglo XVI, el Puerto de la Cruz se tipifica como un asentamiento ligado a actividades relacionadas con el mar. El núcleo primitivo se amplía en el XVII, como fruto del incremento de la población, pero va a ser durante la siguiente centuria, cuando adquiere una apreciable categoría urbana, debido en parte al desarrollo comercial propiciado por la destrucción por lavas volcánicas, en 1706, del muelle de Garachico (norte de Tenerife). En él se asentaron numerosas casas comerciales, principalmente extranjeras, todo ello junto a los contactos culturales con Europa, incremento de la población, refinamiento de la clase burguesa, etc. hacen del Puerto de la Cruz durante la segunda mitad del XVIII, una de las principales ciudades mercantiles junto a la capital, Santa Cruz de Tenerife.

Todo este desarrollo económico, social y cultural, incide evidentemente, en el crecimiento urbanístico-arquitectónico y ligado a ello, el florecimiento de la carpintería; ello no es sino reflejo de una gran tradición lúnea que la presencia de andaluces y portugueses aportaron al Archipiélago, desde los primeros tiempos de la conquista. Esa tradición artesanal llega bajo el signo mudéjar que por esos momentos imperaba en los lugares de origen de aquellos pobladores hispánicos.

El material más abundante y base de toda la arquitectura canaria fue y es la madera, contribuyendo así al desarrollo de la carpintería de lo blanco.

Los aserraderos para la obtención de árboles, en el caso del Puerto de la Cruz, se encontraban muy cerca, en los bosques de la Matanza de Acentejo, Los Realejos y Aguamansa (La Orotava). De allí se obtenía la madera de pino, viñátigo, barbuzano, etc. La más empleada, era sin duda, la primera, cuyas cualidades se alababan en muchos documentos de la época que hemos consultado, como por ejemplo: "... ha de cortar 4 flechales para las espaldas de 21 pies, que han de ser de tea por temor del agua..." (1). Su aprovechamiento no era total, dado que sólo se utilizaba el núcleo, llamado comúnmente "tea", que al impregnarse con la resina, adquiría un color rojizo, y con el tiempo se convertía en un material invulnerable.

(1) COELLO GOMEZ, M.^a Isidra, RODRIGUEZ GONZALEZ, Margarita y PARRILLA LOPEZ, Avelino: *Protocolos de Alonso Gutiérrez (1522-1525)*, Santa Cruz de Tenerife 1980, pág. 225.

Prácticamente toda la carpintería canaria, se halla bajo la influencia de la mudéjar, pero transformada y simplificada con el tiempo (2). En el caso concreto del Puerto de la Cruz, muchos carpinteros de la zona aún siguen esa tradición y a la hora de realizar alguna vivienda tratan, en todo momento, de copiar a las originales.

Todas estas influencias las hemos agrupado, distinguiendo tres tipos, que a su vez definen la arquitectura canaria: Techos, escaleras y saledizos.

En las armaduras podemos encontrar, tanto las de par y nudillo como las par e hilera. Algunas llevan un tablero adosado o clavado, con decoración de lacería, siendo muy frecuentes en casi todas las viviendas, especialmente en las de apariencia más humilde, situadas en el barrio marinerio de "La Ranilla".

Del tipo de par y nudillo, hemos encontrado dos variedades de cuatro y ocho faldones o paños. Normalmente el primero se suele emplear para cubrir grandes espacios rectangulares, mientras que el segundo, se utiliza para cerrar crujiás de plano cuadrangular.

Las más hermosas son las ochavadas, ya que no sólo presentan decoración en el alizate, sino también en las pechinas, a base de motivos entrelazados, estrellas, rombos, etc. Un claro ejemplo de este tipo, lo constituye la casa de la Real Aduana que se encuentra situada en el pequeño muelle pesquero. Se comenzó a construir en el año 1620 por la familia Franchy (3). En ella, todas las armaduras son de lima bordón, siendo la única pintada que se conserva en la ciudad.

Otro ejemplo, pero más sencillo que el anterior, lo tenemos en la casa de la calle Agustín de Bethencourt nº 7. Su construcción data del siglo XVII y en su interior podemos apreciar dos techumbres que llevan el harneruelo decorado con lacería.

Este mismo esquema se repite, pero con mayor riqueza, en la casa llamada de los Miranda, de la calle de Santo Domingo nº 15, denominada así por haber sido erigida por la familia de ese nombre, una de las más hacendadas del lugar.

Esta misma decoración de raíz hispano-musulmana, la apreciamos claramente en la base de los tramos de algunas escaleras. Todos los ejemplares que hemos encontrado datan del siglo XVIII. Entre ellos merecen especial mención, el del actual Hotel Marquesa, de la calle de Quintana nº 11. Sus elementos decorativos, son similares a los presentados en las armaduras, tanto de la arquitectura civil como religiosa.

Otro buen ejemplo, lo tenemos en la sede del actual colegio de los agustinos, antiguo palacio de la familia Ventoso. Su construcción data de mediados del siglo XVIII, y es una de las mejores obras que se conservan en toda la ciudad.

En el apartado de los saledizos, en el Puerto de la Cruz, podemos distinguir tres tipos: ajimeces, balcones y destiladeras.

Se entiende por ajimez, aquel balcón cerrado con celosías, pero como tal, no lo hallamos en el lugar. Existía uno, similar al del convento de Nuestra Señora de las Nieves, pero desgraciadamente ya no perdura. Los que se conservan guardan una estrecha relación con la tradición occidental más que con la morisca (4). Este es el caso del que hay en una casa de la Plaza del Charco. El balcón adopta una solución mixta, ya que el antepecho va decorado con recuadros y celosías.

Pero uno de los elementos más característicos de nuestra arquitectura, son las destiladeras, llamadas en algunas islas "pilas". Su precedente claro es el *mucharabieh* mu-

(2) FRAGA GONZALEZ, M.^a Carmen: *Arquitectura mudéjar en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1977, pág. 57.

(3) MARTÍN RODRIGUEZ, Fernando Gabriel: *Arquitectura doméstica canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1977, pág. 228.

