

# INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS MUDEJARES ARAGONESES

JOSE MARIA LACARRA

## I

Sabemos muy poco de los mudéjares aragoneses, pese a la gran densidad que alcanzó la población mudéjar en Aragón durante los siglos XII a XVI. Puede decirse que apenas hay estudios directamente dedicados al tema. En 1904 Eduardo Hinojosa dedicó unas breves páginas al estudio de los *Mezquinos y exaricos. Datos para la historia de la servidumbre en Navarra y Aragón*<sup>1</sup>; en 1923 se publicaba la tesis doctoral de F. Macho y Ortega titulada *Condición social de los mudéjares aragoneses (siglo XV)*<sup>2</sup>; recientemente M.<sup>a</sup> Luisa Ledesma Rubio estudiaba *La población mudéjar en la Vega baja del Jalón*<sup>3</sup>.

Sin embargo, se conserva una documentación muy abundante que hace

---

<sup>1</sup> Apareció en *Homenaje de D. Francisco Codera*, Zaragoza, 1904, pp. 523-531, y reproducido en la edición de sus *Obras*, t. I, Madrid, 1948, pp. 245-256. Es de advertir que las referencias a los documentos publicados por don Eduardo Ibarra llevan, equivocadamente, la fecha de la era, que debe ser reducida al cómputo actual.

<sup>2</sup> *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras* (Zaragoza, 1923), t. I, pp. 137-319. La tesis había sido preparada durante el curso 1916 a 1917, sobre documentación del Archivo de Protocolos de Zaragoza, ampliada luego con una visita al Archivo de la Corona de Aragón. Se publicó después de muerto el autor, y por tanto sin las correcciones que este hubiera podido introducir. Acompaña un apéndice de 105 documentos, muchos de ellos transcritos en forma abreviada. Otra serie de *Documentos relativos a la condición social y jurídica de los mudéjares aragoneses* publicó en "Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales". V (1922), 143-160; 444-464.

<sup>3</sup> *Miscelánea ofrecida al Ilmo. Señor D. José María Lacarra y de Miguel*, Zaragoza, 1968, pp. 335-351. Se utiliza fundamentalmente documentación de la Orden de San Juan de Jerusalén. El estudio de GUY LIAZU, *La condition des musulmans dans l'Aragon chrétien aux XIe et XIIIe siècles* ("Hesperis-Tamuda", IX, 1968, fasc. 2, pp. 185-200), es un comentario, no siempre acertado, de los *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro*, que publiqué en EEMCA, II (1946), III (1947-48) y V (1952).

relación a los cultivadores agrícolas de origen musulmán, tanto en los Archivos eclesiásticos de la región —Archivos del Pilar y de la Seo de Zaragoza, catedrales de Tudela y Tarazona, parroquiales, etc.—, como en los Archivos de las Ordenes Militares, de Protocolos, Municipales, etc., que sólo en una mínima parte ha sido publicada o utilizada. Sin duda la habrá también en los Archivos de las grandes casas nobiliarias que han llegado hasta nosotros más o menos completos, pero su conocimiento y su consulta no siempre es fácil<sup>4</sup>. Toda esta documentación hace referencia, en general, a los cultivadores agrícolas por cuenta ajena; rara vez a los que son propietarios de tierras, que sabemos que subsistían hasta el siglo XVI<sup>5</sup>. Menos referencias tenemos de los mudéjares que residían en las aljamas urbanas, casi siempre de señorío real, y por tanto de los mudéjares que habitualmente no ejercían la agricultura, sino la artesanía y el comercio en Zaragoza, Huesca, Calatayud, Teruel, etc.<sup>6</sup>. De aquí la dificultad con que nos encontramos para llegar, de momento, a conclusiones generales.

## II

Los sarracenos o moros, como se les llama en la documentación —jamás mudéjares—, eran conocidos de antiguo en Aragón como prisioneros de guerra. Son los *mauri capti*, de que hablan los fueros. Reducidos a servidumbre, tenían sin embargo la consideración de personas. Si su dueño los entregaba en prenda —dice el Fuero de Jaca—, debían ser llevados al palacio del rey, y el dueño del sarraceno o sarracena estaba obligado a darle pan y agua, *quia est homo et non debet ieiunare sicuti bestia*<sup>7</sup>. El moro cautivo era objeto de comercio y de exportación al otro lado del Pirineo<sup>8</sup>, pero normalmente, sobre todo en los siglos XII y XIII, el moro cautivo era tenido como una mercancía sometida a rescate. Su valor no estaba en su capacidad para el trabajo, sino en el precio que podían pagar para el rescate. En este sentido los fueros municipales de

<sup>4</sup> Entre la documentación de la Iglesia y Ordenes Militares se conservan bastantes referencias a tierras cultivadas por moros que antes fueron de nobles. Isidro de las Cagigas publicó la *Carta puebla de Salilla* (Salillas de Jalón), otorgada el año 1312 por D. Martín López de Rueda y su mujer Doña Francisca Ximénez de Castellot, a diecinueve familias de moros; se conservaba en el Archivo de la Audiencia de Zaragoza ("Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su reino", VI, 1916, 122-126). El importante Archivo de la Casa de Fuentes, se dispersó, y creo que en gran parte se destruyó en Zaragoza, hace poco más de veinticinco años. En los Archivos de Protocolos abunda la documentación de los siglos XIV y XV relativa a la administración de las aljamas de señorío.

<sup>5</sup> En las *Escrituras árabes pertenecientes al Archivo de Ntra. Sra. del Pilar*, publicadas por R. García de Linares en el "Homenaje de D. Francisco Codera", pp. 171-197, se publican varios documentos en que los contratantes son propietarios musulmanes. También los hay entre los conservados en el Archivo Catedral de Tudela o procedentes de esta región.

<sup>6</sup> MACHO ORTEGA, *op. cit.*, pp. 188-190, publica un extracto de las *Ordenaciones* de la aljama mora de Huesca sancionadas por el rey don Martín en 1399, tomándolas del A.C.A., Reg. 917, fol. 8.

<sup>7</sup> A. UBIETO, *Jaca: Documentos municipales (971-1269)*, Valencia, 1975, p. 51.

<sup>8</sup> J. M.<sup>a</sup> LACARRA, *Un arancel de aduanas del siglo XI*, Zaragoza, 1950.

Aragón, como otros fueros de frontera, disponen que el vecino que tenga un esclavo moro, deberá cederlo para el rescate de otro vecino prisionero de los moros, previo el pago de su precio y de los gastos que hubiera ocasionado<sup>9</sup>.

Es verdad que no todos los sarracenos capturados en el siglo XII en acción de guerra eran objeto de rescate. Los había que por ser de condición más modesta, por exceso de cautivos musulmanes, o por otras circunstancias diversas quedaban al servicio de los cristianos, generalmente empleados en faenas agrícolas<sup>10</sup>. Pero al correr de los años, olvidado un tanto su origen, tendían a confundirse con los otros sarracenos sometidos por capitulación<sup>11</sup>.

Así, pues, en los siglos XII y XIII coexisten en las tierras de Aragón dos tipos de sarracenos de condición jurídica totalmente diversa, y sobre la cual no cabía confusión entre los contemporáneos: los *mauri capti* y los *mauri pacis*; estos últimos constituían la inmensa mayoría de la población musulmana de Aragón, como descendientes de los que habían capitulado ante los conquistadores cristianos. Tanto los fueros de Calatayud y de Teruel en el siglo XII, como los fueros de Jaca y de Aragón en el siglo XIII se ocupan de unos y de otros<sup>12</sup>. Puede decirse que con la sumisión de Murcia tienden a desaparecer los moros cautivos, al cesar las cabalgadas, causa principal de cautiverio.

### III

Pero quedan los «moros de paz» —los propiamente mudéjares— proceden-

<sup>9</sup> Así, en los fueros de Caaltayud (1131), Daroca (1142), etc. Véase CH. VERLINDEN, *L'esclavage dans l'Europe médiévale*, I, Brujas, 1955, págs. 157 y ss.

<sup>10</sup> En 1146 Ramón Berenguer IV concede a la Orden del Temple que "quantos sarracenos habetis in honoribus vestris et hereditatibus vestris, aut illos quos de allis partibus pro amore Dei adduxeritis vel de Ispania quos Deus ibi vobis deberit, omnes vobis serviant omnibus diebus et nullus homo eos vobis subtrahat neque recolligat in sua casa aut in sua hereditate neque eis faciat aliqua injuria", J. MIRET Y SANS, *Les cases de Templers y Hospitalers en Catalunya*, Barcelona, 1910, pág. 114.

<sup>11</sup> En julio de 1179 Alfonso III concedía al Temple dos sarracenos, uno en Zaragoza y otro en Tierz, con su heredad y cuanto poseían "ut habeant illos duos sarracenos jamdictos et possideant in hereditate libere et quiete et nunc et deinceps, ad faciendam ex illis propriam voluntatem suam sine meorumque retentu et alie persone cuiusque. Hos quidem sarracenos cum hereditate illorum ubique quam nunc habent vel quam de cetero et iustis modis acquirere poterint cum personis quoque eorum et cum filiis et filiabus et tota generacione suam iamdictam hereditatem possessuris, dono, laudo..." (A.H.N. Cart. Magno, II, p. 182, n.º 194; p. 199, n.º 217). Por los términos en que está redactado el documento parece que se trata de un siervo adscripticio. En 1292 la aljama de Zaragoza se querelló de que Jucef Galip, descendiente de uno de estos sarracenos, no debía ser "moro franco", querella que fue presentada ante Nicholao del Espital, "savio en derecho" y subdelegado de don Bartholomé d'Eslava, juez por el rey en los pleitos entre la aljama de los moros de Zaragoza y los "moros francos" de Zaragoza. La Orden del Temple defendió a Jucef Galip, "como por aquel qui es del Temple quitio e ha ser de todos tiempos en su vida, e fueron los suyos antecessores de cient e XIII annyos, encara quel sennyor don Alfonso de noble recordación rey d'Aragón los die al Temple segunt se manifiesta por el priuilegio del dicho sennor rey", documento que copia (A.H.N. Cart. Magno, II, p. 246-248). En esta fecha parece que los descendientes de los dos sarracenos del siglo XII están equiparados a los vasallos de señorío.

<sup>12</sup> Respecto a los moros cautivos, *Fuero de Aragón*, ed. Savall y Penén, I, 109 b; II, 110 a; I, 312 a; edición Tilander, n.º 152, 276, 320; *Fuero de Jaca*, ed. Molho, redacción E, n.º 158, 159, 160; *Fuero General de Navarra*, V, 12,6; V, 12,7, V, 12,8.

tes de capitulación. La política de capitulación se inicia en Aragón muy temprano, siguiendo el ejemplo de Alfonso VI con Toledo y del Cid Campeador con Valencia. En 1099 Pedro I concede a los moros de Naval que facilitaron la ocupación del castillo por los cristianos, diversas exenciones económicas, aparte de conservar la plena propiedad de los inmuebles que ya tenían, y la libertad religiosa: «quod abeatís vestra mezquita in vestra villa sicut abere solitis, et vos quod sedeatis michi fideles, sine arte et sine inganno contra moros et christianos...»<sup>13</sup>. La comunidad musulmana de Naval sería, con la de Lierta, la situada más al norte en la provincia de Huesca, y duraría hasta la expulsión de los moriscos en 1610.

Los moros de paz o mudéjares aumentaron considerablemente con las conquistas llevadas a cabo por Alfonso el Batallador. Capitularon las ciudades, y entre sus acuerdos estaba el respeto a sus bienes muebles e inmuebles, así como a su religión y derecho privativo<sup>14</sup>. Tan sólo en las ciudades estaban obligados a abandonar el recinto urbano en el plazo de un año, para pasar a instalarse en un barrio extramuros, la Morería, que funcionará a modo de un concejo aparte, como la otra minoría étnico-religiosa, la de los judíos.

Los moros sometidos no van en hueste ni en cabalgada, ni contra moros ni contra cristianos. Los fueros municipales del siglo XII tienden a equiparar jurídicamente a cristianos, moros y judíos. En el fuero de Calatayud (1131), se dice: «Christianos et mauros et iudeos comprunt unus de alio ubi voluerint et potuerint»; en el de Daroca (1142), se lee: «Christiani, judei, sarraceni, unum et idem forum habeant de ictibus et calumniis»; la misma doctrina se recoge en el fuero de Teruel<sup>15</sup>.

Na parece que hubiera un interés especial por su conversión al cristianismo, antes bien lo contrario. En el siglo XIII, sin duda por el cambio de mentalidad que introducen las Ordenes Mendicantes, dispuso Jaime I, en 1242, que judíos y sarracenos podrían convertirse libremente, «non obstante predecessorum nostrorum vel alicuius statuti prohibitione vel pacto vel super hoc obtenta consuetudine». En este caso conservarían todos sus bienes muebles, inmuebles y semovientes, salvo la legítima de sus hijos, pero estos no podrían exigir nada en vida, y después de la muerte del converso sus hijos podrían reclamar lo que les correspondiera con arreglo a su ley; prohíbe que se les moteje de renegados, tornadizos o con palabras semejantes. Esta disposición fue incorporada a los Fueros de Aragón<sup>16</sup>.

Las Cortes se interesaron diversas veces por los moros, y sobre todo los reyes, en cuanto que el moro, por su persona, estaba bajo la protección real, según veremos. Las Cortes de 1301 ordenaron que llevaran un signo exterior

<sup>13</sup> A. UBIETO ARTETA, *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y de Navarra*, Zaragoza, 1951, n.º 70.

<sup>14</sup> Se conserva el texto de las capitulaciones de Tudela (1119) y Tortosa (1148), y bajo las mismas cláusulas se sometería Zaragoza y tal vez Calatayud. Véase su texto en J. RIBERA TARRAGO, *Orígenes del Justicia de Aragón*, Zaragoza, 1897, págs. 400 y ss.

<sup>15</sup> CH. VERLINDEN, *loc. cit.*

<sup>16</sup> *Fueros de Aragón*, ed. Savall y Penén, I, 10 a; ed. Tilander, n.º 271; Manuscrito 207 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, ed. Lacruz, n.º 267.

por el que se reconociera su condición<sup>17</sup>, y las de 1307 prohibían que fuesen apresados por deudas contraídas por sus señores<sup>18</sup>.

#### IV

Los moros cultivaban las ricas vegas de los ríos Isuela, Flumen y Cinca, en la actual provincia de Huesca; las del Queiles, Huecha, Ebro, Jalón, Jiloca, Huerva y Aguas Vivas en la de Zaragoza, y del mismo Aguas Vivas, Martín, Guadalupe y Guadalaviar, en la de Teruel<sup>19</sup>. Es decir, cultivaban las tierras más ricas, que sin duda eran las mismas que venían cultivando antes de la ocupación cristiana.

Así, en las zonas del Queiles y del Huecha, los cristianos ocuparon las plazas estratégicas (Tarazona, Borja y Ainzón), que recibieron una fuerte colonización cristiana, dejando el resto de las vegas a los musulmanes. En Tarazona, todos los pueblos de la orilla del Queiles eran íntegramente de moros: Santa Cruz del Moncayo, Torrellas, Grisel, Tórtoles, Vierlas, Cunchillos, Novallas; únicamente Los Fayos, por ser frontera con Castilla, tuvo población cristiana. En Borja, junto al río Huecha algunos pueblos fueron íntegramente de moros: Maleján, Albeta, Bureta, Bisimbre, Agón y Fréscano; otros recibieron en sus principios una población cristiana pequeña, que fue creciendo poco a poco (Ambel, Bulbiente); o bien se excluyó pronto al elemento musulmán (Ainzón, Alberite).

En el este y en la montaña, de economía silvo-pastoril, semejante a la de las montañas pirenaicas, se pobló con cristianos. Únicamente tuvieron población musulmana Vera de Moncayo (hasta el siglo XIII), Alcalá (hasta el siglo XIV) y Trasmoz (hasta el siglo XVII); los restantes pueblos (San Martín, Lituénigo, Litago, Añón, Talamantes, Tabuena, Purujosa, Calcena, Tresobares) fueron de colonización exclusivamente cristiana. La mezcla de población cristiana y musulmana en algunas localidades de la zona hay que atribuirla, en buena

<sup>17</sup> "Porque los moros en Aragón no van signados, antes van a manera de cristianos, por la qual cosa muytos pecados et scandalos sen siguen et muytos no son conocidos por moros. Estableció el senyor rey de voluntat et consentimiento de toda la cort que daquí avant todos los moros del regno d'Aragón et de Ribagorça et le Litera, entro a la clamor d'Almacellas, de cualquier senyor sian, que vayan menos de garceta sercenado a la deredor, assi que por moros puedan seyer judgados et no ayan ocasion de pecar...", *Fueros de Aragón. Versión romanceada contenida en el manuscrito 207 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Transcripción, notas e índice* por José Luis Lacruz Berdejo y Jesús Bergua Camón (Zaragoza, 1953), n.º 387. En la edición de Savall y Penén, II, 114 a.

<sup>18</sup> "Ordenamos que daquí avant los moros de qualquier lugar que cativos no sian, non sian presos en las personas por ningunos deudos que devan sus senyores, si ya aquellos moros non fuesen deudores o obligados fianças por sus senyores o por otros". n.º 399 de la edic. de Lacruz Berdejo y Bergua Camón; ed. Savall y Penén, II, 115 a.

<sup>19</sup> Un mapa con la distribución de mudéjares y moriscos en Aragón, con distinción de los que habitaban en lugares de señorío, de realengo y Comunidades, e Iglesias y Ordenes Militares, y su densidad en los años 1495 y 1610, puede verse en mi estudio *Aragón en el pasado*, editado en la obra colectiva *Aragón* (Zaragoza, 1960) por el Banco de Aragón.

parte, a la gran despoblación producida en el siglo XIV por la guerra de los dos Pedros, y a la dificultad de encontrar moros para repoblar el país.

En Borja parece que al tiempo de la conquista cristiana no sólo se obligó a los moros a vivir en barrio aparte, sino que se partió la huerta en dos mitades, aplicando siete días de riego para la huerta de los cristianos y otros siete para la de los moros, sistema que siguió después de su conversión en 1529, calificando a la primera de huerta de la Ciudad y a la otra de huerta del Barrio (nuevo de San Juan)<sup>20</sup>.

## V

Aunque ya hemos dicho que había musulmanes cultivadores de tierras, que era propietarios, la mayor parte de la documentación que nos ha llegado corresponde a los cultivadores en régimen de aparcería (*exaricos*), en que el propietario cristiano ponía la tierra y a veces la mitad de la semilla, y el moro el trabajo y otra parte de la semilla, repartiéndose el producto por mitad<sup>21</sup>. Las condiciones, sin embargo, serían algo diversas, según la calidad de las tierras y productos cultivados.

Como el cristiano había venido a sustituir en virtud de las capitulaciones reales al antiguo propietario musulmán, que había huído, aquél estaba obligado no sólo a respetar al moro en el cultivo de sus tierras, sino a aceptar las condiciones de cultivo y de rentas vigentes para ellas antes de la ocupación cristiana. Por extensión los documentos cristianos suelen dar el nombre de exarico a todo cultivador musulmán, aunque no faltan algunos que lo emplean correctamente en el sentido de «asociado», y lo aplican también, por tanto, al cultivador cristiano<sup>22</sup>.

Generalmente se ha admitido, desde el estudio ya citado de Hinojosa, que el exarico era un cultivador adscrito a la tierra<sup>23</sup>. Ya González Palencia llamó

<sup>20</sup> Estas y otras muchas noticias referentes a la repoblación y régimen agrario de *Las comarcas de Borja y Tarazona y el Somontano del Moncayo*, pueden encontrarse en el excelente *Estudio geográfico* llevado a cabo por E. García Manrique (Zaragoza, 1960). Sería muy de desear que estudios semejantes se emprendieran para otras comarcas de Aragón.

<sup>21</sup> Véase un contrato del año 1181 en las *Escrituras árabes del Pilar*, n.º 8, citadas en la nota 5. Para otros tipos de contrato de cultivo véase M.<sup>a</sup> LUISA LEDESMA RUBIO, *La Encomienda de Zaragoza de la Orden de San Juan de Jerusalén en los siglos XII y XIII*, Zaragoza, 1967, págs. 168 y ss.

<sup>22</sup> En 1223 la Orden de San Juan da a Domingo, hijo de Bartolomé y Huzenda, un campo en término de Grisén, para plantar viña y árboles y explotarlo a medias. "et ad capud de iam dicto termino quod dividatis vos nostros exarichos illam vineam per medietatem", M.<sup>a</sup> LUISA LEDESMA, *Colección diplomática de Grisén (siglos XII y XIII)*, EEMCA, t. X, pág. 739, n.º 56. En el Vidal Mayor se identifica claramente al exarico con el aparcerero, aun cuando éste no sea musulmán: "Contesce que el senynnor rey pone labrador en sus possessiones a tiempo o en sus heredades, en tal guisa que las messiones que fueren feitas por las labranças segunt más et menos, segunt que convino, entre eillos, feitas comunalmente d'eillos, et los frutos serán partidos segunt los paramientos feitos et puestos entre eillos, el quoa labrador es dito exarich segunt el romantz del pueblo...". La palabra, según Vidal Mayor (III. 59), se aplica igualmente a la cria de ganado en común.

<sup>23</sup> Así, por ejemplo, A. BONILLA Y SAN MARTÍN, *El derecho aragonés en el siglo XII*.

la atención sobre los exaricos que contratan vendiendo sus propiedades como hombres libres<sup>24</sup>. A mi entender la transmisión del exarico con su mujer e hijos, y con sus heredades, tal y como se mencionan en los documentos, no parece responder sino a una incorrecta redacción de los mismos. Es el exarico el que no desea separarse de las excelentes tierras que cultiva, y al que las leyes le reconocen un derecho a transmitir a sus descendientes el derecho a cultivarlas en las mismas condiciones. El propietario, por su parte, no puede echarlo, aun cuando encuentre otro cultivador que le ofrezca condiciones más rentables<sup>25</sup>. Es más, en el siglo XII le era difícil encontrar otro cultivador de su gusto, musulmán, que conociera las técnicas de cultivo del regadío. La falta de brazos explica el interés del propietario en retener al cultivador, y a la vez la movilidad de estos, en el siglo XII, que se ofrecen al mejor postor.

Por eso el exarico no da diezmos y primicias por la parte que le corresponde en las tierras que cultiva, pero sí el propietario cristiano por la parte que a él le afecta. Sólo si éste, una vez que se ha ido el exarico —pues tiene libertad de movimiento—, cede las tierras a otro cultivador, deberá dar el cristiano diezmos y primicias por la totalidad de la heredad —aunque el nuevo exarico sea musulmán—, ya que es él quien «sub conditiones voluntaria» ha puesto tal exarico, en tanto que al anterior estaba obligado a respetar en sus derechos<sup>26</sup>.

Con el tiempo se tiende a contratar el arrendamiento de tierras y los servicios del cultivador moro en forma análoga a como se hacía con los cristianos. Así, en 1207 la Orden del Hospital contrata con dos moros, padre e hijo —y en presencia de hombres buenos de Ricla, cristianos y sarracenos—, el cultivo de una heredad en término de Cabañas, heredad que fue de Blasco Blásquez y que antes solía tener Muza Muza. Los nuevos cultivadores «facti sunt exarichos», y harán al Hospital el mismo servicio que los demás sarracenos hacen al rey; si ellos, «vel alio homo que hereditas ista tenerit», no

"II Congreso de Historia de la Corona de Aragón", Huesca, 1920, pág. 191, y M.<sup>a</sup> LUISA LEDESMA RUBIO, en la página 345 del estudio citado en la nota 3.

<sup>24</sup> *Notas para el régimen de riegos en la región de Veruela en los siglos XII y XIII*, "Al-Andalus", X (1945), pág. 83.

<sup>25</sup> Es, aproximadamente, el caso del actual comprador de un piso, obligado a respetar los derechos del inquilino, si dijera que compra "el inquilino" con el piso, o la empresa que adquiere una industria con la obligación de respetar a los obreros de la misma en los derechos adquiridos.

<sup>26</sup> Sobre estos temas, véase LACARRA, *La restauración eclesíastica en las tierras conquistadas por Alfonso el Batallador (1118-1134)*, "Revista Portuguesa de Historia", t. IV, 1947: El pago de los diezmos eclesíásticos era cuestión batallona, y complicada cuando se trataba de una entidad en cierto modo eclesíastica y a la vez señorial, como eran las Ordenes Militares. En 1178 la Orden del Hospital de San Juan llegó a un acuerdo con el Obispado de Zaragoza, que en sus líneas generales era el siguiente: los campos que cultivaban los freires con sus propios fámulos y yugos, darían la mitad del diezmo a San Salvador y a las otras iglesias del Obispado a que pertenecieran; los campos dados a cultivar a exaricos pagarían íntegramente los diezmos correspondientes, lo que indica que ya en esa fecha se piensa en exaricos puestos libremente por la Orden; los "novalia", que nunca fueron cultivados, no darán diezmo alguno; la Orden no da diezmo de sus propios ganados, pero sí de los ganados de los exaricos, y lo mismo de los encomendados, A. CANELLAS, *Colección diplomática de La Almunia de Doña Godina (1176-1395)*, Zaragoza, 1962, n.º 3.

cumplen lo contratado, el Hospital puede echarlos; necesitan permiso del Hospital para enajenar la heredad; se fijan los servicios —prestación de ganado de tiro— para labrar y retirar las cosechas del Hospital, así como otras pechas y servicios «sicut bonos exarichos faciunt... et totum debitum que faciunt illos exaricos de illa terra ad dominus rex sic faciatis vobis ad nobis»<sup>27</sup>. Sería interesante un estudio de los contratos de cultivo en Aragón a lo largo de la Edad Media, que nos permitiera ver no sólo su evolución en el tiempo, sino sus variedades regionales, y las analogías y diferencias entre cultivadores cristianos y musulmanes.

## VI

A lo largo del siglo XII tanto la Iglesia, como las Ordenes Militares y la nobleza, van constituyendo sus señoríos, y los hombres libres, tanto cultivadores cristianos como musulmanes, que viven en la villa o aldea en que se ejerce el señorío —bien como señor del castillo y, o, como gran propietario— se ven obligados a solicitar su protección y a entrar en vasallaje. Tal proceso está sin estudiar en Aragón, pero presentaremos aquí algún ejemplo.

Un aspecto especial de esta sumisión consiste en el pago de diezmos, voluntariamente, a la Iglesia que ejerce el señorío, sin estar obligados a ello. Hacia 1144-1150, los moros de Barillas, «per suam bonam voluntatem, sine ulla impremia, volunt dare suas decimas ad illa ...ecclesia de tota sua laborança seu de ovibus et ganato qui creaverint et de su hereditate... Deo et Sancte Marie et ad illas domnas de illa ecclesia, salvo directo recto regis», según declara el rey; a continuación, y en el mismo documento, los moros declaran: «Nos moros de Barelás damus Deo et Sancte Marie et ad illas domnas de illa ecclesia, bona voluntate et bono corde, de tota nostra hereditate et laborança, salvo directo regis quod debet habere et *per bona anteparanza quod facit in nobis*»<sup>28</sup>.

No obstante, en el siglo XIII persistía clara la doctrina de que no debían dar diezmos y primicias a la Iglesia las heredades de los judíos y moros «que non foron de cristianos en algún tiempo que omne se pueda acordar»<sup>29</sup>.

Un paso hacia el señorío lo vemos cuando los cristianos de Grisén dan, en 1178, el castillo de Grisén al Hospital, «ut fratres Sancti Ospitalis habeant nos et totas nostras causas *in defensione et in amparanza* in pace et in guerra de regibus et de aliis principibus et cunctis hominibus per secula cuncta amen, et omnis generacio nostra per omnes seculos». Sin duda como pago de esta protección ofrecen, además, una cafizada de tierra de cada treinta, ni de la mejor ni de la peor, y en proporción los que tienen menos; los que no tienen heredad, darán según la medida de lo que tengan, para consuelo de los pobres del Hospital; se pacta también las cantidades que se entregarán por las colonias de los sarracenos que fuesen exaricos y no exaricos, etc.<sup>30</sup>. Años adelante,

<sup>27</sup> A. CANELLAS, *Colección diplomática de La Almunia*, n.º 22.

<sup>28</sup> LACARRA, *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro*, EEMCA, III, n.º 236.

<sup>29</sup> *Fuero de Aragón*, ed. Tilander, n.º 5; ed. Savall y Penén, II, 110.

<sup>30</sup> M.<sup>a</sup> LUISA LEDESMA RUBIO, *La Encomienda de Zaragoza*, n.º 34.

en 1211, es la aljama de sarracenos de Grisén, la que solicita la protección de la Orden: «accepimus in *anparança* totum aliama sarracenis de Grisenich quam hodie ibi sunt nec de hic in antea ibi fuerint usque ad finem seculi, ut *imparemus illos et defendamus sicut nostros homines et nostros basallos*»; los moros, según es habitual, no prestarán servicio de hueste ni de cabalgada, ni contra sarracenos ni contra cristianos, y la aljama dará «de caritate» al Hospital seis cahices de cebada en la fiesta de Santa María de agosto, dentro de su mezquita<sup>31</sup>.

## VII

Los moros de las ciudades y aldeas aparecen organizados en corporaciones a modo de concejos, llamadas aljamas, con sus autoridades y funcionarios. Unas y otros varían poco de unas localidades a otras. Gracias al estudio de Macho Ortega conocemos mejor la organización y funcionamiento de las mismas en el siglo XV, que en los siglos anteriores.

Al frente de la aljama estaba el *alamin*, con funciones administrativas y en las de corto vecindario con atribuciones también judiciales; en las más numerosas el alamin figuraba en los tribunales con el *alcadi* y el *baile* real. El alamin era nombrado por el señor (rey, noble, abad), aunque algunas aljamas de realengo estaban facultadas para elegir alamin; el cargo solía ser vitalicio, pero si era elegido por la aljama su duración era menor. En Zaragoza era el *merino* real quien ejercía las funciones del alamin, recaudaba los tributos y tomaba juramento a los *adelantados*, que eran a modo de los jurados de los concejos cristianos; los adelantados eran siempre elegidos por la aljama; otro cargo importante era el *clavero* o tesorero de la aljama<sup>32</sup>.

Aunque disponemos de una abundante documentación sobre los impuestos y rentas de la tierra que debían pagar los musulmanes, no es fácil saber cual era la verdadera situación económica de los moros de las aljamas reales y de las de señorío. García Manrique, al estudiar las comarcas de Tarazona y Borja, llega a la conclusión de que las condiciones económicas eran mucho más benignas bajo un señor eclesiástico que bajo un laico, y que los vasallos cristianos estaban sometidos a una tributación menor que los moros. La distinta tributación influía también en los cultivos, y así en el valle del Huecha era más abundante el cultivo del olivo que en el Queiles, ya que en aquél hubo más colonización cristiana, y «los derechos que exigía el señor del pueblo eran por eso, en muchos municipios, inferiores a los que percibía en los pueblos del Queiles»<sup>33</sup>.

Los monarcas tienden a unificar los variados impuestos de las aljamas de realengo en uno solo: la *peyta ordinaria*. Así se simplifica la recaudación, pero llega a hacerse excesivamente gravosa. Para pagarla las aljamas emitan *censales*

<sup>31</sup> M.<sup>a</sup> LUISA LEDESMA RUBIO. *Colección diplomática de Grisén*, EEMCA, t. X. pág. 734, n.º 43.

<sup>32</sup> Sobre las atribuciones del merino en la aljama de Zaragoza hacia el año 1300. véase M. DE BOFARULL Y DE SARTORIO, *El Registro del Merino de Zaragoza, caballero don Gil Tarín*, 1291-1312. Zaragoza, 1889. Sobre Miguel Palacin, merino de Zaragoza en el siglo XIV, que lo fue entre 1339 y 1342, véase C. ORCASLEGUI GROS y E. SARASA SÁNCHEZ, en «Aragón en la Edad Media», I, pp. 51-131 (Zaragoza, 1977).

<sup>33</sup> GARCÍA MANRIQUE, *op. cit.*, págs. 65, 181 y ss.

—especie de empréstitos— por los que abonan un interés del 6 al 8 por 100, y que podían amortizar cuando quisieran. El pago de los censales viene a ser una nueva carga que cae sobre la aljama, y para levantarla tiene que imponer nuevos gravámenes a sus miembros.

La mejor o peor situación económica de los moros de las aljamas de señorío real, laico o eclesiástico, provocará la lenta emigración de aquellos hacia unos u otros dominios, y a la vez una política de los señores para captarse vasallos, que percibimos claramente en la documentación, pero cuya curva no es posible seguir sin un estudio más apurado de esta documentación.

En 1282 había moros en Cadrete que pagaban *peyta* al rey, y otros que por depender del Hospital no la pagan. Entablada queja ante el procurador del rey de Aragón, este alegaba «que las personas de los ditos moros eran del seynnor rey», y que debían pagarla todos. En 1286 son también moros de Cadrete los que se quejan de que otros moros de la misma villa, que son del Hospital, no pagan la cena del procurador. Se sentencia que no estaban obligados a pagarla<sup>34</sup>. Aquí resultan más favorecidos los vasallos de señorío eclesiástico.

En 1306 el alamín y jurados de los moros de Coglor, que se dicen vasallos del noble don Jaime de Jérica, entablan pleito con la Orden de San Juan, ante el Justicia, y se niegan a pagar a esta çofras, haciendas y servicios, como otros vasallos. Sin duda estiman, en este caso, que es mejor depender del señor de Jérica<sup>35</sup>.

Para eludir el pago de la *peyta ordinaria* algunos moros de realengo se pasan al vasallaje de señores próximos a su aljama, aunque continúan disfrutando de sus bienes como antes. Para evitar este subterfugio, Juan I autorizó a las aljamas a cobrar *peyta* a todos los sarracenos que vivían en la Morería, fuesen o no vasallos regios. Otro fraude consistía en poner sus bienes a nombre de cristianos<sup>36</sup>. De aquí que el rey se queje de los moros que «se son idos, e cada dia se van, e se desiertan de nuestras aliamas, e se fazen vezinos de otros lugares de varones nobles e cavalleros e otros, en grandísima despopulación e destrucción de las ditas aliamas nuestras»<sup>37</sup>.

Las Cortes de 1300 dispusieron que los moros y judíos de las ciudades y villas del rey «sian et finquen todos en special guarda del seynor rey», y si alguno de ellos se pone «en comanda de algun rico omne, o de otro de cualquier condición», que pierda la cabeza y sus bienes sean confiscados para el rey<sup>38</sup>. Martín I colocó «a todos los judíos o moros habitantes en todas las ciudades, villas y lugares del reino» para que «sian et fuessen todos en especial guarda del seynor rey». A partir de este momento, dice Macho Ortega, todos los monarcas consideraron a las aljamas como parte integrante de su real patrimonio<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> M.<sup>a</sup> LUISA LEDESMA RUBIO, *La Encomienda de Zaragoza*, n.º 220 y 245.

<sup>35</sup> A.H.N. Cart. Magno, III, p. 417, n.º 391.

<sup>36</sup> MACHO ORTEGA, *op. cit.*, pp. 182-183.

<sup>37</sup> *Idem*, pág. 172.

<sup>38</sup> *Fuero de Aragón*, ed. Lacruz Berdejo y Bergua Camón, n.º 372; ed. Savall y Penén, II, 114.

<sup>39</sup> MACHO ORTEGA, *op. cit.*, págs. 165 y ss.

Los señores se quejan de que los comisarios reales citan a judíos y sarracenos de prelados, nobles y señoríos fuera de sus lugares con acusaciones diversas. Las Cortes de 1381 prohibieron «que por nos et oficiales nuestros, ninguna cosa non fagan daqui avant en prejudicio de la jurisdicción de los senyores de los lugares do aquellos jodíos et moros de suso ditos abitaran»<sup>40</sup>.

Una vez encuadrados los moros en el vasallaje del rey y de los señores, los fueros de Aragón se preocupan del posible traspaso del moro o de sus heredades de un dominio a otro. Es disposición antigua que ni judío ni moro pueden vender heredad a cristiano sin el asenso del baile del rey, quien percibirá la tercera parte del precio. Si la venta se hace de moro a moro o de judío a judío no tiene por qué intervenir el baile del rey ni reclamar nada, «por que romaneseçe aquella heredad d'aquel mismo dreito que dante era»<sup>41</sup>. En este caso se trata de heredades que son de plena propiedad de tales moros o judíos.

Tampoco se pueden comprar heredades de judíos, moros, «nevenarii», ni tributarios —sometidos al pago de la «novena», o a treudo—, si el comprador, quienquiera que sea, no muestra documento suficiente del rey que le autorice a ello<sup>42</sup>.

Si el sarraceno de la heredad del rey pasa a vivir a la heredad de infanzón o viceversa, el antiguo señor, al enterarse, puede quitarle todos los bienes que tuviera en su heredad o en sus términos; pero el infanzón no puede en ningún momento retener la persona del sarraceno «porque cosa cierta es que todos los moros e las moras, en qual que logar habitan son del rey». Se exceptúan de esta norma los moros que el infanzón hubiera traído de tierras extrañas<sup>43</sup>.

## VIII

Como hemos indicado, nuestras informaciones sobre los moros que habitan en las aljamas reales, especialmente en las urbanas, son muy deficientes. Con ello se nos escapan muchas de sus actividades, sobre todo las que han dejado un mayor recuerdo en las bellas artes, y que sólo incidentalmente podemos conocer por los contratos de construcción o de artesanía que se guardan en los Archivos eclesiásticos y de Protocolos.

Así, por los Libros de Fábrica de la Seo de Zaragoza conocemos la inter-

<sup>40</sup> *Fuero de Aragón*, ed. Lacruz Berdejo y Bergua Camón, n.º 515; ed. Savall y Penén, II, 119 b.

<sup>41</sup> La disposición se encuentra en *El cuadernillo foral del Pilar*, n.º XIX, que publica A. CANELLAS en "Miscelánea Lacarra", pp. 129-142; *Fuero de Jaca*, ed. Molho, redacción A, n.º 169, redacción E, n.º 26; *Fuero de Aragón*, ed. Tilander, n.º 274; ed. Salvall y Penén, II, 109 b.

<sup>42</sup> Así aparece en unas Ordenanzas promulgadas por Pedro II en Cortes de Huesca, en mayo de 1208, recogidas luego en el Fuero de Jaca, de donde pasaron al Fuero de Aragón. Véase MOLHO, *Fuero de Jaca*, redacción O, n.º 11 y redacción B, n.º 9. El 8 de julio del mismo año Pedro II concedía a los habitantes de Zaragoza la pacífica posesión de las heredades que hubieran adquirido hasta la fecha de moros, judíos, cristianos novenarios y censatarios, A. CANELLAS, *Colección diplomática del concejo de Zaragoza*, n.º 37 (Zaragoza, 1972). *Fuero de Aragón*, n.º 278 ed. Tilander; ed. Savall y Penén, II, 110; *Vidal Mayor*, VIII, 20.

<sup>43</sup> *Fuero de Aragón*, n.º 277, ed. Tilander; ed. Savall y Penén, II, 110; *Vidal Mayor*, VIII, 19; *Fuero de Aragón*, ed. Lacruz Berdejo y Bergua Camón, n.º 273.

vención de los maestros moros Ali de Ronda, Muça Calbo, Lop, Chamar y Farach de Ronda en la construcción del facistol llamado del papa Luna, para dicha iglesia (años 1413-1414), y de la intervención de otros moros en la pintura y luego reparación del cimborrio de dicha catedral<sup>44</sup>; artistas moros hacen algunos techos del Palacio de la Diputación del reino (1447) y alarifes, también musulmanes, realizan otras obras en el mismo palacio entre 1449 y 1468<sup>45</sup>; otros alarifes moros zaragozanos eran encargados a fines del siglo XV de hacer reparaciones en la Aljafería y en la Alhambra<sup>46</sup>.

Sobre la artesanía menor y comercio urbano, sabemos, por ejemplo, que hacia el año 1300 había en la Morería de Zaragoza 79 tiendas propiedad de moros, que pagaban treudo al rey, y algunas otras fuera de la misma<sup>47</sup>; en las *Ordinaciones* de Huesca del año 1399 se citan, entre otros, los oficios de cantareros y fabricantes de tejas, fusteros (para hacer arcas, casetas, arquibancos), zapateros, herreros (que hacen rejas, azadas, herraduras, clavos), caldereros, tenderos de fruta, tintoreros, barbero de la aljama, etc.<sup>48</sup>.

De la actividad comercial ejercida por los moros —aparte del comercio al por menor— hay recogida menos documentación. Sabemos que en 1208 los moros de Zaragoza era eximidos del pago de ciertos tributos que gravaban la circulación de productos (lezda, portazgo, peaje, etc.) y de los cuatro sueldos que solían dar al repositorio de Aragón por cada bestia mayor que introducían de tierras de moros<sup>49</sup>. Entre los años 1440 y 1450, según se deduce de las cuentas de la Generalidad de Aragón, eran moros los que transportaban en sus barcas la lana desde Escatrón, por el Ebro, al mar<sup>50</sup>; los de Naval se ocupaban por las mismas fechas del comercio de exportación de aceite.

La población mudéjar de las aljamas urbanas tiende a disminuir, en beneficio de las aljamas rurales y señoriales. Hacia el año 1300 se registran en Zaragoza 202 casas de moros, que acaparaban gran parte de la artesanía; en 1369 se habían reducido a 101; en 1495 se cuentan en Zaragoza 120 fuegos de moros, que constituyen el tres por ciento de la población total. Si el censo de 1495 da una cifra de 5674 fuegos de moros, el recuento de moriscos expulsados en 1610 da la cifra de 14.109 fuegos, y según las estadísticas de Lapeyre fueron 60.818 los individuos expulsados en Aragón, lo que venía a suponer el 15,2 por 100 de la población total del reino.

<sup>44</sup> P. GALINDO ROMEO, *Las Bellas Artes en Zaragoza (siglo XV). Estudios históricos*, "Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras", t. (1923), pág. 371 y ss.

<sup>45</sup> M. SERRANO Y SANZ, *Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del siglo XVI*, Discurso. Zaragoza, 1916.

<sup>46</sup> A. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra*, "Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos", Madrid, 1935, pp. 249-255.

<sup>47</sup> M. DE BOFARULL, *El registra del merino de Zaragoza*, pág. 17 y ss.

<sup>48</sup> MACHO ORTEGA, *op. cit.*, págs. 188-190.

<sup>49</sup> A. CANELLAS, *Colección diplomática del concejo de Zaragoza*, n.º 41.

<sup>50</sup> J. ANGEL SESMA MUÑOZ, *El comercio y exportación de trigo, aceite y lana desde Zaragoza, a mediados del siglo XV*, en "Aragón en la Edad Media", I, pp. 201-237.

## EL MUDEJAR COMO CONSTANTE ARTISTICA

GONZALO M. BORRAS GUALIS

La celebración en Teruel durante los días 15 al 17 de septiembre de 1975 del *I Simposio Internacional de Mudejarismo* parece una coyuntura oportuna para plantearse un problema de historiografía artística, necesitado a nuestro entender de esclarecimiento y sistematización, y que puede formularse de un modo simplificado con la pregunta ¿qué es el arte mudéjar?

El mero hecho de que se pueda cuestionar el concepto de mudéjar en una reunión de investigadores especializados en el tema, como es la presente, permite deducir que la respuesta no es obvia desde luego, y que, en todo caso, aun coincidiendo sobre el contenido y extensión del fenómeno artístico que conocemos con el término de mudéjar, no parece una cuestión baladí, todavía hoy, reflexionar sobre el tema. Esta pregunta por el mudéjar, en general, tiene como propósito evitar que los árboles nos impidan ver el bosque y que las sabias comunicaciones que aquí se presentan sobre las más variadas manifestaciones artísticas mudéjares no nos desvíen con su concreto atractivo de la comprensión global del fenómeno. Para cumplir nuestro propósito será necesario hacer historia de la acuñación del término mudéjar y revisar críticamente las diversas interpretaciones que del fenómeno han dado los historiadores del arte, deseando que no se convierta este excursus en un ejercicio erudito y libresco, sino en una aproximación histórica al concepto del mudéjar. Por otra parte deseamos se nos disculpe del atrevimiento de haber abordado este tema de carácter tan general para el que se requiere mayor preparación y conocimientos que la parcial visión proporcionada por nuestras investigaciones sobre arte mudéjar aragonés. Si a esta limitación objetiva se añade la desconfianza con que siempre ha contemplado la historiografía artística española cualquier intento de elevarse por encima de la simple aportación del dato inédito, se valorarán mejor las aprensiones que ha debido superar el autor y el arrojo de que ha necesitado asistirse para emprender la tarea, lo que le exculpa de cualquier pretenciosa notoriedad.

El término mudéjar es ya más que centenario en su expresión historiográfica artística, y aunque fuera utilizado, como ya recordó Torres Balbás, por don Manuel de Assas el 8 de noviembre de 1857 en el *Semanario Pintoresco Español*, su paternidad puede atribuirse al insigne arqueólogo don José Amador de los Ríos, quien pronunció su discurso de ingreso a la plaza de académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre *El estilo mudéjar en arquitectura*, en Junta pública celebrada el domingo 19 de junio de 1859<sup>1</sup>. Este discurso, reeditado críticamente en 1965 por Pierre Guenoun<sup>2</sup>, constituye la primera síntesis sobre el arte mudéjar, término con el que se sustituye al de mozárabe, según se lee en el extracto del Libro de actas de la Academia: «... con notable erudición y abundancia de datos históricos y arqueológicos hizo la historia, descripción y clasificación del estilo de Arquitectura que, nacido de una feliz combinación de los elementos empleados en el llamado gótico y en el árabe había sido designado por muchos con el apelativo de Mozárabe y él designó con el de mudéjar».

Una glosa del discurso de Amador de los Ríos (en su texto retocado y enriquecido de la edición de 1872) desborda nuestro propósito por lo que nos limitaremos a subrayar algunos aspectos que interesan a la formación del concepto del arte mudéjar. Destaca en primer lugar el carácter híbrido de esta manifestación artística, que a lo largo del texto no siempre es expresado felizmente: «maridaje de la arquitectura cristiana y de la arábica», «singular consorcio», «prodigiosa fusión entre el arte de Oriente y el arte de Occidente». Estas expresiones de Amador de los Ríos configuran «a priori» al arte mudéjar como un compuesto, potenciando con esta visión analítica la disgregación de los elementos integrados que, en opinión del propio Amador, solamente en el siglo XIV (cuya justipreciación es uno de sus méritos destacados) alcanzan una transformación: «... sólo cuando el arcipreste de Hita da a luz su precioso y mal juzgado *Poema*, llegan a tener cierta unidad artística y propia fisionomía las fábricas del estilo mudéjar...» (el segundo subrayado es nuestro).

Este criterio analítico que interpreta el arte mudéjar como un compuesto ha condicionado sensiblemente la metodología y la visión de los investigadores posteriores; veamos algunos ejemplos referidos al mudéjar aragonés (que podrían repetirse para otros focos artísticos regionales).

Así tradicionalmente, como ya hemos advertido en otro momento<sup>3</sup>, el

<sup>1</sup> El discurso de don José Amador de los Ríos conoció dos ediciones en el siglo XIX; la primera es un fascículo de 60 páginas titulado *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en la recepción pública de Don José Amador de los Ríos*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, calle del Factor, número 9, 1859, y cuyos ejemplares fueron distribuidos profusamente entre los asistentes al acto. La reedición es de 1872 y su redacción fue modificada por el autor para incluirla en el volumen de *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*. Tomo I. Madrid, Imprenta de Manuel Tello, MDCCCLXXII.

<sup>2</sup> Cfr. JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, *El estilo mudéjar en arquitectura*, Introducción, edición y notas de Pierre GUENOUN, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1965.

<sup>3</sup> En *Mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca*, Zaragoza, 1970, tesis doctoral inédita, y en *Estructuras mudéjares aragonesas*, en "Francisco Abbad Ríos. A su memoria", Zaragoza, 1973, pp. 31-34.

arte mudéjar aragonés ha sido considerado como un compuesto de decoración musulmana y estructuras gótico-levantinas; Vicente Lampérez expuso ya con claridad en repetidas ocasiones esta tesis: «Estas iglesias tan góticas aparecen envueltas en una vestidura esencialmente mahometana, donde la decoración de ladrillo y la ornamentación de la cerámica brillan con profusión sin igual en España», o bien: «El carácter general de la arquitectura mudéjar aragonesa, en su rama religiosa, es fidelidad a la gótica en cuanto a la disposición y estructura, y la mayor brillantez y fantasía en los elementos accesorios y en la decoración y el color». En términos equivalentes se expresaba Andrés de la Calzada: «Y sin embargo, el mudéjar aquí —por Aragón— no es más que una vestidura muy compleja y rica ciertamente, pero la sustancia de la arquitectura es ojival: las iglesias son góticas en disposición y estructura, aunque también las caracteriza la fantasía de detalles y el gusto con el color, el empleo del ladrillo y de la cerámica». Las citas podrían multiplicarse tautológicamente, ya que todos los autores olvidan que elementos decorativos y estructurales aparecen integrados en el monumento mudéjar y sólo un análisis «de gabinete» los separa y fragmenta; como ha advertido Chueca Goitia esta interpretación disgregadora «no hace más que soslayar el problema, porque al fin y al cabo, con todos los componentes que se quiera, nos encontramos con el hecho de un pueblo manifestándose de una determinada manera y con una gran unanimidad».

Hemos visto como el discurso de Amador nos da una imagen analítica del arte mudéjar, presentándolo como un «compuesto»; en unos casos será «empleando, como formas principales, las (del arte ojival) a la sazón floreciente, y como ornamentales las del arte mahometano» (que es el esquema aplicado al mudéjar aragonés); pero en otros casos sucederá «siguiendo en todo opuesto sistema». Y es en este «opuesto sistema» de Amador, es decir, en el análisis de las estructuras mudéjares, donde a nuestro juicio han insistido menos los investigadores posteriores, atrapados en la tela de araña de la ornamentación. Incluso se ha incurrido, por deformación metodológica, en el error contrario, en considerar estructuras góticas levantinas lo que no eran sino estructuras musulmanas, como hemos podido demostrar en el caso de las torres mudéjares aragonesas de planta octogonal, a las que, debido a su forma exterior, se relacionaba con las torres góticas levantinas, cuando su estructura es la misma que la de los alminares musulmanes (una torre exterior envolviendo a otra interior, desarrollándose entre ambas la rampa de escaleras, mientras que la torre interior queda subdividida en estancias superpuestas), aspecto éste que ya había sido tratado por Iñíguez Almench<sup>4</sup>.

Tal vez una apreciación tardía (desarrollada en una nota de la edición de 1872) pero fundamental de Amador de los Ríos es la que subraya el influjo que los precedentes locales musulmanes han ejercido sobre el desarrollo posterior del arte mudéjar de la zona, dando lugar así a la «gran variedad» del arte mudéjar e insistiendo en que «este singular fenómeno se reproduce en todas las comarcas españolas». Hoy no es necesario insistir en el reconocido

<sup>4</sup> Cfr. F. (Francisco) IÑÍGUEZ (ALMECH), *Torres mudéjares aragonesas, Notas de sus estructuras primitivas y de su evolución*, en "A.E.A.A.", 39 (set. dic. 1937), pp. 173-189.

carácter localista de la arquitectura mudéjar, lo que ha abocado a un enfoque regional de su estudio y sistematización; a ello han contribuido, sin duda, en buena medida estudios monográficos relevantes, como los de Manuel Gómez Moreno y Basilio Pavón Maldonado para el mudéjar toledano, de Diego Angulo Iníiguez para el sevillano, o de José Galiay Sarañana para el aragonés<sup>5</sup>, pero la tesis localista se encontraba larvada en la concepción de Amador y la metodología de investigación no ha hecho sino desarrollarla. Por el contrario han sido mucho más escasos los estudios encaminados a descubrir relaciones entre los distintos focos mudéjares, aunque existe base documental para apoyarse; por ello el carácter atomizado y multiforme del mudéjar se ha evidenciado tal vez con exceso, se ha compartimentado quizá peligrosamente.

Resulta imposible considerar aquí todos los aspectos del pensamiento de Amador de los Ríos en torno al mudéjar, algunos muy sugestivos y que todavía guardan hoy su validez. Destaquemos que esta expresión artística no se limitaba para el creador del término a la arquitectura sino que afloraba en otras manifestaciones como la orfebrería, la cerámica, la carpintería, los marfiles, las artes textiles, hierros, etc. incluso en la misma ornamentación de los manuscritos<sup>6</sup>. Asimismo el ámbito cronológico del mudéjar se extiende para Amador desde el siglo XI hasta el siglo XVI. Tal vez, de entre todas, su aportación más trascendental deba considerarse la de haber situado al mudéjar en la categoría historiográfica de estilo artístico, de que nos ocuparemos más tarde.

La polémica levantada por el discurso de Amador de los Ríos carecería de interés y devendría pura anécdota de haberse reducido a una pura cuestión terminológica. Pero no es este el caso, a nuestro entender. Don Pedro de Madrazo, que había pronunciado el discurso reglamentario de contestación en el acto de recepción como académico de número de Amador de los Ríos y que como él dijo no podía «ser sospechoso de parcialidad en contra, porque sabido es que tuve parte no poca en sacarle a luz veintinueve años ha», reaccionó en 1888 desde las páginas de *La Ilustración Española y Americana* no sólo contra el término mudéjar en sí sino contra el concepto de mudéjar como estilo; en este sentido pensamos que deben ser interpretadas sus palabras de que «no cabe emplearlo —por el mudéjar— en el terreno del arte como determinativo de un estilo único y peculiar» y «deir, pues, estilo mudéjar, es no decir nada determinado y definido»; en otros párrafos apuntaba ya más directamente a la fragilidad del término y en verdad fue hacia donde derivó la polémica, al afirmar: «designense los objetos de arte por su estilo, sea puro, sea bastardo, no por lo que sólo se refiere a la condición personal del artí-

<sup>5</sup> Cfr. Manuel GÓMEZ-MORENO, *Arte mudéjar toledano*, Madrid, 1916; Basilio PAVÓN MALDONADO, *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1973; Diego ANGULO INÍGUEZ, *Arquitectura Mudéjar Sevillana en los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932; José GALIAY SARAÑANA, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Inst. "Fernando el Católico", 1950.

<sup>6</sup> Sobre las huellas mudéjares en la platería trata la comunicación de Juan Francisco Esteban Lorente a este I Simposio Internacional de Mudejarismo. Cfr. asimismo Frances SPALDING, *Mudejar ornament in manuscripts*, New York. Hispanic Society of America, 1953.

ficie»<sup>7</sup>. De todos modos esta última observación de Madrazo contribuiría a clarificar el tema en el sentido de que Vicente Lampérez se vió obligado a precisar años más tarde que el arte mudéjar «se debe a los moros que trabajaban al servicio de los dominadores, pero en muchos casos se debe a estos últimos aleccionados por los vencidos»; similar fue la actitud de Elie Lambert. Quedaba, pues, despejado el fantasma racial, que por cierto era un término contenido en el discurso de Amador.

El resto de la réplica de Madrazo se constreñía a poner el énfasis sobre la influencia que el arte musulmán ha ejercido sobre el mudéjar, advirtiendo que había «tantas variantes —mudéjares— como estilos tuvo el arte mahometano» (es decir, el mudéjar visto desde el lado musulmán, posición que ha tenido menos fortuna que su contraria, entre los clasificadores del arte); de ahí a considerar el mudéjar como un arte musulmán bastardeado y proponer la sustitución del término mudéjar por el de los distintos estilos del arte hispanomusulmán, seguido del adjetivo bastardo, iba un paso y fue lo que hizo Madrazo al sugerir los términos de «árabe bastardo», «mauritano bastardo» y «naserita bastardo» para referirse a las diversas etapas del arte mudéjar, aunque hay que convenir con Lampérez en que el término mudéjar resulta más eufónico que los anteriores.

En la polémica intervinieron asimismo don Rodrigo Amador de los Ríos, para defender las tesis paternas, y don José Fernández Giménez; éste último hace alusión a Llaguno, que utilizó el término «mozárabe» para calificar a «la mezcla de los elementos cristiano y musulmán» y acepta su sustitución por el término «mudéjar», «porque expresa cabalmente la idea de cosa arábiga sometida al influjo y dominación cristiana», aunque él a su vez utilice como título de su serie en la revista *El arte en España*, «De la arquitectura cristiano-mahometana»<sup>8</sup>. Con ello, como se ve, pone el énfasis del lado cristiano, y con él coincidirá Lampérez cuando afirma que «los mudéjares no hacían más que formas ornamentales, pero no una verdadera arquitectura, puesto que la disposición y la estructura eran cristianas».

De esta polémica, para algunos puramente adjetiva y terminológica, el concepto de mudéjar había salido cuarteado, y puestos en tela de juicio dos aspectos que no estaban muy claros en la concepción de Amador: el mudéjar como estilo y la unidad del estilo mudéjar.

Así estaban las cosas cuando hace su entrada en escena una de las figuras cuya obra supone un esfuerzo mayor en la sistematización del estilo mudéjar; nos referimos a don Vicente Lampérez y Romea, con su monumental *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*<sup>9</sup>. La sistematización de Lampérez se resiente, como ha sugerido Chueca, en su propio punto de partida, que fue considerar al mudéjar como un estilo artístico; en efecto para Lampérez,

<sup>7</sup> Cfr. Pedro de MADRAZO, *De los estilos en las artes*, en "La Ilustración Española y Americana", 1888, 1.º, pp. 262-263, 295-298 (sigue, 315, y 330-331).

<sup>8</sup> Cfr. José FERNÁNDEZ GIMÉNEZ, *De la arquitectura cristiano-mahometana*, en "El arte en España", tom. I (1862), pp. 11-16, 21-23, 274-280.

<sup>9</sup> Cfr. Vicente LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, 2.ª ed., Espasa Calpe, 1930, vol. II, pp. 380 y ss.; vol. III, pp. 479 y ss. Del mismo autor, *Las iglesias españolas de ladrillo*, en "Forma", Barcelona, 1905.

si estilo es «la conformidad de la forma con el material», esto se da en el mudéjar. Ahora bien, tratar de coordinar tan diferentes manifestaciones con un criterio formal riguroso es algo contradictorio a la propia esencia de esta actitud anti-clásica, que llamamos actitud mudéjar, en opinión de Chueca: no se pueden violentar los fenómenos artísticos para ajustarlos a esquemas académicos.

Esta crítica general a la sistematización mudejarista de Lampérez puede concretarse en dos aspectos. El primero de ellos es la poco ortodoxa introducción de una terminología nueva; nos referimos a su conocida formulación de «la arquitectura románica de ladrillo», con base en investigaciones monográficas personales, para aludir al mudéjar de Castilla la Vieja. El marqués de Lozoya ya censuró como no muy exacta esta terminología del «románico de ladrillo», «pues parece designar una simple variedad del románico, siendo así que se trata de algo fundamentalmente distinto»<sup>10</sup>. Pero el fantasma de los materiales había hecho su aparición y los condicionamientos de la historiografía positivista todavía eran muy fuertes, hasta tal punto que todavía hoy en interpretaciones tan lúcidas como la de Chueca Goitia en la *Historia de la Arquitectura española* encuentra eco esta terminología. Piénsese lo resbaladizo que resulta, por simplista, sustituir el término mudéjar por la expresión «de ladrillo», y su fácil y consecuente aplicación a otros estilos cristianos. En otra ocasión, y precisamente refiriéndonos al arte mudéjar aragonés, ya rechazábamos rotundamente esta transposición al afirmar que el mudéjar aragonés no se limita a traducir al ladrillo las fórmulas góticolevantineas, sino que, por las mismas exigencias y condicionamientos de los materiales utilizados y por la genuina sencillez del estilo, selecciona formas y las integra en un universo propio, articulándolas de modo peculiar.

Abundando sobre este tema de los materiales, conviene despejar el fantasma de la terminología de Lampérez, precisamente porque es verdad a medias. Hasta tal punto que el propio marqués de Lozoya admitía que los mudéjares no sabían «picar la piedra», cuando sobran testimonios documentales que confirman lo contrario; bien distinta era la concepción de Torres Balbás, quien formuló la hipótesis de una fase de «mudéjar de piedra» (por otra parte poco probable) para el foco regional aragonés en los siglos XII y XIII<sup>11</sup>. Sobre este tema de los materiales volveremos más adelante.

El segundo aspecto de la sistematización de Lampérez, que hará fortuna entre los clasificadores del arte y que ya se encontraba de algún modo explícito en el texto de Amador de los Ríos, es la seriación cronológica del arte mudéjar tomando como base los estilos cristianos; es decir, un ensayo clasificatorio opuesto al de Madrazo, el mudéjar visto desde el mundo occidental cristiano. Esta clasificación de base cristiana, con los períodos de «mudéjar latinobizantino» (siglos V al XI), «mudéjar románico» (siglos XI y XII), «mudéjar gótico» (siglos XIV, XV y XVI) y «mudéjar plateresco» (siglo XVI), la recoge

<sup>10</sup> Cfr. Juan de CONTRERAS, MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del arte hispánico*. Barcelona, Salvat, 1934. Tom. II.

<sup>11</sup> Cfr. Leopoldo TORRES BALBÁS, *El arte mudéjar en Aragón*, en "Al-Andalus". V (1940), pp. 190-192.

Lampérez de don Demetrio de los Ríos, quien la formuló en una conferencia en el Ateneo de Madrid, en 1901, sobre «Arte mudéjar sevillano»; sólo hará falta invertir los términos de la clasificación, anteponiendo los cristianos (románico-mudéjar, gótico-mudéjar, plateresco-mudéjar, etc.), en coherencia con el pensamiento de Lampérez de que la arquitectura mudéjar en disposición y estructura es cristiana, para fijar una terminología que ha llegado hasta nuestros días y que ha dado frutos tan poco eufónicos como la clasificación que se ha hecho de la Lonja de Zaragoza como monumento gótico-mudéjar-renacentista, por ejemplo.

El intento de Lampérez de encajar en un marco coherente y unitario todas las manifestaciones mudéjares peninsulares ofrece matices positivos, de los que no es el menor el propio intento; ya hemos visto cómo la clasificación geográfica, por focos regionales, se considera hoy día como la más adecuada, aunque no hayan perdido vigor sus palabras: «Inútil parecerá advertir que en este estilo, más que en ninguno, no pueden establecerse demarcaciones cerradas, sino sólo indicar agrupaciones regionales, que en muchos sitios se confunden y compenetran».

No obstante la clave de toda la interpretación de Lampérez radica en la concepción del mudéjar como un estilo «ornamental», es decir, como algo adjetivo y epidérmico, como una simple envoltura o vestidura. Esta idea constituye el «leit-motiv» de todo su pensamiento, y su influjo ha llegado asimismo hasta los historiadores del arte actuales, vigorosamente potenciada por otra sistematización encomiable. Nos referimos a la que ofreció pocos años más tarde, en 1934, el marqués de Lozoya en su monumental *Historia del arte hispánico*. Insiste en su obra don Juan de Contreras, en repetidas ocasiones, en que «el valor del mudejarismo es casi exclusivamente ornamental», o, «la importancia del mudejarismo estriba principalmente en la riqueza y variedad de la ornamentación». De esta concepción a negarle al mudéjar la categoría artística de estilo el salto era obvio y el marqués lo da con gran limpieza lógica al decir que «el conjunto de edificios moriscos de la península no constituye propiamente un estilo aunque sea la manifestación más característica del arte hispánico».

Sorprenden en el texto del marqués dos términos, «morisco» y «mudejarismo», que merecen una breve consideración; el término «morisco», utilizado por el marqués de Lozoya, tal vez sea el último intento de rechazo del término «mudéjar» y se inscribe dentro de la polémica terminológica, en este caso de carácter anecdótico, del siglo XIX; piensa Juan de Contreras que decir «arte morisco o arte mudéjar es, en realidad, la misma cosa y las dos palabras pueden emplearse, indistintamente, si bien la primera tiene la ventaja de ser más castiza y expresiva»; así intitula el cap. II del tom. II de su *Historia del arte hispánico* «la primera arquitectura morisca», y recuerda como Calzada denominaba «protomorisco» al «románico de ladrillo» de Lampérez. Conocida es la fortuna que el término «morisco» ha tenido en la terminología extranjera.

Mayor interés ofrece el término «mudejarismo», que, por otra parte, da nombre a este *I Simposio Internacional*. Este término no se registra en el texto del discurso de Amador de los Ríos, y, sin embargo, es utilizado en la men-

cionada polémica posterior, sin duda con cierto matiz peyorativo, como ha sido frecuente en la terminología artística, por don Pedro de Madrazo, precisamente para abjurar y condenar «ese mudejarismo tan en boga»; alude, pues, al movimiento de partidismo y entusiasmo por la formulación del estilo mudéjar y de su expresión terminológica. Esta carga peyorativa quedaría decantada con el uso, pero no debe olvidarse que es término puesto en circulación por sus detractores. El «mudejarismo» en la versión de Lozoya, que puede ser asimilable a la actual, tiene una connotación más inconcreta y amplia que el término «mudéjar», de carácter más difuso, y a nuestro entender, va íntimamente ligada a esa concepción del fenómeno mudéjar que ha puesto el énfasis en lo ornamental y ha dejado de considerarlo como un estilo artístico.

Aunque, impuesto por la concisión obligada, no queremos pasar por alto algunas brillantes penetraciones del marqués de Lozoya en el fenómeno del mudejarismo. Tal vez la más importante sea lo que podríamos llamar la versatilidad de la creatividad artística mudéjar, su permanente capacidad de adaptación y asimilación de lo nuevo, y que el marqués expresa así: «Lo que caracteriza y avalora la ornamentación mudéjar sobre la propiamente musulmana es su espíritu libre y progresivo, su individualismo... la necesidad de encontrar solución a problemas nuevos y la influencia de la evolución del gótico hacen que se descubran nuevas posibilidades y que cada momento tenga una personalidad...» Otro mérito suyo es haber subrayado la tesis de Angulo Iníiguez para el arte mudéjar sevillano —y que encuentra paralelismo en los demás focos mudéjares regionales— de la progresiva mudejarización de este arte: «a medida que se desenvuelve el arte de los moros sometidos, se aparta cada vez más de lo cristiano y adopta formas y ornamentación más típicamente musulmanas»; fenómeno éste que Chueca ha expresado felizmente al advertir que «el mudejarismo es un reflejo, una onda que llega devuelta por el sentimiento popular».

Y arribamos ahora, en este apresurado recorrido historiográfico, a puerto seguro; queremos rendir con ello sentido homenaje de gratitud y consideración a la insigne figura de don Leopoldo Torres Balbás, quien desde la habitual «crónica» de la revista «AL- ANDALUS» y con la sólida síntesis que del arte mudéjar dejó en la colección «Ars Hispaniae»<sup>12</sup>, puede considerarse su más cabal intérprete hasta nuestros días, a quien se asocia en continuidad Fernando Chueca Goitia, que sigue transmitiendo, tal vez en expresión más rotunda y sonora, el pensamiento del maestro; por ello expondremos de una manera global la concepción del arte mudéjar de Torres Balbás y Chueca Goitia.

Permítasenos, como aragonés y en esta ciudad aragonesa, aludir a los ejemplares estudios monográficos que Torres Balbás dedicara al arte mudéjar de Aragón, citando en especial los relativos a las iglesias de Daroca y a la iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel<sup>13</sup>. Tras este desahogo

<sup>12</sup> Cfr. Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arte almohade. Arte nazari. Arte mudéjar*. "Ars Hispaniae", vol. IV. Madrid, Plus Ultra, 1949.

<sup>13</sup> Cfr. Leopoldo TORRES BALBÁS, *La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca*, en "A.E.A." (1952), pp. 209-221; *Ibid. La iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel*, en "A.E.A.", XXVI (1953), pp. 81-97.

sentimental veamos los puntos básicos de su interpretación del arte mudéjar.

Parte Torres Balbás de una consideración del mudéjar como «arte popular»: «quedaba latente en el fondo del alma popular la huella de la vida y del arte islámicos, hondamente nacionales», o bien, «enraizado en el alma popular, el mudejarismo persistió durante siglos a través de múltiples transformaciones artísticas, más o menos exóticas, que apenas lo rozaron. Y en ella se mantiene latente la afición a la riqueza decorativa, a la profusión ornamental, a la policromía violenta, unida a la repugnancia por todo lo clásico y equilibrado, esperando el momento propicio para crear un nuevo barroquismo». Fenómeno barroco y anticlásico, de carácter popular, es de esperar no se olvide este carácter esencial hoy que se advierte la urgente necesidad de escribir la historia social del mecenazgo y de los encargos artísticos mudéjares, para la que existe base documental suficiente.

Desde luego para Torres Balbás el arte mudéjar no es un estilo; para este aspecto la formulación de Chueca Goitia es más explícita, y sobradamente difundida desde la aparición en 1965 de su *Historia de la arquitectura española*. Piensa Chueca que «el mudéjar no es un estilo propiamente dicho, si como tal se entiende un conjunto de características comunes que prevalecen en una serie de obras de arte durante un período dado y que desde sí mismas evolucionan, transformándose gradualmente pero sin rupturas violentas». «El mudejarismo es una actitud de la sociedad hispánica que se trasluce en el arte». «Existen muchos estilos mudéjares, aunque sólo exista una actitud mudéjar, un *metaestilo* mudéjar. Esto es lo único que nos autoriza a tratar de arte mudéjar como un todo: pero un todo más intencional que formal». «Su espíritu perdura, ya con carácter de invariante, en la sensibilidad del pueblo español».

