

GRANADA, CANARIAS Y AMÉRICA: LAS PERVIVENCIAS ARTÍSTICAS MUDÉJARES EN LA EDAD MODERNA

Gonzalo M. Borrás Gualis*

OBJETIVOS Y ANTECEDENTES

En esta ponencia no se aportan materiales inéditos sobre el tema sino que se plantean tan sólo algunas cuestiones de enfoque y método de estudio. En suma, se adscribe a una línea de reflexión teórica sobre el arte mudéjar, iniciada por el ponente en los primeros Simposios Internacionales de Mudejarismo, y que culminó con una monografía sobre *El arte mudéjar*¹.

Las cuestiones que aquí se plantean, aunque deudoras de reflexiones anteriores del ponente y, de modo muy especial, de la valoración prioritaria de los factores de unidad en la interpretación del arte mudéjar, son sin embargo totalmente novedosas, ya que el marco cronológico al que se aplican es el de la Edad Moderna, un periodo para el que los estudios sobre arte mudéjar no han ofrecido todavía, a mi entender, una propuesta de interpretación satisfactoria.

La tesis que aquí se propone, como contribución a esta nueva valoración del fenómeno artístico mudéjar en la Edad Moderna, parte de la necesidad de un enfoque diferente que profundice en los llamados “factores de unidad”. Y, en consecuencia, que el estudio y la valoración del arte mudéjar de Granada, Canarias y América, todos ellos territorios que comparten el denominador común de su incorporación política a la Corona de Castilla en la Edad Moderna, no se aborde por focos territoriales separados o aislados, sino en su conjunto y como el resultado de un proyecto

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

1. Cfr. G.M. BORRÁS GUALIS, «El mudéjar como constante artística», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid-Teruel, C.S.I.C.-Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 29-40; «Factores de unidad en el arte mudéjar aragonés», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 39-49; «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, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, pp. 317-325; y *El arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.

cultural común, cuyos puntos de partida y soluciones corresponden a los mismos planteamientos.

La reflexión teórica y las argumentaciones que se ofrecen aquí para el apoyo de esta tesis son consecuencia de una estancia sabática en el otoño del año 2000 en la Universidad de Granada, durante la que disfruté del impagable privilegio de estar alojado en el universitario Carmen de la Victoria, emplazado en pleno Albaicín de la ciudad de Granada. Aunque mi proyecto inicial de trabajo era una revisión del arte mudéjar granadino, gratísima tarea para la que he contado con la inestimable colaboración y sabiduría de los profesores Rafael López Guzmán y José Manuel Gómez-Moreno Calera, ambos expertos estudiosos del tema², pronto comencé a percibir que el mudéjar granadino constituía “un marco geográfico insuficiente” para su correcta valoración.

En efecto, las iglesias y las casas “moriscas” del Albaicín granadino me iban remitiendo, día tras día, a un marco geográfico y cultural mucho más amplio que el del antiguo reino nazarí de Granada, que está considerado como el territorio histórico del foco mudéjar granadino. De forma cada vez más insistente la memoria visual me iba trasladando a interiores de iglesias y conventos mudéjares de Canarias y de América. Una vez dado este primer paso, la conexión formal y tipológica se hacía cada vez más evidente y los paralelismos culturales y artísticos con Canarias y América resultaban más lógicos y estrechos, de modo que comencé a ofrecer algún avance de estas aproximaciones al tema en lecciones y conferencias³.

Tras este proceso académico esta tesis ha ido conformándose tal como hoy la presento en el IX Simposio Internacional de Mudejarismo de Teruel.