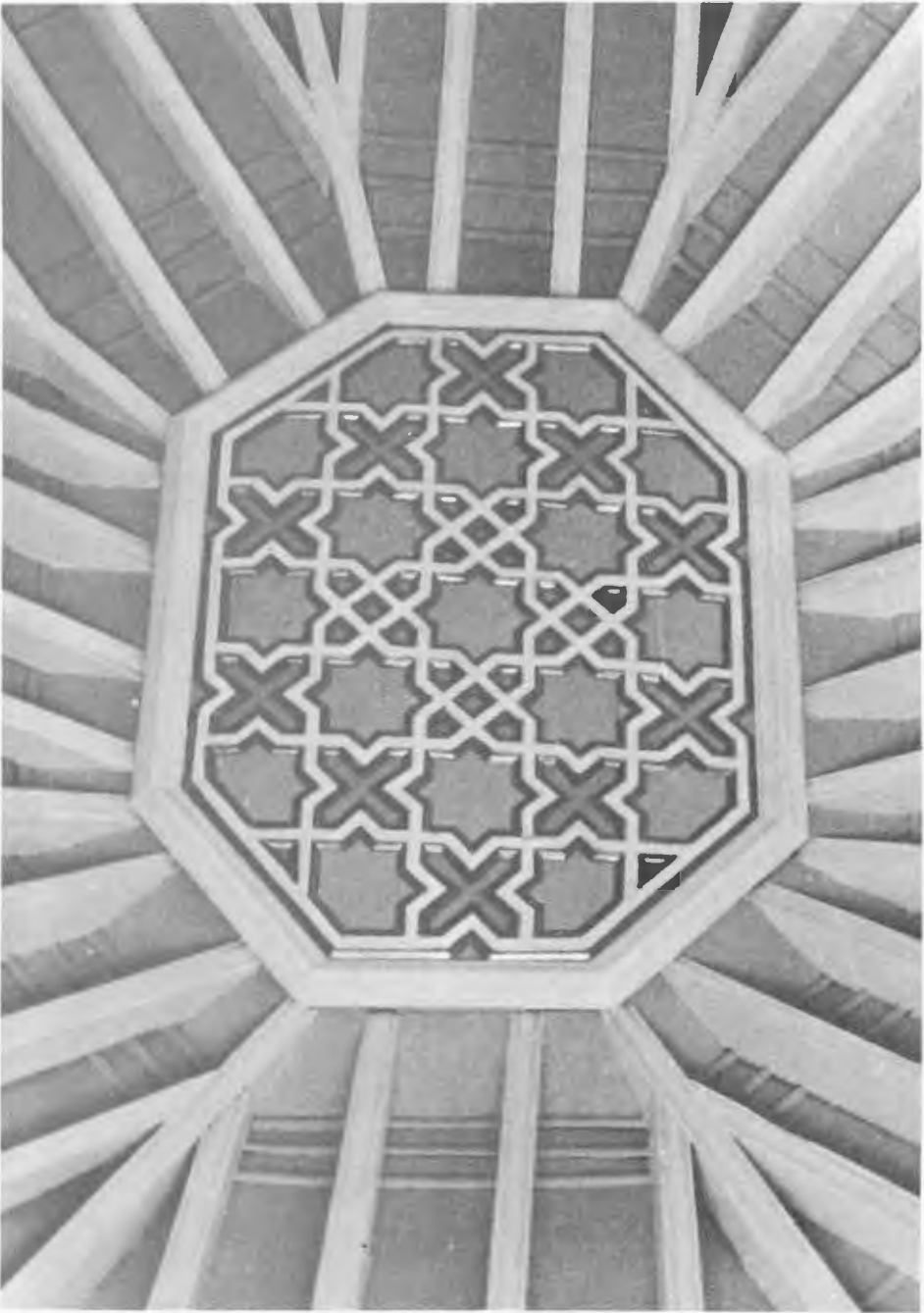
(4) *Ibidem*, pág. 120.¹

sulmán, cuya función era la de refrescar el agua con las corrientes de aire que circulaban por entre las celosías. Existen varios tipos, siendo las más corrientes las exentas y las adosadas, bien a un muro o al balcón.

En las viviendas del Puerto, hemos encontrado muy buenos ejemplos. Tal es el caso de la que posee la casona ubicada en la Plaza del Charco nº 12, fechada en el siglo XVIII.

Es también frecuente, encontrarlas voladizas sobre el patio, pudiendo estar colocadas tanto en el centro como en los extremos de la galería. Un ejemplo lo tenemos en la que posee la casa de la calle Pérez Zamora nº 22, alojada en una esquina de la galería y sostenida por un jabalcón.

En cuanto al segundo modelo, volada sobre el patio y situada en el centro, lo podemos ver en la casa de la calle Iriarte nº 3, la cual es factible considerarla como un verdadero balcón totalmente cerrado a base de celosías.



Casa de la Real Aduana. Puerto de la Cruz. Techo del salón, construido en 1620.

TECHUMBRES MUDEJARES EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

MARGARITA RODRIGUEZ GONZALEZ

Como está demostrado por los estudios que sobre el tema se han realizado, la documentación existente y las obras que subsisten, la arquitectura canaria ha usado siempre como una de sus constantes la madera, que ha sido empleada siguiendo las pautas del mudéjar. Ello ha sido posible, sobre todo, por perdurar los modelos que implantaron los conquistadores a raíz de su asentamiento en el Archipiélago, así como por la abundancia de bosques con que contaban algunas Islas (1).

Hasta tal punto arraigaron los modelos introducidos en los siglos XV y XVI, que todas las construcciones que a lo largo de las centurias siguientes se han hecho, han estado marcadas por aquellos prototipos; incluso hoy se están llevando a cabo algunas obras de este género.

A todo esto han contribuido los gustos de la población, pero también los artífices de los trabajos que supieron adaptar las tradiciones al contexto de las nuevas pautas que iba dando el arte occidental, de tal manera que a los nuevos modos que llegaban a través de la Península Ibérica se unían unas formas de trabajar que se fueron transmitiendo de generación en generación, a veces por medio de clanes familiares, consiguiéndose así imponer la tradición mudéjar como una de las constantes de nuestra arquitectura.

No es fácil establecer en la mayoría de los casos, la paternidad de las obras de carpintería. Los documentos de la época rara vez dan a conocer el nombre de los artífices, lo que es lógico teniendo en cuenta la poca importancia que para sus contemporáneos tenía el dejar constancia en unas cuentas de fábrica del autor o autores para ellos sobradamente conocidos y, en segundo lugar, por valorar más la realización en sí y al promotor de la misma.

No obstante, en algunas ocasiones se han podido localizar recibos, cuentas particulares u otro tipo de documentación que ha permitido relacionarlos con las obras. Tal es el caso de Santa Cruz de Tenerife, donde la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción, de la que no tenemos datos exactos, pero en la que se dedican unos

(1) FRAGA GONZALEZ, María del Carmen: *La arquitectura mudéjar en Canarias*. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1977, págs. 15 a 22.

funerales al carpintero Bartolomé Álvarez Ferrer, en atención a lo mucho que ha hecho por la iglesia (2). Este mismo nombre y el de Juan José Alfonso aparecen como los maestros que realizaron una de las armaduras de la iglesia de San Francisco (3). Años más tarde, muertos éstos, les sustituye en la fábrica de la Orden Tercera, Juan Hernández Delgado (4). Pero quizá el documento más explícito con respecto a nombres de carpinteros es el referente a las cuentas que el benefactor de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar llevaba día a día de todos los que trabajaban para él; así han aparecido numerosas menciones de aprendices, oficiales y maestros que hicieron posible la realización de la obra, destacando Nicolás García (5).

Los techos constituyen la manifestación más clara de cuanto hemos dicho. Generalmente predominan dos tipos, dependiendo del lugar en que se ubiquen: armaduras de par y nudillo para las naves, y ochavadas para aquellos espacios de desarrollo rectangular o cuadrangular tales como capillas, presbiterios, cruceros, etc.

