

SECCION DE ARTE
Yeserías mudéjares

LAS YESERÍAS MUDÉJARES EN ARAGÓN

María Isabel Alvaro Zamora
Pilar Navarro Echeverría

INTRODUCCIÓN

La arquitectura hispanomusulmana, tanto en su expresión andalusí como en su personalizada evolución posterior mudéjar, ha contado entre sus materiales básicos con el ladrillo, el yeso, la cerámica y la madera. Estos cuatro materiales han cumplido una función tanto arquitectónica como ornamental, aspecto este último que ha adoptado la forma característica con que se manifiesta en lo islámico, forma en la que estructura arquitectónica y decoración añadida se funden hasta constituir un todo, creando así ese revestimiento, a modo de segunda piel inseparable de la anterior, por la que, a través de la ornamentación superficial que sigue su concreto sistema estético, de sus diferentes texturas, colores y luz propia, se crea esa concepción de fragilidad que debe tener toda obra humana ("sólo Dios permanece"), por la que se niega en los exteriores la solidez de lo constructivo en tanto que en los interiores se funde esta idea con un sentido espacial colorista e íntimo, logrado en este caso por el concreto manejo de la luz. Sobre estas notas muy generales, que son comunes a todo el arte musulmán (su *unidad*), se asienta un arte hispanomusulmán, que a su vez logra caracterizaciones propias tanto en su evolución temporal como en los distintos modos expresivos como se manifiesta a lo largo de la geografía peninsular (su *diversidad*).

Así pues, entre los materiales básicos de este arte hispanomusulmán se encuentra el *yeso* o *aljez*, material y técnica sobre las que a continuación nos referiremos.

La ponencia que desarrollamos tiene como objetivo tratar del *estado de la cuestión de las yeserías mudéjares en Aragón* desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, estado de la cuestión referido a los estudios realizados hasta ahora sobre el tema, y por tanto recopilación de aquella bibliografía que ha tratado y recoge este aspecto del mudéjar aragonés, viendo qué nos aporta con carácter más o menos específico.

A partir de aquí seguirá el tratamiento de un segundo aspecto de interés, el de la técnica y modo de trabajo del yeso o aljez en Aragón, desde su primera

fase, en la que se obtiene el material mismo, a la segunda y última, en la que se aplica y trabaja ornamentalmente.

En tercer lugar nos referiremos a la evolución de la yesería dentro del desarrollo del mudéjar aragonés que, arrancando de los ejemplos más antiguos conocidos dentro de lo medieval (siglo XIV), llega hasta la edad moderna sobrepasando el propio hecho de la expulsión de los moriscos (1610) y continuando a lo largo del siglo XVII fundamentalmente, con una pervivencia que es prueba innegable de su arraigo local.

A lo largo de esta evolución muchos son los aspectos a tener en cuenta, tales como: las obras conservadas, sus artífices y encargantes, que unido a una distribución geográfica de la yesería mudéjar, extendida por determinadas zonas en sus diferentes etapas, nos habla de la existencia de talleres de los que sale una producción afin. Estos talleres, sus artífices y modo de trabajo pueden igualmente ser objeto de estudio. Del análisis de las obras conservadas o de aquellas documentadas o/y descritas, aunque no llegadas hasta nosotros, obtenemos un mejor conocimiento de la evolución de las técnicas, puede comprenderse la variedad funcional de su uso (aplicado el yeso tanto a la arquitectura como al mueble), o tenemos la posibilidad de reunir un repertorio ornamental básico del que podemos buscar precedentes o modelos locales que se copian, imitan y repiten en el tiempo con formulaciones y puntos de partida distintos o paralelos al resto del mudéjar peninsular, o puede, por fin, valorarse la importancia del yeso en el contexto arquitectónico mudéjar y su papel estético-espacial a lo largo del tiempo.

Un estudio monográfico que abarque la evolución de la yesería mudéjar aragonesa y sus pervivencias ha sido ya iniciado por Pilar Navarro Echeverría, investigación para la cual el Instituto de Estudios Turolenses le ha concedido una Ayuda en el año en curso¹, siendo pues el tema de trabajo que muy probablemente compondrá su futura tesis doctoral. Para ello está realizando lo que consideramos debe ser el trabajo base y previo al estudio, con los siguientes objetivos:

- confección de un catálogo completo de la yesería mudéjar en Aragón, conservada o desaparecida.
- Recopilación documental, procedente tanto de la consulta de archivos, que pueden aportar datos nuevos, cuanto de la ficha de cualquier noticia documental referida al tema y ya publicada.
- Recopilación de fuentes antiguas en las que se trate sobre la técnica y trabajo del yeso.

A todo lo anterior y a la necesaria consulta de cuanta bibliografía se refiere al tema, se unirá después:

- El estudio de las obras en las que se incluyan los aspectos ya citados de talleres, artífices y encargantes, de análisis de técnicas y creación de un corpus de temas ornamentales a partir del cual puedan hallarse precedentes y evolución

1. El Instituto de Estudios Turolenses concedió en mayo de 1990 una Ayuda a Pilar Navarro Echeverría para estudiar las yeserías mudéjares aragonesas. Este trabajo, pues, está en vías de realización.

de las yeserías mudéjares aragonesas, así como su estudio comparativo con las de otras zonas del mudéjar peninsular.

Todos estos serán, pues, los objetivos a desarrollar en el trabajo de investigación iniciado por Pilar Navarro Echeverría, y por tanto, hasta que dicho trabajo no se concluya, esta ponencia tratará exclusivamente de cubrir los planteamientos básicos al principio señalados, sintetizando como estado de la cuestión los conocimientos que tenemos hasta la fecha acerca de la evolución de las yeserías mudéjares en Aragón.

ESTADO DE LA CUESTIÓN: ESTUDIOS Y BIBLIOGRAFÍA

Vamos a agrupar el comentario de la bibliografía específica sobre este tema de las yeserías mudéjares en una serie de etapas y apartados, a través de los cuales puede observarse el paso de lo que son las primeras citas, y ya importantes llamadas de atención sobre este tipo de obra, hasta los estudios generales que las valoran en el contexto del mudéjar y las investigaciones monográficas sobre alguna obra concreta.

Así, una primera etapa dentro de su estudio se inicia unida al interés por el mudéjar como estilo artístico. De este modo llega de la mano de Francisco Iñiguez Almech con artículos generales en los que trata del mudéjar y sus materiales (1933), en otros en los que hace breve referencia de algún ejemplo concreto, como la iglesia parroquial de Santa Tecla en Cervera de la Cañada, en la que se conservan decoraciones agramiladas y celosías de este material (1930)², o en publicaciones ya específicas como el importante artículo "Sobre algunas bóvedas aragonesas de lazo" (1932)³. En este estudio Iñiguez llama la atención sobre ejemplos de esta decoración en el arte aragonés y especialmente sobre aquéllos que son pervivencia y continuidad de los lazos mudéjares tradicionales, si bien hechos ya a lo largo del siglo XVII. Al valorar globalmente estas decoraciones, subraya este investigador dos aspectos especialmente destacables: por un lado, que estas ornamentaciones son continuidad de una tradición que arranca en lo local de las obras de la Aljafería taifa, y por otro, que las decoraciones de lazo en Aragón siguen por lo general una corriente tradicional que llega ininterrumpidamente a través de lo mudéjar, por la que se respeta el trazado de continuidad del lazo que puede seguirse a través de las fajas pasadas sin cesura, unas por debajo de otras.

Poco más tarde será José Galiay Sarañana quien se ocupe del tema al tratar del lazo como motivo ornamental⁴. En este estudio, Galiay, con un tratamiento más amplio que el anterior, vuelve a destacar la importancia de la Aljafería como precedente y fuente de inspiración para las técnicas y temas ornamentales

2. FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH, Influencias de la arquitectura aragonesa. La Arquitectura Mudéjar, Aragón SIPA, 1933, págs. 2-6; ídem, Iglesia parroquial de Santa Tecla de Cervera de la Cañada (Zaragoza), AEEA, 16, 1930, págs. 57-63.

3. Idem, Sobre algunas bóvedas aragonesas con lazo, AEEA, 22, 1932, págs. 37-47.

4. JOSÉ GALIAY SARAÑANA, *El lazo, motivo ornamental destacado en el estilo mudéjar. Su trazado simplificado*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, s.a.

del mudéjar aragonés, refiriéndose también al método de trazado de los lazos, sencillo en sí mismo, que pudo mantenerse siempre posibilitando tanto los trazados más simples como las formas más caprichosas.

A esta misma etapa corresponden publicaciones algo anteriores, como son las de José M.^a López Landa (1923 y 1928)⁵, que describe el interés de algunas yeserías de Maluenda y Daroca, tales como celosías, ornamentaciones agramiladas, púlpitos, decoraciones de embocadura de capillas y cúpulas, así como otras decoraciones del mismo material situadas en edificios civiles.

En esta misma línea de referencia a las yeserías dentro de un contexto de interés más amplio, el del mudéjar, podríamos citar algunas publicaciones de Leopoldo Torres Balbás (1949, 1952 y 1953)⁶, en tanto que autores como Antonio de la Torre y del Cerro (1935)⁷ y José M.^a Sanz Artibucilla (1933-1937)⁸ nos aportan diferentes referencias documentales sobre el tema.

Un segundo grupo de publicaciones citan otras obras mudéjares de esta misma área bilbilitano-darocense pero además se extienden a otras zonas. Así, en los Catálogos Monumentales de Huesca y Zaragoza, obras de Ricardo del Arco (1942) y Francisco Abbad-Ríos (1957)⁹, el primero da noticia de algunos ejemplos como los conservados en la catedral oscense y otros, del XVII, repartidos por diferentes localidades de la provincia, en tanto que el segundo destaca el interés de iglesias no conocidas en este sentido como son las de Brea e Illueca, con sus correspondientes yeserías tardías. De otro lado, el mismo F. Abbad se había ocupado algo antes del tema (1949)¹⁰, al citar entre los restos mudéjares del norte del Ebro obras tales como los pretilos del coro de Castejón de Valdejasa y los correspondientes de Santa María de Ejea de los Caballeros,

5. José M.^a LÓPEZ LANDA, especialmente: Excursión a Maluenda y Daroca, *BSEE*, 1928, págs. 234-242. Por su parte, poco antes había llamado la atención sobre una parte del mudéjar aragonés casi totalmente desconocido, en: Las iglesias gótico-mudéjares del Arcedianado de Calatayud, *Arquitectura*, V, Madrid, 1923, págs. 125-134.

6. Leopoldo TORRES BALBÁS, aparte de otras publicaciones ver: La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca, *AEA*, 1952, págs. 209-221, en la que describe restos de celosías de yeso de la iglesia de San Miguel; ídem, La iglesia de Santa María de Mediavilla catedral de Teruel, *AEA*, XXVI, 1953, págs. 81-97, en la que en su descripción anota la existencia de decoraciones agramiladas y celosía de yeso con dibujos geométricos como en las iglesias del Arcedianado de Calatayud. El mismo se había referido antes a ejemplos de yeserías mudéjares aragonesas en una obra general sobre este estilo peninsular: Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar, *Ars Hispaniae*, vol. IV, Plus Ultra, Madrid, 1949.

7. Antonio 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 museólogos*, III, 1935, págs. 249-256. Trata la obligación de moros zaragozanos de trabajar en ambas construcciones, entre ellos quienes hacen "labra de algez".

8. José M.^a SANZ ARTIBUCILLA, Alarifes moros aragoneses. Alí Darocano, *Aragón SIPA*, 137, 1937, págs. 26-28; ídem, Alarifes moros aragoneses, *Al-Andalus*, III, 1935, págs. 63-87. En estos trata obras en la catedral e iglesias de Tarazona. Así, en la primera las hechas a fines del siglo XV por Alí Darocano, entre ellas yeserías, al igual que la intervención de Mahoma Margua y Mahoma Malón en el claustro catedralicio (c. 1501).

9. Ricardo del ARCO, *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, 2 vols.; Francisco ABBAD-JAIME DE ARAGÓN RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, 2 vols.

10. Francisco ABBAD RÍOS, Restos mudéjares en el norte de Aragón, *AEA*, 85, 1949, págs. 80-82.

decoraciones y púlpito de la capilla de Santa Ana en la mencionada iglesia de Santa María, así como decoraciones de lazo, ya tardías, en capillas y nave de la parroquial de Pradilla de Ebro.

Otros estudiosos realizarán también por estas mismas fechas y en las décadas siguientes nuevas citas y aportaciones sobre las yeserías contenidas en los edificios por ellos estudiados, como Salvador Amada Sanz (desde 1950), José Galindo Antón (1969) y Antonio Beltrán (1963 y 1967), o incluso tratarán de obras desaparecidas como Juan Antonio Gaya Nuño (1961)¹¹.

Sin embargo, no llegaremos a una primera visión global de las yeserías mudéjares aragonesas hasta las publicaciones de Gonzalo M. Borrás Gualis. Este investigador, que es sin duda el principal estudioso del mudéjar en Aragón y motor de numerosos trabajos, destaca la importancia de las yeserías mudéjares desde su tesis doctoral (1971), dedicada a este estilo en los valles del Jalón y Jiloca, en un buen número de artículos (desde 1967), en su guía sobre Calatayud (1978) y sobre todo en sus dos publicaciones básicas para el conocimiento del arte mudéjar aragonés aparecidas con este mismo título (1978 y 1985)¹². En las citadas obras y especialmente en la última, por tener un tratamiento más amplio, G. Borrás se refiere a la yesería desde dos enfoques básicos: en primer lugar como material y técnica a la vez que modo decorativo del arte mudéjar aragonés, del que traza su evolución general, y en segundo lugar como obra ya concreta al incluir los ejemplos correspondientes en su catálogo alfabético de obras mudéjares¹³. Así pues, sus publicaciones se convierten en textos de indispensable consulta para cualquier trabajo sobre este tema, incorporando también este autor referencias a bastantes de los estudios monográficos recientes sobre los que a continuación trataremos.

Finalmente hay que incluir a partir de los años setenta toda una serie de investigaciones monográficas que son estudios de interés, de mayor o menor extensión, referidos tanto a obras concretas como a aportaciones documentales. Así, entre las primeras, la publicación de Vicente González Hernández sobre

11. Salvador AMADA SANZ, *Calatayud Mudéjar*, Calatayud, 1950; ídem, El Santuario de la Virgen de la Peña (Calatayud), *Aragón SIPA*, 214, 1950, págs. 12-13; ídem, La ex-iglesia de San Francisco de Calatayud, *Aragón SIPA*, 221, 1951, pág. 4; José GALINDO ANTÓN, El ábside de San Pedro de los Francos de Calatayud, *Aragón SIPA*, 293, 1969, págs. 30-31; Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ, Notas sobre la restauración del monasterio de Canonesses del Santo Sepulcro de Zaragoza, *Zaragoza*, XVII, 1963, págs. 159-167; Juan Antonio GAYA NUÑO, *La Arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Espasa Calpe, Madrid, 1961.

12. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *El mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca*, Tesis doctoral leída en la Universidad de Zaragoza, 1971, inédita. Entre sus artículos, especialmente: La arquitectura mudéjar aragonesa. Iglesia de los Dominicos de Magallón (Zaragoza), *Al-Andalus*, XXXII, 1967, págs. 399-414; Iglesias mudéjares de Herrera de los Navarros y el Villar de los Navarros (Zaragoza), *Al-Andalus*, XXXIII, 1968, págs. 445-457; El palacio mudéjar de los arzobispos de Zaragoza, *Homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez por su jubilación*, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza, 1985, págs. 1007-1014; Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo como criterios para la definición del arte mudéjar, *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1986, págs. 317-325; Acotaciones a la arquitectura civil aragonesa, *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1986, págs. 11-22; *Arte Mudéjar Aragonés*, Guara Editorial, Zaragoza, 1978; y *Arte Mudéjar Aragonés*, CAZAR-COATA, Zaragoza, 1985, 3 vols.

13. Ídem, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. I, págs. 144-146, 196-221 y vol. II.

la iglesia de Santiago (1978)¹⁴, las de Agustín Rubio Semper sobre las iglesias del siglo XVII en la comarca de Calatayud (1978 y 1980)¹⁵, la de Manuel Gómez de Valenzuela sobre determinadas yeserías del siglo XVII en la provincia de Huesca (1979)¹⁶, la de M.^a Isabel Oliván Jarque referida al convento de las Fecetas en Zaragoza (1983)¹⁷, o la de Jesús Miguel Rubio Samper sobre la iglesia parroquial de Brea de Aragón (1987)¹⁸. Todos estos estudios tienen una nota común, la de tratar de las yeserías de pervivencia mudéjar en el siglo XVII, aportando en algunos casos no sólo su estudio sino una documentación de gran interés sobre el tema (así, González Hernández, A. Rubio Semper y Oliván Jarque).

En relación con esto último, es de indispensable consulta también para un estudio de la yesería mudéjar posterior a la expulsión de los moriscos, el conjunto de Tesis de licenciatura dirigido por G. Borrás sobre la documentación del siglo XVII conservada en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, tesis ya publicadas y otras todavía inéditas, realizadas entre 1982 y 1985¹⁹. La documentación que aportan referida tanto a obras conservadas como, además y sobre todo, desaparecidas, aumenta notablemente el número de ejemplos conocidos, con capitulaciones que nos aportan nombres de maestros y encargantes, dándonos abundante información sobre aspectos técnicos, precios y otros.

Otras aportaciones han sido las de M.^a Dolores Pérez González (1989)²⁰, sobre ejemplos procedentes del área de Daroca, José Carlos Escribano y Ma-

14. Vicente GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *El templo de San Ildefonso. Una bella muestra del barroco zaragozano*, Excmo. Ayuntamiento, Zaragoza, 1978.

15. Agustín RUBIO SEMPER, *Las capillas de la Concepción y San Miguel de la iglesia parroquial de Maluenda, SAA, XXVII-XXVIII*, 1978, págs. 73-85; ídem, *Estudio documental de las artes en la comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980.

16. Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, *Joseú, Torres del Obispo y Aler: barroco con decoración mudéjar en Ribagorza, SAA, XXIX-XXX*, 1979, págs. 47-58.

17. M.^a Isabel OLIVÁN JARQUE, *El convento de las Fecetas. Estudio histórico-artístico*, Biblioteca José Sinués, n.º 9, CAZAR, Zaragoza, 1983.

18. Jesús Miguel RUBIO SAMPER, *Iglesia Parroquial de Brea de Aragón*, Monumentos de Aragón, 13, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1987.

19. J.A. ALMERÍA, J. ARROYO, M.^a P. DIEZ, M.G. FERNÁNDEZ, W. RINCÓN, A. ROMERO y R.M. TOVAR, *Las Artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio Documental*, Arte en Aragón en el siglo XVII-1, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1983; A.I. BRUNÉN, M.^a L. CALVO y M.^a B. SENAC, *Las Artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio Documental*, Arte en Aragón en el siglo XVII-2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1987; M.^a I. GIL, A. GIL, M.^a C. GRANADOS, G. JODRA, N. LATORRE, L. MONEVA y M.^a M. RODRÍGUEZ, *Las Artes en Zaragoza, (1634-1654)*, Tesis de licenciatura inéditas, leídas en la Universidad de Zaragoza, septiembre, 1984; M.^a A. LANASPA, C. LEÓN, M.^a A. LONGAS, C. LÓPEZ, G. de MIGUEL, A. ROY y E. VELASCO, *Las Artes en Zaragoza, (1613-1633)*, Tesis de licenciatura inéditas, leídas en la Universidad de Zaragoza, septiembre, 1985.

20. M.^a Dolores PÉREZ GONZÁLEZ, *Construcción de una capilla gótica en la antigua y desaparecida iglesia de Acered, Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, 1989, págs. 359-361.

nuel Jiménez Aperte (1980)²¹ sobre la iglesia mudéjar de Santa María de Huerta en Magallón con referencia pormenorizada a las yeserías allí conservadas, Alfonso García de Paso Remón que, al referirse a la iglesia de San Gil de Zaragoza, cita su posible existencia en el edificio (1983)²² y Agustín Sanmiguel y Ana Isabel Pétriz que las citan en su artículo sobre la iglesia de San Clemente de Calatayud (1989)²³.

Finalmente tendríamos que aludir a las referencias más generales sobre el yeso como técnica de trabajo que hace Carmen Gómez Urdáñez al tratar de la arquitectura civil zaragozana del siglo XVI²⁴, o Pedro J. Lavado Paradinas y Antonio Almagro en el III Simposio de Mudejarismo (1986)²⁵.

LA TÉCNICA DE LA YESERÍA EN ARAGÓN

En este apartado no pretendemos hacer un comentario exhaustivo sobre la técnica de la yesería, tema sobre el que en forma general ya se refirió ampliamente Pedro Lavado en la ponencia presentada al III Simposio²⁶, sino únicamente recordar aquellos aspectos básicos que es imprescindible tener en cuenta y, sobre todo, aquellas características técnicas del trabajo del yeso que pueden constatarse como de uso seguro en la yesería mudéjar aragonesa y sus prolongaciones posteriores a la expulsión de los moriscos.

Para ello nos hemos basado en lo siguiente, que se tratará con más amplitud en el futuro:

- En las obras conservadas y, a partir de ellas, en el análisis de los modos técnicos que muestran, unos vistos directamente y otros recogidos en lo descrito por quienes han estudiado monográficamente algunas obras.

- En la documentación, extrayendo de ella la terminología y descripciones de los aspectos técnicos que con cierta frecuencia se citan.

- En otras fuentes escritas coetáneas, como son los Tratados de arquitectura y otras publicaciones en las que se describe detalladamente el yeso y su técnica de trabajo.

- En las pervivencias de los modos técnicos tradicionales que han llegado hasta nosotros y, dentro de ellas, en el mantenimiento del modo de obrar el

21. José C. ESCRIBANO SÁNCHEZ y Manuel JIMÉNEZ APERTE, Sobre la iglesia mudéjar de Santa M.^a de Huerta en Magallón (Zaragoza), *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VI, 2.º semestre, 1980, págs. 7-94.

22. Alfonso GARCÍA DE PASO REMÓN, *La iglesia de San Gil de Zaragoza*, Tesis de licenciatura dirigida por F. Torralba, leída en Zaragoza, 1983, 2 vols.

23. Agustín SANMIGUEL y Ana Isabel PÉTRIZ, La iglesia de San Clemente en Calatayud, *Actas del III Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989.

24. Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, 2 v., Excmo. Ayuntamiento, Zaragoza, 1986 y 1987.

25. Pedro J. LAVADO PARADINAS, Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trabajo: el yeso, *Actas del III Simposio Internacional del Mudejarismo*, Teruel, 1986, págs. 435-452; Antonio ALMAGRO, El yeso, material mudéjar, *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1986, págs. 453-457.

26. Pedro J. LAVADO, *op. cit.*, págs. 435-452.

yeso que todavía se halla presente, sin apenas variaciones, en distintos puntos de la geografía islámica.

Conviene comenzar recordando que el yeso se define como un sulfato de cal hidratado, que al calentarse en su cocción en el horno pierde las moléculas de agua con las que está cristalizado, pasando así a ser un material fácilmente pulverizable, lo que se logrará en un proceso posterior de molienda sobre el que después trataremos.

Aunque existen diferentes variedades de yeso, puede decirse que en general todas presentan unas características comunes que le hacen ser un material apreciado tanto para la construcción como para el enlucido y decoración arquitectónicos. Así una primera nota imprescindible para su uso es la propia *existencia* del material en el área geográfica en la que se emplea. En este sentido puede constatarse cómo, en general, y aunque haya otros factores añadidos, en Aragón las zonas con suelos yesosos vienen a coincidir con las áreas geográficas en las que se hicieron y conservan ejemplos de yeserías. De este modo, en la depresión del Ebro encontramos materiales procedentes del Terciario, que por su composición son los idóneos para esta técnica, incluyendo así las áreas de Zaragoza, Calatayud-Daroca y Borja-Tarazona en las que se localizan algunos de los principales ejemplos, o asimismo la zona correspondiente al anticlinal de Barbastro que presenta una extensa concentración de yesos²⁷, lo que igualmente coincide con importantes muestras de yeserías en la misma y proximidades dentro de la provincia de Huesca.

Una segunda característica que se enlaza con la anterior es el *bajo coste* del producto, por su abundancia y la sencillez de su proceso de elaboración que no requiere manipulaciones complejas.

En tercer lugar, su *resistencia* en general tanto a la erosión como a la humedad, logrando cierta impermeabilidad según sean sus componentes (por ejemplo, el yeso no puro empleado en la construcción o la impermeabilización buscada mediante el uso de aceites o productos similares), si bien esta última cualidad es relativa ya que con la presencia de una humedad permanente el yeso se deteriora y deshace al rehidratarse, aumentar su volumen y quebrarse. De cualquier forma este aspecto afecta menos al yeso aragonés dado que sus condiciones climatológicas, más bien secas, favorecen su conservación.

Finalmente, su facilidad de trabajo, basada en la *ductibilidad* de este material, que en polvo y mezclado con agua se convierte en una masa fácilmente trabajable tanto en blando como en seco.

Las diferentes variedades de yeso han permitido su uso diverso desde la construcción a la decoración. Sobre este material y sus calidades de acuerdo con el tipo de piedra del que procedía ya se refirió ampliamente Juanelo Turriano en el siglo XVI en su Tratado, con una descripción pormenorizada que no vamos a repetir aquí²⁸. Recientemente diferentes estudiosos han hecho hincapié en su valor como material de construcción dentro de la arquitectura mudéjar,

27. Para estos aspectos puede consultarse entre otras obras: VVAA, *Geografía de Aragón*, vol. I, Guara Editorial, Zaragoza, 1981, pág. 19.

28. Juanelo TURRIANO o el PSEUDO-TURRIANO, *Los veintún libros de los ingenios y de las máquinas*, (prólogo de J. Antonio García Diego), Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos,

subrayando que sus cualidades pueden aventajar a las de la cal en su función de mortero, conglomerado o tapial, empleado para forjados de pisos, cubiertas y enlucidos de paramentos interiores²⁹. A estos usos habría que añadir la utilización del yeso como solería, hecho que queda constatado documentalmente en muchas ocasiones al especificar en obras de arquitectura civil que las paredes se construyeran con rejola (ladrillo) y los pisos "cubiertos de algez", obligación que encontramos citada en 1513³⁰. Esto se relaciona con la dureza que este material puede ofrecer, lo que describe del siguiente modo J. Turriano: "(el yeso) cobra cierta dureza como piedra, es para hazer suelos muy excelentissimo este yesso biscocho, porq' jamas se desgrana, ni se quebraja, ni le penetra humedad (...), dempues de quajado se buelve como un hierro, que no sera bastante ninguno a hincar un clavo en el suelo hecho de hiesso biscocho (...)"³¹.

Pero, como material resistente y funcional ha pervivido además hasta casi nuestros días en la arquitectura tradicional aragonesa, y así Torres Balbás lo cita en 1944 al referirse a la vivienda popular de la ribera del Ebro, diciendo: "(los pisos son) de pavimento de yeso mezclado con aceite, formando una superficie continua y muy lisa, bastante resistente (...)"³². Es claro, pues, que en este caso, la aplicación de aceite logra una impermeabilización, por lo menos parcial, de este material, lo cual no haría sino continuar una práctica que venía de antiguo y que probablemente se empleó también en la época antes citada.

Igualmente, determinadas manipulaciones del yeso permitieron obtener suelos a la vez que baratos y resistentes, ornamentales, por estar coloreados. Así, en 1644 se contrataba con los albañiles que trabajaron en el desaparecido convento de San Agustín de Zaragoza la realización de un suelo de yeso rojo, por su amasado con almazarrón, combinado con azulejos. Para ello se decía: "(...) que el suelo de la capilla mayor y colaterales quede con su laço de azulejos de cintillas y en medio una rosa de açulejos al talle y conformidad que esta la yglessia de Jesus, echando en los campos un suelo de buen yesso massado con macarron bien bruñido (...)"³³.

Por último, otro empleo muy frecuente del yeso en Aragón será el de enlucido mural, al que casi siempre se añade una labor ornamental. Es precisamente esta última funcionalidad la que más nos interesa. La documentación denomina al cubrimiento de una pared con yeso como "lavar yeso", "jaharrar (o jaarrar)" y "emparejarla con algez y lavarla y adrezarla entera y perfecta-

Turner ed., Madrid, 1983, pág. 475. Al comienzo de la obra se dice que fue mandado escribir "por el Catholico Rei don Felipe II por su ingeniero mayor Iuanelo".

29. Estos aspectos están muy claramente descritos por Antonio ALMAGRO, *op. cit.*, págs. 453-457.

30. José M.^a SANZ ARTIBUCILLA, *Alarifes moros aragoneses, op. cit.*, pág. 78. Se refiere a un documento de Tarazona del año 1513 de los maestros moros Mahoma Berroz y Muza de Vera.

31. J. TURRIANO, *op. cit.*, pág. 475.

32. L. TORRES BALBÁS, *La vivienda popular en España, Folklore y costumbres de España*, A. Martín, Barcelona, 1944, pág. 433.

33. M.^a del Mar RODRÍGUEZ BELTRÁN, *op. cit.*, Tesis de licenciatura sobre el siglo XVII, documento n.º 4.733.

mente”, por citar algunos ejemplos³⁴. Y es a partir de este enlucido sobre el que surgirá alguna labor ornamental.

Para esto se usaron básicamente dos tipos de yeso, el que documentalmente se conoce sobre todo como “yeso pardo” y el que se denomina “yeso blanco”. Al primero se le llama también *algez común* o *yeso corriente*, por ser más basto, mate y oscuro, y además más barato debido a la diferente procedencia del material y concreto proceso de manipulación. Con él se hace el careado, jaharrado o lavado inicial de la pared, o lo que es igual, la primera capa de protección básica. Sobre ésta y “(...) después de bien seco (...)” debía “(...) luzir(se) de yeso blanco (...)”, capa que le daría el acabado final una vez pulido el yeso. Sobre esto último se decía “(...) que quede bien pulido de esponja o paños delgados (...)” o “bruñido”³⁵.

Este yeso blanco era más caro y especial, señalándose en 1630, al referirse a la obra de las capillas de la Concepción y San Miguel de Maluenda, que se hicieran de “(...) yeso blanco de moyo del de Fuentes, molido y pasado por el cedazo y que sea muy blanco y bueno (...)”, o que fuera “(...) yesso cernido de criba (...)”. Se trataba, pues, de yeso procedente de la vecina Fuentes de Jiloca, siendo, lo que también se menciona, yeso “(...) de piedra de alabastro escojido de la cantera (...)”³⁶, la que en todo caso no sería la procedencia de todo el empleado con este fin en todas las áreas aragonesas, que tendrían otros equivalentes seguramente también de piedra de alabastro y “de moyo”, es decir, de material escogido y más fino. La correspondencia con esto último la encontramos en J. Turriano que dice en su Tratado que con “(...) la piedra silenite de alabastro se haze yeso y muy bueno y muy blanquissimo (...)”³⁷.

Con este proceso podía concluir el revestimiento de un interior y, si se ornamentaba, esta labor se entendía como un trabajo adicional y distinto y, de hecho, así se menciona en la documentación al especificar que si quieren labores de algún tipo las han de concertar expresamente y pagar aparte al maestro. Con ello no se hace sino diferenciar dos tipos de trabajo, el más propio de albañil, que sería el primero, y el más especializado, hecho por el que se denomina documentalmente como “maestro de aljez”, o “mazonero de aljez” (siglos XV y XVI) que sería el segundo³⁸.

Después, sobre este enlucido podría aplicarse alguna forma de decoración, en la que aparte del modo técnico concreto: agramilado o talla, podía adicionarse color, bien añadido mediante pigmentos, proceso que como todos los

34. A. RUBIO SEMPER, *Las capillas de la Concepción y San Miguel...*, *op. cit.*, págs. 73-85.

35. Por ejemplo, así se cita en el siglo XVII. Puede verse: M.^a Isabel OLIVÁN JARQUE, *op. cit.*, documento n.º 126. O también en: Ana M.^a GIL MENDIZÁBAL, *op. cit.*, Tesis de licenciatura sobre el siglo XVII, documento n.º 6.605; y A. RUBIO SEMPER, *Las capillas de la Concepción y San Miguel...*, *op. cit.*, documento n.º 2.

36. A. RUBIO SEMPER, *Las capillas de la Concepción y San Miguel*, *op. cit.*, documentos 1 y 2.

37. J. TURRIANO, *op. cit.*, pág. 475.

38. Respecto a las diferencias entre estas labores puede verse: M.^a del Mar RODRIGUEZ BELTRÁN, *op. cit.*, Tesis de licenciatura, documento n.º 4.978. Sobre “maestros de aljez” en el siglo XV y XVI ver: Antonio de la TORRE Y DEL CERRO, *op. cit.*, págs. 249-256; y Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *op. cit.*, vol. I, pág. 89.

anteriores trataremos más adelante, o bien logrado por la alternancia de los dos tipos de yeso mencionados, el pardo y el blanco, lo que veremos ahora. Esta última búsqueda de contrastes cromáticos es tardía y ya la recoge Fray Lorenzo de San Nicolás en su obra *Arte y uso de la arquitectura* (1633)³⁹. Este autor aconseja que para destacar claramente las labores y lazos se empleen fondos de yeso negro que resaltan y dan cierto relieve al trazado ornamental.

Esto mismo se señala en la documentación, por ejemplo en lo referido a la iglesia de San Ildefonso de Zaragoza, donde se dice que debe hacerse la decoración de yeserías "(...) perfilado por el vacío (se entiende el fondo) la faja de dichos relieves (se entiende el lazo) dejando entre la faja y relieve cuatro dedos de vacío de yeso negro (...) que harán color hermoso y harán surtir las labores (...) "⁴⁰. En este mismo contrato se especifica incluso la manera de obtener este yeso negro, que se precisa como "(...) hecho con el carbón de sarmientos o paja de centeno (...) ", coloración que se lograría en la propia cocción del yeso en los hornos, aspecto que veremos después, y por el que se conseguía una coloración permanente.

Dentro de todo el proceso técnico del yeso hay que diferenciar dos fases distintas: la primera de obtención propiamente dicha del material, y la segunda de aplicación y labra del mismo. Estas dos fases tienen dos ejecutores diferentes, el aljecedor de un lado, que produce el yeso, y el maestro por otro, que lo aplica y labra.

El aljecedor o yesero proporciona ya el material en condiciones de uso para su aplicación a la arquitectura. Para ello debe iniciar un proceso que comienza con la extracción de la materia prima. Sobre éste, J. Turriano decía que el yeso "(...) es de piedra y se cuece como se hace la calçina (...) "⁴¹, para lo cual se utiliza un tipo de horno especial situado en el taller o lugar de trabajo del yesero.

Sobre los emplazamientos de las yeserías contamos como ejemplo con la amplia documentación que referida a la ciudad de Zaragoza ha reunido Carmen Gómez Urdáñez⁴². Así vemos que las instalaciones de los aljecedores en esta ciudad se situaban en zonas exteriores o despejadas del casco urbano, para evitar fundamentalmente las molestias de los olores de los hornos y el ruido que se producía al deshacer el material ya cocido. Por ello, cuando se hallan en el interior de la ciudad (patios amplios) ocasionan quejas y se les obliga, por parte del municipio, a trabajar en determinadas horas del día.

Su trabajo no precisaba sino de un espacio amplio en el que situar el horno, poder majar el yeso ya cocido con el *ruello* de moler o asimismo realizar todas las demás manipulaciones para su obtención. Sobre los hornos, su forma y

39. Fray Lorenzo de SAN NICOLÁS, *Arte y uso de arquitectura*, Madrid, 1736 (primera edición, 1633).

40. V. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 75.

41. J. TURRIANO, *op. cit.*, pág. 475.

42. C. GÓMEZ URDÁÑEZ, *op. cit.*, vol. I, págs. 69-80.

modo de construirse, nos habla J. Turriano⁴³, añadiendo ilustraciones que nos dan un detalle muy completo de ellos (fig. 1). De este modo sabemos que los hornos podían “estar parados con la piedra” o “con el lodo”, es decir, podían construirse con uno de estos dos materiales. En ambos casos se buscaba un declive natural y se excavaba allí un espacio aproximadamente rectangular, pues de esta forma era su planta. El horno tenía tres paredes fijas, que se obraban en alzado bien en piedra o bien dando forma regular a un muro de lodo, como ya se ha dicho. De este modo quedaba su cara delantera abierta, dividiéndose en altura en dos zonas, la inferior empleada para la combustión y la superior para la cochura. La primera presentaba tres o más boqueras de forma triangular, aparejadas con la misma piedra de yeso, componiendo una especie de túnel continuo por el que se introduciría el combustible y atizaría el horno. Sobre éstas se colocaban las piedras de yeso a calcinar, conteniéndolas al exterior por su cara delantera visible con la misma piedra de yeso o lodo, formando en ambos casos una pared de cierre provisional.

Las ilustraciones de Turriano corresponderían no sólo a lo que fue la forma habitual de los hornos de yeso medievales y modernos, sino que su disposición habría de continuar repitiéndose en el tiempo y así puede todavía verse en hornos antiguos, ya en desuso, como el que presentamos conservado en la ciudad de Calatayud (fig. 2). En esta localidad, en la que se situaron algunos de los talleres más importantes de esta especialidad en Aragón, dicho horno se encuentra situado en las afueras, ubicado en un área de piedra yesosa que pudo haber sido utilizada como materia prima sin necesidad de largo transporte. Es curioso constatar la absoluta similitud con los citados dibujos de Turriano, o también ver que la pared externa provisional delantera se levantó sobre las boqueras triangulares mediante piedras aparejadas en espigado.

Turriano nos dibuja asimismo los útiles imprescindibles para el oficio: herramientas tales como las precisas para la extracción de la piedra, así las cuñas y otros instrumentos con los que se abría el material en capas (“cuña”, “propalo de yeso”), los picos y azadas usados para este mismo fin y para sacar y romper el yeso una vez calcinado (“pico”, “pico caçudo”, “açada”, “açada estrecha”), las espuestas y capazos de fibra vegetal con los que se transportaba, y las mazas (“maça de yeso”) con las que se golpeaba y majaba.

La calcinación de la piedra de yeso se hacía con bastante rapidez, de modo que el citado autor subraya en su Tratado sus ventajas sobre la calcina: “(...) porque esta piedra (de yeso) se cueze en veynte y quatro horas (...)” y “(...) no es cozido hasta tanto que el humo del horno acende arriba todo muy blanco y no tiene ninguna color negra, quezese un horno de yeso (...) en doze horas, en diez y ocho, y a lo mas en veynte y quatro (...)”.

Conseguida su calcinación era preciso deshacer los terrones y así “(...) se saca del horno y se haze pedazos muy pequeños, unos ay q’la muelen y otros que la majan con unos palos. Los que la muelen no con molino de arina mas

43. J. TURRIANO, *op. cit.*, pág. 475, y pág. 278 donde se señala debajo de las ilustraciones lo siguiente: “Todas estas herramientras y otras cosas que son necessas, para arancar la Piedra en el Monte y hazer el horno y cocerle y majarle la piedra hasta traerla en polvo como conviene para que se puedan servir del las obras”.

con un ruello como quien muele olivas (...)"'. Por ello sabemos que había, pues, dos posibilidades de deshacer el material, una con las mazas ya mencionadas y otra con un molino, que asimismo dibuja Turriano, con solera horizontal y volandera vertical, unida esta última a un árbol derecho de madera y éste a un palo saliente al que se enganchaba la caballería que ponía en funcionamiento el molino ("ruello para moler yeso").

Con este proceso debía obtenerse el polvo de yeso al que después había que "(...) çenerlo para ponerlo en obra, assi se çierne: conviene massarle de poco en poco, no como se haze a la calçina, que conviene dexarla assi con el agua algunos dias; el hiesso es muy contrario a esto de la calçina, que en siendo massado, luego conviene ponelle en obra, y hase de massar de poco en poco, porque si se masasse mucho, luego se endureçeria, y no valdria nada, seria intratable con las manos (...)"'.
 Con este proceso debía obtenerse el polvo de yeso al que después había que "(...) çenerlo para ponerlo en obra, assi se çierne: conviene massarle de poco en poco, no como se haze a la calçina, que conviene dexarla assi con el agua algunos dias; el hiesso es muy contrario a esto de la calçina, que en siendo massado, luego conviene ponelle en obra, y hase de massar de poco en poco, porque si se masasse mucho, luego se endureçeria, y no valdria nada, seria intratable con las manos (...)"'.

Para este proceso Turriano dibujó herramientas como el "cernedor de yeso" en madera, el "capaço" para recoger el material pulverizado, el "arnero" o cedazo para cribarlo, la "bacieta" y "bacia" para amasarlo, la "raedera" y "pala de madera" para recogerlo y el "poçal" para traer el agua. Todo este proceso se desarrollaba en el espacio abierto llano y amplio antes citado, y una vez obtenido el material, el yesero lo trasladaba a la obra.

En este momento comenzaba la manipulación del yeso por otros artífices del gremio de la construcción: el albañil, que lo aplicaría al muro como enlucido una vez amasado el polvo de yeso con agua, tal como antes reseñábamos, y el "mazonero de aljez" que le daría finalmente su acabado ornamental.

Las principales modalidades técnicas de la labra del aljez en el mudéjar aragonés son: el agramilado y la talla, que no son sino continuación de los modos ya desarrollados en la Aljafería de Zaragoza. En ambas técnicas se explota la relativa blandura de este material una vez perdida la humedad, cualidad por la que siendo consistente permite, no obstante, la incisión o talla de un motivo. Una de las formas de trabajo más características y repetidas en el mudéjar aragonés será la del *agramilado*, mal llamado esgrafiado por diferentes autores, término que alude al uso de gramiles en su ejecución. El gramil es un instrumento empleado en diferentes artes y así, dentro del mudéjar, en dos de sus más destacadas: carpintería y yeso. Aunque hay diferentes tipos de ellos, su forma general los define como instrumentos hechos en madera compuestos de dos partes básicas: una tabla o pieza fija y uno o más listones móviles, perpendiculares a la anterior y acabados en una punta metálica fina que permitirá una nítida incisión sobre el material en que se usen. Así, según su forma (gramil, gramil circular o trazador de círculos, etcétera), podrán emplearse para realizar trazos rectos o curvos, que compondrán la trama básica de cualquier decoración. Las huellas de estos pautados previos al trazado final pueden verse todavía en las yeserías mudéjares conservadas. Pero el agramilado no es sólo una decoración incisa y plana sobre un enlucido mural, sino que además va acompañado de una policromía basada, fundamentalmente, en tres colores: el blanco del propio yeso, con el que se destacan los lazos u otros temas ornamentales, el negro que los perfila nítidamente y que con el rojo se emplea como relleno de fondos y para otros temas decorativos aplicados a pincel. Este es el modo como fundamentalmente se usaron en las ornamentaciones interiores de las iglesias mudéjares de los siglos XIV y XV, algunas de las cuales, si bien han

perdido su policromía, mantienen su primitivo trazado inciso, huella que posibilita la restauración y recuperación de los interiores mudéjares perdidos.

Esta técnica ornamental puede ir unida a otras de trazado inciso, hechas a manoalzada, con regla y punta seca o pintada a pincel directamente.

La *talla* del aljez hecha también sobre enlucido o placa de yeso se haría sobre el material ya endurecido, y no en blando como en algunas ocasiones se ha señalado⁴⁴, realizándose mediante punta seca, cuchillo u otro útil cortante metálico. Para ello se parte de un dibujo inicial, logrado directamente con ayuda de regla y compás o por estarcido de un modelo, y a partir de allí puede tallarse creando dos o más planos de profundidad, pero dejando en definitiva un fondo, puede vaciarse totalmente obteniendo una labor calada. Lo primero se emplea sobre muro o añadido ornamental adherido a él, y lo segundo se usa sobre placa de yeso, que después se sitúa en un punto determinado, con función de cierre y paso de luz ya sea celosía o pretil. Después de este recorte y talla inicial se labrarán los detalles y se aplicará el color.

Sobre esta técnica conviene acudir a G. Michell, que recoge el modo tradicional del trabajo del yeso todavía vigente en algunos países islámicos. En la actualidad se siguen labrando las celosías sobre placas de yeso regulares apoyadas en un soporte de madera, extrayendo el material hasta lograr el recorte y vaciado definitivo del motivo⁴⁵.

Finalmente podríamos hablar del moldeado del yeso, hecho en blando como vaciado sobre una matriz en negativo. Sin embargo, no creemos que esta técnica se usara en las yeserías mudéjares aragonesas, aunque en ocasiones se la cita. De este modo se describe la fabricación de las celosías de la iglesia de los Dominicos de Magallón (Santa María de la Huerta)⁴⁶, si bien estas yeserías, como las de otras iglesias coetáneas (Tobed, etcétera), muestran una disimetría, diferencia de tamaños y variantes entre ornamentaciones iguales, que indica una factura de talla individualizada y no una repetición moldeada de un motivo idéntico.

LAS YESERÍAS MUDÉJARES ARAGONESAS Y SUS PERVIVENCIAS

Al igual que sucede con una buena parte de las manifestaciones artísticas del mudéjar aragonés, los ejemplos más antiguos de yeserías conservadas son relativamente tardíos y presentan ya cronología del siglo XIV, sin perjuicio de que pudiera haber habido otros, no llegados hasta nosotros. Estas muestras se vinculan con las obras hechas en Zaragoza, en el palacio de la Aljafería, y así llegamos a la tesis, ya expuesta por diferentes autores, del papel esencial jugado por este edificio en el desenvolvimiento del mudéjar aragonés. Este planteamiento, según reseñábamos al principio, fue primeramente propuesto por F.

44. L. TORRES BALBÁS, *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*, op. cit., pág. 370.

45. George MICHELL, *La arquitectura del mundo islámico*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pág. 292.

46. J.C. ESCRIBANO SÁNCHEZ y M. JIMÉNEZ APERTE, op. cit., pág. 53.

Iñiguez Almech⁴⁷ y sigue plenamente vigente en la actualidad. Así, en el palacio taifa del siglo XI se desarrollaron unas técnicas de yesería y un repertorio ornamental que fue evolución muy avanzada de las formas califales, avance, por otra parte, de lo que habría de ser después la futura evolución del arte hispanomusulmán. En cuanto al palacio cristiano, especialmente a partir de Pedro IV, va a ir sumando nuevas estancias en las que se mantendrá la tradicional técnica del yeso, incorporando motivos ornamentales que, aunque evolucionados, derivan de la permanente fuente de inspiración que fue el palacio musulmán.

Si esto ha sido ya habitualmente señalado, quizás es preciso añadir lo que respecto a ello expone G. Borrás⁴⁸ al referirse al papel fundamental que la Aljafería y Zaragoza han tenido, como base de inspiración la primera y capital y foco difusor a partir de aquélla la segunda, dentro del desarrollo del arte mudéjar aragonés. Así, tal como dicho investigador subraya, esta ciudad desempeñó un doble papel: el de capital política con un edificio palatino vivo, como fue la Aljafería, y el de capital religiosa, desde la que se *gubernaba* un amplio territorio cristiano. Desde estas dos vías se ejerció una también dual influencia artística, propagando los modelos allí creados a través del alto clero y órdenes religiosas o/y por medio de los alarifes moros zaragozanos y su movilidad por la geografía aragonesa. A partir de ese foco difusor común, las zonas periféricas en las que se centra y desenvuelve la yesería posterior desarrollarán modelos propios, basados por lo general en la imitación de un primer ejemplo local.

Todos estos aspectos deberán ser estudiados con un mayor detenimiento en el futuro, no siendo cuestión de que nos detengamos ahora. A partir de aquí y al tratar de la evolución de la yesería mudéjar, tendremos que dividirla en tres etapas diferentes: el siglo XIV, los siglos XV y XVI, y finalmente las pervivencias mudéjares del siglo XVII.

Las yeserías del siglo XIV

Al siglo XIV corresponden los ejemplos de yeserías más antiguos conservados en Aragón, que se realizan en el *palacio de la Aljafería* de Zaragoza en época de Pedro IV (1336-1387). De todo el conjunto construido únicamente se han preservado algunas estancias aisladas con yeserías, como las situadas en la *capilla de San Martín* (patio de ingreso) y en las *salas palatinas altas*, con una ventana de triple hueco que puede encontrarse algo antes del acceso al Salón del Trono, y dos puertas, una de las cuales se abre a la alcoba llamada de Santa Isabel (fig. 3). A ello se unen algunos otros restos en el pórtico norte que coinciden con los anteriores en lo ornamental. Todos ellos parecen corresponder a la obra hecha por los Bellito, de los cuales Mahomet se convierte en maestro de obras del edificio a partir de 1301, y otros miembros de la familia están documentados como trabajando en otros edificios de la ciudad o en otras localidades aragonesas.

47. F. IÑIGUEZ ALMECH, Sobre algunas bóvedas aragonesas con lazo, *op. cit.*; véase nota 3.

48. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. I, pág. 93.

Dada la importancia de estas yeserías como modelo para lo posterior, vamos a analizar, aunque sea de manera breve, qué técnica y repertorio ornamental presentan. Así, restos de *decoración agramilada* se sitúan en la citada capilla de San Martín (fig. 4), con una secuencia de arcos mixtilíneos entrecruzados apoyados en sus correspondientes columnas. Este motivo, común a otras decoraciones en ladrillo de nuestro mudéjar, muestra muy bien el modo técnico de su ejecución, con huella de las tramas horizontales sobre las que se dibujó con ayuda de gramiles, punta seca y otros útiles ya comentados en el capítulo de técnicas. Hay también restos de su policromía, aplicada a pincel, que seguiría a lo largo de los muros y bóveda de esta capilla.

Por su parte, la *decoración tallada* se sitúa en el resto de los lugares mencionados, siendo de una labra bastante tosca, gruesa y poco detallada, que marca básicamente dos planos, el del motivo y el del fondo. Los restos conservados de este tipo sugieren igualmente la aplicación de color, con que se destacaría el primero del segundo. Los arcos de dicha ventana y puertas son mixtilíneos y apuntados, entrelazados entre sí en algún caso y enmarcados mediante alfiz todos. Este alfiz se anuda al arco en algunos de los ejemplos y ambos destacan mediante gruesa moldura convexa o plana.

El repertorio ornamental se compone de atauriques con palmetas digitadas y gruesas piñas repetidas, alternadas o encajadas en ejes de simetría. Se labran formas agallonadas, se perfilan mediante retícula romboidal algunas molduras, incluyendo algún escudo heráldico y algún otro tema más gótico (por ejemplo, capiteles o intradoses polilobulados de los arcos). Con todo, no queremos sino hacer notar que básicamente domina un repertorio decorativo derivación directa del existente en la Aljafería taifa, que repite tanto las formas estructurales de sus arcos como las decoraciones de relleno, con la diferencia de que en las primeras no alcanza la complejidad de los diseños del siglo XI y en las segundas abrevia el repertorio, que queda así restringido a los temas citados, y los labra con una ejecución más tosca, de mayor tamaño y menos minuciosa que como se hicieron en las yeserías del palacio musulmán. De cualquier manera, las yeserías conservadas en la Aljafería de Pedro IV requerirán un análisis más detallado a la hora de hacer el estudio monográfico de las yeserías medievales mudéjares en Aragón.

Toda esta obra de aljez se supone ejecutada entre 1336-1339, en el caso de los agramilados de la capilla de San Martín, y a partir de estas fechas y hasta la década de 1350-60 para el resto de lo citado.

En relación con esa cronología se hicieron otras obras en la capital, y de este modo se halla documentada la presencia de otro miembro de los Bellito, Abraham, en 1336 en la fábrica del *convento de Santo Domingo* de Zaragoza⁴⁹, donde quizás se hiciera labra similar de yeso. Algo más tarde, a partir de la década de 1350-60 se ejecutarían yeserías en diferentes iglesias y conventos zaragozanos, apuntando A. de Paso Remón la posible existencia de celosías caladas, a modo de la posterior iglesia de Tobed, en la *parroquia de San Gil* de Zaragoza (1356-1359)⁵⁰, lo que de ser así plantearía la posibilidad de haber

49. *Ibidem*, pág. 127.

50. A. GARCÍA DE PASO REMÓN, *op. cit.*, vol. I, pág. 59.

podido ser el conjunto completo de este edificio modelo para la citada iglesia de Tobed y otras similares.

Por otra parte se hicieron también yeserías en el *convento del Santo Sepulcro* de Zaragoza (1350-60), con decoraciones agramiladas en los muros de su antigua sala capitular (fig. 5) y ornamentaciones talladas en alguna puerta. Muy similares a la anterior son otras dos puertas que se guardan en el *convento zaragozano de Santa Catalina* (1350-60), muestras que han sido pormenorizadamente descritas por Galiay. Las puertas de estos dos conventos siguen, como todo lo anterior, las pautas marcadas por las yeserías descritas de la Aljafería, destacando acaso la novedad de presentar variantes estructurales dentro del diseño del arco mixtilíneo, con versión muy rebajada y muy complejos anudamientos en los ángulos superiores del alfiz en el caso del ejemplar del convento del Santo Sepulcro, así como la aparición de una nueva distribución en trama romboidal del ataurique en esta misma muestra, lo que quizá suponga la entrada de nuevas influencias almohades (paños de sebqa).