Ciertamente que el mudéjar, en su esencia, no es otra cosa que la continuación del arte musulmán en el mundo hispánico, tras la desaparición del poder político musulmán. Esta continuación se nos configura como un fenómeno de larga duración, y con una evolución muy peculiar debido a su relativo aislacionismo. Ello fue advertido ya, como se ha dicho, por Amador de los Ríos, y sobre ello insiste Torres Balbás con aguda perspicacia: «... sin más horizonte que el local, cultivando celosamente sus tradiciones, viviendo en las aljamas moras desligados de su civilización originaria, aislados artísticamente dentro de la sociedad cristiana, cuyo arte era totalmente distinto al suyo». Estos condicionamientos históricos han provocado que tanto Torres Balbás como Chueca Goitia, ante la evidente falta de unidad, tanto sincrónica como diacrónica, se hayan pronunciado por una sistematización geográfica, que presenta también evidentes agrietamientos.

Por otra parte, un mejor conocimiento del mudejarismo portugués y del hispanoamericano, del que se ocupa en otra ponencia Santiago Sebastián<sup>14</sup>, ampliaban en extensión el fenómeno, ya que abarca no sólo a la península.

<sup>14</sup> Vide bibliografía en la ponencia de Santiago Sebastián; Florentino PÉREZ EMBID. *El mudejarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina*, Madrid, 1955. 2.ª ed.

sino a su expansión en la obra de los moriscos en el N. de Africa, tras la expulsión, al mudejarismo hispanoamericano de los siglos XVI al XVIII, y a la misma influencia musulmana en el occidente europeo, que como se sabe alcanza hasta al arquitecto Guarino Guarini. Digamos que el fenómeno no sólo se internacionaliza, sino que al mismo tiempo desborda sus límites cronológicos tradicionales, que finaban en el siglo XVI, para saltar al período barroco. De esta pervivencia del mudéjar durante el barroco en el arte aragonés ha tratado Iñiguez Almech<sup>15</sup>. El mudéjar se configura así como una constante artística en el mundo hispánico.

---

Terminada aquí la exposición de lo que en términos convencionales podríamos llamar «el estado de la cuestión» sobre el arte mudéjar, queda sin embargo mucho por indagar; como recientemente decía Basilio Pavón Maldonado, «si efectivamente proclamamos su integral nacionalismo con sus nueve o diez siglos de existencia, una materia de esta naturaleza y magnitud seguirá ocupando la atención de investigadores y eruditos». A éstos últimos se dirigen de modo especial las consideraciones subsiguientes, que se nos disculpará estén pensadas particularmente para el futuro estudio del arte mudéjar aragonés.

Pensamos que la tesis «ornamental» ha condicionado tradicionalmente el estudio de la arquitectura mudéjar de Aragón hasta tal punto que ha podido hablarse de ábsides mudéjares, torres mudéjares o cimborrios mudéjares, es decir de aquellas partes de los monumentos mudéjares que exteriormente se presentan exornados con decoración mudéjar. Esto es a la vez el resultado de una visión fragmentaria y analítica, y por otro lado pintoresca, y que debe ser urgentemente sustituida por otra que tenga en cuenta la estructura, como ya se ha dicho de las torres mudéjares, y que es válida para todas las manifestaciones mudéjares en general.

Sólo desde esta óptica fragmentaria es explicable la parcial interpretación que Chueca Goitia ha hecho del arte mudéjar aragonés, en la que evidentemente deslumbrado por la rutilante ornamentación de ábsides, torres y cimborrios ha reducido el espíritu mudéjar aragonés a «una verbosa exteriorización de un elemento arquitectónicamente interno», a «una manifestación rotunda y elocuente de todo», es decir, a una pura exteriorización. ¿Dónde quedan los interiores mudéjares aragoneses, no sólo en la arquitectura religiosa, donde tantas transformaciones han sufrido, sino incluso en la arquitectura civil, como el patio de la llamada casa de don Juan de Austria en Daroca, prolongada en la privacidad de los patios de los palacios aragoneses del renacimiento?

La propia actividad artística de los alarifes, investigable desde dos puntos de vista que se complementan —arqueológico y documental—, el proceso creador arrojan luz para mejor comprender la obra acabada. Esta creación artística viene condicionada en parte por los materiales y técnicas utilizadas, sobre los que queda bastante por decir, una vez despejados los fantasmas

<sup>15</sup> Cfr. F. (rancisco) IÑIGUEZ (ALMECH), *Sobre algunas bóvedas aragonesas con lazo*, en "A.E.A.A.", 22 (1932), pp. 37-47.

a que antes hemos aludido. En efecto, ante todo, los alarifes aragoneses se consideran maestros en la «obra de buen aliez et regola», con lo que tocamos fondo en dos materiales básicos: el yeso y el ladrillo. La «rejola», o sea, el ladrillo en aragonés, ha de ser buena, estar bien cocida, y por lo general ajustarse a medidas uniformadas, entre las que se impone el «molde zaragozano»; es tal la importancia de las medidas del ladrillo, que puede considerarse como verdadero módulo en las proporciones de la arquitectura mudéjar. Desde luego, en los contratos de obras de arte mudéjar aragonés el término «rejola» es utilizado corrientemente como unidad básica de medida para alturas y anchuras. De ahí que nos parezca metodológicamente correcta la medición del largo, ancho y grueso de los ladrillos, así como del grosor de los tendeles.

Pero el ladrillo solamente se presenta a cara vista en el exterior, ya que por el interior, una vez terminada la obra, las paredes se enlucen, se esgrafían y se pintan, de manera que «raspar, lavar con agua del río et no con agua salobre, pinzellar et pintar» son actividades propias del alarife, fundamentales a la hora de considerar los interiores mudéjares, que tan graves modificaciones han sufrido a lo largo de los siglos. Por ello una crítica de autenticidad de los monumentos mudéjares se nos antoja previa y elemental. A la luz de estas técnicas artísticas se comprenderá lo disparatado que resulta en algunas restauraciones actuales de monumentos mudéjares aragoneses los ensayos de «sacar el ladrillo», picando el enlucido de yeso, por un mimetismo de restauración de los monumentos en piedra, y el aleroso atentado artístico que suponen restauraciones como las realizadas en el claustro mudéjar de la colegiata de Santa María de Calatayud o en la torre de Ateca, ambas en la provincia de Zaragoza.

Sin embargo la utilización del ladrillo no excluye la labra de otros materiales más nobles, como es el alabastro aragonés que no podía quedar marginado de la actividad mudéjar, o con la piedra utilizada generalmente en las obras de cimentación de los edificios: «et los fundamentos bien fondos, con su buena piedra et algez». Asimismo la labra de la madera, con frecuencia con decoración figurada: «e que aya de fazer tres ymagenes, en cada cadera la suya», y asimismo pintada: «se obligó de ffazer una buena cubierta, labrada y pintada». De donde puede llegarse a la conclusión que no existe limitación técnica ni temática a la actividad artística mudéjar.

Finalmente para abrir nuevos cauces a la interpretación del arte mudéjar y superar la concepción «ornamental» de mismo, será necesario ahondar en la investigación de la composición y la estructura, de manera que la fijación de los roles de la forma, la composición y la estructura puede desvelar en el futuro este complejo fenómeno del mudejarismo hispánico.

#### ADDENDA

Transcurridos ya más de tres años desde la celebración de las jornadas del I Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 15 a 17 de septiembre de 1975), que supusieron un punto de partida en la renovación de estos estudios,

particularmente en el aspecto artístico, he preferido mantener íntegro y sin modificación alguna el texto de la ponencia, por su valor testimonial y cronológico. Unicamente quiero señalar que, con posterioridad, he desarrollado estas ideas en forma de libro, al que remito al lector. Véase mi *Arte mudéjar aragonés*, núms. 4/5 de la «Colección Básica Aragonesa», Zaragoza, Guara Editorial, 1978. También, con posterioridad, mi colega M.<sup>a</sup> del Carmen FRAGA GONZALEZ ha publicado *Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, 1977, libro que es una parte de su tesis doctoral, y en el que asimismo se dedica el Cap. I a consideraciones en torno a las interpretaciones sobre *el arte mudéjar*. Por último resulta imposible aludir aquí a todos los estudios recientes dedicados al arte mudéjar desde los distintos focos regionales; muchos de los nuevos investigadores, colegas y amigos, pudieron estar en Teruel; los demás, esperamos que puedan asistir al próximo Simposio, donde sería conveniente presentar una bibliografía exhaustiva por focos regionales.

## EN TORNO A LAS PINTURAS DE LA TECHUMBRE DE LA CATEDRAL DE TERUEL

JOAQUIN YARZA LUACES

La techumbre de la catedral de Teruel por sus dimensiones, su calidad y estado de conservación y por el variopinto mundo de su figuración, ha motivado desde mucho tiempo atrás estudios de desigual fortuna, comenzando por el muy antiguo de Pano<sup>1</sup>. Unas veces fueron de tipo monográfico, como los de Rabanaque<sup>2</sup> o Novella Mateo<sup>3</sup>; otras, referencias tangenciales como las de Tomás Laguña y Sebastián<sup>4</sup> o amplias menciones en obras de carácter general, como las de Ráfols<sup>5</sup>, Gudiol<sup>6</sup> o Torres Balbás<sup>7</sup>.

Era necesario entre ellos al menos uno hecho con seriedad, que abarcara aspectos muy diversos, fuera una puesta a punto de la problemática y sirviera de base y partida obligados para futuras investigaciones. A mi juicio, todo ello lo cumplió muy bien el trabajo de Novella Mateo. Ahora hay que ir aportando nuevas aclaraciones en investigaciones parciales que más adelante permitan una nueva y amplia visión de conjunto, definitiva, al menos en la medida en que estos trabajos lo pueden ser. Es mi intención comenzar estas aportaciones con una serie de observaciones especialmente de tipo iconográfico.

Resultaría muy difícil establecer un programa iconográfico que sea unitario y coherente, caso de que hubiera existido en la mente de quienes encargaron

<sup>1</sup> Mariano de PANO, en "Revista de Aragón", 1904.

<sup>2</sup> E. RABANAQUE MARTÍN, *El artesanado de la catedral de Teruel*, "Teruel, 1957, págs. 143-202.

<sup>3</sup> Angel NOVELLA MATEO, *El artesanado de la catedral de Teruel*, Teruel, 1965.

<sup>4</sup> C. TOMÁS LAGUÑA y S. SEBASTIÁN, *Notas y documentos artístico-culturales sobre Teruel medieval*, "Teruel", 1973, págs. 67-109; S. SEBASTIÁN, *Teruel y su expresión artística*, Zaragoza, 1972.

<sup>5</sup> José F. RÁFOLS, *Techumbres y artesanados españoles*, Barcelona, 4.ª ed., 1953.

<sup>6</sup> J. GUDIOL RICART, *Pintura gótica "Ars Hispaniae"*, Madrid, 1955.

<sup>7</sup> L. TORRES BALBÁS, *La iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel*, "Archivo Español de Arte", 1953.

las pinturas. Primero, porque han desaparecido algunas partes y varios tableros han sido cambiados de lugar. Segundo, porque la variedad temática es tan grande y toca tantos aspectos, que creo, es mejor desglosar antes todos los motivos e irlos estudiando de uno en uno. De acuerdo con esto, me limitaré aquí a unas, muy pocas, pinturas.

Siguiendo la nomenclatura y orden establecido por Novella Mateo, esto es, comenzando desde la parte más cercana al presbiterio y mirando hacia él, en la primera sección, lado izquierdo, hay dos figuras vestidas únicamente con una especie de faldellín corto y en actitud de lucha (figura 1). Se pensó que podían ser Adán y Eva en estado de gracia<sup>8</sup>. Pero una observación detallada da a entender fácilmente que son dos personajes masculinos<sup>9</sup>. Por otra parte, la identificación hecha por U. Trenta<sup>10</sup> de una escena semejante en otro techo turoloense, hoy en Villa Schifanoia, cerca de Florencia, como la lucha de Jacob y el ángel, hizo pensar que éste era el tema de la catedral<sup>11</sup>.

Creo que Trenta sufre una confusión. Tanto en un caso como en el otro, estamos ante una ilustración de la lucha y la discordia que aparecen en el mundo, con el pecado de Adán y Eva, en el enfrentamiento de los hermanos, Caín y Abel. En la lucha de Jacob, el texto bíblico no habla de ángel, desde luego, sino de hombre, como adversario<sup>12</sup>, pero ya la profecía de Oseas identifica al que parecía ser el mismo Dios, con un ángel<sup>13</sup>.

La Biblia B. de León (Colegiata de san Isidoro) presenta dos miniaturas muy ilustrativas en este sentido. En una de ellas, en las Genealogías del comienzo, Jacob se enfrenta al ángel, ambos vestidos, y éste, como es normal en estas circunstancias, lleva alas (I, fol. 4) (figura 2). Más adelante, al inicio del Levítico, una inicial A se compone con dos jóvenes barbilampiños enfrentados también, vestidos simplemente con un faldellín y en todo semejantes, salvando el siglo de distancia, a los luchadores de Teruel y aún a los posteriores de Villa Schifanoia (figura 3).

Si se piensa que el ejemplo escogido es muy temprano y que puede modificarse luego la iconografía, la presentación de casos contemporáneos, posteriores o próximamente anteriores, y de orígenes muy diferentes, orientales y occidentales, puede eliminar las dudas. En los frescos del Parecclesion en la iglesia del monasterio de la Chora (hoy Kariye Djami) en Constantinopla, un ciclo veterotestamentario incluye la lucha y el ángel lleva alas. Se data entre 1315 y 1321<sup>14</sup>.

Dejando ahora a un lado su sentido iconográfico dentro del entorno citado, se puede seguir el motivo y su evolución dentro del arte bizantino tanto anterior como posterior (iglesia de santa Sofía de Trebizonda, iglesia de san

<sup>8</sup> RABANAQUE, *op. cit.*, pág. 183.

<sup>9</sup> NOVELLA MATEO, *op. cit.*, pág. 33.

<sup>10</sup> *Estudio sobre un artesonado turoloense existente en Italia*, "Teruel", n.º 35, pág. 119.

<sup>11</sup> TOMÁS LAGUÍA y SEBASTIÁN, *Notas y documentos*, pág. 81.

<sup>12</sup> Génesis, XXXII, 24: "et ecce vir luctabitur cum eo", según el texto de la Vulgata.

<sup>13</sup> Oseas, XII, 3-4; "et in fortitudine sua directus est cum angelo. Et invaluit ad angelum".

<sup>14</sup> D. TALBOT RICE, *Bizantine painting: The last phase*, Londres, 1968, pág. 121; sobre todo, P. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, Princeton, I, 1968, pág. 15.

Clemente de Ohrid, monasterio de Lesnovo). La única variante está en que el siempre alado ángel, de acuerdo con la Biblia, puede tocar el muslo de su contrincante, como sucede en el manuscrito leonés, o puede no hacerlo<sup>15</sup>. Hay que irse a épocas muy antiguas para que, debido a que el Génesis indica que la lucha es con Dios, el arte cristiano represente al rival de Jacob como un hombre (caja de marfil del museo cristiano de Brescia, hacia 366-80). Ya en frescos de Santa María la Antigua de Roma, del siglo VIII, surge el ángel<sup>16</sup>. Si volvemos a tiempos más próximos y a lugares más alejados de la influencia bizantina, podrían aducirse ejemplos occidentales como el de una inicial de un Salterio comentado por Alexander Nequan, inglés, del primer cuarto del siglo XIII, dentro de la misma tradición compositiva<sup>17</sup>.

La lucha de seres humanos es muy antigua en el arte y su sentido varía según el contexto. En el románico se puede presentar de maneras distintas<sup>18</sup>, entre ellas como enfrentamiento de dos hombres, casi abrazados y desnudos por encima de la cintura. En el lado mayor de un capital románico de Anzy-le-Duc (siglo XII) dos hombres se tiran de la barba, y en uno de los laterales en su lucha adoptan actitudes semejantes a la que ahora nos interesa. Creo que es una buena imagen de la lucha y de la discordia<sup>19</sup>.

Los ejemplos españoles son muy numerosos. Un capitel de la iglesia de san Isidoro de León se asemeja en disposición al citado y pudo servir de modelo al miniaturista de la Biblia románica. En Aragón románico, la misma escena se puede ver en el intradós de una arquivolta de la portada sur en Santa María de Uncastillo, además de otro caso más dudoso de una arquivolta. Puede encontrarse un notable programa iconográfico en que la discordia es parte importante y la claridad significativa muy grande. Sobre la portada de los pies de la iglesia de san Quirce de Burgos<sup>20</sup> se desarrolla un ciclo realmente curioso, en un lenguaje de una grosería inaudita, en el que va contraponiéndose a los episodios de caída y expulsión del Paraíso, el pecado que surge en la tierra como consecuencia, para sacar la conclusión de que este mundo es basura<sup>21</sup>. En relación con la lucha de Caín y Abel hay dos escenas: en una, dos hombres luchan a brazo partido y una inscripción aclara: «lucta». En otra,

<sup>15</sup> Ver ejemplos y estudio iconográfico en Sirarpie DER NERSESSIAN, *The Kariye Djami*, Princeton, IV, 1975, págs. 334-6.

<sup>16</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, II, pág. 152.

<sup>17</sup> Oxford, Bodleian Library, Bodley 284. Ver Otto PACTH y J. J. G. ALEXANDER, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library, 3. British, Irish and Icelandic Schools*, Oxford, 1973, pág. 35 y lám. XXX. Y volviendo al románico podemos encontrar también la misma escena en el "Salterio de Enrique de Blois o de Winchester", de mediados del siglo XII, inglés, del British Museum, Mss. Nero C. IV, fol. 5. Los ejemplos podrían multiplicarse.

<sup>18</sup> O. BEIGBEDER, *Lexique des Symboles*, La Pierre-qui-vire, 1969, págs. 298 y ss.

<sup>19</sup> Ver la explicación de O. BEIGBEDER, *op. cit.*, pág. 303, a mi juicio equivocada, basándose en otra escena más discutible estudiada por Y. LABANDE-MAILFERT, *Poitou roman*, La Pierre-qui-vire, 1962, 2.<sup>a</sup> ed., pág. 67.

<sup>20</sup> J. PÉREZ DE URBEL y W. M. WHITEHILL, *La iglesia románica de san Quirce*, "Bol. Acad. Hist.", 98 (1931), págs. 795 y ss.

<sup>21</sup> Preparo un trabajo sobre ello.

con armas y la inscripción dice: «lidiatores»<sup>22</sup>. La fecha de estas esculturas no es segura, pero no puede estar lejos de 1147.

La misma idea se repite en otra obra burgalesa, la Biblia de Burgos procedente de San Pedro de Cardeña<sup>23</sup>. En una miniatura a página entera (fol. 12v.) se despliega un amplio ciclo de caída y redención con repetidas alusiones tipológicas. Mientras se puede hablar de una sucesión lineal narrativa basada en el Génesis para ilustrar la primera parte, hay luego distintas imágenes que siguen textos agustinianos y que aluden veladamente a la redención con personajes del Viejo Testamento o con alegorías de índole muy variada<sup>24</sup>. En el registro bajo, en el centro (figura 4), luchan dos individuos casi desnudos y uno clava un cuchillo al otro. Es tanto la lucha de los dos hermanos, como el aviso de que el odio, la discordia y la muerte han hecho su aparición. En san Quirce, una escena del mismo ciclo, de rotunda obscenidad, indica que en la tierra también ha nacido la lujuria. En la techumbre de Teruel, bajo los dos hombres luchando, otro hombre y una mujer se abrazan. Arriba, la discordia, comenzada con la lucha primera. Abajo, puede que se aluda a la lujuria.

Cabe pensar si el tema se habrá desacralizado. Por ejemplo, la ya citada Biblia de León lo presenta sin un contexto, el Levítico es el que le corresponde, que lo justifique. Y un manuscrito de «De Civitate Dei» de san Agustín del siglo XII<sup>25</sup> trivializa el asunto enfrentando a dos hombres por la posesión de una liebre. En el famoso álbum de apuntes de Villard de Honnecourt en dos ocasiones se encuentra la lucha. Una de ellas sirve para un estudio de composición geométrica. El otro, más interesante desde la perspectiva aquí tenida en cuenta, enfrenta de igual forma a la de Teruel a dos hombres semi-desnudos. Por su mismo carácter no sabemos luego en qué contexto iba a utilizar esas pautas. Por fin, en el claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo se repite de nuevo el viejo esquema (figura 5).

Siguiendo con los pecados, es la lascivia o lujuria tal vez el más representado. Eran muchos los factores que jugaban para que así fuera, entre ellos puede que ese juego disimulado de un agradable otorgar negando. Todos los que se han parado un poco a estudiar la techumbre han visto en distintas ocasiones escenas, actitudes o gestos que parecían conducir a una explicación de este tipo. Voy a referirme únicamente a una figura femenina en la que una serie de signos aclaran ese sentido concupiscente. En la sección sexta a la derecha, una muchacha con el cabello rubio suelto sobre las espaldas, viste una extraña túnica abierta; dos círculos rojos marcan con un exceso no corriente en las pinturas las mejillas encendidas. En su mano derecha lleva una avecilla. Es posible que en alguna restauración haya sufrido alteraciones; en todo caso no está entre lo más grato de las pinturas (figura 6). Ciertos distintivos inmedia-

<sup>22</sup> J. PÉREZ CARMONA, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1959, pág. 163; A. RODRÍGUEZ y L. M. LOJENDIO, *Castille romane*, I, la Pierre-qui-vire, 1966, pág. 309.

<sup>23</sup> Hoy en Biblioteca Provincial de Burgos.

<sup>24</sup> J. YARZA, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, "Archivo Español de Arte", XLII (1969), págs. 196 y ss.

<sup>25</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 9557.

tos, como el largo y suelto cabello llevan a la conclusión de que es o puede ser una imagen de pecado<sup>26</sup>.

En la versión española, trasunto de la francesa, de la Vida de Santa María Egipciaca se cuenta de qué modo sale de su casa la pecadora luego convertida para prostituirse en Alejandría:

«En su camino entró María  
que non demandaba companya;  
una avezielle tenie en mano  
asi ivierno como verano;  
María la tiene a grant honor,  
porque cada día canta de amor» (v. 140-5)<sup>27</sup>

Prostituta en Alejandría, un día ve pasar un barco con peregrinos camino de Jerusalén. Consigue embarcar en él y en el camino seduce a todos los viajeros, para pagar su pasaje, según dice con un pintoresco sentido del honor. Al embarcar se describe su aspecto:

«Vistie un panyo d'Alexandria,  
tenie en mano huna calandria  
(en esta tierra l'dizen triguera),  
non a ave tan cantadera:  
e prisola en el su punyo» (v. 320-4)<sup>28</sup>.

Se insiste de nuevo en el ave cantora que se identifica ya con la calandria que lleva en el puño.

Era muy bella y el autor se complace en describirla en varias ocasiones. Resalta la hermosura de sus cejas y sus ojos negros, la frente blanca y el rostro encendido como la rosa cuando se abre (v. 214-7)<sup>29</sup>, detalles en los que «grosso modo» concuerda con la no tan bella muchacha de la techumbre. Después de su arrepentimiento hace durísima penitencia y pierde todo su atractivo, tornando sus deslumbrantes cabellos rubios en otros canosos (v. 423-4)<sup>30</sup>.

Sabido es el papel que en la literatura medieval jugaron los tópicos y cuántas veces alguna descripción que parece llena de espontaneidad no es sino una vieja fórmula presentada con hábiles retoques<sup>31</sup>. Y así nos encontramos de nuevo, posiblemente los ejemplos en este sentido se podrían multiplicar, con una calandria en otra obra española, más o menos del tiempo. En «Elena y María» las dos muchachas que disputan sobre si es mejor el amor del clérigo que el del caballero, acuden a la corte de un rey de amores, el rey Oriol, una

<sup>26</sup> RABANAQUE, *op. cit.*, págs. 194-5, quiere ver en ella una cautiva, creo que poco acertadamente; NOVELLA MATEO, *op. cit.*, pág. 50 se limita a describirla brevemente.

<sup>27</sup> M. ALVAR, *Antigua Poesía Española lírica y narrativa*, México, 1970, pág. 84.

<sup>28</sup> M. ALVAR, *op. cit.*, pág. 89.

<sup>29</sup> M. ALVAR, *op. cit.*, pág. 86.

<sup>30</sup> M. ALVAR, *op. cit.*, págs. 101-2.

<sup>31</sup> E. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, 1955, págs. 122 y ss.

oropéndola. Allí, entre las distintas aves hay una «calandria que siempre de amor canta» (v. 311-2)<sup>32</sup>. En cuanto al cabello descubierto como signo de deshonestidad en la mujer es algo que está ya en san Pablo<sup>33</sup> y que permanece en la mentalidad medieval.

Por todo lo antes dicho no pienso que la joven de Teruel sea María Egipciaca antes de su conversión, aunque existan esas coincidencias, sino que es una imagen lasciva en la que se dan rasgos distintivos comunes a las artes figurativas plásticas y a la literatura.

Muy recientemente Jacqueline Leclercq-Kadaner, estudiando la migración de los símbolos en el caso concreto de la transformación de la Tierra-madre en la medieval Lujuria castigada, reflexiona sobre el cambio profundo que algunos sufren, incluso transformando aspectos originalmente positivos y dignos de respeto en otros negativos<sup>34</sup>. A veces, es posible que llegue a trivializarse lo que en principio era sagrado. Quiero referirme aquí a otra escena de la catedral, calificada de costumbrista, tal vez con razón, pero con un posible origen diferente.

En la sección tercera lado izquierdo, en un tablero, se pintó, con gran calidad un árbol, parece ser que un frutal, al que está subido un muchacho descalzo y barbilampiño. Por el tronco trepa un hombre barbado que lleva una hachuela. Se ha supuesto que el joven robando fruta ha sido sorprendido por el hortelano (figura 7), reflejándose aquí una falta muy usual en la época y por ello castigada en los fueros<sup>35</sup>.

Voy a presentar unas imágenes que, a mi juicio, podían estar en el origen de la supuesta escena semipicaresca. Como es sabido, el «Comentario al Apocalipsis» hecho en el siglo VIII por Beato de Liébana, fue ilustrado numerosas veces con un crecido número de pinturas que en conjunto forman un «corpus» temático muy amplio y relativamente original en la miniatura española. Beato aprovecha muchas fuentes y llega a transcribir prácticamente capítulos enteros de otros autores, en ocasiones de asunto que parece marginal al propiamente apocalíptico. Así, en la Teofanía ante los justos, correspondiente al capítulo VII del Apocalipsis, se dicen que éstos llevan palmas. Beato explica muy detalladamente que la palmera de la que salen estas palmas representa a los justos, porque lo mismo que ocurre con ellos, la palmera es áspera al tacto y árida en su corteza, a pesar de lo cual es bella y da buenos frutos<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Tres poetas primitivos*, Buenos Aires, 1948, pág. 44.

<sup>33</sup> I Corintios, XI, págs. 5 y ss.

<sup>34</sup> *De la Terre-Mère á la luxure*, "Cah. Civ. Méd.", XVIII (1975), págs. 37 y ss.

<sup>35</sup> NOVELLA MATEO, *op. cit.*, pág. 40; RABANAQUE, *op. cit.*, pág. 100. El Fuero de Teruel se refiere explícitamente al que toma fruta del árbol ajeno, al que se castiga con treinta sólidos de multa. Ver *El Fuero latino de Teruel*, LXXXX, 4061-3, ed. J. CARUANA, Teruel, 1974, pág. 255. Respecto a esta interpretación hecha con cierto humor, ver "Salterio Lutrell" (Londres, B. M., Add. 42130, fol. 196 v.) en una ilustración marginal. L. M. C. RANDALL, *Images in the margins of Gothic manuscripts*, Berkeley y Los Angeles, 1966, fig. 340.

<sup>36</sup> *Beati in Apocalypsim. Libri duodecim*, ed. Sanders, Roma, 1930, lib. Iv. 6. 51. pág. 400.

Se basa esta vez en uno de los textos más leídos en la Alta Edad Media, los «Morales» de san Gregorio Magno<sup>37</sup>.

Como ilustración de estos textos se inserta entre las restantes miniaturas, una con la representación de esta palmera de los justos<sup>38</sup>. En algunas versiones los justos están agrupados a ambos lados de la palmera o bien sólo figura ésta. Pero en otras, una o dos figurillas trepan por el tronco. Así en el Beato de Gerona de 975<sup>39</sup>, donde uno de ellos, desnudo y llevando una hachuela, sube con ayuda de una cuerda sostenida por un compañero que sólo se cubre con un diminuto paño<sup>40</sup> (figura 8). El Beato de Turín, del siglo XI (Biblioteca Nazionale de Turín), copia del anterior, reproduce la escena aunque viste a los hombrecillos.

Pero en ejemplos más recientes, del entorno de 1200 y aún sobrepasando estas fechas, sólo uno de los hombres ha quedado, bien agarrado al tronco por el que trepa y llevando el hacha corta. En el Beato de san Pedro de Cardena (Museo Arqueológico Nacional, fol. 77), los frutos de la palmera no son muy distintos que los del árbol de la techumbre turolense (figura 9). En el Beato de san Andrés del Arroyo<sup>41</sup>, muy vinculado estilísticamente al anterior, se han suprimido los frutos (figura 10). Es posible que la pintura de Teruel haya perdido carácter sagrado, pero apunto la posibilidad de que como tema haya salido de ese fondo riquísimo de los Beatos.

Y dentro del terreno de la hipótesis, sin que esté convencido plenamente de ello, más a título de sugerencia y discusión, voy a presentar otro ejemplo en el que el símbolo original ha podido transformarse en algo nuevo. Pienso en ese guerrero de la sección quinta a la izquierda (figura 11), que lleva una lanza corta, un escudo y cota de malla. Lucha con una serpiente o dragón de indefinible aspecto y difícil lectura, que se enrolla en su cuerpo. No se ha intentado identificar, ni con San Miguel, ni con San Jorge<sup>42</sup>. Sin duda no es el primero y es muy dudoso que pueda ser el santo liberador de doncellas. Por lo que se puede juzgar a través de una reproducción, es muy problemático el estado primitivo de la pintura, que me parece repintada y modificada, no sé hasta qué punto. Lo llamativo es que la serpiente se enrosque en el cuerpo del guerrero.

En la religión mitraica existe un dios del tiempo, llamado Cronos, Zervan o Eon, según su procedencia. Puede ser un monstruo teriomórfico con cabeza

<sup>37</sup> «Morales», lib. XIX, cap. 27, 49.

<sup>38</sup> Que tal vez con alguna razón Roger COOK, *The tree of life*, Londres, 1974, lám. 41, relaciona con el árbol como centro y eje de la tierra en lenguaje simbólico; y CHAMPEAUX y STERCKX, *Le monde des Symboles*, La Pierre-qui-vire, 1966, pág. 331, con el simbolismo de la ascensión.

<sup>39</sup> Catedral de Gerona, fol. 147v.

<sup>40</sup> Inscripción junto al hombre desnudo: "Huic omo cupiens crapulare palme". Junto al que ayuda: "Et hic alter iubamine porriget perfunere (?)". De aquí se deduce que el segundo socorre al primero cuyo carácter positivo es dudoso. M. CHURRUCA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*, Madrid, 1939, págs. 63 y ss., cree que el que sube es el cuerpo y el que ayuda el alma.

<sup>41</sup> París, Biblioteca Nacional, Now. acq. lat. 2290, fol. 89.

<sup>42</sup> NOVELLA MATEO, *op. cit.*, pág. 45, se limita a describirlo.

leonina y lleva una serpiente que rodea su cuerpo<sup>43</sup>. El mitraísmo tuvo particularmente entre los siglos II y III, una importancia capital en todo el imperio romano. En España, principalmente en Mérida, hay esculturas, inscripciones y recuerdos de mitreos. Por otro lado, distintas religiones místicas convivieron en los mismos lugares y tiempos, se relacionaron, hicieron uso de mitos comunes y puede que en ocasiones algunas de sus divinidades poseyeran atributos semejantes. Un relieve de Módena de época romana se dedicó a Phanes, un dios del tiempo órfico, anterior a Cronos<sup>44</sup>. En algún momento este dios se acercó a Zervan, dios persa antes que específicamente mitraico<sup>45</sup>. Debido a estas semejanzas en la escultura un dios cambió su identidad por la de otro de una religión distinta sin sufrir modificaciones iconográficas. Se le representó desnudo, empuñando una larga vara, con una serpiente en torno al cuerpo y envuelto en una suerte de mandorla con el Zodíaco<sup>46</sup>. Panofsky ha visto en qué forma resurge la imagen como alegoría de la alquimia en un grabado de 1569<sup>47</sup>. Pienso si del mismo modo, el raro caballero semienvuelto por la serpiente, sin dejar de ser el cristiano luchando con el mal, no habrá nacido bajo la sugerencia de algún Zervan, Phanes o Mitra perdidos y cuyo original significado era desconocido al pintor medieval.

La sospecha de que los artistas que pintaron la cubierta de la catedral de Teruel no obedecían a ningún plan temático preconcebido se hace mayor cuando se analiza el tablero inmediato al anterior, dividido en dos partes o pisos y dedicado a glosar las labores de los meses, mayo y junio, muy probablemente. Sabido es como un tema que hunde sus orígenes en la Antigüedad clásica, la representación de los meses, alcanza enorme popularidad en lo medieval encontrándose numerosos ejemplos en la escultura, miniatura, pintura mural, etc. Pero lo normal es que sea el mensario completo no algunos meses en particular. En Teruel, los dos escogidos no encuentran sus complementos en el entorno inmediato, están aislados. En cuanto a la identificación, no admite duda. En la parte superior, un caballero sobre su montura lleva en la mano izquierda un halcón (figura 12). Aunque en la tradición altomedieval no era este el tema que ilustraba el mes de mayo, viene a hacerse normal desde una fecha indeterminada no lejana a mediados del siglo XII<sup>48</sup>. En la época carolingia es un caballero a pie el efigiado y esta tradición continúa con variantes durante un largo período<sup>49</sup>. Así por ejemplo lo encontramos en el último tercio del

<sup>43</sup> M. VERMASEREN, *Mithra, ce dieu misterieux*, París-Bruselas, 1960, págs. 98 y ss.

<sup>44</sup> W. K. C. GUTHRIE, *Orphée et la religion grecque*, París, 1956, pág. 90.

<sup>45</sup> GUTHRIE, *op. cit.*, pág. 254.

<sup>46</sup> El relieve primeramente fue dedicado por Félix y Euphrosine que eran órficos. Convertido él en pater de un mitreo volvió a consagrar la escultura a Mitra y borró el nombre de su mujer que no podía participar en ese culto. VERMASEREN, *op. cit.*, págs. 103-4.

<sup>47</sup> E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, París, 1967, págs. 109, fig. 37.

<sup>48</sup> Este tema no lo estudié en la lectura de la ponencia por falta de tiempo. Por el mismo motivo incluyo ahora alguna otra precisión que completa lo dicho.

<sup>49</sup> Recientemente A. HERRERA CASADO, *El calendario románico de Beleña de Sorbe (Guadalajara)*, "Traza y Baza", 5 (1974), págs. 31-40, ha dedicado un estudio al tema en el que recoge bibliografía. Opina que el camino del guerrero a pie por el caballero cazador supone una degeneración de la primera imagen, pág. 38. Creo que hay que

siglo X en un Sacramentario de Fulda formando parte de un mensario cuyo centro lo ocupa el Año, con el día, la noche y las Estaciones<sup>50</sup>. La misma tradición se encuentra en el mensario de los frescos de san Isidoro de León, detalle que corrobora aunque sea débilmente la reciente hipótesis de una mayor antigüedad propuesta no hace mucho tiempo<sup>51</sup>.

Ya a mediados del siglo XII, en el Salterio de Enrique de Blois o de Winchester se encuentra fijado el tipo<sup>52</sup>. Luego en el siglo XIII se hará lugar común<sup>53</sup>. El personaje del piso bajo de la catedral de Teruel corta tallos o ramas, espigas tal vez, con una hoz. Se asemeja al Julio de Beleña de Sorbe (Guadalajara)<sup>54</sup>. Aunque difiere en la hoz pequeña lleva un gorro similar al del campesino que siega ilustrando el mes de junio en un mensario mural francés de Pritz de la primera mitad del siglo XIII<sup>55</sup>. En definitiva, estamos ante una indudable representación de mayo y junio sin aparente relación con el inmediato contexto<sup>56</sup>. Para aumentar la confusión en este sentido se puede citar otro caso de mes en la sección primera derecha, también en un tablero dividido en dos pisos. Sólo una de las dos figuras en la que un hombre corta ramas, como el marzo de san Isidoro de León, parece asimilarse sin discusión al mensario.

Entre lo más extraño de la techumbre está el cinocéfalo de la sección tercera. Parece estar sentado y viste una larga túnica rojiza abierta en medio. Por abajo, en vez de piernas, asoman unas garras. Las manos sostienen una pequeña vasija, pero se cubren para sostenerla con un paño grande, al modo respetuoso de Bizancio (figura 13).

Es el cinocéfalo uno de esos seres fantásticos que participan de la naturaleza de animal irracional mezclada con la humana, a los que tan aficionados fueron en el mundo clásico, al describir los lugares exóticos e ignorados que poblaron con estas maravillas. Recogidos en los Bestiarios medievales se moraliza su forma o su papel. San Agustín en «De civitate Dei», aunque duda de su existencia, no la niega: «¿Qué diré de los cinocéfalos, cuyas cabezas de perro y sus mismos ladridos muestran que son más bestias que hombres? Mas no es obligado creer que existan esa serie de hombres que dicen existir. Con todo, cualquiera que nazca hombre... por muy rara que nos parezca su forma... ningún fiel dudará que tiene su origen del hombre»<sup>57</sup>. Ilustrados este texto y

buscar otros motivos; tal vez en el refinamiento caballeresco de la segunda mitad del siglo XII, su relación con la poesía trovadoresca y todo lo que ésta supone.

<sup>50</sup> Tubingen, Staatsbibliothek, fol. 192.

<sup>51</sup> J. WILLIAMS, *San Isidoro in Leon: Evidence for a new history*, "Art Bulletin", 1973, págs. 171-84.

<sup>52</sup> F. WORMALD, *The Winchester Psalter*, Londres, 1973, pág. 101, lám. 111, correspondiendo a fol. 42. En este caso, es abril el mes que más se asemeja a la pintura de Teruel.

<sup>53</sup> E. MALE, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, París, 9.<sup>a</sup> ed., 1958, pág. 72.

<sup>54</sup> HERRERA CASADO, *op. cit.*, pág. 39.

<sup>55</sup> Y. BONNEFOY, *Peintures murales de la France gothique*, París, 1954, pág. 157.

<sup>56</sup> Hay muchos trabajos sobre el tema, los principales recogidos por Herrera Casado. Añadir el muy completo, aunque tratando especialmente una época anterior, P. de PALOL, *Une broderie catalane d'époque romane: le Génese de Gerona*, "Cah. Archéol", VIII (1956) y IX (1957).

<sup>57</sup> Lib. XVI, cap. VIII, 1.<sup>a</sup> ed: B.A.C., Madrid, 1966, 2.<sup>a</sup> ed., pág. 24.

otros que corresponden a otros monstruos, se ve un desnudo cinocéfalo en la gran inicial de un manuscrito ya citado del siglo XII en Madrid<sup>58</sup> (figura 14).

Por supuesto, la licantropía es anterior a esta imagen. Ovidio cuenta de Licaón, hombre maldito en la Tierra, a quien Júpiter castiga convirtiéndolo en lobo<sup>59</sup>. En la Edad Media san Isidoro, tan reacio a admitir la existencia de lo fabuloso, no duda en el caso del cinocéfalo y supone que vive en la India<sup>60</sup>. La Edad Media creyó en la licantropía. En un decreto de Worms de 1025 se prohíbe la práctica y creencia en ella. A fines del siglo XII, Gervais de Tilbury cuenta como un caballero de Auvernia, castigado por una falta, huyó a un bosque donde se convirtió en lobo. A este estado iba unida la desnudez<sup>61</sup>. Esta falta de ropa que ya se ve en el manuscrito reseñado, se mantiene en los cinocéfalos de la iglesia de la Magdalena de Vezelay (uno de ellos lleva un vestido corto, no obstante) o en un manuscrito alemán de mediados del siglo XII que procedente de Arnstein se conserva en Londres<sup>62</sup>.

Insisto en la desnudez, porque el cinocéfalo de Teruel está vestido. Y venimos así a parar a una curiosa leyenda: san Cristóbal era cinocéfalo. Muy raro el tema en Occidente, se mantuvo en Oriente hasta fechas muy recientes<sup>63</sup>. Cita Réau como ejemplos una miniatura del *Códex Historicus* de la abadía de Zwifalten, en la Biblioteca de Stuttgart, del siglo XII, y luego iconos y frescos bizantinos de los siglos XV, XVI y XVII. En un icono conservado en el museo bizantino de Atenas, un san Cristóbal de esta guisa, tiene cuerpo humano, cabeza de perfil perruno, viste manto y túnica, lleva en la mano una cruz y resalta su santidad con un nimbo<sup>64</sup> (figura 15). Aunque el ser de Teruel no coincide exactamente con éste, sugiero que además de ser un cinocéfalo se le identifique con san Cristóbal. En el techo de la villa Schifanoia, algo posterior, se representa dos veces a san Cristóbal, aunque de acuerdo con la iconografía más usual en Occidente. También las «Actas gnósticas de san Bartolomé», del siglo VI, hablan de un cinocéfalo convertido por el santo<sup>65</sup>. En todo caso, otro ser de este tipo pero positivo. Lo más sospechoso en la pintura turolense son las garras que asoman bajo las vestiduras.

En la sección octava izquierda, los faldones se adornan con dos pisos de frisos, el superior de los cuales es un pequeño bestiario de gran calidad y

<sup>58</sup> Madrid, Bib. Nac., ms. 9557, pág. 341. Ver J. YARZA, *Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII*, "Goya", 1971, pág. 9.

<sup>59</sup> "Metamorfosis", lib. 1, cap. II. Para P. GRIMAL, *Mitología griega y romana*, Barcelona, 1965, pág. 320, esta historia está relacionada con un santuario de Zeus Licio en Arcadia, en el que se mataba a una persona comulgando los asistentes con sus entrañas. Se transformaban en lobos por ocho años, al cabo de los cuales recobraban su forma si no habían comido carne de hombre.

<sup>60</sup> *Etimologías*, lib. XI, cap. III, 15.

<sup>61</sup> Jacques DUCHAUSOY, *Le bestiaire divine*, París, 1972, 2.ª ed., págs. 143-4, aunque no muy de fiar en explicaciones simbólicas, aporta estos datos.

<sup>62</sup> Londres, British Mus., Harley mss. 2799, fol. 243.

<sup>63</sup> L. RÉAU, *Iconographie*, III, 1.º, págs. 307 y 310.

<sup>64</sup> Reproducido en DUCHAUSOY, *op. cit.* y en Gilbert LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, París, 1973.

<sup>65</sup> L. RÉAU, *op. cit.*, pág. 304. CHARBONNEU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, Brujas, 1940, pág. 230, cree que el san Cristóbal cinocéfalo deriva del asno del Domingo de Ramos.

realizado con una gran seguridad de trazo. En el extremo derecho, un unicornio (figura 16). Curioso animal, fantástico y real al tiempo. El y el monoceros se confunden y puede que con ellos se aludiera al rinoceronte, pero el desconocimiento real de estos animales, hace que las imágenes no se les asemejen en nada. Su distintivo más claro es «el cuerno en la frente, dice san Isidoro<sup>66</sup>, de cuatro pies de longitud, tan agudo y tan fuerte que perfora y rompe lo que con él ataca; en lucha con el elefante lo derriba abriéndole el vientre». Quizás mejor que el unicornio, el monoceros esté inspirado en el rinoceronte, pero la imagen de un bestiario inglés de fines del siglo XII aclara sobre las dificultades que las gentes tenían para imaginar la realidad de ese animal<sup>67</sup> (figura 17). El unicornio era tan fuerte que resultaba imposible cazarlo. Sólo ante una doncella con el pecho descubierto se rendía mansamente (figura 18). De aquí el sentido simbólico positivo que se le da<sup>68</sup>.

Pero quizás interesa menos esto ahora que intentar un paralelo con los bestiarios musulmanes. Parece que el texto con ilustración más antiguo hoy conocido es un manuscrito que reúne obras de Aristóteles y de Ubaid Allan b. Jibril b. Bukhtishu, escrito e iluminado seguramente en Bagdad en la primera mitad del siglo XIII<sup>69</sup>. Allí entre los cuadrúpedos hay uno alado y con un enorme cuerno en la frente (figura 19). Se le llama «kardunn» y es nuestro unicornio, aunque el nombre más común es el de «karkadann», término, por otra parte, usual para designar al rinoceronte<sup>70</sup>. Aunque difiere mucho de formas en la iconografía musulmana, parece que entre los rasgos que permanecen, aparte el cuerno, están las alas<sup>71</sup>. Las tienen en el manuscrito antes citado, en otro persa de 1341 (museo de Arte de Cleveland), otro de la misma procedencia de 1320 (Museo de Boston), vaso vidriado del siglo XIV (Freer Gallery of Art), y en otros ejemplos. Lo que no obsta para que los textos literarios, al describir el «karkadann», no las citen.

Ettinghausen cree que los ejemplos más antiguos conocidos del arte musulmán, aunque sin inscripciones aclaratorias, se encuentran en el arte hispano-musulmán, concretamente en la eboraria califal<sup>72</sup>. En la bellísima caja de Leire (museo de Pamplona) hecha en 1005 para Abdimelik, hijo de Almanzor<sup>73</sup>, por Faray y cuatro discípulos<sup>74</sup>, se encuentran por parejas, enfrentados y alados, aunque su naturaleza de unicornios podría presentar algunas dudas (figura 20). También en la posterior de Silos (museo de Burgos), de procedencia conquense (1026) (figura 21). Sólo en un caso dudoso se ha prescindido de las alas. Esto es otra prueba de que en la pintura, salvo escasos motivos como la decoración cúfica o algún entrelazo, los artistas, caso de no ser cristianos,

<sup>66</sup> *Etimologías*, lib. XII, cap. II, pág. 292, ed. B.A.C.

<sup>67</sup> Londres, British Mus., Harley mss. 4751, fol. 15v.

<sup>68</sup> Londres, British Mus., Harley mss. 4751, fol. 6v.

<sup>69</sup> Londres, British Mus., Orient. 2784.

<sup>70</sup> Richard ETTINGHAUSEN, *Studies in Muslim iconographie. I The Unicorn*, Washington, 1950, pág. 6.

<sup>71</sup> *Op. cit.*, pág. 5.

<sup>72</sup> *Op. cit.*, pág. 4.

<sup>73</sup> J. FERRANDIS, *Marfiles árabes de Occidente*, Madrid, 1935, I, pág. 78 y ss.

<sup>74</sup> J. de NAVASCUÉS, *Una joya del arte hispano-musulmán en el Camino de Santiago*, "Príncipe de Viana", 1964, pág. 242.

están inmersos plenamente en el mundo del gótico occidental o del último románico. Otro unicornio de Teruel lucha con un hombre y tampoco lleva alas. Su enorme cuerno ha perforado limpiamente el escudo de su contrincante, como ilustrando las palabras de san Isidoro <sup>75</sup>.

Una obra de las dimensiones de la techumbre requiere no sólo tiempo, sino la presencia de varios pintores trabajando en ella. Ello explica las diferencias de calidad. Pero tal vez en algunos casos, figuras que adolecen de cierta torpeza y otras más seguras pueden proceder de la misma mano. Cuando un artista trabaja en la serie de los carpinteros no tiene delante más que la realidad posiblemente, pero cuando dibuja un león o un grifo dispone de un repertorio de modelos, de pautas, que le ayudan a ser más firme y seguro en línea y realiza obras que sorprenden por su vitalidad y energía cinética. Tal es el caso del friso superior del faldón en la sección segunda derecha. De izquierda a derecha se pueden ver un león (figura 22), dos grifos afrontados (figura 23) y dos dragones cornudos en la misma actitud. En todos ellos es tal la seguridad de diseño que supera al de figuras humanas mayores o menores de otras partes de la techumbre.

Me viene a la memoria la sala capitular del monasterio burgalés de Arlanza que se adornaba con un friso al fresco en que se sucedían leones y grifos gigantescos de estampa feroz, junto a otros animales. El de Teruel, más modesto, presenta no sólo semejanza en cuanto a disposición y concentración de fuerza en los animales, sino que hay algo estilístico que los aproxima <sup>76</sup>.

Con todo, la torpeza o habilidad del artista no depende simplemente del modelo que tenga delante. En Teruel el centauro está en varias pinturas. Una en el faldón de la sección séptima derecha y otra en la sección tercera derecha enfrenteado a un monstruo, me interesan aquí. En el primero, el artista casi no ha sabido unir las dos naturalezas distintas del ser y el final del equipo parece un tonel del que surge el tronco del hombre (figura 24). En el otro, por el contrario, el artista ha hecho perfectamente el ensamblaje según los cánones al uso (figura 25). Además, ni el dibujo, ni el color, ni el movimiento es el mismo; en el segundo, sobre los cuerpos oscuros se dibujaron rayas blancas para remarcar las formas, no habiendo nada de esto en el primero. Estamos ante dos pintores diferentes.

Ambos centauros tienen un rasgo común: Se vuelven hacia atrás mientras tensan su arco. Desde siempre se dijo que eran grandes cazadores <sup>77</sup>. El volverse hacia atrás para disparar; además de recordar a los jinetes partos, está en relación con el sagitario <sup>78</sup>. Con frecuencia su ataque está dirigido contra la sirena (Platerías en Compostela), porque en los Bestiarios ambos seres se describen juntos, uno a continuación del otro <sup>79</sup>. Puede disparar contra la sirena

<sup>75</sup> Tercera sección, lado derecho, ménsula. NOVELLA MATEO, *op. cit.*, pág. 40.

<sup>76</sup> Las pinturas se han perdido, salvo algunas repartidas entre el museo Metropolitano de Nueva York y el Museo de Arte de Cataluña. GUDIOL y COOK, *Pintura e imaginerías románicas*, "Ars Hispaniae", Madrid, 1950, pág. 173.

<sup>77</sup> J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyer Age français*, Londres, 1939, págs. 179 y ss.

<sup>78</sup> V. H. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté en France*, París, 1961, pág. 234.

<sup>79</sup> E. MÂLE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, París, 1966, 7.<sup>a</sup> ed., páginas 334-5.

por ello, contra Capricornio por proximidad en el Zodíaco y, como cazador, sobre el ciervo u otro animal semejante.

Pero lo extraño es verlo como en Teruel luchando contra un monstruo semejante a un dragón, aunque no tenga sus características clásicas, pero en todo caso seguramente un animal maligno<sup>80</sup>. Se inserta en un friso cuyo sentido general robustece esta hipótesis: de maneras diferentes algún hombre se enfrenta a distintos animales del tipo dragón. Podría discutirse ese valor en otra imagen del mismo techo en el que el centauro lucha contra el león. Lleva una tela que le cubre el tronco humano y va armado con un palo que viene a ser como un tallo de los que tanto abundan en la decoración. Un capitel del segundo taller de Silos, a fines del siglo XII presenta este mismo tipo de centauro. Va armado con una rodela que muerde su leonino enemigo. Se admite la duda de interpretación por la conocida ambivalencia del león<sup>81</sup>.

El centauro suele tener un carácter negativo desde la Antigüedad. Allí lucha contra los lapitas ilustrando la historia de Piritoo e Hipodamia y esta lucha pasa a las grandes centauromaquias, en las que bien se glosa la lucha de los griegos contra los persas vencidos y bárbaros, bien se expresa la lucha del hombre como ser pensante contra sus instintos. Siempre el papel negativo lo tiene el centauro. En el mundo cristiano no tiene mejor suerte.

Puede representar el adulterio<sup>82</sup> o la concupiscencia recordando que su aventura con los lapitas fue motivada por el intento de forzar a las mujeres de éstos en la boda de Piritoo. Son los hombres a quienes la lujuria hace iguales a las bestias. En el Renacimiento, Marsilio Ficino y Pico de la Mirándola lo utilizan de nuevo para simbolizar la doble naturaleza del hombre: bestial y divina<sup>83</sup>. Su lascivia le convierte en protagonista de intentos de violación, como la historia de Neso, Deyanira y Hércules, tal vez reflejado en un manuscrito español del siglo XII<sup>84</sup>. Sólo hay un grupo de centauros positivos en el mundo clásico, como Quirón, pacíficos, ni cazadores, ni luchadores<sup>85</sup>. De aquí la extrañeza que produce el centauro de Teruel enfrentándose al raro animal negativo. Estamos ante un ejemplo poco usual. ¿Pérdida una vez más de su significado admitido? Puede que en otras ocasiones, privado de ese sentido primigenio y colocado como motivo ornamental figurativo se encuentre en obras góticas.

Entre tantos temas de discutible religiosidad, clara tendencia laica o bien decorativos, llama la atención el grupo de escenas dedicadas a la pasión de Cristo. Son en sí merecedores de un estudio estilístico e iconográfico que

<sup>80</sup> Así NOVELLA MATEO, *op. cit.*, pág. 41, le llama rarísima bicha.

<sup>81</sup> Está en la sección cuarta. Lo reproduce NOVELLA MATEO, *op. cit.*, pág. 42. lám. XXIII, 7.

<sup>82</sup> E. ÜRECH, *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Neuchatel, 1972, pág. 29.

<sup>83</sup> Guy de Tervarent, *Atributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Ginebra, 1958, pág. 64.

<sup>84</sup> J. YARZA, *Los seres fantásticos*, pág. 10-1. Convertido en "drôlerie" gótica, lucha contra monstruo de 5 cabezas en "Breviario" de Cambrai (Ms. 103, fol. 511) de fines del s. XIII y contra dragón en "Misal" de Amiens (La Haya, M. W. Museum, 78: D. 40, fol. 102v.) de 1324 y "Salterio" del norte de Francia de fines del s. XIII (B. N. París, Lat. 1076, fol. 148v.). Ver, RANDALL, *op. cit.*, pág. 78.

<sup>85</sup> *Dictionnaire des symboles*, dirigido por J. CHEVALIER, París, 1969, pág. 156.

explique cuál fue el motivo por el que se escogieron unas escenas y se prescindió de otras y cuales son las particularidades de cada una. De su estudio podría hacerse notar la presencia de más de un artista trabajando en ellas. Uno torpe que pinta, por ejemplo el «Noli me tangere» y otro más hábil, muy dentro de un gótico lineal que realiza la Crucifixión. Algunos aspectos arcaizantes han sido detectados, como la presencia de una Maiestas con Tetramorfos en una fecha tan avanzada, sea la que se quiera dar a las pinturas<sup>86</sup>.

Es un ciclo muy rico en temas que rompe con su continuidad narrativa el quehacer iconográfico a saltos, normal en las pinturas. Creo que, por lo general, los motivos escultóricos pintados en las grandes ménsulas que separan las secciones no tienen nada que ver con la pintura. Pero en este caso tan particular se siente uno tentado a buscar o a encontrar algo que seguramente fue ajeno a la intención del pintor. Me refiero a las dos cabezas de león de la parte izquierda. Una de ellas lleva un cordero en la boca (figura 26). Dejando a un lado el significado usual del manso animal en el mundo cristiano, es posible recordar ahora que en la Biblia en la historia de David se recuerda que siendo pastor defendió a sus ovejas de los osos y de los leones. El mismo dice que mató a algún león que llevaba en su boca uno de sus corderos. En el Salterio citado de Winchester entre las miniaturas dedicadas a la vida de David una muestra el momento en que el joven arranca de las fauces de un león a una de las ovejas de su rebaño (fol. 7). David es frecuentemente una prefigura de Cristo. Concretamente, sacando la oveja de la boca del león es Cristo descendiendo a los infiernos y salvando a los justos del poder del diablo (san Agustín) o librando a la humanidad de las garras del mismo (Adam de san Víctor)<sup>87</sup>. Es posible que haya ido lejos al intentar establecer esta conexión con el programa de la Pasión, pero al menos resulta sugestiva la hipótesis y, por ahora, no creo que se haya ofrecido otra más válida.

El Entierro ha sido calificado de románico en tradición<sup>88</sup> y desde luego presenta detalles muy arcaizantes (figura 27). Es el entierro pero en él figuran los soldados guardianes de la tumba, uno de ellos dormido ya, tal como luego

<sup>86</sup> NOVELLA MATEO, *op. cit.*, pág. 21.

<sup>87</sup> RÉAU, *op. cit.*, II, 1, pág. 259. En el difícil camino de deslindar lo profano de lo religioso quisiera citar un paralelo más. Al friso alto con caballeros de la sección 2.<sup>a</sup> izquierda, se corresponde el bajo de la derecha con luchas entre hombres y bestias, entre ellas una cacería de ciervo. Se repite la correspondencia en el 4.º, con enfrentamientos abundantes entre caballeros. En los dinteles de los falsos tímpanos de la fachada de la catedral de Angulema, a la derecha (1.º y 2.º), se desarrolla un ciclo muy rico con escenas relativas a la historia de Roldán, primero, y la caza del ciervo, luego. Para R. LEJEUNE y J. STIENNON, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Age*, Bruselas, 2 vols. 1967, I, pág. 38, a quien se debe la identificación, se impone una explicación religiosa del conjunto. Más clara, por las implicaciones del ciclo carolingio, en la lucha de Roldán, puede completarse con la segunda escena que glosaría un verso (1874-5) de la "Chanson de Roland": "Como corre el ciervo ante los perros así ante Roldán huyen los paganos". Sin pensar en una identificación, ni mucho menos, tal vez pueda salvarse la idea. El enfrentamiento de los guerreros, tantas veces alusivo a la lucha de religiones, especialmente presente desde el románico tardío ejemplificado en el famoso combate de Roldán y Ferragut, se completa con la hostilidad entre el hombre, ejemplo del mismo caballero, y los animales, algunos claramente negativos, representativos del mundo del mal.

<sup>88</sup> NOVELLA MATEO, *op. cit.*, pág. 37.

se verá en el momento posterior a la resurrección, cuando las santas mujeres acuden al sepulcro. Lo normal es que en el momento del entierro estén los personajes afectos a Jesús. Su cuerpo puede ser transportado por José de Arimatea y Nicodemo o puede que, colocado ya sobre la tumba, se haga el llanto sobre él. Entonces a la cabecera puede estar la Virgen (Sant'Angelo in Formis en Italia hacia 1100). En los casos más antiguos el número de personajes suele ser reducido, para ir aumentando con el tiempo. Pero los soldados están ausentes<sup>89</sup>. Cabe encontrar en lo español un relativo antecedente, aunque la situación no sea exactamente la misma. En el claustro de Silos se ha dedicado uno de los relieves de ángulo al tema de Jesús en la tumba a manos de José de Arimatea y Nicodemo, y en el mismo la visita de las santas mujeres después de la Resurrección. Por ello, bajo la losa tumbal se agrupan los soldados en muy personal composición. Otra vez un volver al románico, pero también el encuentro con una originalidad que no sabemos si atribuirla más a un deseo de tal que a un mal entendimiento de unas composiciones que se tomaron como modelo.

Para terminar, unas breves referencias al estilo de algunas pinturas. Creo que lo mismo que en lo iconográfico es posible siempre mirar atrás para buscar relaciones y antecedentes en el estilo de la pintura de Teruel. Los maestros que aquí trabajaron en líneas generales se pueden calificar de arcaizantes tanto en su forma de pintar como en la manera de tratar los temas. Pero en ciertos momentos estas palabras no son suficientes para explicar los recuerdos del pasado. Hay que pensar que no pueden haber sido demasiado modernos cronológicamente. Están inmersos en el mundo del gótico lineal temprano, pero con reminiscencias muy vivas del arte figurativo poco posterior al año 1200.

Cuando se compara un león de la Biblia de León antes citada, como los que forman una inicial (I, fol. 168) (figura 28), con el león que lucha contra un joven malamente armado en la sección tercera derecha, son muchos los puntos de contacto (figura 29) entre ambos animales, separados al menos por cien años.

Un examen detallado de esta fauna decorativa confundida entre lazos y tallos vegetales, la propia ornamentación de éstos, los finales resueltos en forma de plantas o flores de colores variados en los que parecen verse hasta tornasoles, lleva hacia Sigena, como bien vió Novella Mateo<sup>90</sup>. Cuando publicó su trabajo aún se daba una fecha avanzada a los pinturas del monasterio aragonés<sup>91</sup> poniéndola en paralelo con obras romanas de la generación anterior a Cavallini. Pero Pächt primero<sup>92</sup> y Oakeshott luego<sup>93</sup> probaron su vinculación

<sup>89</sup> Ver numerosos ejemplos en G. SCHILLER, *Iconography of christian art*. Londres, II, 1972, pág. 164 y ss. y lám. 165 y ss.

<sup>90</sup> *Op. cit.*, pág. 22. Por otra parte, las cabezas de las secciones 7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> recuerdan los bustos de los arcos diafragma de Sigena y aún ciertas cabezas enmarcadas en rectángulos de esmaltes de fines del s. XII y del siguiente. Tal vez cabría insistir más sobre las semejanzas en el repertorio de formas con las de estos esmaltes tanto como sobre la miniatura.

<sup>91</sup> GUDIOL y COOK, *op. cit.*, pág. 127.

<sup>92</sup> O. PÄCHT, *A cycle of english frescoes in Spain*, Burlington Magazine, CIII (1961).

<sup>93</sup> W. OAKESHOTT, *Sigena. Romanesque painting in Spain and the Winchester Bible Artists*, Londres, 1972.

a la escuela de libros iluminados de Winchester de hacia 1180, por lo que hubo que cambiar mucho la fecha antes asignada. Entre 1195 y 1210 cree Oakeshott que se pintó Sigena<sup>94</sup>. A mi juicio la fecha se aproxima más a la segunda y puede fácilmente superarla, si tenemos en cuenta que la fundación es de 1188, en 1208 la reina Sancha anuncia que asistirá a la dedicación del templo y la consagración definitiva no se hace hasta 1258<sup>95</sup>.

La misma vinculación a Sigena permite establecer un nexo con la decoración de la miniatura, pero no con la plenamente gótica francesa, sino con la bizantinizante presente en toda Europa en torno a 1200 y viva aún durante más de treinta años según los lugares. Iniciales inglesas, alemanas, del Mosa y españolas, fechadas entre los últimos años del siglo XII y las dos primeras décadas del siguiente se pueden poner en paralelo por tipo de dibujo, temática decorativa, color, con las avcillas del lado derecho de la tercera sección que picotean entre grandes tallos (figura 30). O con la sirena pájaro del tirante, cuya cola se confunde con los roleos floridos (figura 31). O ese monstruo del faldón de la sección sexta derecha, especie de dragoncillo cuya cola termina en tres tallos (figura 32) semejantes al final de tantos monstruos presos y enredados en las iniciales de los manuscritos. Incluso aquí cambia el color y el cuerpo del animal se hace blanco y sus rasgos se asiluetan en rojo, como en miniaturas numerosas, alguna de las cuales o modelos comunes debe haberle servido de pauta.

Puede que en ocasiones se adivinen ritmos quebrados en paños angulosos que recuerdan el «estilo zigzagueante» alemán y austríaco del siglo XIII, próximo a la cronología turolense. Pero no es tiempo más que de terminar. Una última observación. Foces se pinta en 1301, tal vez un par de años antes. El estilo es más avanzado y creo que ajeno a los conjuntos aquí nombrados. Por todo ello me adhiero al grupo de los que piensan que la techumbre se realizó en el siglo XIII, en su último tercio, y cualquier prueba que se aduzca para alejarla un poco de 1300 me parece que puede ser buena<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> *Op. cit.*, pág. 142. Jacques GARDELLES, *Le prieuré de Sigena aux XIIème et XIIIème siècles. Etude architecturale*, "Bulletin Monumental", 1975, pág. 26, supone que el pintor no ha podido llegar a Sigena antes del último decenio del siglo XII.

<sup>95</sup> Sobre una fecha tardía de Sigena, M. C. LACARRA, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, págs. 64-5.

<sup>96</sup> Deseo agradecer vivamente todas las facilidades que para este trabajo se me han dado por parte de D. Angel Solaz y el doctor S. Sebastián. Especialmente agradecido al señor Jarque que ha tenido la amabilidad de proporcionarme la magnífica colección de diapositivas que posee con las pinturas del techo turolense.



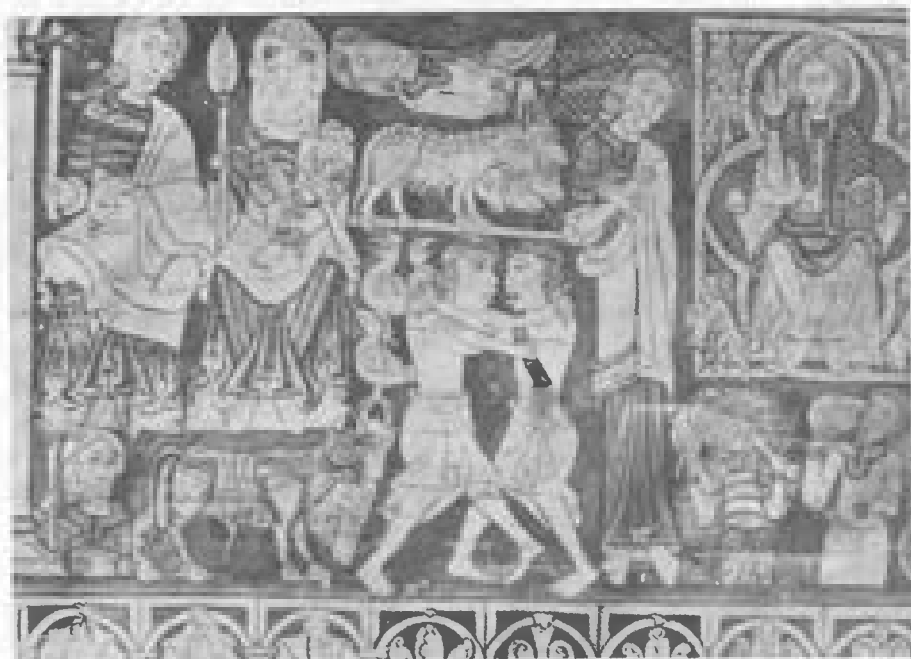
Figura 2.—Biblia B, 1 fol. 4. San Isidoro de León.



Figura 1.—Catedral de Teruel.



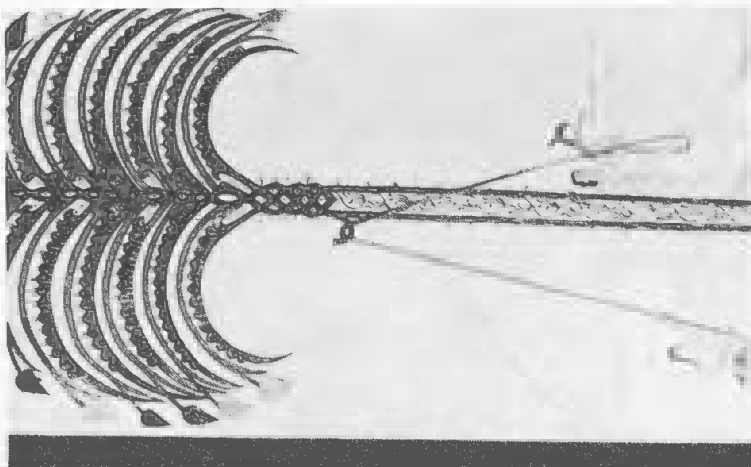
Figura 3.—Biblia B de León, 1 fol. 51.