Por lo que se refiere a la decoración, si bien en algunas localidades de las Islas tienen ejemplos de techumbres muy ricas, en el caso de Santa Cruz de Tenerife, ésta se reduce a lugares muy concretos como almizates, cuadrantes y tirantes. Sin embargo, durante el siglo XVIII, por influencia portuguesa, se introducirá un nuevo tipo de ornamentación que a veces coexistirá con la lacería mudéjar, y que consiste en pintar los techos de madera con elementos vegetales, arquitectónicos o humanos, localizándose éstos sobre todo en el presbiterio (6).

Las primitivas construcciones realizadas en Santa Cruz de Tenerife en el siglo XVI no han llegado hasta nosotros, pues las reedificaciones o remodelaciones efectuadas no han permitido su conservación. Sin embargo, a partir del florecimiento del originario Puerto de La Laguna, y más concretamente desde finales del siglo XVII, las iglesias santacruceras se fueron enriqueciendo paulatinamente.

La parroquia de Nuestra Señora de la Concepción es el ejemplo más patente de cuanto venimos diciendo. Se levanta sobre el solar que ocupaba en los primeros años del siglo XVI una ermita. En aquella construcción comenzáronse a hacer obras ya a finales de esa centuria, pero es realmente a mediados del XVII cuando se inicia la ampliación, llegando a edificarse otra nave aneja a la originaria. Sin embargo de las obras realizadas hasta entonces poco podemos decir pues se carece de referencias, dado que el 2 de Julio de 1652 se quemó. Lo que sí sabemos es que al menos tenía su "techumbre de madera de pino", material que fue utilizado en la construcción acometida a los pocos días de ocurrido aquel suceso y a la que contribuyó el Cabildo con "una cantidad de madera labrada" para hacer nuevamente la techumbre. En menos de un año el edificio había sido nuevamente levantado y pocos años después (1667), se estaba realizando la tercera de las naves. Las dos restantes, de capillas, que configuran hoy el templo fueron levantadas en la primera mitad del siglo XVIII (7).

(2) Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, libro 8.º de defunciones, fol. 389 r. 1757

(3) Archivo de la Venerable Orden Tercera, legajo 2, papeles que fueron extraídos de un libro antiguo de cuentas e inventarios, 18 - IX - 1722.

(4) IDEM, libro 1.º de acuerdos, fol. 57 r.

(5) PADRON ACOSTA, Sebastián: *Investigaciones históricas. La iglesia de Nuestra Señora del Pilar y su fundador*, el Racionero Guillén. Periódico "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 5 de Septiembre de 1944.

(6) MARTINEZ DE LA PEÑA, Domingo: *Las cubiertas de estilo portugués de Tenerife*. "Archivo Español de Arte", Madrid, 1955, págs. 313 a 321.

(7) CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1977 (4 vols.), vol. II, págs. 259 a 269.

Así pues, el esquema final al que hoy asistimos es el de un edificio de tres naves y dos de capillas separadas por columnas que sustentan arcos de medio punto. Tanto la central como sus dos inmediatas se cubren con armaduras de par y nudillo. Estas poseen además ochavos a la altura del crucero y pies de la iglesia, al igual que en el presbiterio y coro, este último sobre el atrio.

Las naves extremas son de capillas, salvo los espacios correspondientes a dos puertas laterales, desarrollando un total de diez dependencias, y cubriéndose cada una de ellas con armaduras de ocho faldones; aunque uno de dichos recintos, en el lado del Evangelio, fue reducido a la mitad de su espacio para levantar una nueva torre a finales del siglo XVIII (8).

En cuanto a la decoración de los techos, podemos decir que unos llevan lacería en el almizate y pechinas (capillas de San Juan Nepomuceno, San Antonio de Padua, Nuestra Señora del Carmen y Santiago); otros conservan como elementos mudéjares la propia estructura, ya que en cuanto al ornato, fueron pintados siguiendo las influencias portuguesas (presbiterio y ochavos de la segunda y tercera naves); existen además dos capillas que tienen decoración mudéjar y al mismo tiempo se encuentran pintados (capillas del Sagrado Corazón y San José); y están por último, aquellas techumbres que corrieron peor suerte, pues fueron cubiertas con falsos techos de cañizo en el siglo XIX a raíz de los peligros que ocasionaban al público, por desprenderse a través de ellas partes del tejado de la iglesia (nave mayor y sus dos inmediatas). Sin embargo, perviven como testigos los tirantes, en los que se pueden percibir adornos mudéjares.

Como en la mayoría de las localidades de cierta importancia, las comunidades de franciscanos y dominicos establecieron en Santa Cruz de Tenerife sus respectivos cenobios. En ambos casos sirvieron de base para la fundación ermitas ya existentes. Sin embargo, como consecuencia de la exclaustación de la centuria pasada han desaparecido en parte o totalmente.

Este último es el caso del que los padres de la Orden de Santo Domingo dedicaron a Nuestra Señora de la Consolación y del que no queda sino el nombre del barrio que originó a su alrededor y algún dibujo de su exterior que nos habla de una arquitectura de tipo tradicional en la que los elementos dominantes son los muros encalados y los trabajos lígneos de sus vanos (9).

Mejor suerte ha tenido el dedicado a San Pedro de Alcántara y del que se conservan las dependencias sacras: la iglesia de San Francisco y la capilla de la Orden Tercera, en ambas nuevamente nos encontramos con la típica carpintería mudéjar. El templo se erigió sobre una ermita del siglo XVII debida a la piedad de don Tomás de Castro y Ayala, quien asimismo fue el fundador del convento, inaugurado el 21 de Julio de 1680. A partir de entonces los frailes acometieron toda una serie de obras encaminadas a mejorar y ampliar todo el conjunto, prolongándose las mismas durante todo el siglo XVIII (10).

Resultado de ellas es la actual parroquia de San Francisco, cuyo esquema es el general de los templos canarios: tres naves separadas por arcos de medio punto, sustentados por columnas toscanas, cubriéndose en todos los casos con armaduras de par y nu-

(8) PADRON ACOSTA, Sebastián: *Apuntes históricos sobre la Parroquia Matriz. Curiosos documentos acerca de la construcción de la torre actual.* El ingeniero Samper, autor del plano. La carta del Obispo Martínez de la Plaza. Periódico "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 4 de Mayo de 1944.

(9) CIORANESCU, Alejandro: op. cit., vol. II, lámina nº 50.

(10) INCHAURBE ALDAPE, Diego: *Compilación de artículos referentes a las Ordenes Franciscanas en Canarias.* Las Palmas de Gran Canaria, 1963, págs. 61 a 66.

dillo para las naves, con decoración de cuerda en la solera, y ochavos para las capillas del crucero y presbiterio, mientras que cuenta con cuatro faldones el camarín; sobresale la correspondiente a la capilla mayor por las pinturas figurativas de raigambre lusitana y las decoraciones de lacería en el almizate y pechinas de las pertenecientes al crucero.