Dentro de esta misma etapa serían incluibles las obras hechas en el *palacio arzobispal* de Zaragoza, que se sitúan bajo el mandato del arzobispo don Lope Fernández de Luna (1351-1382) y de las que se conserva un vano, publicado por G. Borrás⁵¹, cuya decoración sigue de nuevo muy de cerca las características del palacio citado. En relación con este ejemplo y cronología, creemos que podría situarse también el primitivo vano de tres huecos que se halla sobre el arco de paso de la llamada *casa del Deán*, cuyas características técnicas, forma de ejecución de las yeserías, estructura de los arcos y decoraciones concretas parecen muy próximas a los ejemplos citados, si analizamos las fotografías antiguas, previas a su restauración⁵², a pesar de que tras esta recuperación algunos investigadores clasifiquen dicha obra como hecha en el siglo XVI⁵³. Esta hipótesis aparece confirmada por estudios recientes en los que se señala que en los primeros años del episcopado de don Lope Fernández de Luna se llevarían a cabo importantes empresas particulares vinculadas con la catedral de la Seo de Zaragoza, y así, entre ellas la construcción de la nueva casa prioral, identificable con dicha casa del Deán, obra que correría a cargo del prior Jaime Puigbó hacia 1361⁵⁴. En esta fecha se obligaba a hacer entrega de diferentes cantidades de aljez a Abmayem el Morisco, citando los mismos investigadores el reciente hallazgo en las obras de restauración de un fragmento de yesería con las armas del referido prelado⁵⁵.

51. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. II, pág. 280 y ss.; ídem, *El palacio mudéjar...*, *op. cit.*, págs. 1007-1014.

52. Pueden verse las fotografías publicadas por José PERLADO, *La casa y arco del Deán*, recuperados, *Zaragoza*, VI, 1979, págs. 113-121.

53. F. OLIVÁN BAYLE, *La casa del Deán y Zaragoza*, Zaragoza, 1969, pág. 127. Y, M.^a Carmen LACARRA y M.^a Isabel OLIVÁN, *Guía histórico artística de Zaragoza*, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1982, págs. 120-437.

54. J.C. ESCRIBANO SÁNCHEZ y Jesús CRIADO MAINER, *La fábrica de la primitiva Seo de San Salvador de Zaragoza*, *La Plaza de la Seo. Zaragoza (Investigaciones histórico-arqueológicas)*, Excmo. Ayuntamiento, Zaragoza, 1989, págs. 17-43.

55. *Ibidem*, pág. 32 y notas 57 y 58.

Entre esas décadas y fechas poco posteriores (1389) pudieron igualmente hacerse las yaserías de la *iglesia parroquial de San Pablo* de Zaragoza, empleadas tanto como celosías y pretil en las ventanas, como en forma de agramilados en los muros. Quizás lo que más interesa, en este caso, respecto a los ejemplos antes vistos sea que las celosías de los ventanales⁵⁶ muestran una decoración geométrica de lazo en la aplicación calada de sus huecos mixtilíneos y pretiles, o que la ornamentación agramilada de sus muros recoge el motivo también mixtilíneo que volvemos a encontrar en otras iglesias como Tobed y Maluenda.

Fuera del foco de la capital interesan los ejemplos que se guardan en las áreas de Calatayud y Borja. En la primera, la *iglesia parroquial de la Virgen* de Tobed. Su primera etapa constructiva corresponde a 1356-59, y en esas fechas, coetáneas a los ejemplos zaragozanos, se sitúan los ventanales del testero (fig. 6), sobre el presbiterio, los del segundo tramo de la nave que repiten los modelos de los anteriores, y los del primer tramo de la iglesia, que cambian estructura y decoración. En unos y otros se presentan dos tipologías de ventana, una con arcos mixtilíneos entrecruzados y otra en arco apuntado cuyas ramas se prolongan y cruzan conteniendo ornamentaciones caladas que se corresponden respectivamente con atauriques, al modo de la Aljafería, y trilóbulos, apareciendo en todos los casos cruces del Santo Sepulcro (la cruz patriarcal, Orden a la que perteneció esta iglesia) y pretiles calados, con talla recortada plana y temática estrictamente geométrica de lacerías.

En esta etapa constructiva de Tobed habrá que tener en cuenta y analizar más ampliamente en lo posterior lo que subraya G. Borrás⁵⁷, la vinculación de la obra de esta iglesia con el monarca Pedro IV, con el arzobispo don Lope Fernández de Luna y con la Orden del Santo Sepulcro y por ello, con las obras que patrocinaron dichos encargantes en Zaragoza (Aljafería, palacio arzobispal y convento del Santo Sepulcro).

Por su parte, en Calatayud se pueden ver los ejemplos de la *iglesia de San Pedro de los Francos* (anterior a 1362), en la que se guardan también vanos con celosías según la moda de la época que ya hemos ido viendo en otras iglesias, siendo en este caso su decoración tallada y calada de lazo. La *iglesia* del desaparecido *convento de San Benito* (siglo XIV), que tiene restos de agramilado y de celosía con talla calada, geométrica también. Relacionada con las anteriores se encuentra la celosía aún visible de la *iglesia de Nuestra Señora de la Peña*, ubicada en una capilla lateral al ábside y fechable por los mismos años del siglo XIV. Es decir, estaríamos de nuevo en los casos de la primera década de la segunda mitad del siglo XIV, momento en que fundamentalmente se fechan todos los restos hasta ahora comentados.

En cuanto al área de Borja, se conservan muestras en las iglesias de Ambel (*parroquial de San Miguel*), Alberite de San Juan (*Nuestra Señora de la Asunción*) y Magallón (*Santa María de la Huerta*, de Dominicos) que, junto con el *torreón señorial* de Pleitas de Jalón, se pueden fechar de nuevo en la misma década, entre 1350-1360. En todos estos edificios se conservan vanos que parecen corresponder a un mismo taller por las afinidades observables, geminados

56. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. II, pág. 411.

57. *Ibidem*, pág. 410 y ss.

todos, con arcos mixtilíneos y apuntados lobulados, que en lo que se refiere a las iglesias muestran decoración tallada y calada, a base bien de atauriques, dispuestas las palmetas afrontadas en eje de simetría o en esquemas asimétricos, o bien de lacerías de diseño estrictamente geométrico y menudo. Además, en Santa María de la Huerta de Magallón pueden apreciarse restos de agramilados, algunas de cuyas ornamentaciones repiten los temas de arcos entrecruzados mixtilíneos sobre columnas ya citados en la iglesia de San Pablo de Zaragoza y Tobed, o que veremos en Maluenda poco después.

Finalmente hay que mencionar la construcción en 1335 de *Santa María de Mediavilla*, en Teruel, edificio en el que está documentada la presencia del maestro Yuçaf de Huzmel, vecino de Coglór (quizás Caulor, lugar desaparecido en la vega baja del Jalón), población perteneciente a la Orden militar del Hospital o de San Juan de Jerusalén, que llega desde Zaragoza⁵⁸. Como ya señalara L. Torres Balbás⁵⁹, se conserva allí parte de la celosía de un vano del presbiterio, tapado por el retablo mayor, que tiene yesería tallada de labor geométrica. Este ejemplo, que parecería excepcional y aislado en Teruel frente a la agrupación más clara de obras en las otras áreas citadas, ya hemos visto, sin embargo, cómo a través de su maestro constructor Yuçaf está vinculado al mudéjar de Zaragoza e incluso, por procedencia de este artífice, con la vega baja del Jalón (Borja) y con la Orden de San Juan de Jerusalén. Todas estas relaciones deberán ser objeto de estudio más amplio en lo posterior.

Como conclusión a las yeserías mudéjares del siglo XIV pueden subrayarse las siguientes notas:

- Que el modo de éstas se crea a partir de las obras de ampliación de la Aljafería en la época de Pedro IV. Allí, los maestros que trabajan se inspiran a su vez en el modelo directo que suponen las yeserías del período taifa. Esta vuelta hacia modelos bastante anteriores (del siglo XIV al siglo XI) puede tener una explicación lógica, ya que Pedro IV es el primer monarca aragonés posterior a la reconquista de Zaragoza (1118) que habita de manera continuada el edificio y el primero también que emprende en el mismo una ampliación de verdadera envergadura. En cuanto a la continuidad de las yeserías islámicas podemos considerar diferentes factores propiciatorios, como: la existencia de yeso como material abundante y barato, la persistencia del conocimiento técnico del trabajo del mismo por los mudéjares que habrían de ser los maestros que dirigieron sus obras y la mano de obra especializada más numerosa que allí trabajó, y naturalmente, la sugestión que pudo producir el arte taifa allí desarrollado cuyo refinamiento, posibilidades y calidad no tenían parangón con el coetáneo arte cristiano. Así, la obra real de Pedro IV en la Aljafería enlazaría con las pautas estéticas del deslumbrante palacio musulmán, y en este hecho quizás habría que preguntarse si tuvo algo que ver el propio gusto personal del monarca, encaminando a sus maestros moros a tomar las yeserías del siglo XI como motivo de inspiración.

58. *Ibidem*, vol. I, pág. 127.

59. L. TORRES BALBÁS, *La iglesia de Santa María de Mediavilla...*, op. cit., pág. 94.

Por tanto, las yeserías aragonesas del siglo XIV se entroncan con sus equivalentes taifas a través de una obra cortesana y regia que habría de servir de modelo a todo lo posterior.

– En relación con lo anterior, las yeserías aragonesas del siglo XIV parecen vinculadas a personalidades determinadas, como el citado monarca Pedro IV, a altos eclesiásticos y a órdenes religiosas (arzobispo don Lope Fernández de Luna, Ordenes del Santo Sepulcro y de San Juan de Jerusalén, dominicos); se sitúan en una geografía concreta (Zaragoza, comarcas de Calatayud, Borja y Teruel capital) y parecen proceder de unos mismos talleres. Los artistas que componen estos últimos demuestran igualmente estar conectados con Zaragoza, bien porque documentalmente lo sepamos (caso de Teruel) o bien porque formalmente así se demuestre (análisis de formas).

Pero no sólo eso, sino que estos talleres debieron haberse formado en el propio trabajo real de la Aljafería de Pedro IV, ya que parece evidente que hubieran visto no sólo los modelos mudéjares allí creados, sino las mismas yeserías del siglo XI, y así se explicaría que por ejemplo en Tobed repitan en los ventanales los temas de rosetas que encontramos en los paneles de yeserías taifas y que no hallamos en otros lugares. Luego, las obras reales, el patrocinio particular y la movilidad de los grandes talleres allí formados juegan un papel esencial en la formación de las yeserías mudéjares del siglo XIV.

– En cuanto a la técnica, se usan dos modos de trabajo: el agramilado y la talla. El primero no debe ser llamado esgrafiado como se hace en diferentes publicaciones, dado que no se corresponde con este tipo de labra. El segundo parece exclusivamente talla en seco y no moldeado con posterior talla, como también se ha escrito, puesto que la asimetría, irregularidad, variedad y nunca estricta coincidencia de unos mismos motivos en una misma obra así parecen indicarlo. Su labra carece de la finura y minuciosidad alcanzada en el siglo XI, siendo por lo general, mucho más tosca y rápida.

– Funcionalmente las yeserías del siglo XIV se aplican con tres usos diferentes, por un lado como decoración mural, por otro conformando ventanales, haciendo en este material estructura, decoración calada y pretil, y por último configurando puertas, con su correspondiente decoración labrada.

– En cuanto a las formas, tanto la estructura de los arcos como las ornamentaciones son esencialmente de derivación taifa. Las primeras parten de la complejidad mixtilínea creada en la Aljafería musulmana, encaminándose incluso a soluciones más simples pero nuevas, viendo que aun cuando también haya algún arco de rasgos góticos (los apuntados), su tratamiento por lo general se conecta con soluciones islámicas (así sus ramas se prolongan y entrecruzan o se enmarcan mediante alfiz).

– En lo que se refiere al repertorio ornamental, descansa básicamente en las dos formas de la abstracción musulmana: lo vegetal y lo geométrico, representado sobre todo por el ataurique y la lacería. Estos temas, algunos otros de igual procedencia y lo heráldico (barras aragonesas y cruces del Santo Sepulcro, por ejemplo) se distribuyen con la característica talla en dos planos, ritmos de repetición, alternancia y simetría en torno a un eje de lo musulmán, notando quizás que la rigidez de sus ritmos es menor en lo mudéjar que en lo taifa, especialmente en lo vegetal. Los motivos se aíslan y enmarcan también con soluciones afines. Faltan pues los otros temas: lo epigráfico y los seres

vivos, animales y humanos, que por el contrario sí encontramos en otras yeserías mudéjares peninsulares.

– La policromía aparece añadida siempre en forma de pocos colores planos, aunque apenas se conserve en la mayor parte de los ejemplos.

– Finalmente, la yesería no debe ser considerada como un arte independiente, añadido por tanto secundario a la construcción en la que se encuentra. Por el contrario forma parte de un modo de trabajo mudéjar que sigue las pautas de lo hispanomusulmán y que integra materiales y técnicas en un todo inseparable en su resultado final. Así, en el siglo XIV las yeserías destacan por jugar un papel esencial en la configuración del espacio interior, concepción ya destacada por G. Borrás, y por la que en las iglesias los muros recubiertos de decoraciones agramiladas policromas o las yeserías de los vanos configuran un espacio colorista, que se desmaterializa negando la solidez de la forma construida por la repetición de un mismo diseño y que, a su vez, deja pasar una luz tamizada a través de sus decoraciones caladas, luz parpadeante en su paso con la que se crea un espacio íntimo, que en esencia es islámico y no cristiano, aunque se aplique a una arquitectura funcionalmente cristiana y se mantenga porque este intimismo se acomoda bien al recogimiento religioso en general.

Esta característica espacial subsistirá en la yesería mudéjar aragonesa a lo largo del tiempo (después en claustros, etcétera).

Las yeserías durante los siglos XV y XVI

Dentro del siglo XV, su tercio inicial parece ser un primer momento en el que se concentran las obras de mayor interés. Son los años comprendidos entre 1404 y 1426, que G. Borrás incluye como nueva etapa de esplendor después del reinado de Pedro IV. Sin embargo, en estos años las yeserías conservadas muestran dos orientaciones distintas, una muy vinculada todavía a las formas decorativas de la yesería del siglo XIV y otra que incorpora un gusto nuevo, fundamentalmente gótico, que irá desplazando al anterior.

Como ejemplo de esta primera orientación tendríamos que incluir lo conservado en la *iglesia de San Miguel de los Navarros* de Zaragoza, edificio que se sitúa hacia 1396⁶⁰, fecha en que se sabe se estaba construyendo su torre. En esta iglesia se conservan algunos ventanales, hoy restaurados, al igual que su decoración mural agramilada. Por las mismas fechas se puede datar la *iglesia parroquial de San Félix* de Torralba de Ribota, que se comenzaría después de 1367 y en la que pueden estudiarse también los dos tipos de yesería citados; e igualmente los mismos se encuentran en la *iglesia de las Santas Justa y Rufina* de Maluenda, que conserva una inscripción con el año 1413 incluida en el sotocoro⁶¹.

Como comentario global a los ejemplos citados podríamos destacar que su decoración agramilada sigue las pautas del gusto del siglo XIV, manteniendo tanto la tradición de secuencias de arcos mixtilíneos ya vista, como una mayor

60. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. II, pág. 466.

61. *Ibidem*, vol. I, pág. 69.

variedad de motivos de lacería, todo ello con la policromía que es habitual. En cuanto a los ventanales (fig. 7), en ellos subsisten variantes de entrecruzamientos de arcos mixtilíneos y se sigue la típica ornamentación de atauriques dispuestos en eje de simetría, en tanto que sus celosías caladas muestran preferencia por los temas de lazo.

Por otra parte, el nuevo gusto hacia formas góticas parece proceder de Zaragoza una vez más, y ligarse en este caso a la personalidad de Mahoma Rami. Este maestro moro se cita documentalmente en dicha ciudad, trabajando en las obras de la Seo promovidas por Benedicto XIII desde el arranque del siglo XV, asumiendo pronto la dirección de las mismas⁶². Poco después, ambos, encargante y maestro, vuelven a encontrarse unidos en la construcción de la desaparecida *iglesia de San Pedro Mártir*, de Calatayud (1411-1414)⁶³, y todavía más tarde, en 1426, se lee su firma en el coro de la *iglesia parroquial de Santa Tecla* en Cervera de la Cañada, según dio a conocer J.M.^a López Landa⁶⁴. Lo reseñable en estos ejemplos es, de un lado, la continuidad de los agramilados en los muros como pervivencia de los de la etapa anterior (por ejemplo, ver Cervera de la Cañada), por otro lado, la presencia de celosías en los óculos o vanos circulares en los que pueden seguirse desde trazados de lacerías (que parten de estrellas de diferente número de lazos, para entrecruzarse, anudarse y a veces rematarse en piñas o rosetas; ver la misma Cervera de la Cañada, -fig. 8-, o la antes citada Torralba de Ribota) a diseños plenamente góticos con tracerías de este origen. Estos últimos enlazan con lo más novedoso que encontramos en este grupo de yeserías, que es la estructura y decoración plenamente góticas de sus ventanales. El origen de estos diseños que renuevan lo conocido seguramente hay que buscarlo en los ventanales de los ábsides de la Seo de Zaragoza, en los que interviene el citado maestro Mahoma Rami. Aquí debió incorporarse un repertorio nuevo que él mismo propagaría a las iglesias citadas de la comarca de Calatayud (como Cervera de la Cañada), y estas novedades pasarían a engrosar el repertorio tradicional de los talleres locales activos, hasta ahora reducido a motivos procedentes del siglo XIV. De este modo se explicarían los dos momentos diferenciados que acabamos de comentar, en los que prácticamente coexiste lo tradicional mudéjar del siglo XIV con lo nuevo gótico. En relación con dicha renovación podríamos citar las siguientes yeserías: el ventanal, antepecho del coro alto y decoración restaurada del óculo de los pies de la *parroquia de Santa Tecla* de Cervera de la Cañada, con labores que se relacionan con las ornamentaciones sobre los arcos que sustentan el correspondiente coro de la *parroquia de San Félix* de Torralba de Ribota y algunos de los ventanales y óculo de la segunda fase constructiva de la *iglesia de la Virgen* de Tobed. Su labra presenta notas de afinidad que a su vez derivan muy directamente de lo hecho en los ventanales del recrecido ábside de la Seo, con una talla gruesa, simplificada y carente de una decoración menuda añadida. La introducción de un nuevo lenguaje puede seguirse tanto en la configuración de

62. *Ibidem*, vol. I, pág. 130; y también J.C. ESCRIBANO y J. CRIADO, *op. cit.*, pág. 37 y ss.

63. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. I, pág. 130.

64. Para todos estos datos aportados por J.M.^a LÓPEZ LANDA, ver G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. I, pág. 68.

los arcos (ahora apuntados con intradoses trilobulados y roseta superior, todo ello gótico), como en la nueva forma de los capiteles y el renovado repertorio decorativo de los pretilos bajos (también góticos).

A otro taller y quizás a un momento cronológico algo más avanzado, parecen corresponder otros ventanales de la mencionada iglesia de la Virgen de Tobed que presentan, a diferencia de los anteriores, una labra mucho más fina, con abundante decoración menuda de carácter más tardío dentro del gótico.

Además, como ha podido verse, a la novedad del lenguaje ornamental se le ha añadido ahora una nueva función de la yesería, ampliada al ubicarse como cierre de los coros altos a modo de antepechos o pretilos.

Muy probablemente relacionados con los mismos talleres podrían vincularse también los ventanales de la *casa de los Luna* en Daroca, muy conectados formalmente con los últimos citados de la iglesia de Tobed, si bien aquí lo gótico queda exclusivamente centrado en la estructura de sus arcos y decoración de yesería calada (tracerías, cardinas y pequeñas rosetas como en dicha iglesia) y por el contrario en la ornamentación de sus alfiles se decantan únicamente hacia una decoración de lazo plana, repetida y menuda. La cronología de este edificio situado, por el análisis de la heráldica de la techumbre de su salón principal, en el pontificado de Benedicto XIII y más concretamente entre los años 1396 y 1410⁶⁵, parece sin embargo, en lo que se refiere a las yeserías, ser algo posterior.

A partir del último tercio del siglo XV destacarán también otras muestras de yeserías centradas en esta misma comarca de Calatayud. Así, los ejemplos conservados en el *castillo* de Cetina, en su capilla privada, se sitúan cronológicamente hacia la década de 1470⁶⁶ y se relacionan con las yeserías de la *capilla de San Francisco Caraciolo* en la *iglesia de Nuestra Señora de la Peña* de Calatayud (fig. 9) e incluso con la puerta de acceso a la iglesia desde el claustro de la *colegiata de Santa María* de esta misma ciudad. Todas estas yeserías parecen corresponder a una misma época y quizás a un mismo taller. En los dos primeros ejemplos citados destaca la fina labra del yeso que forra los muros y bóvedas, con diferentes temas del repertorio gótico que sin embargo se transforman al adaptarlos a un diseño planista y repetitivo de acuerdo a ritmos esencialmente musulmanes. En cuanto a la puerta mencionada de la *colegiata de Santa María*, su estructura en arco apuntado cobijando un segundo arco rebajado gótico tardío, el repertorio decorativo y lo heráldico vinculado a figuras de ángeles portantes, la entroncan a su vez con los finales de este último tercio del siglo XV y las obras coetáneas del palacio de la Aljafería de Zaragoza, en la fase constructiva promovida por los Reyes Católicos (década 1490) (figs. 10, 11 y 12). La importancia de los maestros que trabajan en dicho palacio en esta etapa queda demostrada por el hecho, documentado por Antonio de la Torre y del Cerro, de la presencia de moros zaragozanos en las obras del palacio de la Alhambra de Granada en 1492. Estos fueron los hijos de Maestre

65. M.^a Dolores PÉREZ GONZÁLEZ, *La casa de los Luna, en Daroca. El estudio de la heráldica como método de datación*, *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 1982, págs. 179-184.

66. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. II, pág. 152.

Mofferiz, uno especializado en la labra de órganos (carpintería) y otro en la de aljez, que llegaron allí procedentes de Zaragoza después de haber trabajado en su palacio real⁶⁷. La construcción de la Aljafería había sido dirigida hasta 1500 por Faraig de Gali, y lo que parece también evidente es que las novedades allí introducidas (lenguaje gótico tardío más elementos mudéjares e incipiente repertorio renacentista) tendría a su vez difusión por otras áreas zaragozanas más alejadas.

En relación con todo lo citado habría que incluir otras yeserías de las comarcas de Borja, Calatayud, La Almunia y Ejea de los Caballeros. En la de Borja se conserva la barandilla de escalera del *palacio de la Orden del Hospital* en Ambel (fig. 13), con diseños de tracería gótica flamígeros unidos a molduras con acantos y tacos que nos sugieren ya una fecha más avanzada de comienzos del siglo XVI. En su *iglesia* se haría también un púlpito de yeso con similares ornamentaciones. De este modo vemos otra vez una nueva ampliación de la funcionalidad del yeso al aplicarse como balaustrada de escaleras monumentales (como en la Aljafería, aunque en menor escala) y a púlpitos, mueble sobre el que nos referiremos más ampliamente al tratar el de Maluenda. Podrían incluirse también aquí algunos restos muy restaurados y que habría que analizar mejor, como los del *palacio de los Felices* en Epila (fig. 14), con celosía y puertas con escudos sostenidos con grifos, próximos a las soluciones del palacio real zaragozano (hacia el siglo XVI).

En la comarca de Calatayud creemos que también puede adscribirse a esta cronología lo realizado en la *iglesia de las Santas Justa y Rufina* de Maluenda. En este edificio se conserva un púlpito de yeso con su tornavoz y escalera, que junto con el pretil de su coro alto han sido habitualmente fechados en los primeros años del siglo XV. Sin embargo, un análisis del mismo parece recomendar el retraso de su factura a inicios del siglo XVI por diferentes razones: primero, porque este tipo de mueble nuevo parece introducirse con posterioridad a la fecha citada, hacia los últimos años del siglo XV, incluso correspondiendo al reinado de los Reyes Católicos⁶⁸, con el fin de, desde él, predicar y aleccionar a los nuevos cristianos (judíos y moros), todo dentro de la política de conversión forzosa promovida en esas décadas. Estos púlpitos pueden componerse de tres partes básicas, descritas por P. Lavado: el púlpito propiamente dicho, que configura la tribuna desde la que se habla, la escalera de acceso a él y el tornavoz superior que recoge la voz, aunque esta última pieza falta en muchos de los ejemplos aragoneses. Segundo, parece ser más tardío porque en su repertorio ornamental une los temas gótico tardíos afines a los de otras yeserías, y otros ejemplos de carpintería de similares fechas⁶⁹, con las lacerías de tradición islámica e incluso con cenefas de hojas de acanto o sargas de perlas (ovas) vinculables ya con el nuevo lenguaje clásico introducido desde comien-

67. Antonio de la TORRE Y DEL CERRO, *op. cit.*, véase nota 7.

68. Pedro J. LAVADO PARADINAS, Púlpitos mudéjares de yeso, *Revista Egipcia de Estudios Islámicos*, XX, 1979-80, págs. 145-171.

69. Su tracería gótica puede enlazarse con la del coro de la colegiata de Santa María de Borja o con el pie de órgano de San Pedro de los Francos en Calatayud, ambos de madera del siglo XV o c. 1500.

zos del siglo XVI. Por todo ello consideramos que estas yeserías de Maluenda deben ser retrasadas a la cronología dicha.

Algo más popular en factura pero con parecidas características es el pretil del coro de la *parroquial* de Nigüella, partido judicial de Catalayud. Con Maluenda se relacionan también las yeserías de las estancias nobles del *palacio* de Illueca, e igualmente se labraron otros púlpitos, como los de las *parroquias* de Anento, Cabolafuente, La Muela, etcétera, que se escalonan a lo largo del siglo XVI.

A su vez, en Ejea de los Caballeros y en su *iglesia de Santa María* se guarda otro púlpito (fig. 15) y la embocadura de la *capilla de Santa Ana* ambos con yeserías de tradición gótica vinculables a los ejemplos antes citados. En esta misma área geográfica se hizo el pretil de coro de la *iglesia parroquial* de Castejón de Valdejasa, con similar ornamentación, parecida cronología y quizás un mismo taller que los otros últimos.

El giro hacia temas más renacentistas se dejará sentir en estos mismos talleres y en otros que iremos mencionando a lo largo de la primera mitad del siglo XVI. Así, lo veremos repetidamente en las embocaduras de capilla que proliferan a partir de estas fechas como una nueva funcionalidad del yeso. Ejemplos destacados son las de las portadas de la *capilla del Rosario de la iglesia de las Santas Justa y Rufina* de Maluenda (fig. 16), o la de la *capilla de la Virgen del Carmen* en Alagón. Ambos nos sirven de muestra para el análisis de este tipo de obra, viendo cómo se renuevan sus estructuras (con arcos rebajados y de medio punto, pilastras clásicas) y se introducen los nuevos temas renacentistas, unidos a los de tradición gótico tardía y mudéjar (lacerías) anteriores, en ocasiones tratados con la concepción planista y repetitiva que es habitual en lo musulmán.

En cuanto a Tarazona su *catedral de Santa María* conserva en su claustro un magnífico conjunto de celosías que muestran la continuidad del uso del yeso como aislante visual y tamiz de luz. Se sitúan en el primer cuarto del siglo XVI (1529), quizás vinculadas al alarife moro Mahoma Berroz y a otros de la misma procedencia que fueron documentados por Sanz Artibucilla y que recoge G. Borrás⁷⁰; lo más interesante en este caso es la pervivencia de la temática gótico tardía recortada y readaptada a una nueva forma expresiva por los ritmos compositivos estrictamente mudéjares por los que se rige.

Finalmente, habría que considerar la importancia del foco oscense. Un primer ejemplo de interés en esta área geográfica es el conservado en la *colegiata* de Bolea en la *capilla de los Diestes*, espacio en el que aparece una sorprendente, por lo retardataria e inhabitual, decoración agramilada de lazo, relacionable con algunos motivos de las techumbres de madera del monasterio de Sigena. El edificio fue construido en el segundo tercio del siglo XVI, estando documentado en 1532 el permiso concedido a la familia de los Diestes para la construcción de su capilla. Teniendo en cuenta que esta decoración aparece parcialmente cubierta por un enfoscado posterior y que la ornamentación renacentista parece estar superpuesta a ella, pudiera ser que la misma se labrase entre ambas fechas: la construcción de la colegiata, para la que este espacio reaprovechado después

70. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. II, pág. 351.

pudo servir de sacristía u *oficina* de las obras, y su construcción posterior como capilla fúnebre de dicha familia (o sea, entre el segundo tercio y mediados del siglo XVI)⁷¹.

Por su parte la *catedral* de Huesca conserva yeserías de gran interés. Así, el púlpito de la *sala de Limosnas* (fig. 17) y una capilla en su claustro (no conservada). Ricardo del Arco relaciona el primero con los pulpitos de las iglesias del *monasterio* de Casbas, Montearagón (Quicena) y el de la *parroquial* de Monzón, así como con el pretil de coro de la *parroquial* de Sieso⁷². Estas obras, junto con otras oscenses como las del *monasterio* de Villanueva de Sijena (puerta de la sala capitular), la *parroquial* de Lanaja (pretil del coro) y la *colegiata* de Alquézar (portada de la *capilla de San Fabián*), muestran globalmente pervivencias mudéjares, rasgos aún góticos y abundantes elementos renacentistas, que en algunos de los ejemplos citados son dominantes o exclusivos. Todo ello conduce a la necesidad de estudiar monográficamente este foco oscense, puesto que la existencia de talleres locales a lo largo de todo el siglo XVI pudo inspirarse en ejemplos hispanomusulmanes no llegados hasta nosotros y será, muy probablemente, la base sobre la que se asienten las pervivencias mudéjares de las yeserías del siglo XVII.

En este sentido tiene gran interés lo conservado en la *capilla de los Claramún* en la *iglesia de San Francisco* de Barbastro (fig. 18), dado que se trata de una obra documentada desde fines del siglo XVI, puesto que a 1598 corresponde el enterramiento de Esteban Claramún, bayle de Caspe, cuya lápida se encuentra situada a la izquierda del ingreso, y en 1604 se firma la capitulación entre Alberto Claramún, señor de Artajona y el pintor Rafael Pertus, domiciliado en Zaragoza, para que éste pinte la totalidad de la capilla, incluido el arco de una sepultura del interior⁷³. Ésto último hace referencia a la parte que nos interesa, ya que es precisamente el arco de la tumba en arcosolio que se encuentra en la misma y el de la embocadura de dicha capilla los que presentan una decoración de yeserías, con temas de lazo (estrella de ocho) que serán los que continuaremos viendo desarrollados a lo largo de todo el siglo XVII.

Como conclusión a estos dos siglos de yeserías mudéjares a los que acabamos de referirnos (XV y XVI), habría que destacar lo siguiente:

— En lo que se refiere a los *talleres*, lo conservado muestra que la actividad yesera del siglo XIV generó la aparición de diferentes talleres locales, en marcha en las áreas mencionadas, y a su vez, que tal hecho no los desvinculó de una direccionalidad artística ejercida desde la capital, Zaragoza. Esta siguió siendo posible a través de razones similares a las expuestas para el siglo anterior, como son: la importancia de las obras de la capital, que continúan presentándose

71. José Luis PANO GRACIA, *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las Hallenkirchen o iglesias de salón*, Tesis doctoral inédita, leída en la Universidad de Zaragoza, mayo, 1987, vol. II, págs. 305 y 329, y vol. VII, documento 300; y también puede verse en: Agustín SANMIGUEL MATEO, Un raro tema oriental antiguo en el Calatayud del siglo XVII, *Actas del II Encuentro de Estudios Bilibitanos*, 1989, págs. 291-310.

72. Ricardo del ARCO, *op. cit.*, pág. 180.

73. Carmen MORTE GARCÍA, Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón, *II Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII, 1988, pág. 398 y ss.

como modelo (las de la Seo con Benedicto XIII, o las de la Aljafería de los Reyes Católicos, al concluir el siglo XV); la mediación de patrocinadores (altos eclesiásticos como el citado Benedicto XIII o importantes familias como los Luna, en Daroca o Illueca); y la orientación personal de artistas destacados, conductores claros de la renovación (el coro de M. Rami, en el primer cuarto de este siglo XV, y probablemente otros que no conocemos).

Sin embargo, conforme se desarrolla el siglo XV y durante el siglo XVI el número de obras de yesería es cada vez más abundante y más variada la procedencia de sus patrocinantes. Así, a los ya mencionados se unen la Iglesia, fieles y municipios locales (como en el caso de la contratación de santos, coros y púlpitos, y en el del propio claustro de la catedral de Tarazona) o destacadas familias que encargan en la iglesia de su localidad su capilla particular (con embocaduras y decoración de éstas) o, asimismo, se extiende más el uso del yeso en lo civil (como la casa de los Luna, algunas ventanas gótico tardías conservadas en Maluenda, etcétera).

Finalmente destacaríamos la ampliación cuantitativa de talleres y focos geográficos de la yesería en el siglo XVI, que nos llevará a unir a los más desarrollados y conocidos (como los de Zaragoza, Calatayud, Daroca, Borja y Tarazona) con otros nuevos en Cinco Villas, o muy destacados por su posible repercusión posterior (en el siglo XVII) como el de Huesca-Barbastro.

— En cuanto a la *funcionalidad* de las yeserías no cabe duda que se amplía. A los ventanales, celosías y decoración de puertas del siglo XIV, se une ahora su aplicación como pretilos de coro, su uso en los púlpitos, con su correspondiente escalera de acceso y tornavoz, su más amplio desenvolvimiento en el empaque ornamental de las embocaduras de capillas, su inclusión como forro decorativo añadido a muros y bóvedas interiores, o sus posibilidades monumentales en balaustradas de escaleras civiles.

— Sin embargo, en lo *técnico* algo ha cambiado, y la talla pasa a ser el modo de trabajo básico y casi exclusivo, bien como labra planista que haga sobresalir ligeramente un motivo de su fondo, bien como talla profunda que llegue a eliminar este último, dejando la labor recortada o calada. Así, los agramilados, aún presentes en el primer tercio del siglo XV, irán perdiendo terreno, no quedando en la segunda mitad del siglo ni en el siglo XVI apenas ejemplos (salvo los de Bolea y algunos otros). Por el contrario, en la decoración mural la yesería ornamental tendrá una nueva expresión en la talla, que sistemáticamente aplicada logrará idéntica función como desmaterializador de su solidez (capillas del castillo de Cetina o de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Calatayud). Su labra fina o gruesa, más refinada o popular según los ejemplos, mantiene todas las posibilidades efectistas con posible adición de policromía que sigue haciendo del yeso material ornamental principal.

— En cuanto a lo *formal*, la conocida capacidad de adaptación del mudéjar muestra la constante y, a partir de ahora, muy rápida asimilación de las nuevas formas (del gótico del XIV al gótico tardío y el renacimiento), tanto en la estructura de los yesos (arcos, forma y tipología de los encuadres, etcétera) como en el repertorio ornamental, haciendo coexistir lo tradicional y lo nuevo (mudéjar, gótico, renacentista), decantándose en ocasiones hacia uno de estos gustos según el encargo, o asimilándolo todo y readaptándolo a los ritmos compositivos propios (formulaciones conocidas del trazado musulmán).

— Finalmente, en estos dos siglos XV y XVI, la yesería va perdiendo su papel esencial en la creación de ese espacio colorista e íntimo que vimos desarrollado en las iglesias del siglo XIV (salvo en las edificadas en el primer cuarto del siglo XV), si bien en ejemplos concretos y de forma más reducida mantiene su papel desmaterializador de superficies (a través de la repetida movilidad de su trazado en las capillas de Cetina y Nuestra Señora de la Peña en Calatayud) o crea idéntica función de cierre visual y paso tamizado de luz que encontramos en las celosías de la primera época y que ahora puede hacerse extensivo a un espacio más amplio, el de los claustros (así el de Tarazona y quizás otros perdidos). Por el contrario, y de forma más extendida, aumentan sus posibilidades de enfatización ornamental situada en puntos concretos (como ventanales y puertas o muebles).

La yesería sigue arraigada en el gusto aragonés, eso hará que la expulsión de los moriscos en 1610 no signifique su final.

Las pervivencias mudéjares en las yeserías del siglo XVII

Es necesario comenzar destacando que el arraigo del arte mudéjar en Aragón y el desarrollo de sus yeserías lleva a la pervivencia de sus modelos hasta fechas muy posteriores a la expulsión de los moriscos (1610), como es a lo largo de todo el siglo XVII. Dentro de las yeserías del seiscientos, las lacerías habrán de seguir siendo tema principal, coexistiendo con las nuevas ornamentaciones de estética barroca, y acoplándose a un diseño tradicional por el que el lazo, o faja que lo dibuja, se presenta con un trazado continuo y sin cesura pasándose por encima o por debajo de lo anterior. Con ello vemos cómo la lacería aragonesa del siglo XVII concuerda con la que fray Lorenzo de San Nicolás definía en su Tratado (1633) como “lazo” para diferenciarlo de otro diseño que denominaba “labor” (evolución quizás del anterior) y que a diferencia de aquél carecía de ese enlace superpuesto y continuo de su faja⁷⁴. A partir de esta trama geométrica básica del lazo se organizaron muchas de las superficies de yesería del siglo XVII, incorporando en sus huecos otros motivos distintos, generalmente de tipo vegetal, más abultados y barrocos, que podían incluso en ocasiones ser tallados aparte para después incorporarlos a las bóvedas.

Las yeserías del siglo XVII presentan a su vez una gran abundancia de ejemplos, razón por la cual vamos a referirnos a ellos, agrupados dentro de las áreas geográficas más destacadas y con relación a los talleres y artífices sobre los que hasta el momento tenemos conocimiento documental.

Por lo temprano y diferente, en comparación a otros ejemplos posteriores, quizás interese comenzar subrayando la importancia de las yeserías conservadas en Epila (Zaragoza), distribuidas tanto en el *convento de la Concepción Franciscana* (fig. 19) como en el vecino *palacio de los condes de Aranda* (o duques de Híjar) de esta localidad. Ambos se hallan unidos mediante paso en alto y, de

74. Estos datos de fray Lorenzo de San Nicolás aparecen recogidos en el artículo de F. INIGUEZ ALMECH, Sobre algunas bóvedas aragonesas con lazo, *op. cit.*, pág. 38.

hecho, serán los condes citados quienes pagarán la construcción de dicho convento entre 1621 y 1629, fecha de consagración de la iglesia. Al exterior de ésta, recorriendo todo su remate superior y en la fachada próxima del palacio se conservan las yeserías originales, celosías talladas y caladas, que muestran en su gran variedad de diseños motivos de gran arcaísmo, como ya señalara G. Borrás⁷⁵, que enlazan tanto con celosías de similar trazado de la mezquita de Córdoba cuanto con otros de la Aljafería taifa e incluso con la continuidad de estos motivos que puede seguirse en pretilos de coro y óculos de iglesia de los siglos XV, XVI y XVII (por ejemplo el coro de Maluenda, un óculo de Cervera de la Cañada o el coro de Villarroya de la Sierra). El análisis pormenorizado de los mismos aporta además importantes datos respecto al proceso técnico de su ejecución.

Estas celosías pudieron ser frecuentes en otros *conventos*, como en el de las *Agustinas* de Mirambel (Teruel) situadas sobre el llamado *portal de las Monjas* y en vanos del torreón circular del convento⁷⁶.

De otro lado, Zaragoza habrá de ser la población que reúna cuantitativamente un mayor número de ejemplos, tanto documentados y no conservados como conservados. Veremos exclusivamente estos últimos, y de ellos lo más antiguo fechado parece corresponder a las yeserías del *convento de Santa Teresa o Fecetas*, ampliamente estudiadas por M.^a Isabel Oliván⁷⁷ que señala que su labra se hace entre 1629-30 y 1638 e incluso concretando más, entre 1636-38, no conociéndose sus autores, si bien fue su arquitecto Pedro de Ruesta, natural de Barbastro, y trabajó Clemente Ruiz, maestro de obras zaragozano al que se debe la ejecución material de la obra, y que sería contratado en otros dos conventos en los que también está documentada la labor decorativa en yesería como fueron los desaparecidos de Agustinos Descalzos (1644-48) y el de los Mínimos de la Victoria, este último anterior (Gaspar de Villaverde, capillas documentadas en 1600 y 1603 que están citadas como modelos para las capillas de Maluenda, 1630). Colaboran también otros artistas como Domingo Zapata y Martín Garín, personalidades cuyo estudio más completo permitiría ver qué equipos están trabajando en la ciudad y cómo crean y divulgan los modelos.

En la iglesia de *San Miguel de los Navarros* se labran entre 1666 y 1669 yeserías (fig. 20), con intervención del que habría de ser destacado propagador de estas ornamentaciones, Juan de Marca, e intervenciones de otros como Sánchez Cuico y Jaime Busiñac y Borbón. El primero trabajaría después en el palacio de los condes de Morata, en Morata de Jalón (1671), y en las iglesias de Brea de Aragón (1676) e Illueca (1678), vinculándose el último con otras obras como el convento de Agustinos, y éste y su hermano Felipe con la iglesia de San Ildefonso (1692), convento de Nuestra Señora del Carmen, etcétera.

75. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. II, pág. 206 y ss.

76. Santiago SEBASTIÁN, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974, pág. 287. El convento se construye a partir de 1564, pareciendo corresponder lo citado ya al siglo XVII.

77. M.^a I. OLIVÁN JARQUE, *op. cit.*

El tercer conjunto ornamental de esta moda es el de la *iglesia de San Ildefonso* o *Santiago*, monográficamente estudiada por Vicente González Hernández⁷⁸, que documenta el edificio y decoración de cinco tramos de su nave a partir de 1661 con el arquitecto Felipe Busiñac y Borbón, en tanto que el resto se concluye a partir de 1692 con Jaime Busiñac y Borbón y José de Borgas.

Estas tres importantes obras, las no conservadas, algunas de las cuales hemos ido mencionado, y otras como dos de las capillas de la catedral de la Seo de Zaragoza (Santo Dominguito de Val y San Valero, 1696-98) muestran la citada pervivencia de la decoración de lazo de tradición mudéjar unida en algunos casos a abundante temática barroca (especialmente en los dos últimos ejemplos citados).

Técnicamente, en la documentación se cita este tipo de labores como "cortados" o lazos⁷⁹, pudiendo exigirse en algún contrato el empleo destacado de dos tipos de yeso, pardo y blanco, con el fin de resaltar más el dibujo, y observando en un análisis directo de los mismos cómo se combinaron sucesivamente las siguientes fases de ejecución: aplicación de un dibujo a partir de un modelo; talla en seco (dado que el moldeado parece más improbable en obras de tan gran superficie) y adición de otros motivos, moldeados y/o tallados aparte, para ser finalmente adheridos a lugares concretos.

Fuera de la capital, Zaragoza, pero en conexión con ella, vamos a citar otros ejemplos relacionados con los talleres de esta ciudad. Así, en la comarca de Calatayud en la *iglesia de Santa María* de Maluenda se construyen entre 1630 y 1631 las capillas de San Miguel y la Concepción, ambas documentadas por Agustín Rubio Semper⁸⁰. En ellas intervienen dos obreros de villa vecinos de Calatayud, Pedro de Gromendadi y Diego de Mendoça, repitiéndose en sus cúpulas unas labores de lazo que se dice tenían idéntica decoración que las existentes en la capilla Mayor de la iglesia del convento de la Victoria de Zaragoza (1600-1603, Gaspar de Villaverde). Así veríamos una clara relación entre los dos focos de Zaragoza y Calatayud, repitiéndose iguales modelos en numerosas iglesias de esta comarca y de la de Daroca, como por ejemplo en la *colegiata de Santa María* de Calatayud (capilla de San Joaquín), las *iglesias de San Benito* y *San Clemente* de esta misma ciudad, en las *parroquiales* de Acered (Daroca), y Alhama de Aragón, Velilla de Jiloca, etcétera.

Por otra parte, en esta misma comarca bilbilitana nos encontramos con la actividad de Juan de Marca, maestro de obras zaragozano muy ligado al conde de Morata, aquél que contratará la construcción del palacio de Morata de Jalón (1671), y que intervendrá en las *iglesias* de Brea de Aragón (1676), edificio estudiado por Jesús Rubio Semper⁸¹, e Illueca (1678). Dentro de esta área se conservan otras yeserías afines como las de las *parroquiales* de Arándiga, Mesones de Isuela, Nigiüella, Jarque, Castejón de Alarba y Villarroya de la Sierra

78. V. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*

79. M.^a C. GRANADOS BLASCO, *op. cit.*, Tesis de licenciatura, documento n.º 1.970.

80. A. RUBIO SEMPER, *Las capillas de la Concepción y San Miguel...*, *op. cit.*

81. J. RUBIO SEMPER, *op. cit.*

(fig. 21), por citar sólo algunas de las muchas muestras de yesería, de las cuales la última de Villarroya de la Sierra muestra la continuidad de la funcionalidad anterior del yeso al aplicarse también a su pretil de coro.

Otras dos zonas, las de Borja-Tarazona y La Almunia también presentan ejemplos, como las yeserías labradas para las *parroquiales* de Ambel, Calcena e *iglesias* de Tarazona (convento de Carmelitas), o las de la *parroquial* de Urrea de Jalón.

Más al sur aparecen en la zona de Cariñena y proximidades de Zaragoza, en las *parroquiales* de Aguilón, Paniza y Mezalocha (fig. 22). En esta última la documentación nos señala la autoría del maestro de obras zaragozano Pascual Rançon, que las concluye en 1653 por encargo del marqués de Camarasa, albañil que por otra parte está ligado por procedencia con Sariñena (Huesca).

Más aisladas geográficamente, pero exponentes también de la moda y difusión de este tipo de yeserías, son las conservadas en las *parroquiales* de Pradilla de Ebro (partido judicial de Ejea de los Caballeros), La Almolda, Bujaraloz, Moyuela y Caspe.

Frente a esta abundancia de yesos en la provincia de Zaragoza, escalonados a lo largo del siglo XVII, en la provincia de Teruel encontramos tan sólo ejemplos tardíos y muy localizados que no suelen cubrir la total ornamentación de un edificio sino sobre todo partes de él: capillas, intradoses de arco, etcétera. Así, tendrán que estudiarse la *capilla de los Reyes* de la catedral de Teruel (fig. 23) (poco anterior a 1649), con las típicas labores de lazo o "cortados", la algo más extensa ornamentación de la *parroquial* de La Fresneda (1682) y la de la *iglesia del Carmen* de Alcañiz (1695).

Finalmente, un mayor interés cuantitativo y una mayor extensión cronológica son las proporcionadas por los ejemplos de la provincia de Huesca. Allí y salvo algún ejemplo aislado, como el documentado de la *parroquial* de Alcu-bierre (una capilla en 1638-1639)⁸² o los de las *parroquiales* de El Tormillo (fig. 24) y Sena, la mayor parte de las yeserías se concentran en el área oriental de Barbastro-Ribagorza. En esta ciudad tendríamos un ejemplo temprano como es la *capilla de San Antonio de Padua* en la *iglesia de San Francisco* datada en 1627, situada frente a la de los Claramún nombrada en el período anterior (1604) y previa a la expulsión de los moriscos en 1610. Pero sobre todo destacan los conjuntos de yeserías de las *parroquiales* de Juseú (fig. 25), Aler y Torres del Obispo, estudiadas por Manuel Gómez de Valenzuela⁸³, que las fechó hacia 1660-70 haciendo notar sus afinidades que las hacían parecer procedentes de un mismo taller, y esbozando ya la hipótesis de su relación con otros ejemplos de Zaragoza. Esta conclusión ha sido confirmada con el estudio del Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, al aparecer el contrato de 1661 por el que el citado maestro Juan de Marca recibía pagos por su trabajo en Juseú, que incluía no sólo el "forro" de la iglesia sino también el pretil del

82. M.^a I. GIL ASENSIO y otros, *op. cit.*, Tesis de licenciatura, documentos n.º 223, 2.562, 2.563 y 2.711.

83. M. GÓMEZ DE VALENZUELA, *op. cit.*

coro⁸⁴. De este modo también en Huesca vemos la presencia de influencias desde Zaragoza, aunque la continuidad de los talleres de yeserías del siglo XVI siguiese activa en este siglo.

Próximos a los anteriores hay otros muchos ejemplos, los más sobresalientes serían los de las *parroquiales* de Peralta de la Sal (fig. 26) y Calasanz (último tercio del siglo XVII) y el de la *colegiata* de Alquézar, con la decoración de los intradoses de la cúpula y el arco de ingreso de la capilla de los Lecina que formalmente se asemeja a las cúpulas vistas en la comarca de Calatayud.

Como conclusión a las yeserías del siglo XVII, pueden anotarse las siguientes características básicas:

– Primeramente repetir lo ya dicho al comienzo, que la justificación del *mantenimiento de la tradición mudéjar* en fechas posteriores a la expulsión de los moriscos (1610) debe buscarse en el arraigo local de este estilo; en la existencia de talleres importantes; en la abundancia y relativa baratura de este material y quizás, también, en un *renacimiento* del gusto por los motivos de lazo, que pudo iniciarse en obras inmediatamente anteriores a la citada fecha (1610), como las del convento de Santa María de la Victoria de Zaragoza (1600-1603), creando una moda que se continuará en las décadas siguientes⁸⁵. Su duración abarca fundamentalmente el siglo XVII, entrando en algún caso en los primeros años del XVIII.

– En cuanto a los *talleres*, es claro que se apoyan en los procedentes de las etapas anteriores (siglo XVI) que continúan activos (Zaragoza, Calatayud, Huesca-Barbastro, etcétera), pero además hay que seguir destacando el papel de Zaragoza como difusor de modelos (en contratos como el de Maluenda se citan como muestras edificios de esta ciudad) en buena manera por la movilidad de los maestros de obras que trabajan en áreas muy diferentes, como es el caso de Juan de Marca (zonas de Zaragoza-Calatayud, Ribagorza) y otros, hasta ahora no conocidos, pero que habrá que analizar como los de Domingo Zapata o Pascual Rançon, debiendo asimismo profundizar más respecto al papel de los patrocinantes de las obras en la difusión de los modelos (por ejemplo el conde de Morata contratando a Juan de Marca y las obras que él realiza dando a su vez lugar a que otros le contraten para la fábrica de otros edificios).

– En cuanto a la *funcionalidad*, no tiene la yesería del siglo XVII nuevos usos si bien cambian en algunos aspectos los ya conocidos. A su empleo como celosía, más reducido ahora y fundamentalmente vinculado a edificios conventuales (Epila, Mirambel), se une su continuidad como material para púlpitos y pretilos de coro (los ejemplos serán sin embargo mucho más escasos), ampliándose, en cambio, su papel de *forro* ornamental. En este sentido la yesería gana terreno en la decoración de cúpulas y abovedamientos en general, hasta el punto de renovarse completamente iglesias viejas mediante un revestimiento *a la moda* de labores de yeso (el coro de Juseú o Illueca) o decorarse completamente las de nueva planta (Santiago o las Fecetas en Zaragoza).

84. Pedro M.^a GUEMBE ELIZALDE, Tesis de licenciatura, ver en: A.I. BRUÑEN y otros, *op. cit.*, documento 6 diciembre 1661.

85. Esta hipótesis ya fue esbozada por M.^a I. OLIVÁN JARQUE, *op. cit.*

— En cuanto a la *técnica*, la talla sigue siendo la principal como veíamos en el siglo XVI. Además de la talla recortada (celosías) esta técnica se apoyará ahora en nuevos medios de ejecución no vistos en las etapas anteriores. Por ejemplo, podrán combinarse los dos tipos de yeso, pardo y blanco, para destacar más nítidamente las labores. Esto también podrá lograrse mediante un relieve más abultado que cree luces y sombras más profundas, soluciones ambas que vienen a sustituir a la policromía de colores planos anterior a la vez que enlazan mejor con el gusto de la época. En relación con el trabajo en relieve también se encuentran novedades, como el que se tallen o quizás moldeen aparte algunos motivos que habrán de añadirse al muro o bóveda después (en ocasiones se han desprendido o existen huellas de los orificios en los que se instalaron).

— En cuanto a lo *formal*, el repertorio ornamental en lo que se refiere a su continuidad mudéjar no crea temas nuevos. Las lacerías siguen repitiendo los motivos y esquemas compositivos tradicionales que encontramos desde los primeros agramilados del XIV y que tendrían su origen en los trazados de la Aljafería taifa y en el repertorio decorativo musulmán anterior. La diferencia es que ahora se complican o amplían en tamaño, por ejemplo algunos dibujos de celosías de los siglos XIV y XV pueden servir de modelo a cúpulas del XVII, u otros diseños de lazo servir de trama sobre la que se inserten las nuevas decoraciones barrocas (figurativas, vegetales, heráldicas).

— Finalmente, la justificación de que deba verse la continuidad mudéjar en las yeserías del siglo XVII está no sólo en lo ya dicho (la pervivencia de la técnica, la subsistencia de los temas geométricos de lazo o el modo compositivo de las decoraciones) sino también en el resultado espacial que el uso de una buena parte de la yesería del siglo XVII produce, como sucede en las iglesias así ornamentadas, en las que su aplicación sigue manteniendo el carácter desmaterializado de la estructura arquitectónica por la repetición de motivos, el juego de luces o la geometría en movimiento que se crea. Por otro lado, la celosía, aislante y tamiz de luz, sigue vigente aplicada ahora al recogimiento e intimismo conventual.