*Figura 4.—Biblia de Burgos, fol. 12 v. Bib Prov. Burgos.*



*Figura 5.—Catedral de Ciudad Rodrigo, Claustro.*



*Figura 8.—Beato de Gerona,  
fol. 147 v. Catedral de Gerona.*



*Figura 7.—Catedral de Teruel.*



*Figura 6.—Catedral de Teruel.*

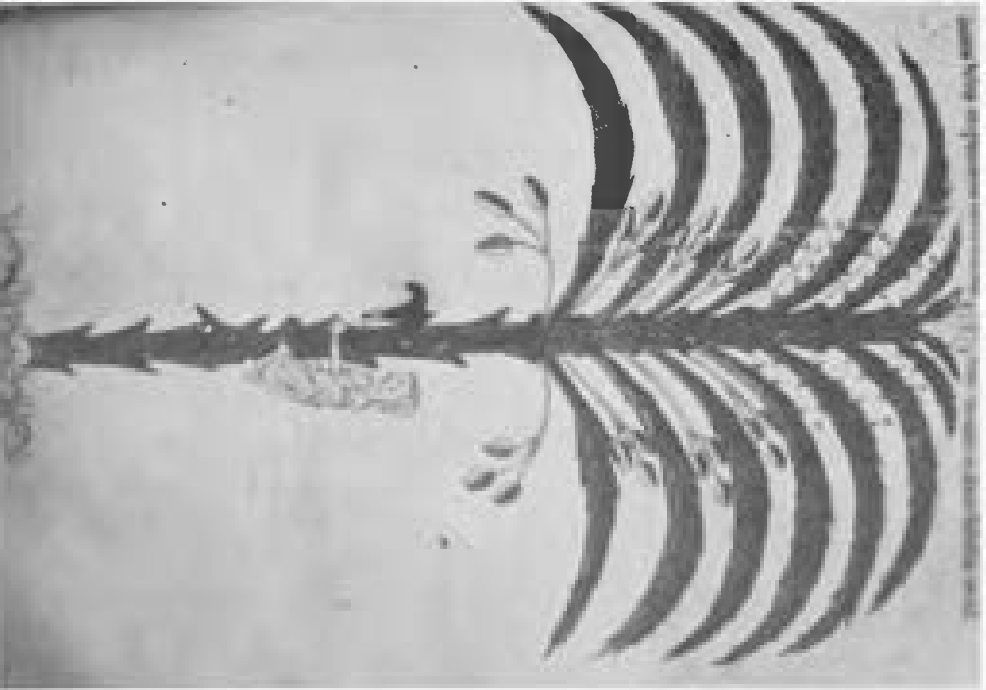


Figura 9.—Beato museo Arqueológico Nacional, fol. 77.



Figura 10.—Beato San Andrés del Arroyo. B. N. París.



Figura 11.—Catedral de Teruel



Figura 12.—Catedral de Teruel.



Figura 13.—Catedral de Tenebr.



Figura 14.—San Agustín, «De civitate Dei», pág. 341. Biblioteca Nacional.

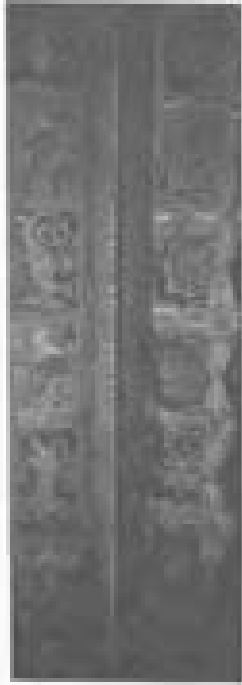


Figura 16.—Catedral de Tnel.



Figura 17.—Bestiario inglés. British M.



Figura 18.—San Cristóbal. Irano museo Bizantina. Atenas.



Figura 19.—Unicornio. M. Británico, Londres.



Figura 18.—Bestiario inglés. British M.



Figura 20.—Arqueta de Letre. M. Pamplona.



*Figura 21.—Caja de Silos. Museo de Burgos.*



*Figura 22.—Catedral de Teruel.*



*Figura 23.—Catedral de Teruel.*



*Figura 24.—Catedral de Teruel.*



*Figura 25.—Catedral de Teruel.*



*Figura 26.—Catedral de Teruel.*



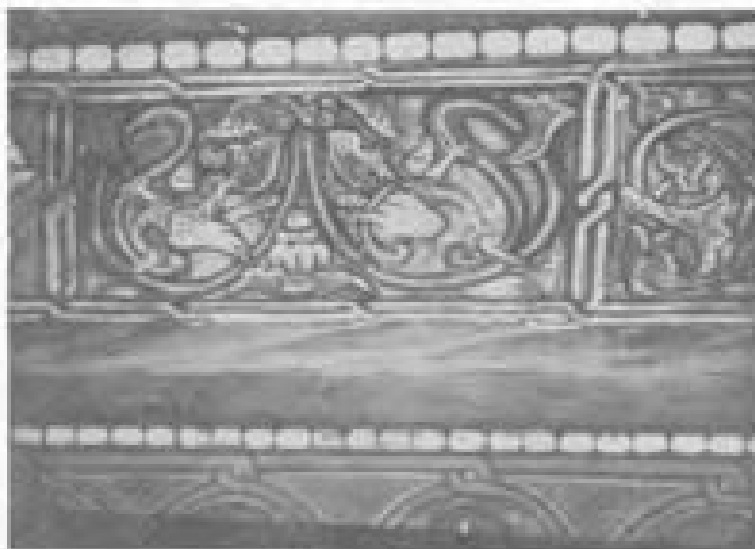
Figura 27.—Catedral de Teruel.



Figura 28.—Biblia B de León. I, fol. 168. San Isidoro de León.

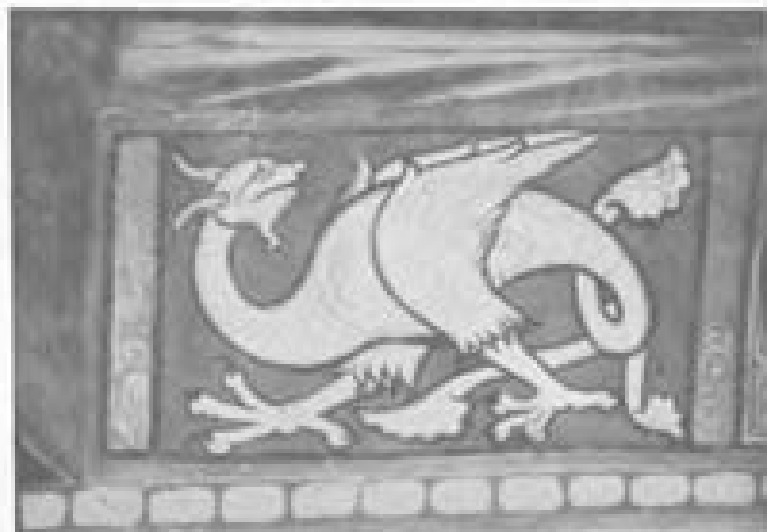
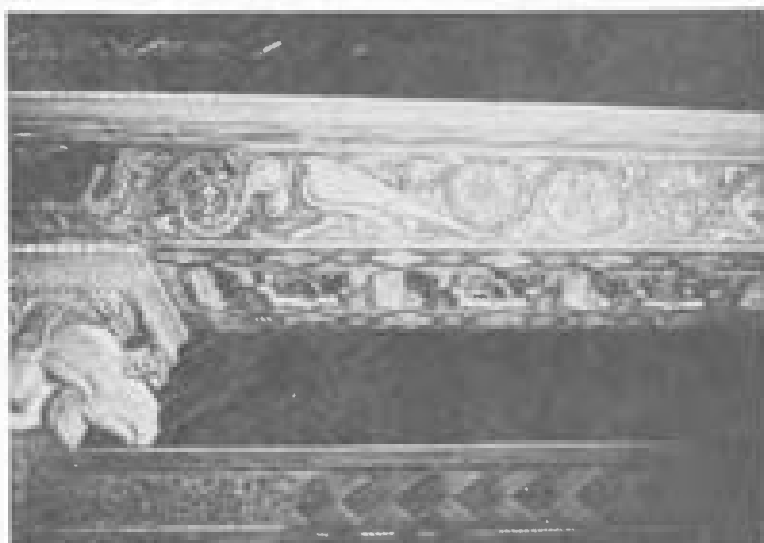


Figura 29.—Catedral de Teruel.



*Figura 30.—  
Catedral de Teruel.*

*Figura 31.—  
Catedral de Teruel.*



*Figura 32.—  
Catedral de Teruel.*



## RASGOS MUDEJARES EN LA PINTURA GOTICA ARAGONESA

M.<sup>a</sup> CARMEN LACARRA DUCAY

Durante el período gótico surgen una serie de centros pictóricos coincidentes con los focos peninsulares de máxima población musulmana, en los que se manifiesta con diferente intensidad la impronta morisca. Desde que en el año 1934 el Marqués de Lozoya llamara la atención sobre el papel desempeñado por los musulmanes en la evolución de nuestra pintura medieval que resultaba, gracias a la aportación de aquéllos, mucho más rica que la del resto de Europa, y sobre la necesidad de llevar a cabo un estudio esclarecedor de este hecho, poco es lo que se ha realizado en este sentido<sup>1</sup>. El concepto de mudéjar continúa aplicado al terreno de la arquitectura de ladrillo y al de su decoración exterior de azulejería y de yeso en sus interiores. Todo lo más se acepta el calificativo de mudéjar, en el campo de la pintura, para aquella que utiliza como único soporte la madera en las techumbres de los edificios así calificados. Y, sin embargo, como indicaba el citado historiador de nuestro arte, «la profesión de pintor debió ser entre los moros sometidos mucho más usual que lo que generalmente se cree, y su huella y el orientalismo de que estaba impregnado el ambiente, originan un acento perceptible en casi toda la pintura peninsular de la baja Edad Media»<sup>2</sup>.

Las primeras noticias que nos han llegado de pintores moros corresponden a mediados del siglo XII; y lo que en esta fecha, tan temprana, pudiera ser una excepción queda confirmado posteriormente por el gran número de nombres moriscos dedicados al arte de la pintura que nos proporcionan los documentos de los siglos posteriores<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat, 1934, (cap. VIII, págs. 248-262).

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 248.

<sup>3</sup> Para Aragón, entre otros estudios, ver: M. SERRANO Y SANZ, *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV*, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, XXXIII-XXXVI (1915-1917). P. GALINDO Y ROMEO, *Las Bellas Artes en Zaragoza*

Recordemos cómo nosotros dentro de lo mudéjar incluimos lo cristiano, pues no le damos al término un sentido religioso sino estético. Es decir, que entendemos por pintura mudéjar aquella hecha por moriscos y la debida a manos cristianas bajo su influencia. Y, por darse en el período gótico un mayor número de obras con esas características, puede hablarse de «un modo mudéjar de interpretar lo gótico en pintura», como se advierte también en los restantes campos del Arte.

En el reino de Aragón hay una serie de obras en las que se percibe con facilidad esta huella morisca que vendría a ser una confirmación de lo dicho y a constituir un paralelismo con lo que se dió simultáneamente en otros reinos peninsulares, como es el caso de Castilla<sup>4</sup>. La labor investigadora llevada a cabo sobre la población aragonesa de este período bajomedieval ha proporcionado datos sobre la localización de los mudéjares y sobre el papel que estos desempeñaron en la vida económica y cultural del Reino<sup>5</sup>. Los documentos hablan, elocuentemente, de la actividad desarrollada por los moriscos en el campo de las bellas artes, por su reconocida habilidad y destreza en los oficios manuales, que los convertía en elemento indispensable en las grandes empresas constructivas, tanto religiosas como civiles. Y, siendo la pintura en aquella época necesario complemento de la arquitectura, —bien fuese aplicada a los muros de los edificios o a sus cubiertas—, bien en forma de muebles que enriquecieran el interior, era lógico que se recurriera a la mano de obra musulmana en su realización, por resultar más económica que la cristiana.

Para llevar a cabo nuestro propósito, que es el de destacar un posible mudejarismo en la pintura aragonesa de los siglos del gótico, analizaremos, someramente, dentro del campo de la pintura y en este orden, obras de pintura mural y obras de pintura sobre fusta en su doble aspecto de obra arquitectónica y obra mobiliar. En líneas generales veremos cómo el mayor índice de mudejarismo en pintura, —a la vista de lo conservado—, correspondería al siglo XIV y primer cuarto del siglo XV, con unos breves precedentes en el siglo XIII y una terminación, por desintegración de las formas mudéjares faltas de su primitivo sentido ornamental, en el siglo XVI.

(siglo XV). *Estudios Históricos*, "Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras", I, (Zaragoza, 1923), pág. 371 y ss. J. GALIAY SARAÑANA, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, I.F.C., 1950, cap. III, págs. 49-56.

<sup>4</sup> Los focos más importantes de mudejarismo en Castilla se localizan en las ciudades de Segovia, —Convento de Santo Domingo el Real— y Toledo —Iglesia de San Román y Monasterio de Santa Clara la Real—. Para las pinturas de la llamada "Torre de Hércules", en la clausura del convento segoviano de Santo Domingo, ver, además de la obra ya citada del Marqués de Lozoya (pp. 250-252, y figs. 257-262), el estudio del mismo autor, titulado, *La casa segoviana. Las casas fuertes torreadas*, "Bol. de la Soc. Esp. de Exc.", XXVII (1919). Y para los monumentos toledanos, José CAMÓN AZNAR, *Pinturas murales de San Román de Toledo*, "Arch. Esp. de Arte", 49, 1942, págs. 50-58, y Balbina MARTÍNEZ CAVIRÓ, *El arte mudéjar en el Monasterio de Santa Clara la Real de Toledo*, "Arch. Esp. de Arte", n.º 184, págs. 369-90.

<sup>5</sup> J. M.<sup>a</sup> LACARRA y de MIGUEL, *Aragón en el pasado*, Col. Austral, n.º 1435, Espasa Calpe, 1972, cap. VI y VII, págs. 134 y 174-6.

I. *Obras de pintura mural.*

Cuando hablamos de pintura mural con influjos mudéjares incluimos en el grupo tanto aquellas pinturas que aparecen decorando edificios de estilo mudéjar y que por sus peculiaridades podemos considerar obra de moriscos, como las pinturas localizadas en construcciones de estilo gótico, hechas posiblemente por artistas cristianos, pero en las que se advierten secuelas de mudéjarismo en los detalles de su composición.

El primero de estos grupos lo constituyen en la actualidad unas cuantas iglesias pertenecientes al arcedianato de Calatayud, en la provincia de Zaragoza. A pesar de haber sido objeto de diversas restauraciones tienen el considerable interés de ser hoy el único testimonio de decoración pictórica mural «de puro carácter mudéjar» en Aragón. Fuera de ellas quedan todavía escasos restos de pinturas en algunas dependencias del zaragozano convento del Santo Sepulcro<sup>6</sup>. Los documentos medievales vienen a suplir esta escasez con noticias de nuevos conjuntos pictóricos hoy desaparecidos. Así sabemos de la existencia de una sala pintada «a lo morisco» en la Aljafería de Zaragoza. También un inventario del año 1379, de Zuera, —localidad muy próxima a la capital aragonesa—, describe el «palacio pintado mayor» de unas casas de aquel lugar<sup>7</sup>. En 1408 se contrata a Mahoma de Galí para que pinte la Capilla de Santa María de los Angeles de Zaragoza, por cuya labor se le darían trescientos sueldos dineros jaqueses, a cobrar en la forma acostumbrada<sup>8</sup>. Y a comienzos del año

<sup>6</sup> Hasta hace unos años se mantenía en pie la Sala Capitular del Convento de Santa Catalina de Zaragoza —fundado en 1234—, cuyos muros contenían pinturas de estilo mudéjar, emparentadas con las de las iglesias del Arcedianato de Calatayud (GALIAY, *op. cit.*, cap. V, pág. 171).

<sup>7</sup> Para el Inventario de Zuera "Bol. R. Acad. Esp.", II, págs. 710-711.

<sup>8</sup> *Zaragoza, 27 de Octubre de 1408.*

"Capitales feytos entre Miguel Roman e Maxoma de Galí, de pintar e fazer las cosas de jus escriptas, de la capiella de Santa Maria de los Angelles.

Item, todo primero que el dito Maxoma sia tenido de picotear la capiella por tal que el algez se tenga millor.

Item, que el dito Maxoma sia tenido despalmar e fer a plana toda la capiella de buen algez, car otrament sera grant danio de toda la obra.

Item más, que sia tenido de fazer la finiestra maior que no es, con un vanco e puerta e rexa de fiero.

Item más, que el dito Maxoma de Galí, sia tenido de pintar la dita capiella segunt la obra de los cruzeros nuevament feytos en Sant Salvador por nuestro senior el Papa, con sus orlas tenidas segunt l'ampleza que conviene e de finas colores.

Item más, que sia tenido de pintarla de fuera e fer las armas que a el plazera en cuantos lugares cerá (querrá).

Item más, que sia tenido de pintar las paredes de los cruzeros en juzo ad altosillas muy buenament feitos.

Item más, que sia tenido de fazer la clau en la manera que son las de los cruzeros de Sant Salvador nuevament feitos, segunt la grandeza que conviene, con fino oro e colores e con sus armas.

Item, que el dito Maxoma sea tenido de fazer el altar de algez e regola con su esbaza bien feita alrededor con algez servido de sedazo, con su grada de regolla, i el

siguiente, Mahoma Ramí, maestro de la obra de la Seo de Zaragoza, recibía el encargo de terminar la pintura y decoración del nuevo cimborrio, por cuya labor percibiría mil doscientos sueldos jaqueses<sup>9</sup>.

Podemos suponer la existencia de edificios con pinturas en las ciudades de Teruel, Tarazona y Daroca. Pero como bien dice don José Galiay, «no se puede precisar si la decoración interior del grupo citado, —el de Calatayud—, era la única del estilo, y cual fuera la que tuvieran las restantes construcciones mudéjares de Aragón, porque con las grandes reformas interiores realizadas durante los siglos XVII y XVIII en las iglesias de cierta antigüedad, borrando

suello todo de la capiella de regolla obrada de canto e de cara e fregada segunt conviene e boytos alrededor de la dita obra, assimismo de alienz e reiola.

Item, que el dito Maxoma sea tenido de fazer toda la sobredita obra a su costa e micion e todas las cosas antes sesoditas en la dita capiella, esento la raxa de fusta todo lo al que ne(ce)sario sera sia tenido a fazer.

Item, que por pintar el algez e cinitas e oro e manos e todas las cosas necesarias entro a fin de la dita obra, yo Miguel Roman sia tenido de dar al dito Maxoma de Galí trezientos sueldos dineros jaqueses, jes a saber en tres tandas, la una al comencament de la obra; la segunda quan sia pintada entro a baxo a los gapitellos; la tercera a fin de la obra.

Anno CCCCVIII<sup>o</sup> a XXVII de Octubre, en Caragoça, entre el dito don Miguel Roman et Mahoma de Galí, los capitoles sobre ditos (fueron fechos)... Apres de continent el dito Mahoma confesso haver recebido C sueldos de la primera tanda de la dita obra".

(A.P.Z. Est. 17, lig. 6). M. SERRANO Y SANZ, *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV*, "Bol. Rev. Arch. Bibl. y Museos", XXXVI (1917), págs. 438-439.

<sup>9</sup> *Pintura del Cimborrio de la Seo de Zaragoza*. 26 de febrero de 1409.

"Esto es lo que es necesario para acabar de pintar el cinbori.

Primerament anse a pintar la meytat de las branquas e partida de los paredones del crucero que dentro en el cuerpo del cinbori, e las ditas branquas e paredones sean asi pintadas e aquabadas de fullages e acanefas e enpedradura, e de aquellas matexas colores o senblantes ques lo de suso pintado.

Item, que se aquaben los primeros finestrages del cinbori contiguo a lo ques pintado segunt la forma ques pintado (sic) lo de suso.

Item, las segundas finestras, que se acaben segunt es en las finiestras de suso ditas, el campo bermello con sus fullages de colores, sea feyta su açanefa, asi de suso e de juso ,todas a la redonda...

Item, que en los espacios que finquaran a los revoques de las ditas finiestras, sean feytos sendos senyales de las armas de nuestro senyor el Papa.

Item, en una esbasa ques a los pieder de los finestrages segundos, la qual ba a la redonda de todo el cinbori, sian pintadas las rosas de aquella, la meytat vermellas, et la meytat blanquas e el campo cardeno con fullages.

Item, que las rosas e los fullages de las ditas finiestras sean pintadas en la forma e manera que deven seyer las de la sobredita esbasa ques de suso de las ditas finiestras chiquas, e de aquellas matexas colores.

Item, en los espacios de los quatro renquones que son jus los quatro arquetes del cinbori, sian pintados el campo de damasquin, armas o angeles, a consello de pintores.

Item, todo lo sobredicho sea pintado segunt de suso es contenido, fasta los primeros chapiteles del cinbori; dalli a juso fasta el suelo, sea enblanquado e enpedrado, segunt ques en la hobra començada.

Con los capitoles e condiciones sobrescriptos, don Johan Sobirats, sagristan de la Seu de Caragoça, ministrador de la obra de nuestro senyor el Papa, da a estallo a pintar el cinbori de la dita Seu a maestre Mahoma Ramí, maestro de la dita obra, por precio de mil CC sueldos jalluses, de los qualqes a recibir encontinent mil sueldos para colores". (A.P.Z. Almenara). SERRANO Y SANZ, *Documentos...* XXXIV (1916), págs. 467-468.

toda huella decorativa anterior, desapareció la única prueba verdad que podía resolver de manera terminante la duda»<sup>10</sup>. La necesidad de decorar con pintura los muros interiores de las construcciones mudéjares aragonesas se debía a la utilización, como material constructivo del ladrillo sin el recurso la piedra para enriquecer los paramentos. Las grandes superficies ciegas exigían ser revestidas de una ornamentación uniforme, que ocultara la pobreza del aparejo y destacara las líneas estructurales del edificio.

Las iglesias integrantes del grupo de Calatayud presentan una decoración común, con pequeñas variantes que no afectan al resultado. El hecho de que se llevasen a cabo en una fecha aproximada, nos permite suponer la existencia de uno o varios talleres de pintores trabajando contemporáneamente. Los temas se distribuyen en todas estas iglesias de un modo semejante: en general hay una ornamentación para la parte baja de los muros, que alcanza hasta las claves de los arcos de las capillas que abren en ellos, y otra diferente para el resto del muro y las bóvedas.

La primera decoración se realiza grabando los dibujos sobre el enlucido mediante un punzón (grafío), y cubriendo luego éste con pincel de trazado espeso, de tal modo que no desaparezcan los temas aunque la pintura se pierda. Los motivos suelen ser de tipo geométrico bastante simple: a base de lazos, de cuatro y ocho lados, con trozos rectos y curvos alternando, y formando rombos. Las redes de los lazos se graban y se cubren con pincelada gruesa de color negro; los fondos de las lacerías se pintan de color ocre y los polígonos presentan, a veces, color rojo o verde. La zona superior de los muros y las bóvedas desarrollan una ornamentación distinta. Aquí se intenta reproducir el dibujo de una plentería de ladrillo, con las piezas, trazadas con línea blanca, dispuestas a soga y tazon, de color amarillo. Los nervios de las bóvedas simulan despiece de piedra con sillares de regular tamaño, salvo para las zonas próximas a las claves en que, de nuevo, aparece imitado el ladrillo. Con frecuencia esta zona alta se enriquece, en sus partes más visibles, con unas bandas de motivos vegetales y heráldicos enlazados con cintas formando nudos.

A continuación damos una relación de las iglesias con decoración logografiada y pintadas de carácter mudéjar, siguiendo un criterio meramente cronológico.

#### 1. Iglesia parroquial de San Félix. TORRALBA DE RIBOTA (Calatayud).

Su construcción fue por decreto del obispo don Pedro Calvillo, expedido en 1367, para sustituir a la antigua parroquia destruida en la guerra llamada de los dos Pedros, por ser entre Pedro I el Cruel de Castilla y Pedro IV de Aragón (1358-1366). Se le dió aspecto de fortaleza, debido a que el pueblo se haya situado muy próximo a la entonces frontera entre Castilla y Aragón<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> *Arie mudéjar aragonés*, cap. V, pág. 155.

<sup>11</sup> José María LÓPEZ LANDA, *Iglesias goticomudéjares del arcedianado de Calatayud*, "Rev. Arquitectura", Madrid, 1923, págs. 2-4.

## 2. Iglesia de la Virgen. TOBED (Calatayud).

No consta documentalmente su edificación pero sí que contribuyeron a terminarla los donativos del pontífice aragonés Pedro de Luna, *Benedicto XIII* (1394-1424), por figurar sus armas en el último tramo de la bóveda <sup>12</sup>.

## 3. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. MALUENDA (Calatayud).

Primitivamente tuvo categoría de parroquia, siendo hoy filial de la de Santa María. La fecha de su construcción nos viene dada por una inscripción que puede leerse bajo el coro, en el lado de la epístola, que dice: «ANNO A NATIVITATE DOMINI MILESIMO CCC DECIMO TERCIO DIE MIERCOLES...PEDRO»... Y en el lado opuesto: «JUAN BAUTISTA...INVICTA ERAN MAESTROS»... <sup>13</sup>.

## 4. Iglesia Parroquial de Santa Tecla. CERVERA DE LA CAÑADA (Ateca).

Se utilizaron en su construcción parte de los muros del castillo situado en la zona alta de la población que había quedado destruido en la guerra entre Aragón y Castilla. En el antepecho del coro, a los pies de la iglesia, hay grabada una inscripción en caracteres góticos: «EN NOMBRE DE :DIOS TODO:PODEROSO SEYOR:FUE ACABADA :ESTA YGLESIA:EN AYO DE MIL:CUATRO CIETOS:E VINT SEYS: FUERON:JURADOS:DE AQUESTE:DITO :AYO :DON:PASCUAL:VERDEJO:DON JOAN:AZNAR: REGIDORES:DON:ANTON:MORANT:DONDOMIGEL:MORANT:ANTON: CAYNILLLO:MATEU:CUBERO:PERCURADOR:MIGEL:FRAYRE:CON DIOS:». A continuación, y en una pechina, entre el exterior del antepecho del coro y el muro del evangelio de la iglesia, se lee otra inscripción, asimismo tallada en yeso:

«OBRADA T(ET) DEFICADA:POR:MAHOMA:RAMI:CON DIOS» <sup>14</sup>

Mahoma Ramí aparece varias veces citado en los documentos como arquitecto y pintor. Su actividad se desenvuelve durante el primer cuarto del siglo XV en Zaragoza y comarca de Calatayud. En 1403, el 24 de Febrero, lo encontramos reunido, junto con Juan de Barbastro y ocho alarifes moros, todos ellos «maestros mecánicos de fazer, fabricar, e obrar yglesias, castiellos, torres, casas e otras diuersas obras e edificios, de piedras, vitumen e de regola», ante don Johan Sobirats, canónigo y sacristán del templo de la Seo de Zaragoza, don Martín Ferran, canónigo y capellán mayor de la misma iglesia y don Lázaro Martínez de Bordaiva, canonigo y Deán de la Iglesia de Huesca, para que diesen su parecer acerca de las obras que debían hacerse en el citado templo, a petición del pontífice reinante, Benedicto XIII. Las obras proyectadas

<sup>12</sup> *Ibid.*, págs. 4-5.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 2, nota 1 y págs. 6-7.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 1, nota 3, y Francisco ABBAD Ríos, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, C.S.I.C., 1957, págs. 238-240.

afectaban a su cabecera que habría que reparar reforzándola lateralmente sin derribarla, y al viejo cimborrio de ladrillo, que sería sustituido por otro nuevo, más esbelto<sup>15</sup>.

En octubre de 1408 se encontraban ya concluidas las obras en la Iglesia de la Seo<sup>16</sup>, y a comienzos del año siguiente Mahoma Ramí era el encargado de terminar de pintar el cimborrio<sup>17</sup>. Entre 1412 y 1414 Mahoma Ramí se ocupa de dirigir la ampliación efectuada en la desaparecida iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud, obra subvencionada por don Pedro de Luna<sup>18</sup>, y en 1426 se terminaba la iglesia de la Asunción de Cervera de la Cañana, también bajo su dirección.

### 5. Convento del Santo Sepulcro. ZARAGOZA.

Se encuentra situado en la ribera del Ebro, en la calle del Coso. Fue fundado el año 1275, por la marquesa de Rada, hija del rey de Navarra Teobaldo II, siendo su primera abadesa doña Teresa de Rada, hermana de la fundadora, confirmada en su dignidad por el Patriarca de Jerusalén, en 1306<sup>19</sup>. Los restos de pintura mudéjar se hallan en el antiguo refectorio, en el lado sur del claustro, y en la sala capitular al norte del mismo. Estas decoraciones pueden émparentarse, por su estilo, con las que hemos nombrado de la zona de Calatayud, y considerarse de una cronología aproximada.

El segundo grupo de pinturas murales en las que creemos ver resabios mudéjares lo constituyen todas aquellas que, si bien por su estilo pertenecen a la corriente del gótico lineal, presentan en sus composiciones ciertos rasgos que consideramos moriscos. Sus edificios se localizan en un área bastante amplia dentro del reino de Aragón, y por su cronología entran de lleno en el siglo XIV. Sirva como ejemplo de lo que decimos, las pinturas de carácter funerario que se conservan en la iglesia de la *Virgen de Cabañas*, en la ALMUNIA DE DOÑA GODINA (Zaragoza), antigua parroquial del pueblo del mismo nombre, hoy desaparecido<sup>20</sup>. Una de las que mejor se conservan corresponde al sepulcro de doña Horia Pérez, mujer de don Martín Pérez de Arbiz, tal como dice la inscripción que la divide en dos partes. En la parte baja tiene pintada la figura yacente de la difunta y en la parte superior, bajo un arcosolio, se representa a Cristo en la Cruz entre la Virgen y San Juan. La cabeza de doña Horia reposa sobre un almohadón decorado con motivos de entrelazo de carácter mudéjar, igual al que encontramos bajo la cabeza de fray Raimundo Albert, prior general del monasterio mercedario del Puig, cerca de Valencia, fallecido en 1330<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> M. SERRANO Y SANZ, *Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI*. Discurso, Madrid, 1916, Documentos, I, págs. 33-35.

<sup>16</sup> Cf. nota 8.

<sup>17</sup> Cf. nota 9.

<sup>18</sup> Cf. *San Pedro Mártir de Calatayud y el Papa Luna*, por don Ovidio Cuella Esteban, de la Universidad de Barcelona, en este mismo volumen.

<sup>19</sup> ABBAD RÍOS, *ob. cit.*, págs. 108-110.

<sup>20</sup> *Ibid*, págs. 176-177.

<sup>21</sup> Marqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, II, pág. 256 y fig. 265.

La iglesia de *San Miguel* de DAROCA (Zaragoza), construida en un estilo románico avanzado pero con resabios islámicos, tal como lo atestiguan los modillones de rollos que sostienen la cornisa de su cabecera y la conservada celosía de yeso en una de sus ventanas, fue decorada con pinturas murales de estilo gótico lineal en la primera mitad del siglo XIV<sup>22</sup>. De las dos grandes composiciones que la adornaban, la que ocupa el ábside mayor —única que permanece in situ—, fue dedicada a la Coronación de María por su Hijo Jesucristo, flanqueada por los apóstoles y una serie de ángeles músicos y turiferarios. La división entre la escena principal y las figuras acompañantes se llevó a cabo por el procedimiento de dividir la superficie en compartimentos tabicados en torno al motivo central<sup>23</sup>, dando a la composición la apariencia de una obra de tapicería por la ordenación geométrica de sus elementos. En este caso son las figuras de los ángeles quienes cumplen la misión de completar la escena. De ellos alguno aparece tocando la guitarra morisca y todos se bordean en sus «casas» con anchas cintas en zig-zag. La segunda decoración que ha sido identificada por Gudiol como San Valero dando la comunión a los reyes aragoneses<sup>24</sup>, y que creemos puede atribuirse al autor de la pintura de la Coronación, utiliza el mismo sistema compositivo. Aquí el mudejarismo queda acentuado por estar los fondos ocupados con una ornamentación de rombos que enmarcan motivos florales<sup>25</sup>.

## II. Obras de pintura sobre fusta.

La pintura que utiliza la madera como soporte puede desempeñar *función arquitectónica* —techumbres de los edificios—, y *función mobiliar*, bien sea en forma de retablo, de arqueta relicario u otros usos.

### A) *Función arquitectónica.*

A partir del siglo XIII se hizo frecuente que las vigas y los tableros de

<sup>22</sup> Sobre la obra de arquitectura en San Miguel de Daroca, *La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca*, de L. TORRES BALBÁS, "Arch. Esp. de Arte", número 99, 1952, págs. 209-221.

<sup>23</sup> Ver sobre el sistema de distribuir los motivos en una superficie mural: "Los compartimentos tabicados. Una organización abstracta para la pintura figurativa", por don Julián GÁLLEGO SERRANO, "Rev. de Occidente", n.º 110, Madrid, Mayo, 1972, págs. 131-161.

<sup>24</sup> J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval en Aragón*, pág. 23, fig. 69. Otros autores, como el Marqués de Lozoya (*Historia del Arte Hispánico*, II, pág. 275), ABBAD RÍOS (*ob. cit.*, pág. 475, fig. 1210) y J. CAMÓN AZNAR, *Pintura Medieval Española*, Madrid, 1966, pág. 145, quieren ver a Jesucristo en la figura central vestida con hábitos sacerdotales. Y, finalmente, R. Chandler POST (*A history of Spanish Painting*, II, pág. 69) acepta, sin decidirse, las dos posibilidades.

<sup>25</sup> Ver reproducción gráfica de esta pintura en la obra ya mencionada de GUDIOL, *Pintura Medieval en Aragón*, fig. 69, pág. 158, y del mismo autor: *Pintura gótica* ("Ars Hispaniae", IX, Madrid, 1955), fig. 12, pág. 33. Su emplazamiento primitivo estuvo en el primer tramo del lado de la epístola, como altar de una capilla. Arrancada del muro, parte se conserva en el M.P.-B.A. de Zaragoza.

las *techumbres* se decorasen a pincel. Y esta decoración era encomendada, muy frecuentemente a los autores de la carpintería, casi siempre mudéjares<sup>26</sup>.

«Muchas veces la función del pintor se limitaba a hacer resaltar el efecto de la talla aplicando sobre ella colores simples y vivos. Pero en otras la decoración se entregaba al pintor casi totalmente y se pintaban, donde había espacio para ello, verdaderas composiciones en las cuales, juntamente con la tradición musulmana, más absorbente en los motivos ornamentales, se combinan asuntos y estilos venidos de Francia o de Italia, y se crea entre atauriques y lazos, un mundo de elegantes figurillas que luchan, cazan, se divierten o participan de fantásticas aventuras de las leyendas caballerescas tan en boga en aquel tiempo»<sup>27</sup>.

En Aragón se conservan todavía algunos ejemplos de *techumbres* con pinturas mudéjares y abundan las referencias documentales a obras desaparecidas.

Los tipos de estructura que se dieron en el período gótico fueron muy variados, yendo desde los más sencillos, de armadura a dos aguas, a los adintelados de estructura plana o a los de par y nudillo. Se localizan geográficamente en las tres provincias aragonesas y su cronología abarca desde el siglo XIII hasta el siglo XV, ambos inclusive<sup>28</sup>.

#### *Provincia de Huesca.*

##### Ermita de San Miguel. BARLUENGA (Huesca).

Edificio en piedra de una sola nave y testero recto. La *techumbre* es de estructura angular a dos vertientes, descansando sobre cuatro arcos apuntados transversales. La viga maestra se halla pintada con motivos vegetales estilizados, rombos, entrelazos. En las restantes vigas hay cintas en zig-zag, grecas en ajedrezado, bandas. Los colores en todas son vivos, blanco, bermellón, negro y rojo. Su cronología aproximada es la de la última década del siglo XIII<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> El castellano autor del Poema de Alexandre, a mediados del siglo XIII, al describir los palacios del rey Poro, evoca los alfárjes de algún palacio que hubiese impresionado su imaginación, cuando dice: "...el techo era pintado a lazos e a redes, todo d'oro finb..."

<sup>27</sup> Marqués de Lozoya, II, págs. 256-257.

<sup>28</sup> No indicamos con esto que con el nuevo siglo (XVI) se suprimiera, de golpe, la tradición de techos de carpintería pintada, tal como nos lo indica un documento del Archivo de Protocolos de Calatayud (1506-V-21), en el que se dice, entre otras cosas: *Brahem el Castellano, moro, maestro de edificar casas, vecino de la ciudad de Calatayud, contrata la fábrica de una cubierta para las cass de Anthon Pérez*. (Notrio Forcen López). El texto dice: "Eadem die maestre Brahém el Castellano, moro, vecino de la ciudad de Calatayut, prometió et se obligó de ffazer una buena cubierta, labrada y pintada por un estudio de las casas del honorable Johan de Anthon Perez, habitant en la dicha ciudad, y dar aquella labrada y pintada y acabada ffasta dos meses, conderos del día presente en adelant, de la suerte y manera que esta ffecha y pintada otra cubierta en un estudio de las casas et habitacion de Johan Gomez, mercader, ciudadano de la dicha ciudad, y si mejor podrá mejor"... La fecha, es como se indica al enunciar el documento, la de ventiuno de mayo de 1506. G. M. BORRÁS GUALÍS, *Mudéjar en los Valles del Jalón-Jiloca*. (Tesis Doctoral, inédita, Zaragoza, 1970). Apéndice Documental, n.º 13, pág. 288).

<sup>29</sup> R. DEL ARCO Y GARAY, *Catálogo Monumental de España. Huesca*, C.S.I.C. Madrid, 1952, pág. 147. J. GALIAY SARAÑANA, *Arte Mudéjar Aragónés*, pág. 178.

## Ermita de LA PUEBLA DE CASTRO (Benabarre).

Fue iglesia parroquial de la aldea de Castro, hoy desaparecida.

El edificio es de estilo románico lombardo, de cronología avanzada. De una sola nave —de veinte metros por ocho— cubierta con bóveda reformada con fajones, que cerraba un ábside semicircular con bóveda de horno. En su interior conserva, todavía, su alfarje sobre la puerta de entrada, sirviendo de piso al coro alto situado a los pies de la Iglesia. Las vigas que lo sostienen se enriquecen con ornamentación tallada y policromada en la que aparecen, alternando con escenas humanas y motivos vegetales, los escudos de armas de los Castro, los Fernández de Castro y otras familias con ellos enlazados, fijándose su cronología a fines del siglo XIV<sup>30</sup>.

## VILLANUEVA DE SIGENA (Sariñena).

## Sala Prioral del Monasterio.

Era un suntuoso salón que medía 14 metros de longitud por siete de anchura. Se cubría con armadura de madera en forma de medio cañón apuntado, sostenida por seis tirantes transversales. Su decoración pictórica, rica y variada como ninguna otra del monasterio, era lo más interesante. Los motivos que aparecían en ella revelaban una fuerte influencia mudéjar, por el empleo de lacerías, blasones, estrellas, minuciosos atauriques de gran sabor islámico, y abundante flora estilizada, todo en colores vivos y perfilado con abundante oro. Su datación aproximada corresponde a la época en que era subpriora del Monasterio doña Isabel de Alagón, según fuentes documentales, y habría de fijarse «pocos años antes de 1410»<sup>31</sup>. Por un recibo procedente del Archivo de Sigena, que publicó Quadrado, sabemos que en febrero de 1354 trabajaba allí Mahomat Bellico, moro vecino de Zaragoza, en la construcción de una capilla situada en el brazo derecho del crucero<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> DEL ARCO, pág. 232. GALIAY, págs. 178 y 180. Lámina LXXXI.

<sup>31</sup> Mariano de PANO Y RUATA, *El Monasterio de Sigena*, Lérida, 1883, da la noticia, que luego recoge del Arco en su *Catálogo Monumental de Huesca* (pág. 409), según la cual, en dicha fecha, por documento otorgado ante el notario Valles de Garrapón, se daba licencia a doña Isabel de Alagón, subpriora, para disponer de unas cámaras muy suntuosas que entre el claustro y el dormitorio había construido a sus expensas.

<sup>32</sup> La capilla fue dedicada a la Trinidad y utilizada como panteón prioral. Fue su fundadora doña María Ximénez Cornel, condesa de Barcelhos, aunque no quedó ésta terminada sino después de la muerte de la condesa, acaecida en 1355; según el encargo de acabarla que hizo en su testamento a su hermana doña Urraca Artal Cornel, priora de Sigena fallecida en el año de 1357.

El texto del recibo, dice literalmente: "Sepan todos como yo Mahomat de Bellico, moro vecino de Caragoça, otorgo que he recibido en poder mio de mano a mano contados de vos, noble Senyora dona Maria Cornell condesa de Barcellos del reino de Portugal, todos aquellos mil e cincientos sol. jacc. de buena moneda, et todo aquello que costó de carrier el algeuz para la vostra cappiella, la qual yo he obrada e acabada en el monast. de Xixena, et todas otras cosas que vos mí fuéssedes tenid dar e pagar por razón de la obra de la dita vostra cappiella con cartas o menos de cartas. De los quales M. D. sol. e costa de carrier el dito algeuz e otras cosas que a mi fuéssedes tenida por razon antedita e como dito es, me otorgo ser bien pagado vestro a toda mi voluntat. e ninguna

*Provincia de Zaragoza.*

## PALACIO DE LA DIPUTACION DEL REINO (Zaragoza)

Se alzaba junto al palacio Arzobispal, en la margen derecha del Ebro. Su construcción se inició (1431-1456) el año 1437, reinando Alfonso V, bajo el patronazgo del arzobispo don Ramón de Mur, poderoso mecenas de aquel tiempo.

De considerables proporciones —doscientos noventa y dos palmos de largo por cincuenta y dos de ancho y cincuenta y seis largo de altura—, lo constituyeran una serie de salas ricamente ornamentadas y su fin fue motivado por un voraz incendio que lo consumió completamente a comienzos de 1809, durante la guerra de la Independencia.

El archivo de protocolos notariales de Zaragoza guarda una serie de documentos, según los cuales sabemos que para noviembre de 1447 se contrataban las cubiertas de dos cámaras de dicho palacio con el fustero zaragozano Mahoma Rafacón, por la cantidad de dos mil cuatrocientos sueldos<sup>33</sup>. Nuevos datos nos proporciona la noticia de un pleito que fue entablado por dicho Mahoma Rafacón y el alarife Ibraym de Ceuta, quien llevaba trabajando en las obras de la Diputación desde 1449<sup>34</sup>. De los numerosos artesanos que embellecían sus cámaras nos ha quedado el recuerdo por las descripciones que, de uno de los principales —el de la Sala Real— hicieron los cronistas que visitaron

---

cosa no y finca por pagar. Renunciando a toda excepcion de frau e d'engano e de no aver recibidas todas las ditas cosas por razon sobredita e como dito es a cosa non feyta. Et prometo de fer vos a todos tiempos Jus obligacion de todos mis bienes sedientes e novientes avidos e por aver en todo lugar. Et fago de vos encare fer en testimonio de verdad aquest present alvaran público de paga. Esto fue feyto en el dito monas. de Xixena a XIX dias de febero anno a nat. Dom. mill. CCC. quinquag. quarto. Et son testimonios Exemeno de Exeia escudero habitant en Xixena, e Juce Torren moro vecino de Caragoça. Signo de mi Domingo Tornero público not. genl. de auct. reyal por todo el regno de Aragón, que a las sobreditas cosas present fué, e aquest alvarán escribió..." (J. M. QUADRADO ARAGÓN. *España sus monumentos y artes —su naturaleza e historia—*. Barcelona, 1886, pág. 120, nota 1.

<sup>33</sup> Archivo de Protocolos de Zaragoza. Pap. sueltos.

"Con los capitales infrascriptos, Johan de Calavert, obrero de la casa de la Diputación del Regno de Aragon, de licencia et consentimiento de los diputados del dito Regno, da a estallo a Mahoma Rafacon, fustero, habitant en la ciudad de Caragoça, el obrar, cobrir e assentar las cubiertas de las dos retretas que stan enta la part de la Seu, es a saber el retret que se tiene con el retret que obro Maestre Bernat Soler, et la casa del notario, que esta en el canton de part de la Seu."

Luego continua el texto con las cláusulas acostumbradas, indicando que la obra de "las sobreditas dos cubiertas" ha de cumplirse "dentro del tiempo de hun anyo contadero del dia que los presentes capitales se testificaran". En total recibiría su autor, por la primera de las dos cubiertas, mil cuatrocientos sueldos, y por la segunda mil sueldos. La capitulación lleva la data de seis de noviembre de 1447. (M. SERRANO Y SANZ, *Gil Morlanes, escultor del siglo XV*, discurso, Madrid, 1916, doc. V. págs. 38-39).

<sup>34</sup> M. SERRANO Y SANZ, *op. cit.*, documento VI, págs. 39-40.

el edificio. Quizá la más completa sea la de Diego José Dormer, en 1680. De su lectura es fácil deducir la belleza de sus motivos, típicamente mudéjares<sup>35</sup>.

#### Santa María de MALUENDA (Calatayud).

El edificio parroquial es contemporáneo del de la Iglesia de las Santas Justa y Rufina, en la misma localidad, datado en 1413. Sobre el primer tramo de la nave hay en Santa María un coro alto sobre una techumbre plana o alfarje de madera, que apoya en gran arco de medio punto. Este modelo de alfarje lo volvemos a encontrar, con pequeñas variantes, en las iglesias de Tobed, Torralba de Ribota y en la Iglesia de Cabañas, pertenecientes a la misma provincia. La decoración de las vigas está hecha a base de motivos florales enlazando blasones, la de los fondos de las fajas de cada división en que se compartimenta el techo la constituyen círculos divididos en seis partes mediante dos colores, y en los plafones diversos tipos de vegetación estilizada, correctamente dibujados<sup>36</sup>. En una inscripción pintada entre dos jácenas o vigas maestras, puede leerse: «ERA:MAESTRO:YUCAF:ADOLMALIH: y a continuación, en una de las esquinas, en caracteres árabes: «NO HAY MAS DIOS QUE DIOS (r) MAHOMA ES EL ENVIADO DE DIOS»: seguida de la fórmula: «NO HAY ...SINO DIOS»<sup>37</sup>.

#### Iglesia de la Virgen. TOBED (Calatayud).

De los últimos años del siglo XIV es el techo que recibe el coro situado a los pies de la nave. Su estructura repite simplificado el tipo de la de Santa

<sup>35</sup> ... "Su techumbre, o cielo se funda en treze tirantes, que cargan en los dos lienzos de la pared que miran al Norte y Mediodía, sin dos más sobre las paredes de las testeras azia Oriente y Poniente, que todos están adornafo con molduras de famoso relieve, y doradas, que hacen tres caras, dexando espacios en medio en que hay pintados unos laberintos de varios colores, perfilados de oro. A los tirantes reciben unos cabezales, que salen de la pared la cuarta parte de lo largo dellos, y tienen en sus testas unos canes o cartelones, dispuestos con tanta variedad y primor, que no se parecen unos a otros, con ser treinta, dorados y bruñidos; en las dos caras de estos cartelones corren molduras, conforme las del tirante, y en los espacios que dexan ay pintados laberintos y artesones, con la diferencia misma de colores que estan los del tirante, y todo perfilado de oro. Los cabezales tienen contracabezal que buela de la pared cada unos diez palmos, y en sus testas ay muchachos, grifos, centauros, sirenas, vichas, sátiros i leones, y assi otros, todos dorados, y encarnados segun arte. De un puente a otro arriba estan puestos a distancia de media hora unos Canes, que forman quadros perfectos, y en sus fondos unos florones de lindo relieve, que son en todos setecientos cincuenta y seis, dorados, y en los Canes y artesones de varios colores con perfiles de oro. De un tirante a otro corre a la medida de él al rededor de la Sala un friso pintado de piedras, y almohadillas, con recuadros y diferentes labores, todo con perfiles de oro"... (M. SERRANO Y SANZ, *op. cit.*, págs. 25-26, nota 1).

<sup>36</sup> J. GALIAY SARAÑANA, *Arte mudéjar aragonés*, págs. 178-179, lám. LXXIII.

<sup>37</sup> G. M. BORRÁS GUALIS, *Mudéjar en los Valles del Jalón-Jiloca*. (Tesis Doctoral, inédita, Zaragoza, 1970), págs. 72-74. Transcripción que difiere un poco de la que llevó a cabo José María LÓPEZ LANDA, en 1923, *Iglesias Gótico-Mudéjares del Arcedianado de Calatayud*, nota 2, pág. 2.

María de Maluenda. La decoración pintada, de colores simples y vivos, reproduce motivos muy sencillos que consisten en circunferencias sueltas o apareadas, conteniendo estrellas de seis puntas o flores estilizadas<sup>38</sup>.

Iglesia parroquial de San Félix. TORRALBA DE RIBOTA (Calatayud).

Iniciada su construcción en 1367, no se concluiría hasta el final del siglo. La techumbre plana que sostiene el coro alto situado a los pies de la nave es del mismo tipo que las de Tobed y Maluenda. Su sistema de apoyo se realiza por medio de tres arcos, de los cuales son apuntados los dos laterales, y rebajado el central. Las pinturas de carácter mudéjar, son a base de lazos de cuatro, con estrellas y de motivos vegetales estilizados<sup>39</sup>.

Iglesia de Nuestra Señora de CABAÑAS (La Almunia de Doña Godina).

Alfarje situado a los pies de la nave derecha para recibir el pequeño coro y cobijar la pila bautismal. La armadura es de gran sencillez: la constituyen una jácena que apoya en el muro y en un pilar central, y sobre ella otras más pequeñas colocadas transversalmente a la mayor. Sin embargo, la decoración pictórica es abundante y variada. En la jácena o viga principal, hay en la cara inferior una serie de circunferencias insertadas unas con otras mediante nudo y en su interior blasones de las familias que levantaron el edificio, en los espacios libres hay estrellas alternando con triángulos y en la cara anterior de la viga una serie de jinetes armados de lanza. Las vigas secundarias repiten, a escala reducida, los motivos heráldicos y geométricos de la principal<sup>40</sup>.

ILLUECA (Calatayud).

Palacio del CONDE DE ARGUILLO de la familia de los LUNA.

El salón principal de este castillo-palacio conserva todavía su alfarje de estilo gótico-mudéjar. Forma grupo, al decir de Galiay, con el del salón del trono en el Palacio del Conde de Aranda en EPILA y con el del salón del palacio episcopal de TARAZONA. Los tres copian en lo estructural al de la iglesia de Santa María de MALUENDA y pertenecen a una misma época<sup>41</sup>.

Las jácenas, directamente apoyadas en los muros mayores tienen las caras inferiores adornadas con recuadros de moldura que se interrumpen por espacios lisos donde van pintados escudos de la casa. La policromía, todavía visible, ayudaba a destacar los motivos, parecidos a los de las techumbres del grupo de Calatayud: hojas de acanto estilizadas, labores de lacería, círculos entrelazados y blasones.

<sup>38</sup> GALIAY, *op. cit.*, pág. 179.

<sup>39</sup> GALIAY, *op. cit.*, págs. 179-180. Lám. LXXXII.

<sup>40</sup> *Ibidem*, págs. 180-1. Lám. LXXXIV.

<sup>41</sup> *Ibidem*, págs. 181-2. Lám. LXXXIX.

## MESONES DE ISUELA (Calatayud).

## CASTILLO DE LA FAMILIA LUNA.

Debió de desempeñar un papel importante en la guerra de los dos Pedros (1358-1366) y después de esta época tuvo lugar su reconstrucción. No se encuentran restos de la obra anterior al siglo XIV y si los hubiera se ocultan bajo la fábrica actual <sup>42</sup>. En uno de los torreones del castillo se dispuso la capilla, convertida hoy en ermita del pueblo de Mesones. Milagrosamente bien conservada —frente al estado ruinoso del edificio que la alberga—, conserva en la parte correspondiente al presbiterio una techumbre de tipo mudéjar ricamente policromada al temple. Su estructura es sencilla: la constituye un hexágono, de unos cuatro metros de lado, formado por paños inclinados divididos en pequeños plafones dentro de los cuales hay pintada la figura de un ángel portando un candelabro. El mudéjarismo patente en las lacerías que sirven de engarce a los plafones se acomoda perfectamente con la exquisita traza de los seres angélicos que diríanse obra de un miniaturista oriental.

La presencia abundante de blasones con las armas de la familia Luna, junto con la existencia de dos documentos conservados en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza —publicados en su día por Serrano y Sanz <sup>43</sup>—, ha permitido suponer que se debiera su construcción a la magnificencia de

de Mesones de Isuela a lo largo del año 1379 —de Enero a Septiembre—, y 1382. Dichos documentos nos informan de obras llevadas a cabo en el castillo siendo alcaide de la fortaleza don Lope Sánchez de Sevilla, y tesorero del arzobispo don Fray Martín de Alpartil <sup>44</sup>.

De esta obra tan admirada por el profesor Post <sup>45</sup> ha dicho Galiay, que «es ejemplar sin semejanza con otras techumbres aragonesas, pues ni la forma ni la decoración se dan en las restantes» <sup>46</sup>. Respecto a quien fuese el autor de

<sup>42</sup> F. ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, págs. 390-392.

<sup>43</sup> *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV*, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", XXXV (1916), pág. 414.

<sup>44</sup> El primero de los documentos, con fecha de 25 de Enero, de 1379, dice como sigue: "Yo Domingo de Sadava, clérigo, sobrestant de la obra quel dito senyor arçobispo faze en el castiello del lugar suyo de Mesones, atorgo... de vos don Fray Martin d'Alpartil, comendador de Nuévalos e trasorero del dito senyor, son a saber II M. (2.000) sueldos para la obra del dicho castiello de Mesones..."

Y el segundo, de 23 de Septiembre del mismo año: "Loppe Sanchez de Sevilla, alcaide del castiello del lugar de Mesones, atorgo haver havido del honrado e religioso don Fray Martin d'Alpartil, comendador de Nuévalos e Trasorero del senyor arçobispo, cincientos florines de oro de Aragón, los cuales le fueron dados para la obra del dito castiello".

<sup>45</sup> "The whole assemblage, comprising the magnificent roof and its pictorial embellishment, constitutes one of the most notable monuments of Europe, which has hitherto strangely passed almost unnoticed". (*A History of Spanish Painting*, vol. III, cap. XXXVIII, págs. 168-170).

<sup>46</sup> *Arte mudéjar en Aragón*, pág. 193.

la decoración figurada han sido muy variadas las opiniones que se han emitido<sup>47</sup>. Nosotros creemos que razones estilísticas y cronológicas permiten, sin demasiado riesgo, atribuir su paternidad al pintor de Barcelona, Jaime Serra, quien en 1361 se encontraba bajo contrato con Fray Martín de Alpartil, para pintar un retablo destinado a su sepultura<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> R. DEL ARCO, *La pintura mural en Aragón*, "Bol. Soc. Esp. Exc", XXXII (1924), pág. 234. ABBAD RÍOS, *op. cit.*, págs. 391-392, y GUDIOL RICART (*Pintura Medieval en Aragón*, pág. 36), se las atribuyen al pintor del relicario que, procedente del *Monasterio de Piedra* (Nuevalos, Ateca), guarda hoy la Academia de la Historia, en Madrid, de hacia 1390. Este desconocido "Maestro del Monasterio de Piedra", según el apelativo dado por GUDIOL, (*op. cit.*, pág. 35), sería asimismo, autor de la tabla con la Crucifixión que se conserva en el palacio de los duques de Villahermosa, en *Pedrola* (La Almunia de doña Godina). (Fig. 663 a, en el *Catálogo* de ABBAD RÍOS). Ver nota 67.

Otros investigadores, POST, *op. cit.*, vol. III, pág. 168, el Marqués de Lozoya (*Historia del Arte Hispánico*, II, págs. 339-340), y G. BARBÉ-COQUELIN de LISLE (*Comunicación al XXIII C.I. de Hª del Arte*, Granada, 1973), las incluyen dentro del círculo de los hermanos Serra.

<sup>48</sup> De Jaime Serra, pintor ciudadano de Barcelona, cuya actividad está documentada entre 1369 y 1379, son escasas las obras de las que tenemos referencia documental precisa. Una de ellas es el mencionado retablo hecho por encargo del reverendo Fray Martín de Alpartil, destinado a ir en su sepultura, en el capítulo del Monasterio de las Canonas de Santo Sepulcro de Zaragoza. La obra, incompleta, se guarda desde 1920, en la Sala de Primitivos Aragoneses del Museo Provincial de Zaragoza.

El documento, publicado por primera vez en 1908 (*Monasterio del Santo Sepulcro de N. S. Jesucristo de Zaragoza, Memorias Históricas, Zaragoza*, pág. 25, por ODRIOZOLA Y GRIMAUD), y reproducido por S. SANPERE I MIGUEL (*Els Trescentistes*, primera parte, 1915, cap. VII, pág. 271) dice como sigue: "Item como yo ficiere avenencia con en Jaime Serra, pintor de Barcelona de un retablo que debe pintar para el capítulo del Monasterio de las dueñas del dito orden de Sant Sepulcro dela Ciudad de Caragoça por precio de trescientos florines de Aragon, de los cuales tiene el dito Jaime de senyal cient florines por esto quiero y mando que como el dito retablo sera acabado de facer, que mis executores infra-criptp lo cobren a su mano e paguen de mis bienes los dozientos florines restantes e pagar de precio de aquel al dito Jaime Serra, et no res lo que costara el dito retaulo de trayer a Caragoça a sentar en el dito Capitol delant de mi sepultura que por mi ordenado".

Fray Martín de Alpartil no falleció en 1362, como se nos dice en la obra de Odrizola, según la lectura que este hizo de la inscripción que había sobre su sepultura. Sabemos, que este caballero estaba con vida en 1381, en que hizo testamento a favor de dos de sus sobrinos, don Martín de Alpartil, Cronista de Benedicto XIII, y don Antón, otorgándoles libros de su biblioteca particular y sufragándoles sus estudios. (P. GALINDO, *La biblioteca de Benedicto XIII*. "Rev. Universidad. Zaragoza", 1929, pág. 54).

Estilísticamente las pinturas del Castillo de Mesones de Isuela nos parecen relacionables con la tabla de Nuestra Señora que, procedente de la Iglesia de la Virgen de *Tobed* (Calatayud), pasó luego a la Colección Román Vicente, de Zaragoza. Se la conoce también como tabla votiva de Enrique de Trastámara, por aparecer él junto con su mujer Juana y los Infantes Juan y Leonor, arrodillados, como donantes. Se ha supuesto que fuese una ofrenda de Enrique de Trastámara por haber logrado sobrevivir a la derrota sufrida en la batalla de *Nájera* (1367) y la fecha de su posible ejecución se situa entre 1370, fecha propuesta por GUDIOL (*Pintura Gótica Española*, pág. 79) y la de 1379, indicada por BERTAUX (*Exposición Retrospectiva de Arte, Zaragoza, 1908*. Zaragoza, 1910, pág. 46). Se trata de una obra de gran calidad pictórica, encargo regio. para el que se buscaría un pintor de renombre, como lo era Jaime, quien ya desde 1361 era pintor de corte, al servicio de la esposa de Pedro IV el Ceremonioso. Su hermano Pedro Serra, menos sensible a las calidades sienesas, a quien también se le ha atribuido, en

*Provincia de Teruel.*

## SANTA MARIA DE MEDIAVILLA. Iglesia Catedral. TERUEL.

Techumbre primitiva de la nave mayor. Ejemplar único por sus características de armadura de par y nudillo en Aragón. «Mide de longitud 32 metros, mientras que las bases del trapecio tienen 7,76 y 3,30 metros y las vertientes laterales 2,85 metros. Lo decorativo aparece enmarcado en pura geometría: tanto en los faldones como en el harneruelo hay dos calles de hexágonos alargados, limitadas por entrecalles con figurillas regulares del mismo tipo que ostentan entre ellas cupulines o estilizaciones vegetales. Si los artesones del almizate los cubre decoración de flora, los de los faldones y tirantes muestran figuras humanas y animales, formando a veces animadas escenas con exhibición heráldica. Los tirantes se apean en modillones, que ostentan muestras de talla en cabezas humanas y de animales. El espíritu vivo de una ciudad medieval campea en este mundo en el que alternan, ya sueltos, ya en grupos: reyes, santos, menestrales, clérigos, moros, caballeros y mujeres; escenas de caza, de guerra y de artesanía, éstas últimas parecen referirse al propio artesanado (frisos de las secciones sexta y segunda) y naturalmente lo religioso. En este conjunto no falta la heráldica, las bestias, los monstruos y las estilizaciones vegetales»<sup>49</sup>.

Esta obra, excepcional dentro de la carpintería de la Edad Media por sus dimensiones y por la perfecta armonía de los elementos orientales y occidentales que la componen, continúa siendo anónima. Está fuera de duda que en ella trabajaron diversos artesanos de tradiciones y cultura diferentes, y que la empresa ocuparía una etapa cronológica amplia. En su estilo se compaginan las tradiciones arcaizantes del último período románico en nuestra Península —que enlazan con el decorador de la Sala Capitular de Sigüenza, como ya lo advirtió el profesor Novella Mateo—, con las nuevas corrientes del gótico lineal, procedentes del campo de la miniatura francesa, representadas en Aragón por la escuela de muralistas oscenses, como el Maestro de San Miguel de Foces, en Ibieca<sup>50</sup>.

La cronología propuesta por los investigadores gira entre el último tercio del siglo XIII, época para la que no se conoce nombre alguno de pintor traba-

1363 era calificado como "fratrum Juvancium", frente a su hermano Jaime, y hasta 1368 no es contratado independientemente de este.

<sup>49</sup> S. SEBASTIÁN LÓPEZ, A. ALONSO FERNÁNDEZ, G. BORRAS GUALIS, J. CAÑADA SAURAS, *Inventario Artístico de Teruel y su provincia*, S.N.I.A.A. y E., Madrid, 1974, pág. 404.

<sup>50</sup> A. NOVELLA MATEO, *El artesanado de la Catedral de Teruel*, Teruel, 1965. Defiende una cronología temprana —segunda mitad del siglo XIII— para el autor o autores de la techumbre turolense. Es del mismo parecer L. TORRES BALDÁS, *La Iglesia de Santa María de Mediavilla, Catedral de Teruel*, "Arc. Esp. de Arte", XXVI, núm. 102, 1953, págs. 81-97.

Por el contrario, defienden una fecha más avanzada para su ejecución, J. GUDIOL, *Pintura medieval en Aragón*, págs. 93-94, y S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Teruel monumental*, I. de E.T., Teruel, 1969, págs. 53-65, en donde hace un claro resumen de las diferentes opiniones emitidas hasta la fecha.

jando en tierras turolenses, y primer cuarto del siglo XIV, en que ya se poseen nombres, pero sin que se les pueda atribuir con precisión labor artística alguna<sup>51</sup>.

### B) *Función mobiliar.*

Dentro de este apartado de muebles de uso litúrgico en los que aparece la impronía mudéjar hay que destacar una serie de *frontales* que proceden del área septentrional de la provincia de Huesca que limita con la provincia de Lérida, y cuya cronología corresponde al siglo XIII. Dada la similitud de técnica y de estilo pictórico pudieron proceder todos de un mismo taller o de talleres estrechamente relacionados entre sí.

*Frontal de San Vicente* (0,97 x 1,16 m. - Pintura al temple sobre tabla).

Procede de la iglesia parroquial de TRESERRA, al norte de *Benabarre* (Huesca). Hoy se guarda en el Museo Diocesano de Lérida.

Ocupa el lugar central la figura del Santo Mártir, presentándola con los atributos del Pantocrator —sedente y bendiciente—, bajo fina arquería trilobulada. A uno y otro lado, en dos registros, se superponen escenas de la vida del titular, interpretadas de un modo elemental y directo.

Los colores intensos y la marcada frontalidad de las figuras le confieren un carácter arcaico. Lo más interesante son los fondos de ornamentación en relieve con dibujo de rombos a base de corladura de plata o estauco sobre estuco —imitando labores de orfebrería—. Conviene así mismo destacar la orla que enmarca el frontal con motivos vegetales estilizados en los que se insertan medallones con leones pasantes, medallones que se repiten luego en la banda que sirve para distribuir horizontalmente los pasajes laterales con águilas de alas explayadas. El orientalismo de esta pieza ha sido puesto de relieve por diferentes autores<sup>52</sup>. La datación aproximada pudiera ser la de la treceava centuria en su primera mitad<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Durante cierto tiempo (1904-1953) se tuvo a *Domingo Peñafior*, pintor de la ciudad de Zaragoza, como principal artífice de su pintura. La razón estaba en un mal leído libro de cuentas del Archivo de la Catedral de Teruel, del año 1335, en el que se hablaba de las actividades desempeñadas como pintor, del citado maestro. Resuelto el error por Torres Balbás, al demostrar que las obras referidas correspondían a la nueva cabecera gótica y que la labor de Peñafior se había limitado a pintar en ella las claves y algunos escudos (lo que no quita para que desempeñase también su oficio pintando sobre tabla, como nos lo cuenta un documento publicado por Serrano y Sanz, del año 1329) nueva labor investigadora de don Santiago Sebastián— llevó al descubrimiento de la existencia de cuatro pintores en Teruel durante el primer cuarto del siglo XIV, —Bernabé Allueva, Fortún Ximénez, Pedro Guarín y Juan el Pintor—, y aun cuando la documentación no haga alusión a obras suyas, les atribuye la techumbre, debido a que “nunca en la historia turolense se conocieron tantos artistas juntos”. (S. SEBASTIÁN, *Teruel monumental*, pág. 59).

<sup>52</sup> Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting, I*, cap. X, págs. 267-8. R. DEL ARCO, *Catálogo monumental de España. Huesca* (1942), pág. 226, fig. 550.

<sup>53</sup> J. GUDIOL I CUNILL, *Els Primitius. Segona part*. Barcelona, 1929, págs. 236-252. POST, *op. cit.*, pág. 268. W. S. COOK, *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*, Artes y artistas, Madrid, 1960, pág. 25, lám. 45.

*Frontal de la Virgen de la Leche* (1,05 x 1,11 m. - Pintura al temple sobre tabla).

Procede de la Iglesia parroquial de *Betesa* (Benabarre) de donde pasó a la colección Bosch, para terminar, finalmente, en el Museo de Arte de Cataluña. De composición semejante a la del frontal anterior, presenta como titular a prescindido de los medallones. Las figuras presentan un canon más alargado y existe un sentido más lineal y caligráfico en sus actitudes, menos rígidas que las del frontal de San Vicente. Creemos que puede ser obra de taller, repitiendo un modelo de éxito probado, y ligeramente más moderno en su cronología al precedente, siempre dentro del siglo XIII<sup>54</sup>.

*Frontal de San Martín* (0,96 x 1,62 m. - Pintura al temple sobre tabla).

Procede de la iglesia parroquial de Chía (Boltaña), perteneció a la colección Plandiura, y hoy forma parte de los fondos del Museo de Arte de Cataluña.

Obra la más avanzada de las tres, aun cuando se atenga al mismo sistema compositivo, presenta el valor de estar firmada por su autor, en el borde interno del enmarcamiento inferior: IOH(ANNE)S PINTOR ME FECIT.

El carácter morisco de este frontal —ya reconocido por Mayer— continua evidenciándose<sup>55</sup> con nitidez pero, al mismo tiempo, se observa un mayor avance hacia el linealismo gótico y una mayor complejidad en las escenas narrativas de ambos registros laterales. La fecha de su ejecución podría aproximarse al último cuarto del siglo XIII<sup>56</sup>.

A la vista de estos ejemplos en los que se aunan los elementos decorativos de tradición orientalista y los elementos formales de tradición europea, cabría preguntarse si, una vez más, estas obras no serían el fruto de una colaboración de dos artistas, uno, el indígena de raigambre morisca, artífice de la obra de fusta, o mazonería, y otro, más avanzado e internacional, aquel a quien se le encomendara la labor de representar en imágenes los personajes sagrados<sup>57</sup>.

Para el siglo XV hay pruebas documentales de que era la colaboración hispano-musulmana, un procedimiento habitual en los contratos de pintura de retablos en el reino de Aragón<sup>58</sup>. La habilidad de los moriscos en labores de carpintería, vuelve a ponerse en evidencia.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> A. L. MAYER, *El estilo románico en España*, Espasa Calpe, 1913, págs. 204-205. figs. 175-176.

<sup>56</sup> GUDIOL I CUNILL, *op. cit.*, págs. 250-252. POST, *op. cit.*, pág. 272.

<sup>57</sup> Diríase que apoya nuestra hipótesis el hecho indiscutible de que dos de las escenas laterales del frontal de San Martín de Chía estén sin terminar de policromar. las del lateral izquierdo.

<sup>58</sup> *Pintura de un retablo cuya fusta hizo el Moro Mahoma, año 1401.*

"Estas son las condiciones que Mahoma hazerme debe en la obra del retaulo de fusta. Primerament, que el retaulo sia de la anpleza e de largueza que yes el de Johan Layn, que yes la ystoria de Santa Maria de Mont Serrat, el qual yes en la claustra de los Predicadores.

Item, quel me lo de obrado de fusta la entalla... que... sègunt de una muestra que a debuxado Johan Solano.

Item más, que la fusta sia muyt seca, de la mas seca que trobar pueda, e muy bien embarada, segunt que se pertanye, a coneximiento de mayestros, e bien clavada, yes

De todos los muebles litúrgicos con resabios mudéjares que han llegado hasta nosotros uno de los más conocidos es una gran *arqueta para contener reliquias* donada al Monasterio cisterciense de *Nuestra Señora de Piedra* (Ateca) por su abad, Martín Poncio en 1390 que desde el año 1852 guarda la Academia de la Historia en Madrid<sup>59</sup>.

Para su descripción nos atendremos a las sensibles y autorizadas palabras del profesor Torralba Soriano, su más reciente historiador: «Se trata indudablemente de uno de los muebles más suntuosos y bellos de la Edad Media Hispánica. Lo constituye un gran tablero de fondo adornado con arquerías góticas y labores ornamentales, donde debían ir encajadas las reliquias; este retablo o paramento se podía abrir y cerrar con las dos magníficas hojas, copiosa y ricamente decoradas y se remataba en la parte de arriba con un a modo de coronamiento con almocárabes decorados bajo los cuales se presen-

a saber con claves de cruzetas, segunt que a retaulo se pertanye a coneximiento de menestrales.