La capilla de los Hermanos Terceros data asimismo del siglo XVIII, más concretamente de su segunda mitad, siendo sus benefactores dos familias irlandesas establecidas en Santa Cruz, los Forstall y Russell (11). Es un recinto de reducidas dimensiones que se encuentra adosado a la cabecera de la nave del Evangelio de la antigua iglesia conventual y está compuesto por una sola nave y capilla mayor diferenciada. Tres son las techumbres que cierran el edificio: una de par y nudillo para el buque y dos ochavadas para el presbiterio y coro, este último situado en el lado de la Epístola y ocupando dependencias de la Orden.

La ciudad aún dispone, aunque en algunos casos casi en estado ruinoso, de algunas de las ermitas fundadas a través de su historia y que se fueron ubicando en los diversos sectores o barrios del antiguo Puerto. Perviven las dedicadas a San Sebastián, San Andrés, San Telmo y Nuestra Señora de Regla, creadas en los siglos XVI y XVII, pero reconstruidas en las centurias siguientes (12). Todas ellas tienen un esquema muy similar en su trazado y decoración: nave única y capilla mayor, con cubiertas de madera, par y nudillo y ochavada respectivamente, localizándose la decoración en almizates, pechinas y tirantes. Sin embargo, tan sólo las dos primeras citadas pueden ser utilizadas para el culto, ya que las de San Telmo y Virgen de Regla son víctimas del abandono, habiendo perdido en algunos casos incluso las techumbres.

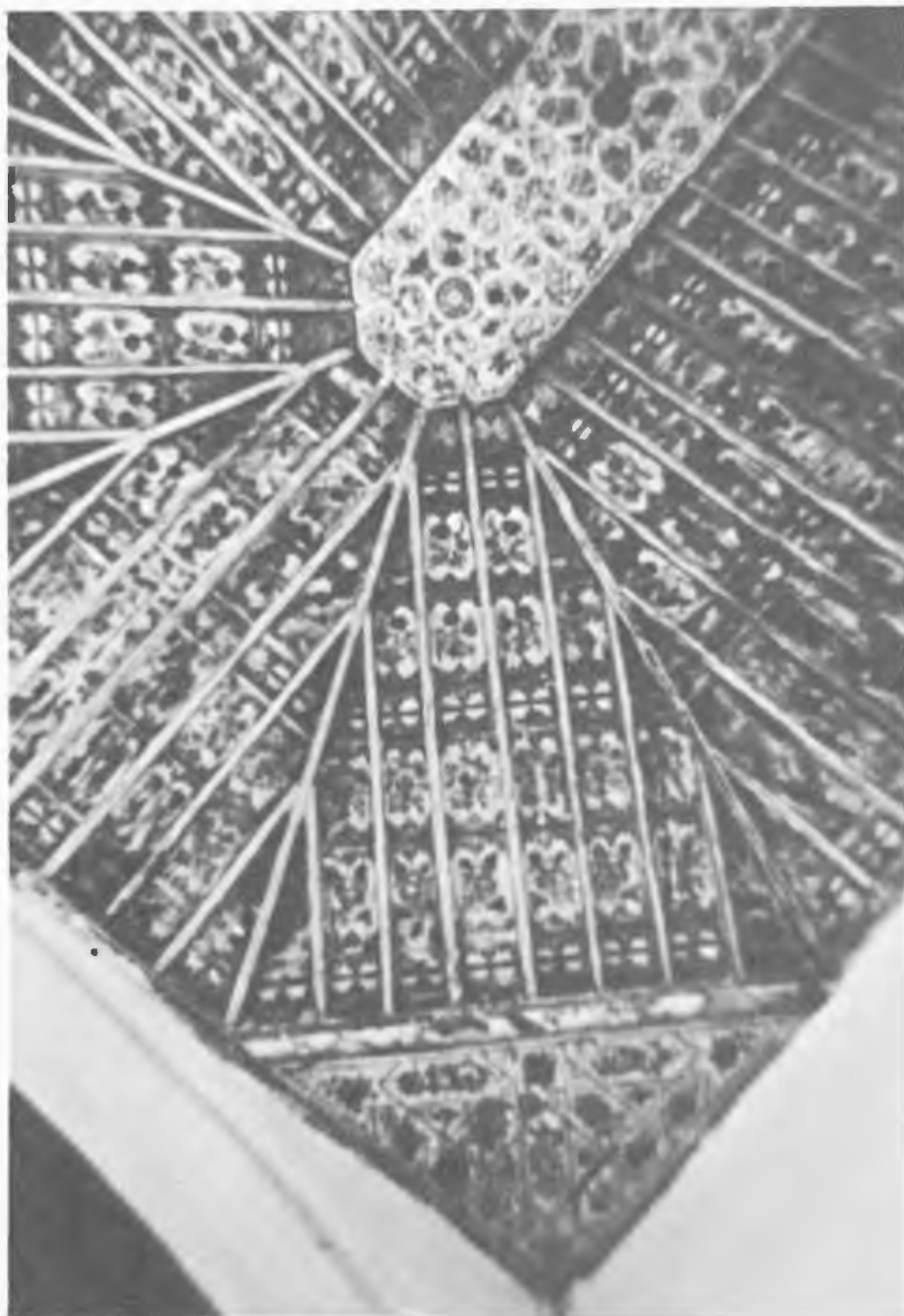
El edificio religioso más moderno que de carácter mudéjar se elevó en esta población es la iglesia de Nuestra Señora del Pilar; su erección tuvo lugar entre los años 1752 y 1755 (13).

Originariamente su planta desarrollaba un recinto de una sola nave, con crucero y presbiterio, pero en la actualidad se han añadido dos naves laterales. Todos los espacios primitivos siguen las directrices moriscas en cuanto a sus techos: armadura en forma de artesa invertida para la nave, cuya única decoración se desarrolla en los tirantes que la ayudan a sustentarse, presentando variados dibujos, entre los que destaca el central, que representa una estrella de la que cae un pinjante; y ochavadas para el resto, distinguiéndose las correspondientes a los brazos del crucero y la del presbiterio; ésta se encuentra pintada mientras que aquéllas tienen como único ornato una simple lacería en el almizate y pechinas.

(11) IDEM: *La Tercera Orden Franciscana de Santa Cruz de Tenerife y su Capilla del Señor del Huerto*. Santa Cruz de Tenerife, 1960, págs. 30 a 33.

(12) CIORANESCU, Alejandro: *op. cit.*, vol. II, págs. 277 a 280.

(13) PADRON ACOSTA, Sebastián: *Investigaciones...*, *op. cit.*



Techo de la Capilla del crucero. Iglesia de San Francisco. Santa Cruz de Tenerife.

LA CARPINTERIA MUDEJAR EN NUEVA ESPAÑA EN EL SIGLO XVI

GUADALUPE AVILEZ MORENO

Es importante, antes de iniciar nuestra exposición sobre el tema y a manera de introducción, describir en líneas generales, el panorama histórico-artístico en el que surgió y se desarrolló esta manifestación del arte mudéjar en tierras novohispanas; no debemos olvidar que para comprender cualquier movimiento artístico es necesario, ante todo, destacar las condiciones ambientales y motivaciones que determinaron su aparición.