La yesería de tradición mudéjar pervivirá a lo largo de todo el primer barroco en Aragón (siglo XVII), dejando paso a partir del siglo XVIII a soluciones nuevas con diferentes temas ornamentales que no harán sino continuar los motivos naturalistas que, coexistiendo con la lacería, se habían ya desarrollado a lo largo del siglo XVII.

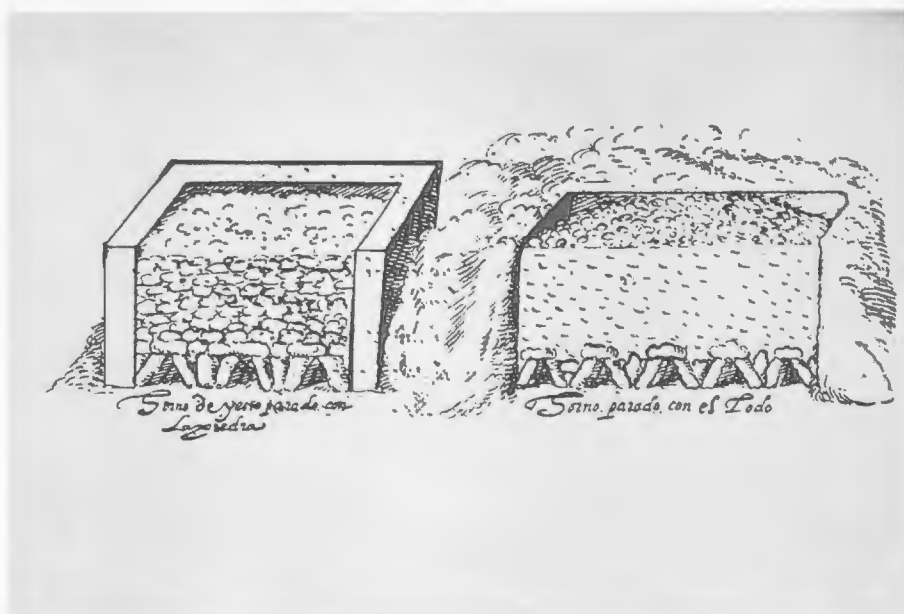


Fig. 1. Hornos de yeso, según J. Turriano



Fig. 2. Horno de yeso. Calatayud



Fig. 3. Puerta, palacio de Pedro IV. Aljafería de Zaragoza



Fig. 4. Agramilado, capilla de San Martín, palacio de Pedro IV. Aljafería de Zaragoza



Fig. 5. Agramilado, sala capitular del convento de las Canonessas del Santo Sepulcro. Zaragoza



Fig. 6. Ventana, iglesia de la Virgen. Tobed



Fig. 7. Ventana. Parroquia de Torralba de Ribota

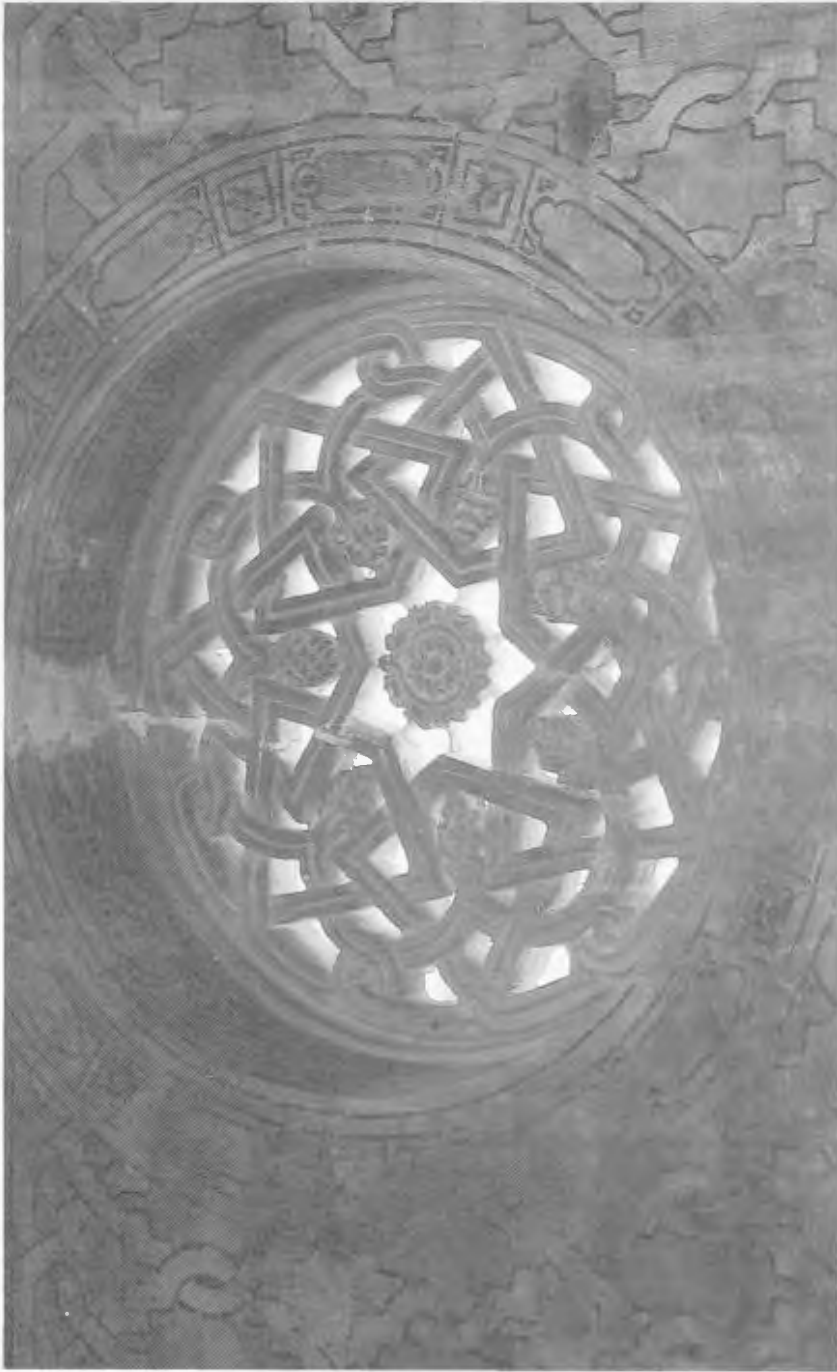


Fig. 8. Oculo del coro. Parroquial de Cervera de la Cañada

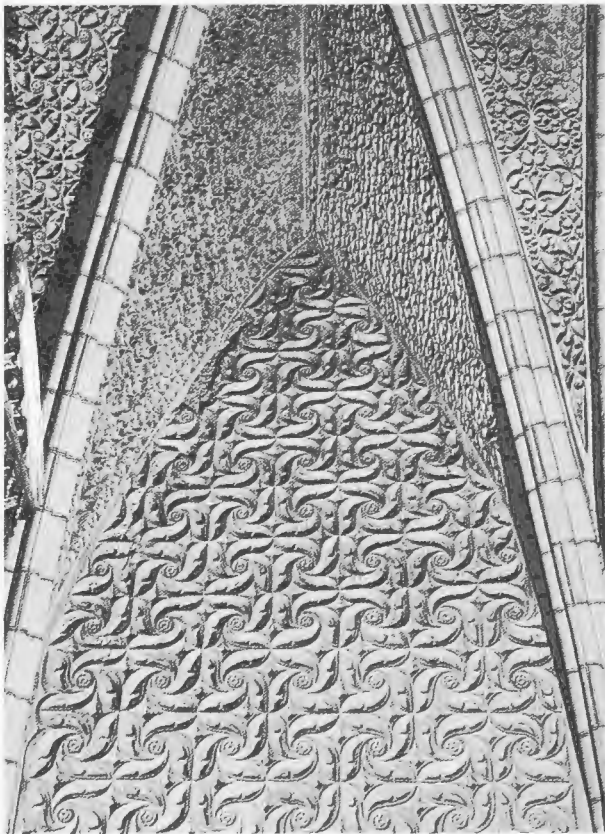


Fig. 9. Bóveda, capilla de San Francisco Caraciolo, iglesia de Nuestra Señora de la Peña. Calatayud



Fig. 10. Puerta, palacio de los Reyes Católicos. Aljafaría de Zaragoza



Fig. 11. Ventanas, palacio de los Reyes Católicos. Aljafería de Zaragoza

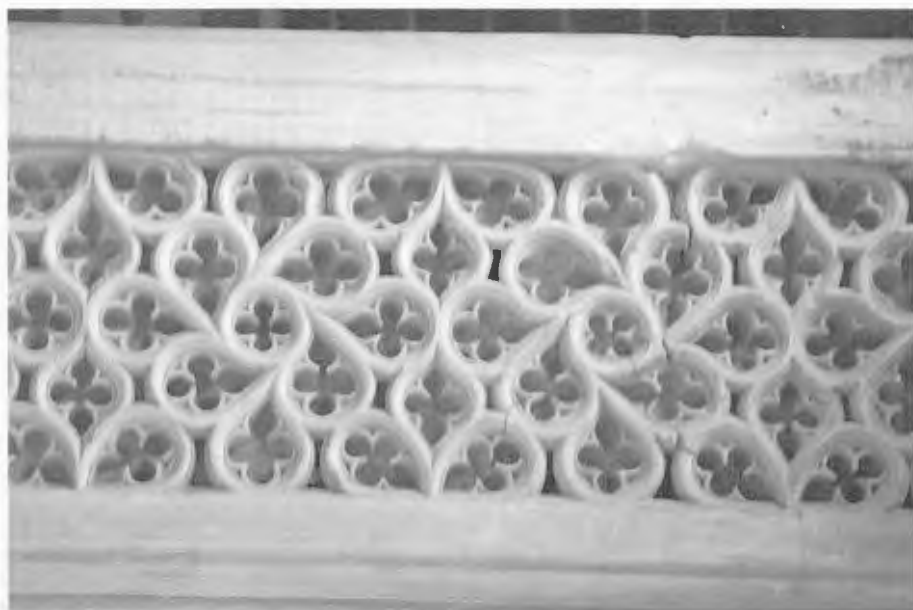


Fig. 12. Escalera, palacio de los Reyes Católicos. Aljafería de Zaragoza

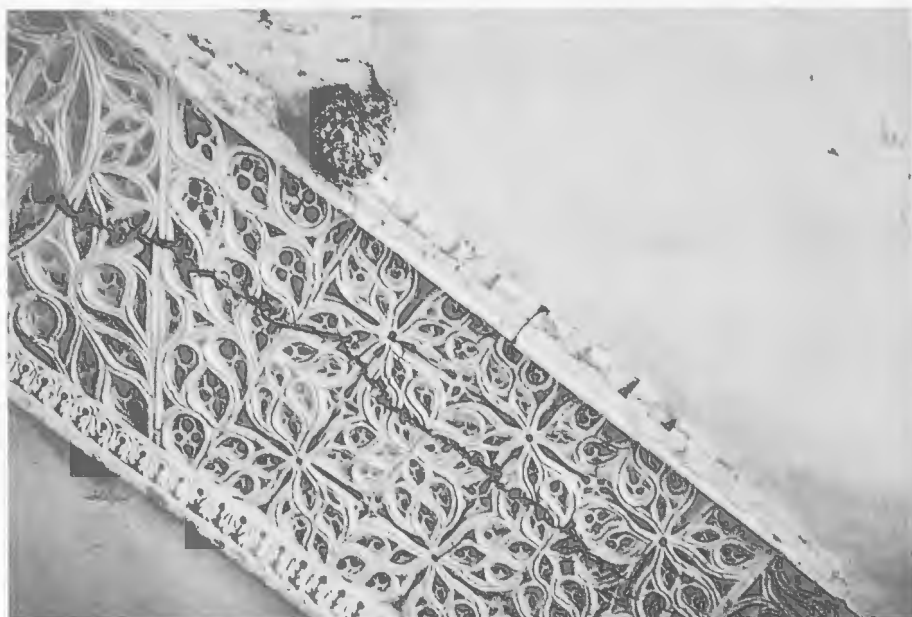


Fig. 13. Barandilla de escalera, palacio de la Orden del Hospital. Ambel



Fig. 14. Puerta, palacio de los Felices. Epila

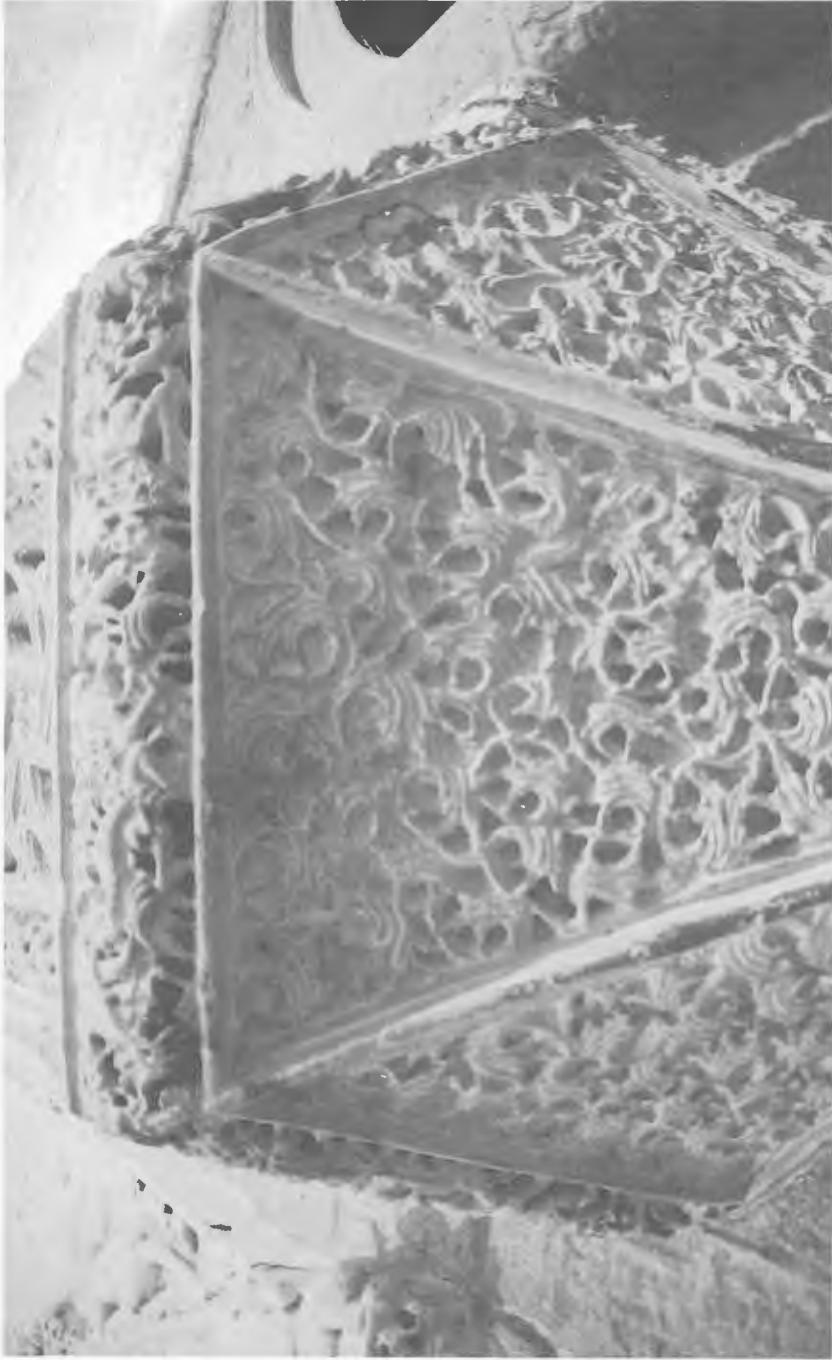


Fig. 15. Púlpito, iglesia de Santa María. Ejea de los Caballeros



Fig. 16. Portada, capilla del Rosario, iglesia de las santas Justa y Rufina. Maluenda



Fig. 17. Púlpito de la sala de las limosnas, claustro de la Catedral. Huesca

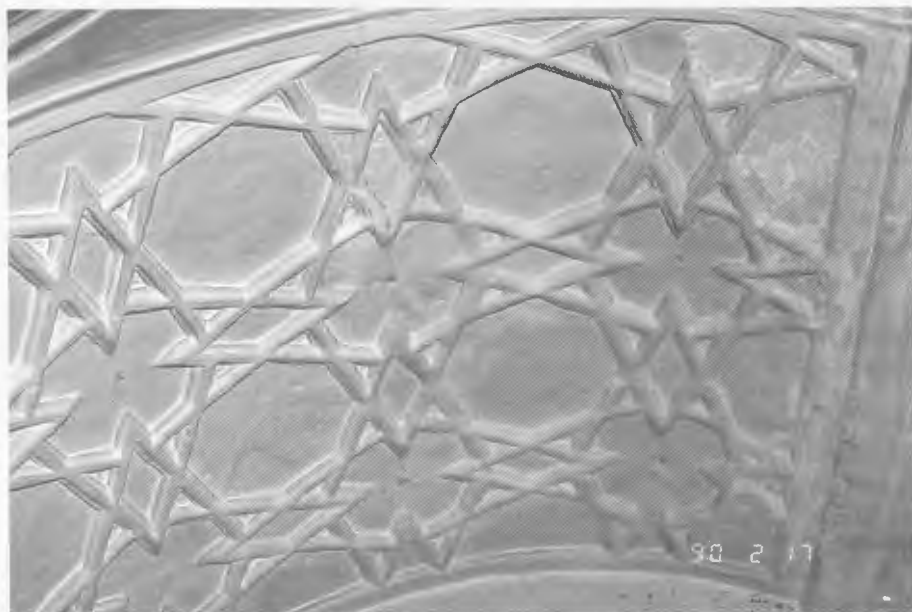


Fig. 18. Bóveda, capilla de los Claramún, iglesia de San Francisco. Barbastro



Fig. 19. Ventana, convento de la Concepción Franciscana. Epila



Fig. 20. Bóveda, iglesia de San Miguel de los Navarros. Zaragoza



Fig. 21. Arco. Parroquial de Villarroya de la Sierra

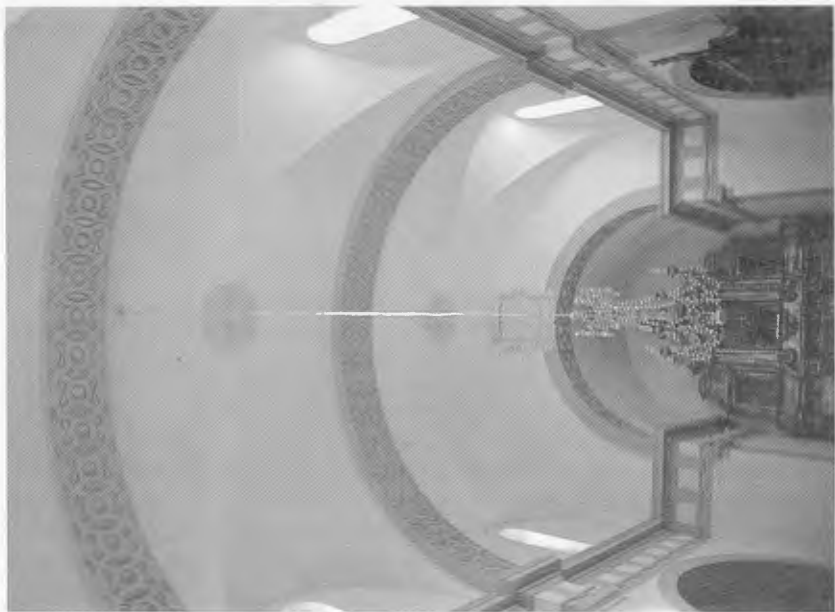


Fig. 22. Nave. Parroquial de Mezalocha



Fig. 23. Cúpula, capilla de los Reyes. Catedral de Teruel

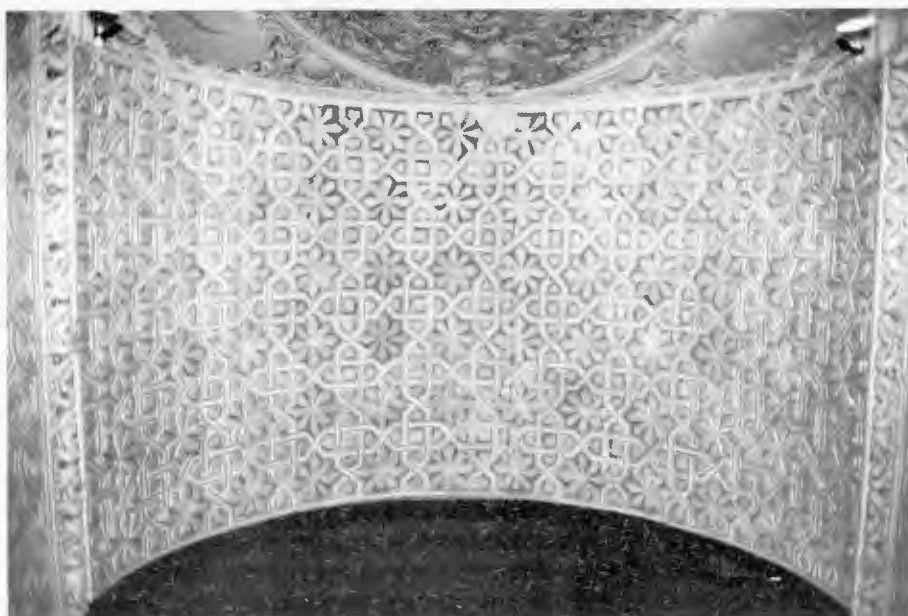


Fig. 24. Arco de capilla. Parroquia de El Tormillo



Fig. 25. Nave. Parroquia de Juseú



Fig. 26. Coro. Parroquial de Peralta de la Sal

SOBRE UNAS VENTANAS GEMINADAS DE YESO DE ARCOS MIXTILÍNEOS

José M.^a Establés Elduque

Cuando se habla del mudéjar aragonés en sus orígenes se suele recurrir a dos puntos básicos: la situación socioeconómica de Aragón en aquel momento, por una parte¹, y el gran desarrollo de la arquitectura islámica en el siglo XI en el valle del Ebro, por otra². Ahora bien, a la hora de plantear la evolución artística, sobre todo en el caso de la arquitectura, desde el tercer cuarto del siglo XI, momento en que se terminaron las obras de la Aljafería, hasta la época que podríamos llamar *clásica* —siglo XIV—, el historiador del arte se encuentra con un amplio período de más de dos siglos en el que los monumentos arquitectónicos conservados son particularmente escasos. Además, la ubicación geográfica de los mismos, con la excepción de Teruel, queda alejada de lo que después serían los grandes centros artísticos: Calatayud, Maluenda, Borja, Tarazona, Zaragoza, etcétera, y también de los focos activos en el siglo XI: Balaguer, Calatayud y Zaragoza entre otros.

Tradicionalmente se inicia el estudio del mudéjar propiamente dicho por el ábside de la iglesia de San Juan de Daroca, comenzado en piedra y continuado en ladrillo, en cuyos paramentos se abren unas ventanitas polilobuladas que exponen con claridad su raigambre musulmana, como ya señaló Torres Balbás³. La torre de Santo Domingo de la misma ciudad fue también comenzada en piedra, probablemente por el mismo cantero que edificó la de San Bartolomé de Atienza, Guadalajara, pues ambas presentan columnas adosadas en los muros dividiendo los paramentos en tres franjas verticales, pero fue

1. LACARRA DE MIGUEL, J.M., Introducción al estudio de los mudéjares aragoneses, *Aragón en la Edad Media*, 2, Zaragoza, 1979, págs. 7-22; MACHO Y ORTEGA, F., Condición social de los mudéjares aragoneses (siglo XV), *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, t. I, Zaragoza, 1923.

2. INIGUEZ ALMECH, F., *Así fue la Aljafería*, Zaragoza, 1952; EWERT, C., *Islamische Funde in Balaguer und die Aljafería in Zaragoza*, Berlin, 1971.

3. TORRES BALBÁS, L., La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca, *AEA*, 1952, págs. 209-221.

terminada en ladrillo por maestros musulmanes con un bello resultado final. En esta torre hay vanos geminados de arcos mixtilíneos⁴.

A unos cien kilómetros al sur de Daroca se encuentra Teruel, el gran foco de la arquitectura mudéjar de la segunda mitad del siglo XIII. Dentro de ese período de tiempo se construyen la torre de la catedral y la de San Pedro, así como las naves catedralicias.

También en Zaragoza se construye un gran edificio mudéjar, hoy casi totalmente perdido: el convento de Santo Domingo, realizado por la familia de alarifes de los Bellito durante la segunda mitad del siglo XIII⁵. No obstante, y pese a que la documentación es muy clara en cuanto a la forma y distribución del espacio del gran edificio, resulta difícil su inclusión en un tratado de arte mudéjar. Por otra parte, la excavación del mismo resulta imposible por la mole de la construcción que se edificó encima. Queda, no obstante, una sala alargada, original, sobre la que se podrían realizar algunas catas.

En Calatayud subsisten los restos de la antigua sinagoga formando parte de la cabecera de la iglesia de la Consolación. El muro es claramente islámico, en piedra, y también los dos arquillos de ladrillo, apuntados, de las antiguas puertas y tapiados posteriormente⁶.

Este es, someramente enumerado, el escasísimo muestrario de obras en los comienzos del mudéjar en la región aragonesa. Sin embargo, hay otros restos que han pasado desapercibidos y que pueden ayudar a esclarecer el panorama de esa época algo oscura de los comienzos del mudéjar. De ellos quiero tratar en esta brevísima exposición⁷.

En la comarca de Calatayud existen dos ventanas geminadas de yeso con mainel, coronadas por graciosos arquillos mixtilíneos y enmarcadas en sendos vanos dentro de la cabecera de la iglesia monástica de Piedra. Este templo se levantó en los primeros años del siglo XIII⁸, y a esa época pertenecen sin duda ambas ventanitas-celosía. Hay que considerar que por aquel tiempo la población mudéjar de la comarca era bastante numerosa, y no es de extrañar que los monjes cistercienses quedasen prendados de aquel arte que no incluía la figura humana sino pura geometría en sus manifestaciones, lo que en definitiva estaba más cerca de la regla de San Bernardo que los historiados capiteles románicos. De hecho, las actividades de alarifes musulmanes en el monasterio fueron cuantiosas. Ya en el siglo XIV algunos de los triples arcos volteados de la torre campanario fueron realizados en ladrillo, lo que se aprecia perfectamente todavía en nuestros días. También fueron mazoneros mudéjares quienes construye-

4. *Ibidem*; BORRAS GUALIS, G.M., *Arte mudéjar aragonés*, Guara Editorial, Zaragoza, 1978.

5. CRIADO MAINAR, J., *Fuentes para el estudio del convento de Santo Domingo de Zaragoza*, Tesis de licenciatura inédita, 1986.

6. ESTABLES ELDUQUE, J.M., Un grupo de edificios anteriores al año mil en la comarca de Calatayud, *Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 1989, págs. 239-252.

7. Ya presenté unas notas sobre el particular en los Terceros Encuentros Bilbilitanos (1989) bajo el título: Ventanas geminadas medievales en la comarca de Calatayud.

8. *Ibidem*.

ron el famoso tríptico-relicario, cuya pintura gótica ha sido estudiada por Fabián Mañas Ballestín⁹.

En los alrededores de Zaragoza existen algunas edificaciones que, aun siendo modestas en su proporción y realización, contienen elementos de cierta importancia para la historia de nuestro mudéjar. Veamos los ejemplos seleccionados.

En la pequeña iglesia del Castillo de Pola, cerca de Alagón, edificio arruinado de planimetría y altimetría románicas pero construido en ladrillo de molde islámico, existen dos capillas abiertas en el muro norte que cubren con bóveda de cañón normal a la nave y que enmarcan dos preciosos nichos de yeso. Ambos fueron destrozados en su parte inferior para ampliar el espacio, pero conservan los cierres intactos. En uno de ellos, que sería pentalobulado, se ven tres lóbulos completos y el resto de los otros dos, en tanto que el otro muestra un arco túmido. La iglesia, que guarda relación con la también arruinada de Alfocea, parece de los últimos años del siglo XII.

Mucho más importante es una ventana celosía de yeso, geminada, que se conserva milagrosamente en los restos de la que fue iglesia de la Magdalena—según otros de San Pedro— del despoblado de El Castellar. Hoy aparece tapiada, pero curiosamente intacta, enmarcada en el único muro —norte— que se mantiene en pie del pequeño templo, cobijada bajo un arco de ladrillo apuntado de cierta profundidad, lo que sin duda ha influido en su conservación. Se trata de un ejemplar que podríamos colocar en los comienzos de la etapa clásica y que podría datarse en los primeros años del siglo XIII. Se compone de tres finísimas columnitas octogonales, una de ellas hace de mainel, coronadas por capiteles sobre collarinos terminados en volutas, que en sus proporciones recuerdan a los de la Aljafería, lo que de ningún modo puede ser casual. Sobre los capiteles se apoyan los dos arquetos mixtilíneos. La ventana fue concebida para tener celosía que tamizara la luz hasta cierta altura, como todavía puede verse por el nivel al que llega la capa de yeso superpuesta, que nos recuerda las celosías de la iglesia del monasterio cisterciense de Rueda. La datación, además de por el detalle indicado de la proporción de los capiteles, ha de hacerse también por las proporciones, la disposición e imbricación de los elementos y por la propia datación de la iglesia en la que se encuentra. Esta es de tapial y se componía de una nave cubierta con bóveda de cañón apuntado y una pequeña cabecera poligonal, que más tarde se convirtió en cuadrada. Por el exterior tenía los tramos enmarcados por pilastras de escasa profundidad. Otra ermita semejante a ésta, pero con la cabecera semicircular, es la de la Magdalena de Epila, que puede fecharse en los últimos años del siglo XIII. También la del despoblado de Turbena es de tapial y de la misma época, si bien en este ejemplo hay que tener en cuenta que no existe más bóveda de obra que la del ábside. Todo conduce a la conclusión de que la ermita de El Castellar sería una de las últimas construidas dentro de esta serie que he enumerado, lo que retrasaría su datación al siglo XIII, conforme con su cabecera poligonal y con la ventana mudéjar.

9. MAÑAS BALLESTÍN, F., El retablo relicario del Monasterio de Piedra, *Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 1989, págs. 323-352.

Como colofón, quisiera decir dos palabras sobre unas celosías poco conocidas existentes en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, en La Rioja, que por su interés y características parece prudente incluir aquí. Se hallan en el muro norte de la nave del Evangelio de la catedral, localizadas respectivamente en el crucero y en el tramo de los pies. Las ventanas que las enmarcan son declaradamente góticas, correspondiendo a la obra realizada en los comienzos del siglo XIV. La obra podría explicarse por la presencia de un numeroso grupo de alarifes en la ciudad a fines del siglo XIV que acuden a realizar las obras del claustro —otra magna obra mudéjar muy poco conocida que merecería una monografía—, cosa que no deja de ser sorprendente en una comarca en la que tradicionalmente trabajan canteros vascos. Estas celosías recuerdan por su trazado a las del mencionado monasterio de Rueda. La documentación calceatense revela que el claustro fue comenzado en la época del obispo Juan del Pino (+1384), siendo terminado antes de 1500, aunque toda la crujía occidental fue remodelada en el siglo XVI¹⁰.

10. MOYA VALGANÓN, J.G., *Documentos para la historia del arte del archivo catedral de Santo Domingo de la Calzada 1443-1563*, Logroño, 1986.



Fig. 2. Despoblado de El Castellar



Fig. 1. Monasterio de Piedra

UN CAPÍTULO PARA LA HISTORIA SOCIAL DEL TRABAJO DEL YESO: LA FAMILIA DOMALICH DE CALATAYUD Y SU ENTORNO EN EL SIGLO XV

Francisco Javier García Marco*

PLAN DE LA INVESTIGACIÓN

Ensayamos en este trabajo una aproximación metodológica a la historia social que deseábamos desarrollar hace ya tiempo en el marco de nuestros estudios sobre el mudejarismo bilbilitano: intentar un descenso sistémico en el nivel de análisis desde la macroestructura social a la microestructura familiar sin menoscabo de una visión global e integrada, *sistémica*, de ambos mundos. La ocasión nos la dio la localización de un acta notarial que sugería la participación de los Domalich junto con otros yeseros zaragozanos en las obras del palacio del cardenal de España en Guadalajara a finales del siglo XV. Apoyándonos en ella examinaremos la estructura familiar de los Alahemi, sus actividades económicas, su lugar social en la comunidad mudéjar de Calatayud y su participación en diversas obras eclesiásticas y civiles en dicha ciudad durante la segunda mitad del siglo XV, basándonos para ello en un estudio exhaustivo de la documentación notarial *ad hoc* conservada en el Archivo de Protocolos de Calatayud (APC)¹ (las primeras noticias que manejamos son de mediados de los cuarenta). Paralelamente, pondremos de relieve las relaciones de producción en el seno de las cuales se ejecutan los trabajos de yesería mudéjar en Calatayud y su comarca, así como el engarce de los maestros de obra mudéjares con el marco político cristiano, cuya presión les obliga a agruparse gremialmente. Con todo ello, esperamos ayudar a encuadrar de manera más precisa el trabajo del yeso —en la arquitectura civil y religiosa en general— de los mudéjares bilbilitanos, que creemos será de utilidad para los historiadores del arte y otros especialistas del pasado. Los objetivos son, pues, dos: a) repasar

* Universidad de Zaragoza.

1. Las referencias documentales se componen de una fecha opcional (año, mes, día), la abreviatura del archivo (APC = Archivo de Protocolos de Calatayud), el número del protocolo y el número del folio o folios detrás de dos puntos.

la documentación de la que disponemos sobre el trabajo del yeso realizado por mudéjares de Calatayud; y b) referirlo a las condiciones socioeconómicas y políticas en las que se desenvolvían los artesanos mudéjares de la construcción a través del ejemplo de la familia Fariza y su entorno más inmediato.

EL TRABAJO DEL YESO DE LOS MUDÉJARES DE CALATAYUD

En la arquitectura hipanomusulmana, de la que es heredera directa la mudéjar, el yeso ocupa un lugar privilegiado dentro de la unidad artística conformada por la manobra; y ello sucede, de igual manera, en cada una de las principales fases constructivas: en la fábrica de mamposterías y estructuras, como material de recubrimiento y como soporte de decoración (LAVADO, 1986, págs. 435-452). La importancia del algez en el trabajo de los alarifes mudéjares bilbilitanos se aprecia repetida y concretamente tanto en los restos que de su obra han llegado hasta nosotros como a través de las numerosas noticias documentales que nos desvelan sus métodos de trabajo. Las referencias se encuentran fundamentalmente en los archivos de protocolos de Calatayud y Zaragoza —de manera privilegiada en las capitulaciones (o contratos) de obra, pero también en documentos menos explícitos como los albaranes o las comandas (BORRÁS, 1986, págs. 317-325)—, y en múltiples fuentes de otro tipo, significativamente en libros de cuentas (CUELLA, 1981, págs. 134-135; ídem, 1984, pág. 45). Por medio de todo este lote documental y arqueológico es de hecho posible rastrear el camino del yeso o *algez* a través de todo el ciclo constructivo, desde su misma adquisición hasta la obra acabada, se conserve o no en la actualidad:

1. La compra daba lugar en muchas ocasiones, dados los sistemas de pago a plazos y la escasa disponibilidad de capital de los artesanos, a instrumentos de pago aplazado por medio de comandas². El yeso era suministrado normalmente a pie de obra o en la casa y —como ya señalara Ovidio Cuella— por cristianos. En general, la compra era responsabilidad de los musulmanes³, y, en algunas ocasiones, del contratista⁴. Sin embargo, su coste estaba incluido y negociado en el monto global de la contrata. Además, el alarife se hacía cargo de la responsabilidad legal de la adquisición de materiales (encabezaba la comanda), fenómeno que se aprecia también en el caso de las rejolas. En resumidas cuentas, el alarife ponía su cualificación profesional —laboral y empresarial— y la de sus obreros y peones, así como su capacidad de compra de algunos

2. Por ejemplo: 1460.01.22, APC, 26: 36 r.; 1460.02.07, APC, 26: 42 rv.

3. Por ejemplo en el caso de la concordia entre Jayme Royz, mercader ciudadano de Calatayud, y Avdalla de Alfona, moro maestro de casas habitante en Calatayud, por la cual Avdalla pondrá todo “de sus manos e de peones e algez, e el dito Jayme Royz ha de dar todo lo otro necessario salvo capaços e gamellas para dar algez (...) et la fusta vieja de la casa”. El contratista ha de pagar a Avdalla 125 sueldos la primera semana y pagar el algez (1469.01.25, C. APC, 45: 40 v.-41 v.).

4. Por ejemplo, en 1471 el maestre Ali el Castellano acepta una obra de Jayme Corriz, en la que este último ha de dar toda la “manobra”, menos las manos y peones (1471.01.11, C. APC, 47: 45 rv.).

materiales; el contratista el capital, dinero que sería luego administrado por el maestro.

2. A través de los documentos notariales descubrimos el *uso* extremadamente flexible que los maestros de obras moros hacían del yeso, aprovechando su plasticidad y las propiedades mecánicas que presenta su combinación con la madera y otros materiales (ALMAGRO, 1986, págs. 454-457).

En primer lugar, se documenta profusamente con valor *estructural*: en la realización de estructuras verticales; usado en todo tipo de argamasas de cimentación, enrejolados y paredes de rejola⁵; utilizado en la realización de arcos⁶, en tapiados⁷, o terminando estructuras accesorias tales como escaleras⁸; e, igualmente, en estructuras horizontales cubriendo suelos⁹ y techos vigados con "obra blanca"¹⁰.

En segundo lugar, se documenta con valor *decorativo* y de terminación de interiores y, con menos frecuencia, de elementos exteriores. La terminación a planilla y posterior lavado —la técnica del enlucido que todavía se usa en nuestros pueblos— es la solución decorativa más común, y aparece en prácticamente todas las capitulaciones. En obras de rehabilitación, la plana de yeso se restaura fácilmente mediante su raspado y lavado (labrado de plano)¹¹. El yeso se utiliza con excelente valor decorativo en la técnica del obrado *de espejuelo* —sin duda, el estucado— y en el labrado del yeso, del que constituye una estupenda muestra el documento inédito que insertamos en el apéndice y que establece las condiciones del trabajo de Juce Almazir en la capilla de Santa María de los Angeles del monasterio de San Francisco de Calatayud, y por medio del cual se prevén complejos entramados en madera y ladrillo, y su posterior lavado y pintado.

Por fin, se emplea con todas las *posibilidades artísticas* que le confieren sus cualidades físicas en lo que nosotros venimos llamando tradicionalmente yesería mudéjar y a lo que el documento segundo del apéndice denomina de igual

5. Por ejemplo, en las obras de San Juan de Vallupié de Calatayud en 1456 realizadas por los Ruvio, cuyos capiteles han sido publicados por Gonzalo M. BORRÁS GUALIS (*Arte Mudéjar Aragonés*, 2 vols., CAZAR, Zaragoza, 1985, págs. 336-337), el documento dice textualmente "Obra de buen aliez et regola".

6. Por ejemplo, en las casas de Johan de Sayas y García de Maluenda, en una obra realizada por Avdalla de Alfona (1472.01.28, C. APC, 48: 38 r.-42 r.). Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *op. cit.*, pág. 337.

7. En las capitulaciones concordadas entre Pero Ximenez de Santa Cruz, ciudadano de Calatayud, de una parte, y Johan de Montalbán, Muça de Fariza y Avdalla de Fariza, su hijo, habitantes en Calatayud, acerca de la obra del Hospital del Clero de Calatayud (1446.03.22, C. APC, 5: 95 r.-96 r.). F.J. GARCÍA MARCO, *vid.* nota 12: doc. 3, se explicita: "Item. Sian tenidos de cerrar la puerta que esta en medio del dito palacio de algez (...)".

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*.

10. "Item. Ha de haver en el dito suelo XVII dotzenas e media de serradizos para las novadas del dito suelo splanado todo e lavrado, que sia a bien vista de menestrales, enclavados e drecados segunt se pertenece con sus atabaques, toda obra blanca", (*ibidem*).

11. En una obra de Jayme Corriz, Ali el Castellano se compromete a "rastpar et lavar todas las paredes" (1471.01.11, C. APC, 47: 45 rv.).

manera *iesería*, distinguida así terminológicamente y de manera precisa del ya comentado *labrar de plano*.

Así pues, el yesero no se limita de manera especializada al trabajo del yeso, sino que —como afirma Borrás— este material aparece íntimamente unido al ladrillo y la madera. Por ello, el especialista del yeso solía ser también un consumado artesano de la fusta y de la rejola.

LA FAMILIA ALAHEMI DE ARIZA¹²

La reconstrucción genealógica de la familia Alahemi resulta harto difícil, dada la fragmentación de los datos y la compleja antroponomía que los musulmanes reciben en los protocolos cristianos, pero resulta posible basándonos en las escasas menciones de parentesco, los patronímicos, la sucesiva ocupación de las casas y la frecuente colindación de casas de padres e hijos. Los Alahemi no aparecen en la relación que el canónigo García de Maluenda hace de las obras realizadas en San Pedro Mártir (1412-1414); aunque sí encontramos a las otras dos familias de maestros de obras más importantes de la Calatayud bajomedieval: los Mediana y los Castellano, estos últimos con fuertes raíces en Terrer. Cabe, por tanto, pensar que no habitaban en Calatayud en esas fechas. Y, efectivamente, todo parece indicar que los Alahemi fueran emigrantes procedentes de Ariza llegados a Calatayud en el segundo tercio del siglo¹³.

1 y 2. El personaje de mayor edad perteneciente al clan que detectamos en los primeros protocolos de la serie bilbilitana es Adomalich de Adomalich (1445, APC, 4: 19 r.) y se afirma específicamente que era alfaquí de Ariza, aunque tenía ya por entonces casa en Calatayud (1451, APC, 23: 38 v.-39 r.). En torno a este personaje es posible establecer una filiación provisional, pues por esos años aparecen una serie de moros con el patronímico eponímico Adomalich, que alterna a su vez con el apellido de origen «de Fariza». Serían hijos suyos: Muça de Fariza (1445, APC, 4: 27 v.)¹⁴, Mahoma Domalich (1446,

12. En este apartado documentaremos cuidadosamente los nexos familiares y los datos correspondientes al ciclo de vida. Los oficios de los mudéjares de Calatayud han sido adecuadamente documentados en el apéndice de nuestra obra: *Las comunidades mudéjares de la comarca de Calatayud en el siglo XV. Orígenes, condiciones socioeconómicas y marcos políticos de su permanencia*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, (en prensa).

13. Es cierto que el doctor BORRÁS ha documentado la presencia de un tal Yuçaf de Adomalich como responsable de actividades constructivas en la iglesia de los Dominicos en 1366 (*op. cit.*, pág. 130), pero el patronímico Adomalich es lo suficientemente común para que se tratara de una persona completamente ajena a la familia de nuestro estudio. No obstante, no hay que desechar la hipótesis de que los Domalich hubieran buscado refugio en Ariza huyendo —como los demás mudéjares de la aljama— de la peste y la guerra que diezmaron la aljama de Calatayud en la segunda mitad del XIV.

14. Muza de Fariza debía ser el primogénito de los sobrevivientes pues, además de llevar permanentemente el apellido de origen del clan, heredó las casas de su padre, como se verá a continuación. Efectivamente, en 1451 las casas de don Brahem Axevil afrontaban con las casas de Domalich, alfaquí de Fariza, y las casas de Mahoma Domalich (APC, 23: 38 v.-39 r.), que lindaban también

APC, 5: 211 v.), Adomalich de Adomalich menor (1446, APC, 5: 222 rv.) —al cual documentamos por última vez en 1482 como alfaquí (APC, 186: 134 v.)¹⁵—, casi sin duda Brahem el Alfaquí¹⁶, y probablemente Farach Adomalich (1445, APC, 5: 222 v.-223 r.), que debió morir joven o emigrar, ya que la última referencia que sobre él poseemos es de 1446¹⁷ (1446.10.02, APC, 5). El clan habitaba en la parte baja de la morería, en torno a la plaza y la mezquita, probablemente la parte más noble, próxima a la Rúa y la plaza de San Andrés. A Brahem de Fariza, el alfaquí, no se le conoce descendencia, y debía vivir en la mezquita —sita en las proximidades de las casas de la familia—, pues no aparece como vecino en las reuniones aljamiales ni parece poseer casa alguna¹⁸. Muerto Brahem, Domalich Adomalich ocupa sus funciones, y desaparecido éste descubrimos como alfaquí de Calatayud a su hijo Muça Domalich, apodado también el Escribano (1483, APC, 77: 27 v.)¹⁹. Por su parte, Muça y Mahoma eran fusteros. La última noticia que tenemos del patriarca es de 1460 (APC, 26: 475). Su hijo Mahoma murió entre marzo de 1478 (APC, 156: 449 v.-50 r.)²⁰ y noviembre de ese mismo año (APC, 269: 145 r.), mes en que aparecen mencionados sus herederos. A Muza Alhamich, maestro de obras, se le documenta esporádicamente a partir de 1470 en 1471, 1477 y 1480 (APC, 71: 112 v.) —fecha a partir de la cual se le puede confundir también con un sobrino cerrajero y su primo alfaquí, homónimos suyos—; sin embargo, lo encontramos con la máxima frecuencia en los instrumentos notariales durante el año 1488, durante el cual se encarga con su hijo Muza de la construcción de la claustra de San Pedro Mártir, y durante cuya realización moriría entre

con las de Ali de Yahie (1456.11.26, APC, 25: s.f.), mientras que en 1453 las tenía maestre Ali Exevil, cerrajero, y entonces afrontaban con las casas de Mahoma Domalich, las de Muça Domalich y la carrera (APC, 63: 29 r.). En 1455, después de obligar dichas casas Domalich Adomalich y su esposa Xenci y Muça, hijo de ambos, en un préstamo, los cónyuges venden la casa a su hijo Muza (1455.11.05, C. APC, 24: 319 v.-320 r.). En 1460 obligan, en una comanda de Pedro de Gurrea, otras casas que confrontaban con las de Martín de Arbieco y la carrera. El Muça Domalich que volvemos a documentar en 1480 es la misma persona, pues sus casas confrontaban efectivamente con las de los herederos de Ali Axevil (APC, 56: 362 rv.). No se le debe confundir, sin embargo, con Muça Domalich el Escribano (*vid. infra*).

15. La siguiente mención de 1470 corresponde al sobrino del patriarca, como se deduce de la identidad de las afrontaciones de las casas (APC, 46: 161 r.).

16. Se le denomina Brahem el Alfaquí en 1446 (APC, 5: 174 v.-175 r.) y en 1455 se explicita claramente Brahem de Fariza, alfaquí de Calatayud (APC, 24: 165 v.).

17. En 1478 detectamos una tal Marien de Sestrice, viuda de Farach Adomalich, vecina de la morería de Saviñán (1478.12.23, APC, 155: 96 v.-98 r.).

18. Ello proporciona una valiosa información sobre las formas de vida de un sector del clero mudéjar. Por una concordia de 1472 se contrata para el servicio de la mezquita de Calatayud a Brahem Alahemi y Ali Cetina (F.J. GARCÍA MARCO, *op. cit.*, doc. 7).

19. Del alfaquí Muça, sabemos que completaba sus ingresos plantando azafrán —cultivo de alto valor añadido y escasa inversión previa—, tomando tierras a alcavala en colaboración con otros moros. En 1484 toma a alcavala con Ovequar de Momi y Ali el Clocor una pieza en Mediavega por cuatro años del escudero Florent de Pamplona por siete fanegas viejas de trigo (APC, 77: 147 r.; 78, 174 v.-176 r.). En 1486 obliga los bulbos de azafrán que tiene plantados en dicha pieza (1486.12.11, APC, 167: s.f.). En 1489 Florén renueva dicha alcavala, y entrega a Muça, junto con Mahoma Alguazir, la mitad de dicha pieza por dos años (1486.12.11, APC, 85: 316 v.-317 v.).

20. No es su sobrino: *vid. APC*, 146: 343 rv.

el 20 de mayo (APC, 192: 69 r.) y el 4 de junio, fecha en la cual se le menciona *quondam* (APC, 192: 107 r.).

3. La tercera generación que estudiamos está compuesta por los hijos de Muza de Fariza –Ali de Fariza, maestro de obras²¹, Avdalla de Fariza, cerrajero y calderero²², Yuce de Fariza, sastre²³, y Muça de Fariza, maestro de obras²⁴–, por Muça el Escribano, hijo del alfaquí Domalich de Adomalich menor²⁵, y por Ali Domalich, maestro de obras y al parecer hijo de Mahoma Domalich, ya que hereda sus casas²⁶. Lo más significativo de la nueva generación es la estrategia de supervivencia basada en la diversificación en los oficios. Es importante tomar nota de la progresiva dignificación y especificación en los nombres de oficio: el fustero de mitad de siglo se convierte en el maestro de obras de los años ochenta, a los cerrajeros de la familia se les termina denominando caldereros, y el sastre sin hijos es profesionalmente sucedido por un sobrino calcetero. Todo ello refleja las posibilidades de –y la presión hacia la– especialización en el ambiente de desarrollo preindustrial que vive la ciudad de Calatayud en el último tercio del siglo XV.

4. Por el contrario, los bisnetos del alfaquí de Ariza continuarán mayoritariamente la especialización acometida por sus padres, demostrando la existencia de un mercado consolidado para el trabajo de estos artesanos urbanos. Los dos

21. Ali de Fariza es documentado como hijo de Muça en 1456 (APC, 25: sf.), aunque lo encontramos en los protocolos desde 1446 (APC, 5: 174 v.-175 r.). Murió antes del 2 de diciembre de 1473 (APC, 49: 394 r.), fecha en la que se le documenta *quondam*.

22. A Avdalla de Fariza o Alhami se le documenta a partir del 2 de marzo de 1455, cuando aparece como hijo de Muça (APC, 24: 72 bis v.-73 v.). El 11 de febrero de 1500 vivía todavía (APC, 247: s.f.).

23. A Yuce se le documenta desde 1469 (1469.02.01, APC, 45: 50 rv.) y sabemos que era hijo de Muça por ser hermano de Avdalla (1476.07.25, APC, 53: 215 rv.). Seguía vivo en 1499 (1499.07.09, APC, 180: s.f.).

24. Muça Domalich de Fariza debía ser el pequeño de los hermanos y lo documentamos en 1488 como hijo de Muça (1488.06.04, APC, 192: 107 r.). Aparece en los protocolos conservados por última vez en 1496 (1496.11.08, APC, 93: 96 r.), pudiendo tratarse, no obstante, de su sobrino. Sin embargo, es posible que en esos años se encontrara trabajando fuera, pues de hecho no podemos decir que se le documente con seguridad desde 1491 (1491.09.06, APC, 207: 276 r.-82 v.) y, de hecho, en 1494 Farax d'Almatar aparece como procurador de Haza Domalich, doncella hija de Muça Domalich, a quien, sin embargo, no se menciona *quondam*: evidentemente, su padre, sin estar muerto, no se podía ocupar de los asuntos de la familia (1494.11.18, APC, 209: 94 v.-95 r.).

25. *Vid. supra*.

26. Lo documentamos por primera vez en 1481 (1481.03.23, APC, 185: 22 rv.). En 1483 aparece poseyendo unas casas con las mismas afrontaciones que las de Mahoma Domalich (1483.04.16, APC, 163: 45 rv.). En los años que transcurren entre la muerte de su padre y su primera aparición exenta en protocolos pudo haber estado bajo la tutoría de Mahoma de Fariza, pues cuando en 1481 vende unas casas adyacentes a éstas, Mahoma figura en segundo lugar, es decir, como probable fianza, aunque podría ser más bien el testimonio de un arreglo hereditario entre agnaticios (1481.09.05, APC, 185: 97 v.).

hijos mayores de Ali de Fariza –Mahoma de Fariza o de Duenyas²⁷ y Domalich de Domalich o de Fariza²⁸– ganarán su vida como maestros de obras, mientras que Brahem Alhemi, de Fariza o de Duenyas²⁹, se dedicará a la calcetería y, ocasionalmente, a la gestión de la carnicería de la morería –que se cedía, como entre los cristianos, en régimen de arrendamiento–. Los hijos de Avdalla de Fariza serán todos artesanos del metal: a Yahie de Fariza³⁰ se le documenta como ferrero y calderero, a Muça de Fariza o Alahemi³¹ como ferrero, a Mahoma de Fariza³² como cerrajero y a Ali de Fariza³³ como calderero. Aunque hasta entonces no habíamos sabido nada acerca de sus suegras y madres –ni siquiera sus nombres–, hacia finales de siglo las mujeres de la familia se hacen presentes con más asiduidad en los protocolos notariales: en 1486 se documenta por primera vez a Heyni, mujer de Mahoma el maestro de obras; en 1499 a Marien, mujer de Domalich (APC, 81: 136 r.); en 1484 a Axa, mujer de Muça (APC, 78: 296 r.); y en 1494 a Haxa, hija de Muça de Fariza (APC, 109: 904 v.-95 r.)³⁴.