Item más, que faga corona de cabo a cabo del banco de dito retaulo.

Item, que aya mas III piecas, a cada costado, cada una guarnida de su corona. segunt el retaulo, las cuales piecas sian tantas quantas ha dado el Maestre Johan Solano". (Estipulase a continuacion que Mahoma cobre por su trabajo treinta florines). A.P.Z. papeles sueltos, núm. 106. Reproduce M. SERRANO Y SANZ, *documentos...* XXXIII, 1915, pág. 415.

Juan Solano era hermano de Nicolás Solano o Solana, ambos pintores de la ciudad de Zaragoza, de quienes se conserva documentación entre 1401 y 1407. Y uno de los dos puede ser el "maestro pintor Solanas" que figura en el libro de fábrica del Archivo Catedral de la Seo correspondiente al año 1413, por haber colaborado en el Facistol del Papa Luna, haciendo dos leones para el pie, por los que cobró nueve florines. Entre los carpinteros moros que colaboraron en el facistol, se cita a un tal Mahoma de Roden". P. GALINDO Y ROMEO, *Las Bellas Artes en Zaragoza (siglo XV). Estudios históricos*, Universidad de Zaragoza, Memorias, I (1923), págs. 371-8.)

Retablo cuya obra de justeria hizo el moro Juce Alcalahorri. Zaragoza, 20 de marzo de 1421.

Yo Joan Just, pintor, habitant en Caragoça, do a vos Jude Alcalaori, moro, habitant en la dita ciudat, ha fazer e obrar de fusta, acabar acabadament de tallya plana con sus entorjas e todo lo que hi deve aver, un retaulo de alteza de cinco coudos en alto, et quatro coudos en anplo, el qual me seades tenido dar acabado daqui por todo el mes de abril primero vinient...

"Et yo vos sia tenido dar de salario de cien florines" A.P.Z. Valles) M. SERRANO Y SANZ, *documentos...* XXXVI, 1917, pág. 441.

<sup>59</sup> Quien primero se ocupó con cierta amplitud de este relicario fue don José María Quadrado, quien pudo verle todavía en el propio Monasterio. Fue también quien primero transcribió las inscripciones que aparecen en las puertas y en el interior del mueble, donde, en caracteres góticos, dice:

En el lateral izquierdo de la puerta, y en su borde superior: "TABERNACULUM HOC VOCABITUR AULA DEI QUIA VERE DEUS IN LOCO ISTO ERAT AUTEM CONSTRUCTUM AD HONOREM ET (continuando en el lateral derecho) REVERENTIAM SACRATISSIMI CORPORIS DNI NRI IHU XRI PASIONIS EIUSDEM NEC NON AD HONOREM (pasando al lateral izquierdo, en su borde inferior) ET REVERENTIAM SANTISSIME CLEMENCIE AIUSDEM ET TOTIUS CLESTIS CURIE ET SANTORUM... (Lateral derecho, también en su borde inferior) AT AUTEM DEPICTUM ANNO MCCCXC ANIMA ORDINATORIS REQUIESCAT IN SINU SALVATORIS AMEN". En su interior, en la parte central, "DOPNOS MARTINUS PONCII ABBAS".

(España sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Aragón, Barcelona. 1886. cap. XVII, págs. 578-9).

tan bustos de santos; lo más rico efectivamente son las puertas, decoradas por su interior con arquerías, bajo las cuales hay representaciones pintadas de ángeles músicos<sup>60</sup>, cubriendo la parte superior de la hoja labores de marquetería, decididamente mudéjares; el exterior de esas mismas hojas se encuadra igualmente con labores mudejáricas de marquetería en medio de las cuales se encajan tablitas historiadas<sup>61</sup> bajo arcos góticos. Está claro que la concepción general de este curiosísimo tríptico relicario está inspirado en los retablos de orfebrería medievales, pues así lo denota toda la riqueza ornamental en relieve dorado y polícromo, y las historias encajadas bajo los arcos como si fuesen esmaltes; si a ese tono orfebreril se le añade el carácter musulmán de los elementos, se tiene una idea de lo inusitado del objeto y del máximo interés que esta joya puede tener. Su admirable conservación, la perfección de su estilo y la importancia de sus pinturas, donde hay un regusto también orientalizante y que nos presenta a un pintor aragonés, que seguramente tuvo relación con el taller de los Serra<sup>62</sup>, aunque acentuando las características de pintoresquismo y fantasía, donde percibimos, como ya antes he indicado, reminiscencias italianizantes y orientales fundidas»<sup>63</sup>.

El arabismo de esta obra ha sido reconocido unánimemente por todos aquellos que la han estudiado<sup>64</sup>. Las opiniones discrepan, sin embargo, a la hora de determinar quién fuera el artista ejecutor de la misma.

<sup>60</sup> Son cuatro ángeles a cada lado los que se encuentran de pie, vestidos con alba y dalmática, sobre un fondo que reproduce un tejido de brocado. Los cuatro que aparecen en la puerta lateral izquierda, tocan los siguientes instrumentos, comenzando por aquel situado en la parte exterior: órgano portátil, pequeña fídula, arpa y meocanon. Sus compañeros en el lado opuesto, esta vez comenzando por el que ocupa la parte interior de la puerta: laúd, rebab, cinfonía y una mandorla. (J. M.<sup>a</sup> LAMAÑA, *Los instrumentos musicales en la España medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica*, "Miscellanea Barcinonensia", núm. XXXV (Barcelona, 1973, págs. 41-72, figs. 11 y 12).

<sup>61</sup> Son seis las escenas —dispuestas en dos pisos— que aparecen pintadas en cada una de las puertas exteriores del relicario. En el lateral izquierdo, y comenzando su lectura por las que ocupan el registro inferior, de izquierda a derecha, se reconocen: Abrazo en la Puerta Dorada, Natividad de María y Presentación en el Templo. Encima de estas, y en el mismo orden: Anunciación, Visitación y Nacimiento.

En el lateral derecho, iniciándose la lectura por las que ocupan el registro inferior, de izquierda a derecha: Prendimiento de Jesús en el huerto de los olivos, Jesús ante Pilatos y Camino del Calvario. Sobre ellas, también de izquierda a derecha del observador: Crucifixión, Calvario y Descendimiento.

Todas las escenas están realizadas con gran detalle de escenografía y abundante número de personajes, tratados estos con el cuidado de un miniaturista.

<sup>62</sup> Fueron cuatro hermanos pintores, hijos de un sastre. FRANCISCO (+ 1362), JAIME (1360-138...), PEDRO (1357-1404) y JUAN (1370-1384), con taller en la ciudad de Barcelona. De ellos solo nos ha quedado obra que se les pueda atribuir con seguridad, por existir documentación de Jaime y de Pedro. Ambos hermanos trabajaron unas veces en común —1363, 1368— otras, independientemente.

<sup>63</sup> F. TORRALBA SORIANO, *Monasterios de Veruela. Rueda y Piedra*, Col. Ibérica, Ed. Everest, León, 1975, págs. 62-63, fig. 59.

<sup>64</sup> José María QUADRADO, *op. cit.*, págs. 578-579. A. L. MAYER, *El estilo gótico en España*, Espasa Calpe, Barcelona, 1929, pág. 193, figs. 95 y 96. Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, III, cap. XXXVIII, págs. 164-166, fig. 315. Marqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, II, págs. 338-339. L. TORRES BALBÁS, *Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar*, A.H. IV, 1949, pág. 404, figs. 475-476. J. CAMÓN AZNAR.

Para algunos investigadores sería obra de un discípulo aragonés de los hermanos Serra, hábil imitador de su estilo italianizante en nuestro suelo, pero, a su vez, impregnado de influencias locales de tradición mudéjar. Otros —como don Manuel Serrano y Sanz y don José Camón Aznar— se atreven a proponer un nombre, el de Guillen de Leví, pintor vecino de la ciudad de Zaragoza, activo en la comarca de Calatayud y en la capital aragonesa entre 1380 y 1396<sup>65</sup>. Sin embargo, lamentablemente no se poseen obras que se le puedan adjudicar con seguridad. Nieto o sobrino suyo era Juan de Leví, también pintor, introductor del estilo Internacional en Aragón, que trabajó entre 1388 y 1407, según los documentos conservados y del que poseemos una obra cierta: el retablo de Santa Catalina, San Prudencio y San Lorenzo en la Catedral de Tarazona, hecho por encargo del prelado don Fernando Pérez de Calvillo, entre 1392 y 1403<sup>66</sup>.

*Pintura medieval española*, Summa Artis, XXI, 1966. págs. 294-6. J. GUDIOL RICART. *Pintura medieval en Aragón*, págs. 35-36.

<sup>65</sup> M. SERRANO Y SANZ, *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV*, XXXII, 1915, pág. 148. J. CAMÓN AZNAR, *op. cit.*, págs. 294-6.

— De Guillen de Leví guarda el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, los siguientes documentos publicados, *ens u día*, por Serrano y Sanz.

1. Carta de paz entre Pedro Moragas o Moragues (“maestro de obra de ymages de piedra, de la ciudad de Barcelona), autor del retablo de los Corporales de Daroca y del sepulcro de don Lope Fernández de Luna, en la capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza, “demandant et defendient” y Maestre Guillén de Leví, pintor, habitante de la ciudad de Zaragoza. *Zaragoza, 5 de Noviembre de 1380*. (SERRANO Y SANZ, XXXIII, 1915).

2. Contrato para pintar un retablo dedicado a los Santos Vicente y Mateo, para la capilla de don Miguel de Capiella, en el convento de San Francisco de Zaragoza. Se le abonarían al pintar mil sueldos jaqueses. *Zaragoza, 30 de Diciembre de 1385*. (SERRANO Y SANZ, XXXVI, 1917).

3. Contrato para pintar tres retablos, dedicados dos a la Virgen María y uno a San Martín, para doña Inés Pérez de Enbun, señora de Bárboles (Almunia de doña Godina), por el precio de ciento cincuenta sueldos. *Zaragoza, 5 de Noviembre de 1386*. (SERRANO Y SANZ, XXXIII, 1915).

4. Dotación de todos sus bienes a Juan de Leví. *Zaragoza, 29 de Febrero de 1388*. (SERRANO Y SANZ, XXXVI, 1917).

5. Contrato para pintar un retablo para la capilla de don Miguel Martínez en la iglesia de los frailes predicadores de Calatayud. Por ciento treinta y cinco florines de oro. *Calatayud, 13 de Marzo de 1392*. (SERRANO Y SANZ, XXXIII, 1915).

6. Renovación del contrato, incumplido, para la obra de un retablo para don Miguel Martínez de Calatayud. El pintor se justifica diciendo: “Considerant, otro si, yo, el dito retaulo feito e obrado segunt tiempo en la sobredita carta pública contenido, ni encara adia agora a vos dar, ni aquell atemar no he podido ni puedo por algunos otros arduos negocios mios ocupado, a los quales yo buenament faller no he podido ni puedo de present”... *Zaragoza, 29 de Noviembre de 1396*. (SERRANO Y SANZ, XXXIII, 1915).

<sup>66</sup> Ver nota 65, doct. núm. 4. Dice como sigue: “Sepan todos que yo maestre Guillén, pintor, no forçado, fago donacion a vos Johan de Leví, nieto mio, de todos mis bienes mobles e sedientes, havidos e por haver... (A.P.Z. Juan Aragonés). Transcribe SERRANO Y SANZ, XXXVI, 1917, pág. 435.

El retablo de Santa Catalina, San Prudencio y San Lorenzo, consta de treinta y cinco tablas —tres grandes y 32 pequeñas— y su ejecución es en todas ellas primorosa. Debíó causar gran impresión en su tiempo ya que en un contrato conservado del año 1403, para realizar un retablo para la iglesia de Montalbán (Teruel), se solicita de Juan de Leví que utilice los mismos buenos pigmentos que en el retablo de “la historia de Santa Catalina”.

Por último, como ya dijimos al tratar de las pinturas de la techumbre del castillo de Mesones de Isuela, don José Gudiol Ricart propone el nombre de «Maestro del Monasterio de Piedra» para el autor del relicario, al que otorga además, la paternidad de las pinturas de Mesones y de la tabla del palacio de los duques de Villahermosa en Pedrola (Zaragoza)<sup>67</sup>.

Añadamos aquí la posibilidad, —ya manifestada al estudiar los frontales oscenses del siglo XIII— de que sea este relicario del Monasterio de Piedra, el fruto de dos colaboraciones conjuntas —de un fustero, autor de la obra de carpintería, y de un taller de pintores, adiestrado en el campo de la miniatura—, que llevaría a cabo las composiciones figuradas.

Con el gótico Internacional —primera mitad del siglo XV— simultáneamente a la popularización del retablo de gran formato, comienza a aparecer en la pintura aragonesa el relieve en estuco dorado, utilizado con generosidad, para realzar los fondos, la sagrados, las orlas de los vestidos, los nimbos, las coronas y los ornamentos. Esta recargada decoración, que ya no desaparecerá de la escuela aragonesa, se ve aumentada por la ampulosidad de los ropajes en que aparecen envueltas las figuras y por el empleo de brocados con motivos vegetales en los fondos. Benito Arnaldín, Nicolás Solana, Pascual Ortoneda, entre los de la primera generación, y Bonanat Zaortiga o el Maestro de Lanaja, para la segunda, pueden citarse como ejemplos.

Conforme avance la centuria estas notas, comunes a distintos talleres, se verán acompañadas por una acentuación de la gama cromática, cada vez más intensa, y por un dibujo que se tornará duro e incisivo. Al mismo tiempo, será frecuente el empleo, como pavimento para las escenas de interior, de cerámica con motivos mudéjares y de un vestuario en los protagonistas, en el que será fácil discernir piezas de raigambre oriental, pues, creemos, como sugiere Gudiol<sup>68</sup>, que hay que buscar en la larga permanencia de los grupos mudéjares en distintas zonas del Reino la razón de estas características de la Escuela Aragonesa del XV. Y que no es fruto del azar el que sean las localidades en que era más abundante la población mudéjar —Borja, Tarazona, Calatayud, Daroca o Zaragoza, donde se den con mayor evidencia las obras que la representan. Puede ser ejemplo de ello la labor de Domingo Ram, Maestro de San Vicente o Martín Bernat, entre otros muchos<sup>69</sup>.

---

Por método comparativo se incluyen dentro de la producción del taller de Juan de Leví, el retablo de Santa Catalina de Alejandría, en la Capilla del lado del Evangelio en la cabecera de la Catedral de Tudela, y las tablas con Santa Bárbara, San Bernabé y Santa Apolonia, de la Colegiata de Daroca... También podría incluirse, bajo su círculo, el delicioso retablo de Santa Elena, con la historia de la Vera Cruz, de la Iglesia de San Miguel de Estella (Navarra).

<sup>67</sup> *Pintura Gótica Española*, *Ars Hispaniae*, IX, 1955, págs. 157-158 y *Pintura Medieval en Aragón*, págs. 34-36. Para la pintura de Pedrola, ver: M.C. LACARRA DUCAY: "Una pintura de escuela Napolitana en Pedrola (Zaragoza)" S.A.A. XXIX-XXX. Zaragoza. IFC., 1979.

<sup>68</sup> *Pintura medieval en Aragón*, pág. 6.

<sup>69</sup> Para la segunda mitad del XV la documentación conservada nos proporciona gran número de nombres de pintores cuya obra no está en la mayoría de los casos identificada. Por otro lado abundan las obras anónimas a las que se suele agrupar, por

## ADDENDA

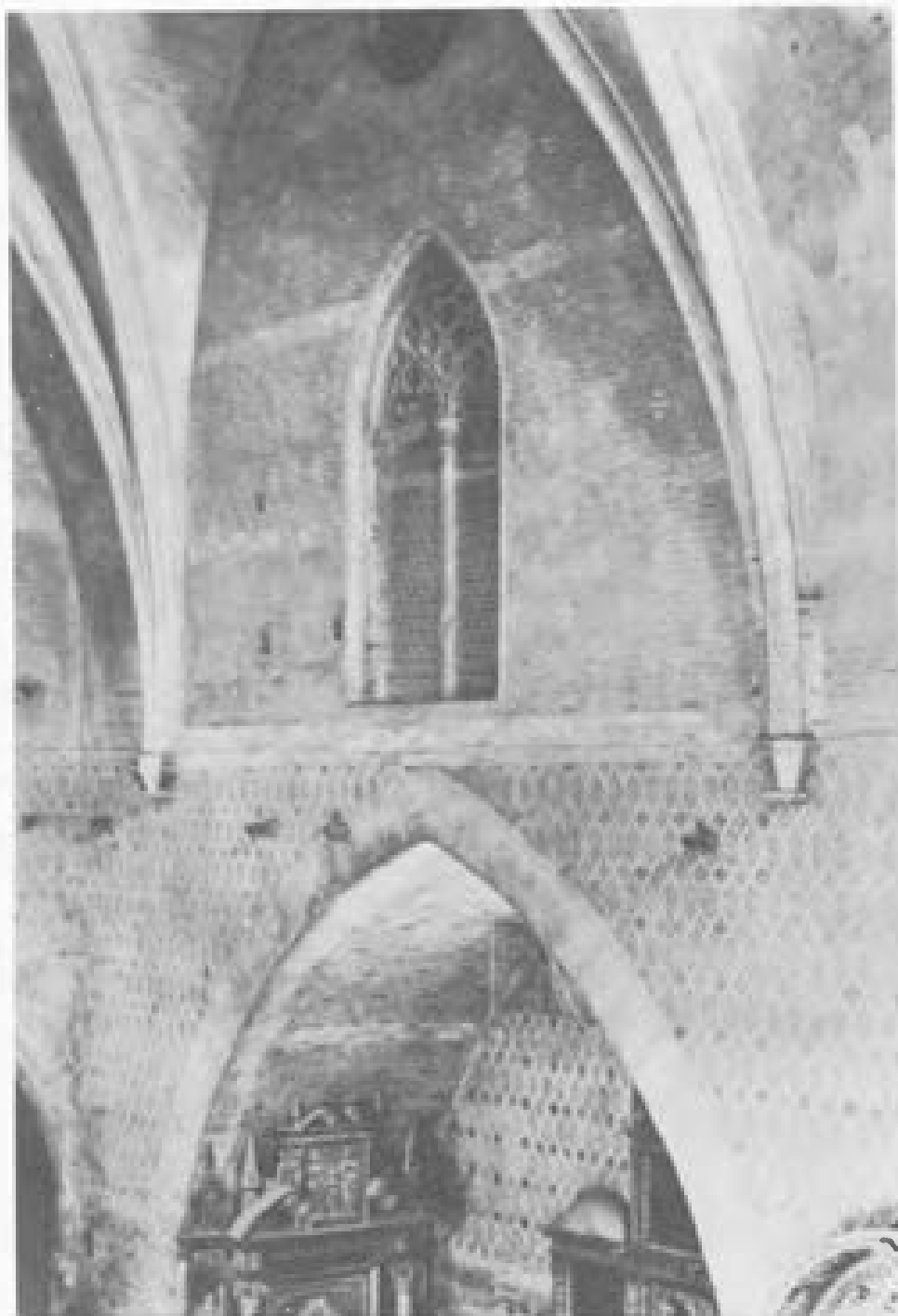
Desde el momento en que fue redactado este texto para ser incluido en el tomo de las *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo* (Teruel, septiembre de 1975) han visto la luz una serie de obras dedicadas a temas similares cuya no inclusión en las notas bibliográficas queda explicada por el tiempo transcurrido entre la redacción y la edición del presente trabajo. Son las siguientes:

- G. BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, *Abolengo islámico y tradición cristiana en el Arte Mudéjar Aragonés: La techumbre de la capilla del Castillo de Mesones de Isuela*, «Actas del XXIII C.I.H.A.», II, Universidad de Granada, 1977, págs. 40-48.
- G. M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, Guara Editorial, Zaragoza, 1978.
- G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978.

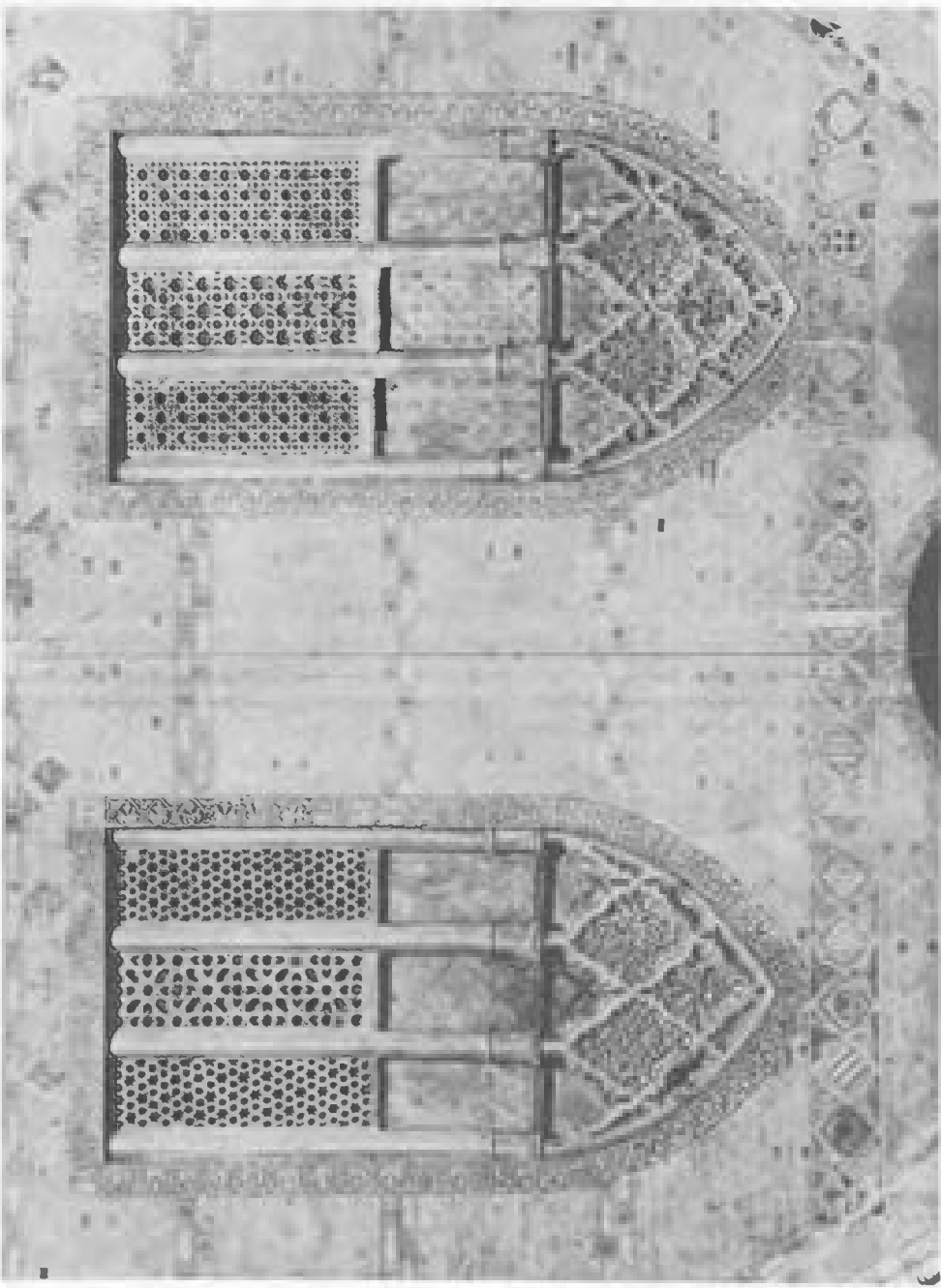
---

razones de semejanza, bajo un apelativo común. Por ello se da el caso de que siendo este uno de los períodos más fecundos —en número de obras y autores— de nuestro pasado artístico sea, también, de los más confusos y difíciles a la hora de realizar su estudio.





*Figura 1.—Iglesia parroquial de San Félix. Torralba de Ribota (Calatayud). Decoración mural. (Foto Mas).*



*Figura 2.—Iglesia de la Virgen, Tobed (Catalayud). Foto Mas.*

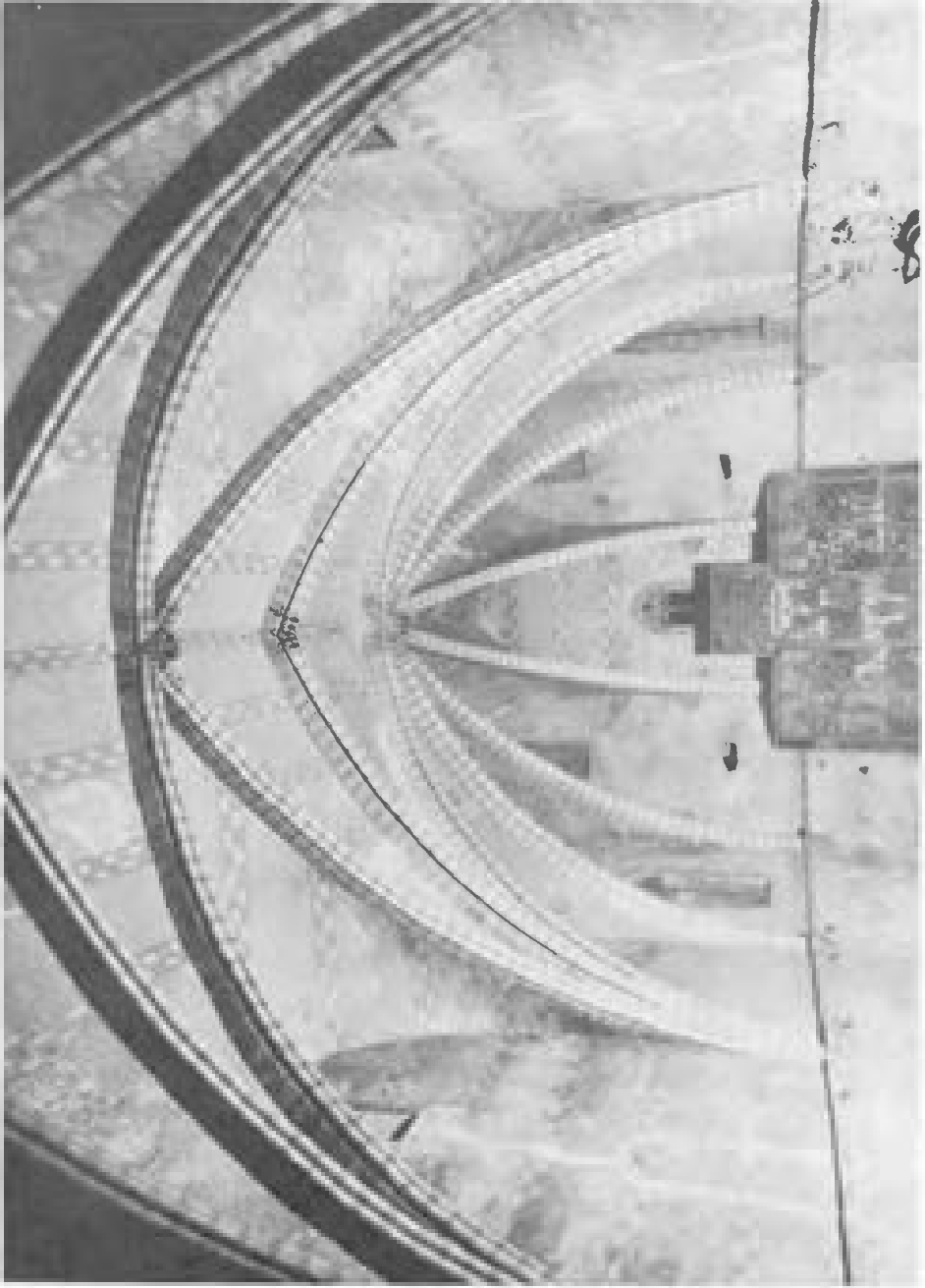
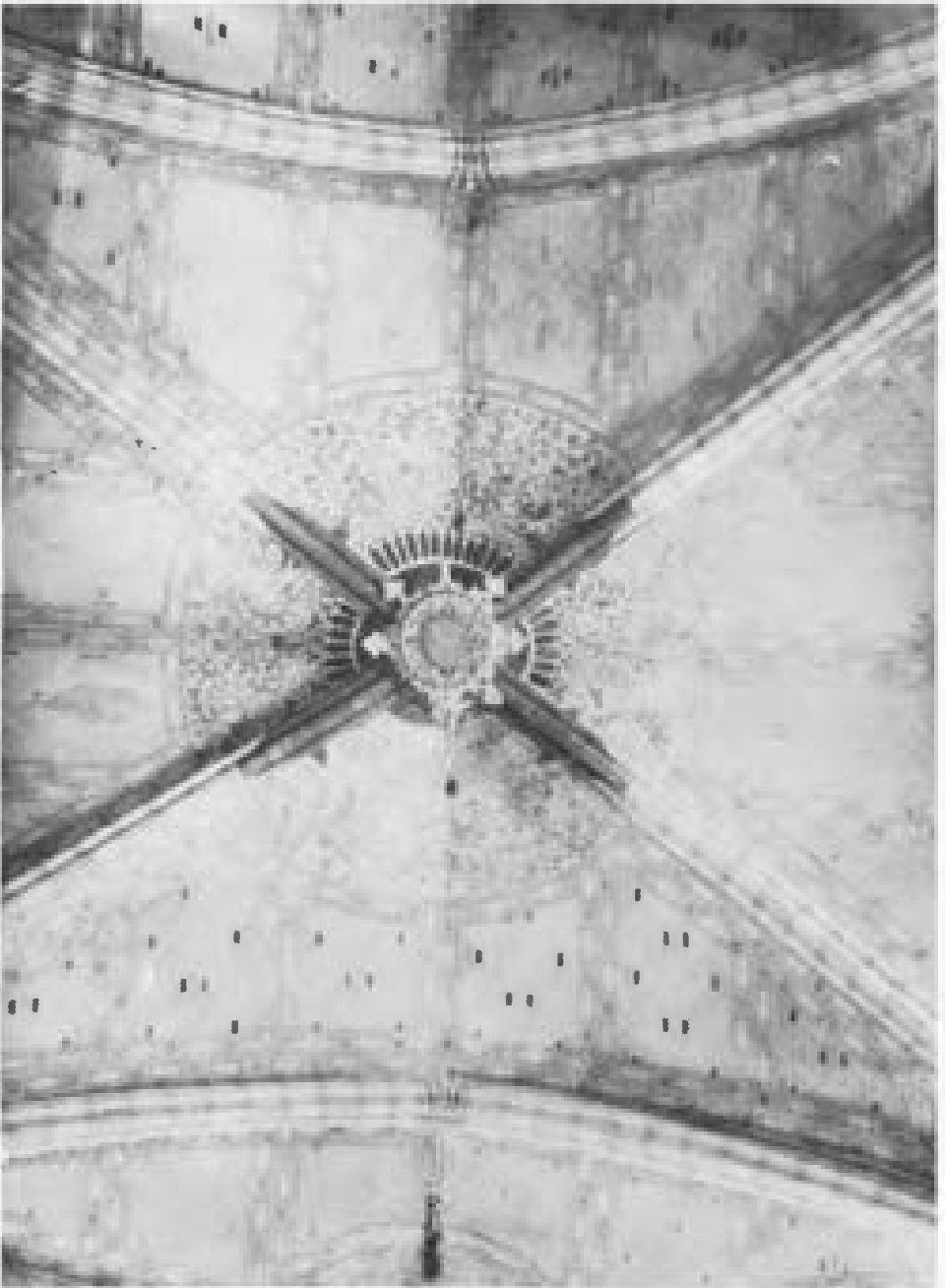


Figura 3.—Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Maluenda (Calatayud). Decoración mural. Foto Mas.



*Figura 4.—Iglesia parroquial de Sta. Teresa. Cervera de la Cañada (Atecca). Decoración mural. Foto Mas.*



Figura 5.—Iglesia de la Virgen de Cabañas. La Almunia de doña Godina (*ibidem*). Sepulcro de doña Hora Pérez (h. 1330). Foto Mas.

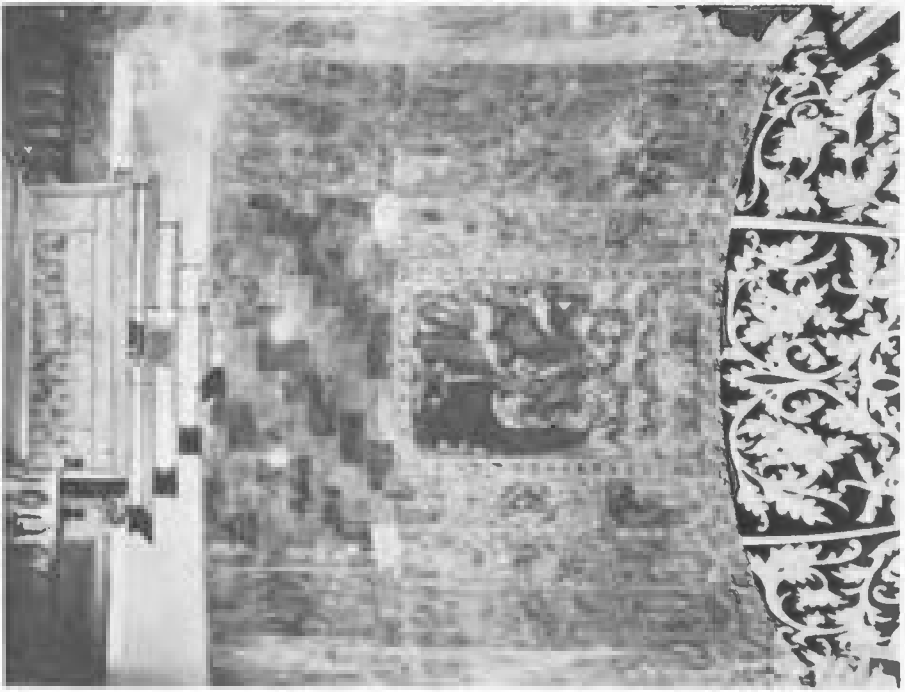


Figura 6.—Iglesia de San Miguel. Daroca (ibidem). Decoración mural del ábside (h. 1360). Foto Mas. A. angel tañendo guitarra morisca; B. conjunto del ábside.

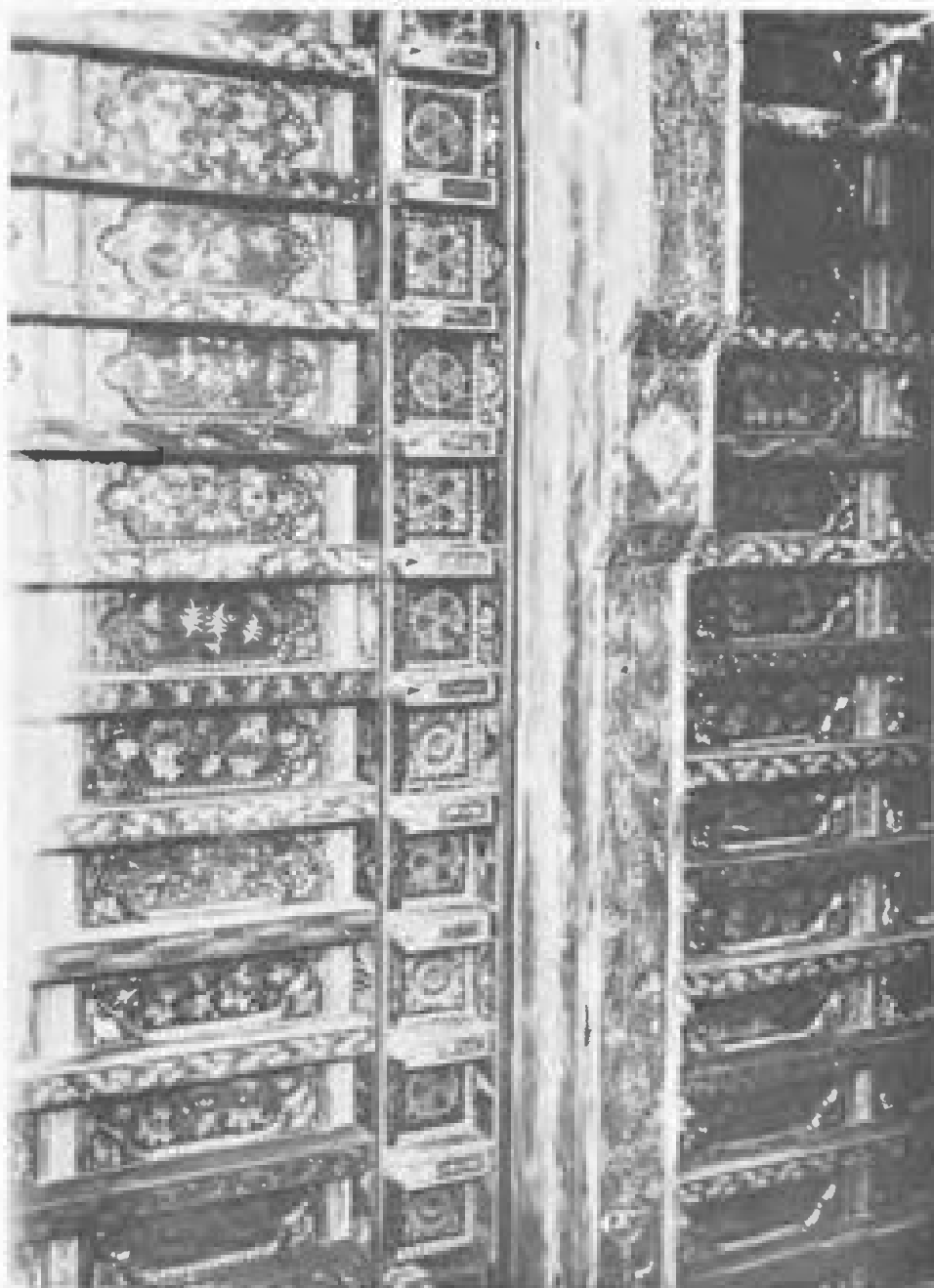
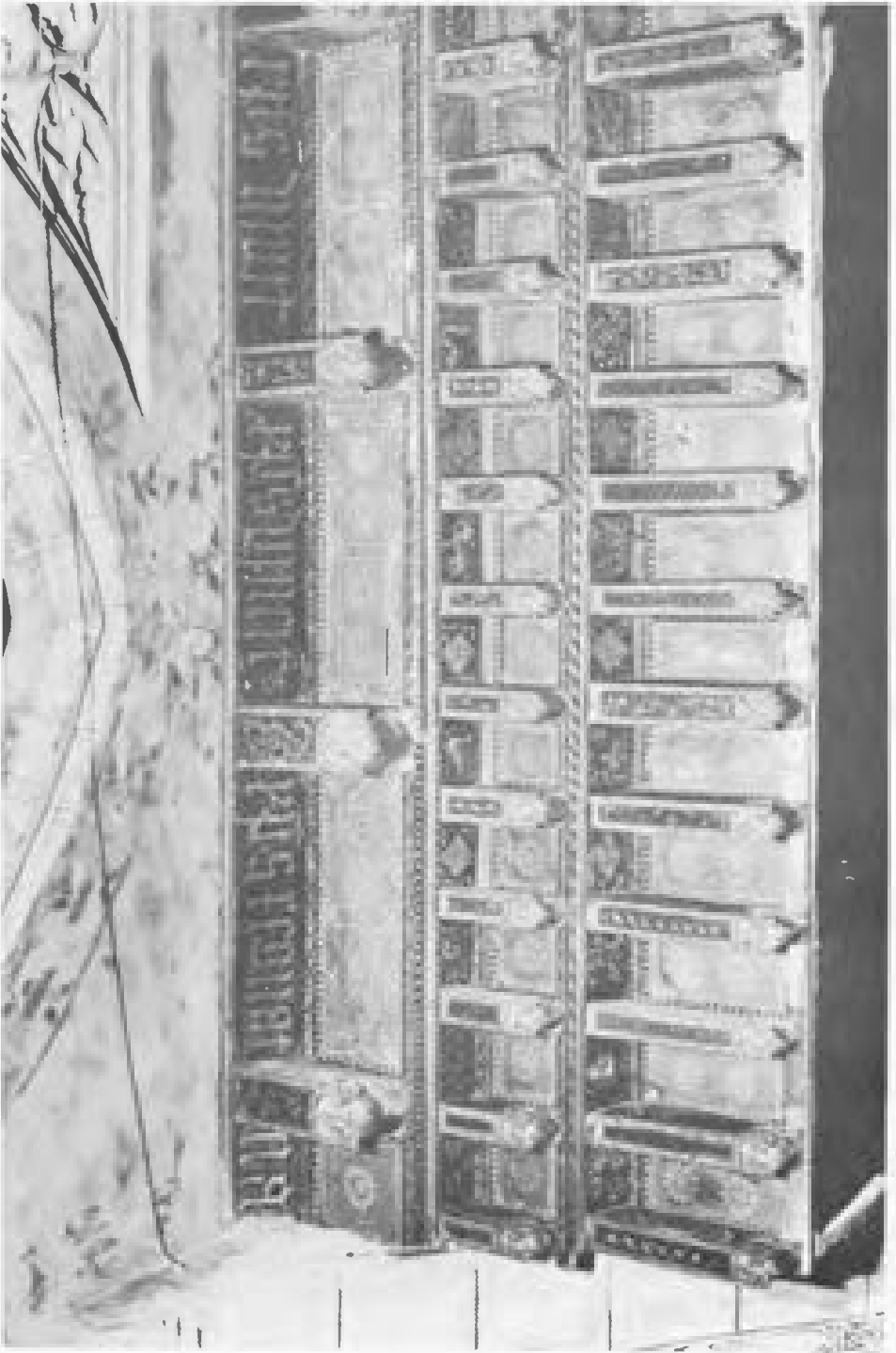
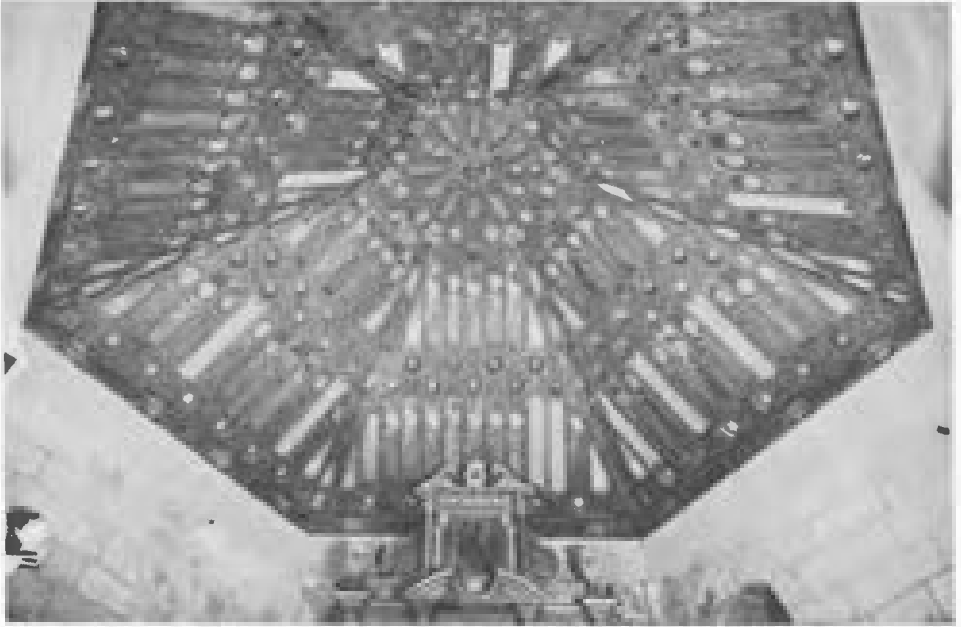


Figura 7.—Iglesia parroquial de Santa María. Maluenda. Alfarje (h. 1400). Foto Mas.



*Figura 8.—Iglesia parroquial de San Félix. Torralba de Ribota. Alfaje (h. 1400). Foto Mas.*



*Figura 9.—Castillo de la familia Luna. Mesones de Isuela (Calatayud). Techumbre de la capilla (1379). Taller de Taim Serra. Fotos Mas.*

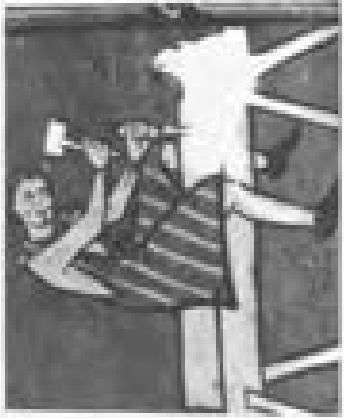
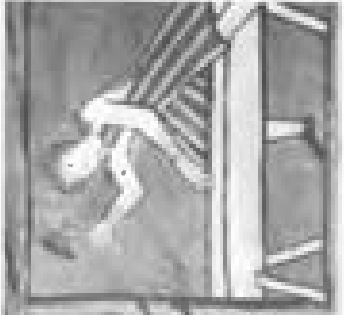
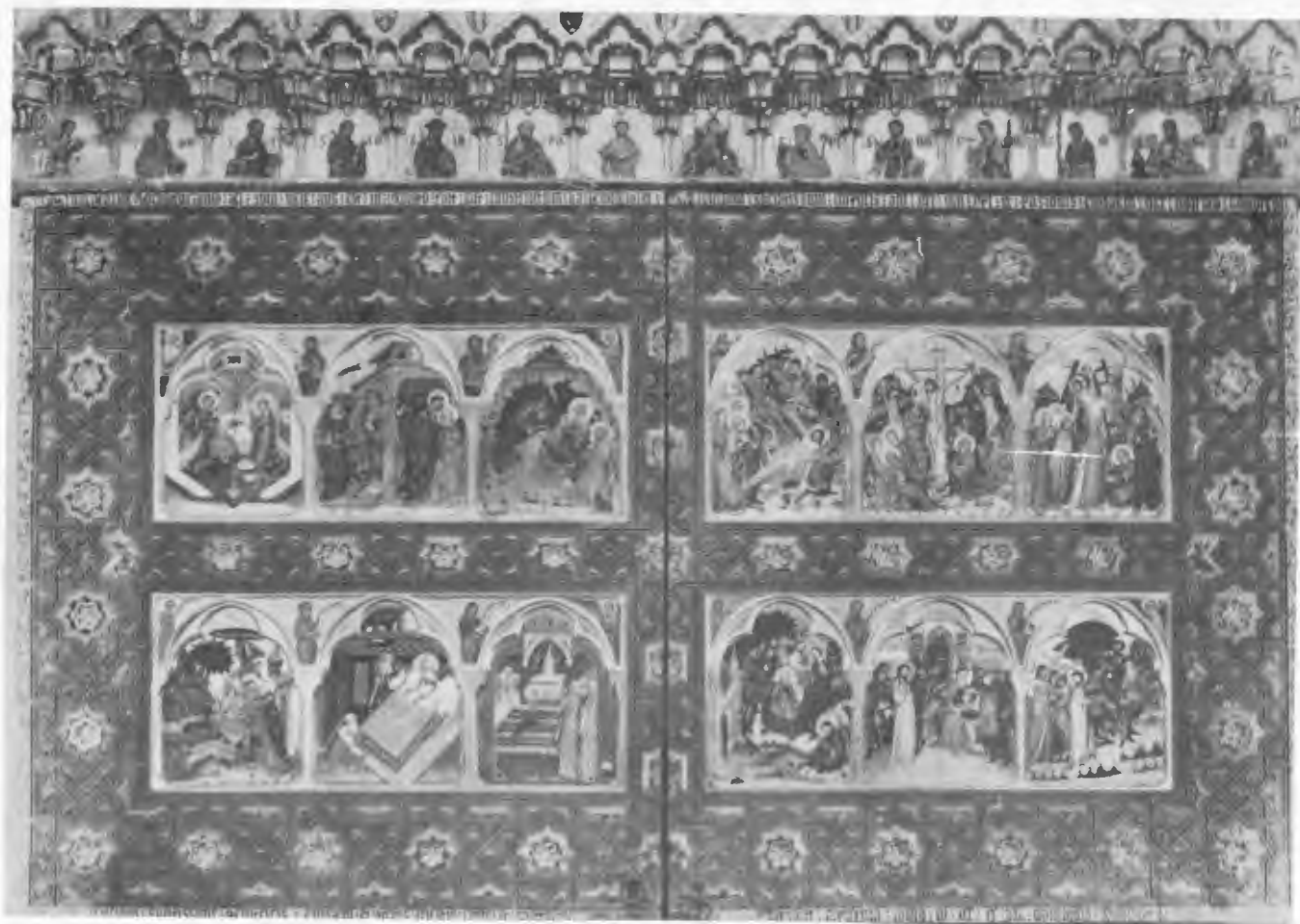


Figura 10.—Iglesia de Santa María. Techumbre de la nave mayor (h. 1300). Escenas de artesanía: carpinería y pintura. Fotos A. Novella.



Figura 11.—Frontal de San Vicente. De la Parroquia de Treserra (Benabarre). Museo Diocesano de Lérida. Escuela aragonesa (h. 1220-1240). Foto Mas.



*Figura 12.—Relicario de Nuestra Señora de Piedra (Ateca), hoy Real Academia de la Historia (Madrid). Escuela Aragonesa (h. 1280-1290). Foto Mas.*



*Figura 13.—Relicario de Nuestra Señora de Piedra. Detalle de interior puerta.*



*Figura 14.—Retablo de los Santos Miguel, Fabián y Sebastián. Museo Provincial de B. A. de Zaragoza. San Fabián, pontífice y mártir. Taller de Miguel Jiménez (h. 1490-1505). Foto A. Sanvicente.*



# LA CERAMICA MUDEJAR TUROLENSE

ANGEL NOVELLA MATEO

## *Teruel musulmán*

Conquistada Zaragoza por Muza el año 714, todas las tierras del Valle del Ebro fueron llamadas por los árabes «Frontera Superior».

El gobierno de Zaragoza y sus tierras, tienen una gran preponderancia en la España musulmana desde la época del Emirato dependiente de Damasco, siendo después de Córdoba y la Bética, el de mayor personalidad en la España musulmana.

Muy al sur de esta Frontera Superior quedaba Teruel, que en una obra árabe de genealogía publicada poco antes de 1063<sup>1</sup> se dice que, entre los emires de la marca, están los bereberes Banu Tarniya emfres de TIRUWAL.

Los alrededores de Teruel, los Mansuetos, son un filón inagotable de arcilla roja (por su gran carga de óxido de hierro), materia prima de estupenda calidad para la fabricación de cerámica.

Es de suponer pues que, al menos, desde esta fecha en que conocemos al TIRUWAL musulmán, hasta la reconquista cristiana, se produciría cerámica árabe, pero de ésta no hemos hallado nada. Quizá se atendiese más a la exportación a otros lugares limítrofes, por ser el Teruel de entonces un pequeño poblado.

## *Teruel cristiano*

Es en 1171 con la reconquista de Teruel por Alfonso II, cuando la cerámica local empieza a adquirir su prestigio y categoría mudéjar.

En el fuero promulgado en 1176, ya se habla de esta artesanía y es curioso

---

<sup>1</sup> BOSCH VILÁ. *Albarracín musulmán*, Teruel, 1959.

tener en cuenta que, en los fueros de Daroca (1024) y de Calatayud (1131), no aparece la más leve mención de la artesanía alfarera. ¿Era de poca monta la que por allí existía?

El fuero de Teruel, ese monumento de legislación medieval cuyo octavo centenario de su promulgación se celebra el próximo año, en su título 764 trata «De los maestros de las tejas» y en el 765 «Del maestro de las ollas» especificando a tal efecto: «Si el maestro de las ollas o los cántaros o todos los otros vasos malamjentre coxiere et por la crudeça defalleren los uasos, el maestro los peche. Et quantos quartales el cántaro o la tinaja o la olla cabiere, sean uendidos por tantos djneros et non más. Otrosí, el que por cuiera uendiere los uasos o las ollas, según el auant dicho conpto de los dineros las uenda. Mas aquel maestro que a esti cato non quisiere uender et prouado fuere, peche V sueldos al almotacafet al querelloso.»

Más adelante se crearían los gremios, con una ordenación minuciosa y extensa, que sería garantía del buen hacer.

### *Aportación de la cerámica árabe*

La invasión árabe aportó un valiosísimo elemento, una nueva técnica a la cerámica hasta entonces conocida, el vidriado.

Este valioso elemento, que hacía impermeables los cacharros, de por sí porosos, consiste en un baño plumbífero que se da a la pieza cerámica en crudo, generalmente por inmersión. Después se cuece.

La arcilla roja, en contacto con las llamas del horno, amarillea, pero si se cuece en mufla, queda rojiza.

Entonces, como el barniz de plomo es transparente, pero al cubrir la pieza evita el contacto de las llamas con la arcilla, los cacharros cocidos quedan rojizos, «royos» y brillantes. Esta es la cerámica más popular de Teruel.

Si a este barniz, que los alfareros llaman «arcol», se añade óxido de cobre, se consigue un color verde oliva. Pero si el óxido es de manganeso, da un color pardo oscuro.

Finalmente, el elemento más trascendental de la aportación árabe para la cerámica mudéjar, fue el esmalte blanco, opaco y brillante, sobre el que se desarrollarían, estando aquél en crudo sobre las piezas bizcochadas, los decorados en verde y morado.

Este esmalte, que debe su opacidad a la presencia del estaño, se preparaba últimamente fundiendo en un pequeño horno doce partes de plomo por una de estaño. Fundidos estos metales sobre una superficie amplia se produce la oxidación por contacto con el aire y se va extrayendo ésta con una especie de rastrillo. Luego esta pasta se muele añadiendo al hacerlo la misma cantidad de sílice (aquí, arena de Vilel).

Los óxidos de cobre y manganeso eran fáciles de conseguir. El de cobre lo obtenían los caldereros al fabricar calderos y toda clase de objetos de cobre, pues al calentar éste para su trabajo y al oxidarse por el enfriamiento al contacto con el aire, produce una finísima película oscura que es el óxido de cobre.

El óxido de manganeso se obtenía en unos yacimientos de este mineral en el término de San Blas, a unos cinco kilómetros de Teruel. Aún tuvimos ocasión de visitar esta mina y recoger algo de manganeso que se utilizó en el taller de cerámica de la Escuela de Artes y Oficios.

Los alfares árabes, como los de hoy, debían ser instituciones familiares puestos al pie de la materia prima, la arcilla. Allí estaba la casa del maestro. La era donde, con un rulo, cono truncado, se trituraba la arcilla para depositarla luego en amplia balsa, donde se añadía agua para hacer un barro muy líquido, que se colaba con fino tamiz al pasarlo a otra balsa donde se decantaba, perdiendo el agua sobrante. Toda la alfarería tenía un pozo artesiano. Después estaba el taller con el torno. Aparte el molino, el horno y el almacén de leña.

En los yacimientos de arcilla se encuentran varias clases de ésta. La usada para ladrillos y tejas, la llamada de ollas y la de cántaros.

Prescindimos hablar de la de teja y ladrillos. La de ollas (con la que se hacían los cacharros rojos) es una arcilla con algo de arena o sílice. La sílice le daba gran resistencia para aguantar el calor del fuego donde se condimentaban los alimentos. Al barniz plumbífero que se daba a estos cacharros, había que añadir cierta cantidad de la misma arcilla arenosa, para equilibrar el coeficiente de dilatación.

Para la cacharrería decorada esmaltada en blanco, se usaba la arcilla llamada de cántaros a la que se añadía cierta cantidad de marga para hacerla más plástica.

### *La cerámica mudéjar*

Los alfareros moros que quedaron en Teruel al amparo de sus fueros o aquellos que de tierras adentro de Aragón vinieron a establecerse en él, pusieron su arte al servicio de los cristianos adaptándose a sus gustos y exigencias, dando con ello origen a la cerámica mudéjar turolense.

La iniciación y desarrollo pujante de esta cerámica, se comprende fácilmente ante la numerosa demanda. La villa de Teruel, como cuartel general de las tropas cristianas para la reconquista de Valencia adquirió gran importancia. A lo largo del siglo XIII se convirtió en una de las principales villas del reino de Aragón, llegando a tener, entre su Comunidad y la villa, 2.379 vecinos, unos trece mil habitantes, según Ignacio de 'Asso, en su Historia de la Economía Política de Aragón.

De esta cerámica mudéjar, las primeras piezas fechadas que poseemos son las de las torres de Santa María de Mediavilla y de San Pedro.

Pero ¿cuál es el origen de la decoración cerámica de las torres?

Parece ser, según algunos autores, que esta decoración exterior de los monumentos había llegado del arte asirio y mesopotámico, por diversos caminos, hasta el arte bizantino. Y a partir del siglo X se generaliza por España e Italia gracias a la influencia de Oriente.

¿Cómo llegó a Teruel este sistema? Es curioso que en los restos españoles de arquitectura árabe, no exista esa decoración de platos, columnillas, etc. Ni

tampoco, y esto es importante, en campanarios y edificios cristianos de cualquier región española, que no sea la aragonesa.

Se ha dicho que muy bien pudo venir esta influencia de Italia, con la que Aragón tenía en esta época grandes relaciones. Sabemos que un turolense, un Marcilla, estuvo por aquellas tierras. Además, a principios del siglo XIII, dos franciscanos vinieron de Italia a fundar en Teruel un convento.

Pero en Italia, esta decoración cerámica, era de piezas policromas de diferentes temas. Sólo la oriental, la bizantina, era monocroma como la de Teruel.

¿Acaso se aplicó al gusto italiano la cerámica monocroma venida de Oriente a través de los árabes?

La cerámica vidriada de la torre de San Pedro, que consideramos coetánea a la de Santa María de Mediavilla, se compone de columnillas, platos y ladrillos o placas, en los colores verde oliva, morado oscuro y royo. Es curioso que en uno de los capiteles del cuerpo de campanas de esta torre, tiene tallada la mano de Fátima, que tanto se prodigarán en la cerámica.

La torre de Santa María es, como la anterior, de estructura románica de ladrillo, si bien ésta tiene esquinales de piedra hasta el cuerpo de campanas y también son de piedra los arcos de medio punto entrecruzados sobre el paso de la calle. En la de San Pedro éstos son de ladrillo. La cerámica que la decora también son platos, columnillas y placas en verde y morado, pero ya no hay en «royo».

Es curioso que en estas dos torres no aparece ninguna pieza cerámica en blanco, por lo que siendo los colores usados, el verde y morado, de un tono muy parecido, carecen de contraste.

¿Por qué no se usa el blanco? Acaso el estaño no tiene, aun, otra misión, entre nuestros alfareros, que la de dar más viveza a las piezas monocromas en verde y morado.

La torre de Santa María de Mediavilla se empieza el año 1257, siendo esta la fecha que localiza nuestra más antigua cerámica mudéjar.

Y es unos años después cuando surge la aparición del blanco, el esmalte estannífero que proporcionará un gran contraste de tonos y color con las piezas esmaltadas en verde esmeralda, desapareciendo de esta decoración el morado. Para ello tenemos otra fecha, 1277. Es cuando el obispo de Zaragoza Don Pedro Garcés autoriza a mosén Jaime Navarrete para demandar por su obispado para la «obra suntuosa de la iglesia y campanar de San Salvador».

Naturalmente, la reforma de esta iglesia, existente desde finales del XII como las otras ocho de Teruel, daría comienzo por la torre. Así sucedió en las de Santa María y San Pedro, torres románicas en iglesias gótico mudéjares.

Y en esta torre, exaltación del mudejarismo sobre estructura gótica, es donde aparece el esmalte blanco alternando con verde en estrellas de a ocho, en las flechas, y también en ladrillos y partes de las columnillas. Los platos son siempre verdes.

En 1315 se termina la torre de San Martín con piezas cerámicas iguales a esas de San Salvador.

El ábside de la iglesia de San Pedro, posiblemente terminado por 1319, se halla decorado también por iguales piezas cerámicas.

Paralelamente a estas piezas debió fabricarse la cerámica popular decorada, la loza. Es curioso, y natural, que la cerámica y el mudéjar, llamémosle arquitectónico, tienen sus vidas paralelas con su iniciación, apogeo y decadencia. Comienzan en el XIII, tienen su apogeo entre el XIII y XIV y se inicia su decadencia en el XV-XVI.

### *La cerámica mudéjar decorada*

La típica cerámica mudéjar turolense, es generalmente decorada, sobre el esmalte blanco, con los colores verde y morado. Como las manchas verdes tienden a extenderse cuando se funde el óxido, son limitadas con una fina línea de morado con la que se realiza todo el dibujo. Cuando decae la técnica esta línea se hace más gruesa y oscura. Este dibujo se realiza con gran soltura y desenfadado, a veces rudo, que da un carácter y personalidad muy local a las piezas.

Algunas veces la decoración es monócroma, en verde o morado. Y otras los cacharros tienen la cubierta esmaltada con uno de estos tres colores: verde, morado o blanco, sin ninguna decoración.

La cacharrería ordinaria de esta época es, como ya hemos dicho, de color rojo, por el barniz plumbífero.

Cuando el esmalte blanco no está excesivamente cargado y la cochura es perfecta, dentro de su espléndido brillo, adquiere unas tenues tonalidades rosáceas que rompen la monotonía del color y lo distinguen del blanco lechoso y seco de otros alfares.

### *Las formas más corrientes de la cerámica*

Son múltiples las formas conocidas de la cerámica propiamente mudéjar turolense, pero nos vamos a limitar a exponer las más corrientes de ella.

Una de las piezas, quizás más características de la cerámica turolense, por no ser producida o escasamente, en otros lugares, son los morteros.

Desde los simples de forma, circulares, altos, de paredes gruesas con un reborde en la boca y la base estrecha, hasta los del siglo XV, con pico, orejas y unas cintas de relieve con incisiones, ya más bajos y más finos de casco, hay una gran variedad de formas que marcan su evolución.

Otras piezas muy corrientes son las escudillas, una especie de tazón sin asas, si bien con el tiempo se les añaden una especie de orejas horizontales.

Los lebrillos son también abundantes: piezas grandes de forma cónica truncada invertida y con un borde horizontal en la boca. La base de éstos, como la de otros cacharros anchos, se hace por el procedimiento llamado de tortilla.

Los llamados especieros suelen ser pequeños, con una reducida cavidad en el centro, rodeada de un amplio anillo horizontal. Son muy corrientes.

Abundan los llamados saleros, piezas muy bajas de forma circular con ligeras presiones en los bordes.

De mucho uso, naturalmente, son los candiles. Desde los más sencillos, sin decorar, con forma de media naranja y un pequeño pico hecho a presión para la mecha, hasta los más complicados con pie plano y reborde, de cuyo centro se eleva una pequeña columna que sostiene la taza con tres y hasta cinco mecheros. Desde esta taza a la base llevan un asa y son decorados.

Los platos y cuencos se prodigan en esta cerámica en diversos tamaños, y son las piezas más ricas en decoración.

Las jarras más peculiares y de mayor belleza decorativa, son unas de cuello alto y largo pico. Son de gran tamaño.

Hay gran variedad de jarras, algunas con tres asas y un largo pitorro que arranca de la panza, pero estas son más bajas que las anteriores.

Como hemos dicho, hay otras muchas formas cerámicas, de uso menos corriente, pero en honor a la brevedad citaremos un raro ejemplar de la colección Novella. Se trata de un aguamanil de amplia panza a la que van unidas cuatro cabezas de animal por donde se vierte el agua.

Finalmente hemos de citar los ladrillos decorados. Normalmente son de pequeño tamaño, algunos de ocho centímetros de lado, y que se ponían en los pisos alternando con el ladrillo corriente de edificación.

#### *La decoración de la cerámica mudéjar y el artesanado de Santa María de Mediavilla*

Como es natural, después de la Reconquista, la cerámica empezaría su mudejarismo con una gran impronta árabe, con temas puramente orientales, como sucede con los primeros morteros, con decoración completamente geométrica. De entonces se debió popularizar también la mano de Fátima que persiste durante muchos años.

También surgen los temas románicos de inspiración bizantina y persa. Y es a finales del XIII, coincidiendo con la construcción del artesanado de Santa María de Mediavilla, cuando esta cerámica alcanza las grandes cimas que mantendrá durante el siglo XIV.

¿Por qué esa influencia del artesanado en la cerámica?

La techumbre está demasiado alta para poder apreciar desde abajo las figuras y sus detalles. Pero si tenemos en cuenta que en el alicer de la techumbre, entre los tirantes 6 y 7 del lado derecho, se desarrolla un friso con la escena de los pintores realizando la obra, veremos que entre los operarios hay mujeres ayudando en estos menesteres. Y pensando que las moras ceramistas, las decoradoras de las piezas, eran quizás las únicas personas aquí preparadas para esas labores, debemos deducir que fueron ellas las colaboradoras. Así se comprenderá fácilmente la captación de todos esos detalles, de todas esas figuras y temas decorativos para llevarlos a la cerámica. Por eso se repiten los temas de la techumbre en la cerámica con una persistencia tenaz.

Los castillos, los animales míticos con cola enroscada y floreada, los dragones, los temas orientales y románicos y las hojas del roleo que se desarrolla a lo

largo de la techumbre, son llevados a la cerámica. Y no digamos de los caballeros que en una y otra, se prodigan tanto.

Y la dama con una bolita en la mano que hallamos en el artesonado es tema repetido en muchos platos, decorando su entorno con los tres puntos en triángulo, que hallamos en aquél.

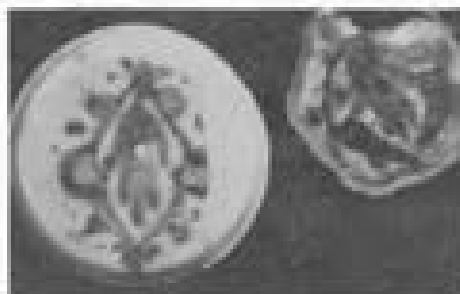
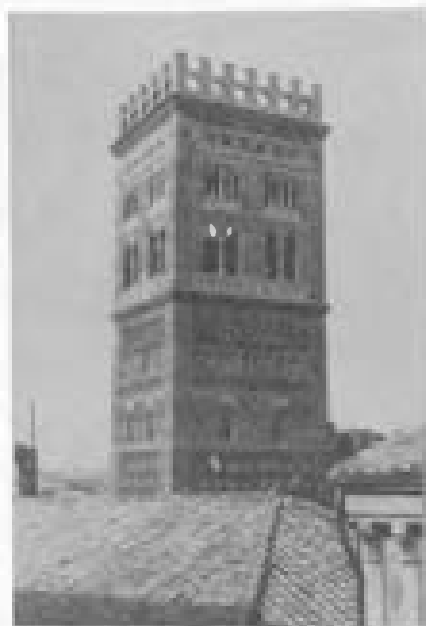
Es curiosísimo un cuenco existente en el Museo Provincial, que representa una bicha con cabeza de mujer, un fraile, leones rampantes y alguna otra figura, todos ellos pintados en la techumbre.

Fue un filón inagotable, que se utilizó durante más de un siglo y dió suprema categoría a la cerámica mudéjar de Teruel.

Es en el siglo XV, como ya hemos dicho, cuando va decayendo la cerámica, pero aun sostiene su rango en sendas pilas bautismales y grandes orzas, pintadas en verde y morado.

Por fin, la cerámica mudéjar pierde su carácter, pero ha pasado a la historia y es, en los museos, una enseñanza viva de una época floreciente de la villa de Teruel, donde cristianos, moros y judíos, dieron esplendor a un pueblo, al amparo de su famoso fuero.





1, Torre de la catedral; 2, Torre del Salvador; 3, Morteros; 4, Copa de candel y plato pequeño con la mano de Fátima; 5, Plato con temas geométricos; 6, Plato decorado con un caballero (cerámica de los siglos XIII-XIV-XV).



7



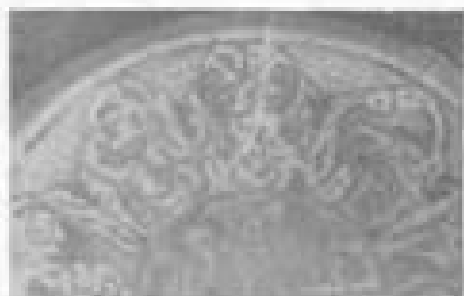
8



9



10



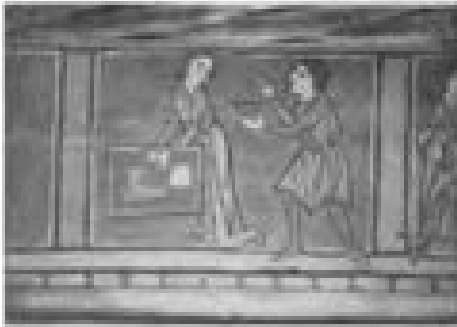
11



12

*Cerámica de los siglos XIII, XIV y XV.*

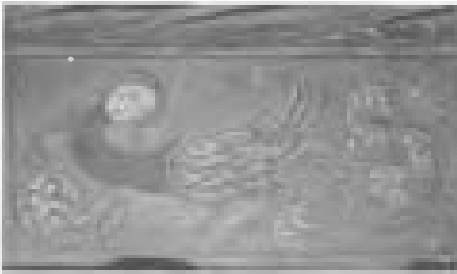
*7, Especieros y platos; 8, aguamanil; 9, jara de cuello alto; 10, plato grande; 11, gran plato hondo, con figuras de la techumbre catedralicia; 12, lebrillo.*



13



14



15



16



17



18

*Detalles de la techumbre de la Catedral de Teruel; finales del siglo XIII.  
13. Las pintoras; 14. tema decorativo; 15. animal mítico con cabeza de mujer; 16. animal mítico; 17. ave con cola floreada; 18. caballero.*



## LA CERAMICA DE MUEL. SU ETAPA MUDEJAR

MARIA ISABEL ALVARO ZAMORA

La cerámica de Muel presenta una larga trayectoria de vida que abarca más de cuatro siglos, al menos en su etapa conocida, que van de fines del XV a comienzos del XX. Parte de esta evolución estuvo guiada por la impronta mudéjar, ya que sus primeros y más importantes artífices fueron moriscos. Por ello en el año 1610, con la expulsión de los moriscos aragoneses, los alfares de Muel sufrieron un rudo golpe, que significó la ruptura total de una etapa brillante, y el comienzo casi inmediato de otra nueva, esta vez dirigida por alfareros cristianos.