La presencia española en tierras americanas significó una serie de cambios estructurales que afectaron no sólo las esferas de lo político, militar, administrativo y social, sino que alcanzaron todos los aspectos de la vida, como costumbres, lengua y cultura; junto con la imposición de su poder político, España implantó la religión cristiana—consecuencia necesaria de su idiosincrasia— y así, ambos aspectos, como partes de un todo homogéneo, consolidaron su soberanía en suelo americano.

Para la formación y organización de la Colonia fue necesario importar todo de España y adaptarlo a las necesidades y exigencias de la conquista y colonización. Esta circunstancia tan particular se reflejó fielmente en todas las manifestaciones artísticas imprimiéndoles un carácter muy especial y original.

La fundación de la Iglesia en Nueva España se hizo casi al mismo tiempo que se establecía el nuevo poder político y tanto su organización como la difusión de la doctrina, estuvo en manos de las órdenes mendicantes (1)—franciscanos, dominicos y agustinos—, quienes, con gran tenacidad y fé, asumieron la difícil tarea de evangelizar a un pueblo con una fuerte tradición idólatra. De esta manera, la construcción de recintos

(1) Los franciscanos en número de doce, llegaron a Nueva España en 1524; los dominicos en 1526, aunque con serias dificultades porque algunos murieron, y otros, enfermos, regresaron a la Península, y los agustinos en 1533, siendo sólo siete.

El período de apogeo de las órdenes mendicantes fué el comprendido entre 1525 y 1572, posteriormente empezarán a declinar. VAZQUEZ VAZQUEZ, Elena. *Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas en Nueva España. Siglo XVI*. México, U.N.A.M., Instituto de Geografía, 1965, pág. 11.: "El año 1572 que cierra un período y abre otro nuevo nos da la pauta para entender como las Ordenes Mendicantes pierden terreno al llegar a la Sede Metropolitana, el arzobispo don Pedro Moya de Contreras el cual era miembro del Clero Secular".

adecuados para el nuevo culto y la enseñanza de la fé, fue llevada a cabo por los frailes, que, empleando sus propios medios y los que la tierra les brindaba, se dedicaron a fundar iglesias y monasterios en el vasto territorio del Virreinato, y no sólo en las grandes poblaciones, sino aún en los sitios más recónditos.

El arte novohispano es ante todo un arte esencialmente religioso; la edificación de templos y conventos, iniciada por los primeros frailes franciscanos llegados a Nueva España, marcó el comienzo de la arquitectura colonial, al que más tarde contribuirían los dominicos y agustinos. En el siglo XVI tuvo un gran desenvolvimiento por la fuerte demanda de conventos, iglesias, capillas, hospitales y colegios, lo que provocó una gran profusión de obras, innecesaria en muchos casos pues el número de frailes no era suficiente para atender adecuadamente tantas fundaciones (2).

La arquitectura monástica del siglo XVI posee una gran uniformidad de características bien definidas y peculiares, que la diferencian de la arquitectura europea de ese momento, incluida España; la razón principal estriba en que ella responde a las necesidades y condiciones de la Colonia, distintas a las existentes en esos momentos en Europa. Por un lado, la arquitectura novohispana fue instrumento, a la vez que consecuencia, de la tarea evangelizadora, y por otro lado, un medio de transmisión de la cultura europea a pueblos de civilización muy distinta (3). Esta transmisión se llevó a cabo siempre a través de España, por consiguiente, los rasgos y modalidades estilísticas que aparecen en ella, llevan impreso el carácter netamente hispano.

Es importante señalar que en este periodo inmediato a la Conquista, la necesidad urgente de construir no permitió grandes desarrollos artísticos; en la concepción de los edificios la preocupación artística, muchas veces, pasó a un segundo plano pues las circunstancias particulares del momento, como hemos visto, no dejaban tiempo para la búsqueda de novedades estilísticas (4).

Los frailes constructores, improvisados arquitectos carentes de profesionalidad, plasmaron en sus obras rasgos sencillos, vigorosos y frescos, en contraposición con el manierismo que reinaba en Europa. Para los mendicantes las edificaciones eran solo un medio para alcanzar objetivos espirituales y todo en ellos estaba encausado hacia esos fines, por consiguiente, resultaron construcciones más parecidas a la arquitectura religiosa medieval que a la renacentista.

Con respecto al estilo de las construcciones religiosas, además de su carácter de fortificaciones —por razones de seguridad tanto constructiva como de protección contra los ataques de los indios en algunas zonas, y en ocasiones, por remembranza de sus antiguos monasterios—, existen, como veremos, otros elementos que intervienen en su formación.

(2) ANGULO ÑÍGUEZ, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*. 2ª ed. Barcelona, Salvat, 1955, T. I. Pág. 142: Se llegó a casos extremos de construir un convento con lujoso retablo (Epazoyuca) para albergar a dos o tres religiosos.

(3) ZAWISZA, Leszek. *Tradición Monástica Europea en los Conventos Mexicanos del siglo XVI*. "Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas". Nr. 11. Caracas. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Mayo 1969, pág. 90-91: Toda esta actividad no cuenta con precedentes en la misma escala y brevedad de tiempo en el que se efectuó; sin embargo, las condiciones en las que se desarrolla la arquitectura de la Nueva España son similares en muchos aspectos a las que podemos encontrar en los siglos VI y VII en Europa, durante la conversión de los pueblos teutónicos y anglosajones y, en los siglos siguientes con la actividad civilizadora monástica, o sea, la etapa Carolingia y la que corresponde a la afirmación del estilo románico. Por lo tanto, esa similitud de condiciones, factor tan importante en la formación del carácter estilístico de la arquitectura como la procedencia de sus arquitectos, nos llevan a considerar antecedentes europeos muy remotos.

(4) GANTE, Pablo C. de. *La arquitectura de México en el siglo XVI*. 2ª ed., México, Ed. Porrúa, 1954, págs. 30 y 31.

Las corrientes artísticas que llegaron a Nueva España con los conquistadores y misioneros no fueron precisamente las que estaban en boga en la Metrópoli, sino aquellas que habían convivido entremezcladas en las edificaciones religiosas y civiles de la última etapa de su Edad Media y principios de la Moderna. Este fenómeno tan peculiar, que distinguió notablemente al arte español del europeo, fusionaba el gótico del último periodo llamado "Isabelino" (5), el mudéjar y los primeros brotes del renacimiento que llegaba de Italia con gran ímpetu tratando de imponerse. No siempre las tres tendencias aparecían mezcladas, en ocasiones eran dos solamente, otras veces una dominaba; esto, que a simple vista parecería una confusión de estilos de espíritu distinto con personalidad propia y formas muy características, se sintetizó de manera muy original y feliz en el arte español de ese período de transición.

Cuando esa amalgama llegó a Nueva España no sólo adquirió características especiales, sino que se vió enriquecida con la aportación local: la mano indígena hizo su propia interpretación de esa mezcla de estilos y le dió un matiz muy característico. Así fue como surgió la versión novohispana del fenómeno artístico peninsular (6). Por lo tanto aunque el arte de Nueva España nació de semillas españolas, no es una simple colonia del arte español; la tierra que lo fecunda le imprime un sello muy especial (7).