La historia del clan Alahemi nos descubre las complejas estrategias socioeconómicas –no exentas de dificultades internas³⁵– que una familia mudéjar podía utilizar para asegurar su reproducción. Los Domalich de Fariza debieron abandonar su lugar de origen huyendo tal vez de la presión señorial de los Palafox sobre la antigua villa real de Ariza –lugar privilegiado en la ruta comercial que se había constituido entre la Castilla ferial y el Valle del Ebro a partir del excelente acceso que proporcionaba el Jalón a la Meseta–, y se instalaron en la despoblada pero prestigiosa aljama de Calatayud, en plena recuperación con apoyo real y probablemente concejil tras la crisis demográfica de finales

27. A Mahoma de Fariza o de Duenyas se le documenta inequívocamente mediante la confrontación de sus casas desde 1469 (APC, 45: 50 rv.), y sabemos que era hijo de Ali por una mención de 1473 (APC, 49: 394 r.).

28. A Domalich de Fariza se le documenta desde 1470 (APC, 46: 161 rv.), y sabemos que era hijo de Ali por ser hermano de Mahoma de Fariza (1480, APC, 71: 22 rv.).

29. Que Brahem era hijo de Ali se sabe por un documento de 1487 (APC, 197: 11 rv.), y lo hemos localizado en los protocolos desde 1482 (APC, 160: 77 r.). Fue arrendador de la carnicería de la aljama en 1493 (1493.09.29, APC, 173: s.f.).

30. Documentamos a Yahie desde 1475 en un acta por la cual sabemos que era hijo de Avdalla (APC, 52: 109 rv.).

31. A Muça lo documentamos por vez primera en 1481 en un acta por la cual sabemos que era hijo de Avdalla (APC, 182: 22 r.).

32. Mahoma es documentado en 1484 como hijo de Avdalla y a partir de dicha fecha (APC, 138: 326 r.).

33. 1496 (APC, 93: 96 r.). Su parentesco es tan sólo muy probable, pues no hemos podido documentarlo fehacientemente.

34. Algo ocurre respecto al estatuto de la mujer musulmana aragonesa a finales del siglo XV y principios del siguiente, puesto que su puesta de largo en los protocolos coincide con la detección por primera vez de algunas conversas (F.J. GARCÍA MARCO, *op. cit.*).

35. En 1482 estalló un pleito entre la rama de los cerrajeros y la rama de los maestros de obras –concretamente entre Avdalla de Fariza y los hijos de su difunto hermano Ali: Domalich y Mahoma– puesto en manos de su respectivo tío y tío abuelo, el alfaquí Domalich Alhami “con tal protestación que en los dichos debates el dicho alfaquí aya de dezir y pronunciar sgunt jsticia et non alias” (APC, 186: 134 v.-135 r.).

del siglo XIV y principios del XV. Al establecimiento de los mudéjares de Fariza no sería ajena la prestigiosa condición del fundador de la rama bilbilítana del clan —Adomalich, alfaquí en la mezquita de la vieja medina de los Tuyibies—, que se manifiesta en el hecho de que sus sucesores respetaran al patronímico epónimo Domalich por lo menos hasta la cuarta generación. Dos de sus hijos heredaron el oficio de alfaquí —al parecer de forma sucesiva tras la muerte del titular— hasta quedar el alfaquinado en la rama del superviviente con descendencia, Domalich de Adomalich, el escribano de la aljama³⁶. Los otros dos se colocaron como artesanos de la construcción aprovechando la situación de despegue en que se encontraba el mercado bilbilítano de bienes y servicios. Sin embargo, aunque el único hijo de Mahoma continuó con el medio de vida paterno, los cuatro hijos de Muza diversificaron sus oficios, lo cual parece indicar que la estructura familiar de los rurales Domalich de Fariza todavía no se había adaptado a las tensiones humanas que provocaba la dura competencia económica de la ciudad y no permitió que los hermanos se asociaran bajo la primacía de uno de ellos o, como alternativa, compitieran entre sí.

Hacia los años setenta los artesanos mudéjares se encontraban ya plenamente insertos en la economía de la ciudad y en su estructura institucional, como denota el paso del nombre de oficio *fustero* al de *maestro de casas* o de *edificar casas*. El oficio sigue transmitiéndose de padres a hijos, y la familia se demuestra como la primera y principal *universitas* profesional: los descendientes de Ali serán mayoritariamente fusteros; y los de Avdalla todos ellos artesanos del metal³⁷. Un análisis comparativo muestra las limitaciones del mercado de trabajo en el sector de la construcción (al parecer, estructurales si atendemos a los datos anteriores) —manifestadas también en la cuarta generación—, puesto que el menor de los tres hijos de Ali hubo de dedicarse a la confección, mientras que, por su parte, los cuatro hijos del cerrajero Avdalla podrán seguir sin problemas la tradición artesanal de su padre. El sector del metal, más dinámico que el de por sí potente sector de la construcción, ofrecía a finales de siglo la excelente salida de la especialización artesanal (caldereros, guarnicioneros, ambladores, etcétera), a diferencia del sector de la construcción, en la que el yesero era a la vez fustero y albañil. La causa parece clara: la intensa actividad constructora civil y religiosa que vive Calatayud en el siglo XV y principios del XVI se apoyaba fundamentalmente en el dinero converso y/o noble y era de por sí una actividad de élite y socialmente limitada, mientras el sector del metal se desarrollaba sin pausa apoyándose en un mercado socialmente mucho más amplio y diversificado. Esto concedía primacía económica y, por tanto, sociopolítica al gremio de los herreros: significativamente, los lugartenientes de alcaldí bilbilítanos —la máxima autoridad política de la aljama—

36. Nótese que ninguno de sus primos o sobrinos sería alfaquí. Es importante observar cómo cada clan urbano apoyaba a sus alfaquíes; de hecho existirá una dura competencia por el control del culto de la mezquita de Calatayud (*vid. supra*).

37. Sin embargo, Mahoma de Fariza, presuntamente el menor de los hijos de Avdalla, completará su camino del aprendizaje a la maestría fuera del taller paterno, pues en 1480 se le documenta como mozo del emprendedor herrero Farach de Almactar (APC, 84: 65 rv.). Así pues, el primer ámbito socioeconómico es la familia, pero su antesala y camino hacia la economía urbana lo constituiría el ámbito regulador del gremio.

que hemos documentado en la segunda mitad del siglo XV son mayoritariamente herreros. Por otra parte, hemos documentado una fuerte inmigración de constructores mudéjares desde las aldeas y villas buscando sitio en el mercado bilbilitano, aumentando así la presión sobre el mercado de trabajo. Por ello, aunque la construcción constituía la salida profesional mayoritaria para los mudéjares de la aljama de Calatayud, sus posibilidades de empleo eran limitadas y ello forzó a bastantes miembros de la familia Domalich a buscar su medio de vida en otros sectores de la producción artesanal.

LA ACTIVIDAD PROFESIONAL Y ARTÍSTICA DE LOS DOMALICH

La primera mención que tenemos de la actividad profesional de los Domalich, excepción hecha de la ambigua noticia que proporciona Borrás para el siglo XIV, es del 22 de marzo de 1446, cuando Johan de Montalbán, Muça de Fariza y su hijo Ali se comprometen con Pero Ximenez de Santa Cruz, ciudadano de Calatayud, para reformar el Hospital del Clero de Calatayud por la considerable cantidad de 165 florines de oro³⁸. En junio de ese mismo año ambos moros reconocen haber recibido de dicho contratista 100 florines de oro³⁹. Las noticias desaparecen hasta 1488, año en que Mahoma Fariza, hijo de Ali, aparece junto a Ali el Castellano como árbitro tasador en un debate entre Jayme Quintana, ciudadano de Calatayud y Mateo Calderon, apotecario vecino de Calatayud, con la condición expresa de que los litigantes no hablen para nada con dichos maestros⁴⁰. Sin embargo, la noticia artística del año fue la firma de una concordia sobre la construcción —por valor de 1.350 sueldos y para ser finalizada antes del 15 de agosto— de la claustra del convento de los Padres Predicadores de San Pedro Mártir de Calatayud, entre su abuelo Muça y el hijo de Pero Ximenez, a saber, micer Domingo de Santa Cruz, jurista y ciudadano de Calatayud, mecenas de sus tocayos dominicos⁴¹. Al día siguiente, el 25 de marzo se firma también un acuerdo entre ambas partes para la construcción de la sala capitular (*capitol*) y la capilla de la Virgen María sita en dicho claustro, aprobado con un presupuesto de 3.400 sueldos, con los mismos plazos y un mes de prórroga⁴². Las condiciones de ambos contratos son leoninas si las comparamos con nuestros usos actuales: el incumplimiento de los plazos conllevaría la ejecución de la comanda que aseguraba el pago final. En el mes de mayo Muça recibe por manos del hermano del contratista, el traperero Paulo de Santa Cruz, 1.133 sueldos 4 dineros de la primera tanda de la sala capitular

38. Este documento se encuentra brevemente registado en el apéndice, ya citado, de Gonzalo M. BORRÁS GUALIS en su *Arte Mudéjar Aragonés* sobre obras de los alarifes mudéjares bilbilitanos, pero no lo transcribe, ya que su centro de interés son las obras de nueva planta. Su texto completo puede encontrarse en F.J. GARCÍA MARCO, *op. cit.*, doc. 3.

39. 1446.06.03, APC, 5: 159 v.-160 r.

40. 1488.03.29, APC, 169: 19 r.-20 r.

41. El documento, las regestas de las obligaciones y el primer albarán han sido publicados por Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *op. cit.*, doc. 36, 37 y 38.

42. *Ibidem*, doc. 39.

para pagar la madera, según tenor de la concordia⁴³. Muerto Muça Domalich a finales del mes de mayo o principios de junio, su hijo Muça toma en sus manos los trabajos⁴⁴. En julio se satisface la segunda tanda del claustro por manos de Paulo de Santa Cruz⁴⁵. En agosto se hace efectiva la tercera tanda del claustro (450 sueldos), y en septiembre la última tanda de la capilla (1.133 sueldos 4 dineros) por medio de albaranes otorgados por Paulo como procurador de su hermano⁴⁶. Por fin, el 7 de octubre de 1488 Muça Domalich reconoce haber recibido de Domingo Martín de Santa Cruz todo el precio acordado en marzo⁴⁷.

Son años de intenso trabajo para la familia. En un 17 de 1490, de nuevo en el mes de marzo, Ali Domalich, primo de Muça, se hace cargo del enladrillado del suelo de la desaparecida iglesia de San Juan de Vallupié, junto a la morería, por 382 sueldos, y presenta como fianza a su sobrino Mahoma de Ariza, obrero de casas⁴⁸. Ese mismo año, el 10 de abril, el maestro Ali de Ariza llega a un acuerdo con Pedro d'Ayerbe, criado del cardenal Mendoza, Cardenal de España, para presentarse en el plazo de veinte días con tres obreros y un peón que sepan labrar madera y obrar de plano y de yesería, dispuestos a trabajar en su desaparecido palacio de Guadalajara, cuyas obras se llevaron a cabo efectivamente entre el año 1486 y el 1493⁴⁹. Las condiciones son muy generosas: se adelantan 64 sueldos de señal; se prometen sueldos (*soldadas*) respectivos de 4, 3 y 2 sueldos diarios al maestro, los obreros y el peón desde el mismo día de su partida; se les ofrece una bestia de alquiler para llevar su equipaje y se les promete llevar sus herramientas; además, se les permite rescindir libremente el contrato previa devolución de la señal. De forma harto significativa, el maestro moro reconoce haber recibido la señal, pero no se le exige firmar ninguna comanda: es evidente que el libertino cardenal Mendoza se distinguía también por su liberalidad. A pesar de su atipicidad, este breve documento prueba, sin embargo, muchas cosas: a) los artesanos mudéjares de Calatayud eran cotizados por la más alta nobleza peninsular; b) lo mismo trabajaban la madera, que el ladrillo y el yeso labrado o estucado; y c) su sistema de trabajo era claramente gremial, puesto que un equipo de obreros y unos peones trabajaban bajo la dirección de un maestro. El documento es, pues, francamente interesante, sin embargo nos quedaría todavía por dilucidar si Ali Domalich trabajó efectivamente en Guadalajara. Todo indica que sí. El 24 de

43. *Ibidem*, doc. 40. Los proveedores de la rejola para la iglesia fueron los Marien de Terrer, los cuales otorgaron un albarán de sesenta sueldos del mecenas recibidos por manos de Muça Domalich (1488.05.20, APC, 192: 99 rv.).

44. *Vid. supra*. El documento ya mencionado corresponde a una nueva otorgación del albarán de 1.133 sueldos 4 dineros de la primera tanda, como confirmación de que se hace cargo de la obra.

45. 1488.07.22, APC, 192: 143 r. Consiste en un albarán de 450 sueldos al que precede una nueva otorgación del albarán de la primera tanda.

46. 1488.04.11, APC, 192: 150 rv.; 1488.09.01, APC, 192: 159 v.-160 r.

47. 1488.10.07, APC, 192: 178-178 bis. Desgraciadamente falta el folio 178 bis.

48. Gonzalo M. BORRÁS GUALS, *op. cit.*, doc. 44.

49. *Vid. doc. 2* del apéndice del presente trabajo. Sobre el palacio del cardenal Mendoza de Guadalajara se pueden consultar unas breves notas en el tomo IV de *Ars Hispaniae*, pág. 329.

abril —catorce días después de la firma del contrato— hace procurador suyo a Mahoma el Ballestero con el testimonio del maestro de casas Farache el Romo⁵⁰, y no vuelve a ser documentado en Calatayud hasta el 16 de julio de 1492⁵¹, y, posteriormente, hasta el 22 de marzo de 1494⁵².

No tenemos noticia de obras importantes realizadas por los Domalich en los años siguientes. Sí es, no obstante, frecuente encontrar a moros de la familia como tasadores o árbitros en pleitos entre cristianos. Así, por ejemplo, en 1491 Muça actúa con otros árbitros en un conflicto entre el hidalgo Martín de Vera y varios maestros de casas de Calatayud —Diego de Sopenya, Martín Pérez y Pedro de Liendo— en una casa nueva levantada en Guérmeda que valora en 1.300 sueldos frente a los 1.010 en que la tasa Johan de Cavia, los 1.150 tasados por Brahem el Ruvio o los 1.300 en que la tasan Anthon Ximenez y Juce d'Alfangil⁵³. En 1493 Mahoma de Fariza y Domingo Minyana estiman el trabajo realizado en unas casas de Floren de Pamplona con motivo de un pleito entre dicho hidalgo y el vizconde de Biota en 3.700 sueldos⁵⁴. En 1495 ambos maestros son nombrados árbitros en un pleito entre Pedro de Alegría y Andres Ferriz, pelaires vecinos de Calatayud, “cerqua unos miradores y tejado qu'estan sobre unos corrales del dicho Andres Ferriz y una paret comun que esta entre los dos”⁵⁵. De nuevo debieron actuar como estimadores de Johan Ruiz, criado y receptor de la Inquisición en los obispados de Zaragoza y Tarazona, en la tasación de un corral del antiguo mentor de los Domalich, el jurista Domingo de Santa Cruz, condenado por herético, y que valoraron en 850 sueldos⁵⁶.

Al fin, en 1497 volvemos a documentar un estajo de poco valor concordado entre el maestre Johan de la Mata, barbero vecino de Calatayud, y Yuçe Domalich, maestro de edificar casas, cuyo parentesco exacto no hemos podido documentar, a no ser que se tratara del sastre Yuçe de Fariza⁵⁷. En 1498 detectamos de nuevo a Mahoma de Fariza como autor de la *maconeria* del retablo de Nuestra Señora de Alhama, en un albarán que los pintores Pedro de Aranda y Bartholome de Berdesa otorgan al concejo de Alhama “incluyendo dos albaranes de quatro florines y medio de Mahoma de Fariza, que dieron para maconeria del dicho retablo”⁵⁸. Este experto artesano —el más activo de la familia, según se deduce de los testimonios notariales conservados— cierra nuestro elenco de obras realizadas por la familia en el siglo XV como autor de una de

50. APC, 241: 131 rv.

51. APC, 107: 449-450 r. Cada maestro recibió ocho sueldos. Los árbitros rebajaron la condena-ción a 1.000 sueldos.

52. APC, 91: s.f.

53. 1491.09.06, APC, 207: 276 r.-282 v.

54. 1493.09.07, APC, 89: s.f.

55. 1495.09.21, APC, 210: 75 v.-76 rv.

56. 1496.01.25, APC, 321: s.f. El documento consiste en una venta del receptor a Johan de Granada, ciudadano de Calatayud, de dichos corrales, que serán pagados a la muerte de la viuda del hereje, que los tiene en concepto de viudedad.

57. *Vid.* el apéndice del presente artículo, doc. 3.

58. 1498.11.06, APC, 204: s.f.

las obras más importantes del mudéjar bilbilitano: la torre campanario de Santa María de Mediavilla. Efectivamente, el 24 de diciembre de 1498 Pascual Mallen, habitante en Calatayud, se obliga como presidente de los canónigos y Capítulo de dicha iglesia a pagar a Mahoma de Dueñas lo pactado en una capitulación entre dicha iglesia y dicho Mahoma *super campanali dicte ecclesia* firmado en 1490. Seguidamente, y asegurada la anterior obligación, Mahoma de Duenyas otorga albarán de 500 sueldos⁵⁹. De nuevo —es decir, las obras continuaban—, el 2 de marzo del 1500 Mahoma de Duenyas reconoce al Capítulo de Santa María haber recibido 380 sueldos por manos de Luys de Contamina, sacristán de dicha iglesia⁶⁰. A pesar de la enjundia de los trabajos que se estaban realizando en la torre, encontramos de nuevo a Mahoma como árbitro junto a Domingo Minyana en un pleito por causa de derechos sobre unas casas y partición de éstas que había estallado entre Jayme Gormedino, ciudadano de Calatayud, de una parte, y Gracia Diaz, viuda vecina de Calatayud, y Johan Cortes, vecino de Fuentes, de la otra, por cuyo trabajo recibió cada maestro cinco sueldos⁶¹.

CONDICIONES POLÍTICAS Y SOCIOECONÓMICAS DEL TRABAJO DE LOS ARTESANOS MUDÉJARES DE LA CONSTRUCCIÓN⁶²

1. Gracias al trabajo de diversos investigadores la historia de la aljama de Calatayud va siendo mejor conocida⁶³. Su demografía no era muy potente: tras las crisis finiseculares del XIV estaba formada a principios de siglo por tan sólo cinco familias de emigrantes, y fue recuperándose lentamente hasta alcanzar los veintinueve vecinos en 1495. Sin embargo, era una aljama importante dentro del mudejarismo aragonés. En ella residía un lugarteniente del alcaldí de los moros de la Corona (a veces se le denomina alcadí, pero su estatuto es claro); y, desde el punto de vista del culto, era lo suficientemente importante para que necesitara al menos dos alfaquíes y surgieran disputas entre el clero local y el emigrante por su control. Sus aportaciones económicas al rey superaban a las de la aljama más poblada de Daroca (500 sueldos de pecha, 500 de demanda ordinaria y la cena de gobernación), pero eran considerablemente menores que las de los judíos, y además —y de manera similar a Daroca y muchos lugares del reino— fueron en declive durante toda la Baja Edad Media, sin duda para evitar su despoblación. Esta elevada contribución era posible por las características ocupacionales de su población, la cual estaba plenamente imbricada en la estructura económica bilbilitana, que constituía el segundo mercado urbano del Reino y estaba en rápida expansión en el último tercio del siglo. Casi todos

59. Estos documentos están en trámites de publicación (F.J. GARCÍA MARCO, *op. cit.*, doc. 28).

60. APC, 204: s.f. Firman como testigos Martín Crespo, habitante en Maluenda, y el calderero Mahoma de Bejar.

61. 1500.03.02, APC, 205: s.f.

62. Para la documentación de los aspectos generales tratados en este apartado remitimos a la obra ya citada (F.J. GARCÍA MARCO, *op. cit.*).

63. Hemos recogido estos trabajos y los propios en la bibliografía del libro antes citado, a cuyo aparato crítico remitimos.

los vecinos eran artesanos: había numerosos herreros (el sector más especializado), maestros de obras, un famoso obrador de cerámica, calceteros, zapateros, etcétera (véase tabla adjunta). Paralelamente completaban sus ingresos con una dedicación parcial a la agricultura, especialmente al regadío intensivo y el azafrán, es decir, cultivos orientados al mercado urbano y muy productivos⁶⁴.

2. La aljama era gobernada oligárquicamente por un consejo de notables (el lugarteniente de alcadí y dos adelantados), en el cual tuvieron un papel muy destacado los Fariza (10 de los 29 cargos anuales documentados fueron ocupados por miembros de esta familia, aunque sólo en tres casos lo fueron de la rama de los maestros de obras): el maestro de casas Muça Domalich fue procurador especial en 1446 con su hermano el alfaquí Brahem, alcadí en 1483 y adelantado en 1484; el cerrajero Avdalla de Fariza fue alcadí en 1484 y 1487, lugarteniente de alcadí en 1491 y adelantado en 1483; Domalich fue adelantado en 1487 y Mahoma de Ariza lo fue en 1491, 1494 y 1495; el alfaquí Muza —al parecer los alfaquíes no ocupaban cargos públicos en Calatayud— fue procurador especial de la aljama en 1484 y 1487⁶⁵. Como se puede apreciar, los cargos más importantes eran ocupados por los miembros de más edad del clan, hecho que revela por sí solo las características de la vida sociopolítica de la aljama, basada en la familia patriarcal tradicional.

3. Ya hemos visto que la construcción constituía el oficio que proporcionaba más empleos a los mudéjares de la aljama. De los 21 moros cuyo oficio hemos documentado, diez eran maestros de obras. Cada uno de ellos era una especie de pequeño empresario autónomo, que alquilaba su trabajo mediante un contrato entre partes o *capitulación*, y lo llevaba a cabo con ayuda de sus obreros y peones (*moços* o *mochachos*), normalmente miembros de la familia. El régimen de maestro y aprendiz está también documentado entre los herreros y los cantareros de Calatayud. Muy distinta es la situación puesta de manifiesto en las actas del concejo de Daroca, en las cuentas de la construcción de la iglesia de San Pedro Mártir, publicadas y estudiadas por Ovidio Cuella⁶⁶, o en las

64. Los Fariza poseían efectivamente explotaciones agrarias en términos de Calatayud e, incluso, de Terrer: el maestro de obras Domalich de Fariza tenía un huerto en Anchada (1470, APC, 46: 161 v.; 1480, APC, 71: 197 rv.). El cerrajero Avdalla de Fariza tenía un zafranar (1476, APC, 53: 215 rv.). El fustero Muça Domalique poseía un huerto junto a la puerta de Zaragoza (1477.05.01). Los hermanos Avdalla de Fariza y Yuce —cerrajero y sastre respectivamente— habían arrendado una torre, viña, pieza y zafranar en el Salobar (1480, APC, 71: 65 v.-66 v.). En 1484 el alfaquí Muza arrendó con otros socios al escudero Florén de Pamplona una pieza en Mediavega por cuatro años con opción a continuar cultivándola pasado el plazo (APC, 164: s.f.), la cual dedicó al cultivo del azafrán (1486, APC, 167: s.f.) y rearrendó por dos años más en 1489 (APC, 85: 316 v. y ss.). El maestro de obras Mahoma de Duenyas poseía al menos dos yermos en Valdemenor, y por causa de uno de ellos pleiteó con el vicario de San Jaime en 1496, hasta que le fue definitivamente asignado previo pago de cierta cantidad no especificada (APC, 177: s.f.). Dicho maestro de obras vendió en 1499 a Gil de Fuentes una pieza en Alconggra, obligando una pieza en la carrera de Villaluenga (APC, 96: 97 r.); y obligó de nuevo ese mismo año sendas piezas en Esparraguera y Montix, sitas en el término de Terrer.

65. Vid. F.J. GARCÍA MARCO, *op. cit.*, apéndice 7.4.5.

66. Ovidio CUELLA, *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1984, 219 págs.

obras del palacio del Cardenal de España. En estos tres casos son instituciones fuertes —el municipio, el cabildo, una casa nobiliaria— las que actúan como empresarios, contratando a soldada a los artesanos y pagando a cada persona según el trabajo que realiza, sin excesivas diferencias pecuniarias, por otra parte, pues en las obras del palacio de Guadalajara el maestro cobraba tan sólo el doble que el peón. Sin embargo, los prósperos comerciantes bilbilitanos —que son los que financian gran parte de las obras eclesiásticas de dicha ciudad y, por supuesto, civiles— prefirieron edificar mediante el régimen de contratas, regidas por el libre juego de las fuerzas productivas en el mercado, su bien conocido ámbito de trabajo.

El problema de la existencia o no de algún tipo de organización gremial entre los alarifes mudéjares bilbilitanos está lejos de estar resuelto. Se conoce poco el papel de la organización gremial en la zona que estudiamos, y, por otra parte, tampoco hemos localizado ningún documento que pruebe manifiestamente su existencia entre los artesanos mudéjares. Sin embargo, contamos con tres pistas que inclinan en distinto grado la balanza hacia una respuesta positiva. La primera es la continua presencia como testigos en los documentos más aparentemente mercantiles de los maestros de obras de otros compañeros —familiares o no— que trabajan en el mismo sector de la producción⁶⁷. En segundo lugar, es significativo que el prestigioso maestro de casas Mahoma de Fariza o de Duenyas —que además fue uno de los dos procuradores nombrados por los maestros de casas mudéjares para negociar en 1498 con los oficiales del concejo y la recién creada cofradía de cuberos, fusteros y maestros de casas de Calatayud⁶⁸— actúe repetidamente y casi en exclusivo como autoridad arbitral en unión del cristiano Domingo Minyana; es decir, parece que existían personas especialmente dedicadas a ello, y una buena hipótesis explicativa podría ser que ello sucediera en virtud de una delegación de autoridades gremiales o concejiles. Por último, un breve documento extraído de los registros de Alfonso d'Aza del año 1488 demuestra explícitamente, como mínimo, que, ante la presión ofrecida por las autoridades cristianas sobre los oficios, los artesanos mudéjares se veían obligados a responder también corporativamente.

Este último documento apoyaría la hipótesis planteada por algunos historiadores del trabajo: los gremios serían sobre todo la respuesta de los artesanos a la presión de los concejos sobre ellos, dominados precisamente por los mismos mercaderes que controlaban la salida y distribución de sus productos y

67. Bástenos por ahora el ejemplo de los documentos ya citados a propósito de la obra de la iglesia de los Dominicos de Calatayud, llevada a cabo por Muça de Fariza. En los capiteles de la claustra firma como testigo el maestro de casas Hamet de Perros y como fianza su nieto Domalich de Domalich, maestro de obras; en la concordia de la sala capitular y la capilla actúa como fianza su nieto y como testigo su hijo Muça; en el primer albarán de la claustra el testigo es Farache el Castellano, maestro de obras, y de la primera tanda de la sala capitular lo es Mahoma Albunea, el corredor de la aljama; el testigo de los moros en el albarán otorgado por los Marien, rejoleros, es Yahie Xalon, rejolero; el testigo de la tercera tanda de la claustra es de nuevo Farache el Ruvio, y de la última tanda de la capilla, Juce Calavera, trajinero de Huesa. La gran mayoría de los fianzas y los testigos son maestros de obras, con la excepción de un rejolero —precisamente en un documento en que la parte principal es un rejolero— y un trajinero. El fianza principal es lógicamente siempre un miembro de la familia.

68. *Vid.* nota 69.

servicios⁶⁹. Que existían solidaridades profesionales de base resulta indiscutible si nos atenemos a la rica evidencia documental que proporcionan los testigos de las actas notariales; que la constitución de los gremios institucionales en las ciudades aragonesas fuera desatada por la presión de los concejos dominados por las oligarquías urbanas mercantiles es hipótesis avalada por el documento adjuntado.

Bien pensado, las durísimas condiciones laborales a las que se sometía al artesano moro y a su equipo (especialmente las referidas a la ejecución del monto de contrato en caso de retraso en la finalización de la obra) sólo podían imponerse con la colaboración militante del concejo, garante de la paz pública. El Estado fue utilizado —ayer como hoy— para suplantar y redirigir las solidaridades comunitarias en favor del interés particular de los miembros de las clases más poderosas, interesados, sobre todo, en perpetuar su estatuto privilegiado y las bases de su poder social. Una de las estrategias de dominación fue la progresiva subordinación y corrupción de las relaciones solidarias entre los hombres y sus familias a los grupos de poderosos por medio de la coerción de las instituciones *públicas* —capítulo negro de la historia de la modernidad—; estrategia que constituye posiblemente una de las causas más importantes de la cultura de la insolidaridad individualista y de salvaje competencia en que nos movemos. Como podemos comprobar, al menos en el caso de los mudéjares de Calatayud y su concejo, estos desarrollos tuvieron su origen paralelamente al desarrollo mismo de la especialización artesanal en entornos urbanos especialmente activos, convertidos en los centros de organización y difusión de la protosecundarización y prototerciarización occidental (¿precapitalista?). En el ambiente anónimo, culturalmente confuso y de difícil supervivencia, de las nacientes ciudades europeas, el modelo paternalista de autoridad tradicional basado en la familia y en el pacto entre las familias a través de sus notables —estupendamente representado en el funcionamiento de la aljama bilbilitana— fue sustituido por unos poderes oligárquicos formados por grupos de personas que utilizaban su fuerza militar (hidalgos y *noblezas* urbanas) o su capacidad de controlar el sistema económico a través de los cauces de comercialización (oligarquías mercantiles) para imponer su poder —de origen patriarcal— a una

69. 1498.08.19, APC, 246: 51 rv. Fue publicada una regesta por Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *op. cit.*, vol. I, pág. 349, y su transcripción completa en F.J. GARCÍA MARCO, *op. cit.* Lo volvemos a reproducir aquí por su interés para la historia social del arte mudéjar:

“Eadem die Calataiubi. Farache el Castellano, Brahem el Castellano, Brahem Meçot, Brahem de Deça, Domalich Alhami, Ali Alhami, Hamet Meçot, Mahoma de Perros, Farache el Romo et Mahoma de Deça, moros maestros de casas habitantes en la ciudat de Calatayud, todos ensemble et cada uno dellos por si, attendientes y considerantes que *de voluntad de los justicia y oficiales de la dicha ciudat de Calatayut* se haze una confadria por los cuberos, fusteros y maestros de casas cristianos y se han de hazer y concordar ciertos capitoles; que, para hazer y concordar aquellos, que todos los sobredichos nombran por diputados a Mahoma de Hariza y Yuce de Momi, moros habitantes en Calatayut presentes, a los quales dan poder para concordar, capitular y tractar con los dichos oficiales y con los dichos cuberos, fusteros y maestros todos aquellos capitoles y concordia que a ellos bien visto sera. Prometieron y se obligaron tener y complir y estar a qualquiere cosa que ellos dos concordaran con los dichos oficiales y con los dichos cuberos, fusteros y maestros dius obligacion de sus persones y bienes, etc., large (...). Testes: Johan de Sanct Johan, cubero, y Yuce el Gomero, moro; habitantes en Calatayut”.

masa progresivamente anónima por la que no sentían ningún afecto, ni ninguna cura⁷⁰.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1481.12.01. Calatayud

Capítulos concordados entre Fferrando Lopez de Villanova, hijo del difunto Johan Lopez de Villanova, mercader ciudadano de Calatayud, y el maestre Yuce Almazir, moro habitante en Calatayud, sobre el obrar de espejuelo en la capilla de Santa María de los Angeles del monasterio de San Francisco de Calatayud.

APC, 58: 106 r.-107 v.

Eadem die. Fferrando Lopez de Villanova, fijo de don Johan Lopez de Villanova, ciudadano de la ciudat de Calatayut, de su cierta sciencia, etc., dio a lavrar et obrar de spejuelo en la Capilla de Senyora Santa Maria de los Angeles del monesterio de Sant Francisco de la dita ciudat a mastre Yuce Almazir, moro habitante en la dita ciudat, assaber es, que el dito maestro aya de obrar la dita capilla d'espejuelo asi et en la manera que esta la yglesia de Sant Joan de Vallupiet de la dita ciudat. Item, aya de fazer para la dita capilla tres claves doradas que sian asi como los de la capilla del alimosnero Santa Maria de la Penya. Item, aya d'estrechar el portal y lavar lo y adrescarlo muy bien y fazer dos puertas rexadas como las de la capilla de Santa Maria⁷¹ la Blanca de la dita Iglesia de la Penya, asi muy bien pintadas e adreçadas. Item, aya de fazer la ventana de la dita capilla mayor y rexarla de maçoneria, la qual dita obra sia bien fecha, etc., e acabada fasta el quinzeno de febrero primero vinient, etc. Item, por la dita obra el dicho Fferrant Lopez aya de dar al dicho maestro cincientos sueldos jaqueses et pagaderos en el tiempo que mandara el venerable mossen Alfonso de Santa Cruz, canonge de la iglesia mayor de Santa Maria de la dita ciudat, etc. Et⁷² prometio e se obligo pagar la dita quantitat, etc. Et el dicho mastre Yuce Almazir accepto la dita obra, etc., prometio e se obligo et juro por Alla, etc. tener y complir, etc., large. Testes: los honorables Johan Abat e Gil Trosera⁷³, ciudadanos de la dita ciudat de Calatayut.

Eadem die. El dicho mastre Yuce Almazir, moro, de su cierta sciencia, etc., confesso tener en comanda del predicho Ferrando Lopez de Villanova cincientos sueldos jaqueses, etc. Fiat large cum renunciacionibus, submissionibus, procura e juramento, etc., large, etc. Testes qui supra.

2

1491.04.10 Calatayud

Concordia entre Pedro de Ayerbe escudero habitante en Zaragoza, como criado del Cardenal de España Pedro González de Mendoza, y Ali Domalich, maestro de casas habitante en Calatayud, sobre las obras de yesería que se prevén en las casas de dicho Cardenal en Guadalajara.

70. Es decir, que les traían sin cuidado. Por supuesto ambos modelos son abstracciones dialécticas, que en la práctica aparecen como grupos de estrategias de poder y reproducción social entremezcladas a lo largo de un continuo.

71. *Tachado*: de la.

72. *Tachado*: el.

73. *Tachado*: habitan-.

APC 171, 51 v.-52

Die decima menssis Aprilis Calatayubi.

Eadem die, Pedro d'Ayerbe, criado del senyor Cardenal de Spanya, scudero habitant en Caragoca, fizo la concordia seguiet con maestre Ali Domalich, moro habitant en Calatayut, en esta manera: Que fasta vinte dias, poco mas o menos, de oy en adelant contaderos aya de yr el con tres obreros suyos y hun mochacho que sepan de obrar de fusta y lavrar de plano y de ieseria los dicho maestre Ali y⁷⁴ tres obreros y hun mochacho para que los siervan, los quales han de yr a la ciudat de Guadalajara del Regno de Castilla al curar de los dicho oficios en las casas del dicho reverendo senyor Cardenal d'Espanya o donde su senyoria mandare⁷⁵ o sus mayordomos, a los precios siguientes: assaber es el maestre Ali mayor, maestro, saqua quatro sueldos cada un dia, y los tres obreros a III sueldos cada un dia, y al moco dos sueldos cada un dia desde'l dia que de aqui partieren fasta que vuelvan, y les dara una bestia d'alquile[r] y levara su ferramienta y de sus obreros y a la venida asi mismo, y se obliga el dicho maestre Alli de tener y complir lo sobredicho y recibe de senyal y de pago quatro florines de oro que son LXVIII sueldos, los quales atorgo haver recibido, y prometio e se obligo de yr al tiempo que verna con los otros maestros de Caragoca, o si no viniesen los dichos maestros que sea en su libertat de querer yr o no, et sino yra⁷⁶ de tornar los dichos quatro florines de oro, si no deliberara de yr, dius obligacion, etc., large et juro. Et el dicho Pedro d'Ayerbe acepto et prometio de fazerlo pagar alla lo que obrara⁷⁷, iusmetiose, etc., juro large. Testes: Anthon de Bordalva, trapero, y Mahoma⁷⁸ Albenue, moro habitante en Calatayut.

3

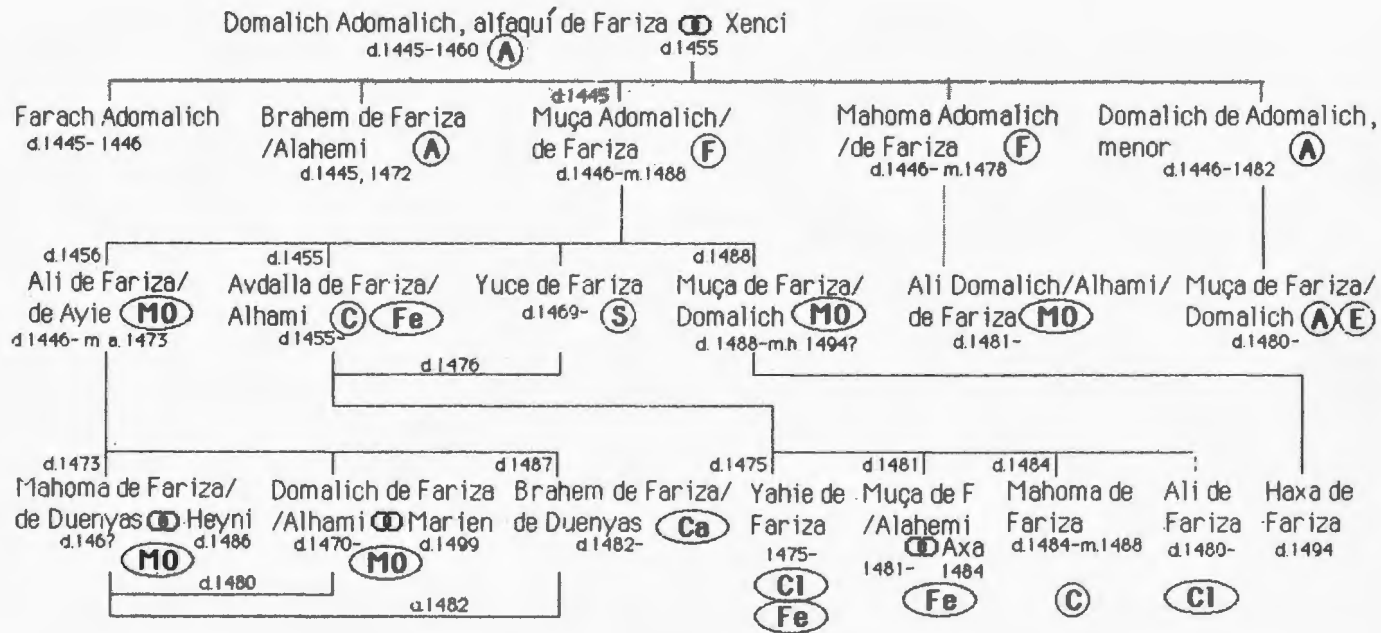
1497.06.20. Calatayud

Concordia sobre una obra entre el maestre Johan de la Mata, barbero vecino de Calatayud, y Yuçe Domalich, maestro de hedificar casas.

APC, 179, s.f.

Eadem die, Johan de la Mata, barvero vezino de Calatayut de una part, et Yuçe Domlaich, moro habitant en la dicha ciudat, maestro de hedificar casas de la otra, stando en buena concordia acerca de la obra que el dicho Yuce ha de fazer al dicho Johan de la Mata, et dieron a mi notario, presentes los testimonios infrascriptos, por scripto en un paper la dicha concordia, la qual es del tenor siguiente: Esto es lo que se ha de fazer en mi obra. Primeramente, el pilar de aqua fuera, todas las escaleras y dos chamineas; todas las paredes raspadas y los suelos baxos y los sueldos de alto de plana: y todos sus encerramientos como yo querre; y sus ancostas en el mirador y los dos troces de paret del porche allanados. Y yo no's tengo de dar merienda ni cosa ninguna. Y assi mesmo vueltas o algunas cosas que stan mal hechas, que se ayan de derroquar y tornar a hazer. Quedole a dever yo maestre Johan al dicho Yuce LIIII sueldos de que aya acabado la cambra somera y el mirador; et tengo de darle la meytat; y la otra meytat de que baxe al porche, y d'esto no ha de partir mano, y que se deve a el mesmo. Et asi dada la dicha cedula juraron las dichas partes tener y complir la dicha concordia dius obligacion, etc., a vender, etc., renunciaron sus judges et jusmetieronse, etc., large, etc.

74. *Tachado*: dos.75. *Tachado*: a los precios.76. *Tachado*: que.77. *Tachado*: Testes.78. *Tachado*: Abe-.



FRANCISCO JAVIER GARCIA MARCO

d. Documentado en	(A) Alfaquí	(Ca) Calcetero	(F) Fustero	(S) Sastre
h. Hacia	(C) Cerrajero	(Cl) Calderero	(MO) Maestro de obras	(Fe) Ferrero
m. Muerto en				

El orden de edad es tentativo y muy probablemente erróneo. Los trazos discontinuos indican que el nexo familiar es hipotético, aunque bien fundado

Fig. 1. Arbol genealógico de las cuatro primeras generaciones bilbilitanas de los Domalich de Fariza

Oficios de los vecinos mudéjares documentados en el censo de 1495¹

Alfaravi	
Alfonta [Avdalla de Alfona]	maestro de casas
Ali el Sastre [Açan]	canyamenyero, sastre
Avdalla el de Ariza	cerragero
Brahem el Castellano	maestro de obras
Brahem de Aytona	ferrero, dorador, buydador, armero
Brahem de Duenyas[s]	[calcetero]
Brahem de Medina	ferrero
Brahem Morisco [Culema]	cantarero
Cabellos, el ²	¿cantarero?
Cahat [el Morisco]	cantarero
Curacero, el ³	calderero, coracero
Domalich de Fariza	maestro de casas
Farache el Castellano	maestro de casas
Farach el Romo	maestro de casas
Farach de Almatar	ferrero
Gomero, el	
Homar el Ruvio	maestro de casas
Mahoma de Deca	maestro de casas
Mahoma de Fariza	maestro de casas
Mahoma de Gali	
Mahoma de Portas	
Mahoma el Balletero [el Ruvio]	balletero
Nero, el	
Obercar de Momi	maestro de casas
Posador, el	
Razel	
Yca el Navarro [Cahat Ycal]	[calcetero]
Yuce de Momi	maestro de casas

1. Estos datos han sido suficientemente documentados por F.J. GARCÍA MARCO, *op. cit.*, apéndice 7.5.1.2. Nos limitamos a explicar en nota algunas cuestiones que requieren mayor atención. Desgraciadamente, los motes otorgados a los mudéjares de la aljama para diferenciar a los homónimos no siempre han podido ser inequívocamente documentados en los protocolos notariales o correlacionados con los nombres que aparecen en éstos.

2. Documentamos un Avdalla Calema, cantarero, que podría ser el Avdalla el Cabello que acompaña al cantarero Brahem de Culeyma en una comanda de 1493, dada la alta frecuencia con que miembros de la familia acompañan como fianzas al otorgador de un documento (1493.07.03, APC, 89: s.f.).

3. Documentamos a Ali el Coratero en diversas fechas (v.g., 1494.12.04, APC, 209: 103 v.), sin duda se trataba de Ali de Fariza, calderero, que también debía dedicarse a la producción de armas.

LA IGLESIA DE VILLANUEVA DE JALÓN

Ana Isabel Pétriz Aso
Agustín Sanmiguel Mateo

INTRODUCCIÓN

En la iglesia de Villanueva de Jalón (Zaragoza) hay dos capillas cubiertas con lacerías mudéjares de yeso del siglo XVII. Además de describir y comentar estas yeserías creemos necesario, para situarlas en su contexto preciso, hacer algunas observaciones sobre la población de este lugar, sobre las lacerías barrocas en general y sobre la iglesia.

VILLANUEVA DE JALÓN

Miles de personas pasan a diario bajo este pueblo, ya que el cerro sobre el que se asienta está horadado por el túnel del ferrocarril Madrid-Barcelona. Este cerro, de cuarcitas como buena parte de esta zona del Sistema Ibérico, está a la izquierda del río Jalón y medio rodeado por un meandro entre Purroy y Morata. El valle es estrecho pero la vega es fértil gracias a un eficaz sistema de regadío. Enfrente del pueblo una gran noria de rueda eleva el agua de una caudalosa acequia.

Un ruinoso torreón de mampostería se levanta de forma casi inverosímil sobre la parte más alta del cerro. Bajo él está la iglesia, dedicada a Nuestra Señora de la Huerta, y bajo ésta el apiñado caserío. Los edificios son generalmente de dos plantas, de adobe o tapial de barro rojo, estando encalados sólo los recercados de puertas y ventanas al exterior, pero completamente cubiertos de cal los interiores. Los rafes son de ladrillo o teja.

Madoz (1845-1850) dice que es villa agregada a Purroy, que el cura lo presenta el conde de Morata y que tiene 24 casas más el ayuntamiento y la cárcel, contando con 14 vecinos y 66 almas. Según el censo del marqués de Aytóna¹, contaba en 1610 con 27 fuegos de moriscos no habiendo datos sobre

1. Gonzalo M. BORRÁS, *Arte Mudéjar Aragonés*, CAZAR y Colegio de Aparejadores, Zaragoza, 1985, tomo I, pág. 85.

su expulsión. A la luz de estas cifras se trataría, pues, de uno de los muchos núcleos del Medio y Bajo Jalón poblados exclusivamente por moriscos, es decir, por musulmanes formalmente convertidos en *cristianos nuevos* desde 1526. La población morisca pudo acercarse a los 140 habitantes, más del doble que la registrada por Madoz. En los años cincuenta el pueblo fue completamente abandonado, estando hoy todos los edificios en avanzado estado de ruina.

LA IGLESIA

La iglesia, asentada en terreno irregular como todo el pueblo, es una pequeña y sencilla construcción. Consta de una única nave rectangular de 14,5 x 4,5 m de dimensiones interiores, orientada al NE. La cubierta, de teja sobre barro, cañizo y rollizos, se apoya en tres arcos diafragma de tosca ejecución, no importándole al albañil si habían de ser apuntados, rebajados o de medio punto, ya que cada uno parece de uno de estos tipos. El acceso se efectúa, tras subir unas escaleras, por una puerta en arco de medio punto en el lado SE del tercer tramo (contando a partir del presbiterio). A ambos lados del segundo tramo se abren sendas capillas cubiertas con bóvedas de lunetos decoradas con yeserías, haciendo que la planta de la iglesia adopte forma de cruz latina.

La torre² se encuentra en el ángulo sur, entre el presbiterio y una de las capillas. Es de ladrillo, de planta cuadrada y hueca en su interior. El cuerpo de campanas carece de decoración, salvo el rafe en esquinillas, y presenta una ventana en arco de medio punto por cada lado. El cuerpo inferior ostenta sencilla decoración de ladrillo resaltado, siendo los temas de arriba a abajo: imposta de mensulitas, zig-zag (que en realidad son medios rombos), cadeneta (que configura hexágonos y medios hexágonos), friso de esquinillas al tresbolillo y línea de esquinillas normal. Hoy, más de la mitad de la techumbre está hundida. Por supuesto no hay retablos ni imágenes, sólo una sencilla pila bautismal en el ángulo sur.

LAS CAPILLAS DE LAS YESERÍAS

Las capillas antes citadas son rectangulares de 3 x 2,5 m aproximadamente y se cubren con bóveda de lunetos transversal al eje del templo. Carecen de iluminación exterior y se abren a la nave por arcos de medio punto.

Una imposta a 2 m de altura marca el arranque de la decoración de lazo en yeso que llena toda la superficie a partir de dicho nivel. Los lazos se distribuyen en tres lugares:

- a) en el intradós del arco de entrada;
- b) en un rectángulo en la parte superior de la bóveda;

2. Sólo conocemos una breve alusión a esta torre debida a Germán LÓPEZ SAMPEDRO, en *VVAA, Patrimonio Artístico de los Pueblos del Jalón, en Calatayud y su Comarca*, Secretaría General de Turismo, Madrid, 1985, pág. 152.

c) en medallones situados en el espacio semicircular bajo los lunetos. Los lunetos y el semicírculo presentan puntas de diamante rodeadas por cenefas de lazo que configuran pequeños círculos.

La pintura

Las yeserías van completamente policromadas en colores fuertes: amarillo oscuro algo anaranjado, azul y rojo ladrillo. No parece que esta pintura sea la original, pues no se ha sacado partido a la lacería pintando en distintos colores lazos y fondo. Así, los arcos de entrada van en azul y las bóvedas en amarillo. Sólo se han destacado los lazos de los medallones, en amarillo sobre fondo azul o azul y rojo. En conjunto el colorido, aunque toscamente empleado, resulta sugerente y habría que pensar que en origen estas yeserías, al menos en espacios pequeños, irían policromadas, presentando un aspecto completamente distinto al que estamos acostumbrados a ver, sólo blanco o blanco y gris. No olvidemos que los estucos de la Alhambra, aunque en su mayoría nos hayan llegado descoloridos, estaban vivamente policromados en amarillo, azul y rojo.

En estas yeserías de Villanueva parece que se han aplicado varias capas de pintura. Así, bajo el rojo y el amarillo aparece negro, si bien pudiera tratarse de una imprimación, o sale rojo bajo el azul o azul bajo el amarillo. Sería conveniente un estudio técnico cuanto antes, pues las yeserías, prácticamente a la intemperie, están sufriendo un acelerado proceso de descomposición.

Los motivos de los lazos

Los motivos de los lazos son distintos en ambas capillas. Salvo los medallones, los demás motivos se encuentran frecuentemente en otras iglesias de la comarca, y todos ellos se dan en la de Santa Ana en Brea de Aragón, recientemente estudiada por Jesús Rubio Samper³.

1. Capilla de la izquierda (lado del Evangelio)

1.a. *Intradós del arco de entrada*. Es el tema 9 de Brea. La banda que cubre el intradós tiene dos estrellas a lo ancho y veinte a lo largo, presentándose más completo que en Brea. Va pintado en azul. Jesús Rubio nos dice que aparece en una celosía del oratorio de la Aljafería (siglo XI).

1.a'. Esta capilla tiene la particularidad de presentar al fondo otro arco cuyo intradós se cubre con este mismo tema, si bien al ser el lazo de mayor tamaño la banda sólo tiene una estrella de anchura y once a lo largo. Va pintado en rojo.

3. Jesús Miguel RUBIO SAMPER, Estudio histórico-artístico de la iglesia parroquial de Brea de Aragón, *Seminario de Arte Aragonés*, XL, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, págs. 271-388.

1.b. *Parte central de la bóveda.* Es el tema 15 a de Brea. Como nos dice J. Rubio, además de ser frecuente en el siglo XIV en ladrillo resaltado (torres de Teruel), agramilados (Cervera), etcétera, aparece ya pintado en la Aljafería. El paño, rectangular, presenta cinco estrellas en profundidad y cuatro en anchura. Está pintado en amarillo.

1.c. *Los medallones.* Situados, como se ha dicho, en el espacio semicircular que queda bajo los lunetos, son iguales el de la izquierda y el de la derecha, siendo su diámetro de 50 cm. El lazo se desarrolla dejando un círculo en el centro, alrededor del cual se sitúan otros doce, cuatro mayores dispuestos en forma de cruz y los otros ocho menores a pares entre éstos. Todos los círculos van ocupados por una estrella de ocho puntas en ángulo agudo, de ejecución más tosca en los más pequeños. El lazo va pintado de amarillo y los círculos con sus estrellas en azul. Unos toques de rojo en la estrella central le dan la apariencia de una Cruz de Malta, pero no parece que fuese esa la idea del que diseñó el medallón.

Los diseños geométricos circulares no son muy abundantes en el mudéjar, y por ahora no hemos encontrado ninguno que se le parezca. Hay celosías cordobesas donde se combinan círculos de distintos tamaños, pero en disposición rectangular. En todo caso, su diseño completamente curvilíneo le confiere un especial aire oriental antiguo.

Tampoco hemos podido encontrar un procedimiento geométrico sencillo para su trazado, teniendo que situar los doce círculos periféricos por tanteo. Esto debió de hacer también el yesaire que trabajó aquí, pues la ejecución es bastante tosca, variando ostensiblemente la anchura del lazo.

1.d. *Las cenefas.* El óculo y las puntas de diamante de los lunetos van enmarcados por cenefas a base de círculos tangentes entrelazados, motivo 1 de Brea. En esta capilla los círculos están ocupados por estrellas, como las del medallón, o por rosetas hexapétalas. Este motivo, por su sencilla ejecución, es frecuente en el arte popular, pero realmente puede aparecer en cualquier parte, como en el mihrab de la Gran Mezquita de Susa del siglo IX. A los lados del medallón los círculos llevan estrellas; los lazos son amarillos y los círculos azules. En los lunetos los círculos llevan rosetas; los lazos son (o eran) rojos y los círculos azules.

2. Capilla de la derecha (lado de la Epístola)

2.a. *Intradós del arco de entrada.* Es el motivo 13 de Brea. Sobre él ya se ocupó uno de nosotros⁴ hace ocho años mostrando que se empleó en alicatados en Calatayud en el siglo XIV, concretamente dentro de la iglesia de San Pedro Mártir. Este tema, más difundido de lo que entonces pensábamos, se ha realizado sobre toda clase de materiales: cerámica, yeso, madera, cuero, etcétera, y

4. Agustín SANMIGUEL MATEO, Sobre la decoración cerámica del ábside de San Pedro Mártir de Calatayud, *Actas del I Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 1984, págs. 261-272.

es precisamente el que ilustra el cartel anunciador de este V Simposio. En esta capilla la banda que cubre el intradós presenta dos estrellas grandes a lo ancho y dieciséis a lo largo, y está pintada en azul.