La cerámica de Muel de esta primera época se halla dentro de la alfarería hispano-morisca surgida desde época medieval en diversos puntos de la península, especialmente en las zonas levantina, catalana y aragonesa. Todos los centros de esta área aparecerán vinculados y derivados de una tradición y herencia malagueñas, y como aquella traducirán su arte alfarero en características piezas vidriadas con blanca cubierta estannífera, decoradas en reflejo metálico y azul, o en azul solo, como tonalidades más importantes. El centro canalizador y director de la moda estará en Manises, sobre todo desde el siglo XV. Más tarde, y coincidiendo con el declive a principios del siglo XVI de la industria cerámica valenciana, un tanto agotada en su labor creadora y disminuida por el éxito de las nuevas corrientes italianas introducidas en España, notaremos un rápido desarrollo de otros alfares en Cataluña y en Aragón, que vendrán a cubrir las exigencias tanto útiles como artísticas de sus respectivas regiones, dotando a la general moda decorativa hispano-morisca de elementos nuevos, originales y propios. Así veremos aparecer a Muel de una forma ascendente.

Desde luego en el siglo XVI la producción de Muel se presenta suficientemente desarrollada y «personalizada», como para que pensemos en que sus comienzos debieron de ser bastante anteriores. En el terreno documental, una

comanda de 1517 del A.H.P. Zaragoza nos menciona ya a un «almalaguero», Pedro Maza, vecino de esta villa. Por otra parte, las decoraciones que aparecen en las más antiguas cerámicas clasificadas como de Muel, las enlazan estilísticamente con otros modelos del reflejo metálico valenciano del siglo XV, que hacen que podamos clasificarlos cronológicamente hacia fines de este siglo, cuando menos.

Los alfareros de Muel fueron mudéjares, y es este hecho de su origen, lo que condicionó y determinó su creación cerámica. El mudéjar se caracterizó por su gran capacidad y facilidad de adaptación a todos los estilos artísticos. Tomó las decoraciones en moda, dictadas en ese momento (siglos XV-XVI), por los alfareros valencianos también mudéjares, o por las nuevas corrientes renacentistas, y las tradujo a la técnica que tan hábilmente dominaban: la de la cerámica. Sin la expulsión de 1610, su dominio de la técnica alfarera, y su gran ductibilidad para seguir uno u otro estilo artístico, les hubiera permitido sobrevivir mucho más tiempo que los otros alfares cristianos. Su obra cerámica formó parte de todo un ambiente mudéjar que dominó en Aragón, en las ciudades y en el campo. Y es por la intensidad con que prendió en Aragón lo mudéjar, por lo que aún hoy queda algo de esa tan personal manera de interpretar cualquier estilo.

Documentalmente durante el siglo XVI a este alfarero mudéjar de Muel se le denominó de diversas formas. Unas veces aparece como «almalaguero», «malequero» o «maleguero». En distintas ocasiones se les designa como «oficiales de hazer baxilla de barro». A otros se les dice «escudilleros». Y finalmente en algún caso aparece alguno como «azulejero». Enrique Cock, en su paso por Muel en 1585 les describió como «olleros moros».

Los primeros términos relacionados con la «obra de Malica», designan más que un origen malagueño de sus artífices, al alfarero que realiza obra al «estilo de Málaga», y por extensión de Manises, es decir en reflejo metálico. El apelativo de «escudillero» parece así mismo en esa época referirse al alfarero que hacía obra cerámica vidriada con barniz estannífero o «blanca», en contraposición a la de cubierta plumbífera del ollero. Esta vajilla podía ser «dorada» (o de reflejo) y «pintada» (azul, etc...). Los otros apelativos que hemos encontrado serán más generales unos, los de «oficial de hazer baxilla de barro» y «ollero», y más específico otro, el de «azulejero». Sin embargo, y a pesar de que en la producción cerámica de Muel encontramos vajilla y otras piezas de forma, junto a la azulejería, no parece que existiera una gran especialización entre los componentes del Gremio, de modo que obraran por grupos tipos específicos de cerámica. Más bien creemos que en general, el alfarero de Muel produjo de todo un poco, o aquella obra que se le encargó en uno u otro momento.

Se ha conservado poca documentación del siglo XVI que nos proporcione noticias acerca del Gremio de Alfareros de Muel hasta el año 1610. Sabemos sin embargo por una capitulación sobre venta de vajilla firmada en 1575, que había un número fijo de maestros y por ello de obradores en marcha y producción. Este número era de 24 obradores que sólo podían aumentarse en número en caso de así quererlo los señores «temporales» de la villa (los Cama-

rasa), o la parte contratante (el mercader que adquiría en «exclusiva» su producción alfarera). Cuando alguno de los obradores dejara de trabajar por causas ajenas a la voluntad del maestro, tales como defunción, enfermedad o ausencia, se permitía nombrar en su lugar a otro maestro que realizara su trabajo, para que no disminuyese el número de las alfarerías.

Cualquier otro alfarero que intentara establecerse sin permiso, tenía su obra por perdida.

De esta época no tenemos constancia de ningún cargo entre los alfareros que fuera de nombramiento del oficio. Únicamente en algún contrato de venta de su obra cerámica se dice que se nombrarían dos Veedores por las partes firmantes, los alfareros y el mercader, que tendrían unas funciones concretas, tales como revisar la vajilla, separando la defectuosa de la buena. Tasar o desechar la primera. Vigilar que cada pieza tuviera su medida justa, su vidriado bien dado, etc...

Entre el oficio o gremio de alfareros de Muel y los señores «temporales» del lugar hubo una indudable relación de dependencia. Esta imponía por parte de los alfareros el pago de ciertas «cuotas», impuestos o treudos.

Parece que durante el siglo XVI y XVII hasta el 1610, es decir durante el período en que vivieron en Muel los alfareros mudéjares, éstos pagaron a los Luna primero (en 1413 don Juan de Luna compra los lugares de Muel y Alfamén por 32.000 florines de oro) y a los Camarasa después, una contribución que recaería sobre los oficios, la mano de obra y la producción cerámica, correspondiéndole al «señor» sobre la venta de sus productos una parte del beneficio, con el pago de una cantidad fija y anual. Pero en la venta de obradores en esta época, éstos se dan «francos y quitos», es decir, sin pesar carga alguna sobre ellos.

Del mismo modo, los contratos de venta de vajilla podemos constatar que se firmaban previo permiso del señor del lugar, que además recibía parte de las penas marcadas por incumplimiento de los mismos. Por los contratos del XVI conocemos que los alfareros debían hacer todas las «obras y vajilla» que los Marqueses de Camarasa, sus señores, les mandaran para su casa y servicio. El treudo o cuota anual, debió de ser fija, quizás personal, quizás global y repartible entre los miembros del Gremio y oficio de alfareros. Esta pudo ser cobrada en dinero, o en «especie» (vajilla).

Tras la expulsión de los mudéjares en 1610, los nuevos alfareros de Muel hasta el siglo XIX inclusive, continuaron pagando un impuesto anual a los Camarasa. La diferencia con la época anterior radicaba en que estos segundos alfareros fueron «hombres libres» que repoblaron Muel adquiriendo el «dominio útil» de los obradores, pero no el directo, y de aquí que sobre ellos recayera el pago de un treudo perpetuo, que se transmitía por herencia y en las ventas, como lo atestiguan numerosos documentos.

Respecto a la venta de la producción vajillera, sabemos documentalmente que ésta se hizo de forma casi igual tanto durante el que hemos llamado «Primer Período» de producción de Muel (XVI-1610), es decir en su etapa mudéjar, como durante el posterior y segundo período (XVII-XX). La razón de tal continuidad está basada en que si bien cambiaron los alfareros, no cam-

biaron ni los «señores temporales» ni los mercaderes que contrataban y compraban la producción cerámica por un tiempo determinado, encargándose de la venta «en exclusiva» de ésta en una o más zonas concretas del Reino de Aragón. De esta forma los alfareros tenían con seguridad vendida toda su obra por los años contratados a un mercader que se encargaba, según consta en muchas capitulaciones, de abastecerles de algunas de las materias primas fundamentales, tales como el plomo y el estaño para hacer su barniz estannífero.

Debió así mismo de haber otro tipo de ventas directas de sus productos. Fueron aquellas que se realizaron por encargo, como lo atestiguan numerosos restos de azulejería con escudos, o inscripciones del comprador, o incluso vajilla con escudo, fecha o nombre del poseedor.

La importancia fundamental de la cerámica de Muel durante esta etapa mudéjar que con obras seguras abarca un período de fines del XV a 1610, queda demostrada tanto por la abundantísima obra conservada de vajilla o azulejería, como por el porcentaje de aparición de ésta con relación a la cerámica de otros alfares españoles de la misma época. Podemos decir que en lo referente a la cerámica de reflejo metálico, cuando ésta se halla en Zaragoza, la perteneciente al siglo XV es siempre de Manises, coincidiendo con el momento de máximo apogeo de este alfar valenciano, con exportaciones e importaciones cuantiosísimas.

Pero a partir del siglo XVI, todo el reflejo hallado en esta ciudad hasta principios del XVII, procede de Muel. Con lo cual nos encontramos como paralelamente al retroceso en producción e importancia de los alfares valencianos se desarrolla el ascenso de Muel, que al menos en lo que se refiere a la provincia zaragozana y a la región aragonesa, pasará a ser el abastecedor exclusivo hasta la desaparición de esta técnica.

Parecida proporción hallamos en la cerámica azul y policroma de Muel de esta época. En cuanto a la azulejería, la conservada «de arista» es tanta, que prueba la gran cantidad que de estos azulejos se fabricaron en dicho alfar.

Fue precisamente por la importancia fundamental de su industria alfarera, por lo que Muel fue repoblado casi inmediatamente después de su total despoblación tras la expulsión de los mudéjares. Ya que los beneficios que sus alfarerías aportaban a los señores del lugar y a los mercaderes, requerían una rápida sustitución y continuación, que abasteciera los mercados regionales.

En cualquier caso pensamos que la obra de Muel se dirigió y fue adquirida por un sector de la población enriquecido o rico, pero nunca de nivel social tan alto como el que adquirió las que podríamos calificar de «exquisitas» piezas valencianas. Las mejores piezas cerámicas de Muel, las de reflejo, aún siendo esencialmente decorativas, debieron así mismo de ser útiles, en tanto que una gran cantidad de las maniseras, por lo «barroco» de su perfil y decoración, debieron dirigirse más hacia lo decorativo y contemplativo, que hacia una finalidad práctica.

Técnicamente la cerámica de Muel es paralela a los otros alfares mudéjares coetáneos. Resaltaremos sin embargo dos hechos interesantes. De un lado, que según la fórmula de barniz estannífero utilizada por estos alfareros aragone-

ses, que nos es conocida a través de Enrique Cock, por su descripción del lugar en 1585, vemos comparativamente con las usadas en otros alfares españoles, que esta de Muel, al menos en teoría, es la que debía dar un barniz más cubriente y blanco, ya que la proporción de estaño es mayor que la empleada en Valencia, Cataluña y Teruel. Sin embargo en la práctica, la característica constante de la «obra de Muel» será la de una ligera transparencia de su barniz lechoso, que se agudizará aún más en el segundo período de su producción.

De otra parte, las fórmulas de reflejo metálico utilizadas en Muel (la de 1585, y la «moderna» de 1765), tienen ambas la común característica de carecer de óxido de cobre entre los ingredientes empleados. Elemento éste que sin embargo se repite en prácticamente todas las otras fórmulas de reflejo conocidas. En ambas aparece como constante el óxido de plata.

Las formas de las piezas cerámicas obradas en Muel durante esta etapa, presentan una finalidad común a la de otras vasijas de la misma época, si bien en general su perfil en sí, tendente siempre hacia la simplificación, aparece bastante original y en algunas ocasiones vinculado con parecidos modelos turolenses. Esto nos demuestra la interrelación existente entre los distintos alfares aragoneses.

En cuanto a la estructuración del espacio decorativo en las vasijas, en platos, escudillas y tazones, su estudio nos ha llevado a trazar una cantidad y variedad de modelos tal, que puede ser parangonada con las de los más importantes alfares, por lo complicado y original de su elaboración.

Tal diversidad resalta aún más si la comparamos con la monótona repetición de unas mismas estructuraciones decorativas en el período siguiente, ya no mudéjar, que va del siglo XVII al XX.

Decorativamente podemos establecer que la cerámica de Muel sigue el siguiente proceso evolutivo. Por lo que es refiere al reflejo metálico, técnica esta la más importante de su época mudéjar, ésta pasa por dos etapas:

En primer lugar, un período en que los artífices de Muel siguen muy de cerca la moda decorativa impuesta por Manises. Estos motivos ornamentales se copiarán de forma casi igual, al principio, evolucionando hacia formas más simplificadas en los años siguientes. Esta primera etapa que llamamos de «Temas procedentes de Manises», debe corresponder sobre todo a fines del XV y principios del XVI.

Sin embargo, a partir del segundo cuarto del siglo XVI debió de comenzar en Muel la etapa que hemos denominado de «Temas propios y adaptados por Muel», ya que aún derivando muchas de sus decoraciones de otras valencianas, a pesar de ello toda esta temática aparecerá interpretada y traducida dentro del sencillo y particular estilo aragonés, demostrando una «personalización» total de ella.

Dentro de este período distinguimos esencialmente tres grupos, desarrollados consecutivamente. Al primero le llamamos: «Serie popular, de carácter esquemático»; sus decoraciones son esencialmente simplificadas y reiteradas. Su aparición debe centrarse hacia el segundo cuarto del siglo XVI, y demuestra gran relación con ciertas decoraciones desarrolladas en el reflejo reusense.

En segundo lugar, la «Serie rica, de carácter minucioso y gran sentido decorativo», que denominamos así por su apariencia detallada y seleccionada. Debió de comenzar algo más tarde que la anterior serie, siendo la más personal y original de las tres. Encuadra a veces motivos de la serie anterior, pero con una apariencia distinta, más cuidada.

Finalmente, la que clasificamos de «Serie mixta, de temas populares y profundo sentido decorativo», porque significa la unión de ciertos motivos de la «Serie popular» con otros de la «Serie rica». Motivos que se copiarán igual que en aquellas series, o bien evolucionaran creando una temática algo distinta o nueva. A menudo en algunas piezas predominarán las decoraciones de una u otra serie anterior, pero en todo caso la tendencia hacia el esquematismo, aunque no tan acusada como en la primera serie, será muy manifiesta. Su aparición puede centrarse hacia mediados del XVI, y con ella de nuevo volvemos a encontrar paralelismos entre la producción de Reus y Muel.

En todo caso, el comienzo de cualquiera de estas series no significó la desaparición de la anterior. Coexistirán todas ellas, interfiriéndose a veces, evolucionando y prefiriéndose más o menos en cada momento, hasta la expulsión de los moriscos (1610), y aún unos años más, hasta 1620 c., con la llegada y hasta la partida de los escudilleros reusenses, de la que después hablaremos.

Los reversos de las piezas de reflejo metálico de Muel, que a veces une el azul en la decoración de sus anversos, aparecen siempre decorados con temas diversos. Como constancia de tal hecho diremos que hemos encontrado tan solo una pieza de esta procedencia cuyo reverso se dejó en blanco (una escudilla del Museo de Arte de Barcelona).

Frente al desbordamiento ornamental que Manises demuestra en los reversos de sus vajillas, los de Muel no llegan nunca a mostrarnos reversos tan «importantes», aunque sin embargo su variedad no es nada desdeñable. Como en los anversos, las decoraciones que aquí aparecen derivan de las valencianas más o menos lejanamente, pero tal como ocurría allí, la predilección constante de Muel es la tendencia a la simplificación de los motivos, que dotará a sus decoraciones de un particular sello aragonés. La misma rusticidad del trazado, general a toda la decoración, diferirá considerablemente de la producción valenciana y demostrará la existencia de una corriente de relación y parentesco entre las cerámicas del área catalana y aragonesa, y especialmente de intercambios entre los alfares de Reus-Muel y Teruel.

En cuanto a la cerámica azul, azul y verde, y verde y manganeso trazada en Muel en el siglo XVI y XVII, esta se presenta como más «de uso» que la de reflejo. Su producción cuantitativa debió de ser igual de importante, pero dada su faceta más utilitaria presenta en gran parte unas decoraciones más sencillas, sin ornamentación en los reversos, y una menor variedad de motivos. Distinguimos en ella varios grupos: uno, trazado en azul, con uso a veces del verde en ligeros toques, presenta temas vegetales minuciosos derivados de algunos valencianos, y con entronques y paralelismos con los que aparecen en el reflejo de Muel de la época. Las piezas de esta serie presentan muchas veces perfiles más «ricos», con motivos y decoraciones en relieve.

En segundo lugar, otro grupo presenta una versión que podríamos llamar «popular» o simplificada de la anterior serie, y aparece solo en azul. Los mismos motivos serán de tamaño más grande. En ambos grupos su estudio denota la existencia junto a las características propias, de una corriente decorativa aragonesa, que afectaría a Muel, Teruel y quizás Calatayud. Pues sobre todo entre Muel y Teruel, las cerámicas azules denotan un muy similar gusto y forma de interpretar motivos muchas veces de origen valenciano, así como una corriente de carácter y afinidad regional.

Dos grupos más, uno de cerámica azul con decoraciones muy sencillas, vegetales esquemáticas o geométricas. Y otro de cerámica trazada en azul, azul y verde, o verde y manganeso, de carácter geométrico, son las más sencillas decorativamente de todas las trazadas en Muel. A pesar de su simplicidad son muy originales y características, y también en ellas encontramos conexiones entre el área Teruel-Muel y Teruel-Muel-Reus (esto menos).

En cuanto a las marcas, no parece que las piezas de Muel de su etapa mudéjar se marcaran. Algunos trazos de «X» o pequeños círculos no pueden considerarse con seguridad como tales. Únicamente en una orza azul y verde del Museo de Arte de Barcelona aparece en el fondo la palabra «Coro», cuyo significado no podemos identificar con seguridad.

La azulejería constituye un capítulo importantísimo dentro de la producción cerámica de Muel. Entre la realizada durante esta etapa mudéjar predomina indiscutiblemente la de «cuenca o arista». Polícroma, los tonos utilizados constantemente son el verde, amarillo claro o melado, y azul sobre el blanco de su barniz estannífero. En algún caso se utilizaron solo dos; azul y verde, o en ocasiones aparece otro tono de marrón o pardusco, casi negro.

Frente al resto de la producción alfarera de Muel, en general «apegada» a las tradiciones decorativas hispano-moriscas, exponente siempre del espíritu de sus artífices los mudéjares, dicha azulejería de arista se caracterizará por pasar muy tempranamente (mediados del XVI o antes) de una temática «morisca» a otra plenamente renacentista, en una gran variedad de modelos.

Con lo cual llegamos a encontrarnos una vez más con esa gran capacidad de adaptación del mudéjar para interpretar y asimilar motivos ajenos, y traducirlos a su técnica alfarera.

Solerías y arrimaderos, y azulejería aplicada externamente en torres y muros, de numerosos edificios civiles y religiosos se nos muestran hoy como los restos de una copiosísima producción. Lo elaborado de las composiciones que muchas de estas muestras nos ofrecen (Monasterio de Veruela, Capillas de La Seo, etc...), nos permiten suponer que en algunos casos se dió a estos artífices mudéjares bien un diseño previo de la obra, o bien que ellos mismos se inspiraron en composiciones publicadas en la época de temática renacentista totalmente al día (es el caso del suelo de la capilla de San Miguel de La Seo de Zaragoza, copia fiel de las decoraciones que aparecen en la «Arquitectura. Libro Quarto» de Sebastián Serlio Boloñés, impresa en Toledo en 1552).

Esta etapa brillante e importante dentro de la historia de la cerámica aragonesa y española se cierra en 1610 con la expulsión de los moriscos. Sin embargo casi inmediatamente vuelve a repoblarse el lugar.

Aunque es cierto que el espíritu mudéjar de la obra anterior queda roto, sustituido por el gusto «europeo» que los nuevos alfareros impondrán, sin embargo todavía durante algunos años se «prorrogó» la producción de reflejo metálico en Muel gracias a la instalación «temporal» de escudilleros reusenses.

Por los datos documentales recogidos, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1) Que la estancia de los alfareros reusenses en Muel fue como norma temporal y muy breve. Desde unos meses a unos años, su estancia desde 1612 no va más allá de 1620, por lo que tal instalación no puede calificarse de «repoblación» ya que regresaron a su lugar de origen, como lo demuestran los datos sobre ellos publicados de los archivos de esa ciudad.

2) Habiéndose hallado en Reus cerámica en zonas donde documentalmente se sabe tuvieron sus obradores determinados alfareros, y siendo éstos los mismos que hemos encontrado contratados para trabajar en Muel en años concretos, hemos podido constatar que determinados fragmentos excavados en Muel tuvieron que ser hechos con plena seguridad por aquellos escudilleros.

3) Respecto a su producción, documentalmente conocemos que fue de dos tipos, de reflejo, y azul y policroma.

4) Referente a la repercusión decorativa producida por las breves estancias de estos alfareros catalanes en Muel, encontramos que es distinta según el tipo de obra.

El reflejo metálico se presenta estilísticamente como una «prórroga» o continuación del primer período mudéjar de producción de Muel. Por dos razones: primero porque los paralelismos entre la obra de cerámica de Muel y Reus en el siglo XVI, hacen que la producción de reflejo hecha por los escudilleros reusenses en Muel (1612) no signifique cambio substancial en los estilos decorativos ya conocidos, sino tan solo una continuación con algunos «localismos» del productor, que nos han permitido diferenciarla.

En segundo lugar, porque su producción de reflejo parece que fue breve; con seguridad de «seis meses» (capitulación de 1612), y en cualquier caso, todo lo más de un período que iría de 1612 a 1620.

Por otra parte, parece que quizás por razones económicas que desconocemos, quizás debidas a un cambio en la moda y gusto del consumidor, se hubiese buscado y se pidieran otras decoraciones más al día. O tal vez los alfareros de otras procedencias que se instalaron definitivamente en Muel, trazaron aquellas decoraciones que les eran familiares, y por ello no se siguió fabricando el reflejo metálico tras la partida de los escudilleros reusenses.

Con relación a la cerámica azul y policroma, en este caso, las aportaciones decorativas de los alfareros catalanes sí constituyeron innovación, y se presentan como base para otras series decorativas posteriores del segundo período de la producción de Muel.

5) Después de 1620, no hemos vuelto a encontrar noticias de alfareros a los que se diga «procedentes de Reus», ni de otros cuyos nombres y apellidos podamos relacionar con los de otros escudilleros de la misma procedencia.

Estos alfareros reusenses continuadores durante algunos años del reflejo

metálico de Muel, no fueron sin embargo mudéjares, y de allí que no fueran expulsados como aquellos. A pesar de esto, desde el siglo XVI tenían en común con los mudéjares de Muel una misma inspiración en los motivos decorativos de Manises, y una muy similar forma de interpretar y trazar aquellos temas, que hace que pensemos en la existencia de una corriente de intercambios entre los alfares del área catalana y aragonesa.

### ADDENDA

El Ier. Simposio de Mudejarismo se celebró en Teruel a primeros de septiembre de 1975, y he de señalar que esta comunicación presentada a él formaba parte de un estudio mucho más amplio y preciso sobre la cerámica de Muel, mi Tesis Doctoral, que leí en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza el 24 de octubre del mismo año, bajo el título: «*La cerámica de Muel. Aportaciones para el estudio de otros alfares aragoneses*» (10 volúmenes, con texto, documentación, vocabulario de términos cerámicos, índice de alfareros, ilustración con la evolución de los perfiles de las piezas, motivos decorativos, estructuraciones ornamentales y catálogo de piezas cerámicas). Esta Tesis permanece aún en su mayor parte inédita.

Con posterioridad he publicado sobre el tema los libros: *Cerámica aragonesa I*. Colección Aragón, n.º 2. Librería General, Zaragoza, 1976, y *Cerámica aragonesa decorada*. Librería Pórtico, colección Estudios, n.º 2, Zaragoza, 1978. En ellos, como en la ya mencionada Tesis Doctoral, se amplía e ilustra la información de esta Comunicación.

\* \* \*

Sobre el uso de *cobre en la fórmula del reflejo metálico* he de rectificar que *sí se usó* por dos razones:

a) Porque un análisis químico hecho sobre una pieza así decorada, ha demostrado su existencia en la composición, aunque no pueda precisarse cantidad por estar la pieza muy gastada.

b) Porque en términos de la época se daba el nombre de «alambre» (ingrediente que aparece al menos en la fórmula dada por Cock en 1585) al cobre, así como a sus dos aleaciones: el bronce y el latón.

Luego este se usó tal como aparece en las fórmulas de reflejo metálico de otros centros españoles y de fuera de España.



# SAN PEDRO MARTIR DE CALATAYUD Y EL PAPA LUNA

OVIDIO CUELLA ESTEBAN

## I. HISTORIA DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO MÁRTIR DE CALATAYUD

Una faceta proverbial de la vida del papa Luna —Benedicto XIII— es su amor y estímulo al cultivo de las letras<sup>1</sup>. Pero no menos notorio, si bien no todavía suficientemente documentado, es su mecenazgo sobre las artes. En nuestro poder, sin embargo, por circunstancias especiales, obra abundante documentación de ayudas concedidas por el papa Luna a catedrales, iglesias parroquiales, monasterios, capillas, ermitas y castillos. Por ejemplo, referente a Aragón poseemos documentación sobre obras patrocinadas por el papa en La Seo y Santa Engracia de Zaragoza, en las catedrales de Huesca y Tarazona, en el monasterio de Santa María de Piedra, en el castillo e iglesia de Valderrobres, en la torre de su pueblo natal, Illueca. Pero ninguna, sino la iglesia de San Pedro Mártir del convento de dominicos de Calatayud, pudo solicitar la generosidad de su corazón con el título privilegiado y piadoso de ser la custodia de sus antepasados desaparecidos. Tal iglesia, en efecto, se convirtió en panteón familiar de los Luna al hallarse en ella enterrados sus padres don Juan Martínez de Luna y doña María de Gotor, su hermana Eva de Luna, su hermano Juan Martínez de Luna y sus dos cuñadas, esposas de este caballero, doña Teresa de Urrea y doña Teresa de Albornoz.

El convento de dominicos en Calatayud fue fundado entre 1253-1255 por Jaime el Conquistador, quien por privilegio del 11 de marzo de 1255 lo toma bajo su protección. Construyóse extramuros de la ciudad delante de la famosa

---

<sup>1</sup> Baste recordar, por ejemplo, su biblioteca, cf. P. GALINDO ROMERO, *La biblioteca de Benedicto XIII*, en "Universidad" VI, (Zaragoza, 1929), págs. 653-840; y la Universidad de Salamanca y el Estudio General del mismo Calatayud, cf. V. BELTRÁN DE HEREDIA, *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)*, Salamanca, 1966-67, y *El Estudio General de Calatayud*, en "Revista Española de Teología", XVII (1957), págs. 205-230.

puerta de Terrer. Y esta circunstancia fue la causa de su destrucción en las guerras con Castilla. Incorporada de nuevo la ciudad al reino de Aragón, tratan los frailes de continuar su vida religiosa en el mismo lugar, pero «viéndose tan desacomodados» deciden establecerse dentro de la ciudad. Compradas unas casas, hacen luego transacción de ellas con el cabildo de Santa María la Mayor por la iglesia de Santa María del Postigo. Inmediatamente los religiosos procedieron a construir un grandioso conjunto de convento e iglesia bajo la dirección del maestro Muza de Abdelmalic, moro de la aljama bilbilitana.

Las obras estarían terminadas durante el cardenalato del papa Luna (1375-1394), quien por el citado motivo de hallarse enterrados en ella sus familiares se convierte en el gran mecenas de la iglesia<sup>2</sup>. Años más tarde y ya papa, todavía a pesar de lo aciago de los tiempos se preocupa de esta iglesia con la concesión de indulgencias, la donación de las imágenes-relicario de San Pedro Mártir y Santo Tomás de Aquino y, sobre todo, con generosa ayuda económica para ampliar y embellecer la iglesia.

La iglesia de San Pedro Mártir, insigne monumento mudéjar, tenía una sola nave de 52,93 ms. de larga por 10,30 ms. de ancha con ábside poligonal de cinco lados. A los pies de la nave había un coro alto y en el arco que lo sostenía estaban las armas del papa Luna labradas en alabastro. A cada lado de la nave había seis capillas, abiertas con posterioridad a la primera fábrica del templo. El conjunto de toda la obra era «asombroso de riqueza, color y carácter españolísimo o, mejor aún, aragonesísimo: mudéjar al exterior, gótico al interior»<sup>3</sup>.

Mas la iglesia y convento fueron desgraciadamente demolidos en el año 1856. Mas antes de este desgraciado hecho don Valentín Carderera hizo dos acuarelas, una representando el exterior de la iglesia visto desde el ábside y otra reproduciendo el claustro del convento. La acuarela del ábside fue publicada en 1878 por don Paulino Savirón y le sirvió para hacer una descripción del templo, que constituye una preciosa monografía sobre el tema. Ultimamente Gonzalo Borrás en una nueva *Guía de Calatayud* en el capítulo de *Monumentos desaparecidos* hace de la iglesia un completo y detallado estudio, tanto en la vertiente artística como en la histórica. A él remitimos a cuantos puedan interesarse por la riqueza y vicisitudes de la iglesia de San Pedro Mártir<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Así se nos dice en la bula de donación de imágenes: "Nos igitur, qui zelo huiusmodi devotionis accensi ecclesiam domus ordinis fratrum Predicatorum de Calataiubio Tirasonensis diocesis, in qua nostrorum carnalium genitorum et quorundam aliorum ex ipsis descendentium corpora ecclesiastice sunt tradita sepulture, fecimus fabricari".

<sup>3</sup> Cf. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid-Barcelona, 1930, III, pág. 498.

<sup>4</sup> Cf. P. SAVIRÓN Y ESTEVAN, *Iglesia de San Pedro Mártir, monumento mudéjar de Calatayud*, en "Museo Español de Antigüedades", IX (1878), págs. 387-397; G. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *Guía monumental y artística de Calatayud*, Madrid, 1975, págs. 177-185; reproducen además la acuarela, por ejemplo, P. URREA, *Monumentos desaparecidos. La iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud (Zaragoza)*, en "Arquitectura", IV (1922), págs. 22-26; LAMPÉREZ Y ROMEA, *op. cit.*, págs. 497-498; L. TORRES BALBÁS, *Ars Hispaniae*, IV: *Arte almohade-Arte Nazari-Arte mudéjar*, Madrid, 1949, figura 298 y pág. 275; F. CHUECA GOITIA, *Historia de la Arquitectura Española, Edad Antigua y Media*, Madrid, 1965, lámina 198, entre págs. 490-491; J. M.<sup>a</sup> LACARRA, *Aragón en el pasado*, en la edición de *Aragón: cuatro Ensayos*, I, Zaragoza, 1960.

## II. GRACIAS CONCEDIDAS POR EL PAPA LUNA A LA IGLESIA DE SAN PEDRO MÁRTIR

Concretándonos al tema de la presente comunicación, hemos de señalar en primer lugar la bula del 5 de junio de 1415, en la que el papa regala a la iglesia de los dominicos dos imágenes-relicario de San Pedro Mártir y Santo Tomás de Aquino, destinadas a las capillas, recién terminadas, de esos santos<sup>5</sup>. Eran de plata dorada y habían formado parte de un legado de ciertas imágenes que el papa antes de entrar en cónclave dejó para iglesias de Aragón. Siendo relicarios, serían bustos de esos santos, similares a los de San Valero, San Vicente y San Lorenzo, donadas por el papa a La Seo de Zaragoza. Por desgracia, las imágenes regaladas a Calatayud desaparecieron durante la guerra de la Independencia.

Los relicarios, según el texto de la bula, contenían huesos de esos santos y el de San Pedro Mártir, además una parte de su capa, probablemente la que utilizaba al ser martirizado, y por tanto, tinta en su sangre. Ambas imágenes, con una labor especial en sus relicarios, probablemente fueron retocadas en el taller del gran artista valenciano Bartolomé Coscollá, uno de los más notables orfebres de su tiempo. Ciertamente era delicada obra suya el relicario de San Pedro Mártir, como nos atestiguan los libros de Cámara de Benedicto XIII al pagársele honorarios por sus trabajos en el retablo del altar mayor de la catedral de Valencia y en el relicario de la imagen de San Pedro<sup>6</sup>.

En dicha bula, además, se resalta con afecto el hecho de estar enterrados sus padres en tal iglesia y se dan detalladas ordenaciones para la conservación y seguridad de las imágenes; la responsabilidad de su custodia recae conjuntamente sobre el prior y el fraile más antiguo del convento. Asimismo se dan ciertas disposiciones litúrgicas para su veneración y se determinan según costumbre penas canónicas para los posibles depredadores. Finalmente, un texto cancelado en la bula nos da la noticia de que la construcción de la capilla de Santo Tomás fue posterior a la de San Pedro Mártir<sup>7</sup>.

Otra gracia otorgada a la iglesia de los dominicos es la concesión de indulgencias por bula del 11 de noviembre de 1416<sup>8</sup>. Sobre ella bástenos subrayar que la iglesia conserva oficialmente el título de su fundación, es decir, Santa María —«ecclesia ipsa que sub invocatione beate Marie Virginis fundata

pág. 301; también J. A. GAYA NUÑO, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961.

<sup>5</sup> Véase el texto íntegro en nuestra tesis doctoral presentada en 1977 en la Universidad de Barcelona, *El Arcediano de Calatayud en tiempos del papa Luna*, Apéndice documental, II, documento 5, págs. 602-605.

<sup>6</sup> Véase el capítulo dedicado a la historia de la iglesia de San Pedro Mártir en nuestra citada tesis doctoral, págs. 136-142.

<sup>7</sup> Así dice: "in qua quidem ecclesia ad Sancti Petri unum, iam erectum seu constructum, existit et ad Sancti Thome predictorum honorem aliud erigetur seu constructur altaria".

<sup>8</sup> Véase el texto en nuestra citada tesis doctoral, Apéndice documental, II, doc. 6, págs. 606-608.

existit», y el gran número de años, cinco, de indulgencias concedidas en las fiestas de la Asunción, de Santo Domingo, San Pedro Mártir y Santo Tomás de Aquino, dando la debida importancia a la titular de la iglesia, al fundador de la Orden y a nuestros dos citados santos, que presentes en los relicarios son honra, ejemplo y estímulo para los fieles.

### III. OBRAS REALIZADAS EN SAN PEDRO MÁRTIR DURANTE EL PONTIFICADO DEL PAPA LUNA.

Pero estas gracias, de por sí ya significativas de la devoción y afecto del papa Luna a la iglesia dominica, se completaron con su generosa aportación económica para ampliar y embellecer la iglesia por un importe total de 6.316 florines de Aragón y 1 dinero.

De tales obras existe una larga relación de 102 folios en los libros camerales de su pontificado<sup>9</sup>. Tal relación fue mandada hacer por García de Maluenda, canónigo y vicario de Santa María la Mayor de Calatayud, comisionado por el camarlengo papal para llevar las cuentas e inspeccionar las obras. Escrita en castellano aragonés de la época es una exposición de la andadura de las obras ordenada según estos cuatro conceptos: compra de objetos y materiales; cosas extraordinarias; salarios de maestros, albañiles y peones; recibo del dinero. A cada uno de estos apartados sigue un resumen en latín de lo cobrado o pagado.

Las obras fueron realizadas en dos etapas: la primera desde mediados de junio de 1412 hasta finales del mismo año. Paralizadas durante varios meses, comienza en septiembre de 1413 una segunda etapa que se prolonga hasta el 31 de diciembre de 1414. Mas ya antes vino a Calatayud el 8 de junio de 1411 el maestro zaragozano Mahoma Rami a fin de hacer los primeros proyectos para las obras de la primera etapa. Durante cuatro días permanece en la ciudad y antes de su regreso a Zaragoza consigna a García de Maluenda un escrito donde detalla cuanto es necesario para comenzar la obra: ladrillo, yeso, madera, tejas, etc. Mahoma Rami dirigirá todas las obras hallando en la iglesia de San Pedro Mártir su consagración. A él son atribuidas también con certeza las obras del cimborrio de La Seo zaragozana y de la iglesia de Cervera de la Cañada.

#### 1. *Compra de materiales: madera, yeso, "clavazón"*

Englobando las compras de materiales tanto de la primera etapa como de la segunda, hemos de señalar que la compra de la madera asciende a 2.026 sueldos y 11 dineros jaqueses, comprada a clérigos y laicos cristianos. El yeso, tan necesario en una obra mudéjar, asciende a 9.476 sueldos y 4 dineros, siendo todos sus proveedores cristianos. Además se preparan varios hornos «in situ», en el lugar de la obra, y a estos trabajos contribuyen hasta los mismos frailes.

Otra compra realizada según requieran las necesidades de las obras es la

<sup>9</sup> Idem, Apéndice, II, doc. 2, págs. 402-596.

de la «clavazón», es decir, los instrumentos metálicos necesarios en la construcción, como azadas, escoplos, paletas, picos, martillos, tenazas, clavos, etc. Entre los proveedores destaca el herrero bilbilitano Brahem de Çali, el cual amén de proporcionar muchos de tales instrumentos, está en continuo contacto con los obreros, pues a él se acude para afilarlos cuando es necesario; y así aparece muchas veces en la relación recibiendo el correspondiente estipendio por sus «apuntaduras».

## 2. *Compra de materiales: ladrillo y teja.*

Otro apartado importante de materiales se refiere a la compra del ladrillo, imprescindible en toda obra mudéjar, por valor de 25.012 sueldos y 3 dineros. Cantidad que incluye también otros trabajos del mismo material y de diversas formas para los ventanales y otros adornos exteriores o para otros menesteres más humildes. A estos tipos de molduras los llama «finestrages, cruzeros chiquos, grandes o de sobrearco, bordones, brocales, pisones». Sobre la forma de los «cruzeros» tiene que intervenir Mahoma Rami, pues habiéndolos encargado a los tejeros de Torralba, no los han hecho a su gusto. Por tanto, él hace unos moldes y los encarga a los tejeros de Terrer. No obstante, los fabricados en Torralba se guardan y se destinan a otros empleos.

El volumen del ladrillo que llamaríamos normal alcanza una cifra astronómica: 631.630 ladrillos. Dos lugares de las cercanías de Calatayud, Torralba de Ribota y la morería de Terrer, señorío del papa Luna, monopolizan toda esta provisión, como también la de la teja. Entre los moros de Terrer, dedicados a la cerámica, hallamos los siguientes nombres: Andalla, Hamet o quizá también Hamet del Poyo, Mahoma el cantarero, Brahem el Royo, Hacan del Poyo, alias Morisco o quizá simplemente Haçan, y Adornament. Otro moro, Hayel Xalón, figura también como ceramista, pero no podemos determinar con precisión si es de Terrer. Entre todos ellos se lleva el palmarés Mahoma el cantarero. Su tejería debió ser muy importante, pues ella proporciona a las obras no solamente ladrillo, sino también gran parte de los cruceros, pisones y tejas.

Si haciendo honor a la morería de Terrer todos los citados son mudéjares, los tejeros de Torralba ostentan, en cambio, nombres «españoles» y son cristianos: Gonzalo y su hermano Florencio Blasco, Juan Domínguez, Juan Alvarez y Domingo Aznar. Deben ser igualmente expertos en su oficio, pero cobran más caro o al menos se les paga más, quizá por ser cristianos. En efecto, mientras el precio medio del ladrillo moro es de 38 sueldos el millar, el fabricado en Torralba cuesta 40 sueldos. Asimismo, Mahoma el cantarero y Hayel Xalón proporcionan los «cruzeros chiquos» a 35 sueldos el millar, en cambio Juan Domínguez los ofrece a 40 sueldos. Igualmente en los «pisones» constatamos una diferencia de 10 sueldos a favor de los cristianos.

Reseñemos, finalmente, en este apartado la compra de la teja para la cubierta de la primera capilla por valor de 202 sueldos y 6 dineros, y que proviene principalmente de Torralba. No aparece ninguna otra provisión de este material. Quizá se aprovecharon las de unas casas compradas y luego derribadas y fueron suficientes para el resto de las obras.

### 3. *Misiones extraordinarias.*

Otro de los conceptos citados, el de misiones extraordinarias, se refiere a gastos de viajes, de papel para llevar las cuentas, pero también a la compra de ciertos objetos según iba surgiendo su necesidad, como sogas, ramales y cabestros para amarrar andamios y subir el material, cribas y cedazos para cerner el yeso, serones y capazos para transporte, pozales para el agua, cántaros, y por cierto, en gran cantidad, etc.

Igualmente la compra de varias casas, próximas a la iglesia, y que fueron derruidas con el fin de crear una plaza delante del convento para que destacase el conjunto arquitectónico de la iglesia. Tales casas eran propiedad del escudero Fernando Zorita, que recibe por ellas 2.500 sueldos jaqueses, de Lorenzo Vidal, a quien se le valoran en 800 sueldos, y finalmente de Miguel, el carretero, a quien se le paga 1.500 sueldos.

### 4. *Trabajo de maestros, albañiles y peones. Primera etapa.*

Como ya dijimos, las obras comienzan el 19 de junio de 1412, lunes, en el cual «vino maestro Mahoma Rami a proceder en la dita obra», y se prolongan hasta finales de ese año. Tal obra consistió en levantar una capilla lateral, denominada en la relación «cruzero». Tal capilla, como también se indicó, sería la dedicada a San Pedro Mártir.

Mahoma Rami, sin embargo, no está siempre presente en Calatayud, sino que hace continuos viajes a Zaragoza e incluso llega a entrevistarse con el papa. Amén de ciertos trabajos a destajo, participa en las obras con 63 jornales. Le ayudan los siguientes: Mahoma de Mediana durante 105 días. Brahem de Mediana figura con 92 jornales, Yuce de Ebreá presta sus servicios durante 102 días, Mahoma el Castellano durante 100 días, Hamet el Rey con 62, Hamet de Borja con 49 y Andalla de Albuelea con 45 jornales. Brahem Alvalencia, que debía ser anciano pues es abuelo de Mahoma de Mediana, está presente solamente durante 13 días. Y todos ellos son servidos por mozos y peones con un total de 861 jornales.

Para el revoque del interior, es decir, «en el fer a 'planeta et enblanquecer e pinzellar el cruzero» son llamados los especialistas en estas tareas y así aparecen nuevos maestros, a saber: Alf de Rami con 24 jornales, un tal Borgi trabaja durante 23 días, Hamet de Brea durante 22 días, Brahem de Ebreá y Mahoma el Parient figuran con 20 y 19 jornales respectivamente. A éstos, además de los peones citados, les ayudan Jucefiel y Aljuco durante 7 días, Alf el Castellano durante 9 días y Hamedí el de Hebrea lo hace solamente durante un día.

Algunos de ellos volverán a las obras en su segunda fase. Los salarios, percibidos por ellos, varían según la calidad e importancia del maestro. El jefe o director, Mahoma Rami, llega a cobrar los 7 sueldos: 5 de jornal y 2 por razón «de posada et de camenya et ostijas que avie menester». Yuce de Ebreá, Brahem Alvalencia y Alf de Rami perciben 4 sueldos, mientras Mahoma de

Mediana y Alí el Castellano llegan tan sólo a 3 y medio. Con 3 sueldos figuran Brahem de Mediana, Borgi y Andalla, mientras Hamet de Borja y Hamet de Brea cobran ya poco, es decir, 2 sueldos y medio. Todavía inferior es el salario de 20 dineros que reciben Mahoma el Parient y Jucefiel. Aljuco ha de contentarse con 12 dineros, equivalentes a 1 sueldo. Los peones pueden llegar a recibir hasta 16 dineros, los mozos, en cambio, pueden bajar hasta los sólo 8 dineros.

En total recibirán la cantidad de casi 5.800 sueldos, que sumados a los gastos de adquisición de materiales, ascienden a 1.284 florines, 2 sueldos y 6 dineros.

### *Segunda etapa.*

La segunda fase de las obras comienza a mediados de septiembre de 1413. Desde esta fecha hasta finales de marzo de 1414 se trabaja en los fundamentos de dos torres y de otro «cruzero», es decir, otra capilla lateral enfrente de la primera, y que estaría dedicada a Santo Tomás de Aquino. Se prosigue después hasta final del año y se completa totalmente la nueva capilla, pero del proyecto de las torres solamente llega a terminarse una, que se remata con una cruz y se adorna con pendones y banderas metálicas con el escudo papal, preparadas en Illueca. Asimismo se adecuenta el portal de la iglesia y se le enriquece con un artesonado, a la vez que la torre no terminada se eleva hasta el alero del portal.

En esta etapa, elencando los jornales, se ha trabajado durante 222 días. A los maestros de la primera fase hay que añadir ahora los siguientes: Lop y Brahem de Rami y Yunnez de Tarazona que cobran 4 sueldos y 6 dineros, Mahoma de Borja y Dorrament que perciben 4 sueldos, Alí Burgalés, Hamet Auranda, Brahem de Illueca y Alí Serrano con 3 sueldos y 8 dineros. Y ya con estipendios inferiores: Andalla Folgado, Mahoma y Hamedico de Brea, Yuce del Rey, Hamedico de Muça, Yuce del Royo, Mahoma de Roden, Adornament Castiello y Juhán Royz.

Como puede apreciarse por su enunciación todos son mudéjares, a excepción de Yuñez de Tarazona y Juan Ruiz. Asimismo, por sus apellidos podemos deducir la procedencia: Burgalés, Castellano, Tarazona, Aranda, Brea, Rodén, Mediana, Illueca, Borja: poblaciones no distantes de Calatayud. No todos trabajan siempre y seguido en las obras, pero bien podemos cifrar su presencia en un promedio mínimo de doce maestros y entre ellos siempre alguno de los más principales. A éstos, además de un buen salario y cuidados especiales, se les paga también los viajes que han tenido que realizar.

Las peonías figuran en esta fase con un total aproximado de 4.500 jornales, según nuestro paciente recuento. De subrayar que entre ellos hay también escolares y niños con un salario mínimo de 8 dineros y en un promedio de unos diez diarios.

Digno de notar asimismo antes de terminar este apartado es que el 12 de septiembre de 1412, Mahoma Rami, de regreso de un viaje en el que se entrevistó con el papa, trajo consigo seis cautivos, esclavos del papa, que éste

enviaba a las obras. Sin embargo, su aportación no rindió lo esperado, pues lograron escaparse y, aunque se logró encontrarlos después, fueron castigados duramente o vendidos.

Igualmente debemos dejar constancia de las obras que subvencionadas también por el papa se realizan en el convento de clarisas de Calatayud antes o a intervalos de las de San Pedro Mártir. Así alguna vez se traen a los dominicos objetos o materiales sobrantes en las clarisas.

### *Cuantía de las obras.*

Ya se dijo que el coste total de las obras ascendía a 6.316 florines de Aragón y 1 dinero. Sin embargo, el canónigo García de Maluenda al presentar su relación hace constar solamente como recibidos 5.679 florines. La deuda en su favor de 637 florines y 1 dinero la recibió sin duda más tarde, si bien no hemos hallado documentación de la total entrega de esa cantidad adeudada por el papa al vicario de Santa María.

La cantidad por él presentada de 5.679 florines la fue recibiendo en diversas veces. Con anterioridad a las obras, el 8 de abril de 1410, el papa destinaba mil florines oro de Aragón con el siguiente reparto: 500 florines para el convento de clarisas de Calatayud, cuya abadesa, Contesina, es hermana del papa, y otros 500 para las obras de San Pedro Mártir. Tales cantidades habían de percibirse de ciertas vacantes o «annatas» de beneficios en la diócesis de Tarazona. Asimismo para la primera etapa de la obra recibió otras cantidades del subcolector de Calatayud, Juan Alfonso, amén de una limosna de cien florines, dejada en testamento para las obras por la cuñada del prior de los dominicos, fray Gómez. Todo ello ascendía a 1.155 florines y 9 dineros, habidos efectivamente por García de Maluenda, pero que se descontaron de una entrega de 2.000 florines que más tarde el colector zaragozano Pedro Gallego dió al canónigo como si fuesen una primera entrega a efectos de contaduría del colector. Por tanto, 2.000 florines de una primera entrega oficial.

Otros 2.000 florines se reciben en 1414 directamente del papa por el citado prior dominico, quien acompañado de un hombre y su cabalgadura se dirige a Morella, donde a la sazón se encuentra el papa. Pero como eran tiempos difíciles, turbados por banderías y ladrones, les pareció que eran espiados y se detuvieron en Alcañiz durante 8 días, pues «sino que allí estuvo, avrie seydo robado et él muerto e la peccunia perdida». La prudencia, por tanto, del prior salvó de la depredación esos otros 2.000 florines, que en el mes de septiembre fueron entregados a García de Maluenda.

El prior además traía una orden de puño y letra del vicetesorero papal, Julián de Loba, para recibir del colector zaragozano otros mil florines, que el canónigo cobró inmediatamente. Estos 5.000 florines con otras pequeñas cantidades recibidas a intervalos o habidas de ciertas ventas dan la suma citada de 5.679 florines, que el vicario de Santa María presenta como ya recibidos en el balance de su rendición de cuentas.

La elevada cantidad, 6.316 florines, gastada en las obras nos demuestra la importancia de las mismas y la liberalidad de su generoso bienhechor, el papa Luna, a pesar de las dificultades de su pontificado. La ampliación realizada ahora en San Pedro Mártir sería armónica en concepción y estilo con la antigua construcción. Las nuevas capillas laterales en honor de San Pedro Mártir y Santo Tomás de Aquino, simulando un crucero y naves bajas, le conferirían categoría de gran iglesia. El trabajo en ambas torres, con la elevación aun en la no acabada hasta el alero del portal, daba prestancia a la labor realizada en la fachada. La terminación, en fin, de una torre coronaba con esbeltez toda la obra, dando a todo el conjunto la medida del equilibrio y la sensación de armonía, dignidad, hermosura y perfección. Bien podía exclamar un ilustre bilbilitano, que todavía la conoció y quizá rezó en ella: «Tan grandiosa era que recuerdo haber visto pocas por el estilo»<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Cf. V. DE LA FUENTE, *Historia de Calatayud*, Calatayud, 1880, II, págs. 59 y 127-131. La importancia de las obras papales dentro de la historia del mudéjarismo queda reflejada en el nuevo libro de G. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1978, págs. 59, 68, 84, 91-92, 139.



## EL CIMBORRIO MUDEJAR DE LA CATEDRAL DE TARAZONA

CARMEN MORTE GARCIA

Este cimborrio es la pieza arquitectónica más característica del exterior de la catedral. Sobre él se han dado los juicios más dispares. Unos lo consideran el más movido y pintoresco de los tres de Aragón<sup>1</sup> —el de la Seo de Zaragoza, levantado de 1505 a 1520 por Juan Botero, quien también interviene en el de la catedral de Tarazona entre 1543-45, y el de la catedral de Teruel, realizado en 1538 por Martín Montalbán—. Otros lo juzgan no demasiado afortunado en su composición, recargado de pináculos, ni muy equilibrado de proporciones<sup>2</sup>. Tiene forma octogonal con tres cuerpos superpuestos y robustos contrafuertes en los ángulos, montados por cuadradas torrecillas alternando con otras octogonales. La ornamentación es minuciosa y elegante, con azulejos verdes y blancos en su mayor parte (figura 1).

En el interior de la catedral, dentro de la riqueza artística que ésta posee, destaca el esbeltísimo y aéreo cimborrio por su luminosidad, belleza y armonía (figura 2). Es de un efecto sorprendente sus juegos de luz y triple octógono. La descripción, que a continuación hacemos, está hecha teniendo en cuenta la capitulación —cuya transcripción publicamos por vez primera e insertamos al final— que se hizo el 23 de noviembre de 1546, en la cual se encarga al entallador Alonso González la decoración del mismo y que se ajusta con gran precisión a su estado actual. Situado en el lugar habitual de tales construcciones, o sea en la intersección de la nave mayor con el crucero; idéntico al de la Seo de Zaragoza, del cual difiere únicamente, en lo constructivo, en estar trazado sobre planta cuadrada en vez de rectangular, como ocurre en el zaragozano. Se asienta sobre cuatro robustos pilares, y apoyados en sus capiteles cuatro figuras de salvajes tienen el escudo heráldico, pintado al óleo sobre

<sup>1</sup> TORRES BALBÁS, *Arte Almohade. Arte Nazari. Arte Mudéjar, Ars Hispaniae*. IV. Madrid, 1949, pág. 280.

<sup>2</sup> Federico TORRALBA SORIANO, *La catedral de Tarazona*, Inst. "Fernando el Católico", 1974, págs. 11-17.

tabla del Arcediano Juan Muñoz —éste es el tercero de los arcedianos del apellido Muñoz—, canónigo desde 1492 y muerto el 8 de agosto de 1546, que fue quien costeó toda la obra (figuras 3 y 4).

El tema del salvaje aparece en la primera mitad del siglo XIV en la decoración de cajitas de marfil, piezas de orfebrería y orlas de manuscritos. En el siglo XV alcanza su máxima valoración plástica en la arquitectura, cuando es utilizado como tenante de escudo con maza o clava. En el siglo XVI el tema continúa teniendo una gran popularidad, favorecido por los recientes descubrimientos geográficos. Las descripciones de navegantes y conquistadores que volvían de lejanas tierras hubieron de ser un factor importante. Es interesante a este respecto el relato del Inca Garcilaso de la Vega<sup>3</sup> en el que aparecen distintos naufragos que permanecen varios años en islas y les crece el vello distintos naufragos que permanecen varios años en islas y les crece el vello de todo el cuerpo. A su vez nunca alcanzaron las narraciones de los héroes caballerescos una aceptación tan grande. Una de las series de novelas caballerescas del Renacimiento más importante es «Palmerín de Inglaterra»<sup>4</sup>, imitando al Amadís. Paralelamente a los textos literarios, las costumbres sociales ayudan a su persistencia en la decoración arquitectónica. En las fiestas de la época era costumbre disfrazar a los escuderos de moros, salvajes y animales extraños. En Toledo, el día que recibió el capelo cardinalicio Siliceo, se celebró «una danza de Salvajes»<sup>5</sup>.

Fueron volteadas cuatro grades trompas en los ángulos del cimborrio y se convirtió la planta en un octógono. Sobre ellas, decoradas con monumentales veneras y donde se cobijan esculturas sedentes de los cuatro evangelistas (figura 5), se alza el elegante tambor octogonal. En sus ángulos ocho mascarones sirven de apoyo a otras tantas columnas abalaustradas que sostienen los nervios de la bóveda del primer cuerpo. Una inscripción latina, actualmente muy mutilada, hecha de madera y letras doradas, recuerda el gesto del munificentísimo bienhechor: «JUAN MUÑOZ, CAMARERO DEL PAPA ADRIANO VI, ARCEDIANO, LO CONSTRUYO. MURIO EN EL AÑO DEL SEÑOR DE 1546. DEJO RECURSOS PARA TERMINARLO»<sup>6</sup>. Encima de ésta se encuentran ocho hornacinas, cada una con un apóstol de bulto (figuras 6 y 7), hechos en yeso. Un elegante friso plateresco del mismo material separa las hornacinas de los ventanales que iluminan este cuerpo primero; tuvieron magníficas vidrieras pintadas al óleo, pudiéndose abrir dos de ellas para la limpieza del cimborrio.

Sobre este enorme tambor se alza la bóveda engendrada, siguiendo la tradición musulmana, por una sabia combinación de sus nervios que no se juntan en el centro y dejan libre un espacio nuevamente octogonal para la linterna. Todos los nervios tenían que ser realizados en moldura abocelada de yeso y tienen un carácter meramente decorativo. Hay treinta y dos claves enteras con

<sup>3</sup> Garcilaso DE LA VEGA, *Comentarios Reales de las Incas*, L.I., cap. VIII. Buenos Aires, 1943.

<sup>4</sup> Editado en Toledo el año 1547-48.

<sup>5</sup> José M.<sup>a</sup> AZCÁRATE, *El tema iconográfico del salvaje*, "A.E.A." (1948), págs. 81-98.

<sup>6</sup> Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La catedral de Tarazona*, Tarazona, 1953, págs. 121-126; Joaquín MARTÍNEZ DÍEZ, *Tarazona histórica y monumental*, Zaragoza, 1972, págs. 44, 48-50.

un espléndido florón en madera dorada y seis medias que se apoyan en la pared; de las enteras, diez y seis eran de un tamaño mayor que el resto.

En la linterna (figura 8), en los ángulos del octógono hay ocho serafines y encima de ellos un entablamento al modo clásico romano, con un friso decorado con grutescos, del que salen unas columnas abalaustradas que cumplen idéntica función a las del tambor; todo ello hecho en yeso. Las ocho ventanas tuvieron vidrieras historiadas pintadas al óleo. Encima otros tantos óculos cobijan cada uno un magnífico busto, elemento decorativo que tanto se utilizó en la arquitectura renacentista. La bóveda estrellada es una reproducción de la del primer cuerpo, pero aquí los nervios se juntan en la clave central donde se colocó el escudo del Arcediano; las otras diez y seis claves eran de menor tamaño.

Las partes no decoradas de todo el cimborrio tenían que ser cubiertas con yeso y ladrillo, dispuestos de tal forma que parecieran sillares de piedra perfectamente escuadrados.

Podemos concluir, después del análisis decorativo del interior del cimborrio, viendo la asimilación formal por parte del arte mudéjar de adaptarse a todas las circunstancias formales. Se insiste en varias partes del documento que la decoración se haga al modo romano (renacentista); ya hemos tenido ocasión de comprobar los abundantes elementos renacientes. Sin embargo nos damos cuenta que no nos hallamos ante un monumento renacentista. Su mudejarismo lo encontramos esencialmente en su espacio compartimentado, en la bóveda estrellada del tambor engendradora según la tradición musulmana, y en los materiales utilizados, casi exclusivamente el ladrillo y el yeso.

En la capitulación mencionada se encargan una serie de trabajos en la capilla mayor de esta catedral, que han desaparecido. En el centro del presbiterio y ante las gradas del atar mayor, está la tumba del Arcediano Juan Muñoz, privilegio concedido por costear el cimborrio<sup>7</sup>, hoy cubierta por el nuevo pavimento de 1859-60.

¿Quién fue el maestro Alonso González entallador? La única actividad que conocemos es este contrato que hace para terminar el cimborrio de la catedral de Tarazona. Se le menciona «natural de Borja» (Zaragoza); es interesante este dato porque en esta villa durante el siglo XVI había una numerosa e importante comunidad de mudéjares, que sería una buena escuela de aprendizaje para nuestro maestro.

La obra de pintura debía hacerla «maestre Prudencio», éste debe ser miembro de la familia Lapuente, pintores que desarrollaron una gran actividad en Tarazona, de donde eran oriundos. Prudencio trabajó en la pintura y dorado de las claves de las bóvedas de las capillas de Santiago y la Visitación de la catedral, además de otras obras que hizo en ella desde 1516.

En la obra primitiva, el cimborrio era netamente mudéjar, y en él trabajaban en 1519, BERROZ y su HIJO, YAVE y MAHOMICA. Esto se hizo a instancia del Arcediano Juan Muñoz, que en la sesión capitular del 8 de abril de 1519 dijo «... la cubierta que cae al cimborrio cuan peligrosa estaba... y su ayuda eran 25.000 rejolas (ladrillos)...» La iniciativa dió el resultado apetecido, y en

<sup>7</sup> Archivo de la Catedral de Tarazona, Libro de Cuero Vayo, segundo capitular, fol. LX, año 1543.

este mismo mes y año hallamos en las cuentas de la primicia del Cabildo los jornales pagados a los anteriores maestros «por lo que anduvieron en el cimborrio»<sup>8</sup>. Su estado no era muy satisfactorio, y así, el mencionado Arcediano encargó, sobre aquél, trazar el nuevo al zaragozano JUAN SISUAR (o BOTERO), con el cual colaboraron cuatro maestros más, estando al frente de la obra el Beneficiado Pedro Domínguez; se comenzó en 1543 y se concluyó en 1545<sup>9</sup>.

Lo anteriormente expuesto corrobora las noticias documentadas de los sucesivos hundimientos de los cimborrios bajomedievales, que como muy bien apuntó Gonzalo Borrás en su artículo «El mudéjar turolense»<sup>10</sup>, esta escasa solidez permite suponer que los maestros moros no habían resuelto satisfactoriamente el problema de levantar el cimborrio sobre los cuatro arcos torales del crucero, o de que ello se hacía con materiales livianos y deleznales, de poca pervivencia.

En 1546 muere el generoso Arcediano, sin ver terminada la obra, pero dejó suficientes recursos para que se acabase totalmente.

El 23 de octubre de 1546 el nuevo Arcediano, Juan Muñoz, sobrino del anterior encarga la terminación del cimborrio al entallador Alonso GONZÁLEZ<sup>11</sup>, éste cumplió todo lo estipulado en el contrato y el 11 de febrero de 1549 el mismo maestro afirma haber terminado la obra y cobrado los 9.500 maravedís estipulados<sup>12</sup>. El admirable investigador don José María Sanz Artibucilla, comentarista e historiador de Tarazona, en su obra «Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona»<sup>13</sup> indicaba que el 7 de octubre de 1557, el Deán y Chantre de la catedral dieron cuenta al cabildo de lo que habían concertado con el maestro Alonso González sobre la fábrica de los siete cruceros (compartimentos de las naves) de la iglesia y la terminación del cimborrio. En nuestra investigación en el archivo de la catedral de Tarazona pudimos corroborar que lo anterior ocurrió el año de 1547, y se menciona a Alonso González «maestro del Cimborrio»<sup>14</sup>. La fecha de 1557 será debida a una errata de impresión y ha sido recogida en el resto de los tratadistas que han seguido a Sanz Artibucilla.

## DOCUMENTO

1546, octubre, 23. TARAZONA

*Ante el notario Juan de Marquina, el Arcediano de la catedral de Tarazona, Juan Muñoz, y el "entallador" Alonso González, firman un contrato acerca de la decoración interior del cimborrio de la catedral de Tarazona.*

<sup>8</sup> José María SANZ ARTIBUCILLA, *Alarifes moros aragoneses*, "Al-Andalus", III (1935), págs. 80 y 81.

<sup>9</sup> José María SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona*, II, Madrid, 1930, pág. 94.

<sup>10</sup> Gonzalo BORRÁS GUALIS, *El mudéjar turolense*, "Boletín informativo de la Excelentísima Diputación de Teruel", n.º 29, primer trimestre (1973), pág. 50.

<sup>11</sup> Archivo de protocolos notariales de Tarazona, notario Juan Marquina, año 1546, fols. 115 y 121.

<sup>12</sup> Archivo de protocolos notariales de Tarazona, notario Juan Marquina, año 1549, fol. 17.

<sup>13</sup> José María SANZ ARTIBUCILLA, *op. cit.*, pág. 96.

<sup>14</sup> Archivo de la Catedral de Tarazona. Libro de Cuero Vayo, segundo capitular.

Archivo de protocolos notariales de Tarazona. Notario Juan Marquina, año 1546. Fols. 115-121.

Firma de una capitulación sobre la obra del cimborio de la Seo.

Die vicesimo tertio mensis octobris de anno MDXXXXVI Tirasone.

Eadem die, ante la presencia de mi Joan Marquina, notaryo publico de la ciudat de Taraçona, y de los testigos abajo nombrados, comparecieron et fueron personalmente constituídos el muy reverendo y magnifico señor mossen Joan Munyoz arçediano en la yglesia cathedral de la ciudat de Taraçona de la parte una, et el honorable maestre Alonso Gonçalez entretallador, vezino de la ciudat de Borja y reperto de presente en la dicha ciudat, de la parte otra, los quales dixeron que entre los dos havia tractado y concertado que el dicho senyor arcidiano daba a hazer y effectuar toda la obra que en el cimborio de la yglesia cathedral de la dicha ciudat esta por hazer y obrar y el dicho maestre Alonso Gonçalez era contento et se ofrescio presto aquello hazer y effectuar dicha obra por el precio abajo en el presente infrascripto publico rescitado y mencionado pagadero en las tandas y en la forma abajo mencionada sobre la qual obra y aclarando lo que el dicho maestre Alonso Gonçalez es tenido y obligado hazer y dar acabado ha manera hecho pactado y concertado una capitulación en paper scripta y firmada de las manos del dicho senyor arcidiano et Alonso Gonçaler, en la qual está capitulado todo aquello que en el dicho cimborio y obra de aquel se havia de hazer. Que por tanto las dichas fol. 115<sup>vo</sup> partes todas concordades y unanimes dixeron quedaban, segunt que de fecho dieron y libraron en poder de mi dicho et infrascripto notario acerqua de la dicha obra del dicho cimborio et aclamando lo que el dicho maestro es tenido y obligado hazer una capitulación en paper scripta y firmada de mano de las dichas partes la qual de palabra a palabra es del thenor siguiente:

Ynseratur

A doze de febrero anyo de mil quinientos quarenta y nueve Tirasone, mossen Joan Munyoz arcidiano et Alonso Gonçalez, partes en esta capitulación nombrados, cada huno se tubo por contento en si et se definieron largamente segunt que mas largamente consta dicho dia mes y año arriba calendados.

Testes, los honorables Joan Perez Debedia, criado del dicho arcidiano, et Pedro Gomez scribiente, habitantes Tirasone.

*Fol. 116<sup>ro</sup>.* La obra que se a de hazer en el cimborio para que quede acabado segun la yntención del señor arcidiano ques Dios tiene es la siguiente: (segun mossen Pedro Dominguez a señalado declarando la yntención del dicho señor arcidiano).

Primo en los quatro pilares sobre que está fundado el dicho cimborio antes de legar a la obra de ladrillo aya quatro personajes o bestiones sobre los quales cargue el peso del dicho cimborio y estos tengan quatro escudos de las armas del dicho arcidiano de madera entretallados y pintados que sean en largo los dichos escudos de cinco palmos de vara y de ancho segun el arte.

Sobre los dichos personajes o bestiones aya quatro conchas o beneras dentro de las quales esten quatro personajes que sean los quatro evangelistas, o otros, segun pareçera mejor.

Sobre las dichas conchas aya una architectura de cornisa, friso y alquitrahe y en el friso aya letras, las que paresciere que se deben poner, y la dicha cornisa, arquitrabe y letras sean de madera y doradas. */116<sup>vo</sup>.* Y salgan de la dicha architectura ocho resaltes que tengan ocho columnas, encima de las quales columnas aya otros resaltes segun el arte rescivan las ocho piernas del primer cruzero.

En los ocho encasamentos, que estan en el cuerpo del primer cruzero, tengan sus conchas y debaxo de las conchas los dichos encasamentos sean ochabados. En cada uno de los quales aya una ymagen de bulto de la historia que paresçera mejor de yeso brufidas y blancas y sobre la vestidura alcarchofas de oro y sean dos columnas que rescivan los arcos que estaran sobre los dichos encasamentos. Y èntre los dichos encasamentos y columnas donde no habra labor sea empedrado en arte de cantería.

*/117<sup>ro</sup>.* En el dicho cruzero primero y mayor devaxo de las primeras ventanas aya su architectura de cornisa, friso y architrahe con coronamento alto y vaxo, y el friso y coronamento labrado del romano todo a la redonda de yeso.

En las ocho ventanas se an de poner vidrieras y pintarlas al azeite, y an de ser las dichas vidrieras tan grandes como agora son las ventanas sin poner pilares ni otros departimientos.

En el dicho cruzero a de aver treinta y dos llaves enteras y ocho medias las quales seran desta forma las dizeseis de cada quatro palmos de ancho con dos tajadores y entre tajador y tajador unos balaustres con un florón pendiente, y las otras dizeseis de tres palmos de ancho con un tajador y las ocho medias que son para armar a las paredes conforme a las tres palmos. La cruzería deste cruzero aya de ser bocellada de un bocel y una copada y una guleta, en la qual cruzería se ayan de afexir unos gombados conforme a una traça que mossen Pedro Dominguez tiene. Y la pendonería del dicho cruzero y los blancos de las paredes //117<sup>o</sup> donde no hubiere labor sean de algez fuerte rayado y empedrado al arte de cantería como está dicho. Y en las ocho ventanas aya sus viajes labrados al romano de yeso y en las dos ventanas que más comodo pareçera aya dos piezas en sus aros como se puedan abrir y cerrar para que se pueda desfollinar el dicho cruzero.