Por todas las razones antes anotadas, no podemos hablar de arquitectura románica, gótica o mudéjar en la Colonia, sólo porque algunos elementos del estilo aparecen en obras de distinto carácter y que muchas veces son consecuencia de la falta completa de espíritu académico en los arquitectos aficionados, y no del propósito de selección deliberada entre los modelos a imitar.

Con respecto al arte mudéjar que es el que nos interesa directamente, es indudable que pasó a Nueva España como supervivencia; desde el siglo XVI existen edificaciones que presentan sus elementos, pero aislados, no hay ningún edificio que pueda clasificarse como mudéjar. Por lo tanto, consideramos más correcto hablar de supervivencias de elementos arquitectónicos o decorativos mudéjares en el arte novohispano, que de un arte propiamente mudéjar que no se dió, pues esto último encierra un contenido histórico y artístico de un período muy concreto.

El mudejarismo en la Colonia se caracterizó por la adaptación de algunas formas musulmanas a las necesidades constructivas de ésta (8), y así fue como arraigó. Ciertamente que sus elementos estuvieron presentes durante los tres siglos de arquitectura virreinal, pero fue a finales del siglo XVI y principios del XVII, de acuerdo a lo que hasta ahora se ha estudiado, cuando tuvieron una mayor injerencia en las edificaciones y por lo tanto, puede hablarse de un florecimiento sobre todo en lo referente a techumbres.

Dentro de este apartado, la carpintería de lo blanco constituye el capítulo más interesante, no sólo por el número de obras que produjo sino por la perfección técnica y riqueza de las mismas.

(5) TORRES BALBAS, Leopoldo. *Arte Almohade, Nazarí y Mudéjar*. "Ars Hispaniae", T. IV. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1949, pág. 246. Bertaux lo bautizó con este nombre en honor de Isabel la Católica, al coincidir con el tiempo de su reinado.

(6) TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y Escultura del Renacimiento en México*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, pág. 25. Así tenemos que en las portadas "se confunde un arco conopial, a veces lobulado, de carácter isabelino, sostenido por columnas renacentistas y encuadrado todo esto por un alfiz mudéjar, labrado por una mano indígena". Hay múltiples ejemplos entre los que pueden destacarse la portada lateral de Xochimilco, la principal de Angahuan, Mich., las de Huejotzingo, Calpan, Atlixco, Chimalhuacán, Tecamachalco, etc.

(7) TOUSSAINT, Manuel. *La Arquitectura Religiosa en la Nueva España durante el siglo XVI*. Incluido en "Iglesias de México. 1525-1925", T. VI. México, Sría. de Hacienda, 1927, pág. 10.

(8) TOUSSAINT, Manuel. *Arte Colonial en México*. México, U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1948, pág. 64.

Desde los primeros tiempos de la vida colonial, se tiene noticia del paso de carpinteros españoles a Nueva España; incluso entre los mismos conquistadores, había algunos que pertenecían al oficio y, conforme fue creciendo la capital del virreinato, su número aumentó y se constituyeron en gremios.

Las primeras Ordenanzas que se otorgaron a carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros fueron expedidas en la ciudad de México con fecha 30 de agosto de 1568 y confirmados dos meses después. En ellas aparecían reglamentados los oficios de geométrico y lazero, sobre los que se especificaba, entre otras cosas, lo siguiente:

Fol. 84 vto. "Que el que fuese geométrico ha de saber hacer: una quadra de media naranja de la solese (sic.), una quadra de mocárabes, quadrada e ochavada amediada, una bastida, un ingenio Real, etc."

Fol. 85. "Que el que esto no supiere, y fuese lazero y supiere hazer una quadra ochavada de lazo lese con su pechinal o alhorrias o a los rincones y el que esto hiziere hará todo lo que toca a lazo y en lo de aquí abajo (en lo que sigue) a ello tocarse".

Fol. 85. "Que el que no fuere lazero y supiere hazer una piessa de pares perfilados con sus limas mohamares a los atales con su guarnición de molduras podrá entender de aquí abaxo en todas las otras obras de fuera donde se entienda una armadura de lima bordón y unas puertas ... etc." (9).

A estos conocimientos se sumaba la gran destreza de los artistas, peninsulares o maestros y operarios indígenas, adiestrados por aquellos, resultando obras tan puras de estilo como las metropolitanas.

En las primeras iglesias que se construyeron, con tres naves, las techumbres fueron de madera, debido a lo complicado que resultaba para los arquitectos improvisados tender bóvedas en tan grandes espacios; además la abundancia de materiales las hacía obras menos costosas. Posteriormente sus techos se sustituyeron por armaduras de par y nudillo con alfarje ricamente ornamentado, al igual que los tirantes que las sostenían. Asimismo en las iglesias de una nave es probable que se generalizara el empleo de armaduras, y por los restos que se conservan de alfarjes, cabe suponer que un buen número de ellas los poseían (10).

Desgraciadamente la mayoría de las armaduras y alfarjes novohispanos del siglo XVI se han perdido; solo los conocemos por las referencias de los cronistas y autores que elogian su gran riqueza y, por los pocos ejemplares que han llegado hasta nosotros, podemos darnos una idea de la suntuosidad de los desaparecidos. En Sudamérica, por el contrario, se conservan bastantes obras, lo que Toussaint atribuye, en primer lugar, a que estos países eran más pobres y por consiguiente no podían estar renovando sus edificaciones; en segundo lugar, casi siempre los alfarjes se construían en sitios donde se necesitaba protección contra los terremotos, difícil de obtener con las bóvedas, y en tercer lugar, la actividad artística en México tuvo un mayor florecimiento y los edificios barrocos proliferaron a costa de los anteriores, que se destruían y renovaban constantemente (11).

A mediados del siglo XVI el virrey don Luis de Velasco escribía que a consecuencia del terremoto de 1554, las bóvedas altas de los edificios se habían tenido que reemplazar por techos de madera. Sin embargo, con el tiempo debió cambiarse de opinión

(9) TOUSSAINT, Manuel. *Arte Mudéjar en América*. México, Editorial Porrúa, 1946, pág. 32. Es interesante observar que la reglamentación de estos oficios estuvo basada en las Ordenanzas de Sevilla. Vid. *Ordenanzas de Sevilla*. Sevilla, Oficina Técnica de Arquitectura e Ingeniería, S.A., 1975, pág. 149.

(10) TOUSSAINT, *Arte Mudéjar en América*, pág. 31.

(11) *Ibidem*. pág. 33

más de una vez porque ni se sustituyeron todas las bóvedas por madera, ni tampoco se dejaron de hacer aquellas, es más, en los edificios que tenían armaduras, tarde o temprano se tendieron bóvedas.

Todavía a principios del siglo XVII en la ciudad de México, más que en ninguna otra parte de la Nueva España, abundaban las armaduras con alfarje; (12); quizá el motivo puede encontrarse en la poca firmeza del terreno que hacía temer por la seguridad de las bóvedas. Pero el miedo debió ser temporal porque en el transcurso de ese siglo y del XVIII, los alfarjes fueron sustituidos por bóvedas.