2.b. *Parte central de la bóveda.* Motivo 8 de Brea. Como ya señala J. Rubio, el tema anterior, completamente rectilíneo, origina en el siglo XVII numerosas variantes al introducir líneas curvas en la trama original. Aquí el rectángulo que ocupa presenta ocho estrellas de las grandes en profundidad y cuatro en anchura. Está pintado de amarillo.

2.c. *Los medallones.* También son iguales el izquierdo y el derecho, pero su diseño es notablemente distinto al de los de la otra capilla, pues presentan simetría hexagonal, algo extraño en el siglo XVII. Se trata de un lazo que forma seis bucles mayores tangentes a la circunferencia en que se inscribe y seis bucles menores hacia el centro, que conforman una estrella de seis puntas de lados curvos. Los espacios entre los lazos quedan en forma de lágrima y de triángulos curvos. El lazo está pintado de amarillo, la estrella y las *lágrimas* de azul y los triángulos curvos de rojo.

A diferencia del medallón anterior, hemos encontrado un procedimiento sencillo para su trazado geométrico que mostramos en la correspondiente figura. Creemos que por lo racional de su diseño y su equilibrada composición tienen que encontrarse bastantes muestras de este lazo en el arte islámico y mudéjar. Sin embargo, hasta ahora sólo hemos visto una composición con el mismo planteamiento geométrico, pero con una ejecución y resultado completamente distintos. Se trata de uno de los medallones que decoran los ocho óculos de la torre de San Andrés, en Calatayud, estudiados por Germán López Sampredo⁵. El medallón al que nos referimos se basa en la misma idea que el de Villanueva, pero sorprendentemente los lazos son rectos en lugar de curvos. Los bucles mayores son pentágonos abiertos hacia el centro, donde igualmente hay una estrella de seis puntas, y los bucles menores se convierten en cuadriláteros. Parece evidente que este diseño de lazos rectos es una interpretación, algo forzada, del de lazos curvos, más sencillo y elegante. Pero como el de Villanueva es notoriamente posterior al de Calatayud (éste en todo caso medieval), haría necesaria la existencia del medallón curvo en la decoración islámica medieval, como ya hemos apuntado⁶.

5. Germán LÓPEZ SAMPEDRO, Medallones mudéjares desconocidos en Calatayud, *Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 1988, págs. 257-269.

6. Con posterioridad a la presentación de esta comunicación hemos observado la existencia de este motivo, idéntico al de Villanueva si bien pintado sobre madera, en la techumbre mudéjar de la ermita de la Virgen de la Fuente (siglo XIV) en Peñarroya de Tastavins (Teruel), lo que manifiesta una vez más la reaparición de temas medievales, a veces poco corrientes, en las yaserías del siglo XVII. A este respecto véase la comunicación de Agustín SANMIGUEL MATEO, Un raro tema oriental antiguo en el Calatayud del s. XVII, *Actas del II Encuentro de Estudios bilbilitanos*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 1988, tomo I, págs. 291-310.

2.d. *Las cenefas*. Son también círculos tangentes entrelazados, pero a diferencia de las de la otra capilla, los círculos son lisos, sin estrellas ni rosetas. Los lazos están pintados en azul y los círculos en rojo.

CRONOLOGÍA Y OTRAS CONSIDERACIONES SOBRE LAS YESERÍAS

Como ya hemos dicho, existe una gran similitud entre las yeserías de Villanueva y las de Brea, que han sido documentadas por Jesús Rubio como realizadas por Juan de Marca entre 1676 y 1677. No hay ningún reparo, sino que parece lo más acertado, en considerar las de Villanueva de los mismos años y tal vez del mismo autor, dada la proximidad de ambas poblaciones. Otra cosa más discutible es que fuese el propio Juan de Marca (¡bearnés!) el diseñador de las lacerías. Sabemos que el conde de Morata le encarga la construcción de un puente sobre el Jalón y la del pueblo nuevo de Chodes. Parece más un arquitecto que un decorador, y es posible que no sólo la ejecución de las yeserías sino su diseño lo dejase en manos de albañiles de la región avezados ya en esa técnica. Al menos en esta comarca ya se trabajaba en yeserías de lazo desde 1630 como ha documentado Agustín Rubio Semper⁷.

Pero el que se haya averiguado que los Gromendadi decoraban cúpulas con lacerías en 1631 en Maluenda o que Juan de Marca emplease lazos en las bóvedas de Illueca en 1676, aun siendo datos muy interesantes, poco ayudan a desvelar lo que para nosotros es el punto crucial de este tema: ¿por qué una o dos décadas después de la expulsión de los moriscos se adoptan, diríamos que con entusiasmo, motivos musulmanes para la decoración de nuevas y viejas iglesias en buena parte de Aragón y durante más de medio siglo? Borrás⁸ lo atribuye al "alto grado de aceptación social y de identificación artística del pueblo aragonés con la tradición hispano-musulmana". Ciertamente que así era, pues en caso contrario no hubiera sido posible el fenómeno artístico mudéjar. Pero también es bien sabido que a partir del siglo XV los motivos decorativos hispano-musulmanes, y es fácil de observar en las yeserías, van siendo rápidamente sustituidos por otros occidentales. Así, puede verse cómo en Tobed son temas islámicos los de las celosías de la primera fase constructiva, mientras que en la segunda se prefieren temas góticos. Y en una capilla lateral de la iglesia de las Santas Justa y Rufina en Maluenda la decoración en yeso del siglo XVI es plateresca. Desaparecen los agramilados y pinturas de paredes y bóvedas, y estas últimas, tras la moda tardogótica de nervios en estrella, se decoran a principios del XVII con los clásicos casetones y puntas de diamante.

Es evidente que esto obedece a un consciente deseo, al menos en las clases dominantes, de ponerse a la moda europea por una parte y de rechazar lo musulmán por otra. Casi sólo la decoración de ladrillo de los campanarios será un firme reducto del arte de los musulmanes en esta intransigente Edad Mo-

7. Agustín RUBIO SEMPER, *Las capillas de La Concepción y San Miguel de la iglesia parroquial de Maluenda*, *Seminario de Arte Aragonés*, XXVII-XXVIII, págs. 73-85; ídem, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el s. XVII*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 1980, págs. 85-92.

8. Gonzalo M. BORRÁS, *op. cit.*, tomo I, pág. 206.

derna, que primero les obliga a abjurar de su Fe y después les expulsa. Sin embargo, aun en estos difíciles tiempos los moriscos siguen siendo apreciados como artesanos y maestros de obras, y se les hacen numerosos encargos, si bien en muchos casos se les especifica que lo ejecuten *al romano*.

De todas formas, prácticamente coincidiendo con la expulsión podría fecharse la que por ahora sería la más temprana decoración de lazo en época barroca: sabemos que en 1611 se estaba construyendo el cimborrio de la colegiata de Santa María, en Calatayud⁹. Al interior, la cúpula presenta decoración de base clasicista, en la que se advierte ya una complicación de formas respecto a las sencillas puntas de diamante de las bóvedas de arista de las naves o de los óvalos de la cúpula del presbiterio, pero la decoración del cupulino de la linterna no hubiese resultado extraña en una mezquita del siglo X: es la feliz composición que aparece en Córdoba en la ampliación de Al Hakam II, cuatro pares de arcos que al cruzarse dejan un hueco en el centro, y que tendrá continuidad en Aragón en el cimborrio de la Seo de Zaragoza. En Santa María los arcos están formados por tiras de yeso, sin hendiduras y sin figurar el paso de unas bajo otras, por lo que formalmente no son lazos. Pero los huecos se ocupan por relieves aristados y es patente la bicromía: amarillo oscuro los lazos y azul grisáceo el fondo; el círculo central se reserva para un florón de madera dorada. La separación estilística de esta decoración, que casi podríamos llamar *califal*, con la clásica de las naves, aunque suavizada por las formas de transición de la cúpula, es total y parece obedecer a un consciente deseo de afirmar lo islámico en un momento que es crítico o de total desesperación. ¿Serían moriscos los encargados de la ejecución de las bóvedas de Santa María y fue retrasada su expulsión a fin de terminar la obra? Es posible que los alarifes moriscos, aunque abocados a hacer encargos *al romano*, conservaran en cartones o pergaminos los diseños geométricos que ejecutaban sus tatarabuelos; que por conveniencias de sus nobles clientes algunos de ellos fuesen ocultados en el momento de la expulsión; que “una vez desaparecida y liquidada la tensión social del problema morisco”¹⁰ planteasen los antiguos temas en las nuevas obras, y que éstos tuviesen aceptación, quizás por “la identificación artística del pueblo aragonés con la tradición hispano-musulmana”. Aunque esto, que no pasa de ser una mera conjetura, no fuese así, lo evidente es que la aceptación se produjo.

Una alternativa es pensar que, una vez solucionado el enojoso tema de la expulsión, los maestros de obras, cristianos viejos, movidos por un extraño romanticismo o por una mala conciencia, se dedicaran a recorrer las antiguas iglesias del siglo XIV, e incluso la Aljafería (castillo de la Inquisición) recogiendo, sobre todo de agramilados, antiguos motivos islámicos que trasladarían mediante el yeso a bóvedas y cúpulas de las modernas iglesias, creando incluso variantes de esos antiguos motivos.

Es de esperar que nuevos hallazgos desvelen en los próximos años el *porqué* de este extraño acontecimiento artístico que por hoy, y en nuestra opinión, carece de una explicación satisfactoria.

9. Vicente de la FUENTE, *Historia de Calatayud*, reedición facsimilar del Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 1988, tomo II, pág. 365.

10. Gonzalo M. BORRAS, *op. cit.*, tomo I, pág. 104.

CRONOLOGÍA Y CONSIDERACIONES SOBRE LA IGLESIA Y LA TORRE

Tras las anteriores divagaciones volvemos al punto de partida, Villanueva de Jalón, pues creemos conveniente, para mejor situar las yeserías objeto inicial de este estudio, decir algo sobre la iglesia en la que se encuentran.

En primer lugar salta a la vista que las dos capillas recubiertas interiormente de yeserías son un añadido a la iglesia. Las capillas están hechas de mampostería que deja vistas las irregulares piedras de cuarcita, y sus rafes son de ladrillo en esquinilla. La iglesia, también de mampostería, va completamente revocada de yeso y sus rafes son de teja.

En la torre se aprecian también claramente dos fases constructivas. El cuerpo de campanas, sin decoración, posee un rafe idéntico al de las capillas por lo que cabe atribuirle la misma fecha, 1677 aproximadamente. Su ejecución es muy tosca, con ladrillos desigualmente aparejados aunque la mayoría a tizón, y con medidas de 17 x 34 cm aunque hay algunos de 15 x 30 cm.

El cuerpo inferior, dentro de su simplicidad, presenta una ejecución más esmerada, con ladrillos de 15 x 30 aparejados a sogá y tizón y con la decoración ya descrita. Por lo que puede verse en el lado NE la torre es contemporánea o posterior a la nave del templo, ya que el muro de ladrillo de la torre se adapta a la nave reduciéndose la longitud de las fajas decorativas.

Es difícil fechar por sí sola la nave, pues el elemental sistema de arcos diafragma y techumbre a dos aguas se da al menos desde el siglo XII hasta época contemporánea. Sin embargo, la torre presenta elementos que permiten una cierta aproximación cronológica. Por el aparejo a sogá y tizón y las esquinillas a tresbolillo ya podríamos decir que no es posterior al siglo XVI. Pero hay un tema decorativo muy original que permite una mayor precisión: la cadeneta que conforma hexágonos y medios hexágonos. Esta forma sólo se da en la torre de Bárboles, pueblo situado aguas abajo en este mismo valle del Jalón. También se dan en esta torre las esquinillas a tresbolillo y parece que tuvo discos de cerámica. A diferencia de la de Villanueva, posee machón y escaleras con bovedillas sargeadas, y su parte superior, sin discontinuidad constructiva, presenta dos vanos en arco apuntado por cada lado. Borrás¹¹ la considera como de finales del siglo XV. Por otra parte, en un artículo recientemente publicado, Carmen Gómez Urdáñez¹² documenta que cuando en 1544 se comienza la construcción de la iglesia de Bárboles éste era un pueblo exclusivamente de moriscos.

Si a pesar de la falta de machón pensamos en la misma cronología para Villanueva, fines del siglo XV aceptando la de Borrás, es incuestionable que un pueblo que en el siglo XVI o XVII es completamente morisco, una torre del XV no puede ser más que el alminar de la mezquita ya que la *conversión* se produce en 1526.

11. *Ibidem*, tomo II, pág. 84.

12. Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, Juan Lucas, alias Botero, y la arquitectura aragonesa de la primera mitad del s. XVI, *Artigrama*, 5, Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1988, págs. 27-74.

Hay, no obstante, además del machón una sensible diferencia: en Bárboles la parte superior, con sus dos ventanas por lado, que sería el lugar de canto del almuédano, sirvió perfectamente como cuerpo de campanas. En cambio en Villanueva, en la reforma del siglo XVII se hace necesario construir un cuerpo de campanas, lo que permite suponer que el cuerpo superior del alminar fue demasiado pequeño, quizás una simple linterna en una terraza.

Si aceptamos, pues, que la torre de Villanueva era el alminar, que como hemos dicho es contemporánea o posterior al templo, no queda más remedio que admitir que éste fue la mezquita¹³. De entrada esto choca con sus proporciones y orientación: la planta es casi de 4:1 y su eje longitudinal mira al NE. Pero hay que pensar que así como en la liturgia cristiana el foco de atracción es puntual, el altar, normalmente al E, y la nave orientada longitudinalmente hacia él, en la oración musulmana no hay un punto sino un muro de atención, la quibla, en Al Andalus orientado al SE. Podrían los fieles en esta nave de Villanueva orientarse en dos o tres filas paralelas al muro SE, en el centro del cual estaría presumiblemente el mihrab, que desaparecería al construirse las capillas barrocas.

La incuestionable mezquita mudéjar de Tórtoles¹⁴, cerca de Tarazona, con su epigrafía cúfica en el alfarje y su mihrab en arco de herradura, también presenta una disposición longitudinal en el sentido de la quibla. Lo mismo ocurre con la mezquita mudéjar de Torrellas¹⁵, también cerca de Tarazona. En ambos casos se trata de arcos diafragma que soportan techumbre a dos aguas, si bien en Tórtoles hay una sola nave, como en Villanueva, y en Torrellas hay tres.

Para desechar esta hipótesis habría que aceptar que tras la conversión de 1526 los moriscos derribarían su mezquita y su alminar para construir una sencillísima iglesia (que mantendría el muro de la quibla) y un campanario sin cuerpo de campanas.

CONCLUSIÓN

Villanueva de Jalón sería una aldea de fundación musulmana, que entonces lógicamente se llamaría de otra manera¹⁶. Después de la conquista cristiana (1120) permanecería su población, que tendría su mezquita con su alminar. Tras la conversión forzosa de 1526 los moriscos adecuarían con ligeras modificaciones (y es de suponer que de mala gana) la mezquita como iglesia y el alminar como campanario. Después de la definitiva expulsión de 1610, los nuevos pobladores, cristianos viejos, quizás más ocupados en familiarizarse con los complejos sistemas de regadío, se conformarían para el culto con la iglesia morisca.

13. José Luis CORRAL LAFUENTE la menciona de pasada como mezquita mudéjar en VVAA, *La Cultura Islámica en Aragón*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pág. 49.

14. *Ibidem*.

15. José Carlos ESCRIBANO, *La mezquita mudéjar de Torrellas*, *Turiaso*, V, Centro de Estudios Turiasonenses, Tarazona, 1984, págs. 291-338.

16. De otra *villa nueva*, Villanueva de Gállego, sí conocemos el nombre árabe: Burjazud.

Sólo pasado más de medio siglo decidirían construir sobre la torre un cuerpo de campanas adecuado y engrandecer la iglesia con dos capillas laterales decoradas a la moda del momento. Si con estas capillas quisieron *cristianizar* la antigua mezquita dotándola de planta en cruz latina, es evidente que erraron por completo: los lazos de arcos, bóvedas y medallones evocan, antes que nada cristiano, a la Saraqusta hufí.

LA IGLESIA DE VILLANUEVA DE JALON

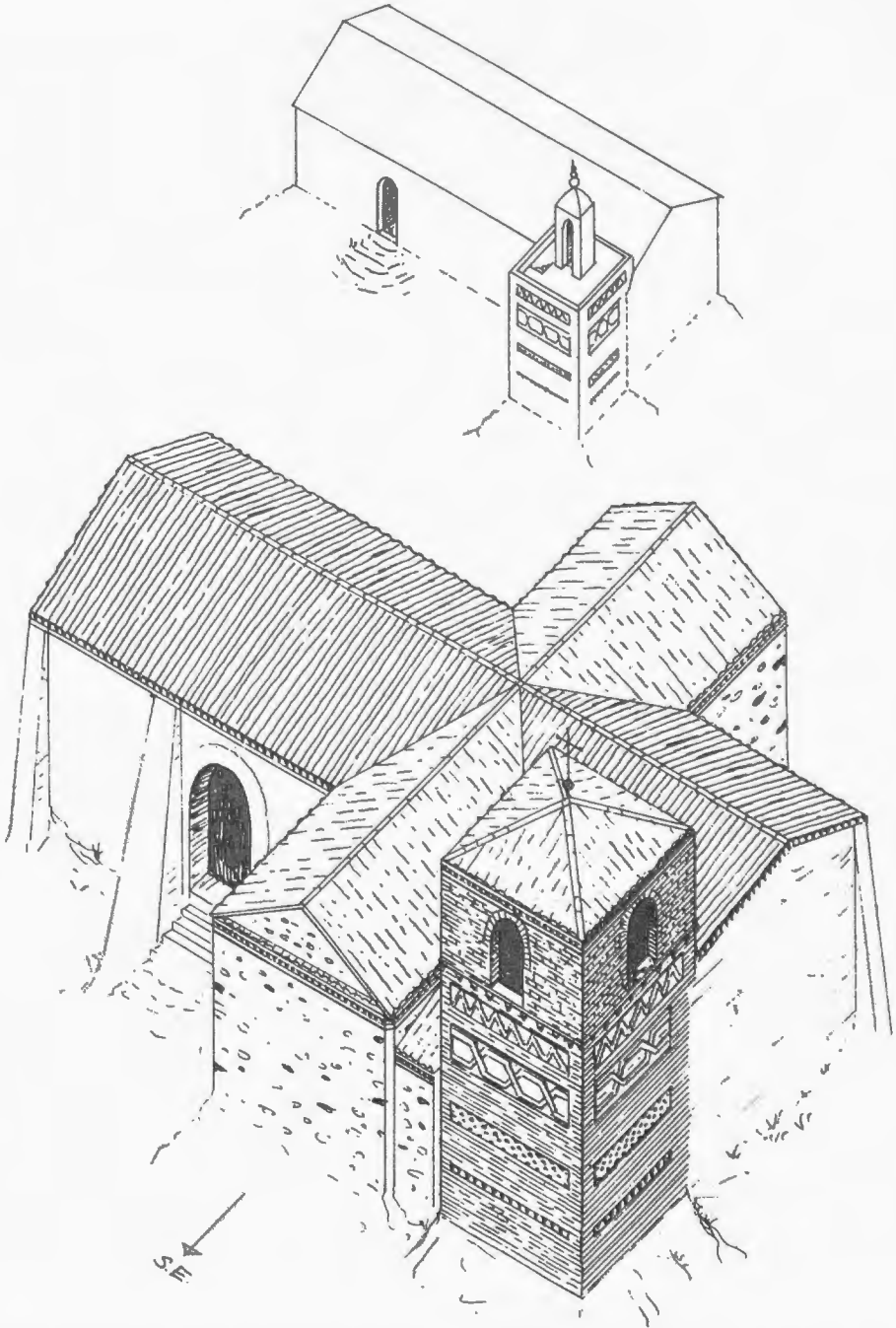


Fig. 1. Abajo, la iglesia en su forma actual; arriba, posible aspecto antes de la reforma del siglo XVII

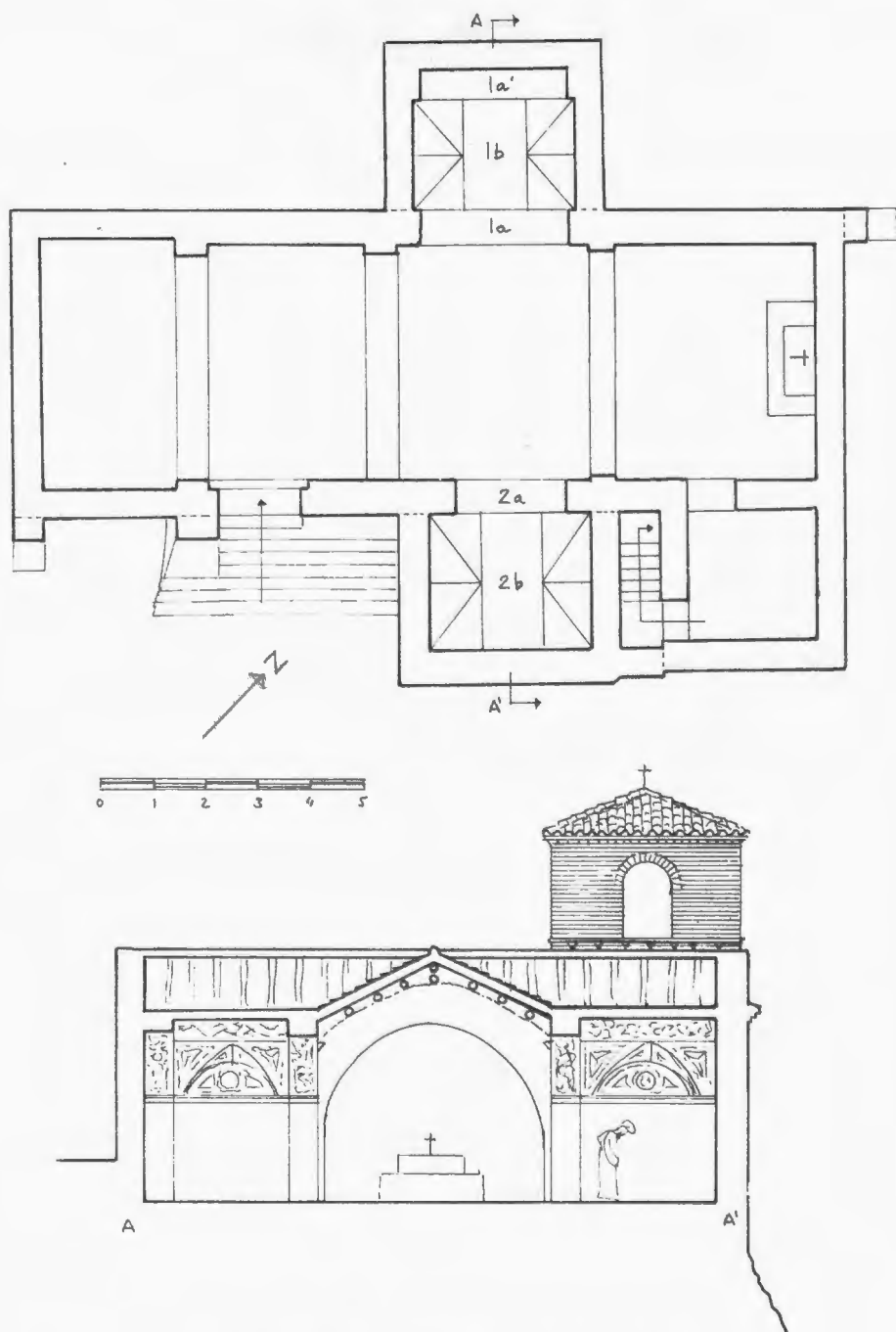


Fig. 2. Planta y sección a nivel de las capillas

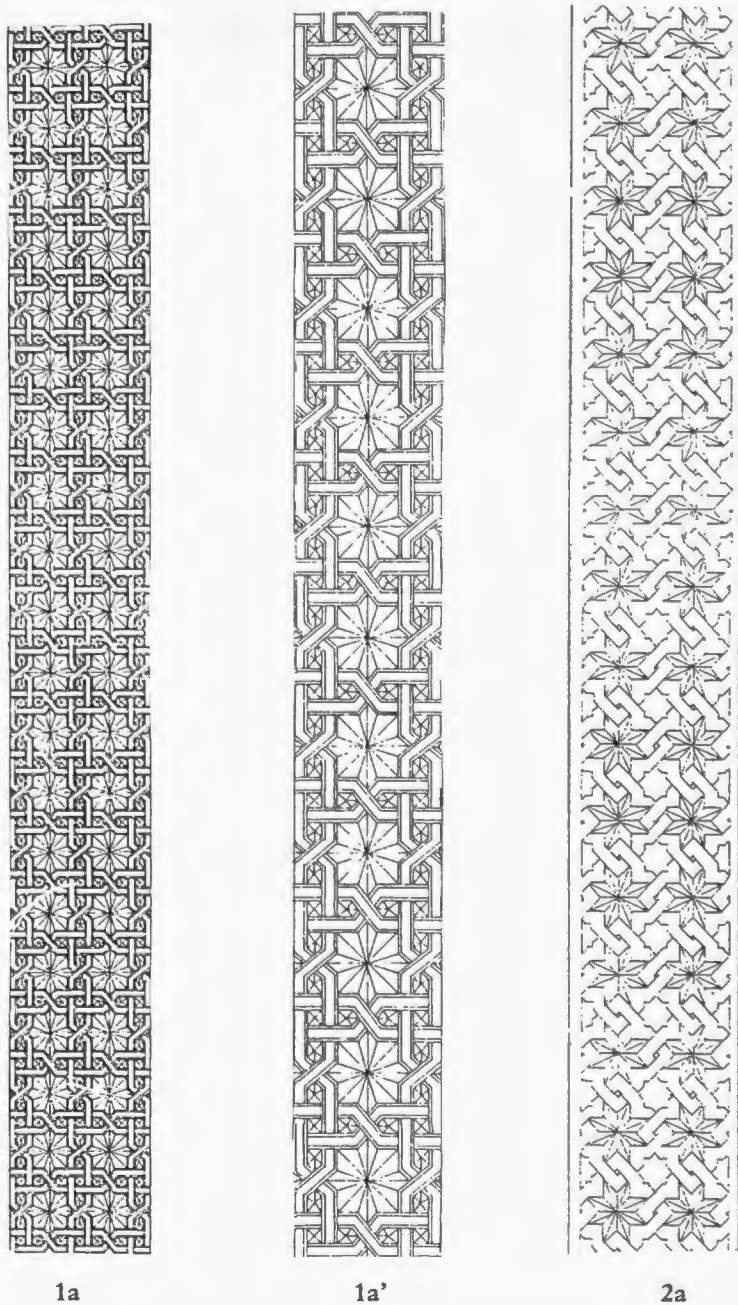


Fig. 3. Intradoses de los arcos: 1a y 1a' de la capilla de la izquierda; 2a de la capilla de la derecha (dibujos basados en los de J. Rubio, al igual que los de las figuras 4 y 6)

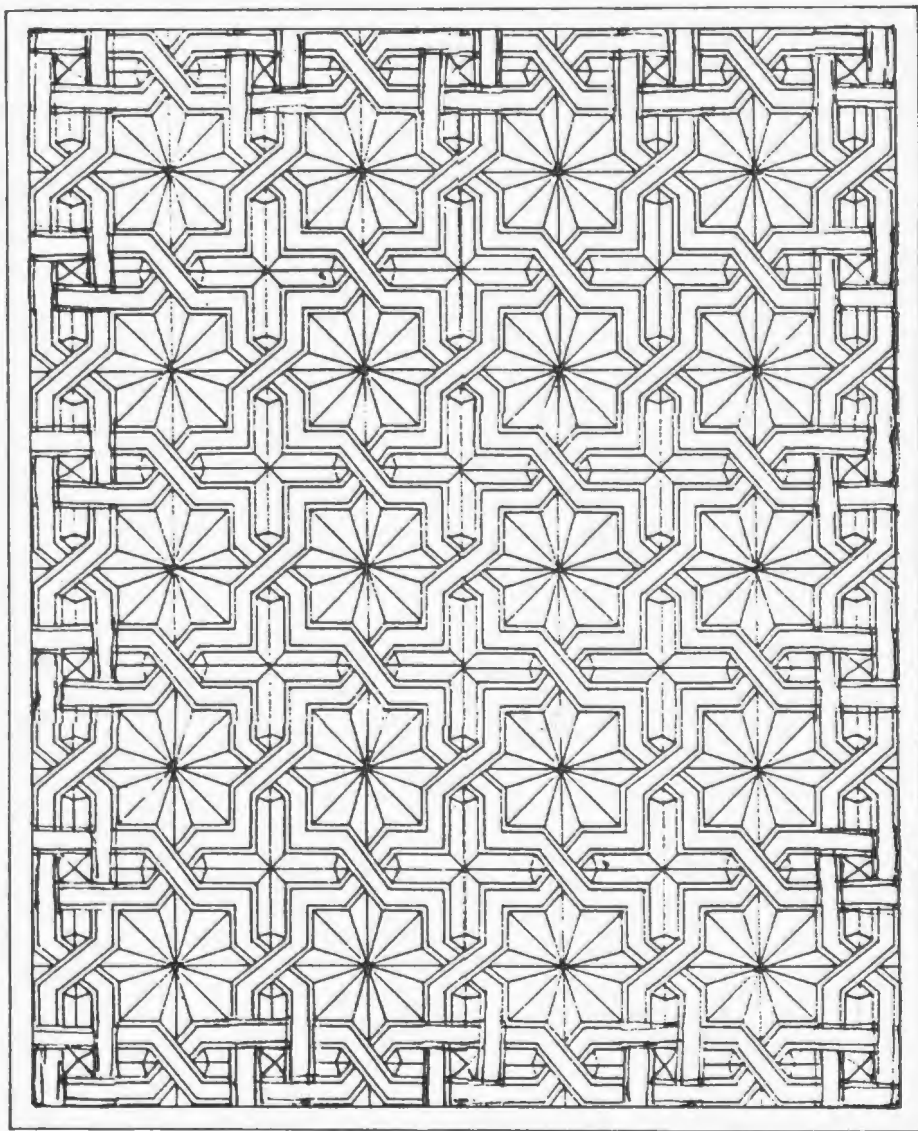


Fig. 4. Lacería de la bóveda de la capilla izquierda

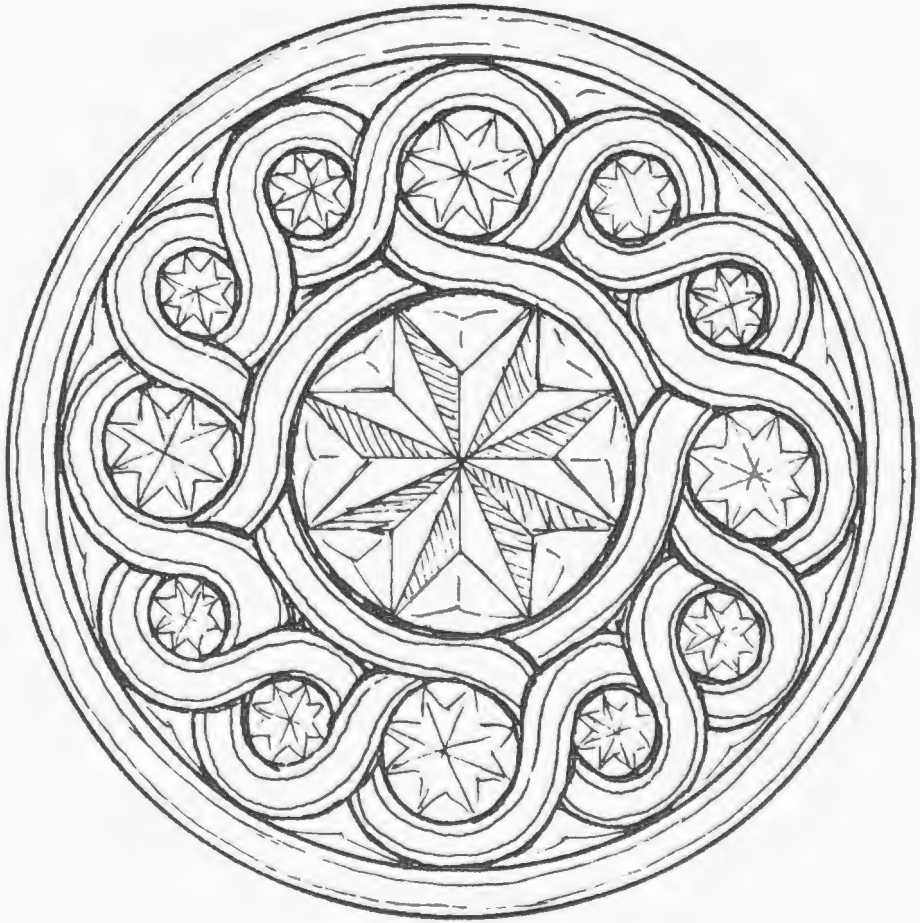


Fig. 5. Medallones de la capilla izquierda

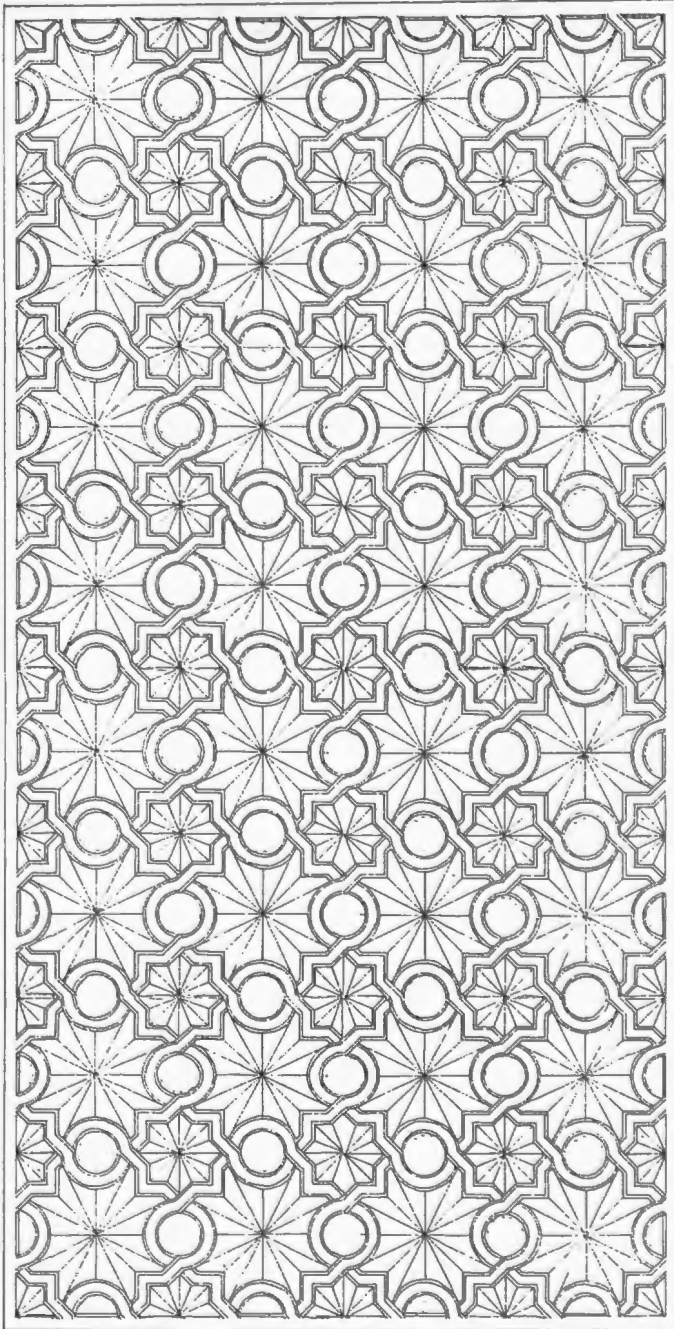


Fig. 6. Lacería de la bóveda de la capilla derecha

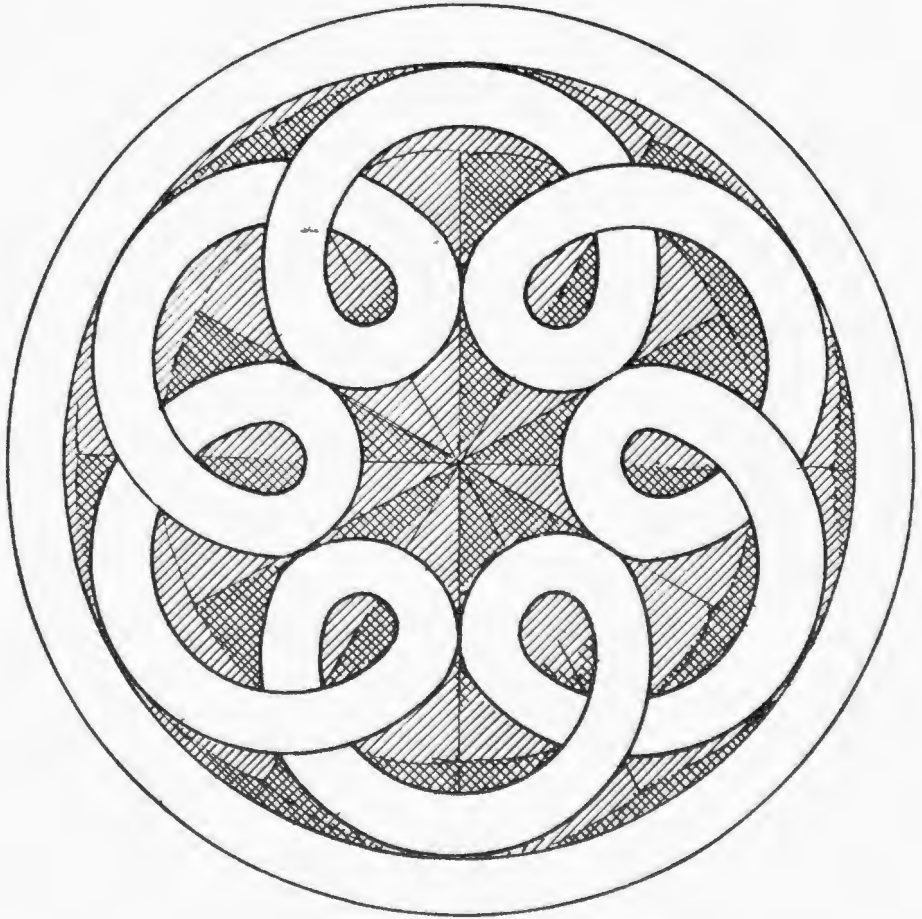


Fig. 7. Medallones de la capilla derecha

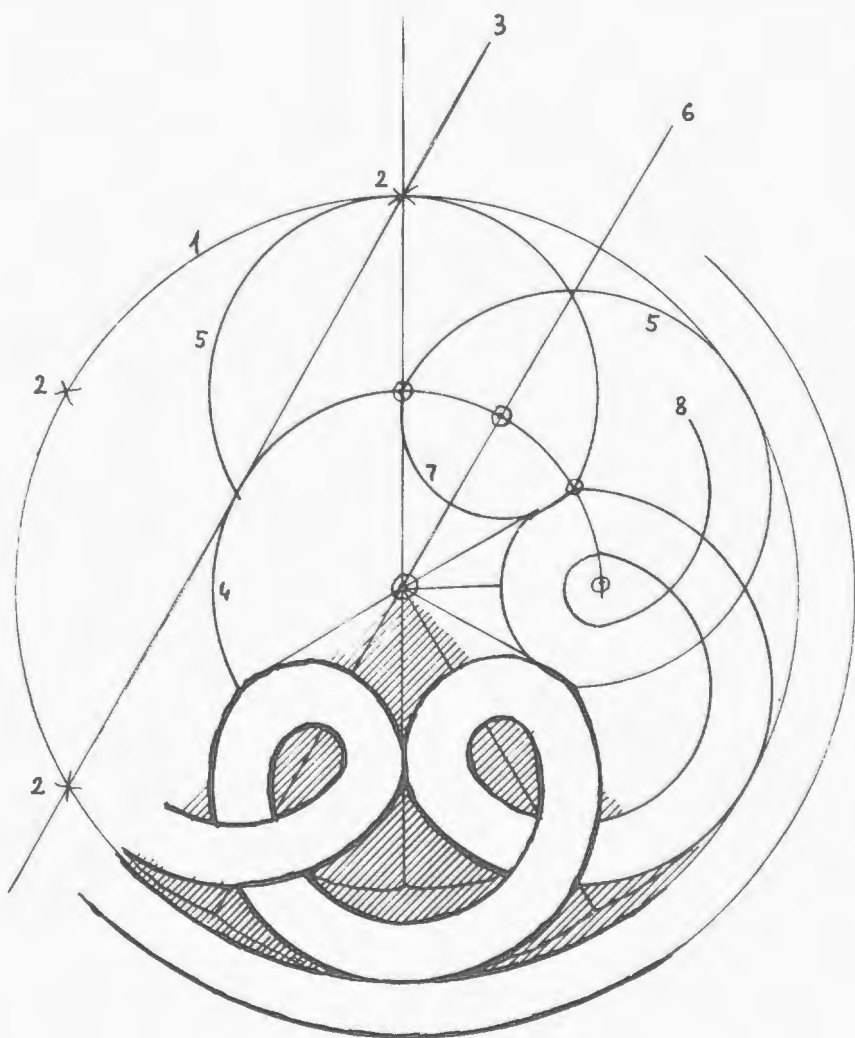


Fig. 8. Trazado del medallón de la capilla derecha

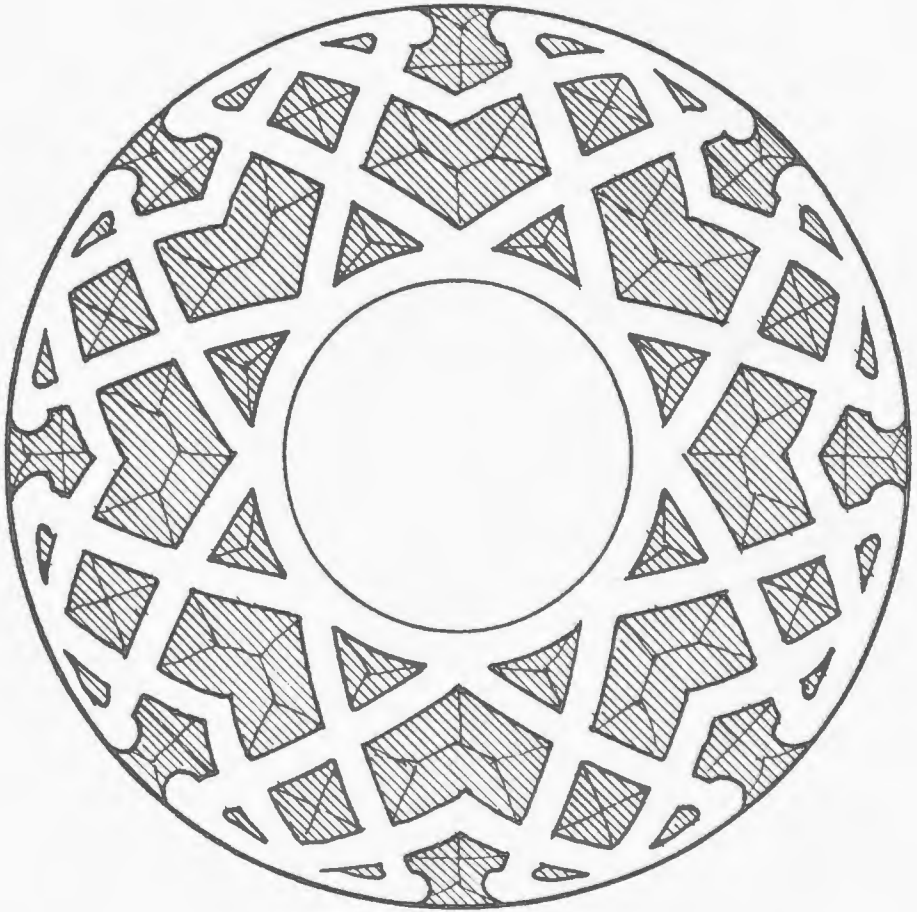


Fig. 9. Yasería de la linterna del cimborrio de Santa María de Calatayud



Fig. 10. Capilla de la izquierda



Fig. 11. Medallón de la capilla derecha



Fig. 12. Exterior de la iglesia desde el SE



Fig. 13. Interior hacia el E

DECORACIÓN DE YESO EN LA TORRE DE SAN ANDRÉS DE CALATAYUD

Agustín Sanmiguel Mateo

INTRODUCCIÓN

El yeso tallado o moldeado no se emplea nunca en la decoración de exteriores en el mudéjar aragonés¹ por su poca resistencia a los agentes atmosféricos. Únicamente pueden verse desde fuera las celosías de yeso tallado de los ventanales que, a veces, exteriorizan la decoración interior con un retranqueo que en parte las protege. Por ello presenta especial interés un friso de piezas moldeadas en yeso que decora la torre mudéjar de San Andrés en Calatayud.

LA TORRE DE SAN ANDRÉS

La iglesia de San Andrés está en el centro del Calatayud medieval. Muy probablemente ocupa el lugar de una mezquita y cabe la posibilidad de que parte de su estructura sea musulmana². Sin embargo, lo más conocido de la iglesia es su torre, cuya obligada conservación evitó la demolición del templo en 1870. Desde 1966 es Monumento Nacional, y la torre es bien conocida por los estudiosos del mudéjar aragonés mencionándose en multitud de publicaciones. Digamos brevemente que es de planta octogonal, con machón hueco que se apoya sobre casamata de cúpula de aproximación de hiladas³. La escalera, con acceso en alto desde el interior, se desarrolla helicoidalmente alrededor del machón mediante bovedillas sargeadas hasta el cuerpo de campanas. Al exterior

1. Si se quiere, se puede hacer la salvedad de algunos recercados de vanos en arquitectura civil con motivos góticos o platerescos.

2. Sin pretender demostrarlo sino sólo planteando esta posibilidad: Agustín SANMIGUEL MATEO, San Andrés de Calatayud, una iglesia con estructura de mezquita, *Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Catalayud, 1988, tomo I, págs. 279-290.

3. Entre las torres octogonales aragonesas sólo una comparte esta singular estructura: la de Santa María, distante menos de 90 m de la de San Andrés.

presenta tres cuerpos separados por impostas; el tercero y superior es el cuerpo de campanas, con finos contrafuertes de sección rectangular adosados a las aristas. En los dos cuerpos inferiores estos contrafuertes decorativos llevan sección en triple bocel. El segundo cuerpo es algo más estrecho que el primero, y precisamente bajo la saliente imposta que separa ambos es donde se sitúa el friso de piezas de yeso objeto de este estudio. Obviamos una descripción más detallada, remitiéndonos a lo ya publicado, aunque sí conviene mencionar como directamente relacionados con nuestro friso los medallones con yeserías que decoran los óculos del segundo cuerpo, recientemente estudiados por Germán López Sampedro⁴.

CRONOLOGÍA DE LA TORRE

No hay unanimidad sobre la fecha de construcción. Ya Francisco Iñiguez⁵ en su breve pero fundamental trabajo sobre las torres mudéjares de Aragón elude, por falta de datos, pronunciarse sobre su cronología, si bien aventura que junto con la cercana de Santa María podrían representar un tipo intermedio entre las octogonales antiguas del siglo XIII o XIV y las modernas del siglo XVI. En la guía de Calatayud⁶, escrita por Gonzalo Borrás y Germán López Sampedro en 1975, se menciona un documento de 1508 en el que se decide la construcción de un "campanar" por los vecinos de San Andrés, diciendo "esta fecha (1509) conviene a la estructura y elementos decorativos del segundo cuerpo" (el de campanas). Más tarde, en 1985, Borrás⁷ se pronuncia por la fecha de 1509 como la del comienzo de las obras de construcción de la torre, y algo después, en 1986, el coautor de la guía Germán López Sampedro⁸ reitera su opinión de que el cuerpo de campanas es un añadido de 1509 a una torre anterior, opinión que ya he manifestado compartir⁹. En este supuesto tampoco hay por ahora datos que permitan proponer una fecha para la torre primitiva. La sugerencia, que no afirmación, de Javier Peña¹⁰ de que pudiera tratarse de

4. Germán LÓPEZ SAMPEDRO, Medallones mudéjares desconocidos en Calatayud, *Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, CEB, Calatayud, 1988, tomo I, págs. 257-269. Además de una detallada descripción de los medallones, el autor ofrece una interpretación desde la óptica de la mística islámica.

5. Francisco IÑIGUEZ ALMECH, Torres Mudéjares Aragonesas, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1937, págs. 173-189.

6. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS y German LÓPEZ SAMPEDRO, *Guía Monumental y Artística de Calatayud*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975, pág. 88.

7. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Arte Mudéjar Aragonés*, CAZAR y Colegio de Aparejadores de Zaragoza, Zaragoza, 1985, tomo I, pág. 111.

8. Germán LÓPEZ SAMPEDRO, Reflexiones sobre el baptisterio de San Andrés, *Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, CEB, Calatayud, 1988, tomo I, págs. 253-256.

9. Agustín SANMIGUEL MATEO, *Calatayud Mudéjar*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 1989, pág. 9.

10. VVAA, *La Cultura Islámica en Aragón*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, pág. 24.

un alminar del siglo XI puede parecer excesivamente aventurada, aunque sería prudente no descartarla a la espera de las próximas prospecciones arqueológicas que precederán a su restauración, y que tal vez arrojen nueva luz sobre el asunto.

LAS PIEZAS DE YESO

Además de ser insólita la decoración en yeso en exteriores, el motivo que aquí se presenta es también excepcional. Como ya hemos dicho, las piezas se colocan en un friso en lo alto del primer cuerpo, en número de siete por cada lado de la torre.

Estas piezas, cuyo color blanco destaca del ocre del ladrillo, derivan de un triángulo isósceles, casi equilátero, con el lado mayor horizontal. Tanto su base como su altura tienen aproximadamente 25 cm. Sobre el vértice superior se forma un pequeño círculo y en la parte inferior de ambos lados concavidades circulares de diámetro algo mayor que el del círculo del ápice. La zona central de la pieza está rehundida y presenta un orificio que normalmente también se ve en el círculo. En algunas piezas se aprecian en los orificios finas estaquillas de madera. El fondo sobre el que están colocadas, rehundido en el ladrillo, es también de yeso o quizás de arcilla, pues presenta un tono más oscuro.

Las piezas parecen hechas con molde, ya que su ejecución *in situ* es inviable y una fabricación previa manual sin molde no parece lógica al tener que hacer bastantes y de las mismas medidas. El sistema de fijación, por lo que puede verse (siempre desde el suelo) aparte de la natural adherencia sobre el fondo de yeso o de arcilla, se basaría en clavijas de madera introducidas a través de los orificios mencionados. Aunque varias piezas están algo deterioradas, ninguna se ha desprendido.

DISPOSICIÓN DE LAS PIEZAS EN LA TORRE

El rehundido de ladrillo donde se disponen las piezas de yeso tiene una altura aproximada de 25 cm (5 hiladas) y unos 180 cm de longitud. Está cobijado por una imposta de ladrillos a sardinel que muestran un ángulo saliente de 45°. Sobre ella un saledizo de ladrillos en media caña, bajo la cornisa que da paso al segundo cuerpo. Bajo el friso la primera hilada presenta un bisel de 45° y la segunda el canto redondeado. Poco más abajo hay una clásica banda de esquinillas de tres hiladas de altura. Parece clara la intención de proteger las piezas de yeso mediante un doble voladizo y de resaltarlas con un discreto enmarcado.

Hay otro hecho digno de señalar: si bien la torre tiene ocho lados, esta decoración de piezas de yeso sólo se presenta en tres, precisamente los que mejor se ven desde la plaza: el E, SE y S. Sin embargo, el rectángulo rehundido destinado a alojar las piezas también aparece, pero vacío, en los lados NE, SO y O. En el lado N, adyacente a la iglesia, sólo está ejecutado en la mitad de

su longitud. En el lado NO el tejado adosado de la iglesia oculta su ubicación¹¹. No parece posible que la ausencia de piezas en esos lados se deba a desprendimiento. En los tres lados en que se conservan están *todas*, lo que demuestra un sistema de fijación (que ya hemos descrito) muy eficaz. En los demás lados no hay *ninguna*. Quizás en relación con esto, para lo que de momento no podemos ofrecer una explicación, esté el que los finos contrafuertes decorativos de este primer cuerpo sólo se encuentren en las aristas que flanquean los lados donde existe esta decoración, faltando en las demás.

Lo evidente es que esta decoración, por lo insólito de su motivo, por necesitar una técnica distinta del resto de la torre y un diseño previo (molde) obedece a una intención consciente, seguramente a un programa decorativo. Proyectados según un programa místico en opinión de Germán López Sampe dro, están unos metros más arriba los más elaborados medallones, también de yeso, ya mencionados, sin duda obra del mismo artífice. Reproducimos todo esto conjuntamente en un dibujo por si alguien puede averiguar alguna relación.