*Fol. //118<sup>o</sup>.* En el segundo cruzero o linterna en los ochabos aya ocho serafines sobre los quales vaya una arquitectura con cornisa y alchitrabe y friso, en el qual friso vayan sembrados unos balaustres y vaya el coronamento de la dicha arquitectura por alto y vaxo labrado del romano. Y de la dicha arquitectura por alto y vaxo labrado del romano. Y de la dicha arquitectura, por cima de los dichos serafines, salgan sus resaltos que resçivan ocho columnas sobre las quales aya otros resaltos que resçivan el dicho cruzero. E la dicha arquitectura a de ser de yeso y los balaustres dorados y las ventanas de dicho cruzero y unas oes que están sobre las dichas ventanas y oes puestas sus vidrieras *fol //118<sup>o</sup>* pintadas al olio de aquellos personajes o historia que pareçera. La cruzería del dicho cruzero a de estar bocellada de dos copadas redondas y un bocel a cada parte.

Se an de poner en el dicho cruzero todas las llaves que se requiere, la de medio que tenga quatro palmos en ancho poco más o menos, con un escudo en el pendiente de las armas del arcidiano, y las otras dizeseis llaves an de ser de palmo y medio en ancho y la pendonería y partes bazías de labor an de ser empedradas por el arte que arriba se dize. Et con esto se acaba el dicho cimborio por parte de dentro.

Se an de ladrillar los andadores del dicho cimborio y luzir los corredores por parte de dentro a entrambas manos y cubrir de yeso y luzir la cubierta de los dichos corredores que es de madera y luzir el caracol por dentro y fuera.

En los ocho pilares grandes de parte de fuera estan grabados los escudos del dicho arcidiano en yeso, an ser de pintar al azeite porque el agua no los deshaga.

Sobre el segundo cruzero de dicho cimborio ay una capilla la qual se a de pintar el çielo de azul con estrellas de oro y devaxo del çielo pintada una arquitectura con cornisa, friso y alchitrabe, a la qual arquitectura, en lugar de columnas, suban unos troncos por los ochabos que tengan la dicha arquitectura, y de los dichos troncos salgan unos ramos y en el rellano enfrente de la dicha capilla esté pintada la figura del dicho señor arcidiano puesto de rodillas con su sobrepelliz y almuça. Y en el relleno más atrás de aquel esté de la mesma manera pintado el dicho mossen Pedro Dominguez algo más avaxo, teniendo consideración a que fue criado del dicho arcidiano, et en los otros rellanos las figuras de santos que mejor pareçera. Et en el altar una ymagen pintada en una tabla que sea de Nuestra Señora llamada Santa María del Cimborio, y en el frontal del altar pintado al romano. Et en la dicha capilla se a de fazer una puerta rexada con su llave.

La pintura *fol. 119<sup>o</sup>* de las paredes a de ser al olio y la de la cubierta al temple.

Item ha de hazer la sepultura del señor Arcediano en donde, está enterrado, de alabastro de nueve pies de largo y quatro de ancho, grabado en metal de la sepultura un escudo de armas del señor Arcediano y de la parte alta y vaxa del escudo letras en toda la sepultura, las que le daran por memoria, y los escudos serán colorados y los tizonos verdes.

Item es concertado que toda la obra sobredicha, asi del cimborio como de la sepultura, haya de dar hecha en toda perfection, a contentamiento del dicho señor arcidiano y del chantre y de mossen Pedro Dominguez y de dos maestros del arte, si los quisiere

llamar, para el día de todos los santos del año primero viniente de 1547 o quinze días después.

*Fol 119<sup>o</sup>* Item es concertado que la obra de pintar y dorar, que se ubiere de hazer en el dicho cimborio, la haga maestre Prudencio por el preçio que otro la hiziere. Si la quisiere hazer maestre Prudencio con que en la yguala que hiziere con otros maestros no intervenga fraude ni engaño mediante juramento y seguridat de excomuni3n y con seguridat del dicho Prudencio que dar3 la obra, que el hiziere, acabada en perfection dentro del tiempo que el dicho maestro es obligado en la dicha capitulaci3n.

Yo Joan Mu3oz Arcediano

Yo Alonso Gonzalez entallador.

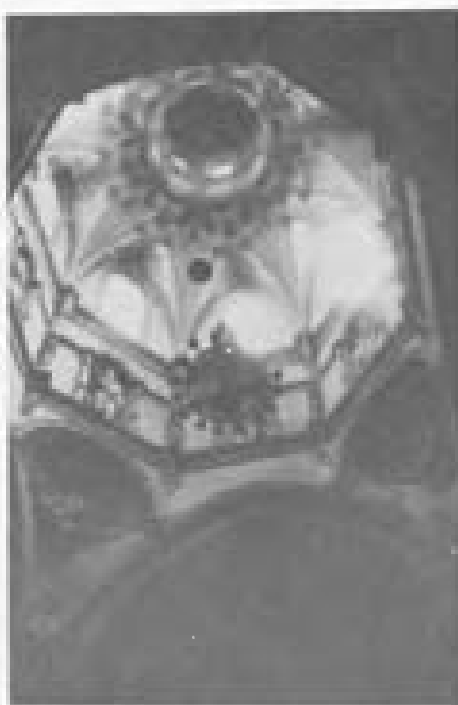
(En los folios 120 y 121 el Arcediano se obliga a pagar a Alonso Gonz3lez 9.500 maraved3s por la obra del Cimborrio).

#### ADDENDA

Despu3s de la presentaci3n de este trabajo, en septiembre de 1975, se han publicado sobre el tema las siguientes obras: F. TORRALBA SORIANO, «Arte» en *Arag3n*. Fundaci3n Juan March, ed. Noguer, Madrid, 1977, p3ginas 327-238; G. BORRAS GUALIS, *Arte mud3jar aragon3s*. Guara editorial, Zaragoza, 1978, p3gs. 159-163.



*Figura 1.—Cimborrio de la Catedral de Tarazona, exterior.*



*Figura 2.—Cimborrio de la Catedral de Tarazona, interior.*



*Figura 3.—«Salvaje». Cimborrio de la Catedral de Tarazona, interior.*



*Figura 4.—«Salvaje». Cimborrio de la Catedral de Tarazona, interior.*



*Figura 5.—San Juan Evangelista. Cimborrio de la Catedral de Tarazona, interior.*



*Figura 6.—Apóstol. Cimborrio de la Catedral de Tarazona, interior.*



*Figura 7.—Apóstol. Cimborrio de la Catedral de Tarazona, interior.*



*Figura 8.—Cimborrio de la Catedral de Tarazona, linterna.*



# HUELLAS MUDEJARES EN LA PLATERIA ESPAÑOLA DEL GOTICO Y RENACIMIENTO

JUAN F. ESTEBAN LORENTE

Bastante bien conocidas son las piezas de orfebrería y esmaltería hispana de época románica en las que se aprecia influjo musulmán, el cual se patentiza, principalmente, en el uso de formas decorativas, arcos de herradura, inscripciones cúficas o pseudocúficas, decoraciones de ataurique o una derivación de éste que se le ha denominado como decoración «vermiculée»<sup>1</sup>

Muy escasos son por el contrario los ejemplos de épocas posteriores en los que de algún modo aparezca el legado islámico, en la orfebrería.

La decoración de ataurique aparece en una cruz de la catedral de Barcelona realizada por Pedro Villardel en 1383, así como en otra cruz de finales del siglo XV con punzones —MARTIN— y —JOAN—, que se conserva en el Victoria and Albert Museum<sup>2</sup>. En ambas piezas la interpretación del ataurique

<sup>1</sup> Estos influjos han sido fundamentalmente destacados por J. J. MARQUET DE VASELOT, *L'orfèbrerie et l'emillierie*, en "Histoire de L'arte", André Michel, II. MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, I, Barcelona, 1931, págs. 481-502. William L. HILDBURG, *Spanish Enamels*, Oxford, 1936. Federico Blas TORRALBA SORIANO, *Esmaltes aragoneses*, Zaragoza, 1938. Jesús HERNÁNDEZ PERERA, *Los esmaltes románicos y su origen español*, en "Goya" II (1956), 297-303. Idem, *Las artes industriales españolas de la época románica*, en "Goya", 43, 44 y 45 (1961), págs. 98-112. Joaquín MANZANARES RODRÍGUEZ, *Las joyas de la Cámara Santa, valores permanentes de Oviedo*, Tabularium Artis Asturiensis, Oviedo, 1972. Rafael PUERTAS TRICAS, *La cruz de Mansilla de la Sierra*, en "Berceo" 85 (Logroño, 1973). Muestra de la abundancia de estas piezas es la reciente exposición *Silos y su época* (1973), catálogo publicado por el Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1973.

Muchas son las piezas conocidas; en las que quizá se aprecian mejor los motivos que enunciamos son: cáliz y frontal de Santo Domingo de Silos, Arca Santa de la catedral de Oviedo, cruz de Mansilla de la Sierra, una crucifixión esmaltada de la Institución Valencia de don Juan, etc.

<sup>2</sup> Charles OMAN, *The golden age of Hispanic silver. 1400-1665*, Victoria and Albert Museum, London, 1968, fig. 19, 20, 57, cat. n.º 22.

aparece decorando las terminaciones flordelisadas de la cruz, sustituyendo a las acostumbradas cardinas.

Decoración de ataurique junto con decoración de lazo encontramos en un cofre de plata dorada y cristal de mediados del siglo XV, posiblemente granadino, que se custodia en el citado museo<sup>3</sup>.

La decoración de lazo musulmán, además de en la citada pieza, se encuentra perfectamente realizada en dos pyxis mallorquinos de finales del siglo XV, uno que se conserva en el museo Hermitage de Leningrado, cuya complicada laceria sigue sistema octogonal, mientras que el de Inca (Mallorca) la realiza tomando como base el hexágono, la estrella de David.

Por estos pocos ejemplos conocidos se puede apreciar lo escasa que es la participación de la ornamentación islámica o mudéjar en la orfebrería gótica española.

En nuestro siglo XVI los ejemplos de platería con ornamentación mudéjar son por hoy desconocidos. En la platería zaragozana tenemos unos ejemplos claros de esta época, cuando sin embargo carecemos por completo de testimonios anteriores.

Unas muestras de la ornamentación aparecen en la famosa custodia de La Seo de Zaragoza, obra de Pedro Lameison realizada entre los años 1537-1541, pero aprovechando plata ya labrada en 1532<sup>4</sup>.

El segundo piso de la custodia, realizado en 1532, está cubierto con una bóveda de mocárabes con marco octogonal, que recuerda la de la «parroquieta» del mismo templo, aunque en la custodia va adornada con florones colgantes; esta bóveda de mocárabes vuelve a repetirse en el tercer piso, que es como la mayor parte de la pieza de los años 1537-1541.

Cubriendo el primer piso de la misma custodia aparece un artesonado de casetones de tipo mudéjar, representando en el cruce de los travesaños estrellas de ocho puntas. Este techo se refleja inciso en el suelo, cosa que ocurre con las bóvedas y suelo del templo de La Seo. Aunque simplificado y realizado con mayor sencillez este artesonado de la custodia recuerda los del palacio de la Aljafería.

Jerónimo de La Mata destacado platero zaragozano entre los años 1555 y 1580<sup>5</sup>, trabajó y punzonó un plato en cuyo botón realizó en repujado una red de triángulos, que es una interpretación bastante fiel del mocárabe; este plato aparece con el núm. 89 en el catálogo de las piezas de orfebrería del British Museum publicado en 1928, con un error de clasificación<sup>6</sup>.

Tales son las pocas piezas que hoy se conocen, en lo que el tiempo nos ha conservado de la abundante y rica orfebrería española hasta el siglo XVI,

<sup>3</sup> *Idem*, fig. 1, 3, cat. n.º 1.

<sup>4</sup> Juan F. ESTEBAN LORENTE, *La custodia procesional de La Seo de Zaragoza y el punzón de la platería zaragozana en el siglo XVI*, en "Cuadernos de investigación", Colegio Universitario de Logroño, mayo 1975, págs. 131-138.

<sup>5</sup> Francisco ABBAD RÍOS, *Jerónimo de la Mata (orfebre del siglo XVI)*, en "Seminario de Arte Aragonés", III (Zaragoza, 1951), págs. 5-16.

<sup>6</sup> Hercules READ and A. B. TONNOCHY, *Catalogue of the silver plate medieval and later bequeathed to the British Museum by Sir Augustus Wollaston Franks, K.C.B.*, British Museum, London, 1928, pág. 33, lám. 47.

pues en los siglos XVII y posteriores ya no se conocen ejemplos en los que el reflejo mudéjar se deje ver.

A pesar de lo escaso de estos ejemplos podemos observar como se ha ido representando escalonadamente lo más típico islámico de cada época: primero el arco de herradura califal y las inscripciones cúficas, luego el ataurique llevado hasta la saciedad por los reinos taifas y el lazo de tradición almohade; después la bóveda de mocárabes granadinos, y por último artesonados de tipo mudéjar.



## MUDEJARISMO EN EL ARTE ARAGONES DEL SIGLO XVI

GENEVIÈVE BARBÉ

Profundamente marcado de influencias islámicas desde la época de los Reyes de Taifas, Aragón es también por el valle del Ebro una vía privilegiada de comunicaciones e intercambios entre España e Italia y el problema del italianismo en el arte aragonés y particularmente en su relación con el arte mudéjar está todavía por estudiar, tanto como el de las complejas influencias llegadas del Norte.

Por eso hacer un estudio de conjunto del arte aragonés del siglo XVI resultaría muy interesante bajo muchos aspectos por las múltiples componentes que en él se enfrentan: mudejarismo e italianismo<sup>1</sup> sin olvidar las aportaciones del Norte, entre otras francesas, dada la importante inmigración francesa desde la Edad Media que no pudo menos de tener su repercusión en el arte.

En una región donde los mudéjares tenían tanta importancia<sup>2</sup>, el Renacimiento, que en otras partes es sobre todo sinónimo de italianismo, adopta un cariz distinto muy peculiar, a pesar de haber sido muy precoz la introducción de las primeras influencias italianas, hacia 1491-1492, en la Aljafería de Zaragoza según Gonzalo Borrás<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Sobre el problema del italianismo en la pintura de las techumbres mudéjares aragonesas, véase Geneviève BARBÉ, *Abolengo islámico y tradición cristiana en el arte mudéjar aragonés: la techumbre de la capilla del castillo de Mesones de Isuela*, "XXIIIº Congreso Internacional de Historia del Arte", Granada, 1973.

<sup>2</sup> Sobre la ubicación de los mudéjares aragoneses y su estatuto, véase el admirable trabajo del malogrado Francisco MACHO Y ORTEGA, *Condición social de los mudéjares aragoneses (siglo XV)*, "Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras", I (Zaragoza, 1923), pp. 139-319. A pesar de su fecha antigua este trabajo no ha sido aún superado.

<sup>3</sup> Guillermo FATÁS y Gonzalo M. BORRÁS, *Zaragoza 1563, presentación y estudio de una vista panorámica*, Zaragoza, 1974, p. 21. Este trabajo es una aportación capital a la historia de la Zaragoza del Renacimiento.

En efecto, en manos de los moros estaban la agricultura (sobre todo el trigo y la viña), la artesanía y la construcción, y una comparación entre un mapa de la población mudéjar en Aragón y un mapa de la repartición de los edificios notables muestra que corresponden a las mismas áreas. Las principales aljamas estaban situadas a orillas de los ríos (Almonacid, Ebro, Huerva, Jalón, Jiloca) y según el censo de las Cortes de Tarazona de 1495, numerosos pueblos aragoneses estaban totalmente o en gran parte poblados de moros. Así se comprende que los nobles hayan intentado retrasar lo más posible, o sea hasta 1525, la conversión forzosa de los mudéjares que les prestaban tanto servicio<sup>4</sup>.

¿Qué repercusión tuvo esta conversión forzosa en el arte? Fue una gran conmoción en la vida de la región, pero según Torres Balbás hubo continuidad entre el arte de los mudéjares y el de los moriscos y por eso cree oportuno conservar la denominación de arte mudéjar para el arte posterior a 1525<sup>5</sup>.

Otro fenómeno importante del Renacimiento aragonés es el desarrollo urbano, principalmente de Zaragoza. Mientras que durante los siglos anteriores se afirmaba la preponderancia marítima de Cataluña, con el advenimiento de los Reyes Católicos Aragón había tomado nueva importancia y entre 1495 y 1548, a pesar de numerosas epidemias de peste, una de las cuales costó la vida a Alfonso de Aragón, la ciudad de Zaragoza conoció un auge sin par y su población creció en más del 25 %<sup>6</sup>. La ciudad se convirtió en un importante centro comercial donde los mercaderes atraieron impresores, artistas y constructores extranjeros llegados desde Alemania, Italia, el sur de Francia y Flandes. El que Zaragoza fuera un importantísimo centro de edición se acompañaba de una actividad intelectual intensa; basta recordar que fue la época de los grandes historiadores aragoneses: Zurita, Blancas, Jiménez de Embún.

Los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, sentían especial interés por la ciudad en la cual les gustaba hacer frecuentes estancias, según lo atestiguan las importantes restauraciones emprendidas en el palacio musulmán de la Aljafería<sup>7</sup>. Además el rey Fernando confió la diócesis de Zaragoza a su hijo bastardo Alonso de Aragón, entonces muy joven, al cual sucedieron sus dos hijos, manteniendo así el obispado en manos de una familia muy culta cuyo mecenazgo junto con el de algunas grandes familias como los Lunas y Urreas, tuvo gran importancia para el desarrollo de las Bellas Artes y de las Letras.

<sup>4</sup> Además del trabajo de Macho y Ortega citado en la nota 2, véase José María LACARRA, *Aragón en el pasado*, Madrid, 1972, especialmente los cap. VI y VII. Este trabajo se había publicado por primera vez en una edición mucho más lujosa, costeada por el Banco de Aragón, de un trabajo colectivo titulado *Aragón, cuatro ensayos*, Zaragoza, 1960. Se puede consultar también: Francisco IÑIGUEZ ALMECH, *Notas para la geografía de la arquitectura mudéjar en Aragón*, Publicaciones de la Sociedad Geográfica Nacional, serie B, n.º 41, Madrid, 1934; H. LAPEYRE, *Geographie de l'Espagne morisque*, París, 1959.

<sup>5</sup> Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar*, "Ars Hispaniae", vol. IV, Madrid, 1949, p. 238.

<sup>6</sup> LACARRA, *ob. cit.*, nota 4, p. 173.

<sup>7</sup> Sobre la Aljafería véase Antonio BELTRÁN, *La Aljafería*, Ediciones del Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1970.

Vimos que la irrupción del italianismo en Aragón fue muy precoz. A Zaragoza llegaba sobre todo por el Mediterráneo y Valencia y se manifestó primero en la pintura y la escultura con las obras de inspiración florentina del escultor italiano Giovanni Moreto que se instaló en Zaragoza después de trabajar en Huesca y Tarazona. En Zaragoza también murió en 1518 Domenico Fancelli que volvía a Carrara para hacer el sepulcro del Cardenal Cisneros. Veremos que allí también estuvieron Ordóñez y Berruguete así como Gaspar Becerra que se hospedó en casa de Diego Morlanes a quien dejó varios dibujos italianos<sup>8</sup>. Pero en la arquitectura el italianismo tenía que contar con una fuerte tradición mudéjar afirmada de modo muy original y por eso nos ha parecido interesante estudiar más detenidamente el mudejarismo en algunos monumentos de Zaragoza en la época del Renacimiento y no sólo en los considerados tradicionalmente como mudéjares —la desaparecida Torre Nueva o el Címborrio de la Seo—, sino en otros de más marcado italianismo como la Lonja o Santa Engracia, limitándonos a unos pocos ejemplos ya que la reciente publicación por Gonzalo Borrás<sup>9</sup> de un plano o vista en perspectiva caballera de Zaragoza en 1563 debido a un artista flamenco, Anthonius Van den Wyn-gaerde, conocido también en España como Antonio de Bruselas o Antonio de las Viñas, que trabajó para Felipe II y dejó también vistas de otras ciudades españolas, nos ha revelado de aquella época una riqueza monumental todavía mayor de lo que se pensaba y que sería imposible estudiar en un breve trabajo como éste. Aquella vista de una ciudad rodeada de olivos, con la Aljafería, el puente sobre el Ebro y sus casas colgadas que recuerdan el Ponte Vecchio de Florencia o el Rialto de Venecia, el cardo y el decumanus, una abundancia de torres esbeltas y de palacios llenan al espectador de nostalgia al ver lo que la desidia y la falta de interés hicieron de aquella capital que podría ser comparable a Granada, Sevilla o Toledo.

Dentro del campo de la arquitectura religiosa obras sin par nos parecen la reconstrucción del címborrio de la Seo y la edificación del convento jerónimo de Santa Engracia.

*El Címborrio de la Seo* que todavía podemos admirar, aunque restaurado, se edificó en sustitución de otro construido en tiempos del papa Benedicto XIII, el cual tenía forma de una tiara y era más alto que el actual, también hecho en gran parte por artífices mudéjares, y que quizá por su excesiva altura pronto amenazó ruina y se derribó en los primeros años del siglo XVI, en todo caso después de 1498 y antes de 1505. El arzobispo Alonso de Aragón deseaba la intervención de Enrique de Egas pero éste estaba trabajando en Santiago y se negó a tomar la dirección de la obra. Sin embargo, se dice que por fin intervino aunque de ello no hay ninguna prueba documental<sup>10</sup>; en cambio se sabe que intervinieron allí maestros mudéjares. La reconstrucción del actual címborrio empezada hacia 1505 se terminaba hacia 1520-21.

<sup>8</sup> ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY, *Spanish architecture of the sixteenth century*, New York and London, 1917, pp. 343-344.

<sup>9</sup> Cf. nota 3.

<sup>10</sup> FRANCISCO ABBAD RÍOS, *La Seo y el Pilar de Zaragoza*, col. Los monumentos cardinales de España, Madrid s.d., pp. 16-17.

En el interior, sobre planta rectangular, el cimborrio se presenta como una gran linterna octogonal de ladrillo que cubre a gran altura el tramo de la nave central inmediato al presbiterio. El paso de la planta rectangular de este tramo a la ochavada del cimborrio se hace por medio de trompas angulares sobre arcos agudos. Pero lo más insólito es esta interesante combinación de bóvedas a partir de una estrella de ocho puntas, rematada por una especie de linterna con nervios convergentes hacia una gran clave central. No se sabe si esta forma estrellada existiría ya en el cimborrio del papa Luna pero podría ser y también pudo inspirarse en la cúpula del oratorio de los Beni Hud en la Aljafería que según las hipótesis emitidas por varios historiadores tendría una combinación de arcos entrecruzados. Se recoge pues aquí, en pleno siglo XVI, una forma típicamente musulmana cuyo origen se encuentra en la mezquita de Córdoba, aunque la traza general, como lo señalaba Abbad Ríos, es gótico-mudéjar. En efecto, hay muchas reminiscencias del arte de la época de los Reyes Católicos, tales como los escudos de los Lunas y la inscripción en honor del papa Luna y de Alfonso de Aragón, goticismo reforzado por las grandes arandelas doradas de las claves colgantes. La inspiración renacentista se manifiesta sobre todo y casi exclusivamente en el cuerpo inferior del cimborrio, con las esculturas de los cuatro evangelistas debidas, según Abbad Ríos, a Pedro Laguardia<sup>11</sup>.

Pero lo más genuino de este cimborrio y lo que le diferencia de otras bóvedas, como las de la capilla del condestable y del crucero de la catedral de Burgos, esta última de dibujo idéntico, es la concepción del espacio, compartimentado verticalmente y que por medio de la linterna da una impresión extraordinaria de elevación. Esta tendencia a compartimentar el espacio verticalmente según un concepto muy musulmán de lo que Fernando Chueca ha llamado espacio cuántico<sup>12</sup>, que procede por saltos, se encontraba ya muy marcada en la techumbre mudéjar de la Parroquieta de la misma Seo y se repetirá, todavía con más perfección en otros dos cimborrios aragoneses, el de la catedral de Teruel<sup>13</sup> edificado en 1538 por Martín de Montalbán, cuyos valores espaciales han llamado la atención de Santiago Sebastián, y que repite, en menor escala, el modelo de la Seo, complicando el dibujo de la estrella con nervios terceletes, y el de Tarazona<sup>14</sup>, que, como el de Zaragoza, sucedía a otro derrumbado construido en 1519, y fue reconstruido entre 1543 y 1545 con la intervención de Juan Botero con un ímpetu ascensional quizá todavía más fuerte que en Zaragoza y los nervios y terceletes complicándose en extremo hasta dibujar una flor.

Si se comparan atentamente estos cimborrios de Zaragoza y de Tarazona

<sup>11</sup> ABBAD RÍOS, *ob. cit.*, p. 17.

<sup>12</sup> Sobre la concepción del espacio en la arquitectura musulmana, véase Fernando CHUECA GORTIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1971 (1.ª ed. Dossat, Madrid, 1947).

<sup>13</sup> Sobre Teruel se consultarán con provecho los trabajos de Santiago Sebastián, particularmente Santiago SEBASTIÁN, Angel SOLAZ, *Teruel Monumental*, Instituto de Estudios Turolesenses, Teruel, 1969.

<sup>14</sup> Sobre la catedral de Tarazona, véase Federico TORRALBA, *Catedral de Tarazona*, Monumentos de Aragón 3, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, 1954.

con el del crucero de la catedral de Burgos que tiene exactamente el mismo dibujo, la diferencia esencial consiste en que el motivo central de nervios convergentes que en Burgos se encuentra al mismo nivel que la estrella, en los cimborrios aragoneses se encuentra a un nivel más alto gracias a la linterna, lo que le da un valor espacial completamente distinto que produce aquel encanto tan peregrino notado por la mayoría de los viajeros que los contemplaron.

Más interesante y original todavía parece la concepción exterior del cimborrio de Zaragoza y de los de Teruel y Tarazona. En efecto, en vez de contentarse con la inserción del volumen interior del cimborrio dentro de una forma esférica como en las cúpulas musulmanas, o en una forma algo maciza como en la catedral de Burgos a pesar de los numerosos pináculos que lo adornan, o enmascarándolo con una forma cúbica de la cual surgía únicamente la linterna y la parte superior de la cúpula, como lo haría Hernán Ruiz el Joven en sus trazas para la iglesia sevillana del Hospital de la Sangre<sup>15</sup>, los maestros de obra mudéjares buscaron unas formas que, además de utilizar el ladrillo y la cerámica vidriada con todos sus acostumbrados recursos ornamentales, permitían expresar también en el exterior, en correspondencia con el interior, el escalonamiento de volúmenes en una progresión ascensional sabiamente calculada. Además en la vista de Zaragoza de Van den Wyngaerde el cimborrio de la Seo aparece con una especie de mirador muy semejante a los dos que entonces coronaban la Torre Nueva, siempre con efecto de escalonamiento y dando además a estas construcciones una función de atalayas que recuerda las características militares de las iglesias-fortalezas mudéjares aragonesas de los siglos XIV y XV<sup>16</sup>.

Aunque de menos envergadura el cimborrio de Teruel está también concebido con el mismo sentido de los volúmenes y de la correspondencia entre interior y exterior y su carácter morisco se acentúa por medio de unas celosías caladas.

El de Tarazona es exteriormente el más impresionante y llamó la atención de estudiosos del arte extranjeros como Street y luego Byne y Stapley<sup>17</sup> que quedaron fascinados por él aunque lo encontraron más pintoresco que estructural; en efecto, hay que notar la profusión de torrecillas que recuerdan las de las iglesias-fortalezas de las cuales hemos hablado, pero aquí ya desviadas de su papel defensivo que se hace meramente decorativo, lo que llega

<sup>15</sup> Véase Hernán RUIZ el JOVEN, *Libro de Arquitectura*, Ms 16, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid; y el reciente estudio de Pedro NAVASCUÉS, *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid 1974, en el cual se publican los dibujos y plantas para la Iglesia de la Sangre.

<sup>16</sup> Sobre estas iglesias consultar José María LÓPEZ LANDA, *Iglesias góticomudéjares del arcedianado de Calatayud*, en *Arquitectura*, n.º 49, Madrid, 1923. Después de la síntesis de Fernando CHUECA GOITIA en *Historia de la Arquitectura española*, Madrid, 1965, la cuestión se ha vuelto a estudiar más a fondo por Gonzalo BORRÁS GUALÍS en su tesis doctoral todavía inédita, *Mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca*, Zaragoza, 1970. (Ejemplar mecanografiado).

<sup>17</sup> George EDMUND STREET, *La arquitectura gótica en España*, trad. Román Loredo, Madrid, 1936, p. 398 y ss. Cf. también nota 8.

a cierto barroquismo, fenómeno que se puede observar en otro famoso edificio mudéjar del siglo XVI que es la torre de Utebo y que se había producido en otra época de crisis en el arte de Taifas de la Aljafarfa donde ya elementos constructivos se apartaban de su función primitiva para transformarse en puro adorno.

Sin embargo, otro viajero extranjero había entendido mejor que Street o Byne y Stapley la poderosa lección de los cimborrios aragoneses; se trata del Padre Guarino Guarini<sup>18</sup>, religioso italiano de la orden de los Teatinos, que según Lambert<sup>19</sup> hizo un viaje por España y Portugal y nos ha dejado en su libro *Architettura Civile*<sup>20</sup> numerosos dibujos de cúpulas sobre varias combinaciones de polígonos estrellados y plasmó hacia 1680, en la cúpula de San Lorenzo de Torino, los valores espaciales heredados de los cimborrios aragoneses (en nuestra opinión más concretamente del de Tarazona más bien que del de Zaragoza como se ha dicho), tanto en el interior como en lo que Fernando Chueca llama la silueta telescópica; extraño vaivén de influencias artísticas entre Aragón e Italia cuyo estudio habría que profundizar.

El monasterio de Jerónimos de Santa Engracia, desgraciadamente volado por las tropas de Napoleón en 1808, se empezó hacia 1512 y en él quería afirmarse el Renacimiento italianizante ya que allí trabajaron, según Gaya Nuño<sup>21</sup>, los dos Morlanes a quienes atribuye la portada de la iglesia que podemos ver hoy, aunque restaurada, Felipe Bigarny en el sepulcro del canciller Selvagio, y Alonso Berruguete en la capilla de San Jerónimo y en el sepulcro de D. Antonio Agustín cuyos restos se conservaron en el Museo Provincial de Zaragoza. La portada era pues muy renacentista y sirvió de modelo a la de Santa María de Calatayud<sup>22</sup>; pero hay que notar el extraño contraste que forma esta portada renacentista con el inmenso alero que la cobija y está dentro de la tradición mudéjar aragonesa de los aleros de madera, pero aquí caracterizado por una excepcional anchura hasta tal punto que se ha podido decir que recordaba los aleros de las medersas marroquíes, como las de Fez, por ejemplo.

Es posible que en Santa Engracia hubiera también un alero de este tipo cobijando la portada, pero en todo caso es seguro que el mudejarismo se afirmaba en el magnífico claustro construido hacia 1511-1517 por el prior Fray Martín Vaca, que era también arquitecto, y reformado hacia 1536 por

<sup>18</sup> Sobre Guarino Guarini se puede consultar *Atti del Convegno su "Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco"*, Torino, 1968. (publ. Torino, Accademia delle scienze, 1970); especialmente Fernando CHUECA GOITIA, *Guarini y el influjo del barocco italiano en España y Portugal*.

<sup>19</sup> Elie LAMBERT, *La première Renaissance et ses cimborrios*, en *Art musulman et art chrétien dans la péninsule ibérique*, Toulouse, 1958.

<sup>20</sup> Guarino GUARINI, *Architettura Civile*. Introduzione di Nino Carboneri. Note e appendice a cura di Bianca Tavassi la Greca, ed. Il Polifilo, Milano, 1968.

<sup>21</sup> Véase Juan Antonio GAYA NUÑO, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961, p. 347 y ss. Este libro ofrece estudios concienzudos y bibliografías sobre varios de los monumentos desaparecidos citados en este trabajo: Santa Engracia, la Torre Nueva, la Casa Zaporta.

<sup>22</sup> Sobre esta portada véase Salvador AMADA SANZ, *Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la Colegiata de Santa María de Calatayud*, en "Boletín de la Sociedad española de excursiones", año LI, 3.º y 4.º trimestres, Madrid, 1947.

Tudelilla. Dicho claustro, aunque estropeado, permaneció en pie después de la voladura de 1808, siendo destruido en 1836 por gente ignorante desconocedora de su mérito y de su interés excepcional en el arte mudéjar español<sup>23</sup>.

En el detalle es muy difícil saber como se presentaba ya que no coinciden los testimonios que de él nos quedan: el de Ponz citado por Gaya Nuño y los documentos gráficos debidos a Pérez Villaamil y a Gálvez y Brambila, publicado este último en 1814. Pérez Villaamil cuyo grabado se hizo según unos apuntes de Carderera, nos muestra el claustro con unos arcos de herradura de tono muy andaluz y con unos pináculos y gárgolas de un goticismo muy nórdico; en cambio, Gálvez y Brambila nos muestran arcos de medio punto y pináculos renacentistas. Sin embargo, de los dos se destaca la estampa de una obra mudéjar con contrafuertes de ladrillo del tipo de los del claustro de la catedral de Tarazona hecho a principios del siglo; pero en Santa Engracia las celosías a base de lazo que dan tanto encanto al claustro de Tarazona están sustituidas por estos grupos de arcos incluidos en otro escarzando; la decoración de Tudelilla se concentra allí y en las barandillas y aunque parece renacentista por los temas y el estilo, sin embargo, el material es típicamente mudéjar, yeso y estuco del cual Tudelilla, oriundo de Tarazona, conocía todos los recursos. Otro detalle en el cual coinciden los dos autores es la representación de un claustro con un ángulo achaflanado y no rectangular o cuadrado.

El crecimiento demográfico de Zaragoza y su gran desarrollo económico tuvieron como consecuencia la creación de dos edificios civiles importantes, testigos de su adaptación a este nuevo tipo de sociedad mercantil: la Torre Nueva, vergonzosamente destruida en 1892, y la Lonja de Mercaderes.

### *La Torre Nueva*<sup>24</sup>

Ya desde 1440 se había puesto un reloj en la torre de la Seo para regir la actividad de la ciudad, como ya lo tenían Barcelona y Sevilla, pero no era suficiente, y en 1504 los jurados de Zaragoza decidieron la construcción de una torre con un reloj que se iba a situar en la plaza de San Felipe. Según Iñíguez Almech<sup>25</sup> comenzó a construirse en 1504 y se terminó hacia 1520, sufriendo agregaciones y cambios en 1680, 1749 y 1876. Sus autores fueron Juan de Sariñena, Juan Gombao, Juce de Galí, Ismael Allobar y Monferriz (probablemente Mahoma); así en este equipo entraban cristianos, moros y un judío. Hay que notar que varios autores cometieron errores sobre los nombres de los constructores de la torre, copiándose unos a otros hasta Lampérez y Abizanda, a partir de un estudio de Bernardo Lana de 1758.

<sup>23</sup> Cf. nota 21. Sobre Tudelilla, artista muy importante en la historia del Renacimiento en Aragón, hay muy pocos datos y se necesitaría un estudio monográfico.

<sup>24</sup> Sobre la Torre Nueva, además del libro de Gaya Nuño citado en la nota 21, consúltese Vicente LAMPÉREZ, *La Torre Nueva de Zaragoza*, en "Arte Aragonés", abril, 1913, n.º 4.

<sup>25</sup> FRANCISCO IÑÍGUEZ ALMECH, *Torres mudéjares aragonesas* en "Archivo español de Arte y Arqueología", n.º 39, 1937. pp. 173-189. Artículo capital para la historia del arte mudéjar aragonés.

En el plano de Van den Wyngaerde la torre aparece con su remate original y los dos miradores a los cuales aludimos anteriormente.

El viajero francés Germond de Lavigne<sup>26</sup> llegó a verla a mediados del siglo XIX y la describe: entonces tenía según él trescientos pies de alto, o sea ochenta y cuatro metros; pero esta altura confirmada por Lampérez incluye el enorme chapitel que, sustituyendo el remate original, coronaba la torre en tiempos del viajero; generalmente se dan como dimensiones de la torre una altura de unos cincuenta y seis metros aproximadamente, lo cual además de la explicación dada por Lampérez de la desecación del mortero por el sol, como causa de la inclinación de la torre, podría ser otro motivo de desplome ya que era mucho añadir un bulto de casi treinta metros a un edificio concebido para una altura total de cincuenta y seis metros y un ancho a la base de cuarenta y cinco pies o sea doce metros sesenta, según el mismo Germond de Lavigne que añade: «Es octogonal, enteramente construída de ladrillo pero con una variedad de formas, ornamentos y dibujos que recuerdan ora al estilo gótico, ora al estilo árabe. La imaginación del arquitecto ha dado a cada piso un aspecto nuevo. El basamento es lleno y macizo, el primer piso está formado de ángulos entrantes y formaría, visto en plano, una estrella de ocho puntas grandes y ocho más pequeñas. Los pisos superiores vuelven a la forma octogonal, con los ángulos flanqueados de columnas estriadas, presentando sucesivamente grandes ogivas, una bonita galería de ventanas treboladas, luego una faja de lacerías de cerámica de color y cornisas dentelladas hasta el tercer cuerpo y en medio de ellas pequeñas torrecillas...»

Quizá uno de los rasgos más originales de la torre sea la forma estrellada de su cuerpo bajo, que también pudo influir en su inclinación. Como único precedente conocido había una torre estrellada de la muralla de Teruel de principios del siglo XV. Hay también una torre estrellada en la muralla de la Medina de Tetuán. Estas murallas de Tetuán, según Joly son del siglo XVI, con restauraciones en los siglos XVII y XVIII. La torre estrellada de Tetuán se apoya en un talud hexagonal<sup>27</sup>. Así estos dos ejemplos conocidos de torres estrelladas se encuentran en fortificaciones, y hay que notar, en efecto, en la Torre Nueva, aparte su auténtico papel de vigía, muchos rasgos derivados de la arquitectura militar, las saeteras, las torrecillas colgadas que recuerdan las fortalezas mudéjares de Castilla, etc... pero con carácter defensivo algo degenerado y centrado en la decoración, con esta tendencia al barroquismo a la cual ya aludimos. En cambio en el interior la torre tenía la estructura típica de las torres mudéjares aragonesas de dos torres concéntricas reunidas por una escalera. A pesar de algunos muy escasos detalles renacentistas, la Torre Nueva se caracteriza por un decidido goticismo.

En la Lonja<sup>28</sup>, en cambio, el carácter renacentista domina, sobre todo

<sup>26</sup> A. GERMOND DE LAVIGNE, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, París, 1859, p. 325.

<sup>27</sup> Sobre la torre estrellada de Tetuán véase Basilio PAVÓN MALDONADO, *Arte Hispanomusulmán en Ceuta y Tetuán*, en "Cuadernos de la Alhambra", n.º 6, Granada, 1970, pp. 69 y 107. Otro ejemplo de estructura en estrella es el mausoleo de Barah Sha en Ghazni, Afganistán.

<sup>28</sup> "Sin exageración puede decirse que con el palacio de Cogolludo y el de Carlos V

en el exterior. El edificio fue construido a expensas del arzobispo D. Hernando de Aragón entre 1541 y 1551 imitando las de Valencia y Barcelona, para evitar que los mercaderes se reunieran en la Seo y demás edificios de la ciudad. Los maestros de obra fueron Juan de Cariñena y Gil Morlanes para el interior.

Exteriormente recuerda a los primeros palacios del Renacimiento florentino, en particular al Palacio Riccardi, construido unos cien años antes. A primera vista la inspiración parece evidente, pero si se consideran atentamente los distintos puntos de semejanza (la escala del edificio, la amplia cornisa, la galería en forma de logia en la parte superior y la tosquedad general del aspecto exterior), es necesario admitir que aquel parecido no es debido a la imitación. En la Lonja y en el Palacio Riccardi la cornisa representa la décima parte de la altura total y la fachada se divide horizontalmente en tres partes; otros puntos comunes aparecerían si la parte inferior del Palacio Riccardi no hubiera sido cerrada por Miguel Angel. Sin embargo, la Lonja es quizá el monumento más típico de Zaragoza.

En efecto, sólo una larga tradición en el manejo del ladrillo como la tenían los artífices mudéjares podía permitir al arquitecto este sabio aprovechamiento de los juegos de luz y sombra en el ladrillo. Por medio distinto de los italianos que en el Palacio Riccardi emplearon un almohadillado enorme, los aragoneses consiguen efectos muy interesantes y de un sobrio refinamiento; así la faja de arquerías ciegas que se encuentra debajo del segundo cuerpo y que tienen un papel únicamente decorativo ya que no corresponden con el interior. Estos efectos basados en los juegos de sol y sombra en el ladrillo y los contrastes entre huecos y macizos son el gran acierto del arquitecto de la Lonja que hace pocas concesiones a la decoración escultórica, sólo algunos bustos de los antiguos reyes en la parte superior, de valor simbólico.

Por otra parte se introducen elementos de tradición musulmana, como el alfiz utilizado en las puertas de la parte inferior, o la moldura de ladrillos que forma una imposta típicamente mudéjar y que se repite en las ventanas de la faja intermedia.

En cuanto a la galería de la parte superior, característica de muchos monumentos aragoneses, Camón Aznar ha elaborado una interesante teoría sobre sus orígenes mudéjares, forma que evolucionó desde la época románica y que se plasma en el Renacimiento, coincidiendo con la forma italiana de la logia<sup>29</sup>.

Otro elemento típicamente mudéjar y aragonés es el alero, pero aquí si la estructura es mudéjar los detalles ornamentales son exóticos en una región mudéjar, con elementos italianos y franceses. Estos elementos decorativos del alero merecerían un detenido estudio.

---

en la Alhambra, forma la Lonja el trio cumbre de nuestra arquitectura civil del Renacimiento", afirma Fernando CHUECA GOITIA en su libro *Arquitectura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", vol. XI, Madrid, 1953, p. 296. El monumento llamó la atención de los estudiosos del arte; Cf. nota 7, y Federico TORRALBA SORIANO, *Guía artística de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1960, o *Guía de Zaragoza*, Zaragoza, 1974.

<sup>29</sup> Es muy interesante este artículo de José CAMÓN AZNAR, *La Lonja de Zaragoza*, en "Aragón", enero, 1934, p. 6 y ss. Por otra parte habría que estudiar cuidadosamente el problema de las proporciones de la Lonja.

Las torrecillas angulares son recuerdo de la arquitectura militar pero aquí desempeñan un papel fundamental de adorno<sup>30</sup>.

En la vista de Van den Wyngaerde la fachada posterior de la Lonja nos aparece con una torre cilíndrica en el ángulo noroeste, que refuerza el carácter militar del edificio y le da un insólito aspecto medieval. Aquella torre permitía el acceso a un piso superior donde se guardaban las armas de la ciudad y al cual ahora no hay ningún acceso posible. Según Gonzalo Borrás tendría una escalera de caracol<sup>31</sup>.

En el interior la impresión es distinta: estamos en una inmensa sala con columnas jónicas anilladas en las cuales descansan bóvedas góticas estrelladas, con florones. En opinión de Byne y Stapley se hicieron bóvedas góticas por la dificultad de adaptar al edificio una cubierta renacentista. Así el mudejarismo en el interior de la Lonja se limita al friso de letras doradas sobre un fondo azul que recuerdan las de las sinagogas de Toledo y cuyo texto alude conjuntamente a Carlos V y a Juana la Loca.

Otro tipo de arquitectura civil con destino a uso privado y no público como estos edificios que acabamos de ver, son los palacios renacentistas que mandaban construir la gente noble y los ricos comerciantes en el centro de la ciudad. Algunos de ellos todavía permanecen en pie: Palacio de los Luna (actual Audiencia), Casa Pardo, Casa Fortea, Casa de los Morlanes, Palacio de la Maestranza, Palacio de Argillo, Palacio de los Condes de Sástago, etc., y muchos más hoy destruidos que nos revela la vista de Van den Wyngaerde, como el Palacio de Herbas que era casi idéntico al Palacio de los Luna entonces con unos elegantes remates terminados por un cupulín.

Por falta de tiempo ya que ellos merecerían un estudio muy amplio, nos limitaremos a hablar del desaparecido palacio llamado Casa Zaporta o de la Infanta<sup>32</sup>, por haber vivido en él María Teresa de Vallabriga, esposa morgánica del Infante D. Luis de Borbón, protector y amigo de Goya. En cuanto a Gabriel Zaporta era un banquero judío que prestó servicios a Carlos V, el cual para recompensarle le hizo señor de Valmana en 1542, nobleza que se materializó por la construcción de un palacio empezado en 1546 en la calle San Jorge, entre las calles San Andrés y el callejón de Zaporta. Tenía una fachada principal de cuarenta y siete metros y una superficie total de unos dos mil metros cuadrados, con una planta muy irregular. Conocemos algo su disposición gracias a un dibujo del álbum de Prentice<sup>33</sup> sobre el cual llamaron la atención Byne y Stapley y luego Santiago Sebastián<sup>34</sup>. Otros habitantes ilustres de aquella morada fueron el poeta Lupercio Leonardo de Argensola y Ramón Pignatelli que murió allí en 1793.

<sup>30</sup> Chueca (nota 28) las relaciona con las que puso Vandelvira en el Palacio Vázquez de Molina de Ubeda.

<sup>31</sup> Cf. *ob. cit.*, nota 3, p. 40.

<sup>32</sup> Cf. nota 21.

<sup>33</sup> Andrew N. PRENTICE, *Renaissance Architecture and ornament in Spain. 1500-1560*, New edition with introduction and additional illustrations... London, 1970.

<sup>34</sup> Santiago SEBASTIÁN, *La Casa Zaporta: espejo de palacios aragoneses*, en "Goya", n.º 105, Madrid, pp. 164-167. Este interesantísimo artículo es una aportación nueva al estudio de la Casa Zaporta, tratando del problema del sentido iconológico de las esculturas de su patio. Sintiendo no poder desarrollar más el tema aquí se remite a este

En el dibujo de Prentice vemos que encima de la escalera el palacio tenía una cúpula artesonada de madera muy similar a la de la Maestranza<sup>35</sup>. Según Gaya Nuño la fachada era de ladrillo, con friso, galería de ventanas conopiales y alero en saledizo, o sea con acento mudéjar; el italianismo se concentraba en la portada con friso de jinetes y centauros de sentido mitológico.

En cuanto al patio que varios autores coinciden en atribuir a Tudelilla que trabajó, como lo vimos, en el claustro de Santa Engracia y en 1557 en el trascoro de la Seo de Zaragoza, era una obra originalísima de marcada influencia milanesa que vemos descrita por Germond de Lavigne<sup>36</sup> y luego por Gaya Nuño<sup>37</sup>, además de tener de él fotografías.

Santiago Sebastián<sup>38</sup> ve en él diferencia de inspiración entre la galería superior con sus columnas abalaustradas, los medallones del antepecho y el friso de grutescos y la parte inferior con soportes antropomórficos formados por la fusión de tres figuras masculinas, femeninas o monstruosas y un antepecho con estípites. Según él, en la época, en 1546, no había nada semejante en el arte europeo.

Así es posible que sólo esta última parte y no todo el patio sea de Tudelilla, como pasó en el claustro de Santa Engracia. Este escultor nos aparece como muy al tanto de las más adelantadas corrientes europeas; conoció grabados flamencos y desarrolló en el patio de la Casa Zaporta un programa humanístico y mitológico con sentido alégorico: los trabajos de Hércules, y alegorías sobre la Fortuna y el Amor, todo aquello con sentido iconológico del palacio interpretado como templo de la Fama, según el tratado de Filarete y en relación con obras literarias de la época, entre otras la *Diana* de Montemayor, y el ambiente cultísimo de las cortes literarias aragonesas, como la de Epila estudiada por María Soledad Carrasco Urgoiti<sup>39</sup>.

Sin embargo, todo este programa renacentista se realiza por medio de una técnica mudéjar: yeso tallado aplicado a un alma de ladrillo o de madera; la misma técnica, como dice muy bien Gaya Nuño, que se aplicaba ya en la Aljafería musulmana.

Si pudiéramos proseguir nuestro estudio de los demás palacios zaragozanos contemporáneos, en todos por más italianizantes que fuesen, encontraríamos

---

trabajo de Santiago Sebastián y también al trabajo de Geneviève BARBÉ, *Saragosse au XVI<sup>e</sup> siècle: Renaissance italianisante et tradition mudéjare*, Communication au XI<sup>e</sup> Congrès National des Hispanistes français de l'Enseignement Supérieur, Université Lyon II, 12 avril 1975.

<sup>35</sup> El esquema de este tipo de cúpula se encontraba ya en la Aljafería de los Reyes Católicos.

<sup>36</sup> *Ob. cit.*, nota 26, pp. 326-327.

<sup>37</sup> *Ob. cit.*, nota 21, pp. 302-308.

<sup>38</sup> *Ob. cit.*, nota 34.

<sup>39</sup> María Soledad CARRASCO URGOITI, *El problema morisco en Aragón al comienzo del reinado de Felipe Segundo*, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, ed. Castalia, Madrid, 1969. Sobre la vida literaria aragonesa sería provechoso consultar el amplio estudio del profesor Pierre GENESTE, *Essai sur la vie et l'oeuvre de Jerónimo de Urrea*, Thèse. Lettres, París-Sorbonne, 1973. (Obra desafortunadamente todavía inédita.) Véase también María Soledad CARRASCO URGOITI, *Las cortes señoriales del Aragón mudéjar y El Abencerraje*, en "Homenaje a Casaldueño", ed. Gredos, Madrid, 1972. pp. 115-128.

huellas de mudejarismo en las formas o en la técnica, y esto también en otros focos renacentistas de Aragón como Tarazona o Epila. Sabemos la importancia que tuvieron entonces los gremios mudéjares como los de los fusteros.

Así, hasta en las ciudades más impregnadas de italianismo, como Zaragoza, la tradición mudéjar pervive y se mezcla con las nuevas corrientes. Parece ser que las obras más italianizantes o europeizadas son las de carácter privado, como los palacios, luego las religiosas, con mucha diferencia entre las obras construidas por una orden religiosa como los Jerónimos, en el caso de Santa Engracia muy renacentista, y el obispado más afecto al mudejarismo, en el caso del cimborrio de la Seo.

En los edificios civiles de carácter público como la Lonja o sobre todo la Torre Nueva, el apego al mudejarismo se hace más fuerte, y quizá la Torre Nueva pueda aparecer como la expresión de una resistencia contra las nuevas corrientes sentidas como una emanación del poder central contra la cual se afirmaba la vitalidad de los aragoneses y particularmente de los gremios zaragozanos. De ahí la popularidad enorme alcanzada por aquella torre que sirvió de modelo a una multitud de torres-campanarios aragonesas, como las de Santa María y San Andrés de Calatayud, las de Mainar, Muniesa y muchas otras torres mixtas, de base cuadrada, como Paniza, Riela y Alfajarín. En efecto, en los pueblos de tipo rural, el mudéjar sigue dominando en la arquitectura, sobre todo religiosa, aunque sin evolucionar mucho, sobre todo en la segunda mitad del siglo, en gran parte por razones económicas. Pero hasta en los siglos XVII y XVIII perduran unas fuertes huellas mudéjares en las formas, en la decoración y en el empleo de la técnicas en todo Aragón, tanto en las capitales como en los pueblos, sobre todo en la abundancia de techumbres y de la decoración a base de lazo, por ejemplo en las Fecetas de Zaragoza. Gonzalo Borrás ha dado de ello una multitud de casos en su tesis doctoral inédita. Esta vitalidad del mudejarismo se manifestó todavía en los siglos XIX y XX, así en la obra del arquitecto modernista Pablo Monguío Segura, autor de la portada actual de la catedral de Teruel, y algunos arquitectos contemporáneos han visto en el mudéjar una de las posibilidades de salvar la arquitectura del formalismo al cual habían llegado.

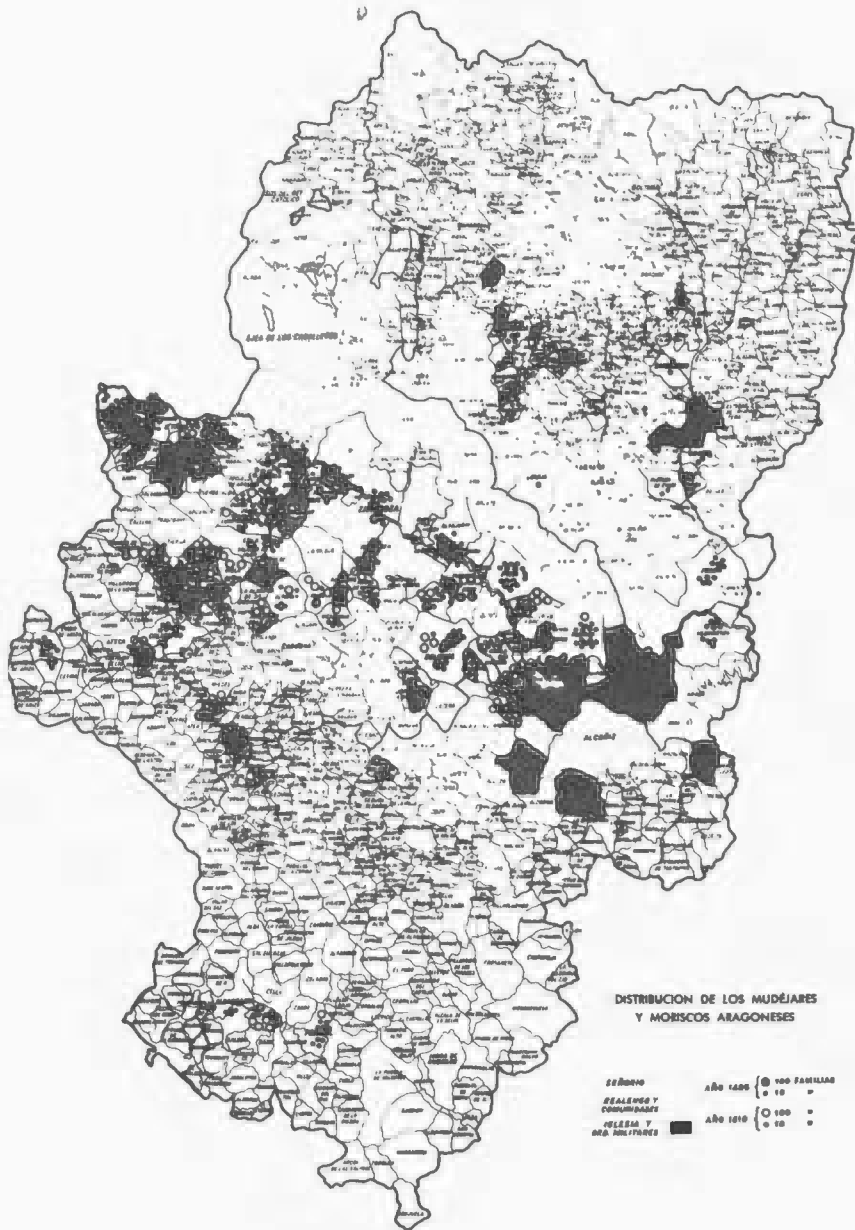
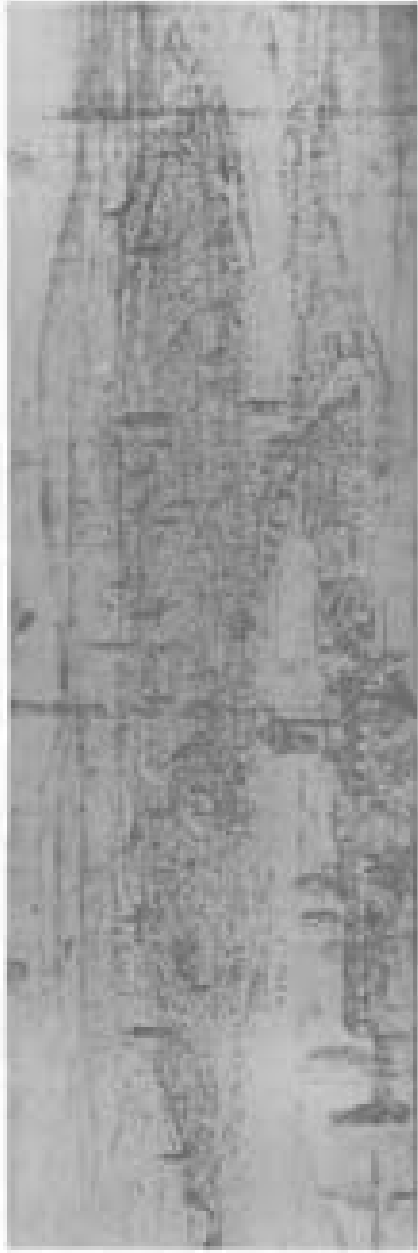
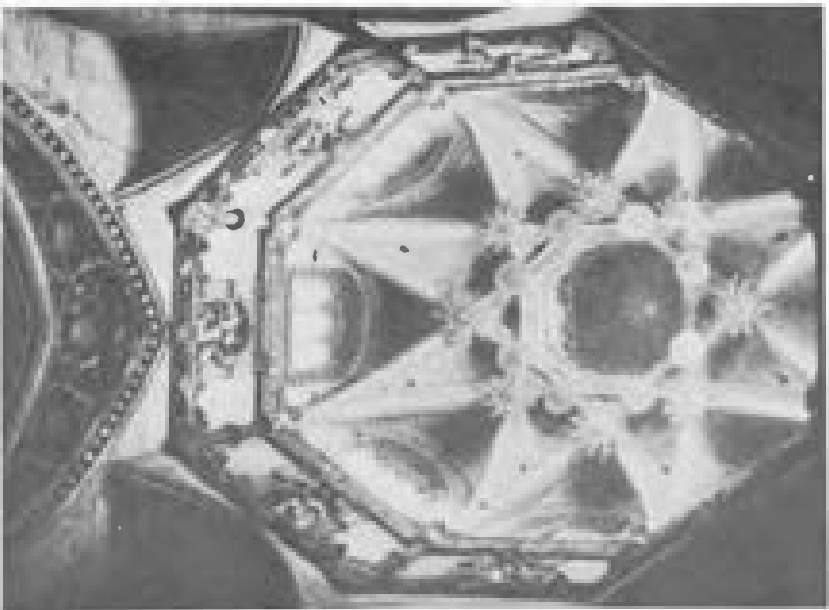


Figura 1.—Mapa de la repartición de los mudéjares en Aragón (Lacarra).

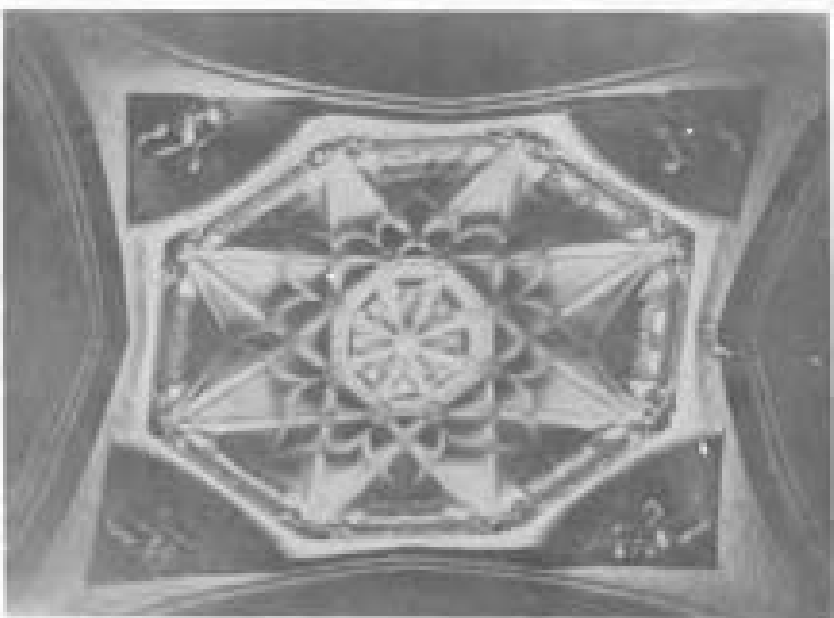




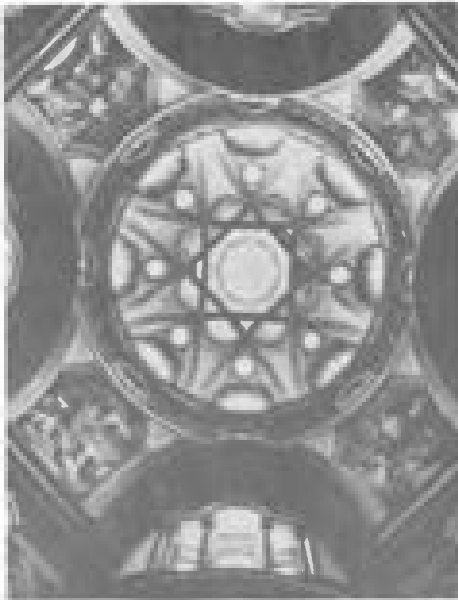
*Figura 3.—Vista de Zaragoza por Van den Wyngaerde (1563).*



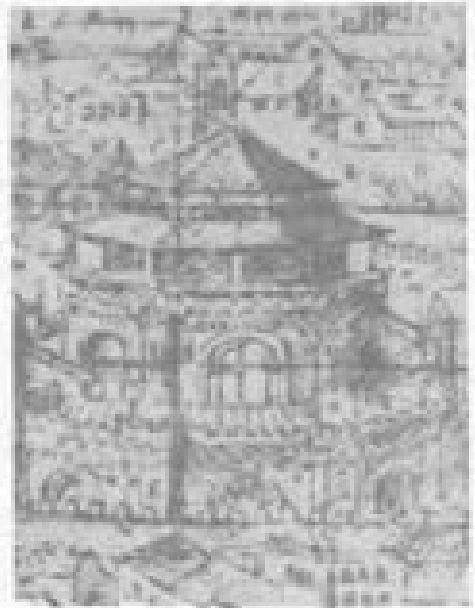
*Figura 4.—Cimborrio de la Seo de Zaragoza, interior.*



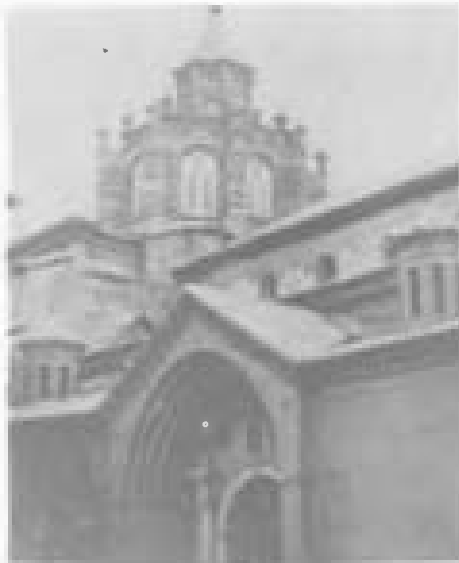
*Figura 5.—Cimborrio de la Catedral de Teruel, interior.*



*Figura 6.—Guarino Guarni: San Lorenzo de Torino, interior.*



*Figura 7.—Exterior del cimborrio de Zaragoza según Vanden Wyngaerde (1563).*



*Figura 8.—Cimborrio de la Catedral de Teruel (restaurado).*



*Figura 9.—Claustro y cimborrio de la Catedral de Tarazona (restaurados).*

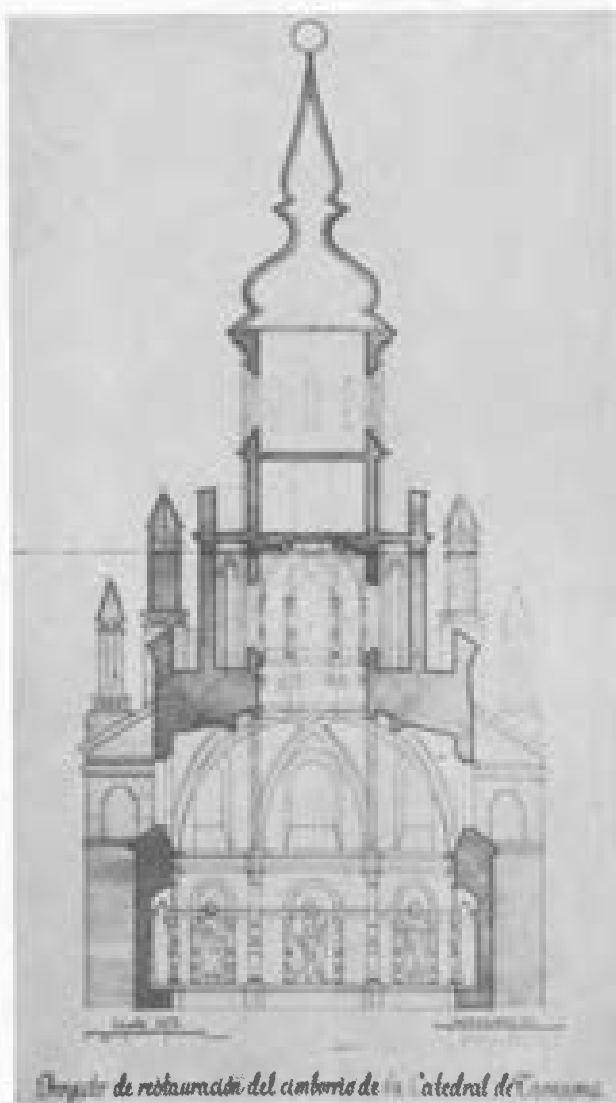


Figura 10.—Estructura del cimborrio de la Catedral de Tarazona, según Chueca.



Figura 11.—El claustro de Sta. Engracia en 1814, según Gálvez y Brambila.

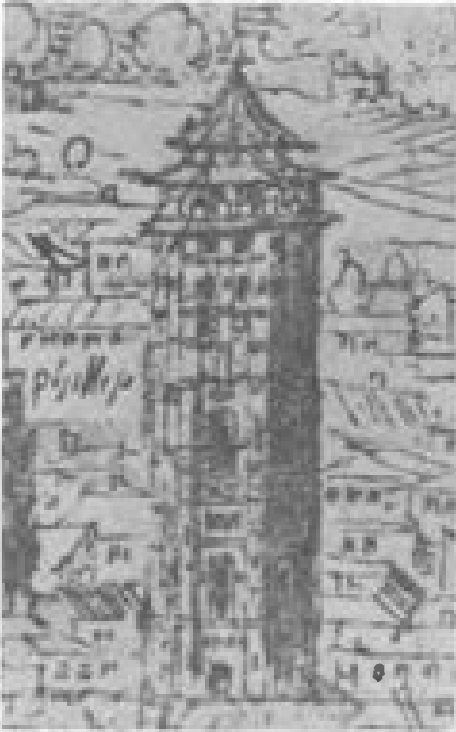
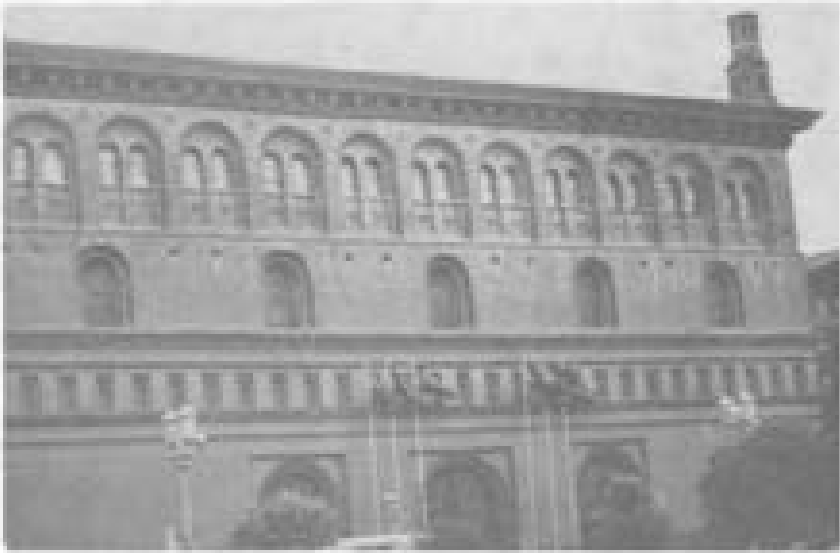


Figura 12.—La Torre Nueva de Zaragoza, según Van den Wyngaerde (1563).