En general, podemos decir que en Nueva España triunfó definitivamente la bóveda en los templos; de esta manera, los del siglo XVI han llegado hasta nosotros casi todos abovedados, incluso los anteriores a 1554.

Los edificios del siglo XVI de los que tenemos noticia segura que poseían armadura de par y nudillo con alfarje son los siguientes:

Primitiva Catedral de México (Segunda techumbre, 1585).

Primitiva Catedral de Puebla (Segunda techumbre, 1561).

Iglesia del Convento de Santa Clara en la ciudad de México

Conventos Franciscanos:

Iglesia del Convento de San Francisco de México. (Segunda techumbre, 2ª. mitad del siglo XVI).

Capilla de Indios del Convento de Cholula, Pue. (Segunda techumbre, 1601).

Iglesia del Convento de Xochimilco, Méx.

Iglesia de Ixtacamaxtitlán, Méx.

Iglesia del Convento de Angahua, Mich.

Conventos Domínicos:

Iglesia del Convento de Santo Domingo de México. (Segunda techumbre, 1575)

Iglesia del Convento de Tláhuac, Méx.

Conventos Agustinos:

Iglesia del Convento de San Agustín de México (Segunda techumbre, 1579).

Iglesia del Convento de Acolman, Edo. de Méx.

Iglesia del Convento de Tiripitío, Mich.

En la actualidad se conservan únicamente cuatro techos de este tipo: en la iglesia del convento franciscano de Tlaxcala hay dos, uno sobre la nave y otro en el presbiterio (13) con un tirante y decorado con lazos, estrellas y mocárabe; el de la iglesia del

(12) TOUSSAINT, *Arte Mudéjar en América*, pág. 33. En el plano panorama que dibujó Luis Gómez de Trasmonte en 1628, aparecen por lo menos ocho o diez iglesias techadas con armadura.

OJEA, Fray Hernando. *Libro tercero de la Historia Religiosa de la Provincia de México de la Orden de Santo Domingo*. México, Museo Nacional de México, 1897, capítulo I, pág. 7 escribió en 1608 que las iglesias de los conventos de San Francisco, San Agustín y Santo Domingo de México "son de una misma manera grandes y sumptuosas, y de excelente obra, cubiertas de artesones dorados y de colores, y por encima de plomo".

(13) En relación a estos dos techos y al del sotocoro de la misma iglesia, del que se hablará después, es importante mencionar que recientemente fueron encontrados en el Archivo del Estado de Tlaxcala, por D. Crisanto Cuéllar Abarea —notable investigador tlaxcalteca—, algunos documentos referentes a las reparaciones que se hicieron a la iglesia en el siglo XVII. Entre estos documentos destaca el testamento que don Diego Tapia y Sossa, síndico del convento de San Francisco de Tlaxcala, dictó en 1661 y en el cual se afirma que pagó una fuerte cantidad por la reparación de la iglesia y la hechura de los lazos del sotocoro. De estas investigaciones se deduce que dichas techumbres datan del siglo XVII, no son obras del XVI como hasta ahora se les había catalogado.

convento dominicano de Chiapa de Corzo y otro en la iglesia del convento franciscano de Huejotzingo, donde sólo queda una parte del que cubrió una capilla (hoy sacristía), cortada para hacer el crucero. Sus harneruelos están decorados con labor de lazos a base de polígonos y estrellas pintados y dorados, al igual que sus tirantes dobles. Es muy probable que en la iglesia del convento franciscano de Zacatlán de las Manzanas, Pue., haya existido una armadura como éstas.

Podemos considerar como una variante de estos techos, el que existe en la iglesia del Tercer Orden en San Francisco Tulancingo, Hgo. Es una armadura de par y nudillo con tirantes dobles y en el harneruelo puede verse una decoración de estrellas que tratan de imitar lo mudéjar.

En la desaparecida capilla de indios de San José de los Naturales, anexa al convento de San Francisco de México, parece que la cubierta fue una sencilla armadura de par y nudillo (14).

Como detalle curioso mencionaremos que en la iglesia del convento agustino de Epazoyucan, Hgo. el coro está sostenido por gruesas vigas que se apoyan en tornapuntas, y le agregaron tantas tornapuntas que su aspecto general es el de una armadura de par y nudillo, siendo precisamente lo contrario.

Con respecto a los alfarjes, en la iglesia del convento franciscano de Tlaxcala se conserva uno rectangular en el sotocoro decorado con lacería, estrellas doradas y cabezas de ángeles pintadas en los anchos tirantes; el convento franciscano de Tzintzuntzan, Mich. posee todavía, en el claustro bajo, dos de los cuatro alfarjes que cubrían sus esquinas, ornamentados con una estrella de doce puntas al centro, que se ramifica a base de lacería.

Dentro de las cubiertas de madera, y como único ejemplo conocido, en la iglesia del convento dominicano de México, el cronista Ojea nos cuenta que existía una bóveda en el crucero, decorada con lazos: "El zimbório defte es más alto que todo el cuerpo de la Iglecia ochauado y en forma de media naranja cuyas trauietas de los ángulos cargan sobre quatro veneras doradas y pintadas de azul y blanco, y la media naranja de lazos más curiosos que los demas zimbórios" (15).

Ahora bien, consideramos de sumo interés el referirnos, a algunos techos de madera que sin ser propiamente armaduras de par y nudillo, puede decirse que constituyen derivados o interpretaciones populares de ellas (16).

La capilla de indios del convento de Tizatlán, Tlax., la iglesia del convento de Tlahuelilpa, Hgo. y la capilla del Hospital de Uruapan, las tres fundaciones franciscanas, presentan techos planos de madera sobre doble orden de canes tan altos, que dan la impresión de armaduras. Asimismo en la capilla de San Francisco de Pátzcuaro, Mich. las vigas descansan sobre triples canes cuyos espacios han sido cubiertos de madera, formando verdaderos faldones, y están entrelazadas por medio de fajas que siguen un dibujo geométrico, como se usaba en los alfarjes.