PLANTEAMIENTOS FRAGMENTARIOS DEL ARTE MUDÉJAR

Tradicionalmente la historiografía mudéjar, sin que ello constituya una nota peculiar y exclusiva de estos estudios, pero sin duda algo más frecuente e intensa que

2. Por fortuna los estudios sobre el arte mudéjar cuentan con un excelente repertorio bibliográfico, que se actualiza periódicamente, elaborado por la profesora A.R. PACIOS LOZANO, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares. 1857-1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993; y *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda. 1992-2002*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2002. La existencia de estos repertorios bibliográficos permite aliviar considerablemente el aparato crítico de los actuales trabajos de investigación sobre el tema. No obstante, permítaseme remitir, para el caso del mudéjar granadino, a la apretada síntesis de J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA, «El mudéjar granadino», *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunweg Ediciones, 1995, pp. 143-155, donde se recoge la bibliografía fundamental sobre el arte mudéjar en la provincia de Granada. Entre estos estudios sobresalen las aportaciones del propio autor y, en especial, las de R. LÓPEZ GUZMÁN. La obra básica es la de I. HERNANDES CUÉLLAR y R. LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura mudéjar granadina*, Granada, Caja de Ahorros, 1989.

3. Entre estos avances cabe señalar las lecciones pronunciadas en Las Palmas de Gran Canaria el 6 de marzo de 2001, en Arévalo (Ávila) el 31 de marzo de 2001, y en Córdoba el 21 de febrero de 2002. Con posterioridad a este Simposio he vuelto a tratar este tema en Sevilla, el 3 de febrero de 2003. En cada caso citado, tanto la exposición como las argumentaciones se ajustaron a los requerimientos del alumnado presente en los actos. Aquí se mantiene textualmente el contenido tal como fue expuesto a los asistentes al IX Simposio Internacional de Mudejarismo de Teruel el 13 de septiembre del año 2002.

en otras historiografías artísticas, ha abundado en enfoques y planteamientos disgregadores y distorsionadores de este fenómeno artístico. Tampoco el estudio del arte mudéjar en la Edad Moderna, tema que ahora nos ocupa para Granada, Canarias y América, ha constituido una excepción a esta norma, por lo que la mayor parte de la historiografía mudéjar existente sobre el mismo puede ser calificada también de disgregadora o de distorsionadora, o, como se verá, de ambas cosas a la vez.

Entre los enfoques de carácter disgregador han de incluirse, aunque no sólo, todos aquellos estudios que pueden calificarse de fragmentarios tanto desde el punto de vista geográfico como desde el punto de vista formal o artístico.

En efecto, la fragmentación geográfica ha sido una constante de los estudios histórico-artísticos en España y a ello ha contribuido, en buena medida, la práctica administrativa de realizar los Inventarios Artísticos y los Catálogos Monumentales por provincias y, dentro de éstas, por partidos judiciales. A ello se añade, para el caso del arte mudéjar, el éxito de la sistematización geográfica por focos regionales, ensayada ya por Vicente Lampérez y Romea a comienzos del siglo XX. Y aunque la región es un ámbito más amplio que el de la provincia, y también de mayor raigambre histórica, sin embargo, como se constata en esta ponencia, incluso el foco mudéjar regional representa un ámbito cultural insuficiente para una correcta valoración y lectura del arte mudéjar.

Los estudios recientes sobre el foco mudéjar regional granadino y su territorio histórico, integrado por las actuales provincias de Málaga, Granada y Almería, constituyen la mejor muestra de esta fragmentación geográfica de carácter disgregador, a la que me acabo de referir. Así, los estudios pioneros de María Dolores Aguilar García se han dedicado al arte mudéjar de la provincia de Málaga⁴, mientras que los de Rafael López Guzmán y José Manuel Gómez-Moreno Calera, investigadores citados más arriba, lo han hecho al de la provincia de Granada, seguidos finalmente de las aportaciones de María del Rosario Torres Fernández para la provincia de Almería⁵.

Quede bien sentado que en todos los casos mencionados se trata de valiosos trabajos de investigación, cuya aportación ha sido esencial para el conocimiento del arte mudéjar del foco granadino. Aquí tan sólo se cuestiona la inadecuación del marco geográfico provincial para su estudio, en primer lugar, y, además, la insuficiencia de la categoría historiográfica de los focos mudéjares regionales, acuñada por Lampérez, en segundo término.