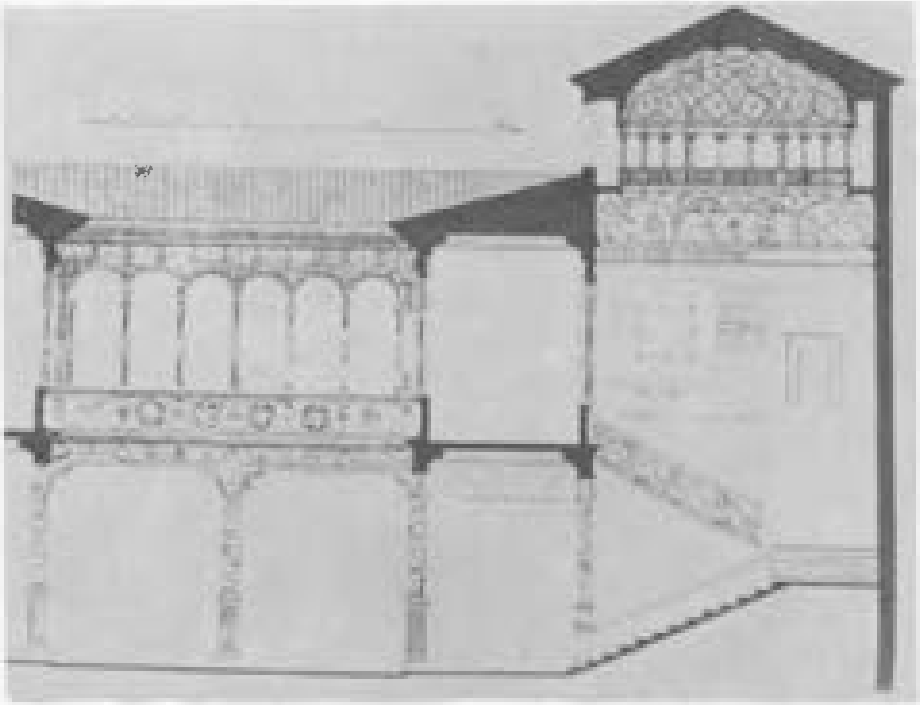
Figura 13.—La Torre Nueva de Zaragoza, según una lámina de la primera edición de *Quadro* (reproducción en Aragón, núm. 95, 1933).



*Figura 14.—La Lonja de Zaragoza, estado actual (restaurada).*



*Figura 15.—La Lonja de Zaragoza, fachada posterior, hacia el Ebro, segun Van den Wyngaerde (1563).*



*Figura 16.—Estructura de la Casa Zaporta, según Prentice.*



*Figura 17.—El patio de la Casa Zaporta, galería superior.*

# LA DECORACION GEOMETRICA HISPANOMUSULMANA Y LOS CIMBORRIOS ARAGONESES DE TRADICION ISLAMICA

BASILIO PAVON MALDONADO

## I. CONSIDERACIONES.

1.—Al tratar el arte hispanomusulmán, surge de inmediato el eterno problema del arte mudéjar, tan extenso y diverso en sus áreas regionales, arte en el que participaron lo mismo mudéjares que cristianos.

Pienso que el fenómeno artístico mudéjar, tomando a Toledo por escenario, donde la historia y el arte medieval nos ofrecen una visión más continuada y armónica del fenómeno, será una etapa importante dentro del arte de la Península, etapa que inicialmente se desglosa del contexto artístico islámico de España y que en su largo caminar por áreas cristianas va occidentalizándose, cristianizándose. Lo mudéjar será la cristianización progresiva y gradual de lo islámico; de la misma manera que el arte islámico de España, ciniéndonos a los siglos VIII, IX y X, es la islamización progresiva del arte romano, el bizantino y el visigótico, de los que en buena medida eran depositarios los mozárabes<sup>1</sup>.

Pero esta islamización dotó de una aplastante uniformidad a los artes que fueron integrados al mundo árabe de la Península. Lo específicamente musulmán, dirá Marçais, es el espíritu geométrico y abstracto que inspira al arte de los árabes.

En áreas cristianas, el primer arte mudéjar es una prolongación de ese espíritu islámico, de esa uniformidad, de la fidelidad evolutiva, que diría Gómez-Moreno. Pero esa uniformidad quiebra al entrar en contacto con el arte cristiano, más indisciplinado y sobresaltado en su evolución —estilos prerrománico, románico y gótico— según apreciación de Gómez-Moreno; y esto

<sup>1</sup> Basilio PAVÓN MALDONADO, *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1973, págs. 15-323; y *Arte mozárabe y arte mudéjar en Toledo: paralelismos*, Madrid, 1971, pág. 6.

unido a la diversidad regional en que vino a desenvolverse la clase mudéjar.

Esta diversificación geográfica agrava la dolencia de esa falta de unidad en lo mudéjar, siendo la causa principal de que la moderna crítica venga a poner en tela de juicio la existencia del arte mudéjar como estilo. Un hecho es evidente: esa diversidad regional es parte sustantiva de lo mudéjar, la que le presta una categoría distintiva.

Si lo mudéjar es prolongación, pervivencia, del espíritu islámico, como afirmé antes, debemos preguntar, ¿se perdió por entero aquella fidelidad evolutiva del arte islámico? Permaneció intacta en la decoración geométrica, porque es en esta parcela donde, en exclusiva, está actuando el artista mudéjar. Pero bien entendido que el mudejar más que evolucionar, conserva, es decir, normalmente no crea. Por ejemplo, en Aragón prácticamente toda la decoración lineal que encontramos en monumentos mudéjares turolenses y zaragozanos viene impuesta, llega creada, de los grandes focos islámicos de Córdoba, Sevilla y Granada; el foco islámico del Reino de Taifa zaragozano tuvo su importancia. Excavaciones y hallazgos realizados estos últimos años en esa parcela islámica del siglo XI aragonés han proporcionado unidades y composiciones sencillas decorativas que a veces reaparecen en el mudéjar de la región<sup>2</sup>.

2.—Sin darnos cuenta nos hemos trasladado al dominio del arte islámico. Y esto debía ser así porque, ¿cómo vamos a juzgar lo mudéjar si su parte más grande y sustantiva —la decoración geométrica— no ha sido debidamente estudiada en sus fuentes islámicas de origen? Gómez-Moreno, el gran arqueólogo del arte hispanomusulmán, del que venimos todos, escribió en época ya lejana, cuando abordaba el dibujo ornamental: «el área musulmana, como la cristiana, no inventó nada, limitándose su acción a amplificaciones dotadas de un sentido especial que consistió en regirse por ley geométrica de ritmo, de simetría, con aquella virtud que entraña la composición poligonal, antaño iniciada en tierra jónica»<sup>3</sup>.

No compartimos este punto de vista de que el dibujo en áreas musulmanas, al menos en tierras hispánicas, sea mera amplificación de la composición clásica poligonal. El polígono y la estrella son figuras que el *Sumo Creador* puso en la Naturaleza, como puso la flora de la que viene el ataurique. El pueblo jonio cuando traslada esas figuras de la Naturaleza al arte las capacita para ulteriores desarrollos. Un artista nazarí no se limita a amplificar la elemental geometría clásica, sino que previa actitud emocional ante la misma la impulsa hasta cristalizar en composiciones nuevas infinitamente bellas. El arte hispanomusulmán en el apogeo de su tiempo histórico inventa, crea. No crea en este campo de lo lineal el área cristiana. El artista o el artesano mudéjar copia la creación islámica, la trasplanta y reinstala; a veces, la modifica. Y

<sup>2</sup> En materia de decoración, aparte de GÓMEZ-MORENO, *Ars Hispaniae*, III, páginas 221-243, y la labor científica y asidua de F. IÑIGUEZ ALMECH (exploraciones, hallazgos y restauraciones que hay que ver "in situ"), consultar una obra de capital importancia; Christian EWERT, *Islamische Funde in Balaguer und die Aljafería in Zaragoza*, Berlín, 1971.

<sup>3</sup> GÓMEZ-MORENO, *Misceláneas. Historia-Arte-Arqueología*, Madrid, 1949, pág. 199.

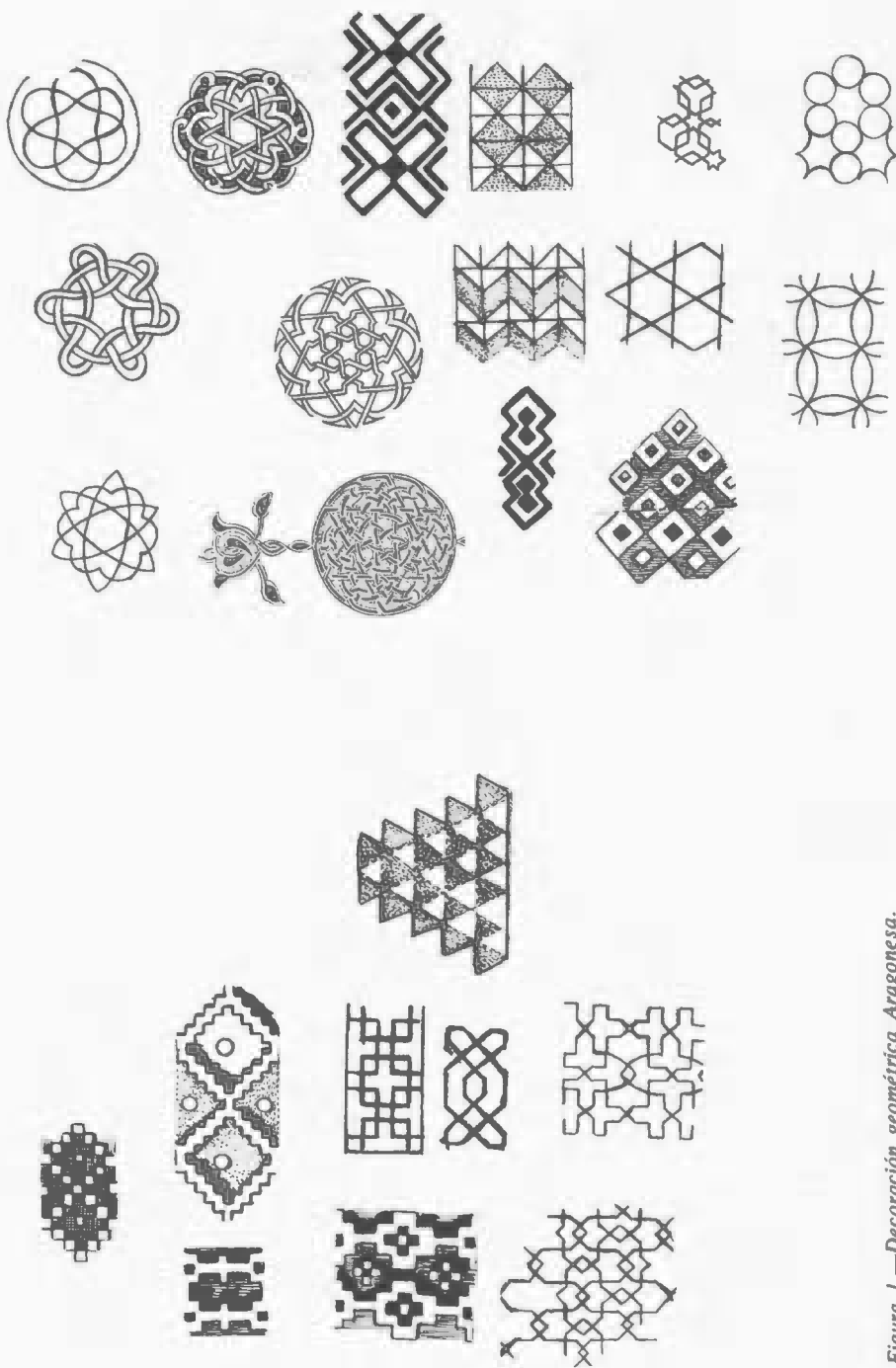


Figura 1.—Decoración geométrica Aragonesa.

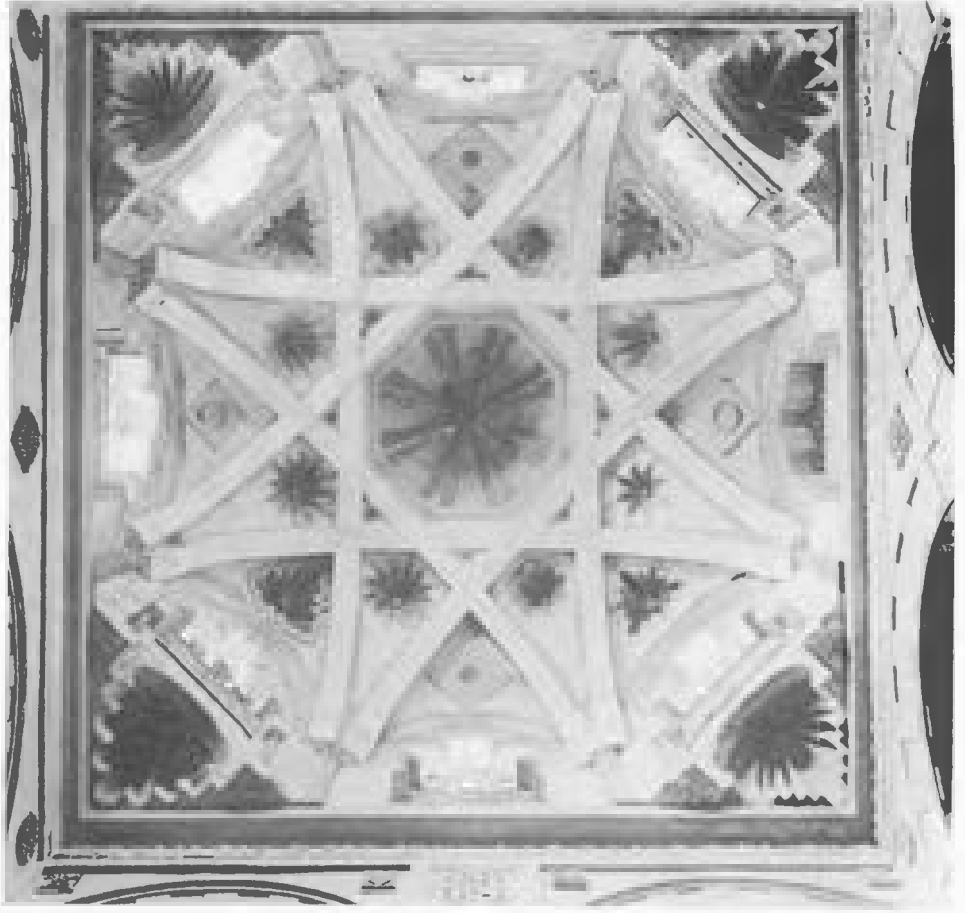
existen casos en que el mudéjar crea. En las yaserías de la sinagoga toledana de Santa María la Blanca, vemos auténticas creaciones; en Aragón, donde los esquemas ornamentales de diversas procedencias islámicas se yuxtaponen en tal grado que nos es difícil rescatar de tan apretado contexto la aportación del arte de la Aljafería, hay unidades y composiciones decorativas totalmente nuevas: óculo de la iglesia de Torralba de Ribota, con lazo de 12 rodeado de doce lacillos de 6, y el óculo de Cervera de la Cañada, con estrella de siete puntas romboidales envuelta por medallón de siete lóbulos, esquema que no aparece anteriormente ni en Oriente ni en Occidente. El día en que la decoración exterior de ladrillo de los templos mudéjares de Aragón sea atendida con asiduidad y mayor atención, se habrá dado un paso importante en este campo de la geometría decorativa hispanomusulmana, porque lo que se barrunta es que desde los tiempos de la Aljafería el área aragonesa mantiene, en lo que a geometrías se refiere, una impronta orientalizante, dejada aparte la arquitectura, y cuantas aportaciones fueron llegando de Sevilla a los ábsides y torres mudéjares (arcos mixtilíneos entrelazados con losange encima) (figura 1).

3.—El arte de tratar el ladrillo como elemento básico de la decoración exterior, ¿es creación autóctona, o viene impuesto por el arte turco? Cuál es la razón poderosa de que las torres aragonesas enseñen al exterior esquemas geométricos usados con prodigalidad en el siglo X cordobés, pero muertos nada más extinguido nuestro califato? El arte oriental, sin embargo, enseña por doquier desde el siglo XII parecidos esquemas geométricos rectilíneos en los exteriores de sus edificios de ladrillo. La investigación no ha averiguado si la decoración de ladrillo de Aragón es un producto refinado derivado de la propia técnica de ese material; si los esquemas obtenidos se relacionan con los de piedra de Madinat al-Zahra a través de una decoración intermedia que no acaba de aparecer en el arte islámico del siglo XI aragonés, o si la experiencia turca impulsó de alguna manera la floración de las torres mudéjares de Zaragoza y Teruel, lo que creo poco probable.

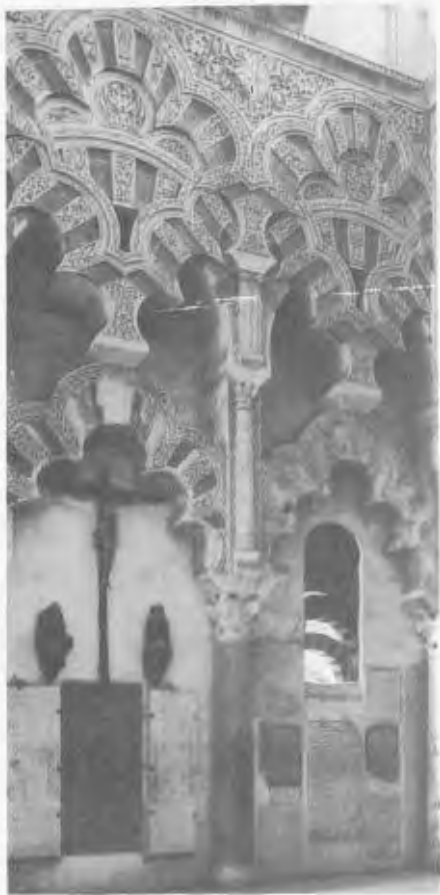
4.—En esta tierra aragonesa, los cimborrios de la Seo de Zaragoza y de las catedrales de Teruel y Tarazona, levantados en la primera mitad del siglo XVI, nos enseñan las bóvedas de nervaduras de la Mezquita Mayor de Córdoba, constituyendo sin duda el brote más puro de esa forma arquitectónica de cuantas imitaciones de ella se hicieron en dicha centuria. (Figura 2).

Se me ocurre pensar que con esa estructura, estrella de ocho puntas con octógono en el centro e instalada sobre base poligonal de ocho lados, nace, en el Califato de Córdoba, uno de los procesos decorativos más fascinantes de la Historia del arte; el más incitante y polémico dentro de la crítica del arte de Medioevo.

A propósito de estas cubiertas con nervaduras de naturaleza islámica, dice Torres Balbás que Leonardo da Vinci conoció el trazado de estas bóvedas califales y que en los cuadernos de dibujo del genial florentino hay varios croquis de plantas de edificios en los que aparecen proyecciones de bóveda de trazado hispanomusulmán. Pero, Leonardo, ¿conoció realmente nuestras bóvedas cali-



*Figura 2.—Cúpula lateral del mihrab. Mezquita Mayor de Córdoba.*



**Figura 3.—Arcos entrelazados en la arquitectura hispanomusulmana. a, Capilla de Villaviciosa, Mezquita Mayor de Córdoba (s. x); b, Mezquita Qarawyyin, Fez (s. xii); c, Capilla Dorada del Monasterio de Tordesillas (s. xiv); d, Alminar de Hassán, Rabat (s. xii); e ventana del convento de las Teresas, Ecija (s. xiv). (Clisé H. Terrasse y B. Pavón.)**

fales? Dicho de otro modo, la estrella de ocho puntas albergando un octógono de las cubiertas cordobesas y de las plantas del genial florentino, ¿no tendrán un origen clásico común? Porque una cosa sí es evidente para mí: Leonardo no dibujó la figura estrellada como proyección de una bóveda.

Mi participación en este I Simposio de Mudejarismo consistirá en tratar de averiguar el más remoto origen de las bóvedas estrelladas instaladas en los cimborrios aragoneses citados. Pero una demostración de esta naturaleza implica retroceder al arte del Califato y al arte de la Antigüedad, requiere, al mismo tiempo, que nuestra atención sondee los oscuros caminos por los que discurrió nuestra decoración geométrica.

## II. INTRODUCCION. UNA TEORIA PARA UN ESTILO.

Tengo en prensa un libro bastante extenso por su documentación gráfica que titulo *El Arte Hispano Musulmán en su decoración geométrica*. Como subtítulo he puesto: *Una teoría para un estilo*. Se dirá que el arte hispanomusulmán está sobrado de teorías. Pero nunca le habíamos estimado desde el ángulo de la decoración geométrica, que es su campo más extenso, en el que encontramos la auténtica creación islámica. Me viene a la memoria aquella frase de Don Manuel Gómez-Moreno. Decía: «imposible dar idea del efecto visual de las composiciones geométricas musulmanas sino disfrutándolas». Para disfrutarlas hay que dibujarlas; al dibujarlas se hace ciencia y rescatamos lo más preciado del arte hispanomusulmán, su uniformidad evolutiva que tan indiferente deja a los occidentales.

Vamos a intentar localizar el nacimiento del arte hispanomusulmán, ahondar en su dilatado proceso que diera lugar a una de las decoraciones más fascinantes y virtuosa de la Historia del Arte. Este empeño se encamina a atender la decoración geométrica, que lejos de ser una parcela más del arte hispanomusulmán, es, quiero expresarlo así, casi el propio arte hispanomusulmán. Nos atenemos a los hechos: la decoración geométrica aventaja con mucho a la floral y a la epigráfica; además, éstas se comportan como servidoras de lo geométrico.

¿Y la arquitectura? Ha tenido sus grandes logros en la Córdoba emiral y califal, bajo la dominación almohade y en la Granada nazarí. La arquitectura viene a ser concatenación de unidades arquitectónicas, de espacios de ascendencia clásica y bizantina. Se traban esas unidades, esos espacios, en los tiempos islámicos con la pericia que un decorador de lo geométrico monta sus composiciones. Fundamentalmente la arquitectura hispanomusulmana es clásica o bizantina, arropándose con un lenguaje de formas dinámico e incitante en el que precisamente cristalizó el genio creador hispanomusulmán.

Analizar el proceso de lo geométrico, a través de unidades y composiciones decorativas, sin por ello desestimar lo floral o la epigrafía, es un intento de alcanzar, o clarificar, el sentido del estilo del arte hispanomusulmán; se intenta liberar a éste de su clisé de «abstracto», de «arabesco». En definitiva es empeño que busca conectar las formas islámicas con las de los estilos prede-

cesores. Si en lo arquitectónico, por vía de generalizaciones, persisten dosis de arte antiguo y bizantino, bueno será curiosear en esa plataforma clásica, para ver si ella impulsa de alguna manera a la ornamentación geométrica.

En materia de geometría decorativa se han montado estudios parciales de gran interés. Bourgoïn en su obra *Les éléments de l'Art arabe: le trait des entrelacs* (París, 1879), analiza esquemas y composiciones geométricas en su mayoría extraídos de edificios islámicos orientales, reconociendo en algunos de ellos relaciones con las artes clásicas. Prisse d'Avesnes confecciona su importante libro *La décoration arabe* en el que podemos encontrar multitud de figuras geométricas orientales, muchas de ellas a color. Creswell en su monumental obra *Early Muslim Architecture* explica composiciones geométricas de los primeros tiempos del Islam por vía clásica y bizantina.

Fue Don Manuel Gómez-Moreno quien inició este tipo de estudios en España. Eran los tiempos en que se iniciaba, con eficacia y brillantez, la tarea de dar al arte hispanomusulmán su verdadera dimensión como especialidad dentro de la panorámica general del arte. Gómez-Moreno empieza viendo la universalidad, más bien, la mediterraneidad, de la decoración geométrica islámica. Este gran arqueólogo, del que venimos todos, saturado de granadas ziríes y nazaríes, veía que para adentrarse en las complicadas composiciones geométricas de la Alhambra había que establecer contactos con los estilos presislámicos.

Así concibió el proyecto de una colaboración entre él y el ingeniero y arabista Prieto Vives, al objeto de estudiar la geometría decorativa, empeño que se hizo realidad, bajo el título de *El Lazo. Decoración musulmana geométrica* (1921), en un libro que no llegó a su conclusión. En este trabajo iniciado de *El Lazo*, Gómez-Moreno reúne abundante material gráfico de obras antiguas, griegas, romanas, bizantinas, paleocristianas, visigodas, aparte de esquemas orientales igualmente antiguos. Esta parte de la obra iniciada tenía ya un mérito trascendental. A Prieto Vives le interesó la matemática, el conocimiento empírico del tema, conforme se deja ver en el trabajo *El lazo*, por él tratado con posterioridad (*El arte de la lacería*, 1904), y que seguiría estudiando en trabajos posteriores.

La decoración geométrica aragonesa fue estudiada parcialmente por José Galiay Sarañana (*Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1950). En estos últimos años, el Doctor Klaus Brisch se ha venido ocupando de aspectos de la geometría decorativa cordobesa (*Las celosías de las fachadas de la Gran Mezquita de Córdoba*, en «Al-Andalus», XXVI, 1961).

Ultimamente se ha escrito, saliendo al paso de los que en su día criticaron el método seguido por Prieto Vives que éste hizo uso de signos, fórmulas y guarismos, desconocidos en la época histórica estudiada, como medio de aproximación al documento gráfico medieval. Indudablemente con ese método se obtuvieron datos artísticos ignorados hasta entonces.

Frente al conocimiento empírico de Prieto Vives entendemos situar a los artistas musulmanes con su «método artístico y la historicidad que ello comporta», musulmanes a los que por supuesto negamos el saber matemático que Prieto Vives, desde su tiempo, poseía. Quiero entender que esta tarea de

entender las lacerías por los caminos del arte, sólo iniciada en el trabajo *El Lazo*, no ha sido cumplimentada, de lo que se dolía ya el propio Gómez-Moreno, que, piadosamente, decía esta queja: confesaba no haber estudiado, por culpa suya ya sin enmienda, las lacerías de la Alhambra.

Al lado del método matemático de Prieto Vives estaba la tesis intuitiva, que no probada y desarrollada, de Gómez-Moreno, que implica la habilidad manual del artista islámico, ejercicio continuado del geómetra que se ve arrastrado por los ciclos artísticos de origen clásico, los que le impulsan a la nueva creación. De no ser así, se aborta toda complicidad entre la obra de arte y la Historia, desatendiéndose el complejo mundo de las relaciones y las influencias, el genio y el plagio, la evolución y el estancamiento.

No han llegado a nuestras manos tratados islámicos de decoración geométrica; pero a cambio las obras de arte de esta especie proliferan. Era preciso reunir las, compulsarlas, sistematizarlas y darlas en estudio de conjunto, dando evolución de lo geométrico que va del Califato de Córdoba a la más modesta e incontrolable obra mudéjar de sabor popular.

Y es este nuestro empeño, poner al día y rematar aquella época crítica en la que doctos hombres de ciencia acometieron la increíble tarea de poner en órbita de la Historia y de acoplar en la mente occidental la geometría islámica.

Es esta, sin duda, una ancha y larga vía por la que corrió a raudales savia clásica. Con lo que queremos afirmar que el arte hispanomusulmán conecta con el arte antiguo, conexiones que no quiebran en momento alguno; bien entendido que visto así el fenómeno, lo artístico de los musulmanes, antes que «abstracción» o «arabesco», será una etapa más del largo proceso del dibujo iniciado en los albores de las culturas griega y romana. Ello es obvio, pues, ¿de que otra manera podemos comprender el arte árabe, saber de su esencia y significado? Abandonemos por un momento los límites establecidos de la Historia: el arte hispanomusulmán se tornaría ingrátido, sin puntos capitales de referencia. Nos encontraríamos con un arte colosal en su uniformidad. Para auxiliar a este arte están Roma y Bizancio. Es decir, que lo antiguo, además de punto de partida, será capital punto de referencia. El arte de la Córdoba califal será una secuela, ya islamizada, de las artes del antiguo Mediterráneo. Es arte islámico más auténtico el de la Alhambra nazarí. Por esta misma regla elemental, el arte del Califato de Damasco por su vecindad a las fuentes antiguas es menos islámico que el abbasí o el fatimí, estilos o fases estilísticas que pueden presumir ya de un lenguaje de formas propio.

Porque el mundo islámico es una comunidad de ideas y religión muy compacta, no eludimos en ningún momento la geometría islámica de Oriente. La tenemos en cuenta para comprobar, por contraste, la raíz clásica o hispánica de nuestras geometrías. Con los documentos a nuestro alcance nos negamos a ver en nuestras geometrías peninsulares ramas exclusivas de la decoración islámica oriental.

Tal supuesto vendría a significar la negación a un hecho que es consubstancial a nosotros mismos, nuestra ilimitada imaginación, la gran capacidad de creación que nos asiste en el dominio de las artes plásticas. Admitimos que

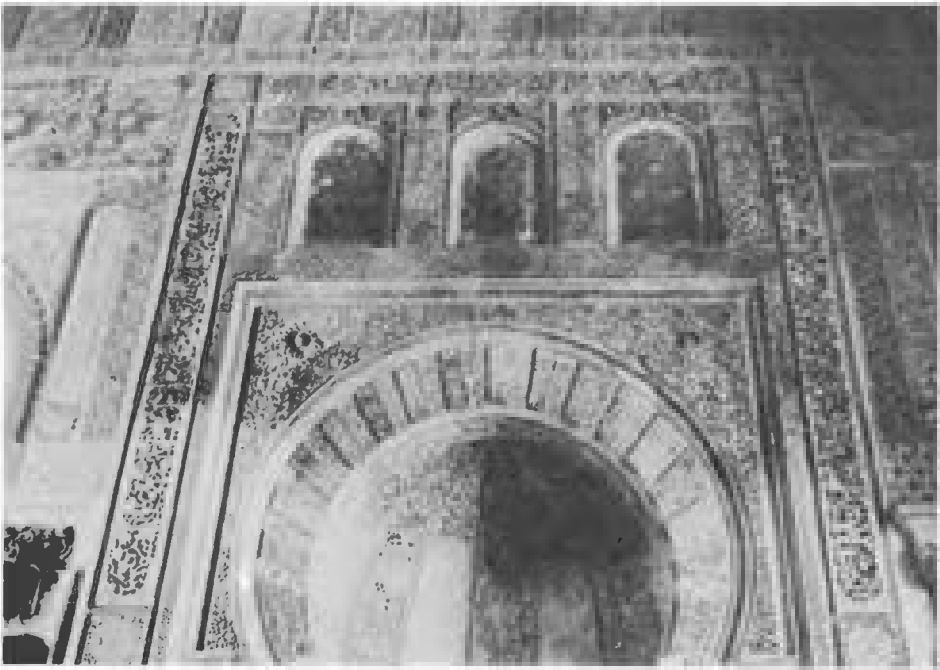


Figura 4.—Fachadas de mihrabs marroquíes; a, mezquita mayor de Tuzá; b, madraza de al-Atarín, Fez.

la obra artesana es herencia que nos viene de Oriente, pero situándonos al pie de la Alhambra tenemos que reconocer que el casi todo de su contexto artístico escapa a la ligadura oriental.

Entretenidos con la idea ancestral de que lo musulmán de Occidente por derivar de los árabes es todo orientalizante, no nos hemos llegado a preguntar si la causa fundamental de la uniformidad que hermana tanto a los bloques islámicos de Oriente y Occidente es la raíz clásica común. G. Marcais, tras de haberse dibujado gran parte de la decoración monumental islámica, a las puertas mismas de descifrar la estética sustantiva de lo geométrico, escribía acerca de lo necesario que era dar con los secretos sistemas que movieron a los artistas a montar composiciones tan simétricas, precisas, exactas y bellas. De haberse tropezado con esas claves, el ilustre arqueólogo-artista francés hubiera llegado, sin duda, a establecer una distinción más radical entre las artes islámicas de Oriente y Occidente, al margen de seguir confesando que existe una estética musulmana genérica.

Es hora de que nos preguntemos si es el pueblo musulmán el que descubre la Antigüedad como fuente inagotable de soluciones e iniciativas artísticas, o si por el contrario, esa mediterraneidad le viene a la civilización árabe por una suerte de lógica continuidad en el tiempo y en el espacio. Este último postulado se cumple en la fase de formación del arte hispanomusulmán. Como en el Califato de Damasco, en el de Córdoba, son artistas indígenas, mozárabes en Córdoba, junto a la no escasa participación de ideas y mano de obra bizantinas, quienes trabajan al servicio de los nuevos dueños.

Si en el califato damasceno esa continuidad o compromiso con el arte antiguo parece que discurre con normalidad, pues en Oriente el helenismo floreció en escuelas artísticas operantes aún en el entorno del nuevo imperio islámico, en Córdoba, los árabes tienen que superar el retroceso artístico implantado por los visigodos en la Península. Así, por incitación de Bizancio, el Califato cordobés pone los ojos en la cultura antigua. Sólo una consciencia plena del papel hegemónico que venía a representar el Califato hispano pudo desencadenar esta forzada continuidad respecto al arte antiguo en este borde del Mediterráneo. La experiencia cordobesa, desconcertante por inédita hasta entonces, quedó de inmediato remozada de orientalismos de signo islámico; pues no en valde los califatos orientales fueron permanentes centros de atracción ideológica y religiosa. Pero este potente imán oriental es, en el campo del arte, más nominal y afectivo de lo que a primera vista pudiera pensarse. Por mi parte, yo lo iré probando a lo largo de mi obra anunciada.

¿No será —cabe pensar— que el arte damasceno, tan cargado de romanismos y bizantinismos penetró, por conductos para nosotros secretos, en la Córdoba emiral de los siglos VIII y IX, sirviendo a ésta lo que de Antigüedad tiene el arte califal de la Mezquita Mayor de Córdoba y de las ruinas de Madinat al-Zahra? Pero la Córdoba emiral responde con absoluto silencio. ¿Como se explica entonces el hecho concreto de que en la excavación de la Mezquita Mayor de Madinat al-Zahra, erigida en 942, aparezca una almena decorada casi idéntica a las almenas aparecidas en el castillo omeya de Jirbat al-Mafyar, cerca de Jericó? ¿No será que los cordobeses, que en pleno siglo X

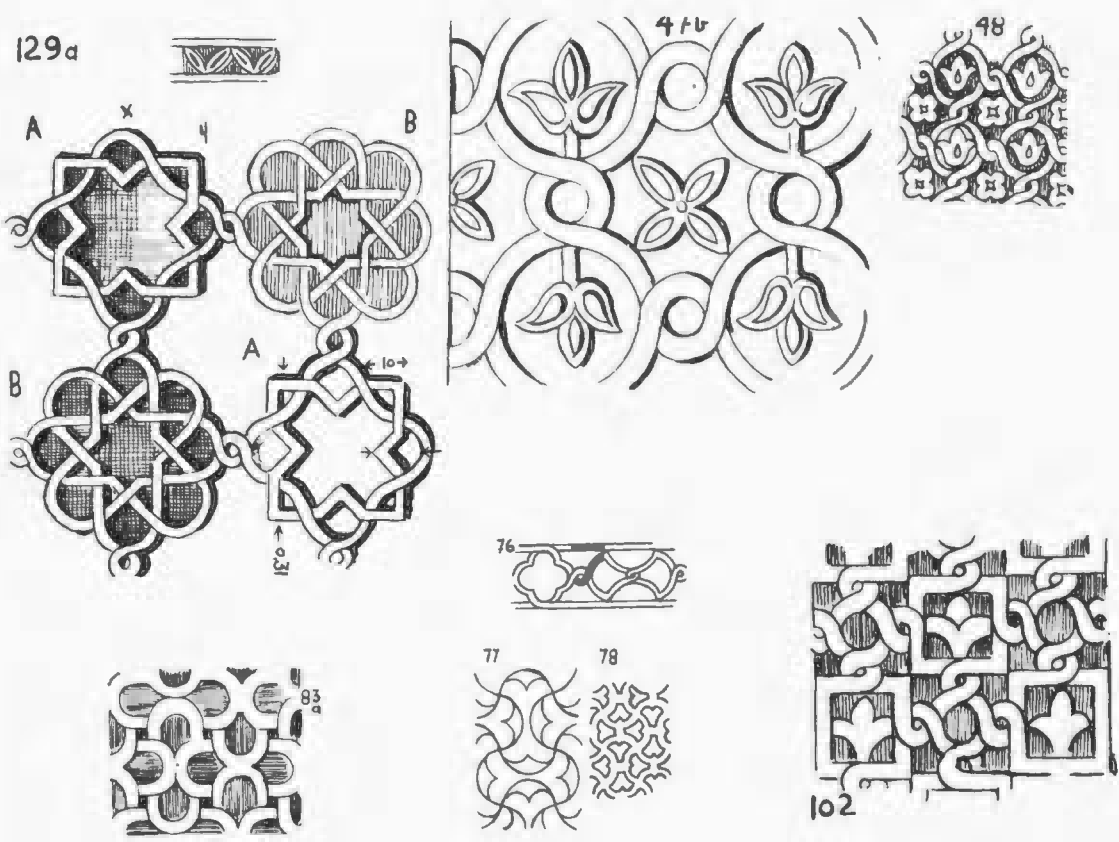


Figura 5.—Esquemas de celosías de Madinat ul-Zahra y de la Mezquita Mayor de Córdoba.

ponen los ojos en la Antigüedad, hecho evidente e incontrovertible, también miran al califato de Damasco fenecido hacía ya dos centurias? Aunque esto fuera así, el arte omeya de Damasco se sumó a la acción directa bizantina y a la de los mozárabes en la consolidación de la plataforma de Antigüedad sobre la que aflora nuestro arte de la Córdoba califal.

Como quiera que sea, el sobresalto indudable que padece el arte hispánico en la Córdoba del siglo X, abocándosele a un eclecticismo fecundante sin precedentes, etiquetado por la herencia antigua y por aportaciones árabes orientales postpuestas, y en el que Bizancio está compartiendo el protagonismo de la nueva gestación, ello, digo, nos lleva a reparar si, en nuestro siglo X, pese a la actitud de los mozárabes como portadores de formas de arte antiguo, no estarían los árabes descubriendo la Antigüedad como fuente inagotable de inspiración.

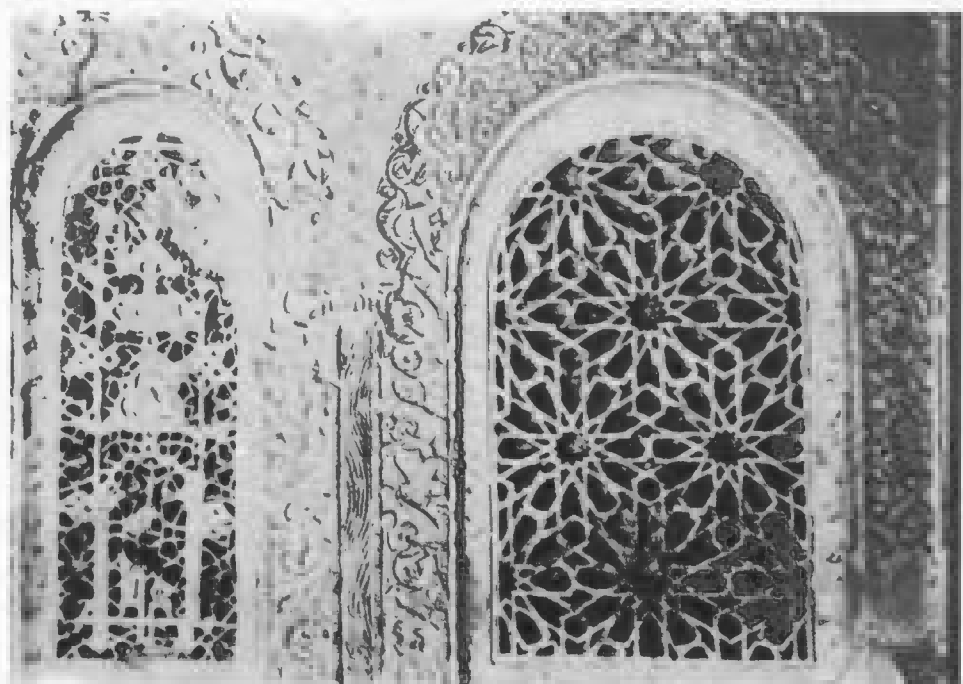
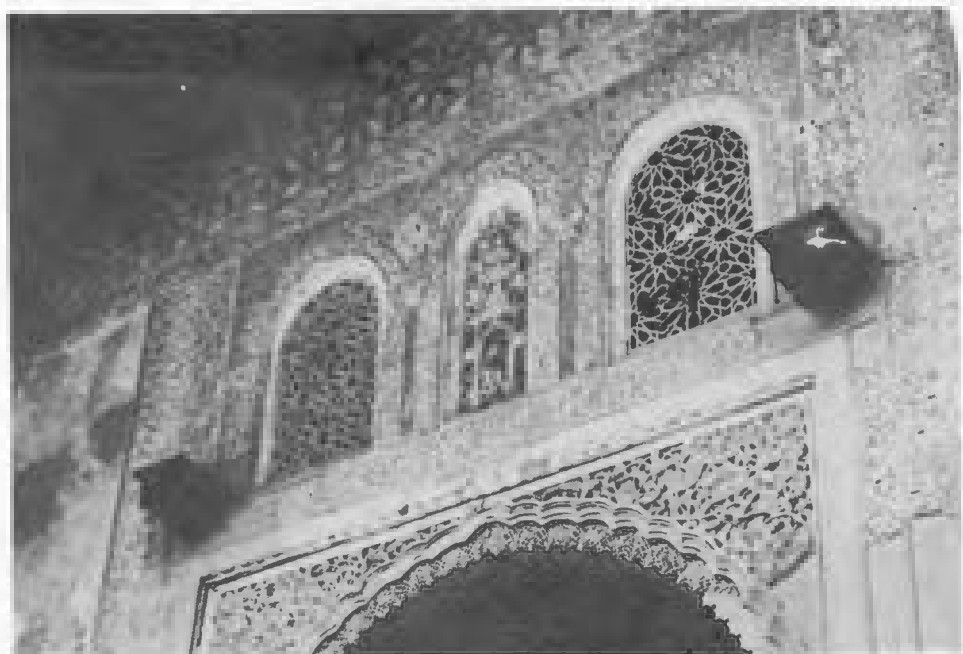
A la vez que se tiende un puente entre la Antigüedad y la Edad Media, se descubre la Antigüedad. El primer postulado actúa en función de minorías cultas rezagadas en la tradición clásica; el segundo postulado se apoya en que los árabes plantan sus palacios y mezquitas cerca de viejos edificios enriquecidos con mosaicos, relieves, sarcófagos, basas y capiteles. Desde este momento la lección quedó bien aprendida. El arte hispanomusulmán no la olvidará nunca a lo largo de su caminar. De lo contrario, ¿cómo explicar que tras las lacerías de la Alhambra anden ocultos esquemas geométricos de los mosaicos romanos?

La Antigüedad se ve forzada a discurrir por nuevos cauces, pues las formas decorativas descubiertas o «repescadas» en el dilatado océano de la Antigüedad han de satisfacer los gustos del nuevo pueblo islámico que pese a su afán por incorporarse a órbitas de más alta civilización, se siente distante, por no decir contrapuesto, del núcleo gravitatorio occidental.

Esta es la razón de que sin la consiguiente distinción clásica, los artistas hispanomusulmanes decoren paredes, pavimentos y cubiertas con idéntica prole de unidades artísticas; o que los espacios interiores vengan a enriquecerse con acopio descomunal de esas unidades y composiciones, haciéndose de la abundancia y la riqueza norma de buen gusto. Razón poderosa por la que las trazas geométricas, previsoras de simetría y equidistancias, de las plantas de edificios romanos y bizantinos, adquieran nueva vida en los nervios cruzados de las soberbias bóvedas de la Mezquita Mayor de Córdoba. Y es la razón de que el imbricado romano o visigodo, difrazándose de arcos lobulados, venga a calar por entero extensas superficies de esa misma mezquita. (Figura 3).

En cierto modo, la arquitectura antigua está siendo desocupada de su pesadez y cerrazón, y se marcan las directrices de un nuevo concepto arquitectónico: la arquitectura-decoración. Este concepto no anula la vitalidad que tienen los espacios arquitectónicos en el arte hispanomusulmán; dijimos que el arquitecto hispanomusulmán combina y traba espacios antiguos y bizantinos con verdadera destreza, provocando nuevos conceptos espaciales: Mezquita Mayor de Córdoba y palacios de Comares y de los Leones en la Alhambra.

En el dominio islámico, lo arquitectural es adaptación de anteriores edificios medios e instituciones socio-religiosas islámicos; lo distintivo de esta nueva



*Figura 6.—Celosías de la Casa de Girones (s. XIII), Granada.*

experiencia es la ley de simetría que regula la trabazón de piezas arquitectónicas y unidades decorativas antiguas.

En la arquitectura hispanomusulmana hay que distinguir entre espacios cerrados por muros lisos y espacios cerrados por muros calados. Cualquiera de estas dos modalidades no perderá nunca evocación helenística o bizantina. El nuevo concepto arquitectural de que hablábamos, arquitectura-decoración, surge del espacio acotado por muros calados y cubierto con bóveda de nervaduras, según lo vemos en la Capilla de Villaviciosa de la Mezquita Mayor de Córdoba. Esta arquitectura-decoración, con el paso de los tiempos irá perdiendo pesadez hasta convertirse en decoración. En la Alhambra juegan y se combinan espacios acotados por muros lisos y espacios acotados por muros calados o pseudocalados. Pero en estos palacios alhambrenos la arquitectura-decoración se plasma en finísimas yeserías, consecuencia última del entrelazado de arcos y nervios del arte califal, taifa y almorávide.

La estrella de ocho puntas de las bóvedas de nervaduras califales generan multitud de lazos; los muros calados cordobeses engendran todo tipo de pseudoarquitecturas; a estas básicas aportaciones se suman unidades decorativas antiguas reelaboradas. Sobre estos logros y aportaciones se fue definiendo el arte hispanomusulmán. En forma y concepto, este arte occidental tiene una personalidad diferente a la del arte islámico de Oriente.

En este intento de clarificar el sentido del arte hispanomusulmán sería imperdonable dejar de constatar que los términos *frigidarium*, *tepidarium*, *caldarium* e *hypocaustis*, aplicados a una terna romana, son equivalentes en forma, técnica y funcionamiento a esos mismos compartimientos de los baños islámicos de España. Y ahí está, en el interior de la Mezquita Mayor de Córdoba, reinstalado el acueducto romano de los Milagros.

Cuando Torres Balbás establece filiación romana (palacio de Espalato, Dalmacia) en las fachadas exteriores y la del mihrab de la Mezquita Mayor de Córdoba, compuestas de arco de la entrada y friso de arcos o nichos decorativos encima, o cuando Marçais ve en los arcos de triunfo romanos la idea primigenia de los arcos articulados de pórticos tunecinos (mezquitas de Mahdía y Qayrawan), arcos que están presentes en los pórticos de patios cordobeses, nazaríes y mudéjares, estos arqueólogos nos deparan nuevas pruebas contundentes con que reforzar los cimientos antiguos sobre los que se edificó el arte islámico de Occidente<sup>4</sup>.

El esquema compuesto de vano de puerta y friso de arcos decorativos se eterniza en los mihrabs de todas las mezquitas hispanas y norafricanas, en las fachadas principales de palacios islámicos y mudéjares. (Figura 4).

El imbricado antiguo, decíamos, pasa al dominio de lo islámico bien como composición meramente decorativa o como ensambladura arquitectónica de dibujos lobulados. Esta decoración, en el transcurso del tiempo vino a ser el

<sup>4</sup> Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arte hispanomusulmán hasta la caída del Califato de Córdoba*, en *Historia de España* de Ramón Menéndez Pidal; Espasa Calpe, vol. V; págs. 441-413. G. MARÇAIS, *Remarques sur l'esthétique musulmane. Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'occident musulman*, I. Alger, 1957; pág. 98-99.

losange y gozó de un papel relevante en la arquitectura islámica de Occidente.

El soporte islámico conservó la silueta de los capiteles clásicos. Al igual que las bóvedas de nervios cordobesas usufructan la estrella de ocho puntas capacitándola para engendrar diversas lacerías, el capitel clásico pasa a ser campo de toda suerte de experiencias decorativas, en las que nunca faltó el ritmo del acanto romano. El teórico capitel compuesto de Roma o Bizancio, con sus volutas, equipo y cartelillas no muere nunca en nuestros monumentos islámicos. En la Alhambra, los fustes se adornan con multitud de collarinos clásicos.

Sin que la arqueología haya emitido su último veredicto, una de las celosías con imbricado de la fachada de San Esteban de la Mezquita Mayor de Córdoba igual podría pasar como pieza romana, visigoda o emiral del siglo IX. Otras celosías exhumadas en Madinat al-Zahra entroncan claramente con decoraciones bizantinas<sup>5</sup>. Con estas piezas cordobesas se abre en la Península islamizada uno de los capítulos más sugestivos y entrañables: las celosías geométricas de ventanas (figuras 5 y 6).

Si importante es la celosía de ventanas, no lo es menos la presencia de discos de curvilíneas geometrías en nuestro monumentos: mezquitas, palacios, sinagogas y madrazas. El hecho de que estos discos no hayan aparecido en al-Zahra no excluye que algún día sean exhumados en campo arqueológico cordobés. Los dibujos de estos discos nos transportan, una vez más, a la Antigüedad. En España constan ya en un colador romano del Museo Arqueológico Nacional y en mosaicos de Mataró. No olvidamos que también han sido vistos por Hamilton en el castillo omeya de Jirbat al-Mafyar (figura 7).

Ventanas, discos, zócalos de alicatados y extensas superficies de yeserías y cubiertas de madera quedan uniformadas por la decoración geométrica, sencilla o complicada, a tenor del grado de jerarquía del edificio a decorar.

El musulmán es tan generoso con la decoración geométrica porque su propia estética le dicta avanzar más como medio de obtener la composición virtuosa e ideal. Parte de Roma y Bizancio, de los que recibe dibujo y disciplina. Los artistas nazaríes llegaron a poseer métodos muy precisos para la consecución de sus composiciones geométricas más complicadas. Son trazas básicas, que no vemos, ni siquiera las podíamos imaginar. Los complejos zócalos de alicatados y las recargadas maderas descansan en las llamadas «unidades básicas clásicas». De ahí que en adelante debamos distinguir el artista creador que porta formación clásica, consciente o inconsciente de ella, del operario dedicado a montar la obra que le sirve aquél. Este operario cuando traslada la obra creada a la superficie mural o a la techumbre se valdrá de sus propios métodos, utilizará los medios instrumentales a su alcance, e incluso forjará para ello su matemática elemental de adiestrado artesano. Una maniobra de tal naturaleza escapa al cometido de nuestro estudio, entendiéndolo que no soslayamos su utilidad, de la misma manera que aceptamos el libro *Breve*

<sup>5</sup> PAVÓN MALDONADO, *La formación del Arte hispanomusulmán. Hacia un corpus de la ornamentación del Califato de Córdoba. Decoración geométrica rectilínea*, en "Al-Andalus", XXXVIII (1973), tablas V y VI.

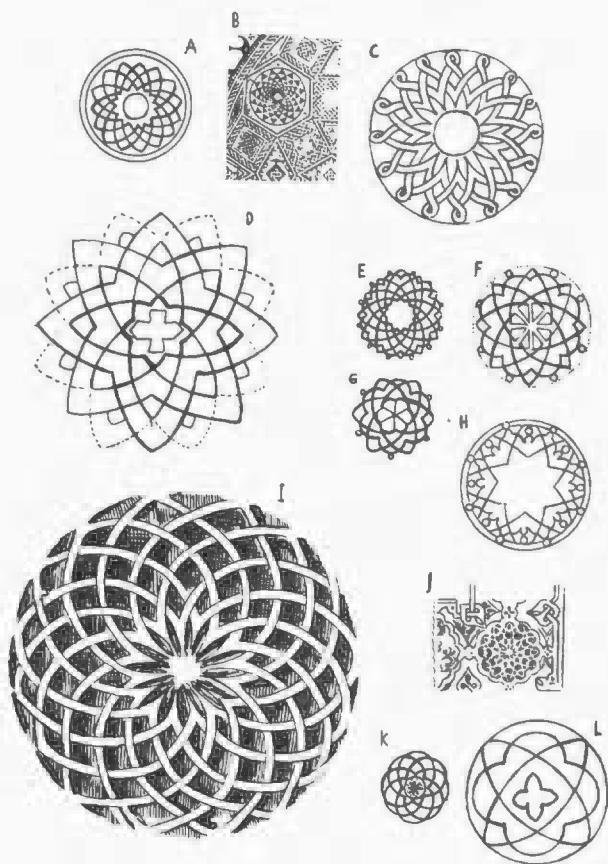


Figura 7.—Discos con decoración geométrica: A y B, romanos; el C, de Jirbat al-Mafyar; los restantes, mudéjares y nararies de Granada.

*compendio de la Carpintería de lo Blanco* de Diego López de Arenas, escrito en 1633, aunque, confesamos, no nos consta que este tratadista recibiera sus conocimientos empíricos de artistas de raíz islámica tan cualificados como los que trabajaron en la Alhambra. Pero estos métodos llamémosles operantes, vehículos tangibles de la idea del artista creador, portan en sí mismos el valor del entorno histórico en que llegaron a desarrollarse, sirviéndonos en definitiva un léxico árabe o pseudoárabe con el que poder llamar a las cosas por su nombre, y que duda cabe, una técnica precisa en el trabajo de la madera. Igual valor tiene en América el tratado de carpintería de Fray Andrés de San Miguel.

### III. ALGUNAS DEMOSTRACIONES PRACTICAS.

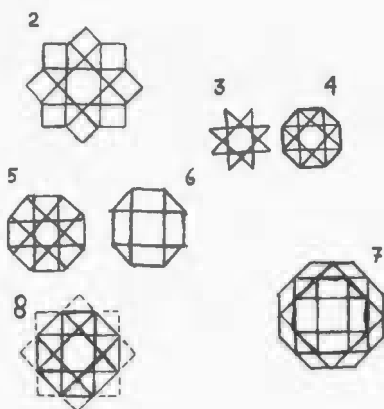
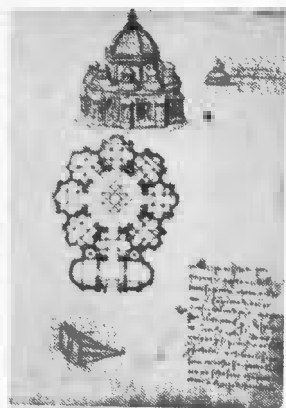
1.—Acabamos de ver que en la formación del arte islámico de la Península se mantuvieron vigentes esquemas antiguos, tanto en arquitectura como en la decoración. Dichos esquemas evolucionaron hacia interpretaciones diferentes en el Islam oriental y el occidental.

En Oriente, donde se empleó más el edificio de planta central, el arquitecto que levanta uno de estos monumentos se comparta como los arquitectos de Roma y Bizancio: el equilibrio, simetría y equidistancias de tales edificios se regula mediante la aplicación en sus plantas de traza de estrella de ocho puntas inscrita en un octógono.

Ello no descansa en hipótesis de mayor o menor consistencia, antes se apoya en ilustraciones muy concretas: edificios, a que aludíamos en otro lugar, renacentistas de planta central diseñados por el genial Leonardo de Vinci (figura 8, dibujo 1). Leonardo, para obtener una planta de templo, traza serie de líneas que al cruzarse unas con otras dan lugar a un núcleo central estrellado, estrella de ocho puntas con octógono inscrito en la misma. Si se prolongan las líneas de esta estrella, haciéndolas relacionar, obtiéndose un nuevo octógono y otra estrella de ocho puntas semejante a la anterior. En suma, Leonardo, de cuya formación clásica no vamos a dudar, ha empleado esquemas antiguos y bizantinos en la confección o proyección de algunos de sus edificios, esquemas que, de otra parte, gozaron de enorme estima en el arte hispanomusulmán.

Lo que ha hecho Leonardo es, al objeto de prestar una lógica y belleza constructiva al edificio, utilizar un preparado de líneas acuñado por lo antiguos. El esquema de Leonardo, dibujo 10 a y otros más suyos (dibujos 3, 4, 5 y 6) derivan del dibujo 2, siendo éste unidad clásica, muy repetida en mosaicos, en la que descansan infinidad de composiciones geométricas hispanomusulmanas.

Que Leonardo de Vinci se nutre en fuentes clásicas lo avala, entre otros ejemplos romanos y bizantinos, la planta de la iglesia de San Vital de Ravena (dibujo 9). Los dibujos de las plantas de Leonardo y de la planta de San Vidal se relacionan por sí mismos con las bóvedas califales instaladas en los tramos laterales de la *maqsura* de la Mezquita Mayor de Córdoba (dibujos 8 de la



ESQUEMA EXTRAIDO DEL DIBUJO 1 DE LEONARDO

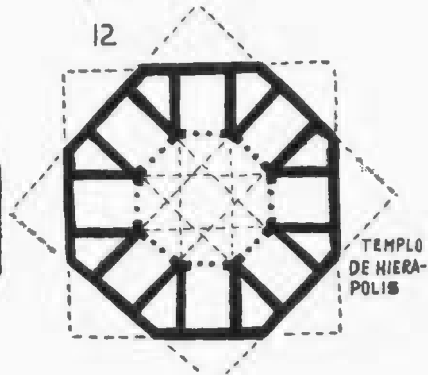
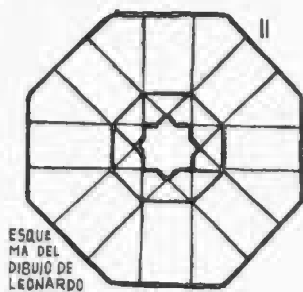
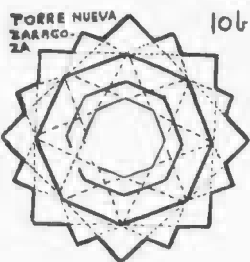
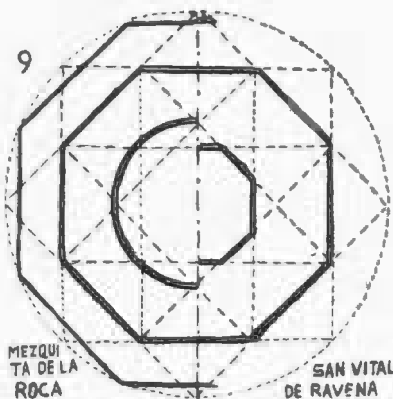
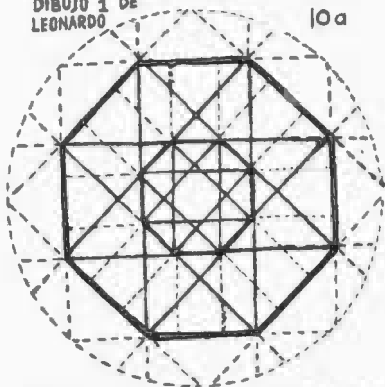


Figura 8.—Trazas básicas de construcciones antiguas, medievales y renacentistas.

figura 8 y figura 9); bóvedas como sabemos que habrían de brotar tardíamente en los cimborrios aragoneses.

La estrella de ocho puntas encerrada en octógono pasó a decorar el artesonado de la Sala Capitular del Monasterio de Sigena, mucho después de habérsela estimado como unidad básica de lazos de 8 localizados en zócalos vidriados del Partal y en otras dependencias de la Alhambra.

De los dibujos que mostramos de Leonardo, Torres Balbás pensaba que el artista florentino conoció a través de algún personaje español nuestras bóvedas de crucería califales<sup>6</sup>; pero, en realidad, como venimos probándolo, Leonardo está inspirándose directamente en la Antigüedad cuando hace sus trazas, sin que el artista pensara trasladar esas trazas estrelladas a las bóvedas o cúpulas de sus templos renacentistas. No vemos relación alguna entre Vinci y nuestro arte califal.

Aunque sin conocer las plantas comentadas de Leonardo, el arquitecto Michel Ecochar<sup>7</sup>, refiriéndose a la qubba de la Roca de Jerusalén, establece paralelismos entre las primitivas plantas de mezquitas árabes y de edificios bizantinos. Así, este arquitecto ve que la mezquita de la Roca y la iglesia de San Vital de Ravena tienen de común las dimensiones y el trazado estrellado de sus plantas respectivas (dibujo 9, figura 8).

Salvadas las naturales distancias de espacio y tiempo, la traza básica de San Vidal siguió aplicándose en edificios islámicos o de filiación islámica. Valga de ejemplo la mudéjar Torre Nueva de Zaragoza (dibujo 10 b de la figura 8), que tiene la novedad de enseñar al exterior dieciséis puntas.

Del dibujo 10a de Leonardo extraemos el esquema II. Este dibujo viene a ratificar la legitimidad clásica de las trazas del artista florentino, ya que fue empleado en la arquitectura romana y la bizantina. Citemos por ejemplo un templo de la Villa de Hierápolis (dibujo 12 de la figura 8).

Llevados de la mano de Leonardo podemos apurar más el clasicismo de nuestras bóvedas de crucerías islámicas. El dibujo 10a, con sus dos estrellas y dos octógonos, es modelo de la cúpula, de gusto califal, instalada en la Sacristía de San Pablo de Córdoba, obra mudéjar que imitaría probablemente estructuras semejantes califales desaparecidas.

La traza de la planta de la qubba de la Roca, dibujo 7, que en definitiva, vista en su contorno más exterior, consiste en entrecruzar dos cuadrados de que sale definida estrella de ocho puntas, tuvo nueva e inédita aplicación en el tramo central de amqsura de la Mezquita Mayor de Córdoba (figura 9).

Ante los argumentos aquí expuestos, se puede afirmar que los esquemas básicos empleados en plantas de edificios antiguos continuaron en uso en los primeros siglos del Islam, pero el doble papel constructivo y decorativo que se les dió en la Córdoba califal es un hecho singular de España. Mas no podemos dejar de constatar que estrellas y polígonos entrelazados no faltaron nunca de la decoración islámica oriental, figuras que lógicamente permitieron la

<sup>6</sup> TORRES BALBÁS, *Leonardo de Vinci y las bóvedas hispanomusulmanas*, en "Al-Andalus", XVII (1952), págs. 438-441.

<sup>7</sup> Michel ECOCHARD, *A propos du dôme du Rocher et d'un article de M. Oleg Grabar*, en "Bulletin d'études orientales", XXV (1972), págs. 38-41.

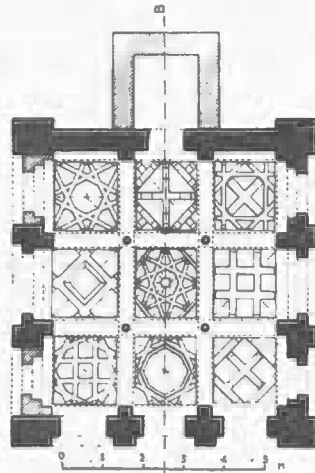
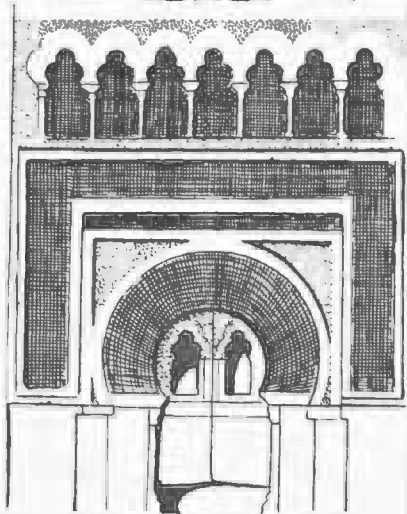
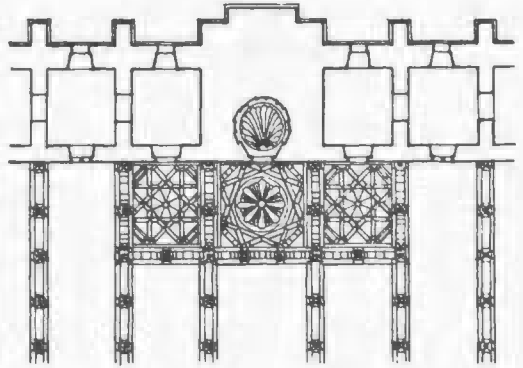
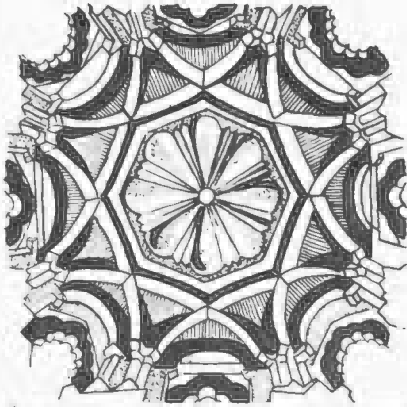


Figura 9.—a, frente y cúpula delantera del mihrab, mezquita Mayor de Córdoba; b, planta del testero de la misma mezquita; c, planta de la mezquita del Cristo de la Luz, Toledo.

natural evolución de un arte eminentemente decorativo que vino a situarse a continuación de ellas.

El empleo de esquemas antiguos como miembros protagonistas de cubiertas, como se aprecia en Córdoba, imprime al arte islámico de Occidente una acusada personalidad frente al arte oriental. Es una lección que no se olvidará jamás de la España islámica y la mudéjar. Con ello nuestra arquitectura recibió una elasticidad y dinamismo de trascendentales consecuencias, acentuándose esa tendencia consustancial a lo ibérico a hacer de la arquitectura un vasto campo de experiencias decorativas. De ahí que las bóvedas de mocárabes, nada más incorporadas aquí entre los siglos XI y XII por cesión del Oriente, alcanzaran una especial significación. El clasicismo de las bóvedas de crucería cordobesas saltó, personificándolas, a las nuevas bóvedas de mocárabes, con lo que una vez más, Oriente y Occidente, hablando semejantes lenguajes artísticos, se distancia al emitir expresiones.

2.—El entronque de estas cubiertas de pequeños cuerpos prismáticos con el arte califal, o si se quiere con el arte antiguo, puede advertirse en las propias trazas leonardescas. Estas trabas implican serie de formas geométricas, pequeñas, variadas y sabiamente orquestadas; bastará con darlas cuerpo para obtener composiciones de mocárabes. Elijamos como ejemplo de mocárabes la bóvedas del mihrab y un arco de la mezquita almohade de la Kutubiyya de Marrakech (dibujos 17 y 19 de la figura 10); los esquemas centrales de estas composiciones africanas reproducen fielmente las trazas de Leonardo y de las bóvedas de nervaduras califales, esquemas que se siguen viendo en la mezquita almohade de Tinmallal (dibujo 18 de la figura 10). Los ejemplos de mocárabes con la indeleble signatura clásica o califal se multiplican en España: arcos del pórtico septentrional del Patio de la Acequia del Generalife (dibujo 20) y las espléndidas cúpulas de las salas de las Dos Hermanas y de Abencerrajes de la Alhambra.

Pero estos arribos clásicos lejos de apagarse tras monumentos tan relevantes cuales son los de la Alhambra, perviven gracias a Granada y Toledo, en el dilatado ciclo artístico mudéjar (siglos XIV, XV y XVI). Citemos a manera de ejemplo el cupulín que cubre el lucernario de una de las cubiertas mudéjares de madera de la iglesia de Santa María de Alaejos, Valladolid (dibujo 20b de la figura 10); la unidad decorativa de esta composición, frecuentemente empleada como traza básica en las lacerías de la Alhambra, resulta ser el dibujo de mosaicos romanos que veíamos en la figura 10.

Esta ya larga e ininterrumpida vinculación con la Antigüedad se prueba con ejemplos más elocuentes detectados en el arte hispanomusulmán. En la bóveda de crucería almohade de una casa del Patio de Banderas de Sevilla (dibujo 21 de la figura 10) su clave tiene un cupulín de mocárabes cuyo esquema básico, hexágono rodeado de cuadrados y triángulos, es una fiel imitación de mosaicos romanos exhumados en la Península<sup>8</sup> (dibujo 15 de la figura 10). Esquemas algo más complicados pero que evocan igualmente al arte antiguo

<sup>8</sup> Luis MONTEAGUDO, *Monumentos romanos en España*, Madrid, 1966; figura 28 (dibujo según Ribas).