MOTIVOS DECORATIVOS SIMILARES

Ante la ausencia, en lo que nosotros podemos conocer, de este diseño de las piezas en el mudéjar aragonés, en el hispánico y en el arte hispano-árabe, pensamos en principio que podría tratarse de una decoración pseudoepigráfica por el vago parecido que muestran las piezas con la *ain*, letra principal en las alafías. Al igual que hoy se ve en alminares del mundo islámico, tal vez algunos de la Marca Superior pudieron llevar bandas con inscripciones que en época mudéjar degeneraran en algo similar a las alafías de la cerámica. Pero lo que pudo estar justificado por una ejecución rápida de alfareros poco letrados no parece propio de los maestros de obras¹² y menos del que diseñó los sofisticados medallones de esta torre.

Un motivo decorativo muy similar, a veces prácticamente igual, encontramos en fachadas de casas y alminares de Sanaa, capital política del actual Yemen unificado. El diseño básico es una banda en zig-zag horizontal que en los vértices, superiores e inferiores, forma un bucle conformando un círculo con un orificio central. Esta decoración está hecha en barro encalado sobre adobe y presenta algunas variantes.

Aunque estas famosas casas-torre del Yemen sean en gran parte modernas, se admite que son continuadoras de una tradición arquitectónica preislámica. Es posible que algunos motivos decorativos, aunque de ejecución reciente, sean arcaizantes.

11. Gracias a las obras de restauración recientemente emprendidas (diciembre de 1990), que implican la renovación del tejado, he podido ver que en el lado noroeste de la torre no se realizó rectángulo rehundido.

12. Aunque la decoración epigráfica en edificios mudéjares aragoneses es muy rara, recordemos la muy divulgada *sahada* en *nasji* del alfarje de Santa María de Maluenda y las menos conocidas inscripciones en *cúfico* de la mezquita de Tórtoles.

En algunos mausoleos mamelucos de El Cairo se observa un motivo parecido, como en el del sultán Barkuk, de 1399, hecho en piedra sillar. En la base de la cúpula, una línea en zig-zag la rodea por completo presentando pequeños bucles circulares en los vértices inferiores, no así en los superiores, sobre los que se disponen sucesivas bandas en zig-zag hasta lo alto de la cúpula.

Este motivo cairota puede hacerse derivar fácilmente del yemení, simplemente suprimiendo los círculos de los vértices superiores. De una forma un poco más complicada, cortando verticalmente la banda por los vértices inferiores y separando ligeramente a izquierda y derecha las partes cortadas, obtendríamos algo muy semejante a las piezas calatayubíes.

Sabemos que los fundadores de Calatayud fueron los tuyibíes, oriundos del Yemen. Sabemos también la facilidad con la que motivos decorativos pueden transportarse a grandes distancias por medio de cerámicas, tejidos, libros y pequeños objetos en general¹³.

Sin embargo, lo que en principio aparenta una relación puede ser sólo una concomitancia. Así pues, nos limitamos únicamente a exponer aquí los escasos datos que conocemos, con la única finalidad de propiciar que a su vista otros investigadores con más información puedan proponer una explicación a la presencia de esta decoración de yeso en Calatayud.

RESUMEN

En la torre mudéjar de Catalayud, de discutida datación, aparece una decoración de yeso insólita en Aragón por el material y el motivo. No hemos encontrado explicación para su origen y significado.

13. En un sello del califa omeya Abd-al-Malik (685-705) (Museo Arqueológico de Estambul), aparece en el centro una banda horizontal con un tema similar al que comentamos, bajo una inscripción y sobre una pareja de leones enfrentados sobre una flor de lis.

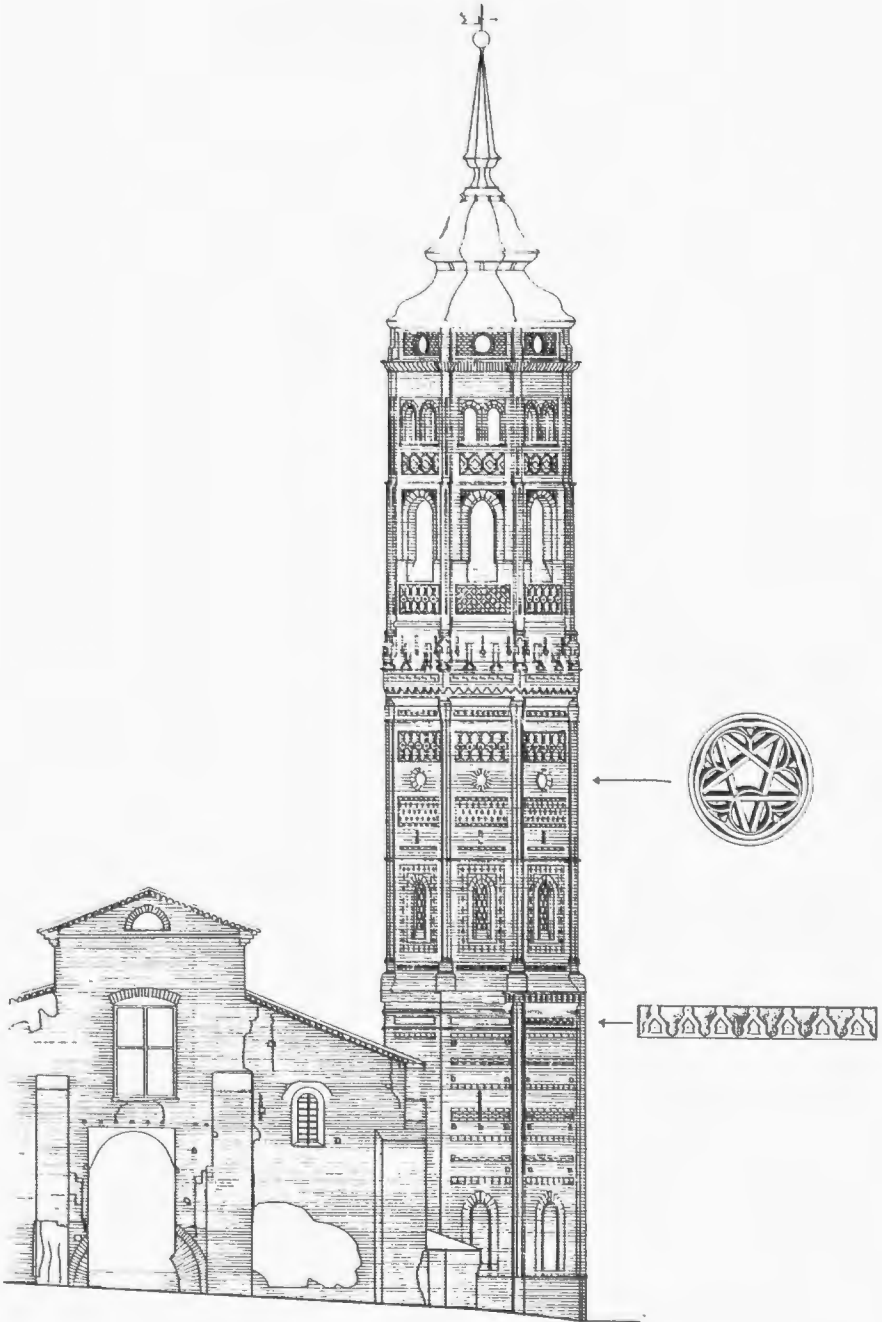


Fig. 1. Situación de los frisos y los medallones. Alzado de Javier Peña

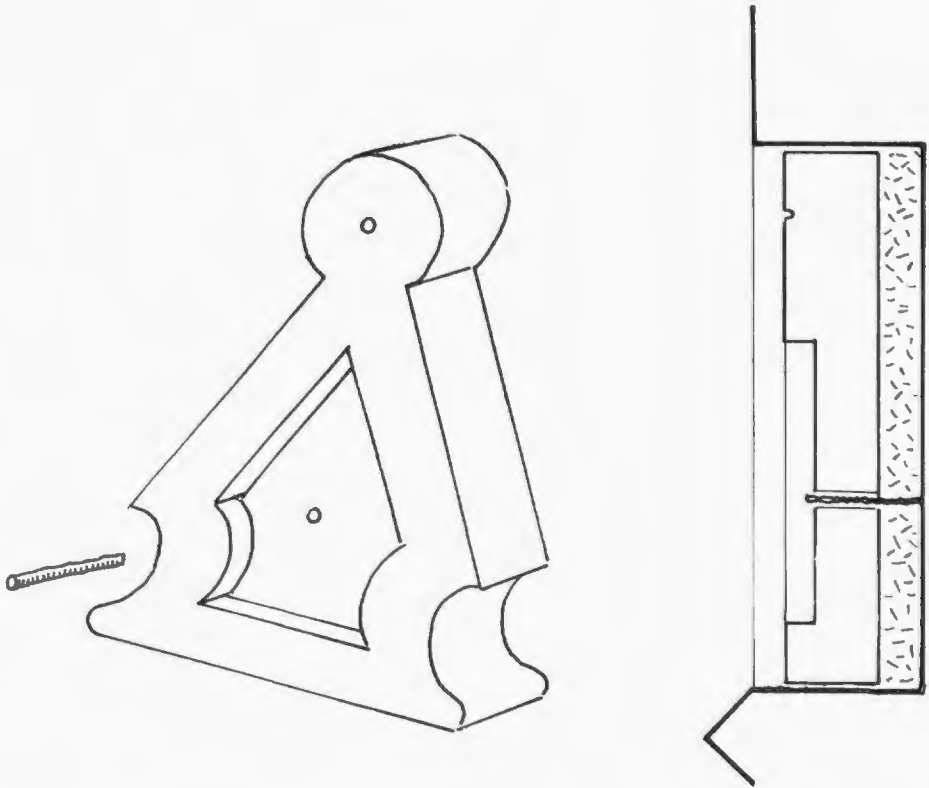


Fig. 2. Detalle de una pieza y forma de colocación

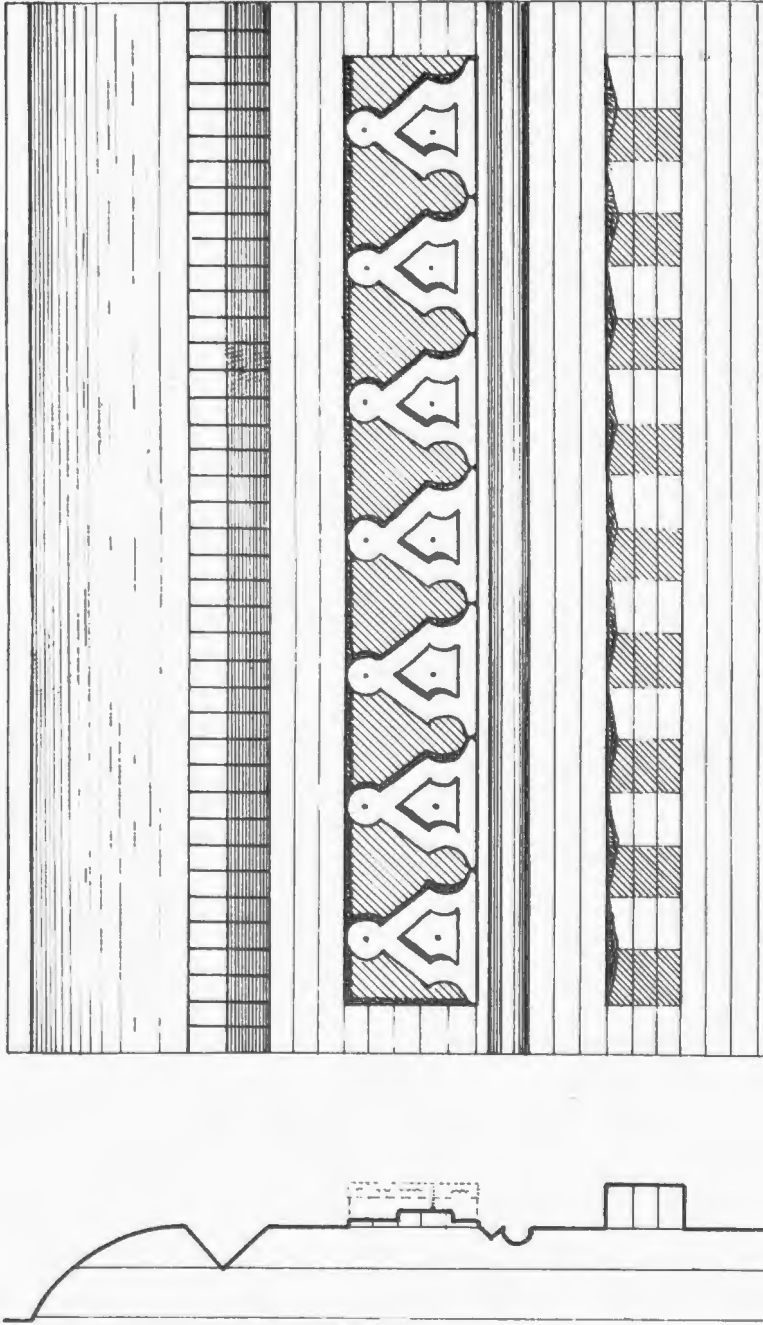


Fig. 3. Friso de piezas de yeso y su enmarcado

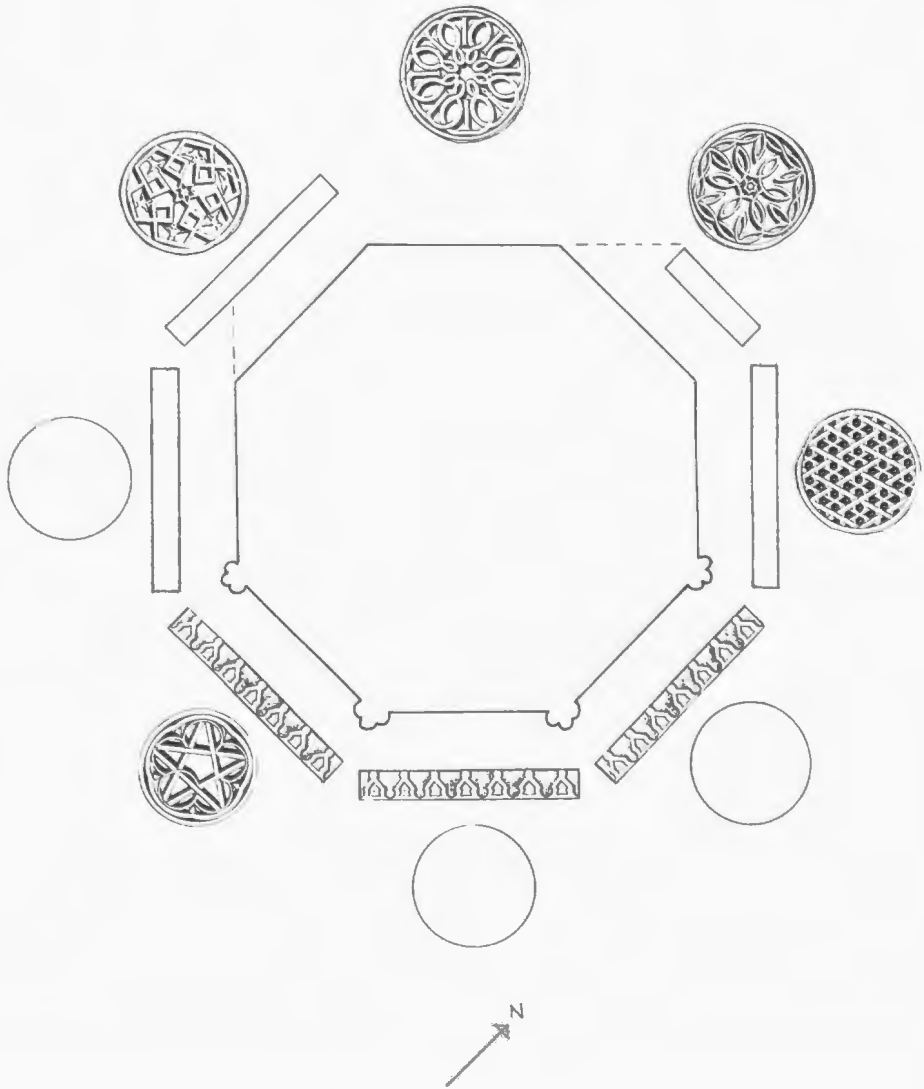


Fig. 4. Disposición de los frisos y de los medallones. Dibujo de Germán López Sampedro

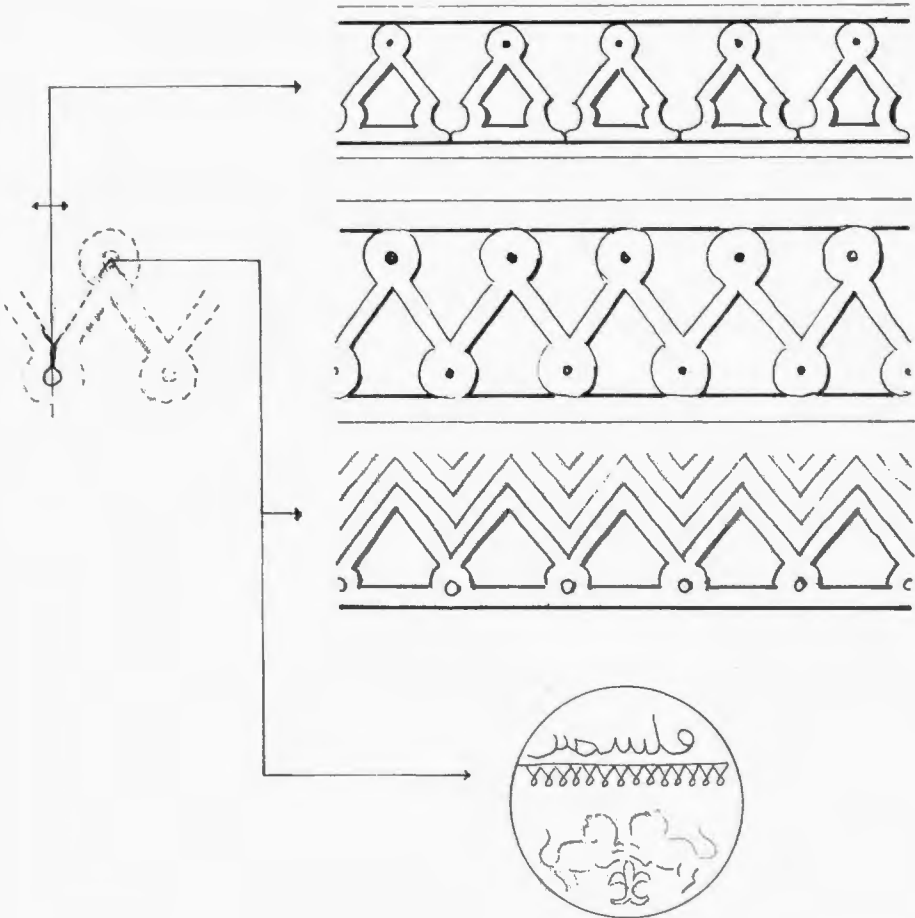


Fig. 5. Relación geométrica entre motivos similares. De arriba a abajo: torre de San Andrés, casas y alminares de Sanaa, cúpulas de mausoleos mamelucos en El Cairo y sello de Abd al Malik

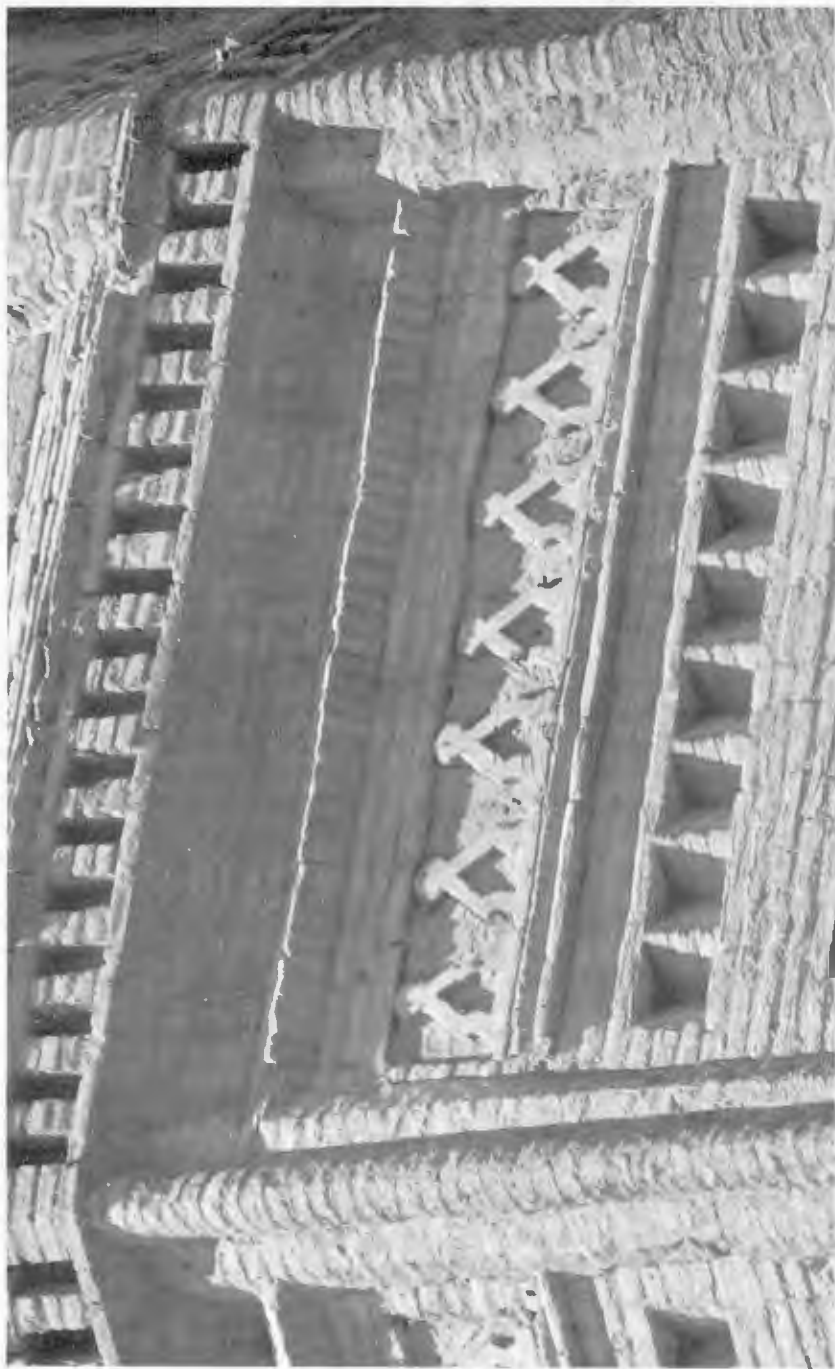


Fig. 6. Piezas de yeso en el lado este



Fig. 7. Primer y segundo cuerpos de la torre de San Andrés

LAS YESERÍAS MUDÉJARES EN CASTILLA LA VIEJA Y LEÓN

Pedro J. Lavado Paradinas*

Mientras que la parte baja y suelo de los edificios mudéjares españoles se protegía con zócalos, arrimaderos y solerías de azulejería y cerámica policroma, y el techo se cubría con valiosas techumbres de madera, labradas y decoradas con pinturas geométricas y figurativas, la porción intermedia de los muros, realizada por lo general en ladrillo, mampostería o simple tapial se *ornamentaba* con yesos que ocultaban al interior esos pobres materiales constructivos y que marcaban frisos decorativos en los que la epigrafía o variadas temáticas vegetales campaban junto a otros temas más polémicos como la heráldica o algunas representaciones figuradas.

De esta forma, se convertía el yeso en uno de los materiales ornamentales por excelencia de las artes aplicadas mudéjares en Castilla y León. La adscripción de este material y de sus técnicas de trabajo a artesanos mudéjares es frecuente, conociendo en algunos casos el nombre de alguno, por haberlo dejado escrito en los mismos frisos ornamentales, por la documentación existente que prueba su actuación en un determinado lugar o por las ya conocidas referencias documentales de los artistas castellanos que exhumó GARCÍA CHICO (1951, págs. 75-83 y 1944-45, págs. 197-201), o las ya mencionadas noticias aportadas por los Censos de Inquisición (LE FLEM, 1967, págs. 223-243 y TAPIA, 1990, págs. 245-252).

Sin embargo, éstas no son tan abundantes como quisiéramos y sospecháramos, quedando por lo general la atribución a los artesanos mudéjares en una simple sospecha más basada en el propio material o en las técnicas de raíz hispano-musulmana. Las yeserías de Castilla la Vieja y León son buena prueba de la adaptación de modelos góticos a técnicas y sistemas ornamentales de la citada tradición hispano-musulmana. La temprana cronología en unos casos y la ausencia de los temas figurativos propios del arte mudéjar toledano, hablan más de una relación directa con Al-Andalus.

* Prof. Tutor del Centro Asociado de la UNED. Madrid.

La aplicación de unos motivos ornamentales a unas necesidades y espacios religiosos o civiles determina, en parte, la aparición de algunos elementos de yeso caracterizados por su economía y buenos resultados, caso de los púlpitos en las iglesias y la decoración de diferentes tipos de vanos en las casas y templos castellanos.

El yeso es un material dúctil y que permite una riqueza ornamental importante, ya por los dorados o por la policromía. Las técnicas empleadas repiten los sistemas de talla para obras tempranas o individualizadas y el molde para otras en las que se repite un friso, una inscripción o un motivo ornamental, hechos frecuentes en algunos sepulcros, capillas y en los púlpitos realizados en este material.

La abundancia de terrenos yesíferos en toda Castilla, tanto en los valles del Duero y del Pisuerga como en algunos altozanos del Cerrato, facilitó la consecución de este material y en buena parte determinó el quehacer de ciertos artesanos de la zona. No es de extrañar que lo que aún pervive como una forma de economía más en diferentes zonas, esto es, la obtención de yeso a partir de las variantes de yeso cristalizado en maclas de punta de flecha, y que se conocen como guingle, fuera también otro recurso de algunos grupos sociales. Además de la determinación geológica-geográfica, la toponimia atestigüa también la existencia de dichos yacimientos de yeso, en especial en las márgenes derechas de estos ríos y en los límites del Páramo (RUCQUOI, 1982, pág. 7).

Por otra parte, el uso del yeso es mucho más abundante de lo que se puede sospechar a primera vista, habiendo sido en muchos casos confundido con la cal, definiendo el yeso como un material de revoco y ornamentación de interiores y la cal de uso en exteriores y argamasas. Hoy sabemos que no siempre es cierto y se da el caso del uso del yeso en otras formas aparte de las decorativas, pues unido a polvo de mármol (caliza) ofrece una singular dureza en estucos, y cocido a temperaturas que se aproximan a los 1.000 grados sirve para sitios de gran uso y donde ha de predominar la resistencia. Un análisis más profundo en lo que respecta al estudio del material, las técnicas artísticas y los sistemas de trabajo dentro del campo mudéjar, puede verse en las *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo* (LAVADO, 1986, págs. 435-452).

Este sería el caso de los pavimentos del *palacio mudéjar de Astudillo*, que aparecieron durante las excavaciones de 1980 y obras de restauración de 1981, y en los que se utilizó un solado de yeso teñido de rojo almagra y formando un enrejillado a la manera de toscas losetas (LAVADO, 1990, págs. 587 y 589-590). Este mismo material lo he visto empleado en algunos suelos de coros de templos y, naturalmente, en los púlpitos antes mencionados.

Los motivos empleados en el diseño ornamental tienen mucho que ver con rudimentos de una geometría simple y empírica. Por fragmentos de piezas inacabadas en el mismo palacio mudéjar de Astudillo podemos reconocer los pasos dados: dibujando el tema con una incisión, retallando los netos, vaciando y trabajando a diversos niveles los fondos, detallando temas vegetales o fondos menudos y pintando o dorando finalmente. Las superficies también se bruñían y protegían a menudo con aceites impermeabilizadores.

Junto a los temas geométricos y de vegetación que suelen darse en casi todas las obras, hay que tomar en consideración también los motivos figurativos y heráldicos que, en el caso castellano, representan unos ejemplos verdadera-

mente tempranos y de gran calidad para lo que supondrá más tarde la yesería mudéjar toledana. Es evidente que las temáticas animalísticas y heráldicas de las Huelgas de Burgos sólo parecen tener el precedente de las del palacio episcopal de Cuenca, por lo que hay que sospechar una posible mano de obra andaluza en las primeras y otra autóctona en las segundas.

A partir de la época de Pedro I de Castilla se van haciendo cada vez más frecuentes estas temáticas animalísticas e, incluso, incorporan otros recursos de tipo mítico o narrativo, caso del Alcázar de Sevilla, mientras que la figuración heráldica conoce a partir de los Trastámara variantes muy similares en Castilla o Andalucía, tanto en la catedral de Córdoba como en las Teresas de Ecija. Casi un siglo después, serán los motivos toledanos los que se pondrán en vigor, con alusiones al árbol de la vida y otras de tipo espiritual que tienen sus mejores ejemplos en el palacio Suero Téllez de Meneses de Toledo, la casa de la calle San Justo o la hornacina sepulcral de San Andrés.

Todo ello sin olvidar que otros yeseros toledanos, más fieles a la tradición musulmana, han dado lugar a obras funerarias y ornamentales diferentes a partir del siglo XIII, tanto en las capillas funerarias de la catedral toledana como en algunos conventos (Santa Fe, Concepción Francisca, etcétera) y a las abstractas geometrías de la sinagoga de Santa María la Blanca.

USOS Y FUNCIÓN DEL YESO

Dentro de las demandas de arte religioso son especialmente relevantes las que se dirigen a la utilización del yeso dentro de algunos elementos de mobiliario y ornamentación de los templos. Este es el caso de los coros y púlpitos, tan frecuentes, así como la decoración de todo tipo de vanos, caso de puertas, ventanas o celosías y en numerosos casos los arcos y lucillos sepulcrales y las credencias.

Las techumbres contaron, por lo general, con algunos frisos o arrocabes que cubrían la parte baja de la estructura de madera, cuando no con bovedillas que trazadas entre las vigas de los alfarjes ofertaban otros sistemas ornamentales y unos trazados diferentes a la ya secular geometría y flora estilizada.

Los *púlpitos* de yeso en Castilla y León son numerosos, correspondiendo por lo general a la segunda mitad del siglo XV y parte del siglo siguiente, manteniendo en algunos casos los temas de tracería y claraboyas góticas. Posiblemente la necesidad de predicar a nuevos conversos, aparte del desarrollo de esta disciplina por parte de algunas órdenes religiosas, daba contenido a este elemento del mobiliario litúrgico que también se realizó en piedra o madera y en cronologías muy cercanas.

La baratura y rapidez de este material quizás fuera la responsable de su éxito en Castilla frente a los otros materiales mencionados, a la par que la plasticidad del material permitía algunas libertades ornamentales no tan fáciles en la piedra y que en la madera requerían a un auténtico maestro de talla. Compárense si no algunos resultados y sus costos, caso de cualquiera de los púlpitos de yeso palentinos o el singular de madera de Santa María de Aranda de Duero.

La tradición, legendaria en muchos casos, de la predicación de San Vicente Ferrer convirtiendo musulmanes y judíos en toda la península viene a avalar por un lado la aparición de este elemento litúrgico, más difícil sin embargo sería que el santo valenciano hubiera predicado desde todos los púlpitos con los que se le pone en relación, debido a que muchos no creo que hubieran estado contruidos entonces por lo que atañe a sus elementos decorativos y estructura.

Lo que sí es realmente cierto es que en la segunda mitad del siglo XV se impone un nuevo tipo de templo en el que algunos elementos van a multiplicar el espacio y acomodar mejor el coro, evitando estorbar a los feligreses. En esta reforma se inscribe la aparición de púlpitos, unas veces colgados de los primeros pilares de la nave central o en otros casos adosados a manera de balcones.

El púlpito utiliza estructuras de madera, entre las que se trazan los paneles de yeso tal y como nos desveló Amador de los Ríos a partir de las "Ordenanzas del Arte y Oficio de Carpintería de Toledo" y que deben tener su paralelo en otros lugares (AMADOR DE LOS RÍOS, 1874, pág. 346). El púlpito mudéjar es geométrico con cuatro, cinco y hasta seis caras visibles, mientras que las restantes son las adosadas al muro o las que dan acceso a la escalera.

Sobre una peana de madera se forman los frentes con ladrillos de canto, trabajados con yeso, y luego se adhieren a ellos gruesos varales de estuco con decoraciones geométricas o naturalistas en sus frentes (AMADOR DE LOS RÍOS, 1874, págs. 346-347). El estuco puede ser trabajado directamente recién dado en los frentes y a punta de cuchillo, lo que se denomina *talla*, o ya preparado en paneles estampillados, esto es *a molde*, montado en los frentes y unido y retocado en su sitio final. Un último paso es su decoración y pintura a partir de los clásicos colores dentro del mudéjarismo, azul y rojo, y con varias fosillas de oro o símbolos heráldicos. Otros añadidos que individualizan la factura de una obra son las inscripciones, que suelen dar la fecha de ésta o el nombre del artista y el patronazgo al cual se debe, pero son muy poco corrientes.

El púlpito consta de tribuna, tornavoz y escalera. La tribuna está formada por la plataforma de ladrillos o madera muy enyesada y cerrada con la barandilla donde se muestra toda la riqueza de paneles decorativos, que va desde el trazado flamígero a la geometría musulmana y alcanza las temáticas platerescas. Entre los paneles aparecen columnillas con pináculos y florones o ejemplos de columnas abalaustradas, teniendo como fin marcar la geometría del púlpito y separar las temáticas de dos paneles cercanos. La parte baja de la tribuna suele acabar de forma troncopiramidal invertida que se adosa al muro, cargando sobre una ménsula o sobre una columnilla con capitel, caso de *Santiago del Arrabal de Toledo*, mientras que en otros muchos casos llega a ejemplos de gran imaginación y simbolismo como el hombre pensativo que sujeta el púlpito de *San Hipólito de Támara*, obra posterior al púlpito original y con la que algún devoto párroco quiso llamar a la devoción y atención de los fieles. El tema es frecuente y más o menos reconocible en púlpitos renacentistas incluso tardíos. Valga el ejemplo del existente en la catedral de Orense.

El tornavoz suele ser también de forma piramidal y se adosa directamente al pilar o muro. Suele ser más tardío en su factura con respecto a la obra de la tribuna y en él abundan temas más modernos, mientras que en la tribuna perviven los paneles góticos y musulmanes o aún dentro del siglo XVI. Tres ejemplos de éstos son el púlpito de *Santa María del Campo*, el de *Nuestra*

Señora de las Fuentes en Amusco y el de *San Hipólito de Támara*. En el tornavoz de este último, cuyas estructuras arquitectónicas ya son renacentistas, aparece una inscripción idéntica a la que había en el púlpito de la colección George y Florence Blumenthal (*Collection of George & Florence Blumenthal*, vol. II, París, Ed. Albert Levy, 1927, lámina LXVII; apud, ESPAÑOL, 1990, pág. 31, nota 50); aunque parece que la inscripción del púlpito Blumenthal está incompleta o mal copiada, ya que debería decir: "Qui ex Deo est, verba Dei audit (...)" (LAVADO, 1977a, págs. 124-125).

La escalera de acceso a la plataforma bordea el pilar y sólo en el caso de los toledanos, según descripción de Amador de los Ríos, tiene su subida a través del pilar o del muro. Caso habitual para los púlpitos de refectorio como los de *Santo Domingo el Real de Toledo*, *las Concepcionistas de Escalona* o el del *monasterio de El Paular*. También se debió dar este caso en el de *Santiago del Arrabal de Toledo*, mas no en el de la *parroquial de Almorox*. Los púlpitos castellanos prefieren el uso de la escalera alrededor del pilar, y con una decoración repetida y de corte muy geométrico a partir de piezas hechas a molde (LAVADO, 1979-1980, págs. 152-155).

La decoración cubre por completo las superficies visibles del púlpito, siendo mucho más rica y variada en los paneles de la tribuna y en las orlas que los bordean. Los paneles mantienen hasta momentos muy tardíos la decoración gótica de fines del siglo XV, principalmente las claraboyas, los círculos tangentes y secantes, los calados y los arcos típicos de este momento. Junto a esta decoración existe otra gótica de tipo naturalista que emplea las cardinas, las hojas de grandes pétalos y con posterioridad la flora de corte y diseño clásico. Estos paneles forman los frentes poligonales del púlpito y están enmarcados por arcos de yeso y por cenefas u orlas góticas, cuando no por otros motivos de tipo geométrico, como los habituales alfardones encadenados y el cordón de la vida, temas claramente musulmanes, o los renacentistas de hojas enrolladas en torno a un eje y los grutescos.

También los paneles usan a veces decoraciones de tipo musulmán, como la lacería, las hojas disimétricas, las veneras y todo tipo de flora relacionada con los diseños almohades y nazaríes. Este es el caso del púlpito de *Nuestra Señora de las Fuentes* en Amusco o el de *Santa María del Campo*, que bien pueden estar relacionados por una misma mano o escuela. Otros temas, como bocelones, molduras de talón o un friso de mocárabes pueden encontrarse en estas obras.

Tan sólo dos obras se sirven de una inscripción para datar la obra o dar alguna luz sobre el artista yesero que la realizó. En el púlpito de la *ermita del Cristo de Torremarte* se da la fecha de 1492 y además puntualiza "(...) año en que se ganó Granada" (LAVADO, 1977a, págs. 127-132, figs. 115-117 y 1978a, pág. 214, lám. II, 6), y en el de *Santa María de Becerril de Campos* se da el nombre de su autor, Alonso Martínez, yesero de Carrión, que también realizó el lucillo de la antesacristía de *San Francisco de Palencia* dedicado a un miembro de la familia Sarmiento (LAVADO, 1977a, pág. 193, fig. 170 y 1977b, págs. 211-213, lám. I, 1-5) (fig. 21).

Los motivos heráldicos que aparecen en varios púlpitos no nos permiten, por el momento, una aclaración mayor a la hora de definir un cierto patronazgo. Este es el caso del púlpito de la *parroquial de Almorox*, el de *Santa*

María de Villalcázar de Sirga y el de la *parroquial de Gumiel de Hizán*, aunque en este último caso haya que ponerlo en relación con algún miembro de la familia Mendoza, por uno de los cuarteles del escudo (LAVADO, 1979-1980, págs. 156-157, figs. I, 5 y II, 2). Compárese con los escudos del púlpito de alabastro en la parroquial de Cifuentes (AZCÁRATE, 1983, I, pág. 201 y lámina).

Quizás uno de los más primitivos púlpitos de yeso castellanos sea el del refectorio del *monasterio de Clarisas de Astudillo*, que habría que poner en relación con el yesero Braymi, moro que trabaja a inicios de la segunda mitad del siglo XV en las yeserías de la sala capitular y deja su nombre escrito allí. Es un púlpito un tanto extraño en cuanto a forma con relación a todos los púlpitos mudéjares de la zona. Es rectangular con tres paneles de claraboyas góticas diferentes. No tenía tornavoz y cargaba sobre dos vigas semitalladas y con rasgos semihumanoides. Fue retirado hace algún tiempo del refectorio y lo encontré en 1974 en uno de los pasillos del monasterio. Los calados del yeso nos lo emparentan con algunas obras y diseños góticos de la catedral de Palencia, en la capilla del Sagrario en una de las caras, mientras que otra repite esquemas que podemos ver ya en la ventana de la puerta de la patatera, en lo que fueron casas de María de Padilla, hoy dentro del mismo monasterio, obra inacabada de mediados del siglo XIV, y una tercera se sirve de unos roleos de tipología vegetal un tanto esquemática (LAVADO, 1977a, págs. 75, 89-90; 1977b, págs. 21-33).

Entre la última década del siglo XV y los primeros años del siglo XVI aparecen numerosos púlpitos en Castilla y León; algunos fechados, como el de la *ermita del Cristo* en Torremarte (1492) (fig. 23), y otros firmados por Alonso Martínez de Carrión, como el de la *iglesia de Santa María* en Becerril de Campos (fig. 34), pudiéndose en todo caso poner ambos en comparación por el tipo de letra y su decoración en los paneles, que sigue los motivos de claraboyas y calados góticos, así como algunas formas vegetales de este estilo.

La cercanía de algunos lugares como Támara y sus similares púlpitos de *San Hipólito* (fig. 24) y de *San Miguel* (fig. 35) podría hacernos pensar que nos encontramos ante un mismo taller e incluso de nuevo con el mismo artista, si bien en el primero de los templos hay una cierta mayor calidad y un predominio de elementos vegetales que anuncian la nueva época renacentista. No hay que olvidar tampoco la gran obra de yesería que se hace en esos últimos años del siglo XV en el coro de San Hipólito de Támara y que también estaría datada con posterioridad a la conquista de Granada por el símbolo heráldico que aparece en la puerta taraceada de este coro, y que bien pudiera ser obra de moriscos granadinos, llegados a Castilla tras la toma de Granada.

En *San Miguel de Támara* (fig. 35) las temáticas son más goticistas y la escalera da una buena muestra de ejemplo geométrico dentro de dos grandes circunferencias. El púlpito de *Santa María de Paredes de Nava* (fig. 33) tiene motivos muy similares al de San Hipólito de Támara y al de Santa María de Becerril de Campos, si bien carece de los doseletes góticos y un friso de hojas enrolladas que bien puede datarle de los primeros años del siglo XVI. Sin embargo, *Santa Eulalia de Paredes de Nava* tiene un púlpito de piedra con temáticas renacentistas de esta época, pero que ofrecen numerosas concomitancias.

El púlpito de *Santiago de Tordehumos* tiene los paneles de yeso de la tribuna muy similares a los de San Hipólito de Támara, si bien la presencia de un escudo avala el patronazgo de la obra a los Alba o los Acuña, si los encajados ajedrezados se entienden como cuñas, aunque la orla de banderas me hace inclinar por la primera familia. Otro púlpito con escudo, del que sólo quedaba un fragmento que alcancé a fotografiar en 1973, es el de *Gumiel de Hizán*, que parece aludir a la familia Mendoza, y que al contrario de lo que afirmé en una publicación anterior sobre su procedencia del monasterio de San Pedro de esta población, ya que así se me dijo, otras más documentadas afirmaciones me confirmaron la presencia de tal púlpito siempre en el templo parroquial (LAVADO, 1979-1980, pág. 167).

También tiene un escudo heráldico, que lleva en sus manos un ángel, el púlpito de *Santa María de Villalcázar de Sirga*, sin que hasta el momento haya podido relacionarlo con alguna familia de la zona, y que ofrece la curiosidad de cobijar bajo los restantes doseletes figuras de bulto de los Santos Juan, Santiago y San Antonio (fig. 22). Pero tengo por cierto que las yeserías de este púlpito las debe realizar el mismo yesero o taller que trabaja en el *monasterio de Santa Clara de Palencia*, y en especial en la obra del andito del coro en donde aparece el mismo motivo de Apóstoles y santos (San Bartolomé y San Juan Bautista, que está representado con la copa de veneno en la mano, de idéntica manera al del púlpito de Villalcázar de Sirga) (MARTÍNEZ, 1989, pág. 117, fotos). También en los ángulos SE y NE del claustro monástico vuelven a aparecer yeserías similares, enmarcando en el primero de los casos unas imágenes de San Pedro y San Andrés (MARTÍNEZ, 1989, pág. 115).

El hecho es importante, ya que estos yesos de Santa Clara de Palencia son de una innegable calidad y caracterizados por un excelente conocimiento de las temáticas góticas. No creo que sea muy disparatado concluir que el taller que realiza estos yesos en la última década del siglo XV no puede estar muy alejado, o es el mismo, que el que hace los yesos de la *capilla del Sagrario de la Catedral de Palencia* y la singular y completa obra de yesería del coro de *San Hipólito de Támara* (fig. 38), donde de nuevo vuelve a aparecer un apostolado con paralelos palpables.

Aún es más, me atrevería a aventurar que el origen de este taller se halla en la obra de Braymi en el monasterio de Astudillo (púlpito y sala capitular +/- 1463) y monasterio de Calabazanos (lucillo de la iglesia, en esos años). Continuación por él o su taller en el último cuarto del siglo XV (¿1470-1490?) en Calabazanos (lucillo del claustro y fragmentos de yeserías encontrados en obras), catedral de Palencia (capilla del Sagrario), Santa Clara de Palencia (claustro y coro), San Hipólito de Támara (coro, posterior a 1492) y Villalcázar de Sirga (púlpito de Santa María).

No hay que olvidar que por estas fechas y en esta misma zona empiezan a aparecer los abundantes púlpitos de yeso y la obra de Alonso Martínez de Carrión (LAVADO, 1978a, págs. 211-218).

Mucho más tardío, a pesar de su labor de claraboya, es el púlpito de la *Asunción de Osorno*. Tiene forma ya circular, si bien aún los paneles se enmarcan por unas líneas verticales y molduras. Presenta temas decorativos comunes con el púlpito de *Itero de la Vega*, pudiendo sospecharse de una misma mano de obra, dentro del siglo XVI.

Similar en cuanto a forma y con algunas variantes de las claraboyas góticas es el púlpito de *San Nicolás de Sinovas* (fig. 36), que hay que poner en relación con Sebastián de la Torre, morisco que trabaja en las obras del coro de *Santa María de Aranda de Duero* (fig. 39) y como tal en las yeserías de la escalera de este coro, y que por similitudes debe de ser quien también hace la escalera de yeso del coro alto y el púlpito de Sinovas. Conocemos la documentación que fecha la obra de Aranda en 1527, y algo posterior habrá que suponer la de Sinovas por una mayor dedicación a temas renacentistas.

En la *parroquial de Santa María del Campo*, obra renacentista singular, se construyó un púlpito de yeso cuyos paños de la tribuna y escalera ofrecen un rico muestrario de lacería que avala un artista musulmán, mientras que el tornavoz es obra renacentista pura. Tan sólo el púlpito de *Nuestra Señora de las Fuentes* en Amusco (fig. 25) (TOVAR, 1933, págs. 95-96) ofrece otra antítesis tan similar. La geometría predomina aquí en la escalera, mientras que de los cinco paños de la tribuna, dos son de flora musulmana con hojas anchas asimétricas, fosas agallonadas, palmetas y alfardones encadenados, mientras que los tres paneles restantes muestran temas renacentistas platerescos, dos de ellos idénticos con la representación de una mujer con una espada en la mano y un fruto o esfera en la otra, rodeada por cornucopias y otros temas animalísticos o vegetales del Renacimiento, mientras que el panel individualizado ofrece una representación con un centauro en el centro y similares temas vegetales o faunísticos alrededor (LAVADO, 1979-1980, págs. 169-170).

La adjudicación de esta obra a un artista de origen morisco se avala por los temas hispano-musulmanes descritos, e incluso por un friso de mocárabes que corre por la parte baja del púlpito, probando la cierta relación que debió de existir entre ambas obras, Santa María del Campo y Amusco. Sin embargo, las temáticas renacentistas, de las que sólo he encontrado hasta el momento la explicación para el tema de la mujer con la espada en la mano, y que según un grabado italiano de 1465, de Mantegna, corresponde a la Retórica, hecho que casa perfectamente con la función de este púlpito, me hace pensar en la curiosa mezcla y mixtificación de imágenes abstractas y figurativas, así como en el encuentro de dos culturas diferentes en un espacio de tiempo que no sobrepasaría mucho los primeros años del siglo XVI (fig. 28).

De otros muchos púlpitos tenemos referencias un tanto secundarias, caso del de *Abéjar*, que incluso alguna vez se menciona como retablo de yeso, pero que no se corresponde con la realidad, ya que el púlpito actual es de piedra, muy encalada y pintada, y del retablo no hay ninguna noticia. También se mencionan y describen con sus elementos góticos los de *Villacuende* y *la Serna*, que estarían dentro de la órbita de los púlpitos de fines del siglo XV e inicios del siglo XVI, dada la pervivencia de formas.

Más desafortunada es la suerte que han corrido algunos púlpitos mencionados y descritos principalmente en los Catálogos Monumentales y de los que Gómez Moreno nos dejó en breves palabras su descripción y epitafio. Este es el caso de los ejemplos de *Santa María de Pajares de la Lampreana*, "morisco con arcos de yeso" (GÓMEZ MORENO, 1927, pág. 334), *Santo Tomás de Revellinos* (GÓMEZ MORENO, 1927, pág. 346), "gótico de pilaretes y claraboyas" que recuerda las yeserías aún existentes en la capilla de la epístola de fines del siglo XV o inicios del XVI, y el de *Santa María del Castillo* en Narros del Castillo

(GÓMEZ MORENO, 1983, pág. 295) "con adornos góticos, paños flameantes con círculos y pilaretes en los ángulos".

Como puede verse, la utilización del yeso en el mobiliario litúrgico y en la ornamentación de los templos castellanos fue muy frecuente, pero debido a su sencillez de material y a su economía las reformas más actuales han dado al traste con muchas de estas obras, más cuando el púlpito ha perdido su utilidad en el culto moderno por la incorporación de modernos sistemas de megafonía y posiblemente por el deterioro que la humedad y el uso le habían causado.

Así, se han mencionado algunos otros usos del yeso en la ornamentación de los templos y cubriendo otras funciones. Nos encontramos con coros de yeso de gran calidad, como el de *San Hipólito de Támara de Campos* (fig. 38), que posiblemente corresponde a los años inmediatos a la conquista de Granada, como deja traslucir el escudo que aparece en la puerta de madera, obra de algún morisco granadino desplazado tras la toma del último bastión y con buenos conocimientos en taracea. La obra de yeso en este templo acompaña a algunos detalles e incorpora un apostolado, tan propio de las fachadas románicas y góticas palentinas, en los laterales del coro, lo cual nos hace ver la pervivencia de algunos temas y su nueva interpretación.

Es fácil también encontrar algunos elementos decorativos en yeso en las bóvedas de los templos castellanos y leoneses, como un añadido ornamental que caracterizará los últimos años del siglo XV y los inicios del siguiente. Este es el caso de las claves de yeso en la bóveda de la nave de la *iglesia monasterial de San Pedro de las Dueñas* (fig. 10), así como otras similares que aparecen en ciertos tramos de las bóvedas de la *parroquial de Monzón de Campos*, obra en la que intervinieron los Rojas, marqueses de Pozas, y que habría que poner con otras suyas, como el propio palacio y restos de carpintería que se ocultan en el templo.

El tema de las bóvedas de yeso puede encontrarse a fines del siglo XV en monasterios como *las Huelgas de Burgos* (fig. 11) y específicamente en los ángulos del claustro de *San Fernando*, obra que contrasta con la de las bóvedas de éste que se datan hacia mediados del siglo XIII. Los temas de claraboyas y la inscripción en letra gótica nos recuerdan la obra del cenotafio construido para María de Padilla en el coro del *monasterio de Astudillo*, no estando posiblemente muy lejanas ambas facturas, ni en el tiempo ni en la mano de obra.

Otro caso de la utilización del yeso sobre una estructura de ladrillo es el que sirve para cubrir algunas bóvedas castellanas. Así, nos encontramos esta decoración en la bóveda de media naranja con lacería y piña de mocárabes de la *capilla Dorada de Tordesillas*, de hacia mediados del siglo XIV, y siguiendo la estructura de una qubba musulmana (fig. 5) y similar a ésta la que casi en el mismo formato cubre la *capilla de la Mejorada de Olmedo*, que corresponde a fines del siglo XV (fig. 17).

Esta misma tipología de capilla con cúpula de ladrillo y yeso, que parece tener buena aceptación en Andalucía como vienen a mostrar las bóvedas sevillanas de la Quinta Angustia o Santa María Magdalena, conocera también en la antigua *Colegiata de Valladolid* dos ejemplos en la llamada *capilla de San Llorente*, cuyas bóvedas de yeso mantienen unos escudos que no he identificado directamente, pero que por la documentación parecen corresponder a

Pedro Fernández y Juan Gutiérrez, que en 1345 (era de 1383) fundan allí una capilla, o a la familia Manso, que en el siglo XV coloca una serie de sepulcros de los que sabemos que el de Leonor Vázquez, mujer de Juan Manso, era de buena labor de lacería y que aún se conservaba hacia 1970 (RODRÍGUEZ VALENCIA, 1973, págs. 47-48).

Me inclino por considerar la obra de yesería de esta *capilla de San Llorente* en el primer cuarto del siglo XV por indicación o patronazgo de Pedro Fernández, hijo del primer enterrado y patrono de la capilla y que sabemos fue enterrado en 1429. Algunos paralelos en la temática de la yesería y en los escudos con la obra de yesería de la *capilla de Pero García Dévila Gómez* en Santa María de Arbás de Mayorga de Campos (1422) me hacen sospechar manos de obra o talleres cercanos.

Aún dentro del siglo XVI se seguía utilizando el yeso para algunas bóvedas en edificios conventuales, como es el caso del zaguán o portería del *convento de las Dominicas Piadosas de Palencia*, y que de forma artesonada adelanta ya formas renacentistas a la vez que incorpora los escudos del obispo fundador.

Un uso poco habitual a juzgar por los pocos ejemplos conservados, pero que posiblemente tuviera más amplia representación, ya que si no en yeso, sí en madera policromada o en la propia cantería de la piedra del ábside se trazó a menudo, es el de las *credencias*. Gómez Moreno citó y estudió la de la *catedral de Tudela*, auténtica anaquelaría que no debió de ser posterior a 1204, y donde se combinan el ladrillo y el yeso que en decoración de lazo y ataurique muestran una obra de gran calidad y antigüedad. En el caso castellano, sólo existe la pequeña credencia de *San Cipriano de Zamora*, obra de fines del siglo XV (fig. 27), que recuerda en mucho la también existente en la parroquia de *San Gil de Atienza*.