En los estudios de Carmen Fraga González sobre el foco mudéjar de Canarias ya se percibe con nitidez esta insuficiencia del marco geográfico regional. De hecho, su tesis doctoral se había planteado como ámbito geográfico y cultural la investiga-

4. Cfr. M.^ªD. AGUILAR GARCÍA, *Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Universidad de Málaga, 1979. Esta monografía constituye una versión adaptada del texto de su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Granada en 1977. Sus artículos dispersos sobre el tema han sido recogidos en la publicación que como homenaje póstumo le rindió, tras su prematura desaparición (1946-1994), el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga; *vid.* M.^ªD. AGUILAR GARCÍA, *Obra dispersa*, Málaga, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte-Centro de Estudios Mudéjares, 1995.

5. Puede verse una reciente síntesis de sus aportaciones en M.^ª del R. TORRES FERNÁNDEZ, «La arquitectura mudéjar en Almería», *El Mudéjar en Almería. Jornadas Europeas de Patrimonio de 2000*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001, pp. 31-68.

ción del arte mudéjar en la Baja Andalucía y en Canarias, con lo que se aceptaba como punto de partida la adscripción del mudéjar canario al foco mudéjar sevillano.

Desde luego, como se argumentará más adelante, los precedentes sevillanos, bien anotados por Carmen Fraga, son evidentes no sólo para el arte mudéjar de Canarias, sino también para el de todos los territorios incorporados a la Corona de Castilla en la Edad Moderna, y tal vez por ello los paralelismos formales y tipológicos coetáneos del mudéjar canario se localizan mejor en estos territorios –Granada y América– que en la propia Andalucía occidental, donde predomina una edificación mudéjar de época anterior medieval. En todo caso la publicación de la investigación de Carmen Fraga en dos monografías separadas, una para Canarias y otra para la Baja Andalucía⁶, puso sin duda sordina a los planteamientos iniciales de su estudio y, de hecho, volvió a fragmentar el marco cultural planteado como punto de partida.

Por último, los estudios sobre el arte mudéjar en América, entre los que sobresalen los dedicados a Méjico⁷, se han sistematizado –por lo general– por países modernos, un marco geográfico que en la escala del gran continente americano viene a ser el equivalente de la categoría historiográfica de los focos regionales peninsulares y, por tanto, con sus mismas insuficiencias.

Uno de los primeros peligros metodológicos a los que abocan, de forma casi imperceptible, estos planteamientos de estudio del arte mudéjar en los que se parte de un marco geográfico inadecuado o insuficiente es la consiguiente búsqueda de identidades culturales a través del arte situando la investigación en el estrecho marco geográfico y cultural de referencia. Por ceñirnos al caso de Granada, Canarias y América, que aquí consideramos, desde estos planteamientos fragmentarios es obvia la proclividad historiográfica a sobrevalorar, por un lado el peso de los precedentes artísticos nazaríes para la formación del mudéjar granadino en detrimento de los modelos sevillanos y, por otro, la incidencia de lo autóctono en el mudéjar canario⁸ y americano.

Pero no sólo la fragmentación geográfica ha distorsionado la comprensión del arte mudéjar, sino también la fragmentación de carácter formal, es decir, aquellas investigaciones en las que se aborda aisladamente el estudio de algún elemento formal de carácter mudéjar, sin considerarlo inserto en el conjunto de la obra mudéjar y, por tanto, sin subrayar que pertenece a un todo que ha sido realizado con el sistema de trabajo mudéjar. Por ejemplo, y porque afecta de modo muy sustancial al tema que estamos tratando en esta ponencia, cada vez son más frecuentes los estudios frag-

6. Cfr. C. FRAGA GONZÁLEZ, *La arquitectura mudéjar en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1977; y *Arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

7. Uno de los estudios pioneros fue el de Manuel Toussaint; en la actualidad María Judith FELICIANO prepara en la Universidad de Pennsylvania su tesis doctoral sobre *Mudejarismo in its Colonial context*, en la que con un enfoque etnohistórico aborda el estudio de las artes suntuarias (muebles, cerámica, textiles e indumentaria) en la Nueva España durante el siglo XVI.