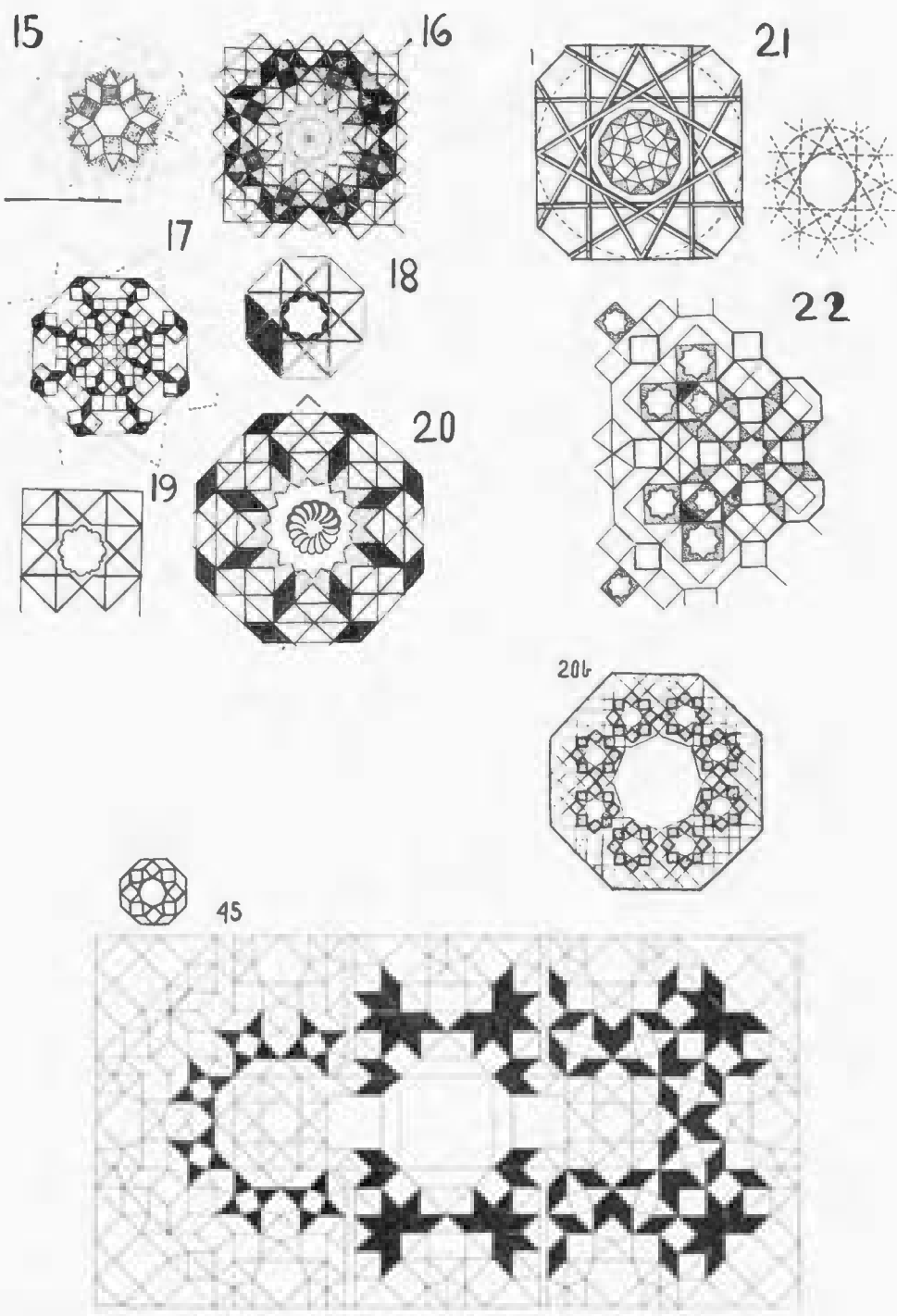


Figura 10.—Proyección de mocárabes hispanomusulmanes.

son los dibujos de una de las bóvedas de la Kutubiyya (dibujo 22) y el de la torrecilla superior del Partal de la Alhambra (dibujo 16). Insistimos en que la figura central del dibujo almohade 22 se relaciona con el esquema II de Leonardo y el 12 de Hierápolis de la figura 8.

Si nos detenemos en la bóveda del Patio de Banderas, veremos en ella que sus nervios se entrelazan para formar una estrella de 12 puntas; imaginemos una circunferencia exterior que pase por las puntas de la estrella. La figura, entonces, como veremos en el dibujo punteado de la derecha, se convierte en traza que Vitruvio recomienda para la planta de un teatro romano (*Los diez libros de Arquitectura*, libro V, cap. VI).

3.—Quedó agotada la herencia clásica tras las cubiertas hispanomusulmanas? Este interrogante nos empuja a indagar las complicadas lacerías de yeserías y zócalos de alicatados de palacios islámicos y mudéjares. ¿Qué secretos sistemas hacen que las geometrías postcalifales experimenten el grado de virtuosismo y complicaciones a que llegaron las composiciones nazaríes? La solución del problema, una vez más, nos la sirve la Antigüedad.

Tratemos de analizar una composición geométrica empleada hasta el cansancio en zócalos de alicatados y en yeserías. Me refiero al lazo de 16 que se hace rodear de ocho lacillos de 8, composición que surge por primera vez entre los muros de la alhambra (figura 11). Sobre los zócalos 1 y 2 trazamos tantos ejes como miembros o zafates posee el lazo de 12 y los lacillos de 8. El esquema resultante queda reflejado en los dibujos 9 y 11. Allí donde convergen dieciséis ejes se producirá o se acoplará el lazo de 16; donde convergen tres rombitos más dos ejes se instalarán los lacillos de 8. De esta simple manera hemos obtenido un esquema general básico compuesto de octógonos que al entrelazarse dan lugar a rombos y estrellas de cuatro puntas, esquema que es clásico dado que lo encontramos en Grecia, Roma y mosaicos de Itálica y Túnez, dibujos 6, 7 y 9<sup>9</sup>.

4.—Dibujos de mosaicos romanos descubiertos en Clunia y Conimbriga (dibujo 25 de la figura 12) resultan ser los esquemas básicos de una de las bóvedas de mocárabes del Patio de los Leones y de zócalos de alicatados de las torres de Comares y de la Cautiva de la Alhambra (dibujos 23 y 24a de la figura 12).

En realidad, los esquemas 23 y 24a rescatados de esas obras granadinas son uno mismo, lo que significa que los géometras nazaríes emplearon en las cubiertas de mocárabes los esquemas clásicos que sirvieron de soporte a las bellísimas lacerías, o viceversa. Naturalmente, los mudéjares, como ya anticipábamos, se beneficiaron con largueza de tales experiencias granadinas. Este es el caso, pongo por ejemplo, de la cúpula de la Casa de la Real Maestranza de Zaragoza (dibujo 24b de la figura 12); este esquema aragonés se relaciona con el dibujo 23 de la Alhambra y con otros esquemas básicos de zócalos

<sup>9</sup> A. PRIETO VIVES y GÓMEZ-MORENO, *El Lazo. Decoración geométrica musulmana*, Madrid, 1921, dibujos 137 a, b.

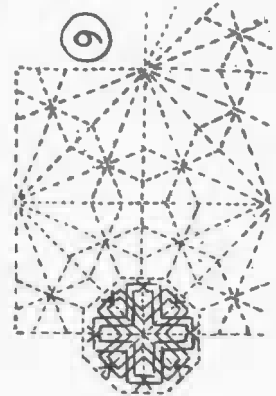
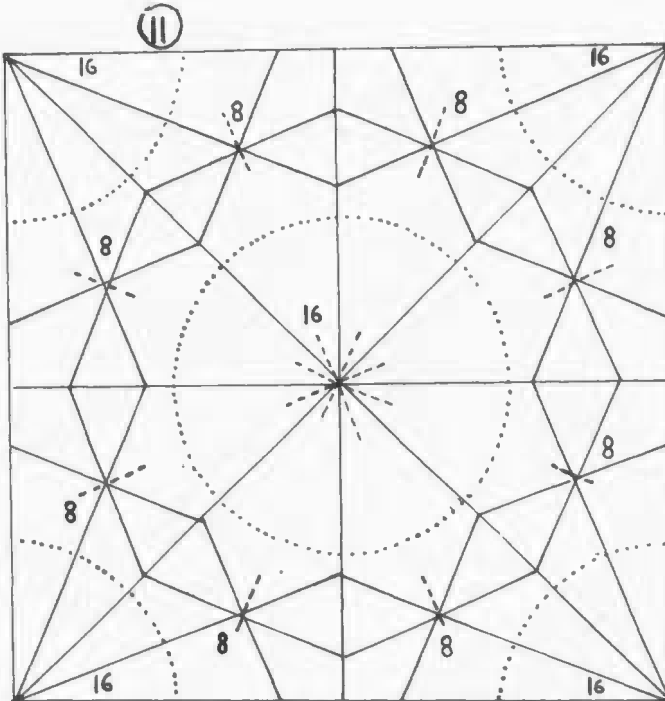
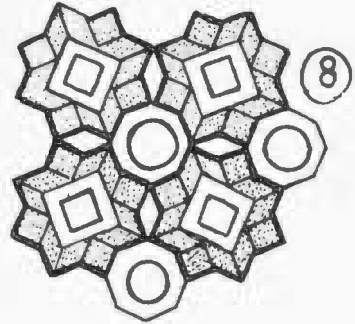
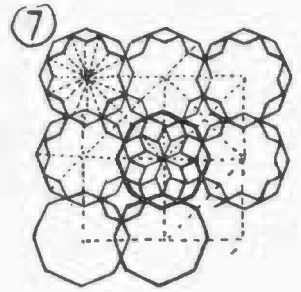
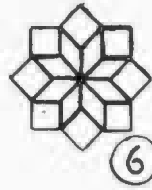
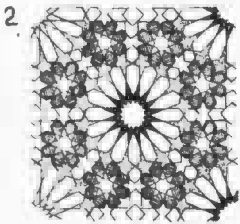
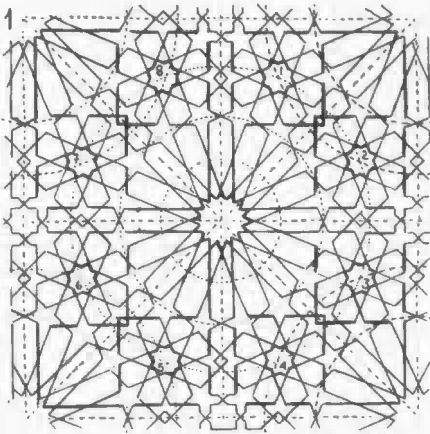


Figura 11.—Zócalos vidriados de la Alhambra y trazas básicas de los mismos.

nazaríes y de Marruecos, como puede ser el dibujo 1, que es traza básica de zócalo vidriado de la Chella, Rabat.

En el siglo XV, la cerámica monumental castellana acoge la composición clásica de las bóvedas de nervaduras cordobesas, según lo vemos en un azulejo del Museo del Taller del Moro de Toledo (dibujo 26). También los tapices de Oriente de esa centuria enseñan iguales esquemas (dibujo 27). No olvidamos que en la Mezquita Chum'a de Isfahán (s. XII) existen bovedillas de ladrillo con la estrella, puramente decorativa aquí, de las bóvedas cordobesas, bóvedas persas que plantean, de otro lado, problemas arqueológicos de otra especie, que no problemas de índole cronológica. Es manifiesto que la estrella califal se adelanta en dos siglos largos a la estrella de las bóvedas iraníes. Bien podíamos adelantar que esa estrella tuvo, tras la Antigüedad, múltiples aplicaciones en el arte islámico en general.

5.—Recojamos otra composición con lacería de la Alhambra. Se trata de un zócalo de alicatado del Salón de Comares (figura 13). En el centro de la composición hay un octógono, incluido en él un lazo de 8 con nudillos romboidales. Toda esta figura tal como se presenta en el esquema A-1 queda rodeada por ocho lazos de 8 dibujados dentro de cuadrados. Todo en la composición está perfectamente trabado, bien rematado.

A continuación intentamos aislar el octógono central separándole de los ocho cuadrados exteriores que albergan los lazos de 8, de manera que no se rompa totalmente la ligazón de todas estas figuras. Con ello conseguimos el esquema A-2, en el que ya vamos viendo una estrella grande de ocho puntas. Luego despojamos a los cuadrados exteriores de sus lazos de 8, obteniéndose de esta operación el esquema A-3 de la figura 14, que será la traza o el esquema básico de la composición islámica del zócalo. Resulta que el esquema es idéntico al dibujo 2 de la figura 8, que identificábamos como unidad decorativa de mosaicos romanos.

El esquema básico nos deja ver dentro de su núcleo octogonal serie de líneas que conforman una estrella de ocho puntas tipo califal dentro de la cual se perfila nuevo octógono y nueva estrella califal; es decir, los dos octógonos y las dos estrellas concéntricas de los croquis de Leonardo de Vinci y de la cúpula de la sacristía de San Pablo de Córdoba.

6.—Además, los lazos de 8 que se dibujaron dentro de los ocho cuadrados radiales al centro del zócalo son figuras distintas del lazo con nudillos que encierra el octógono, lazos de 8 por otra parte diferentes también de los que se propagaron, tomando como punto de partida las celosías de la Mezquita Mayor de Córdoba, por las áreas artísticas nazarí, mudéjar de Castilla y mudéjar de Aragón. Se desprende de ello que en España se consiguieron lazos de 8 mediante procedimientos diferentes. Concretamente el lazo de 8 que comentamos del zócalo granadino surgió de una original interpretación que se dió a la estrella califal de bóvedas cordobesas.

El proceso es el siguiente. En las bovedillas de nervaduras de la mezquita del Cristo de la Luz de Toledo, la estrella califal de ocho puntas no tiene sus

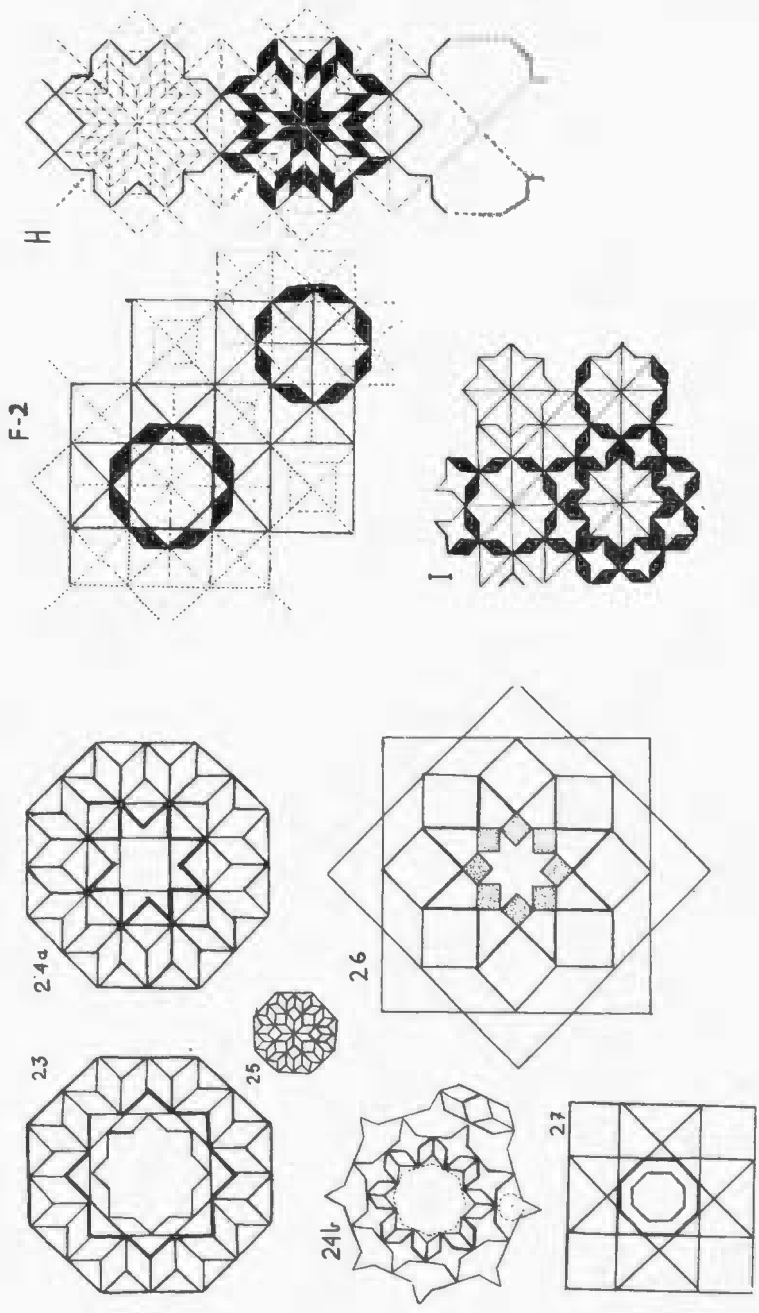


Figura 12.—Composiciones básicas clásicas de geometría hispanomusulmana.

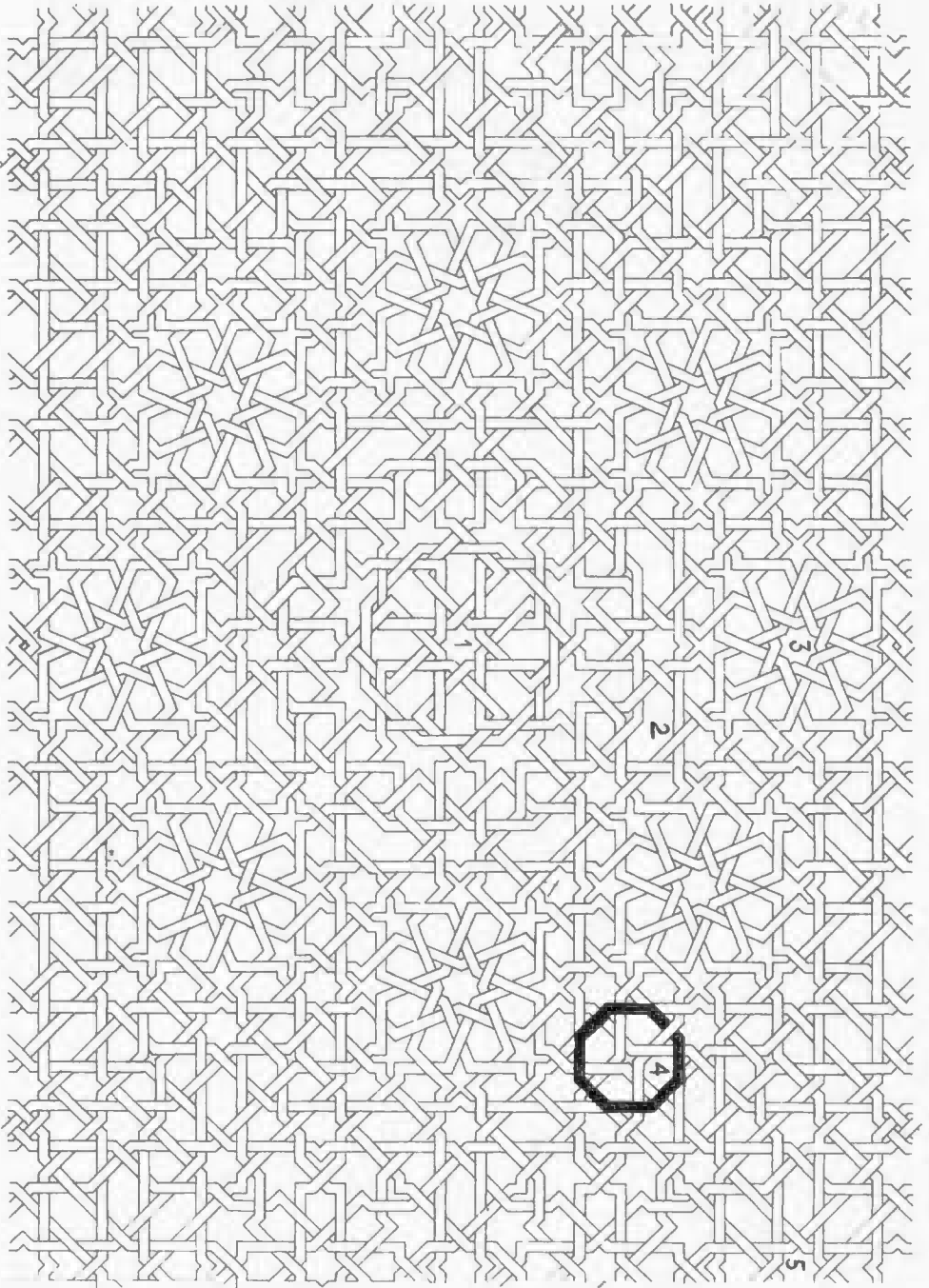
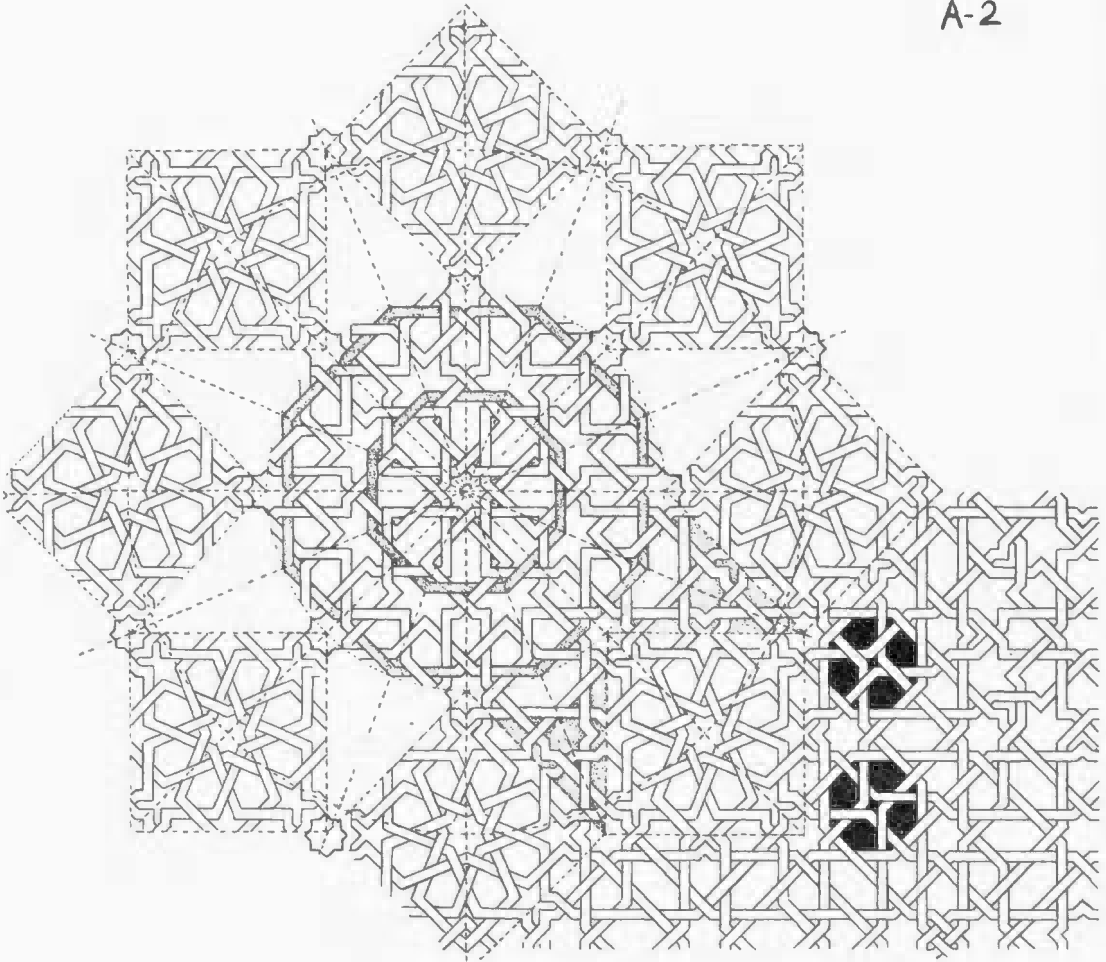


Figura 13.—Zócalos de la Torre de Comares, Alhambra.

A-2



A-3

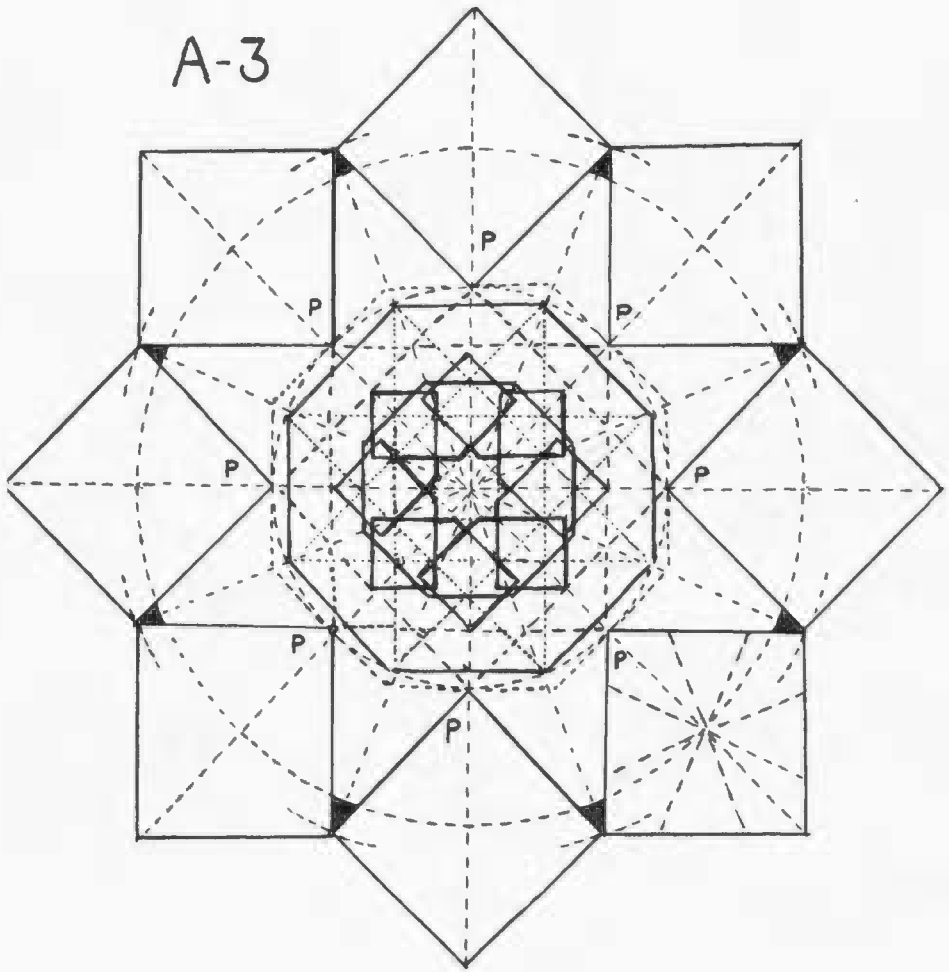


Figura 14.—Teoría de geometría decorativa hispano musulmana.

puntas coincidiendo con los vértices o ángulos del octógono de la base de la cubierta; esas puntas inciden en medio de los lados del octógono. En uno de los zócalos de una casa de la Chanca de Almería (dibujos F y G de la figura 14) (s. XII), vemos pintada esta original versión de bóveda califal, como medio de obtener un lazo de 8. El dibujo B ayuda a comprender esta metamorfosis, de la que se beneficiarían yeserías, maderas y alicatados nazaríes (dibujo C), y mudéjares (dibujos D y E).

En resumen, las plantas de los primitivos edificios orientales islámicos, las bóvedas de nervaduras califales de Córdoba, cubiertas de ladrillo iraníes del siglo XII, las bóvedas de mocárabes occidentales, las complejas composiciones de ligerías hispánicas, nos enseñan, en clave secreta, los mismos dibujos o esquemas básicos de raíz clásica. Dichos esquemas, como nos lo demuestra Leonardo de Vinci a través de sus croquis de iglesias, pasaron, sin duda por conducto de Bizancio, a la Italia renacentista, donde los arquitectos siguen empleándose en la planta de los nuevos monumentos. Mientras la Europa Occidental hasta llegar al Renacimiento vivió de espaldas a la Antigüedad, la España islámica ve que la razón principal de su pervivencia artística radica en cánones clásicos asimilados en temprana edad en el orbe mediterráneo antiguo. Desentrañado el «arabesco», la decoración abstracta islámica, nos encontramos con que España ha cobijado en su larga trayectoria medieval la continuidad de la decoración clásica que en nuestro suelo aflora en auténticas creaciones, infinitamente superiores en belleza e ingenio a cualquier otra decoración de la Europa Septentrional.

#### CONCLUSION.

Se me puede hacer esta injerencia; que todo el clasicismo que acabo de exhumar del incomprendido arte hispanomusulmán llegó a él, ya islamizado, de Oriente, en etapas sucesivas. Si este punto de vista se probase de manera contundente, yo no iba a reconocer que estaba equivocado, o que mis argumentos no alcanzaron su meta, porque al revelar clasicismos por vía del arte hispanomusulmán habría, en buena parte, resuelto los clasicismos que conforman el arabesco de la Historia General del Arte Islámico.

También se puede argüir que tanto clasicismo en el arte hispanomusulmán hace palidecer la originalidad de éste como estilo. Creo que todo lo contrario; el arte hispanomusulmán sale fortalecido, bien uniformado. Los clasicismos que propugnamos aquí servirán de sólida plataforma para alcanzar una mejor y más limpia definición de la cultura material de al-Andalus. Despejar las incógnitas del arabesco, y a ser posible por vía artística e histórica occidental, era una tarea fundamental a cumplimentar.

Pero la objeción más seria que podría hacerse es ésta: que las trazas de estrellas de los croquis de Leonardo de Vinci son proyecciones de las bóvedas de los edificios por él programados, que era el punto de vista de Torres Balbás. Es decir, los dibujos leonardescos implicaban bóvedas de nervaduras.

Una vez que acabamos de probar el origen clásico de la estrella de ocho

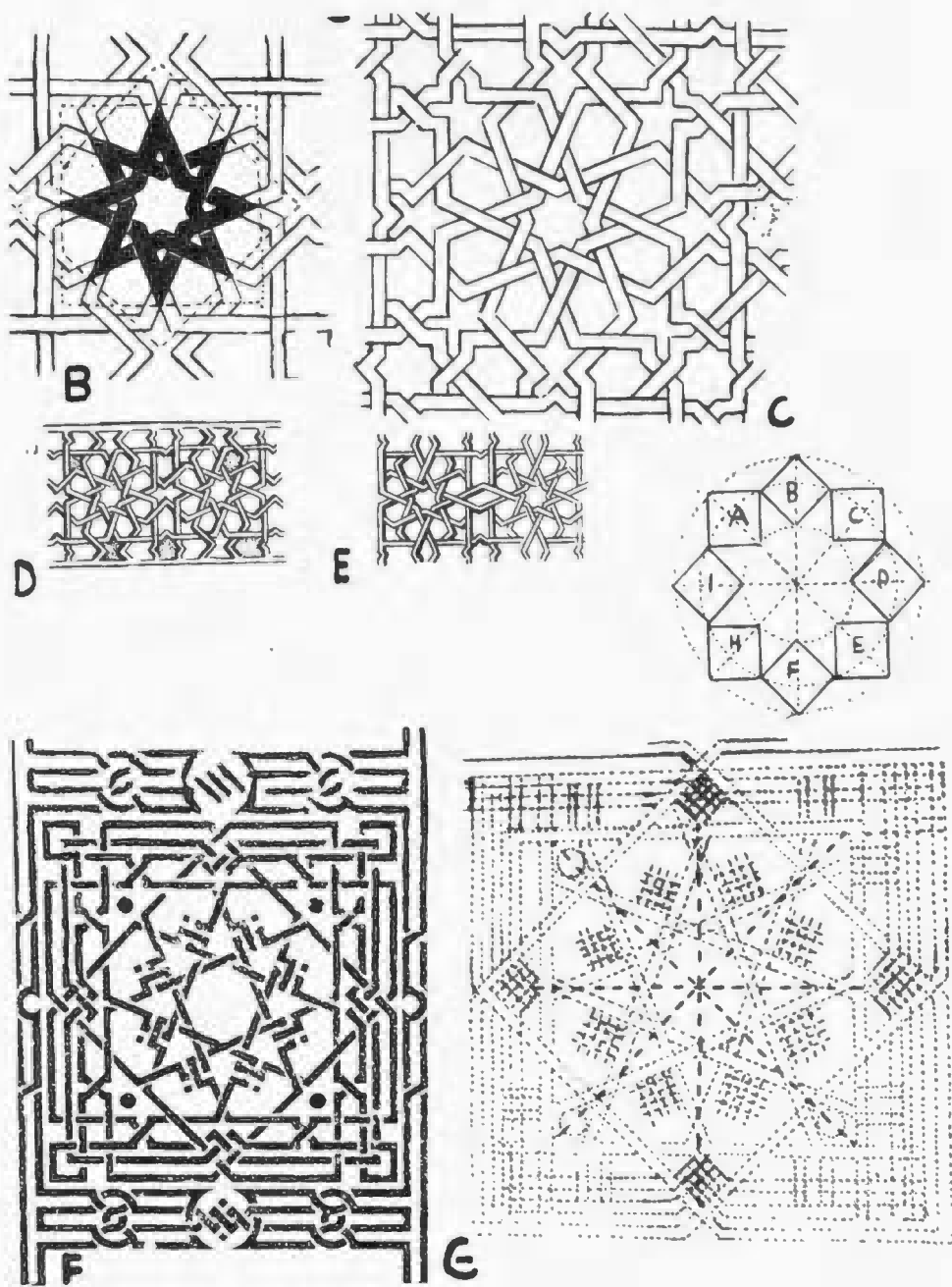


Figura 14. ( bis ). Teoría de geometría decorativa hispano musulmana.

puntas, así como sus múltiples e incesantes aplicaciones en el mundo islámico de todos los tiempos, una afirmación así equivaldría a esta otra: que Leonardo, a quien desde luego negamos su conocimiento de las bóvedas de nervaduras cordobesas, nos resuelve uno de los problemas más debatidos, si no el que más, de la Historia del Arte Universal, problema que formulamos así, ¿se produce realmente, por primera vez, en la Córdoba califal el fenómeno de las bóvedas de nervaduras? Los dibujos de Leonardo, de cuya conexión con la Antigüedad ya no dudamos, contestan que esas bóvedas provienen de Roma o Bizancio. Leonardo no las crea, porque antes estuvieron en Córdoba. Si Leonardo y Córdoba beben en fuentes clásicas, las bóvedas de nervaduras tuvieron que gestarse en algún lugar de la Antigüedad, dentro del orbe mediterráneo.

Este punto de vista, constituido en axioma, restaría importancia a la arquitectura del Califato de Córdoba, pues la arrebatamos, sin duda, el logro máspreciado de su contextura. Pero, a cambio, habríamos conseguido conocer mejor el arte hispanomusulmán.

Sean o no bóvedas lo que Leonardo nos muestra en sus croquis, y una vez que hemos argumentado razones diversas ceñidas a la problemática artística, pasamos a coordinar hechos evidentes servidos por la arqueología cordobesa. Si el esquema de arcos superpuestos del acueducto de los Milagros, o el programa tripartito de portadas antiguas, fustes, pilastras y capiteles, y tantas y tantas unidades decorativas de Roma y Bizancio, brotaron en la Córdoba califal en formas artísticas de nuevos perfiles e inédita trabazón, también una bóveda de nervaduras romana o bizantina, hoy inexistente, pudo correr, en escenario cordobés, una suerte semejante.

Las bóvedas de nervios cruzados describiendo estrella de ocho puntas con octógonos en medio de los cimborrios aragoneses, réplicas tardías de las de igual estructura de la Córdoba Califal, empiezan a gestarse en la decoración geométrica de la Antigüedad.



## MUDEJAR EN LA RIOJA (\*)

JOSE GABRIEL MOYA VALGAÑON

La Rioja plantea una serie de problemas agudos en este aspecto, y, el primero y más importante, es la práctica carencia de monumentos con características similares a los del cercano Aragón.

La existencia de moros en la Rioja a lo largo de la Edad Media está suficientemente documentada, a pesar de que, hoy por hoy, el contenido de los archivos de la región no está bastante divulgado.

Hasta el siglo XII, conocemos la presencia de moros en Nájera y Tricio, Alesanco, Calahorra, Arnedo, Alfaro, Cervera, Inestrillas, Navarrete, y en Albelda y comarca cercana: Alberite, Viguera, Clavijo, Jubera<sup>1</sup>, alguno dedicado expresamente al oficio artístico como el *don Marguani aurífice* que aparece como testigo en Nájera a fines del XI en una donación a San Millán de la Cogolla<sup>2</sup>.

En la Baja Edad Media conocemos la existencia de aljamas de moros en Belorado, Haro, Bañares, Nájera, Alfaro, Herce, Cervera, Inestrillas y Aguilar

\* Con excesiva premura se me ha encargado una visión sobre el mudéjar en la provincia de Logroño para traerla a la consideración de ustedes.

Desgraciadamente esta premura me ha impedido volver a revisar ciertas fuentes documentales y alguna de las citas subsiguientes queda hecha de memoria.

<sup>1</sup> La presencia de moros en la Rioja hasta el siglo XII ha sido estudiada por I. RODRÍGUEZ DE LAMA en su tesis doctoral en publicación. Cfr. A. UBIETO ARTETA, *Cartulario de Albelda*, Valencia, 1960; M. LUCAS ALVAREZ, *Libro Becerro del Monasterio de Valvanera*, Zaragoza, 1950; I. RODRÍGUEZ DE LAMA, *Colección Diplomática Riojana*, "Berceo" (1954 y ss.); L. SERRANO, *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930; A. UBIETO ARTETA, *Cartulario de San Juan de la Peña*, II, Valencia, 1963; J. M.<sup>a</sup> LACARRA, *Colección Diplomática de Irache*, Zaragoza, 1965; M.<sup>a</sup> P. Díez CORTÉS, *Documentos de la Catedral de Calahorra (1045-1207)*, Valencia, 1960, tesis de licenciatura inédita, donde son frecuentes las menciones de musulmanes.

<sup>2</sup> SERRANO, *op. cit.*, n.º 176, págs. 184-185. En 1062 el senior Tello Muñoz y su mujer Totadueña dan a San Millán diversas posesiones en Mahabe, Nájera y lugares cercanos a esta ciudad.

al menos, y probablemente Calahorra, Arnedo y Navarrete<sup>3</sup>, lo cual no es de extrañar, sobre todo por lo que respecta a las localidades de la Rioja Baja.

Alguna de ellas no se reconquista definitivamente hasta fines del XI o comienzos del siglo XII, caso de Cervera, Inestrillas y Aguilar (y probablemente de Alfaro) y allí la ocupación se haría mediante capitulaciones, como en Tudela y Zaragoza, capitulaciones que permitían a los musulmanes conservar sus tierras, pagando simplemente los diezmos como ya venían haciendo, sus autoridades y sus leyes, y abandonar en todo caso las viviendas que poseyesen en el núcleo vital de la ciudad, pasando a los barrios extramuros. Por ello no era necesario que salieran en masa del territorio sino que podían quedarse perfectamente. Lo mismo sucedería en la segunda mitad del XI con Calahorra y la cuenca del Cidacos<sup>4</sup>.

En cuanto a oficios no propiamente agrícolas sabemos que al final del siglo XV había oficiales moros dedicados a la cerámica vidriada en Haro, Herce y Bañares<sup>5</sup>.

El valle alto del Alhama es quizá en toda la provincia el de mayor concentración de población musulmana que pervive incluso en el XVI, hasta el punto que el obispo de Calahorra, don Juan Bernal de Luco (1546-1556) redacta en sus instrucciones de 1548 unas concretas para los curas de las iglesias de Cervera y sus anejas sobre su comportamiento con estos moriscos y la predicación que habrá de hacerseles de la doctrina cristiana para su conversión<sup>6</sup>.

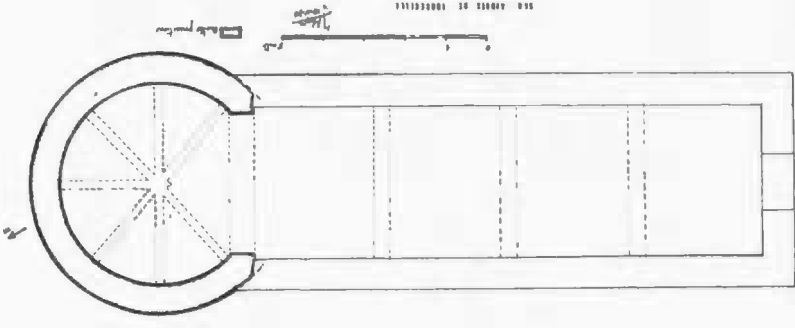
<sup>3</sup> Noticias sobre moros en esta época pueden verse en J. DE LEZA, *Señoríos y municipios de la Rioja durante la Baja Edad Media*, Logroño, 1955; N. HERGUETA, *La judería de Haro en el siglo XV*, "B.R.A.H.", XXVI (1895), págs. 467-474; F. FITA, *La aljama hebrea de Belorado. Documentos históricos*, "B.R.A.H.", XXIX (1896), págs. 338-343; F. BUJANDA, *Documentos para la Historia de la Diócesis de Calahorra. Constituciones o casos del obispo D. Miguel*, "Berceo" (1947), págs. 111 y ss., cf. las constituciones 18, 19, 20 y 21; I. M. RODRÍGUEZ DE LAMA, *Dos cartas de los Reyes Católicos al Cabildo Catedral y al Concejo de la Calahorra*, "Berceo" (1952), págs. 271 y ss.; D. HERGUETA Y MARTÍN, *Noticias históricas de la M.N. y M.L. Ciudad de Haro*, Haro, 1906.

<sup>4</sup> J. M. LACARRA, *La reconquista española y la repoblación del país*, Zaragoza, 1965.

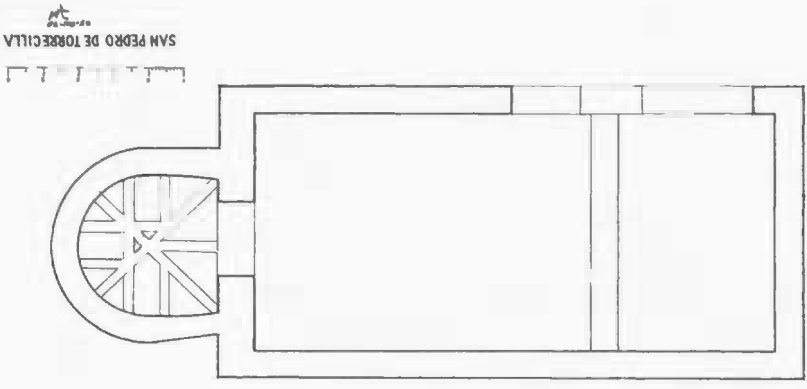
<sup>5</sup> Según una carta del Condestable al concejo de Haro en 1483, los moros de la villa tenían hornos para hacer ollas y cántaros (N. HERGUETA, *op. cit.*). En 5 de septiembre de 1491 el Condestable y Consejo de Castilla emplazan a Juan López de Coriaza, vecino de Vitoria para que facilite alcohol a los oficiales moros de las aljamas de Haro, Herce y Bañares que hacen barro vidriado (*Registro General del Sello*, T. VIII, 1963, n.º 2436). La presencia de estos moros, técnicos en el vidriado, en Bañares me hace pensar en la posibilidad de su intervención en los esmaltes de la arqueta de San Formerio en Bañares, con un sentido del ritmo de repetición, y un gusto por el "horror vacui" muy en línea con la estética musulmana. Sobre estos esmaltes, en general catalogados en los más diversos estilos y épocas entre los siglos X y XIII, puede verse M. Ch. Ross, *The enameled reliquary of Bañares*, "The art bulletin", XXI (1939), pág. 192 y G. MANSO DE ZÚÑIGA, *La arqueta de Bañares* ("Berceo", 1947, págs. 177 y ss.). Los colores, negro, blanco, azul claro, y un poco de rojo oscuro y lo ingenuo del dibujo, me hacen pensar en una obra de taller local, popular, quizá del XIV pues lleva las armas de los Zúñigas.

<sup>6</sup> "Item que con todo cuidado manden a los curas y sacristanes que tengan orden como se enseñen a los niños la doctrina, especialmente en el partido de Cervera, que es en el arciprestazgo de Yanguas, donde hay moriscos y no bien instruidos en la fé católica".

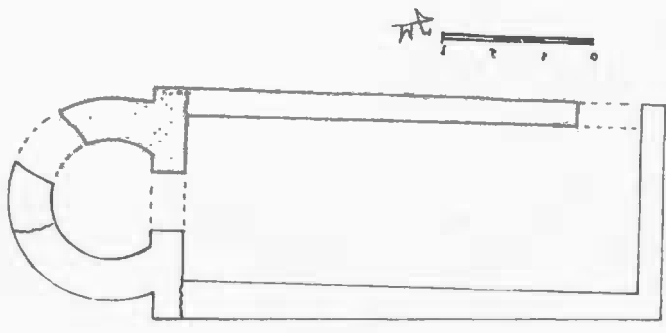
"Item que tengan gran cuidado de encomendar a los curas y clérigos de dicho partido de Cervera que, allende de enseñar la doctrina cristiana, tengan particular cuidado que



San Andrés de Torrecilla, planta.



San Pedro de Torrecilla, planta.



Santo Domingo, planta. Cervera.

El caso de Cervera concretamente es más interesante. Su primera iglesia San Gil, es fundada en 1123. Alfonso el Batallador con autorización del papa y del obispo de Calahorra, concede a Atón Galíndez que haga y edifique una iglesia en Cervera y ponga en ella prelado<sup>7</sup>. La tal iglesia será de patronato privado hasta que Fortunio de Cervera y su hijo Fernando, clérigo, la den en 1220 al obispo don Juan de Calahorra, juntamente con la abadía<sup>8</sup>. Por las ordenanzas sobre el agua realizadas en 1400 nos enteramos de que la población ceriverana contaba con más de tres moros por cada judío o cristiano y lo mismo parece deducirse de la nómina de otorgantes de la concesión hecha en 1404 por los de Cervera al monasterio de Fitero del agua del río Alhama o el convenio hecho en 1406 por la villa de Cervera y sus aljamas con la ciudad de Tudela sobre pastos<sup>9</sup>.

Algo similar sucede en Aguilar e Inestrillas, pues en los documentos otorgados por sus concejos siempre figuran moros en abundancia. Buen ejemplo es la concordia celebrada entre ambas villas en 1490<sup>10</sup>.

Ahora bien, hace ya unos años (1957), Jesús Sáinz, autor de una historia inédita de Cervera, publicó con el seudónimo de Fortunio de Cervera un trabajo sobre «Construcciones mudéjares en Cervera de Río Alhama» en el que recogía todos los edificios construídos con ladrillo de la localidad, civiles y religiosos<sup>11</sup>.

Realmente ninguno de ellos merece en la práctica tal calificativo, siendo el más antiguo quizá la Nevera que puede remontar al XVI y cuya cubierta es

se confiesen y reciban el Santo Sacramento de la Comunión en cada un año los dichos moriscos" (T. MARÍN, *Instrucción para los visitadores del obispado de Calahorra del obispo Juan Bernal Díaz de Luco*, "Homenaje a Iohannes Vincke", II, Madrid, 1962-63, págs. 519-535).

Ello no impediría que los moriscos de Aguilar, mucho después, promoviesen alborotos con los cristianos viejos y que unos años más tarde a pesar del indulto concedido, nada menos que veintisiete de estos moriscos de Aguilar fuesen penitenciados en el auto de fe de Logroño de 1575. Compárese con un solo morisco de Alfaro penitenciado en 1570 (J. SIMÓN Y DÍAZ, *La Inquisición de Logroño (1570-1580)*, "Berceo" (1946), págs. 89-109).

<sup>7</sup> F. DE CERVERA, *Apuntes Históricos de Cervera*, Cervera, 1949, pág. 44. Manuscrito inédito en poder de D. Cirilo Gómez, en Cervera. Cfr. J. M.<sup>a</sup> LACARRA, *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro (Primera serie)*, Zaragoza, 1946, n.º 30, pág. 30.

<sup>8</sup> F. DE CERVERA, *op. cit.*, pág. 145. Lo cita F. BUJANDA, *Archivo catedral de Calahorra*, "Berceo", 1965, pág. 458. Tal donación se hacía con asenso del obispo de Tarazona, quizá por ser localidad colindante con ese obispado.

<sup>9</sup> *Ibid.*, págs. 66 y ss. Tales documentos no se conservan ya en el Archivo Municipal que, según dicen, fue quemado en 1934. Hasta la creación de la iglesia de Santa Ana en 1546, San Gil fue la única iglesia ceriverana y bien pobre por cierto, ya que el 7 de marzo de 1270, a petición de los ceriveranos, Alfonso X les eximía de pagar las tercias reales porque la iglesia era pobre y necesitaba toda la primicia. Tal exención fue confirmada por él mismo en 1277, por Fernando IV en 1304, por Alfonso XI en 1322 y por Juan I en 1379 (*Ibid.*, pág. 249 y Archivo Parroquial de San Gil, copia del XVIII).

<sup>10</sup> Archivo Parroquial de Inestrillas. En el mismo Archivo se conserva una regla de la Cofradía de Nuestra Señora, sin fecha, de letra de fines del XV, copia de otra más antigua, quizá del XIV o XV, en la que se prescribe en el quinto capítulo que nadie sea admitido si descende de moros.

<sup>11</sup> "Berceo", 1957, págs. 7-19.

lo único de ladrillo, mientras el resto, más antiguo en apariencia, está realizado en sillarejo.

Las diversas casas que registra son típicas construcciones del XVII y XVIII con portadas de medio punto trasdosado, vanos adintelados en plantas nobles y galería de arcos de medio punto en alto. La única nota que en cierto modo podría indicar lo mudéjar son los frisos de esquinillas, abundantes por otro lado en las construcciones contemporáneas de Alfaro, Aldeanueva de Ebro, Rincón de Soto y Autol.

El remate de la torre de San Gil, la linterna de su capilla del Rosario y la de la torrecilla de la ermita del Monte son construcciones que, a no estar documentadas como realizadas en el XVIII, con intervención de Diego Ochoa Chinique, se dirían clasicistas de mediados del XVII por la sobriedad de sus elementos, pilas toscanas levemente resaltadas encuadrando vanos de medio punto. Igualmente de sobriedad clasicista es el remate de la torre de Santa Ana, obra en ladrillo de Llorente de Sierra desde 1636<sup>12</sup>.

Es curioso constatar que en los cuatro barrios cerveranos, San Miguel, Nisuelas, Santa Ana y San Gil, los edificios más importantes e incluso los más antiguos, son construcciones de piedra (sillarejo y mampostería en general) en las que los elementos son similares a los edificios coetáneos cristianos. Así, el mirador de la Mora (ya derruido) en el castillo, era un típico vano en arco rebajado con asientos laterales, que al exterior presentaba ventana doble de medio punto con parteluz. San Gil es una iglesia de una nave cubierta con terceletes y algunas capillas privadas entre contrafuertes, cuyo ábside debe remontar a mediados del XV, y cuya portada norte es un ejemplo del gótico Reyes Católicos. En cuanto a Santa Ana, que se funda en 1546, es un edificio barroco que conserva una portada labrada hacia 1570 en taller de Tarazona<sup>13</sup>.

Lo mismo podríamos decir de Aguilar e Inestrillas, los restos de cuyos castillos son de cantería como sus iglesias, ambas del XVI, aunque en Aguilar se conserva una ermita románica.

Sólo un rasgo común en lo arquitectónico caracteriza a estas localidades y es la abundancia de viviendas rupestres, alguna de Cervera todavía habitada.

Hay, sin embargo, en jurisdicción de Cervera dos extraños edificios que quizá hayan de considerarse como obra de moros.

Uno parece, a juzgar por su planta, una antigua ermita, aunque lo que hubiera sido su nave se ve alterado por los restos de una campana de chimenea y pesebreras que indican haberse destinado a majada. Nadie recuerda que haya sido edificio religioso ni en los archivos parroquiales o municipal se halla referencia a ella, aunque al término le llaman Santo Domingo. Lo más interesante

<sup>12</sup> Archivo Parroquial de Santa Ana, *Libro de Fábrica desde 1617*, fols. 116<sup>v</sup> y 124.

<sup>13</sup> La documentación sobre erección de la nueva parroquia puede verse en el Archivo de San Gil y en el mismo el *Libro de Quantas de San Gil y Santa Ana desde 1570*, a cuyo fol. 4 se anota haberse tasado la portada y pagado 73.767 mrs. a Francisco de Çumista, maestro de la obra de Santa Ana, en los cuales entran lo pagado al entallador por cuenta de éste. En general, sobre los edificios de Cervera y otras localidades de la provincia de Logroño citadas puede verse J. G. MOYA VALGAÑON, *Inventario Artístico de Logroño y su provincia. Tomo I (Abalos-Cellorigo)*, Madrid, 1975 y *T. II (Cenicero-Montalbo)*, en prensa éste.

es lo que hace de cabecera de 1,20 de radio interior, construido en sillarejo de toba y mampostería, con muros casi de un metro de espesor y planta ultrasemicircular. Se cubre con cúpula de paños en toba y tiene un arco de triunfo mitral en lajas de piedra sobre pilastras. Por el aspecto puede tratarse de un eremitorio del XI como del X. En este último caso podría calificarse quizá de mudéjar supuesto que en la época de Sancho Abarca fue reconquistada la zona aunque luego se abandonase.

El otro es la antigua ermita de San Esteban, ya sin culto, cuadrángulo de mampostería y sillarejo cubierto por cúpula sobre pechinas en piedra toba que recuerda la estructura del «martirium» de Santa Coloma<sup>14</sup>, incluso en el hecho de que su única ventana-aspillera de medio punto está realizada en un solo bloque de piedra. El interior tiene unos nueve metros cuadrados de superficie y su ingreso es adintelado sobre madera, pareciendo estar rehecho.

Con el aparejo, en cierto modo de espina de pescado, que se realiza el arco de triunfo de Santo Domingo hay al menos dos construcciones más en Cervera: un acueducto en el barrio de Nisuelas y una alcantarilla junto a un acueducto romano sobre el barranco de la Fuente, todo en lajas de piedra.

Esto nos lleva en cierto modo a plantearnos una cuestión de fondo.

¿A qué se puede llamar mudéjar en la Rioja?

Si por mudéjar hemos de entender obra de moros en tierra cristiana podemos incluir bajo esta denominación una serie de realizaciones llevadas a cabo en el siglo X (y quizá en el XI) en la Rioja Alta que tradicionalmente se consideran mozárabes. Así los capiteles de Santa María de Barrio en Cellerigo<sup>15</sup> o los paneles decorativos del «martirium» de Santa Coloma<sup>16</sup>, todo en alabastro, y, por supuesto, la mayor parte de la iglesia de San Millán de Suso, puesto que la documentación conocida para nada cita la presencia de mozárabes por aquí y sí musulmanes.

Núcleo fuerte de mozárabes es el existente en el valle del Iregua, según revela la documentación de Albelda, pero mozárabes autóctonos, no inmigrantes, como lo indican sus nombres de ascendencia indígena.

A ellos podría atribuirse la construcción de edificios de abolengo musulmán como son las ermitas de San Pedro y San Andrés de Torrecilla<sup>18</sup>, con cúpulas nervadas, aunque ambas podrían reputarse como mudéjares de la misma manera que lo de la Rioja Alta, dada su cronología de más acá del 950.

Más abajo, en Arnedillo, hay dos ermitas, la de San Tirso y la de Santa

<sup>14</sup> Sobre Santa Coloma puede verse últimamente J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Arte Medieval Navarro. Volumen primero. Arte prerrománico*. Pamplona, 1971, págs. 40-44 y figs. Allí mismo se estudian casi todos los monumentos prerrománicos de la Rioja.

<sup>15</sup> Uno lo di a conocer en *Iglesias románicas con cabecera cuadrangular en la Rioja Alta*, "Miscelánea ofrecida a... José M.<sup>a</sup> Lacarra, Zaragoza, 1968; el otro en el T. I. del *Inventario* citado.

<sup>16</sup> Cfr. URANGA e IÑIGUEZ, *op. cit.*, láms. 9 a y 96.

<sup>17</sup> Sobre este monasterio lo último es lo de URANGA e IÑIGUEZ, *op. cit.*, págs. 185 y ss. y láms. R. PUERTAS tiene un importante estudio en publicación en "Berceo".

<sup>18</sup> Sobre ellas presenté una comunicación en el "XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte", Granada, 1973. Cfr.; también J. CANTERA ORIVE, *La ermita de San Andrés de Torrecilla*, "Berceo" (1957), págs. 295-309 y 429-440, y URANGA e IÑIGUEZ, *op. cit.*, págs. 107-110 y láms.

María de Peñalba<sup>19</sup> edificadas en esta época. De la de San Tirso, gruta artificial excavada en la roca, se conserva en mal estado la inscripción de consagración que la fecha en 869. La otra, de muy curiosa disposición que recuerda San Baudilio de Berlanga, está tan repintada y revocada exterior e interiormente que lo único claro que se aprecia en ella es que es edificio cultural con influjos musulmanes. Evidentemente la cronología aparente y la inscripción latina aludida nos hacen pensar en obras anteriores al 950, fecha de reconquista primera de la zona.

Realmente, es muy difícil en otro caso señalar monumentos riojanos a partir del siglo XII de ascendencia islámica.

Un grabado reproducido en 1874 en «La Ilustración Española y Americana» nos presenta un detalle, hoy perdido, de la decoración de la llamada Casa del Planillo en Alfaro.

Se trata de un ajimez de arcos túmidos lobulados y entrelazados rodeado por paneles de lacería o ataurique a base de palmetas asimétricas, más dos bajo el alfiz superior con parejas de arcos ciegos de medio punto lobulados. A creer a los historiadores locales Romera y de Blas<sup>21</sup> todo el edificio, de grandes dimensiones, estaba cubierto por «brillantes arabescos y magníficos artesonados» y sobre su puerta había «tres hermosos arcos de herradura».

Desaparecida esta casa, los palacios alfareños, como los de Aldeanueva, Rincón o Autol, no presentan otros elementos decorativos mudejarizantes que los frisos de esquinitas, y ello a pesar de existir alguno con la galería alta de arcos apuntados.

Las iglesias de ladrillo, San Francisco, Santa María del Burgo y la Concepción, son edificios clasicistas inspirados en Gómez de Mora, lo mismo que las dos iglesias y conventos de Carmelitas de Calahorra o la iglesia de la Concepción de la misma cabeza del obispado.

Nada queda de San Juan Bautista de Alfaro y en las descripciones que de él nos han llegado sólo puede deducirse que se cubría con crucerías. En cuanto a las ruinas de la iglesia antigua del Burgo, junto a la carretera a Zaragoza, nada pueden aclararnos, por ser simplemente las partes bajas de una cabecera ochavada de cinco paños en ladrillo, que tanto pudo ser gótico como mudéjar.

Las torres de ladrillo de Alfaro, Aldeanueva, Autol o Rincón son plenamente barrocas y bien documentadas con intervención de maestros vascos y montañeses. En toda la provincia sólo conozco dos casos del típico friso de rombos ciegos que decoran paramentos en monumentos aragoneses tardíos. Se trata del realce de muros de la iglesia de Autol llevado a cabo por Domingo

<sup>19</sup> Sobre Peñalba *cfr.*, J. A. SOPRANIS, *Nuestra Señora de Peñalba. Una iglesia mozárabe en la Rioja* "Arte Español", (1914), págs. 70-74 con figs. y el estudio de Uranga e Iñiguez citado. La inscripción de San Tirso se halla actualmente en el Museo Diocesano de Calahorra. La publicó HÜBNER, *Inscriptiones Hispaniae Christianae*, Berlín, 1871.

<sup>20</sup> T. XVIII, pág. 348 y descripción pág. 339.

<sup>21</sup> V. ROMERA, *Opúsculo geográfico e histórico de la ciudad de Alfaro*, Logroño, 1903, pág. 60. A. de BLAS LADRÓN DE GUÉVARA, *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Alfaro*, Zaragoza, 1915; págs. 102-105. Según estos autores desaparecería a comienzos del XIX.

y Juan de Ayarza a fines del XVI, los mismos hombres que intervienen en la parroquial de Rincón de Soto, y del cuerpo alto de la torre de San Bartolomé de Logroño.

El mudejarismo en la Rioja hay que buscarlo en todo caso en la configuración urbanística de ciertos sectores de villas del este, en los valles del Alhama y el Cidacos, con sus arcos cerrando barrios, sus calles acodilladas y ciegas, y el aspecto blanco que les confiere el encalado exterior. Y quizá todo ello no sea sino herencia mucho más antigua.

#### ADDENDA

Después de redactar estas líneas he conocido otros elementos de juicio que unas veces apoyan lo expuesto arriba y otras lo contradicen.

Respecto a la influencia de lo mudéjar en el urbanismo y el hábitat en cuevas, se puede señalar la existencia de *Amete el Ferrero* viviendo en el barrio de la Peña de Herce n 1374<sup>1</sup>. Una donación a San Miguel de Ribas se fecha *anno quo Ferrant Moro tenebat Sanctum Vicentium et faciebat castellum*<sup>2</sup>. Este Ferrant Moro debe ser personaje importante en la corte de Sancho el Sabio<sup>3</sup> y, si encargó la obra de ese castillo a musulmanes, lo hizo con gentes que trabajaban más bien la sillería que el ladrillo, a juzgar por lo conservado.

Existen varios testimonios de arte mudéjar en la Rioja correspondientes a la Baja Edad Media.

En el monasterio de Cañas hay dos arquillas relicario de madera pintadas con lacerías que quizá sean obra del siglo XIII. Los ventanales de la capilla mayor de su iglesia conservaban restos de celosías en yeso con lazos de a cuatro, de a seis y de a cuatro octogonales. Los diseños de esas celosías pueden ponerse en relación con alguno de los antepechos de claraboya en piedra de la fachada a la plaza de la Paz del palacio Paternina de Haro, que se dice proceden del monasterio jerónimo de la Estrella en San Asencio, y con los respaldos de la sillería del coro de la parroquial de Abalos, procedente también de ese monasterio, aunque en estos dos últimos casos predominan las tracerías del gótico hispanoflamenco, únicas existentes en lo que se conserva del antepecho de la iglesia monasterial de Herce. «Gometría mudéjar aparece pintada también en un alfarje que soporta el coro alto de la iglesia de Viniegra de Arriba, muy emparentado en cuanto a temas decorativos con los de la zona de Calatayud de hacia 1420.

En 1419 y 1420 se citan una serie de moros de Cervera y Herce siervos de las monjas de Herce, entre los que figuran Amet Ferrero, Ali Ferrero, Hamete

<sup>1</sup> A.H.N., Clero, leg. 2862.

<sup>2</sup> GOÑI GAZTAMBIDE: *Catálogo del becerro antiguo y del becerro menor de Leire*, P.V., 1963, págs. 149 y ss., n.º 295.

<sup>3</sup> GARCÍA LARRAGUETA: *El gran priorado de Navarra de la orden de San Juan de Jerusalén*, II, Pamplona, 1957, núms. 42 y 46. El documento de Ribas habría de fecharse hacia 1172, fecha del fuero de San Vicente de la Sonsierra.

mazonero, Hamete hijo de Ali mazonero, Axe mujer de Amete orcerero, Brahe orcerero, todos habitantes en Herce. Debieron ser perseguidos por las monjas, pues en 1421 el rey reprocha al convento haber despoblado la aljama <sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> A.H.N., Clero, leg. 2862.



*Figura 1.—Vista parcial de Inestrillas.*



*Figura 2.—Cabecera de Santo Domingo desde el Sur, Cervera.*



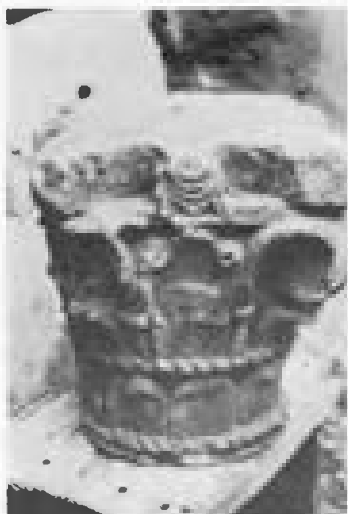
*Figura 3.—Cabecera de Santo Domingo desde el este, Cervera.*



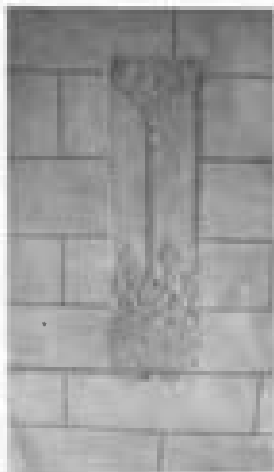
*Figura 4.—Capitel de Barrio, Cellorigo.*



*Figura 5.—Capitel de Barrio, Cellorigo.*



*Figura 6.—Otro costado del capitel de la figura 4.*



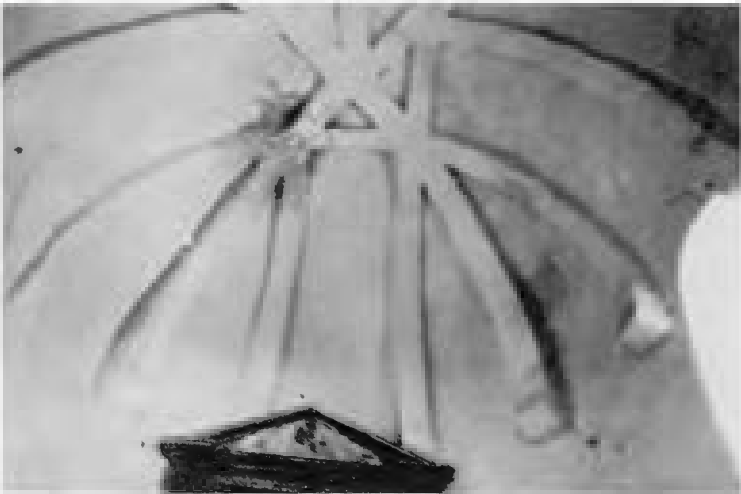
*Figura 7.—Relieve del martirium de Santa Coloma.*



*Figura 8.—Relieve del martirium de Santa Coloma.*



*Figura 9.—San Pedro de Torrecilla desde el Norte.*



*Figura 10.—Cúpula de San Pedro de Torrecilla, detalle.*



*Figura 11.—Cabecera de San Andrés de Torrecilla desde el Sureste.*



*Figura 12.—Interior de la cabecera de San Andrés de Torrecilla.*

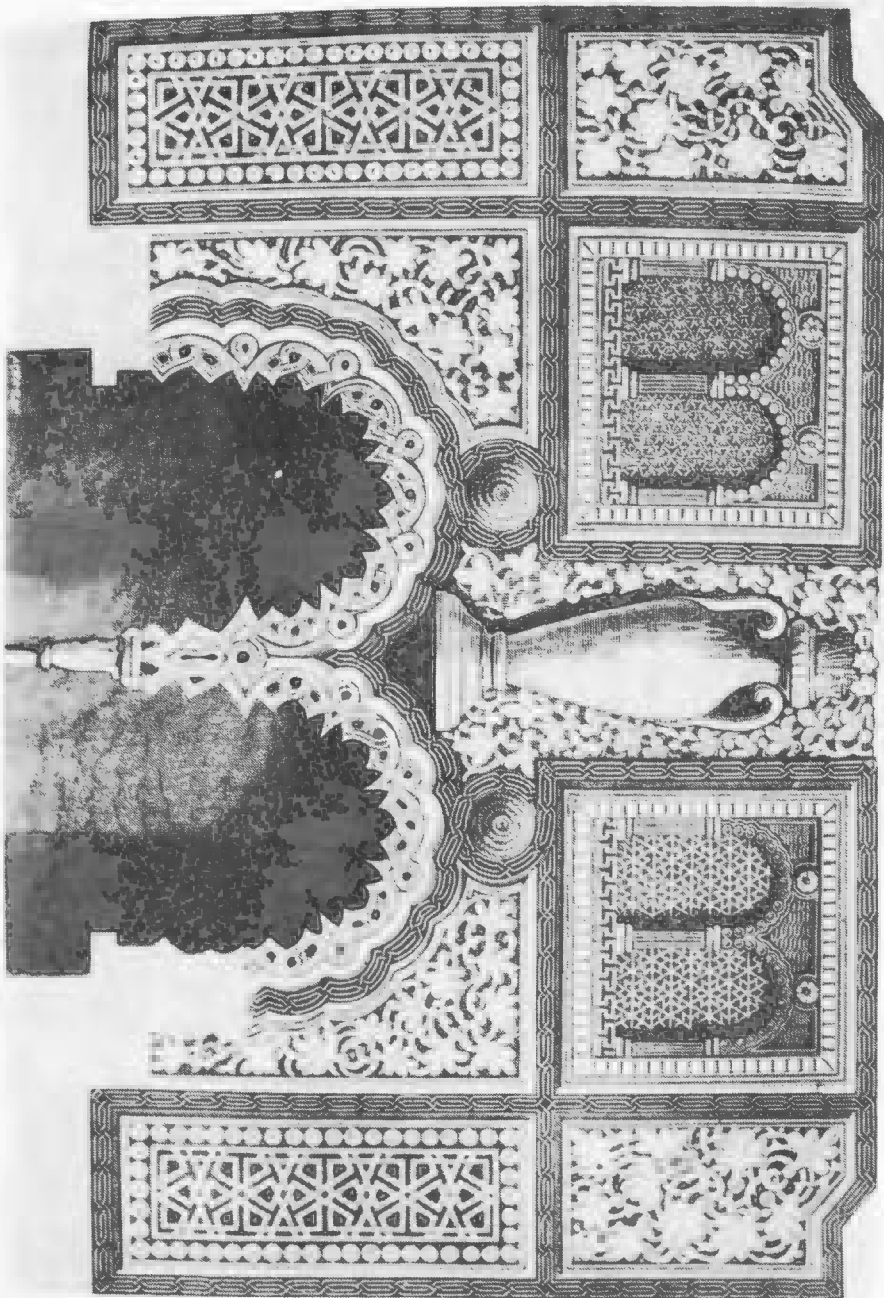


Figura 13.—Detalle decorativo de la Casa del Planillo en Aljara, según la Ilustración Española y Americana.