Pero nada más puede sumarse a estos ejemplos, si no es el armarito con puertas de madera en uno de los ábsides laterales de *Santa María del Azoque de Benavente*, iglesia donde también existe una curiosa bóveda de yeso en la sacristía debida a don Antonio Pimentel y doña Luisa Enríquez, entre 1553-1570. Los temas ya son renacentistas, a los que se incorpora la heráldica dentro de una red de rombos.

Pero, sin embargo, quizás sea el tema funerario el que mayor utilidad y desarrollo ha dado a la yesería en tierras castellanas. La carencia y costo de otros materiales, como el mármol o el alabastro, hizo inclinarse por los lucillos sepulcrales en yeso que por lo general siguen modelos y diseños góticos de algunos de piedra, como los de López Vázquez de Acuña y familia en Dueñas.

El yeso conoció desde un momento relativamente temprano una difusión y aplicación muy amplia para estos temas ornamentales. La combinación con temas de lacería, cadenetas de alfardones o los propios términos figurativos vegetales o heráldicos completó el repertorio temático. Hemos de reconocer, en este caso y dentro de esta temática, la primacía de modelos de lucillos sepulcrales toledanos, que desde el sepulcro de Fernando Gudiel en la Catedral, la capillita de Belén en Santa Fe y algunos sepulcros del claustro primitivo de la Concepción Francisca marcan unas temáticas.

Sin embargo, habrá que pararse a reflexionar alguna vez sobre el porqué de una tan amplia aceptación de yeserías sepulcrales en el entorno de Olmedo. Desde la tumba de la *capilla de Santiago en la iglesia de San Andrés*, fechada

el 20 de julio de 1391 (fig. 13), a la de *Vasco González de Viera en San Miguel*, fechada en 1423 (fig. 16), y al amplio repertorio de *la Mejorada de Olmedo* (fig. 17), fechado entre fines del siglo XV e inicios del siglo XVI, con media docena de lucillos de diferentes tipos ornamentales mudéjares, góticos y renacentistas y donde sólo tenemos unos restos de inscripción que hace unos años leí como "Servendo", sin saber si hacía referencia a algún personaje enterrado o más bien a algún artista.

Tan sólo tenemos un apoyo cronológico en los restos de la capilla que hace de medianera con la de la Mejorada; una inscripción semidestruida hoy, permite leer: "Esta capilla (...) caballero Alonso de Fonseca. Acabose año 1514". Todo esto nos daría fechas cercanas que se corresponden con la obra de yeso en ese tránsito entre el mundo gótico y renacentista.

Dentro del siglo XVI y en el lado de la epístola de *San Miguel de Olmedo* se realiza una capilla con ricos adornos de yeso ya renacentistas y bóveda de nervios por la familia de "Don Andrés de Olivera y su muger Juana Belázquez", para ellos y sus hijos Andrés e Isabel. Tanto el retablito renacentista como la lauda y yesos hacen alusión a esta familia (fig. 20). Con posterioridad a estas fechas habrá que datar los restos de yesería, un lucillo en la nave de la iglesia de *Santa María de Olmedo* (fig. 32), aún con temas góticos, y la obra de yeso en la *sacristía* de este templo, de la que se ven todavía las roscas de las ventanas (fig. 40).

Quizás entre los sepulcros de yeso haya que destacar el existente en la antesacristía de la iglesia de *San Francisco de Palencia* y que fue realizado por el yesero Alonso Martínez de Carrión para un miembro de la familia Sarmiento, que bien pudo ser el Garci Sarmiento, hijo de Juan Sarmiento, que figuraba en una lauda sepulcral de inicios del siglo XVI, o algún otro miembro de la familia (LAVADO, 1978a, pág. 212) (fig. 21).

Pero de la misma manera que las principales familias gustaron de ornamentar algunas capillas funerarias con yeserías a partir del siglo XIV, también los monarcas castellanos y sus nobles mandaron decorar sus palacios y casas con este material, tan sencillo, pero que permitía toda clase de temáticas. Aparte de los palacios o habitaciones que desde Alfonso VIII encontramos en las Huelgas de Burgos, y posiblemente con Fernando III y Fernando IV, hay que reconocer que serán Alfonso XI, Pedro I y los Trastámara los que harán amplio uso de estos sistemas decorativos. La pervivencia de estos palacios, convertidos luego en monasterios, ha permitido conservar muchos restos, aunque trastocados por las reformas y el paso del tiempo.

Podemos encontrar buenas yeserías en el *monasterio de Astudillo* y en *las Huelgas de Valladolid*, aparte de las mencionadas de *las Huelgas de Burgos*. Las cronologías van desde el siglo XIII al XV. También encontramos este tipo de trabajos artísticos en monasterios y conventos que estuvieron bajo el patronazgo de las principales familias castellanas, y que en muchos casos surgieron a partir de la donación de las propias casas para un retiro religioso, principalmente Clarisas: los Enríquez en *Palencia*, los Manrique en *Calabazanos*, los Aguilar en *Carrión de los Condes*, etcétera, y junto a ellos las propias casas de estos nobles: la destruida de los Rojas en *Monzón de Campos*, que tenía buenos yesos de lacería y vegetales de tipo gótico, y la casa de los Tovar en *Cevico*

de la Torre, que conocerá diferentes reformas a fines del siglo XV por obra de don Juan Manuel y su esposa Catalina de Castilla (con posterioridad a 1477).

Un arco de yeso de gran interés por combinar la geometría mudéjar con la flora y la epigrafía propias del siglo XIV es el existente actualmente en *Santa María de Burgos*, conocido como puerta de los Notarios. Guarda notables paralelos con obras de mediados de este siglo y con algunas del período de Pedro I, en especial del ámbito sevillano, y con los restos de yesería conservados de la *Travesaía Baja* en Sigüenza (LAVADO, 1988, págs. 387-393) (fig. 37).

También tenía buenos yesos el *palacio de Curiel de los Ajos* en Valladolid, obra de los Zúñiga, y no hay que olvidar la obra de los Fonseca en *Villanueva de Cañedo* o la del tercer conde de Miranda, Francisco de Zúñiga y Avellaneda, en *Peñaranda de Duero*, donde podemos encontrar arrocabes de yeso en algunas salas y otros elementos constructivos como una tribuna para los músicos y chimenea, obras todas ellas del primer cuarto del siglo XVI. Buenos yesos, asimismo, existían también en el *palacio de Quintana*, dentro de esta provincia de Burgos y que tan sólo alcancé a conocer por fotos del Archivo de Photo Club.

Varios fueron los palacios y casas del siglo XIV y XV en la ciudad de León y en especial en la calle de la Rúa. Sea el *palacio de Enrique II*, construido en 1377, o el de *Quiñones*, heredado de doña Juana Enríquez (LAVADO, 1990a, págs. 358 y 360). En el *palacio de don Hernando de Vega* en Grajal de Campos, situado en el interior de la población, también quedan algunos restos de yeserías que, de la misma forma que la traza del palacio en su paralelo con el de los Arzobispos de Toledo en Alcalá de Henares, habría que relacionar con algunos yeseros toledanos.

De muchas de estas casas quedan mínimos restos, como de las yeserías que existieron en el *castillo de Valencia de don Juan*, donde sólo se mantenían hace unos años las yeserías de una de las ventanas. En el *castillo de Medina del Campo* aún se conserva una de las bóvedas de yeso con pinturas de tipo aplantillado que recuerdan los motivos de fines del siglo XV (fig. 9).

No habría que olvidar tampoco alguna de las yeserías que decoran arrocabes y el cuerpo de la escalera del *colegio de San Gregorio de Valladolid*, y que debieron de tener una singular belleza por lo que se desprende de la lectura de la descripción viajera de Vital en 1517-1518, o de la propia historia escrita por el Padre Arriaga en 1634. Otro viajero como Lalaing (1502) hace también descripción del *palacio de los Pimentel* en Benavente con prolijidad de detalles, lo que unido a los pocos restos que nos quedan y a un panel-muestra que recoge cerámica y yesos de las salas nos ayuda a sopesar de alguna manera la decoración de yesería, de la que quedan cinco paneles en la subida a la torre del Caracol de tipo gótico de claraboya.

También el *castillo de Ampudia* se sirvió de la yesería con motivos gótico-flamígeros para ornamentar los vanos de puertas y ventanas en el piso superior y en una capillita, todo ello obra de fines del siglo XV o inicios del siguiente.

Un uso curioso de la yesería, que en algún caso pudo ser cerámica muy encalada, es el de las *celosías*, tan frecuentes en los monasterios y conventos de clausura. Desgraciadamente, las que conocemos hoy en Madrigal de las Altas

Torres, en lo que fue palacio de Juan II y hoy *monasterio de Nuestra Señora de Gracia*, son restauraciones y poco se puede adivinar por la foto original del Catálogo que realizara GÓMEZ MORENO (1983, pág. 270, figs. 634 y 635).

Quedan, sin embargo, en algunos monasterios, como en Calabazanos, ricos repertorios de celosías de este tipo que combinan formas góticas con alguna figurativa o con las geometrías al uso. Un buen ejemplo conservado es la del *convento de la Piedad de Palencia* y alguna más parece haber existido en los muros que dan sobre Santa Marina. Otra de gran calidad es la del *convento de San Pedro Mártir* en Mayorga de Campos, con una geometría impecable. También queda alguna de este tipo en el *convento de Santa Clara de Palencia* y una alcancé a ver en el de *San Bernardino de Cuenca de Campos*. Entre las temáticas clásicas góticas y este modelo más sencillo también se pueden citar los ejemplos de las ventanas del ábside de *Alba de Cerrato* y en la *parroquial de Quintana del Puente*.

CLASIFICACIÓN CRONOLÓGICA

Las yeserías más antiguas y de mayor interés en Castilla son las del denominado *claustro de San Fernando en las Huelgas de Burgos*, que se datan entre 1230 y 1260 y donde se recogen temas faunísticos a la manera de tejidos orientales, lo que bien probaría la mano de obra musulmana (fig. 3). Junto a ellas conviven otras en las que se anuncia toda clase de repertorios ornamentales y diseños para la yesería de los siglos siguientes, con formas que apuntan ya hacia los sistemas góticos de claraboya, formados en este caso por desarrollos enlazados de hojas vegetales llevadas a su abstracción, mientras que los fondos repiten idénticos sistemas de flora minuciosa musulmana en los que las hojas disimétricas y el ataurique rellenan todo el espacio en un segundo plano (fig. 4). La epigrafía cúfica laudatoria, junto con otros temas de cadenas y lacería forman parte, asimismo, de los paneles que cubren por completo el intradós de las bóvedas del claustro (TORRES BALBÁS, 1943, págs. 211-236).

De fines de este siglo y bien datadas por la inscripción en letra semiuncial que recorre un friso a la altura del arranque de la bóveda de cañón ("Era Mil CCC XIII annos") (esto es, año de 1275) y donde se lee una advocación mariana son las yeserías de las salas inmediatas, que a manera de amplios corredores transversales comunicaban el claustro de San Fernando con el acceso a las claustrillas y patio de la capilla de Santiago (fig. 2).

Los temas ornamentales de los fondos vegetales, así como la epigrafía, se corresponden con los del claustro de San Fernando, lo que posiblemente nos pondría ante un nexo artístico o ante la continuidad de una obra que si bien empezaba en la segunda mitad del XIII duraría hasta el inicio del último cuarto de este siglo. Probablemente entonces haya que entender mejor la afirmación de Torres Balbás de que la mano de obra andaluza bien pudo proceder en este caso de los artistas musulmanes traídos a Castilla tras la conquista de Sevilla en 1248 y que formarían ese núcleo de aquellos "moros forros sus oficiales" que vivían en el entorno del monasterio, y que según documento de Fernando IV en 1304 están eximidos de pechar y de todo servicio (TORRES BALBÁS, 1943, págs. 251-252).

En el mismo monasterio y en la *capilla de Santiago* también existe un arrocabe corrido en la parte alta del muro que repite temas geométricos y florales que corresponden a fines del siglo XIII (figs. 12 y 26) y que guardan ciertas concomitancias con las dos bóvedas que comunican el monasterio con lo que debió de ser el palacio original de Alfonso VIII. No hay que olvidar por ello que el inicio de la actuación de yeseros en las Huelgas de Burgos tiene que ver con los espacios palatinos que hoy se corresponden con las *capillas de la Asunción o del Salvador* y cuyos artífices musulmanes trabajarían entre fines del siglo XII y con anterioridad al 1214, que es cuando se fecha el sepulcro de piedra empotrado en el lado de Mediodía (TORRES BALBÁS, 1943, págs. 237-241).

Todo ello nos lleva a recapitular que mientras por mandato de los reyes Alfonso VIII y Leonor se construía un monasterio del que conocemos el privilegio de fundación en 1187 y que según numerosos documentos estaba acabado en 1199, entendiéndose por obra realizada en estas fechas la correspondiente a las claustrillas, también se edificaban los espacios cercanos, en los que debe incluirse la qubba o capilla de la Asunción, así como otras salas y alcobas del entorno del claustro usadas como morada real o vivienda monástica.

Así, mientras la obra de cantería ofrece paralelos con otras contemporáneas del ámbito cristiano, la obra de ladrillo y yeso de esta capilla y espacios limítrofes ofrece a su vez los paralelos propios del mundo musulmán, tanto en la estructura de su bóveda como en las molduras y arcos lobulados (fig. 1). Todo ello probaría la convivencia de modelos cristianos y musulmanes y su interés por unos u otros materiales, pero también explicaría la continuidad de una mano de obra mudéjar en el monasterio y en las posteriores obras, caracterizadas por el ornato en yeso: claustro de San Fernando, naves de comunicación con las claustrillas y la capilla de Santiago, y en fechas que posiblemente se articulan entre mediados del siglo XIII e inicios del último cuarto de este siglo (1250-1275).

También cerca de estos planteamientos estéticos podrían situarse los de algunas sinagogas en Castilla, de las cuales nos queda su mejor ejemplo en la actual *iglesia del Corpus Christi de Segovia*, templo que se restauró sobre una sinagoga contemporánea y similar en temas y diseño a la del Tránsito en Toledo. No conocemos, sin embargo, muchos más ejemplos de sinagogas judías en el siglo XIV, siendo en algunos casos los mínimos restos decorativos o epigráficos lo más que nos ha llegado, caso de la desaparecida de Cuenca, cuyos temas ornamentales y epigráficos la sitúan también en este período.

Más difícil nos es encontrar estos temas en otras sinagogas de las que conocemos referencias documentales, como en *León, Valderas, Frómista* o *Dueñas*. Los restos que nos han llegado de ellas corresponden por lo general a elementos de carpintería y del período de su conversión en iglesias.

Un ejemplo importante de utilización de yeserías es el que atañe a los palacios y casas nobles de algunas localidades castellanas. Junto a los *palacios de Alfonso XI y Pedro I* en Tordesillas y Astudillo, en los que estos restos son numerosos correspondiendo por lo general a mediados del siglo XIV, hay algunos incluso inacabados, por la singular situación que transformó Castilla en terreno de contienda en la lucha civil, y otros luego proseguídos y usados por los Trastámara, como es el caso de los *palacios de la calle de la Rúa* en

León y cuyas yeserías se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y en el Arqueológico Provincial de León.

Algunos nuevos hallazgos en Tordesillas, así como los trabajos arqueológicos emprendidos por el Patrimonio Nacional, permiten no sólo perfilar más claramente la yesería en tiempos de Pedro I de Castilla, sino que ayudan a interpretar un espacio palatino hasta ahora inédito y englobado en unas construcciones religiosas posteriores.

De esta manera, la denominada *capilla Dorada* (fig. 5) se articula junto al patio de yeso (fig. 7) y el otro espacio, hoy vacío, junto a la entrada y torno actual del monasterio, como un conjunto de espacios del ala occidental del palacio que tienen en el otro extremo su parangón casi simétrico. Una nueva alcoba con dos salas y una fuente que vertía al patio definen los espacios del patio en su lado oriental, mientras que por su parte posterior corren las canalizaciones que llevan el agua a los baños (fig. 6) y alimentan esta fuente y alberca del patio, hoy desaparecidas.

Pero lo que es aún más interesante es que los dos lados alargados de este patio también presentan restos de yeserías y vanos ricamente ornamentados, en los que los yesos siguen las pautas decorativas y polícromas de tiempos de Pedro I, e incluso surgen paneles de pintura en los zócalos con la representación de almenillas escalonadas y el conocido mote de Granada: "No hay más vencedor que Dios" (fig. 29).

Lo conciso y casi telegráfico de estas páginas no permite un mayor estudio sobre el tema, sino por lo que respecta a la yesería señalar que nos encontramos con el diseño de una estructura palaciega debida a Pedro I en los primeros años de la segunda mitad del siglo XIV y que por la parte meridional del patio, hoy englobada en la iglesia del monasterio, y posiblemente en muchos casos cuyos volúmenes actuales corresponden a la cimentación y trazado originales, como vienen a demostrar algunos sondeos realizados y un estudio de proporciones y modulación, se trazó un espacio de vivienda del que tan sólo conocemos hoy el zaguán con sus yeserías de esta época y pinturas religiosas (fig. 8) hechas con posterioridad a la muerte del rey y en el momento de conversión en monasterio.

En el caso del *palacio de Astudillo* nos encontramos asimismo con un auténtico fósil de vivienda palaciega mudéjar englobada también en un monasterio. Las proporciones y modulación del tapial y la situación de los vanos nos permite recomponer en parte ese espacio y situar algunos restos de yesos existentes en los muros, arrocabes y formando los vanos. La obra tampoco pudo sobrepasar la muerte de María de Padilla y mucho menos la del monarca castellano en los inicios de la segunda mitad del siglo XIV, (¿1353-1356?) (LAVADO, 1990b, págs. 585-586).

En el caso del *palacio de Enrique de Trastámara* en la ciudad de León creo haber delimitado no sólo su obra, sino haber justificado también la cronología de 1377 (LAVADO, 1990a, págs. 358-359), ya que se daba el caso de que muchos de los restos de este palacio en los museos de Madrid y de León aparecían con procedencias confusas, e incluso una restauración relativamente reciente mezclaba yeserías de dos paneles diferentes con el consiguiente confusionismo.

Por otro lado, el tema de la chimenea de yeso inacabada que se adjudicaba al convento de Concepcionistas y que pertenecía al palacio es prueba también

de que tampoco aquí parecen haberse acabado las obras de este tipo. Y es raro que un material que no ofrece mayor complicación que un diseño y su trabajo, en este caso a talla, haya quedado sin completar. Es interesante para los investigadores actuales, pues gracias a esta pieza o a las inacabadas de Astudillo conocemos mucho del proceso de trabajo, mas, sin embargo, se nos sigue planteando la duda del porqué de lo inacabado. Yo sólo he aventurado una explicación, basada más en la lógica y en la concepción urbana de la calle de la Rúa que en otra clase de fenómenos históricos (LAVADO, 1990a, pág. 369).

Otras viviendas leonesas (*palacio de los Condes de Luna, palacio de los Quiñones*, etcétera) muestran en sus restos o en lo recogido en los museos la pervivencia del mudejarismo de esta segunda mitad del siglo XIV.

El *Alcázar de Segovia* es, con todo, el palacio castellano mejor conocido en cuanto a sus yaserías y la rica ornamentación de sus salas, de las que conocemos el nombre de los artesanos moros que allí intervinieron y las fechas de realización, y que afortunadamente se conservan a pesar de lo aparatoso del incendio del siglo pasado. Durante todo el siglo XV se producen obras en las salas bautizadas como *del Solio, de la Galera o de las Piñas*. Algunas de estas obras son las conocidas y mencionadas por los viajeros centroeuropeos en 1446. Las de la sala del Solio, que realizara en 1456 Xadél Alcalde, son quizás en cuanto a formato y diseño unas de las más importantes del mudéjar castellano.

Otro palacio segoviano en el que la mano de obra mudéjar se percibe por encargo de Enrique III es el de *San Antonio el Real*, convertido luego en convento de esta advocación y que fue fundado en 1455 para sustituir el viejo palacio de San Martín que aún se mantenía años después para la reina Isabel y soportaba algunas reformas. Los trabajos en yeso y principalmente las pinturas mudéjares sobre el enlucido de los muros forman en este palacio, en el Alcázar y en el convento de Santo Domingo el Real, en la denominada torre de Hércules, un rico repertorio que muestra la actuación de mano de obra mudéjar (LANDA, 1979, págs. 1-34).

Esta conversión de palacios reales y casas nobles en conventos ha sido, en parte, una actuación decisiva para la conservación de muchas obras. El hecho de que por lo general fueran beneficiarias de tales donaciones las órdenes de pobreza más severa y observante ha servido para que mucho de lo albergado en estos locales se conservara, aunque también mucho se perdió y malvendió en épocas de precariedad. Un estudio completo de los principales monasterios de Clarisas de Castilla y León podría ofrecer muchas sorpresas todavía, no sólo en lo arquitectónico sino en el arte mueble. Familias como los Enríquez, Manrique, Pimentel, Velasco y otras de gran repercusión en la historia castellana favorecieron a estas órdenes y en muchos casos fueron algunos miembros de sus familias quienes fundaron y regentaron tales cenobios.

YESEROS Y ESCUELAS

El hecho de que algunos palacios y edificios religiosos se hallen relacionados no sólo por sus fundadores, sino por la orden de la que dependían, hizo

posible que actuasen en algunos los mismos artesanos. Este sería el caso de un yesero conocido como Braymi, que trabaja en la reforma del siglo XV en el *monasterio de Astudillo* realizando las yeserías de la sala capitular y dejando su nombre impreso en el yeso, y que años después está en el *monasterio de Calabazanos*, donde hace unos arcos de yeso y lucillo sepulcral con la misma técnica y repertorio ornamental que empleó algunos años antes en Astudillo, el tema del arco rayonado con el símbolo del JHS atribuido a San Bernardino (fig. 30).

En el *palacio de Curiel de los Ajos* se conservaban también unas buenas yeserías de inicios del siglo XV y que desaparecieron con la demolición del edificio hace años, conservándose tan sólo alguna imagen de no muy buena calidad que representa algún tema figurativo humano y animalístico. La relación con ciertos temas toledanos parece que se hacía evidente al decir de algunos autores, pero quizás más por lo que va a haber de huella posterior en Toledo de esta temática figurativa que combina siluetas humanas con fondos de flora minuciosa.

No hay que olvidar que a mediados del siglo XIV se realiza en el Alcázar de Sevilla la reforma de Pedro I, que corresponde a la sala de Embajadores y limítrofes, así como por las mismas fechas surge la capilla Real de Córdoba y las yeserías del convento de las Teresas en Écija, y algo anteriores pueden catalogarse los yesos aparecidos en el antiguo palacio episcopal de Cuenca, hoy salas del Museo de Arte Sacro. La representación de unos músicos a la manera de las arquetas de marfil y los temas epigráficos corresponden al siglo XIII y creo que incluso podrían ser anteriores a los yesos de las Huelgas en el claustro de San Fernando. Pienso si no serán estos yesos fruto de la mano de obra mudéjar de la propia ciudad de Cuenca, que tan importante pasado tenía en el campo de las artes aplicadas y en el de las arquetas de marfil, mientras que, como ya se ha dicho, las ornamentaciones burgalesas bien pueden haber sido fruto de los artesanos traídos tras la conquista de Córdoba (1236) o Sevilla (1248), inclinándome por esta última. Esto en parte podría ser considerado como otro punto de vista con respecto a lo defendido por Pavón y Torres Balbás (PAVÓN, 1983, pág. 373) (TORRES BALBÁS, 1943, pág. 251).

Las capillas de tipo funerario también se sirvieron de este tipo de material para embellecer sus arcos y incluso trazar algunos arcos y tracerías para albergar las sepulturas de los fundadores. La *capilla de don Pero García Dévila Gómez y doña Juana Díaz* en la iglesia de Santa María de Arbás de Mayorga de Campos está documentada por una inscripción en 1422 (fig. 14). La obra de yeso en la *capilla de San Llorente* de la antigua colegiata y hoy catedral de Valladolid se dataría hacia 1429, por encargo del primer hijo del fundador o herederos. Y del mismo siglo es la que se construyó en el *templo de la Peregrina de Sahagún* para don Diego Gómez de Sandoval y que correspondería a los años posteriores a 1455 (fig. 15), fecha de su muerte. Una inscripción en letra semiuncial recoge un texto piadoso según la moda del momento: "Domine Jhs Xpe Fili De(i) (P)ecatori Q(ui) Moribu", junto con el escudo propio de la familia: una banda engolada en dos dragones o felinos.

Con ciertas concomitancias con los frisos de Sahagún, Valladolid y Mayorga de Campos, en el estilo y en el tiempo si no de una mano de obra cercana, hay que considerar las yeserías de la sala existente en la parte alta de

la *torre del castillo de los Velasco* en Medina de Pomar. Estas se ornamentaban con temas geométricos y de lacería, junto con otros de tipo vegetal y una advocación religiosa que corría por los muros y repetía la expresión: "Mater Dei, miserere mei". Es obra también del siglo XV y no creo que pase de mediados de siglo.

En la *iglesia de San Esteban de Cuéllar* mandarán construir sus vanos funerarios en yeso don Lope de Córdoba e Hinestrosa y doña Isabel de Zuazo. Este tema de la yesería para los lucillos funerarios se hace frecuente en algunas iglesias castellanas, si bien las implicaciones temáticas de tipo gótico llegan a predominar sobre el propio tema de geometría y trazado de los arcos musulmanes que en Cuéllar aún se da. En el caso de las *tumbas de los Acuña* en la parroquial de Dueñas predominan los elementos góticos propios de fines del siglo XV e inicios del XVI, cosa que también tendrá su repercusión en la capital, Palencia, y en las tumbas de los Velasco en Zarzoso.

Otros lucillos en yeso de este tipo con mayor o menor huella de mudejarismo pueden encontrarse en la *parroquial de Rágama*, donde conviven un lucillo gótico en la capilla del evangelio (izquierda) (fig. 19) y otro con influencias renacentistas en la capilla de la epístola (derecha) (fig. 18) que recoge en su inscripción: "Aquí yaze Fernán Cleme y (...) e que aya gloria. Falleció a XXIX" (1529) (GÓMEZ MORENO, 1967, pág. 400).

Nada queda del retablo de yeso que albergaba la lauda sepulcral de pizarra de Antonio de Reinoso y su mujer, Isabel de la Cabeza, en uno de los laterales del ábside de la *parroquial de Orbita*, fechada en 1531 (GÓMEZ MORENO, 1983, pág. 308, figs. 758-760). Desgraciadamente la foto del Catálogo de Gómez Moreno no estaba completa y hoy sólo queda un fragmento de la pizarra.

Sin embargo, sí se conserva el *lucillo del obispo don Pedro Manuel* en la parroquial de Boada de Campos, que se corresponde con los escudos del coro de madera y el propio episcopal en el tímpano del arco y que se puede datar en el primer cuarto del siglo XVI. No hay que olvidar que también uno de los miembros de la familia Manuel, don Juan Manuel, tras su matrimonio con doña Catalina de Castilla en 1477, rehabilitará la *casa de Cevico de la Torre* en la que aún quedan yeserías, con los escudos de ambos, como sucede en la chimenea (ARA, 1985, pág. 290). Hasta cierto punto bien se podría poner en contacto el yesero o taller en ambas localidades.

Alguno de los fragmentos de yeso, de procedencia desconocida, que se exhibían en el Museo de Palencia hace algunos años, podían estar relacionados con las yeserías de la casa y palacio que tuvo la familia Rojas en la villa de Monzón de Campos y cuyos restos de yesería logré ver hace un par de años en una colección de un particular, que me indicó que los había recogido de una escombrera de la villa.

Estos yesos ya pertenecen a fines del siglo XV o inicios del XVI y de ellos poco sabemos en cuanto a su mano de obra o autores, sin embargo llama la atención que algunas familias, en este caso los Rojas y en otro similar los Fonseca, hayan dejado en varias de sus residencias restos de yeso, de los cuales los más importantes se hallaban en el *palacio de Villanueva de Cañedo*, y que corresponden ya al siglo XVI, de los que conocemos alguna de las inscripciones religiosas de los arrocabes de yeso: "Doce me facere voluntatem tuam quam

Deus meus es tu; eripe me ab omne malo a viro inimico; eripe me de inimicis meis Domine" (GÓMEZ MORENO, 1967, pág. 435).

Posiblemente todo ello nos lleva a poner en relación con esta familia a un taller de yeseros que tampoco estaría muy alejado de las obras de este tipo que se hacen en el *palacio de Peñaranda de Duero*, vinculado con ellos o posiblemente con las obras algo anteriores del *palacio del Infantado* en Guadalajara.

No es por eso nada extraño que empecemos a pensar en la existencia de una cierta relación y movimiento de yeseros y talleres por los palacios y casas de las más importantes familias de Castilla y León, lo mismo que habíamos empezado a sospechar con algunos monasterios de Clarisas y el yesero Braymi (Astudillo-Calabazanos), o en algunos templos palentinos o vallisoletanos y el yesero Alonso Martínez de Carrión (Torremarte-Palencia-Becerril de Campos-Villalón de Campos) o en las cercanías de Aranda de Duero con relación a la familia de la Torre (Aranda-Sinovas).

A fines del siglo XVI, y ya expulsados los moriscos de España, todavía se mantenían algunos trabajos de yesería que recordaban muy en la lejanía la huella aportada por la cultura hispanomusulmana en el trabajo y sistemas ornamentales de este material. Algunas bovedillas de hospitales en el camino de peregrinación (Villasandino, Palmeros en Frómista), coros de algunos templos y salas con alfarjes de edificios de diferente uso (Itero de la Vega, San Pedro de Becerril de Campos, San Juan de Santoyo, 1738) se servían de bovedillas de yeso con motivos ornamentales figurativos y alguna huella de temáticas vegetales y geométricas al uso.

En algún caso hasta es posible seguir la mano de obra de un taller o artista en sitios cercanos, como en la ermita de Torremarte y en la de la Cruz de Astudillo, donde a inicios del siglo XVIII aún se trabajaba el yeso con un similar friso de figuras de santos franciscanos y fosillas geométricas, que muy lejanamente recordaban lo que fue una importante actividad en la zona.

Muchos más ejemplos de yeserías debieron de existir en Castilla y León, pero el deterioro y poca atención prestada a este material han sido las causas principales de su desaparición, dentro de la cual hay que lamentar la de numerosos púlpitos, eliminados por razones litúrgicas, y los elementos ornamentales palaciegos perdidos por los avatares que registraron esos inmuebles. Una mayor atención a este material artístico y a sus realizaciones es la principal demanda que se debe hacer a los responsables del Patrimonio en Castilla y León.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1874), Púlpitos de estilo mudéjar en Toledo, *MEA*, III, págs. 335-347.
- ARA GIL, Cl. J. (1985), Una casa-fuerte medieval en Cevico de la Torre, *BSAA*, LI, Valladolid, págs. 267-292.
- AVRIAL, J.M. (1953), *Segovia Pintoresca*, Segovia, Instituto de Estudios Segovianos.
- AZCARATE, J.M. et al. (1983), *Inventario artístico de la provincia de Guadalajara*, Madrid, II tomos.

- BARCELÓ, C. (1977), Las yeserías árabes de Onda, *BSCC*, LIII, Castellón, págs. 356-364.
- CARLOS, A. de (1975), El Alcázar de Segovia, *RS*, 43, Madrid, págs. 53-60.
- CASTRILLO, M. (1877), *Opúsculo sobre la historia de Astudillo*, Burgos.
- CASTRILLO, M. (1890), *El Santuario de Torre Marte en Astudillo*, Palencia.
- ESPAÑOL, F. (1990), Un púlpito de la catedral de Lérida en la obra del escultor Jordi Safont, *Boletín del Museo e Institución Camón Aznar*, XL, Zaragoza, págs. 21-42.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, F. (1866), *Estado social y político de los mudéjares en Castilla*, Madrid.
- GARCÍA CHICO, E. (1944-1945), Artistas palentinos, *BSEAA*, XI, Valladolid, págs. 197-201.
- GARCÍA CHICO, E. (1951), *Palencia. Papeletas de Historia y Arte*, Palencia.
- GÓMEZ MORENO, M. (1925), *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M. (1927), *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M. (1945), La Mezquita Mayor de Tudela, *Príncipe de Viana*, XVIII, Pamplona, págs. 9-27.
- GÓMEZ MORENO, M. (1967), *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M. (1983), *Catálogo Monumental de España. Provincia de Avila*, Avila.
- LADERO, M.A. (1969), *Los mudéjares en Castilla en tiempos de Isabel I*, Valladolid.
- LADERO, M.A. (1981), Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media, *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo (1975)*, Madrid-Teruel, págs. 349-390.
- LANDA, J. (1979), Los zócalos pintados mudéjares, en el convento de Santo Domingo el Real de Segovia, *AEA*, LII, 205, Madrid, págs. 1-34.
- LAVADO, P. (1977a), Carpintería y otros elementos típicamente mudéjares en la provincia de Palencia, partidos judiciales de Astudillo, Baltanás y Palencia, *PITTM*, 38, Palencia, págs. 5-234.
- LAVADO, P. (1977b), Braymi, un yesero mudéjar en los conventos de Clarisas de Astudillo y Calabazanos, *PITTM*, 39, Palencia, págs. 21-33.
- LAVADO, P. (1977c), Capilla funeraria de Don Diego Gómez de Sandoval en La Peregrina, de Sahagún, *Tierras de León*, 26, León, págs. 51-56.
- LAVADO, P. (1978a), Dos obras inéditas del yesero palentino Alonso Martínez de Carrión, *PITTM*, 40, Palencia, págs. 211-218.
- LAVADO, P. (1978b), Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos, *Al-Andalus*, XLIII, 2, Madrid, págs. 427-454.
- LAVADO, P. (1979-1980), Púlpitos mudéjares de yeso, *RIEEI*, XX, Madrid, págs. 146-171.
- LAVADO, P. (1981a), Aproximación al arte mudéjar en Tierra de Campos, *Actas de las I Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1978)*, Madrid, págs. 293-304.

- LAVADO, P. (1981b), Carpintería y otros elementos mudéjares en la provincia de Palencia, *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo (1975)*, Madrid-Teruel, págs. 427-441.
- LAVADO, P. (1982), El arte mudéjar desde la visión castellana, *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo (1981)*, Teruel, págs. 23-28.
- LAVADO, P. (1986a), Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trabajo: el yeso, *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo (1984)*, Teruel, págs. 435-452.
- LAVADO, P. (1986b), Los materiales del arte mudéjar castellano (Tierra de Campos), *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo (1984)*, Teruel, págs. 529-545.
- LAVADO, P. (1987a), Arqueología medieval y restauración, *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, Madrid, I, págs. 289-310.
- LAVADO, P. (1987b), Moros y moriscos en Palencia, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia (1985)*, Palencia, págs. 105-116.
- LAVADO, P. (1988), Restos artísticos mudéjares en Sigüenza, *Actas del I Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, págs. 387-393.
- LAVADO, P. (1990a), Arte mudéjar en el convento de las Concepcionistas de León y en su entorno: La calle de la Rúa, *Actas de I Congreso Internacional de la Orden Concepcionista (1989)*, León, págs. 357-376.
- LAVADO, P. (1990b), El palacio mudéjar de Astudillo, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia (1989)*, Palencia, págs. 579-599.
- LE FLEM, J.P. (1967), Les morisques du Nord-Ouest de l'Espagne en 1594 d'après un recensement de l'Inquisition de Valladolid, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, I, Madrid, págs. 224-244.
- MARQUÉS DE LOZOYA (1918), El monasterio de San Antonio el Real en Segovia, *BSEE*, XXVI, Madrid, págs. 255-264.
- MARQUÉS DE LOZOYA (1940-1941), La sala del Solio en el Alcázar de Segovia, *AEA*, XIV, Madrid, págs. 261-271.
- MARTÍNEZ, R. (1989), *La Arquitectura gótica en la ciudad de Palencia*, Palencia.
- MENÉNDEZ PIDAL, L. (1961), Yaserías moriscas en La Peregrina de Sahagún, *BRABASF*, 13, Madrid, pág. 88 y ss.
- NAVARRO, R. (1930-1946), *Catálogo Monumental de España. Provincia de Palencia*, Palencia, 4 tomos.
- OREJÓN, A. (1928), *Historia documentada de Astudillo*, Palencia.
- PAVÓN, B. (1975), *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León*, Madrid.
- PAVÓN, B. (1979), Angrelados en las yaserías del palacio de Pinohermoso de Játiva, en "Miscelánea de Arte Hispanomusulmán", *BAEO*, XV, Madrid, págs. 195-202.
- PAVÓN, B. (1980), Yaserías de Petrel, en "Miscelánea de Arte y Arqueología Hispanomusulmana", *Al-Qantara*, I, Madrid, págs. 399-401.
- PAVÓN, B. (1983), Arte islámico y mudéjar en Cuenca, *Al-Qantara*, IV, Madrid, págs. 357-376.
- QUADRADO, J.M. (1885), *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona.
- QUADRADO, J.M. (1885), *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Barcelona.

- RODRÍGUEZ VALENCIA, V. (1973), *La Colegiata y Catedral de Valladolid*, Valladolid.
- RUCQUOI, A. (1982), Le secteur privé du bâtiment en Castille septentrionale au XVe siècle, *VIII Congreso Internacional de Historia Económica*, Budapest, 24 págs.
- SANCHO, A. (1975), *Palencia Histórico-Monumental*, Palencia.
- TAPIA, S. (1990), Personalidad étnica y trabajo artístico. Los mudéjares abulenses y su relación con las actividades de la construcción en el siglo XV, *Actas del I Congreso de Medievalismo y Neomedievalismo en la Arquitectura Española. Aspectos generales (1987)*, Avila, págs. 245-252.
- TORRES BALBÁS, L. (1943), Las yeserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos, *Al-Andalus*, VIII, Madrid-Granada, págs. 209-254.
- TORRES BALBÁS, L. (1949), Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar, *Ars Hispaniae*, IV, Madrid.
- TORRES BALBÁS, L. (1958), Játiva y los restos del palacio de Pinohermoso, *Al-Andalus*, XXIII, Madrid-Granada, págs. 143-171.
- TOVAR, A. (1933), El púlpito de la ermita de Nuestra Señora del Castillo en Amusco, *BSEAA*, II, Valladolid, págs. 95-96.

SIGLAS

- AEA = Archivo Español de Arte. Madrid.
- BAEO = Boletín de la Asociación Española de Orientalistas. Madrid.
- BSAA / BSEAA = Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid.
- BSCC = Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón de la Plana.
- BSEE = Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid.
- MEA = Museo Español de Antigüedades. Madrid.
- PITTM = Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses. Palencia.
- RIEEI = Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos. Madrid.
- RS = Reales Sitios. Madrid.



Fig. 1. Burgos. Monasterio de las Huelgas. Capilla de la Asunción. Arcos y yeserías entre 1187-1214



Fig. 2. Burgos. Monasterio de las Huelgas. Nave de comunicación entre el claustro de San Fernando y el patio de la capilla de Santiago. Era 1313 (año 1275)



Fig. 3. Burgos. Monasterio de las Huelgas. Claustro de San Fernando. Yaserías a la manera de un tejido oriental. 1250-1275

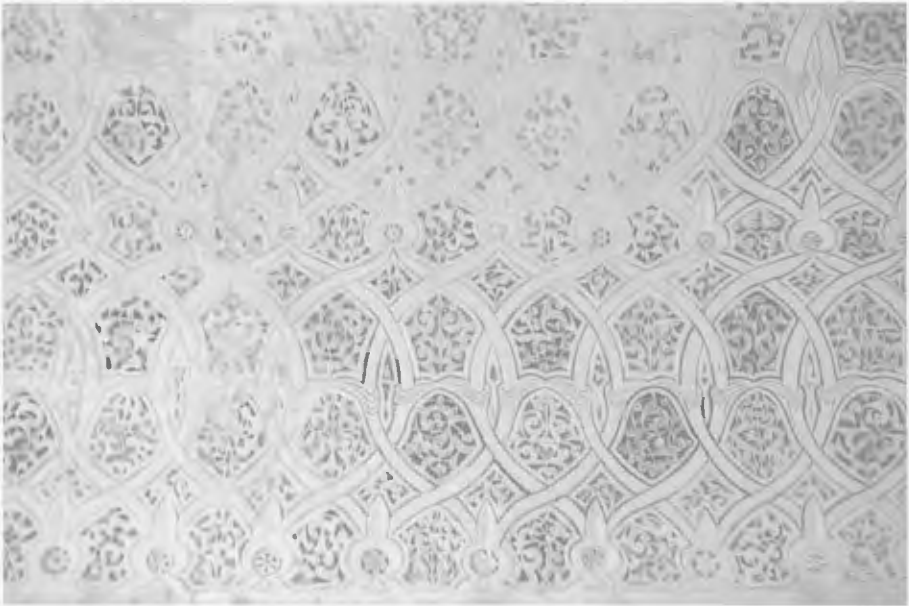


Fig. 4. Burgos. Monasterio de las Huelgas. Claustro de San Fernando. Yaserías de tema vegetal. 1250-1275



Fig. 5. Tordesillas. Monasterio de Santa Clara. Capilla Dorada. Bóveda de albañilería y yeso. Medios del siglo XIV

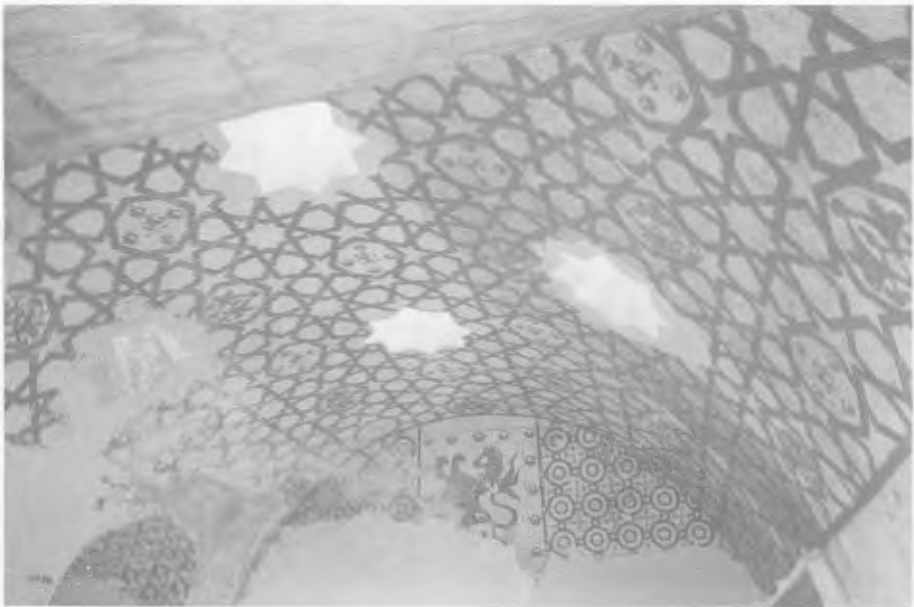


Fig. 6. Tordesillas. Monasterio de Santa Clara. Baños. Pinturas de la bóveda. Primera mitad del siglo XIV



Fig. 7. Tordesillas. Monasterio de Santa Clara. Patio de Yeso junto a la Capilla Dorada. Medios del siglo XIV



Fig. 8. Tordesillas. Monasterio de Santa Clara. Zaguán. Yesos y pinturas góticas. Inicios de la segunda mitad del siglo XIV

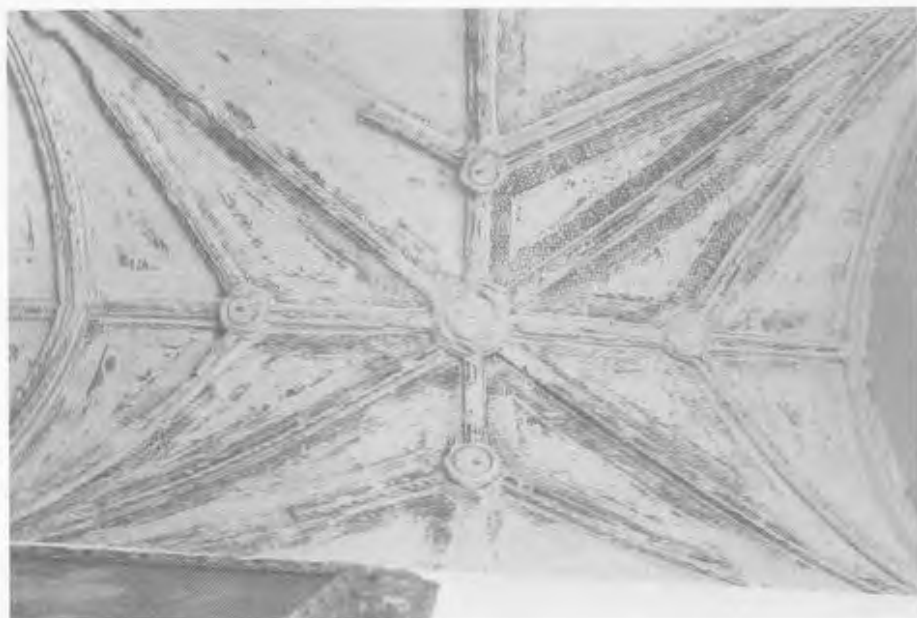


Fig. 9. Medina del Campo. Castillo de la Mota. Bóveda gótica de yeso. Siglo XV



Fig. 10. San Pedro de las Dueñas. Iglesia del monasterio. Claves de yeso en la bóveda. Siglo XV



Fig. 11. Burgos. Monasterio de las Huelgas. Angulo en el claustro de San Fernando. Bóvedas de yeso. Medios del siglo XV

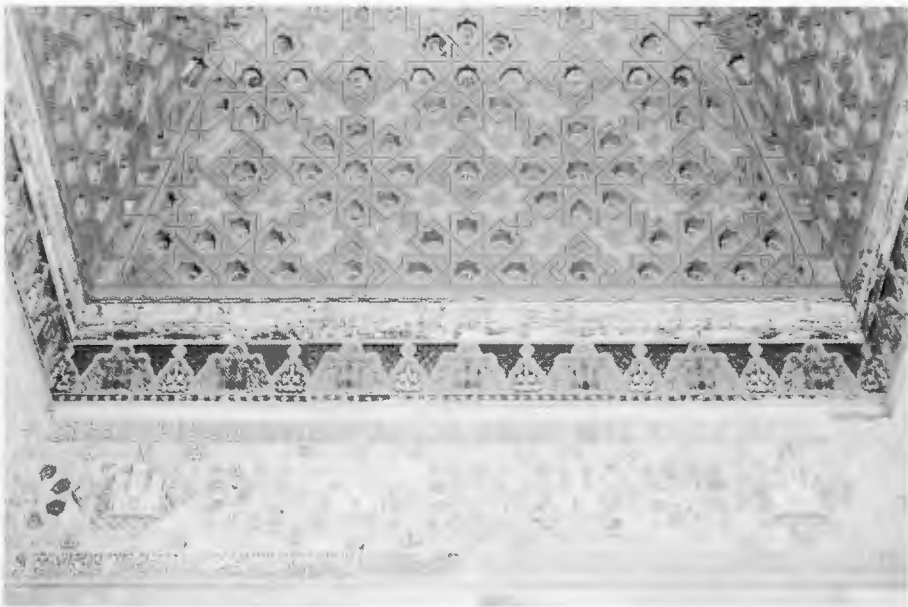


Fig. 12. Burgos. Monasterio de las Huelgas. Capilla de Santiago. Arrocable de yesería. Hacia 1275



Fig. 13. Olmedo. San Andrés. Capilla de Santiago. Sepulcro de yeso de 1391



Fig. 14. Mayorga de Campos. Santa María de Arbás. Capilla de Pero García Dévila Gómez y Juana Díaz. 1422



Fig. 15. Sahagún de Campos. Santuario de la Peregrina/Iglesia de San Francisco. Capilla de Diego Gómez de Sandoval. 1455



Fig. 16. Olmedo. San Miguel. Sepulcro de Vasco González de Viera. 1423



Fig. 17. Olmedo. La Mejorada. Sepulcros de yeso. Fines del siglo XV, inicios del siglo XVI



Fig. 18. Ragama. Iglesia Parroquial. Lucillo de yesería de Fernan Cleme... 1529



Fig. 19. Ragama. Iglesia Parroquial. Lucillo de yesería en la capilla izquierda. Inicios del siglo XVI



Fig. 20. Olmedo. San Miguel. Capilla funeraria de la familia Olivera/Belázquez. Primer cuarto del siglo XVI



Fig. 21. Palencia. San Francisco. Antesacristía. Capilla funeraria de los Sarmiento. Ysería de Alonso Martínez. Inicios del siglo XVI



Fig. 22. Villalcázar de Sirga. Santa María. Púlpito de yeso. Inicios del siglo XVI



Fig. 23. Torremarte. Ermita del Cristo. Púlpito de yeso. 1492



Fig. 24. Támara. San Hipólito. Púlpito de yeso con posterioridad a 1492. Inicios del siglo XVI



Fig. 26. Burgos. Monasterio de las Huelgas. Capilla de Santiago. Arranque del arco triunfal con decoración de yeso. 1275



Fig. 25. Amusco. Ermita de Nuestra Señora de las Fuentes. Púlpito de yeso de inicios del siglo XVI



Fig. 27. Zamora. San Cipriano. Credencia de yesería. Siglo XV



Fig. 28. Mantegna. Juego de Cartas de Tarot. 1465. La Retórica



Fig. 29. Tordesillas. Monasterio de Santa Clara. Yaserías y pinturas recientemente aparecidas del período de Pedro I



Fig. 30. Calabazanos. Monasterio de Clarisas. Lucillo de yesería en la iglesia. Medios del siglo XV. Obra de Braymi



Fig. 31. Calabazanos. Monasterio de Clarisas. Lucillo de yesería en el claustro. Segunda mitad del siglo XV



Fig. 32. Olmedo. Santa María. Lucillo de yesería en la nave de la iglesia. Inicios del siglo XVI



Fig. 33. Paredes de Nava. Santa María. Púlpito de yeso de fines del siglo XV, inicios del siglo XVI



Fig. 34. Becerril de Campos. Santa María. Púlpito de yesería de inicios del siglo XVI. Alonso Martínez de Carrión

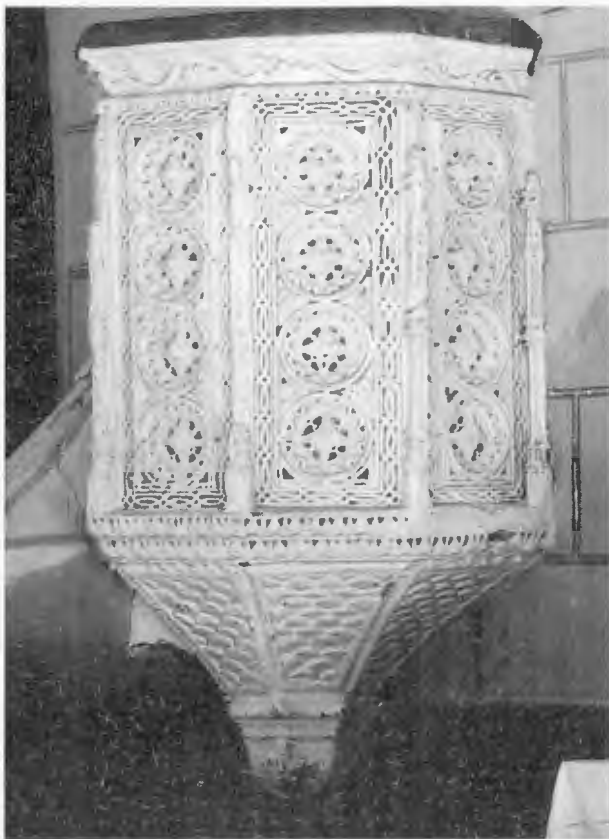


Fig. 35. Támara. San Miguel. Púlpito de yeso. Fines del siglo XV



Fig. 36. Sinovas. San Nicolás. Púlpito de yeso de fines del primer cuarto del siglo XVI. Sebastián de la Torre

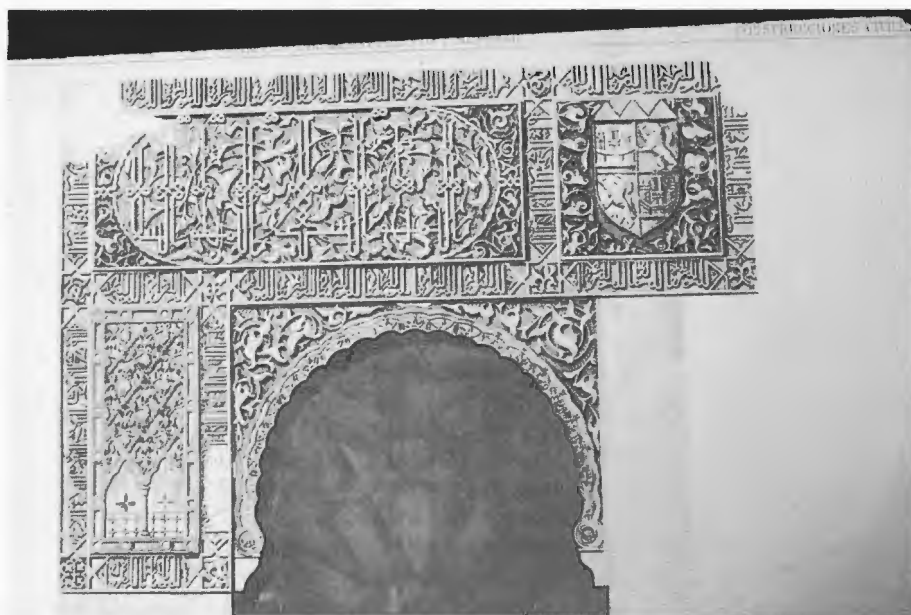


Fig. 37. Burgos. Arco de Santa María. Puerta de los Notarios. Medios del siglo XIV



Fig. 38. Támara. San Hipólito. Coro en alto de yeso. Obra posterior a 1492



Fig. 39. Aranda de Duero. Santa María. Escalera de acceso al coro. Sebastián de la Torre. 1527



Fig. 40. Olmedo. Santa María. Yaserías en la ventana de la sacristía. Medios del siglo XVI

YESERÍAS MUDÉJARES EN LA MORAÑA (ÁVILA)

M.^a Teresa Sánchez Trujillano

Quizá la manifestación más escasamente representada dentro del núcleo mudéjar de La Moraña son las yeserías. Nosotros únicamente hemos catalogado tres ejemplos y de época tardía, es decir, del siglo XVI, y por el parentesco entre ellos podemos decir que pertenecen al mismo taller, pero no nos permiten establecer evolución ni influencias como veremos a continuación. Se trata de los retablos de las iglesias de Horcajo de las Torres y de Donjimeno, y el arco triunfal de esta última.