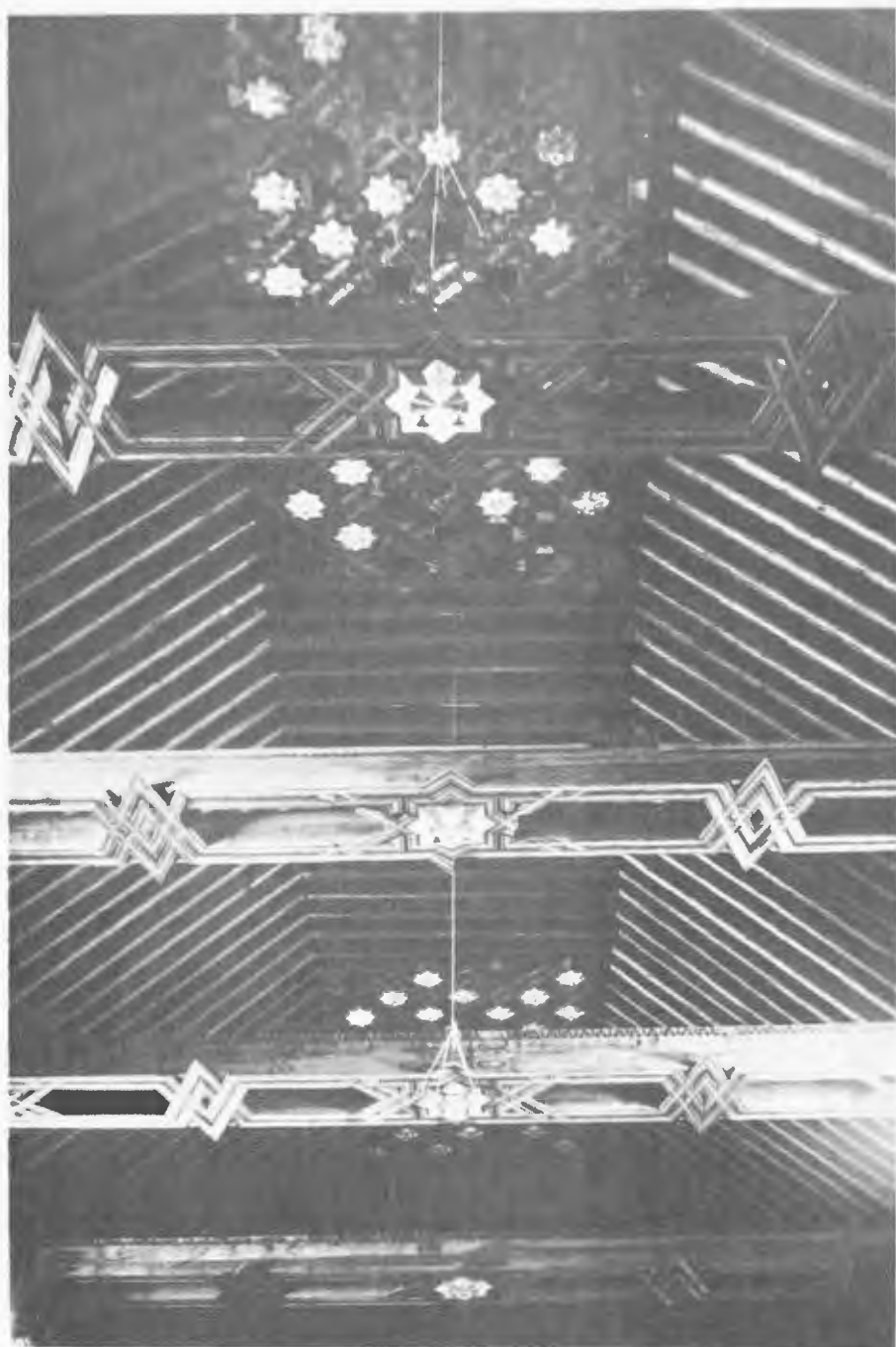
Por último, en cuanto a los artesonados, consideramos importante aclarar que son ya obras renacentistas y algunos de sus diseños están tomados de la obra de Serlio (17).

(14) TOUSSAINT, *La Arquitectura Religiosa en la Nueva España durante el siglo XVI*, pág. 22. Vid. VETANCOURT, Fray Agustín de. *Teatro Mexicano. Descripción Breve de los Sucesos Exemplares de la Nueva-España en el Nuevo Mundo Occidental de las Indias*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1960-61, T. III, pág. 94.

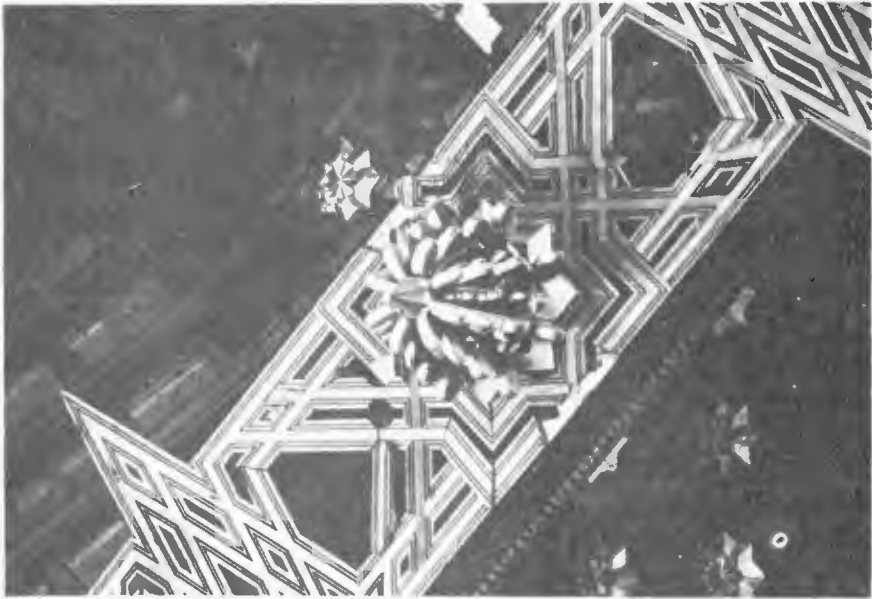
(15) OJEA, *Op. cit.*, Capítulo II, pág. 11.

(16) TOUSSAINT, *Arte Mudéjar en América*, pág. 37, los ha denominado Derivados Populares de Alfarje. Cabe destacar que en la región michoacana, los techos en forma de artesa invertida se han venido prefiriendo desde época virreinal hasta nuestros días.

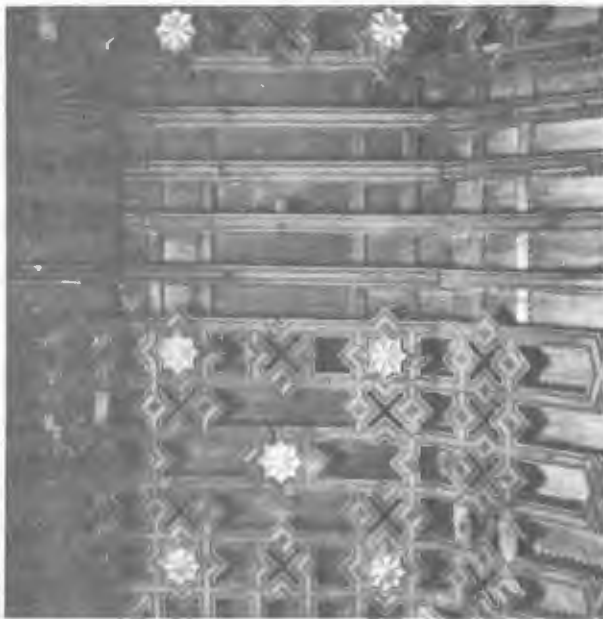
(17) ANGULO, *op. cit.*, pág. 272: La traducción española de esta obra se publicó en 1563.



Armadura de par y nudillo que cubre la nave de la iglesia del convento de San Francisco de Tlaxcala, Tlax. (Fotografía del Instituto de Investigaciones Estéticas, México).



1.— Iglesia-convento franciscano, Tlaxcala. Detalle de un tirante de la armadura de la nave.



2.— Capilla en la iglesia del convento franciscano de Huejotzingo, Pue.