De los dos retablos, el de Horcajo de las Torres es el mejor conservado. Se encuentra en la nave derecha de la iglesia conteniendo un Calvario, y consta de un hueco central ligeramente absidal, cubierto con una gran venera y flanqueado por columnas jónicas que sostienen un entablamento con tres querubines en relieve y un frontón triangular. Las jambas y franjas laterales de la pared de la hornacina son yeserías con un motivo único y repetido sin interrupción a lo largo de toda la superficie decorativa, ni molduras ni otras líneas divisorias compartimentan el espacio (fig. 3).

El tema utilizado es el sencillo esquema de estrellas de ocho puntas enlazadas por crucetas, resultantes de una cuadrícula a la que se ha superpuesto otra igual cortándola en ángulo recto (fig. 1). El dibujo así obtenido es muy simple y no se enriquece con ninguna otra decoración complementaria, quedando las líneas que configuran las estrellas claramente resaltadas en relieve y dejando en el interior de las mismas un pequeño casetón octogonal con un botón central. Y esta claridad se ve incrementada por estar pintada la yesería en dos tonos (no con policromía original) uno para el trazo del dibujo y otro para los fondos.

De las dos disposiciones típicas de esta ornamentación geométrica, en líneas horizontales y verticales cortadas perpendicularmente o en líneas diagonales con las estrellas al tres bolillo, aquí se ha empleado la primera, lo que contribuye a aumentar la sensación de uniformidad y reposo del dibujo y lo acerca a la estética renacentista.

El otro retablo lo encontramos medio arruinado en su primitivo emplazamiento, ocupando el testero de la nave izquierda de la iglesia de Donjimeno, actualmente tapiada e incomunicada de la nave central. Es muy similar al ante-

rior y está formado por un gran lienzo estrellado en medio del cual se abre el hueco, igualmente absidal y avenerado, enmarcado por dos pares de columnas jónicas que sostenían un entablamento con querubines y un frontón triangular adornado en el centro por un rosetón circular y rodeado por una orla de ovas. Pero de todo ello sólo se conserva, y mal, el panel decorativo, las columnas de la izquierda y el pedestal de las de la derecha, un querubín del entablamento y la huella del frontón (fig. 4).

No obstante, la yesería con decoración mudéjar de estrellas, cuyo motivo se repite en los frentes de los pedestales de las columnas, se mantiene en su totalidad, de modo que podemos observar igual dibujo que en Horcajo de las Torres, de estrellas de 8 puntas dispuestas en líneas horizontales y verticales con un pequeño casetón octogonal en el centro, esta vez vacío, y crucetas como resultado de la unión entre unas y otras.

Los lazos con estrellas de 8 puntas y crucetas aparecen abundantemente en tejidos, techos, alicatados, solerías, etcétera, hispanomusulmanas desde la época califal, y luego igualmente empleados en las decoraciones mudéjares con largas pervivencias en los siglos XVI y XVII. Imagino que la causa principal de esta difusión sea la sencillez de su trazado, que ha de servir de origen a otras complicaciones geométricas.

Durante el siglo XVI en La Moraña los vemos en el frente del coro de Muñosancho, en el almizate de la armadura del presbiterio de Canales y en el de la nave central de Hernansancho, aunque su mudejarismo es más evidente porque las estrellas se hallan dispuestas al tres bolillo y las crucetas (aspas en estos casos) son sustituidas a veces por entrelazos.

Fuera de la comarca y dentro del siglo XVI, a modo de ejemplo observamos la disposición diagonal con estrellas y crucetas en los techos de la Universidad y en los de la iglesia de San Ildefonso de Alcalá de Henares¹, en el de San Francisco de Palencia², en yeserías de la Casa de Mesa de Toledo³ y en el techo y yeserías de Santo Domingo el Real de Toledo⁴. La organización rectilínea se encuentra en el siglo XVI en el almizate del gran artesón de la capilla del Sancti Spiritus de Salamanca⁵, en uno de los alfarjes del palacio de La Puebla de Montalbán, en el convento de Santa Catalina de Valladolid⁶ y en yeserías del claustro del Moral de Santo Domingo el Real de Toledo⁷, en los que hay como elementos decorativos complementarios pequeñas cupulillas gallonadas (chellas) o flores renacentistas en el interior de las estrellas.

1. PAVÓN MALDONADO, B., *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1975, pág. 191, lám. II.

2. *Ibidem*, pág. 191, lám. CXXXIII.

3. *Ibidem*, lám. CCVII.

4. MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980, págs. 381-385, láms. 353, 355 y 360.

5. PAVÓN MALDONADO, B., *op. cit.*, pág. 445, lám. CL.

6. *Ibidem*, pág. 191, lám. CCXXXIII.

7. MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *op. cit.*, págs. 381-385, láms. 352 y 356.

La tercera yesería de este grupo está cubriendo el intradós del arco de medio punto que da paso al presbiterio de la misma iglesia de Donjimeno. Aquí el motivo ornamental son octógonos unidos por los vértices dejando entre sí estrellas de 4 puntas. Este dibujo arranca del antiguo esquema de los círculos tangentes sobre cuyos centros se han superpuesto dos cuadrículas, una de trazo perpendicular y otra oblicua cortando a la anterior en ángulo recto, lo que permite trazar los 8 lados del polígono inscribiéndolo en el círculo (fig. 2). Sin embargo, en este arco el tema no se repite indefinidamente llenando todo el espacio como en los retablos anteriores, sino que se distribuye por parejas encerradas en molduras de gran relieve, y estos rectángulos resultantes, con los octógonos en su interior, se disponen en dos bandas paralelas ocupando únicamente la cara del intradós (fig. 5).

Como motivos de relleno o decoración complementaria, dentro de los octógonos se alojan grandes piñas de talla naturalista y abultado volumen y puntas de diamante en el centro de las estrellas, a pesar de que ninguna aparece completa por no reunirse más de dos octógonos y ser la figura resultante de la unión de cuatro.

Aquí el carácter renacentista del arco no es tanto la ordenación rectilínea de la forma geométrica, como lo era en los retablos, sino la degradación interna de los octógonos formando pequeños casetones. En este sentido, los paralelos más cercanos los encontramos precisamente en los artesonados o techos casetonados del siglo XVI. En La Moraña no hay ninguno de sistema octogonal, sólo citamos de dibujo hexagonal los grandes fragmentos de techumbres que se conservan en San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres, el sotocoro de Blascosancho y el almizate de San Cipriano en Fontiveros. Pero el dibujo de octógonos regulares se halla en el techo de la escalera del palacio de Fuensalida⁸ y en el del colegio de San Bernardino en Toledo⁹, y también en el palacio de Miranda en Peñaranda de Duero¹⁰, con mucha mayor carga decorativa y sin sobrepasar la primera mitad del siglo XVI.

Parece que de estas tres yeserías morańegas la más antigua ha de ser la del arco de Donjimeno, en cambio los retablos poseen elementos más avanzados dentro del estilo renacentista puesto que la concepción arquitectónica de los mismos, con columnas jónicas y frontón triangular, es propia del período clasicista de la segunda mitad del siglo XVI, e incluso la misma sobriedad ornamental —ya que toda la decoración son los querubines del entablamento y el propio lienzo geométrico del fondo— lo sitúan dentro de la estética desornamentada herreriana, que ocupa el último cuarto del siglo.

Esto nos lleva a hacer una consideración más sobre la supervivencia del mudéjar (o el mudéjarismo) a través de los estilos artísticos en España, pues no se acaba en el llamado estilo *Cisneros*, en el que la tradición mudéjar incorpora los nuevos repertorios decorativos renacentistas y que, a impulsos del

8. MARTÍNEZ CAVIRO, B., Carpintería mudéjar toledana, *Cuadernos de la Alhambra*, 12, 1976, págs. 263-264, lám. XLa.

9. PAVÓN MALDONADO, B., *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León*, Asociación Española de Orientalistas, Burgos, 1975, pág. 75, lám. XLI.

10. CHUECA GOITIA, F., Arquitectura del siglo XVI, *Ars Hispaniae*, XI, 1953, pág. 64, fig. 33.

propio cardenal, dejó un importante número de obras en torno a Toledo y su zona de influencia, sino que se mantiene como una constante, sobre todo en aquellas zonas rurales donde el influjo de los estilos oficiales llega más despacio o donde el peso de una forma de construir con siglos de antigüedad —usando el ladrillo y la madera— es muy fuerte. Tal es el caso de La Moraña, donde en el siglo XVIII se siguen haciendo techos con igual tecnología que en la Edad Media y decoración de estrellas y crucetas.

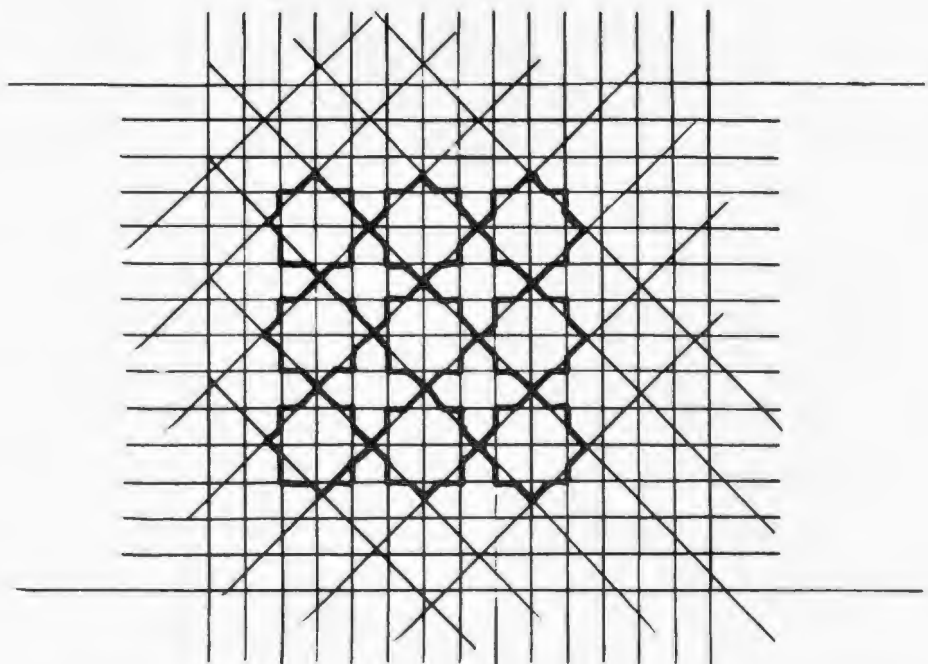


Fig. 1. Esquema de doble cuadrícula de los retablos de Horcajo de las Torres y Donjimeno

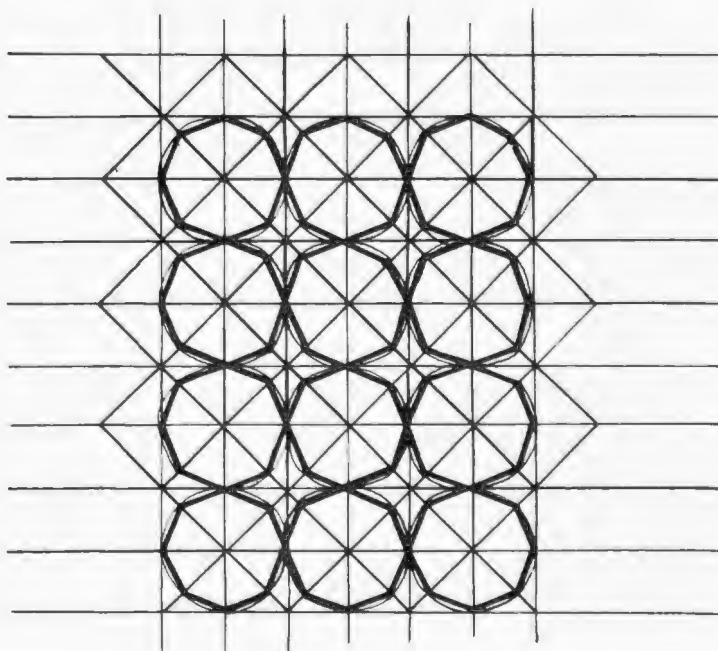


Fig. 2. Esquema de círculos tangentes y cuadrícula superpuesta del arco triunfal de Donjimeno



Fig. 3. Retablo de yesería de Horcajo de las Torres



Fig. 4. Retablo de Donjimeno

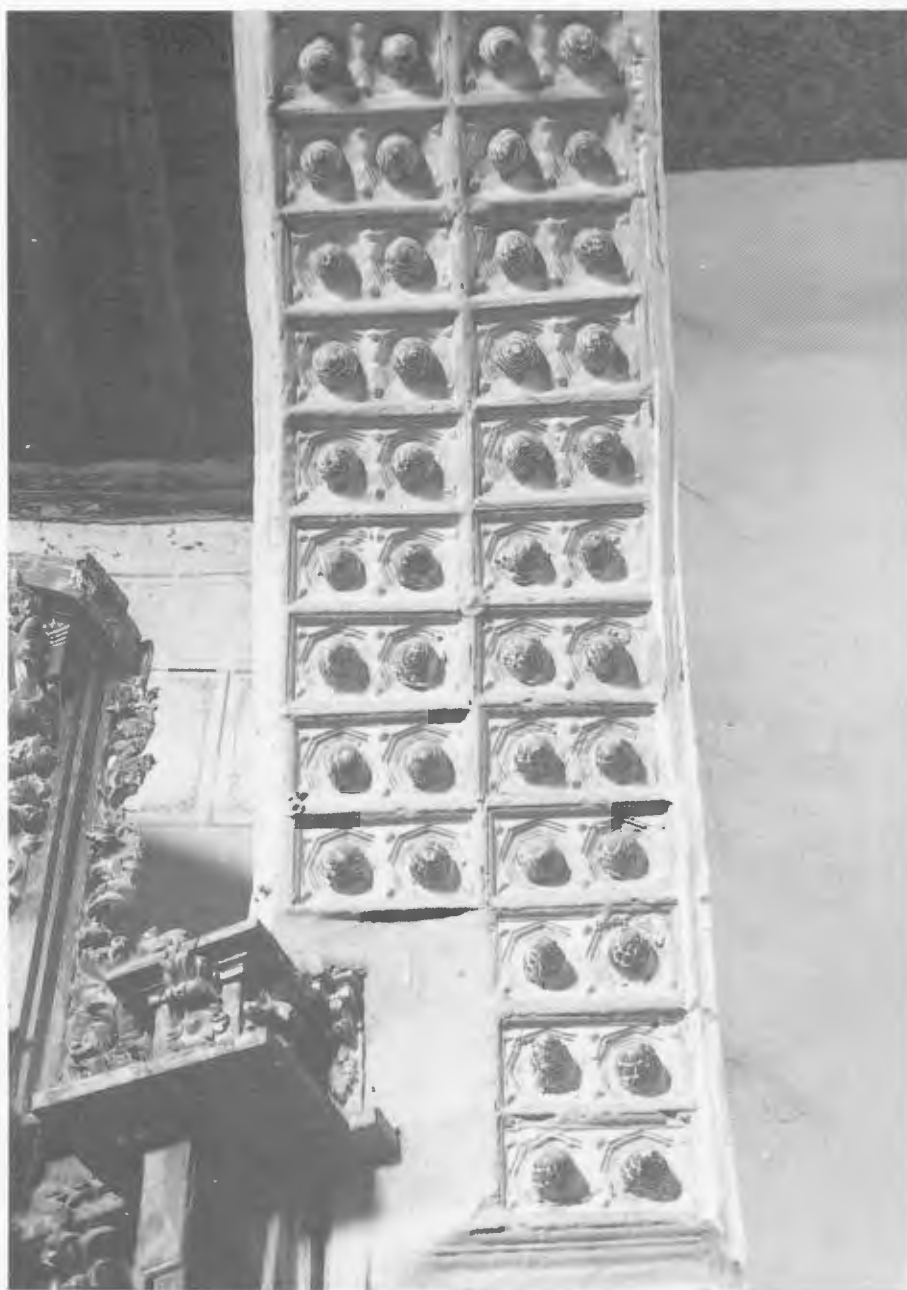


Fig. 5. Arco triunfal de Donjimeno. Detalle

LAS YESERÍAS ÁRABES DE ONDA A LA LUZ DE LAS INVESTIGACIONES ARQUEOLÓGICAS

Vicent Joan Estall i Poles*

INTRODUCCIÓN

Conocido desde siempre como la *reixa mora* (reja mora), el conjunto de yeserías árabes de Onda (Plana Baixa, Castelló) fue trasladado, en 1968, desde el callizo de la plaza de San Cristóbal (situado en el ángulo superior derecho de la misma) al Museo Histórico Municipal de la Villa, lugar donde se conserva en la actualidad (fig. 1)¹.

En 1977 Carmen Barceló Torres realizó un breve estudio de las piezas, llegando a la conclusión de que se pueden adscribir al mundo del arte mudéjar². El arabista Mikel de Epalza las supone como formando parte de la decoración de un *hamman* o baño árabe³.

Pero, pese a la importancia del conjunto todavía no se había iniciado la realización de un estudio exhaustivo y completo del mismo hasta el presente. Esta labor ha sido emprendida recientemente, por un lado mediante la investigación arqueológica y por otro mediante el análisis intrínseco de las yeserías. A partir de este último estudio, realizado por Julio Navarro Palazón, se constata la inclusión de las piezas dentro del período almohade, y en concreto en las primeras décadas del siglo XIII, justo antes de la conquista cristiana⁴.

* Sección de Arqueología. Ayuntamiento de Onda (Castellón).

1. Esta labor fue realizada por Facundo Roca Ribelles y Miguel Hernández, conservadores de los Museos Arqueológicos de Sagunto y Teruel respectivamente.

2. BARCELÓ TORRES, Carmen, Las yeserías árabes de Onda, *BSCC*, 53, 1977, págs. 356-364.

3. EPALZA, Mikel de, Estructura y funciones de los baños islámicos, en *Baños árabes en el País Valenciano*, Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, pág. 14.

4. Estas y otras muchas observaciones fueron expuestas por Julio Navarro Palazón, director del Centro de Estudios Árabes y Arqueológicos de la ciudad de Murcia, durante el V Simposio de Mudejarismo celebrado del 14 al 17 de septiembre de 1990 en Teruel.

UN PATIO HISPANO-MUSULMÁN

La investigación arqueológica emprendida en la zona donde siempre estuvieron ubicadas las yeserías ha sido positiva y altamente satisfactoria, al documentarnos la existencia de una vivienda hispano-musulmana, a buen seguro residencial como más adelante expondremos, a partir del eje vertebrador de su patio siguiendo las premisas de la casa islámica. No obstante, y antes de continuar con los resultados de la excavación arqueológica, hemos de mencionar que la investigación está en sus inicios y todavía quedan algunas áreas por excavar, en concreto las que se distribuyen alrededor del patio.

La campaña arqueológica de salvamento se llevó a cabo en el solar interior del callizo de la plaza de San Cristóbal, justo enfrente de la casa (a la cual pertenece el solar) en cuya pared estuvo, formando parte de la misma, el conjunto de yeserías (fig. 2). Quizá fuera más apropiado decir que la pared fue realizada aprovechando la estructura porticada que ofrecían aquéllas.

La zona excavada se delimita en su lado norte por un gran muro de mampuesto de época musulmana que permite salvar el tremendo desnivel (más de 8 m) existente entre la calle superior (Montesa) y el solar.

El trabajo fue realizado mediante el sistema de excavación en extensión. De este modo delimitamos varias áreas tal como muestra el croquis de la figura 3. Nos vamos a circunscribir a los sectores denominados A y F por ser aquí donde encontramos parte del patio.

Descripción del patio

Este se presenta siguiendo la estructura típica de los patios islámicos: un espacio central para la vegetación (parterre) queda delimitado por un arriate, con semicírculos en las esquinas, en el cual existe un canalillo. Todo ello está circundado por un andén construido con grandes bloques de piedra, irregulares e hincados en el suelo, recubiertos de mortero, formando una superficie llana, aunque estrecha para el tránsito. A partir del andén se accede a los salones y dependencias (lám. I).

Tan sólo hemos documentado parte del patio, y por ello, aunque precisamos que éste era rectangular, sólo podemos ofrecer las medidas del lado menor (7,90 m), orientado en dirección NW-SE, mientras que las del lado mayor, orientado NE-SW, estriban entre un mínimo de 8,25 m y 9,65 como máximo, atendiendo a la situación del porticado. De este modo, resultaría un patio de entre 65 y 76 m², dejando para la vegetación una superficie de entre 24 y 27 m², siempre en términos aproximados.

De hecho, el lamentable estado de conservación ha dificultado la constatación de toda la estructura, por lo que no todos los elementos descritos se conservan en toda la extensión del arriate. Tal ocurre en el sector A, donde la estructura del canalillo aparece seccionada, o en el caso más patético del sector F, donde sólo se observa el *esqueleto* de la estructura del arriate, sin rastro del enlucido, azulejos y canalillo. Tampoco se ha apreciado la existencia de una alberca ni de fuente alguna; parte de la zona por excavar puede revelarnos la presencia de ambos elementos formales.

No obstante y pese a ello, la constatación de diversas características del patio en uno de sus lados, y teniendo en cuenta la ley de simetría imperante en los edificios árabes, podemos generalizar la documentación singular de un lado para el resto de la estructura.

El arriate se fabrica mediante hiladas de piedras medianas e irregulares y ladrillos unidos con argamasa. Recubriendo todo este mampuesto observamos un enlucido de mortero de cal de considerable grosor. La profundidad del arriate oscila entre 30 y 40 cm. Un posterior enlucido de mortero recubre toda la estructura y alcanza al muro transversal 122. En la parte superior del arriate aparece una hilada de azulejos esmaltados de tonalidad verdosa, enmarcados a mayor altura (aproximadamente de 5 a 6 cm) por una hilada de ladrillos paralelepípedos rectangulares en la parte interior, mientras que en la parte externa aparece una línea de piedras medianas igualmente unidas con argamasa que se apoya en el andén formando un *continuum* entre todas las estructuras.

La hilada de ladrillos presenta un recubrimiento de argamasa de sección ligeramente triangular con el vértice superior romo (fig. 4 y lám. II).

El andén que circundaría todo el perímetro patial se nos presenta, como anteriormente se ha mencionado, constituido por grandes bloques de piedras hincadas en el suelo y recubiertas de mortero de cal. Este andén tiene unos 50 cm de anchura entre la parte externa del arriate y el muro de la casa contigua (antes salón de la vivienda).

La existencia de otras estructuras, como una cubeta rectangular (UE 110) (130 x 55 cm, y entre 35 y 40 cm de profundidad, con suelo de mortero en pendiente) en la parte exterior del patio, adosada al andén, escapa por el momento a nuestro análisis, dado que tampoco se han localizado paralelos similares, y preferimos resguardar nuestra opinión para cuando concluya la excavación de la zona. Del mismo modo, de la estructura cuadrangular 125 tampoco podemos ofrecer conclusiones definitivas. Responde a una construcción de 80 x 80 cm de vano y aproximadamente 100 cm de profundidad, con suelo de mortero, que aunque suponemos guarda relación con la construcción del arriate está situada de un modo asimétrico respecto al mismo, lo cual dificulta su interpretación. Constatamos, eso sí, su posterior utilización como pozo negro, directamente relacionado con la sección realizada en el arriate y andén del sector A para colocar un desagüe.

Análisis estratigráfico

A nivel estratigráfico se ha de constatar la falta de fiabilidad cronológica del sedimento al hallarse totalmente alterado. Tal ocurre en el sector A, con la UE 135, la cual presenta aproximadamente 50 cm de potencia y recubre toda la unidad arquitectónica del patio: UE 200 y las unidades que la componen (115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 126, 127, 128, 129). También recubre a un muro de mampuesto (UE 122) enlucido de mortero de cal (correspondiente a la 2.^a capa de mortero del arriate como se ha comentado *supra*) que corta el espacio ajardinado en dirección SE-NW y se adosa a las paredes del arriate.

En el sector F la UE 550 equivale a la UE 135 del sector A. Ambas UE presentan el mismo tipo de materiales arqueológicos, con cerámicas de azulejería moderna en su mayoría, y fragmentos, en menor proporción, de produccio-

nes medievales, tanto cristianas como hispano-musulmanas. Sin embargo la UE 550 alcanza 170 cm de profundidad respecto al p.0, mientras la UE 135 termina a 121 cm del p.0, justo hasta la misma línea de comienzo de la estructura del arriate. Por ello, la UE 136 se circunscribe al interior de dicha estructura, es decir, a lo que propiamente denominamos jardín. Esta UE alcanza unos 40 cm de potencia, más o menos la misma profundidad que presenta el enlucido interior del arriate. Es de destacar su carácter casi estéril, lo cual no es de extrañar si, como este es el caso, estamos ante la tierra de un jardín. Del mismo modo, tampoco, en ningún momento, se documentó la existencia de suelo alguno que delimitara el interior del mismo. El escaso material recuperado aparece una vez más revuelto, mezclándose producciones modernas con las medievales y algunos fragmentos de cerámicas clásicas, sigillatas romanas y cerámicas ibéricas. Así pues, tampoco podemos ofrecer una datación fiable para el sedimento.

Mientras tanto, en el sector F continúa la misma UE 550, no observándose el sedimento de tierra perteneciente al jardín (UE 136 del sector A). Ello posiblemente sea debido a una mayor y más temprana utilización de este sector como vivienda en época posterior. Se ha de destacar el hallazgo de una olla hispano-musulmana, en concreto perteneciente al período almohade, exactamente debajo de la estructura del arriate (láms. III y IV), lo cual nos ofrece una datación *post-quem* para la construcción del mismo. Esta olla aparece ya inmiscuida dentro de la UE 143 (sector A), paralelizable a la UE 553 del sector F. Ambas unidades presentan el mismo tipo de materiales, y pese a que aparecen revueltos se constata una mayor presencia de cerámicas hispano-musulmanas, con intrusiones anteriores (ibéricas) y posteriores (fragmentos de loza del siglo XIX).

Por debajo de las unidades anteriores todavía constatamos otras UE, como la UE 144 (sector A), equiparable a la UE 554 del sector F, donde observamos que casi por entero los restos recuperados pertenecen a un momento ibérico tardío.

Hemos de mencionar la existencia de una sima natural con su boca situada a unos 3 m del patio y debajo del gran muro de mampuesto descrito. Esta sima se hallaba repleta de material arqueológico, destacando el hallazgo de unos 300 fragmentos de yesos, algunos encalados, de reducidas dimensiones, pertenecientes al conjunto de yeserías (lám. V). Su contexto cerámico responde mayoritariamente a producciones de lozas verde manganeso, azul cobalto y de reflejo dorado, pertenecientes a los talleres de Teruel, Paterna y Manises, de los siglos XV al XVIII, así como algunos fragmentos de loza ondense del siglo XIX. Esta sima fue utilizada como escombrera. Actualmente se continúan los trabajos de excavación en la misma, a partir de la cota 20 m desde la boca, y siguen apareciendo materiales arqueológicos. No podemos, pues, ofrecer conclusiones definitivas.

CONSIDERACIONES FINALES

Consideraciones finales y no conclusiones definitivas ya que, reiteramos una vez más, queda una buena parte del yacimiento por investigar.

Es indudable que el patio de andenes descubierto y las yeserías árabes (hoy día conservadas en el Museo Histórico Municipal de Onda), situadas antaño en la pared de la casa anterior citada, guardan relación. Pese a que no poseemos información gráfica referente al traslado de las piezas al Museo local, sí tenemos en cambio unas fotografías de 1919 (pertenecientes al archivo Mas de Barcelona) en las cuales se aprecia claramente una conexión entre el pórtico que formaron las yeserías y el patio documentado arqueológicamente. De este modo, estos dos elementos estructurales, como son el pórtico y el arriate, nos revelan la existencia de una vivienda hispano-musulmana, que no titubeamos en darle un carácter residencial o palaciego, a tenor sobre todo del magnífico conjunto de yeserías que pertenecieron a aquélla. No obstante, de los elementos habituales de la casa hispano-musulmana plenamente desarrollada y sin limitaciones de espacio, como son: un patio central, salones nobles con pórtico en los lados mayores y dependencias de servicio (cocina, letrina, alcobas pequeñas y escaleras) en los lados menores⁵, sólo hemos constatado fehacientemente el patio central de andenes y el porticado de un salón.

El resto de la vivienda se articularía en torno al patio, y su trazado estaría en función de las disponibilidades del espacio circundante. Por ello, no se ofrecen hipótesis sobre la distribución de las diversas dependencias mientras no sean debidamente documentadas arqueológicamente.

No obstante, debemos analizar una cuestión tan importante como es el acceso a la casa. Todos los autores coinciden, pues es sabido, en el carácter intimista del pueblo musulmán y la concepción replegada en su interior de la vida doméstica. Por eso el exterior de la casa aparece descuidado en la trama urbana de calles estrechas, plazuelas y callejones sin salida, como el de la plaza de San Cristóbal que nos ocupa. En cambio, en el interior de la morada es donde se aprecian las posibilidades y el *status* social de la familia, lo cual se ve reflejado en las dimensiones de la misma y en su boato ornamental. El patio aparece como eje central y aglutinador de la vida doméstica, permitiendo la iluminación de toda la vivienda. Sin embargo, su carácter recóndito no permite que sea visto desde el exterior. Por ello los accesos son normalmente acodados, con lo cual la intimidad del hábitat está perfectamente resguardada.

El problema singular de la vivienda de Onda estriba en que el interior del patio es visible desde el exterior (plaza de San Cristóbal) según el trazado urbano actual del callejón, lo cual no concuerda con la mentalidad arquitectónica islámica descrita. Además, con la situación actual del callejón buena parte del patio quedaría *desmarcado* del pórtico de yeserías, lo que simplemente no parece lógico. La cara del patio mide 7,90 m de longitud mientras que la *pared* de las yeserías tan sólo mide 5,20 m. Por otro lado, el ángulo que forma dicha pared con el callejón es de fábrica muy tosca a base de mampuesto de piedras y ladrillos en libre albedrío. Por todo ello suponemos que la entrada o acceso a la vivienda estaría desplazado al W (fig. 5), con lo cual el callejón actual no existiría, sino que más bien formaría parte del salón y del pórtico de éste. Así,

5. NAVARRO PALAZÓN, Julio y GARCÍA AVILÉS, Alejandro, Aproximación a la cultura material de Madinat Mursiya, en *Murcia Musulmana*, Ediciones Almuñi-Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 1989, págs. 299-356.

el porticado enmarcaría la totalidad del patio, al menos por su cara sur. Siguiendo la misma línea de interpretación, y teniendo en cuenta que una de las piezas conservadas presenta unas dimensiones de 2,60 m de alto y 1,30 m de ancho, cubriendo un arco de herradura de 80 cm, creemos que el desarrollo arquitectónico del pórtico presentaría 5 vanos, siendo el central de mayores dimensiones como corresponde a la entrada del salón. De este modo el patio quedaba resguardado de las miradas exteriores y el acceso se presentaría como un zaguán acodado. No obstante, sólo la excavación arqueológica nos permitirá ratificar o desmentir lo que suponemos mediante el análisis lógico de los elementos arquitectónicos disponibles por el momento (lám. VI).

No tenemos noticias de la existencia de viviendas hispano-musulmanas, similares a la documentada en Onda, en el resto de la provincia de Castellón. Los paralelos más cercanos los hallamos en la ciudad de Valencia, donde las constantes excavaciones de salvamento en la *Madina* deparan casi siempre el hallazgo de vestigios pertenecientes a casas de época musulmana de patio central y algunas con fragmentos de pórtico. Cítese como ejemplo los restos exhumados en la plaza de la Almoina, calle Corregería, Corts Valencianes, calle Landerer, calle Sabaters, calle la Unión, calle Barón de Petrés, calle Vidal, calle Nápoles y Sicilia, plaza Margarita Valldaura, Palau Reial y plaza de la Reina⁶. En esta última excavación se constata una remodelación final con enclavamiento de yeserías, arrojadas como relleno al interior de un pozo junto con marmitas de tipología no islámica⁷, lo cual nos ofrece un paralelo para el relleno de la sima del yacimiento de Onda. También en Alicante⁸ y Alcira⁹ se han detectado restos de viviendas islámicas.

En las excavaciones de salvamento en la *Madina* de Murcia se han rescatado numerosas viviendas hispano-musulmanas, como son las localizadas en la calle Pinares, calle Oliver-Cubos, calle Polo de Medina-Azucaque, calle Raimundo de los Reyes, calle Saavedra Fajardo (Garaje Villar), calle San Antonio-Sancho-

6. a) EQUIPO TÉCNICO DE LA ALMOINA, Viviendas musulmanas en la ciudad de Valencia en base a las últimas excavaciones (1985-86), *Arqueología espacial*, 10, Teruel, 1986, págs. 247-268; b) LERMA, Vicent et al., Estudio de una vivienda islámica de la ciudad de Valencia, *Actas del Congreso de Arqueología Medieval española*, t. 3, Huesca, 1985, págs. 445-464; c) BLASCO, J. et al., Reconstrucción de viviendas islámicas tras ser destruidas por una riada (s. XI), *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval española*, t. II, Madrid, 1987, págs. 467-476; d) PASCUAL, Josefa y MARTÍ, Javier, *Guía arqueológica de Valencia*, dirigida por Albert Ribera Lacomba, Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, págs. 76-80; e) LERMA, Vicent, Palau Reial, *Excavacions arqueològiques de salvament a la Comunitat Valenciana. 1984-1988. I*, Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, págs. 204-207; BADÍA CAPILLA, Angeles, *ibidem*, págs. 208-210.

7. LERMA, Vicent et al., *op. cit.*

8. ROSER LIMINANA, P. y PETIT, J., Calle Balseta s/n, *Excavacions arqueològiques de salvament a la Comunitat Valenciana. 1984-1988. I*, Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, págs. 17-19.

9. FERRER CLARÍ, Agustín, Mercat Vell, *Excavacions arqueològiques de salvament a la Comunitat Valenciana. 1984-1988. I*, Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, págs. 88-91.

R. de los Reyes¹⁰, así como la casa andalusí de la calle San Nicolás¹¹. En la provincia de Murcia también se documentan viviendas hispano-musulmanas en los despoblados de Villavieja (Calasparra)¹², y en la *Madina* de Siyasa (Cieza)¹³, donde a partir de la clasificación tipológica de Julio Navarro Palazón circunscribimos la vivienda de Onda como del tipo complejo, dadas las dimensiones de la misma.

Por otro lado hemos de hacer notar las similitudes entre las yeserías de Onda y las de Santa Clara la Real de Murcia, y la pertenencia constatada de ambas a un porticado, de carácter netamente palacial en esta última, según Navarro Palazón¹⁴.

También en las provincias de Granada¹⁵ y Almería¹⁶ detectamos la existencia de viviendas semejantes, así como en el Norte de Africa¹⁷.

Pero, no obstante, mientras no concluyamos la investigación emprendida nos reservamos un análisis exhaustivo de la vivienda de Onda para un futuro inmediato y, de este modo, contribuir, modestamente por nuestra parte, al estudio de la casa hispano-musulmana a partir de la ciencia arqueológica¹⁸.

10. BERNABÉ GUILLAMÓN, M. et al., Arquitectura doméstica islámica en la ciudad de Murcia, *Miscelánea Medieval Murciana*, vol. XV, Universidad de Murcia, 1989, págs. 233-251; MANZANO MARTÍNEZ, J., Una vivienda islámica en la calle Pinares de Murcia, *Miscelánea Medieval Murciana*, vol. XV, Universidad de Murcia, 1989, págs. 215-230; MANZANO, J. et al., Nuevo palacio musulmán en Murcia, *Revista de Arqueología*, 89, pág. 61.

11. NAVARRO PALAZÓN, J. y GARCÍA AVILÉS, A., *op. cit.*, págs. 311-312.

12. POZO MARTÍNEZ, I., El despoblado islámico de Villa Vieja (Calasparra, Murcia). Memoria preliminar, *Miscelánea Medieval Murciana*, vol. XV, Universidad de Murcia, 1989, págs. 185-214.

13. NAVARRO PALAZÓN, J., Siyasa, una Madina de la Cora de Tudmir, *Areas*, vol. V, Editora Regional, Murcia, 1985, págs. 169-189; ídem, Arquitectura y artesanía en la Cora de Tudmir, *Historia de Cartagena*, vol. V, Mediterráneo, Murcia, 1986, págs. 439-452; ídem, La conquista castellana y sus consecuencias: la despoblación de Siyasa, *Castrum 3: Guerre, fortification et habitat dans le monde Méditerranéen au Moyen Age*, Macon, Casa de Velázquez et l'École Française de Roma, 1988, págs. 207-214; ídem, Formas arquitectónicas en el mobiliario cerámico andalusí, *Cuadernos de la Alhambra*, 23, Patronato de la Alhambra, Granada, 1987, págs. 21-65; ídem, La casa andalusí en Siyasa: ensayo para una clasificación tipológica, en *La casa hispano-musulmana. Aportaciones de la Arqueología*, Patronato de la Alhambra y Generalife -Casa de Velázquez-Museo de Mallorca, Granada, 1990, págs. 177-198.

14. NAVARRO PALAZÓN, J. y GARCÍA AVILÉS, A., *op. cit.*, págs. 302-311.

15. MALPICA CUELLO, A. et al., La vivienda rural musulmana en Andalucía oriental: el hábitat fortificado de El Castillejo (Los Guajares, provincia de Granada), *Arqueología espacial*, 10, Teruel, 1986, págs. 285-309.

16. CASTILLO GALDEANO, F. et al., Urbanismo e industria en Bayyana. Pechina (Almería), *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval española*, Madrid, 1987, págs. 539-548.

17. CRESSIER, P. et al., El urbanismo rural de Belyounech: aproximación metodológica a un yacimiento medieval islámico del norte de Marruecos, *Arqueología espacial*, 10, Teruel, 1986, págs. 327-349.

18. Recientemente se ha realizado un importante esfuerzo por parte de diversos investigadores con la publicación de una monografía referida a la casa hispano-musulmana bajo los auspicios de la Junta de Andalucía. En breve esperamos tener concluidos los trabajos de campo y el estudio del yacimiento de Onda y aportar así nuevos datos sobre la vivienda hispano-musulmana en al-Andalus.

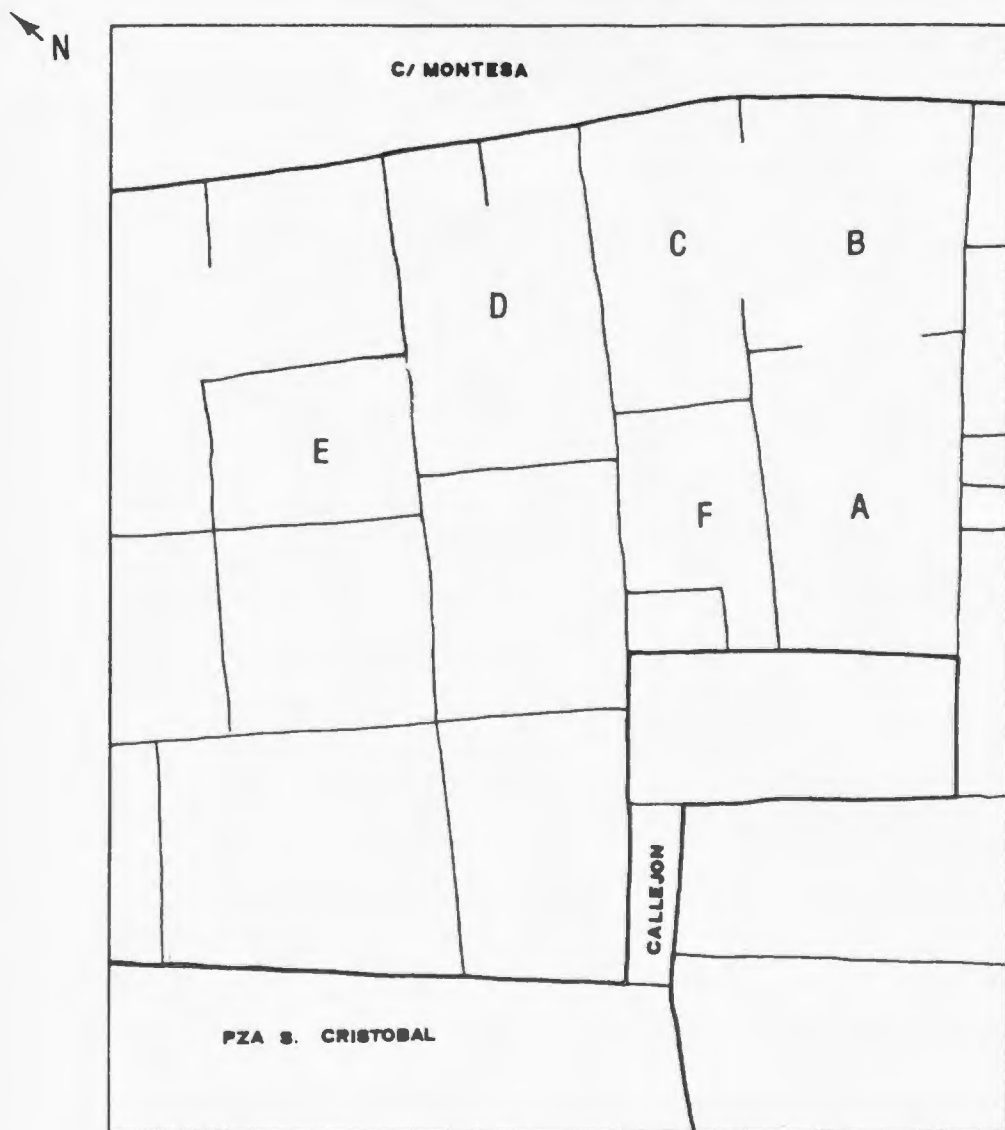


Fig. 3. Plaza de San Cristóbal, callejo de las Yaserías y situación de los sectores de excavación

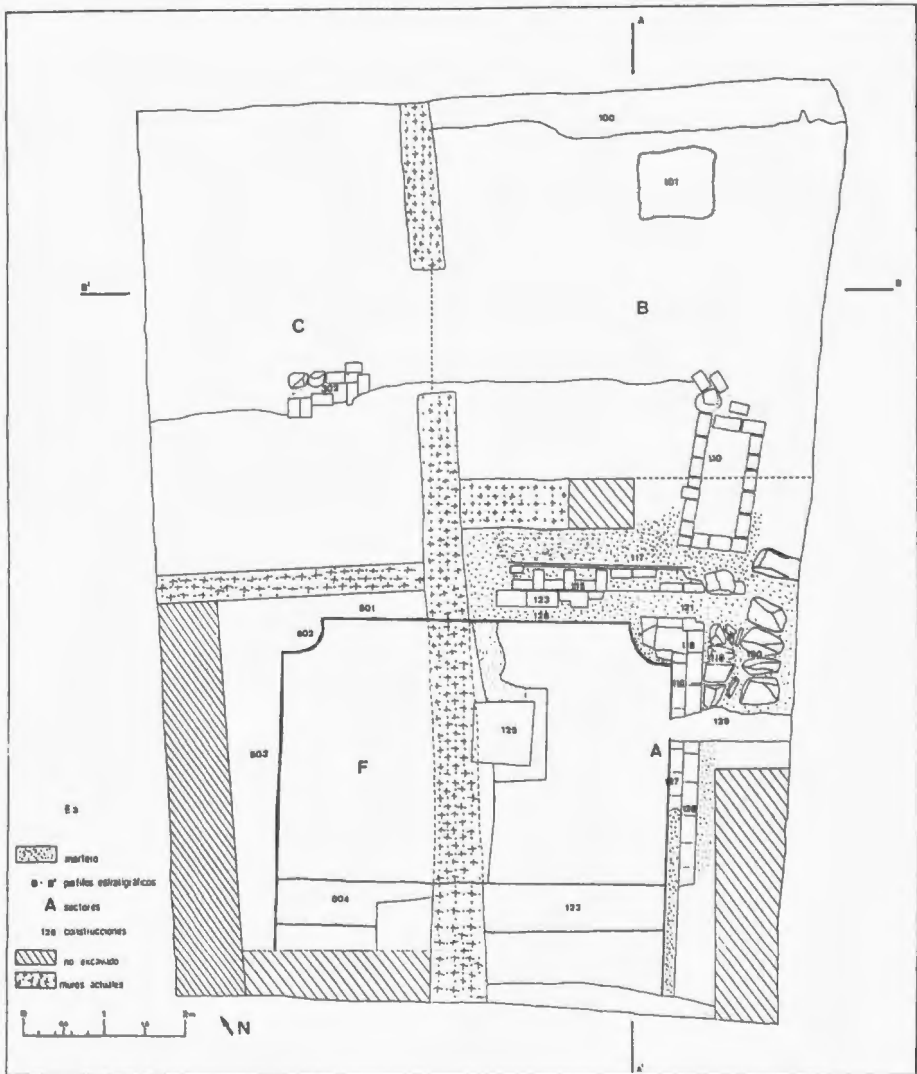


Fig. 4. Planta del patio hispano-musulmán descubierto

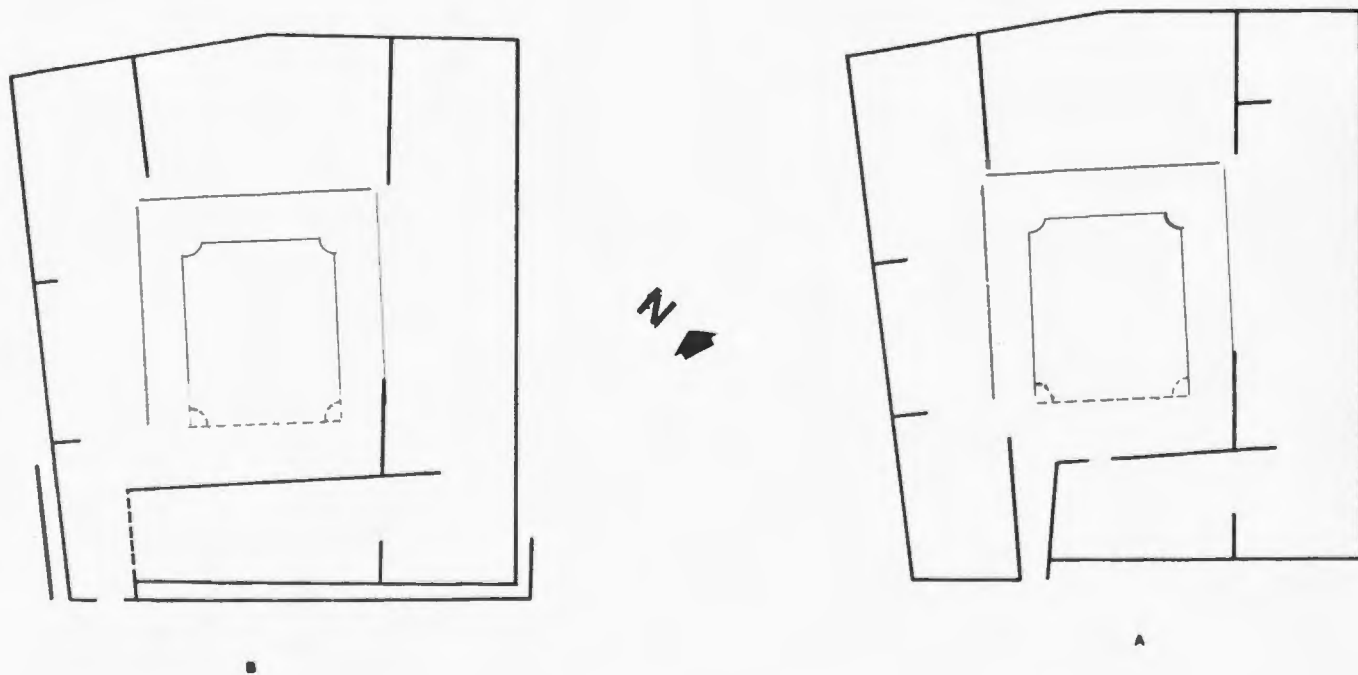


Fig. 5. Croquis-planta de la vivienda: a) estado actual, b) hipotético trazado del acceso



Lám. I. Vista general del patio de andenes, con la *pared* de las yeserías al fondo



Lám. II. Detalle del arriate, canalillo y andén



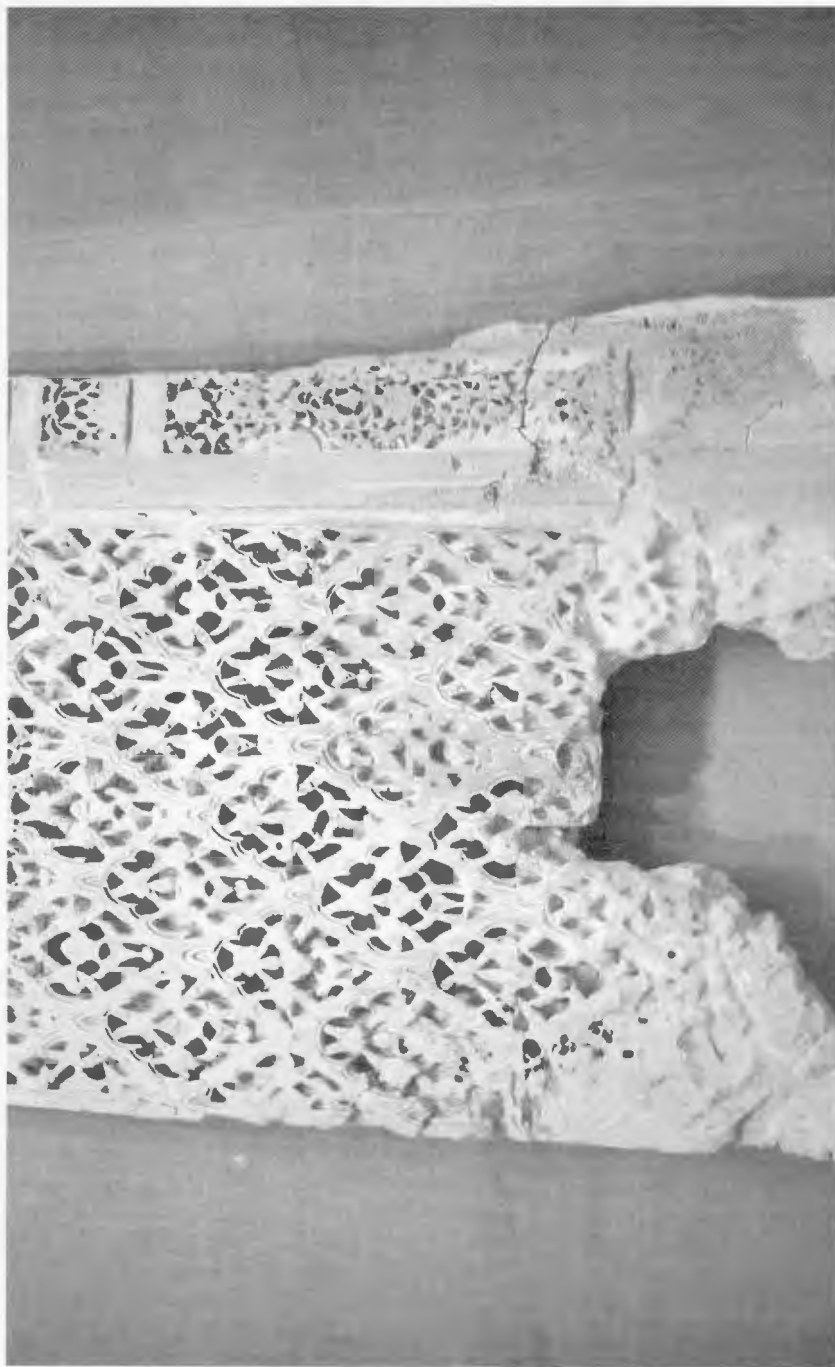
Lám. III. Olla hallada justo en la base del arriate



Lám. IV. Olla de la lám. III restaurada



Lám. V. Fragmentos de yeserías recuperados en el interior de la sima



Lám. VI. Panel de sebka conservado en el Museo Histórico Municipal de Onda