8. Aunque la sobrevaloración de los precedentes locales islámicos, por un lado, y de lo autóctono, por otro, no sea siempre el punto de partida de los investigadores, la propia infraestructura cultural española de los últimos tiempos, azotada por las consecuencias de la fragmentación autonómica, ha contribuido a acentuar estos planteamientos. Como ejemplo de esta infraestructura cultural fragmentadora puede citarse la “Colección Guagua”, en la que con el subtítulo de “Canarias y lo Canario” y editada por el Cabildo Insular de Gran Canaria, se ha publicado una monografía de C. FRAGA GONZÁLEZ sobre *Aspectos de la Arquitectura mudéjar en Canarias*, 1994 [2.ª edición].

mentarios sobre carpintería de lo blanco o carpintería mudéjar, de modo que las techumbres mudéjares se han convertido en un tema específico de tesis doctoral⁹.

Pero las techumbres mudéjares no deben considerarse como elementos aislados ya que forman parte inseparable de una tipología arquitectónica, a la que contribuyen a definir en su totalidad, configurando un sistema espacial que no debe fragmentarse. Por tanto, las techumbres mudéjares han de ser valoradas como partes inseparables de una tipología arquitectónica y de un sistema espacial coherente, en el que se integran y adquieren sentido en su triple función: formal, de uso y de significado.

Y lo mismo cabría decir sobre los planteamientos disgregadores de otros estudios analíticos de materiales y formas del arte mudéjar, que no tienen en cuenta su inserción en un sistema global de trabajo artístico.

LA DISTORSIÓN ESTILÍSTICA: EL RENACIMIENTO Y LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVI

Pero los enfoques fragmentarios y distorsionados que han obstaculizado una correcta valoración de la arquitectura mudéjar del siglo XVI en Granada, Canarias y América no deben achacarse tan sólo a una viciada historiografía mudéjar, ya que estas distorsiones proceden, así mismo y tal vez con mayor fuerza, del campo historiográfico de la arquitectura occidental y, en especial, del denunciado abuso de la categoría estilística de “Renacimiento” para definir a la arquitectura del XVI.

No se trata tan sólo de subrayar que un planteamiento de la arquitectura del siglo XVI en España y América bajo la etiqueta de Renacimiento deja fuera de estudio y consideración tanto la pervivencia de la arquitectura gótica como de la mudéjar, lo cual es muy obvio y todos los estudiosos subsanan esta deficiencia abriendo los correspondientes “apartados” para situar dichas pervivencias. Sino que lo que aquí se plantea es que el Renacimiento constituye una categoría estilística obstaculizadora para una ajustada valoración de la arquitectura española del siglo XVI (y en especial para el marco geográfico aquí considerado, es decir, Granada, Canarias y América) ya que enmascara la realidad del arte y de la arquitectura españolas de esta centuria, y no sólo de las obras de arte sino también de los maestros de estas obras. En suma, con una herramienta de análisis y de investigación como la categoría estilística de Renacimiento se encubre, más que se descubre, la realidad artística de la arquitectura española del siglo XVI de ambos lados del Atlántico.

Porque sucede que, con relativa frecuencia, tan sólo la portada o la fachada del monumento estudiado responden a la categoría estilística del Renacimiento, mientras que todo el resto del conjunto monumental debe enmarcarse dentro de las pervivencias mudéjares o góticas; y este fenómeno afecta tanto a la arquitectura religiosa como a la civil.

9. En algunas tesis doctorales han venido a sumarse, además, la fragmentación formal y la geográfica, como en las de B. GARCÍA de FIGUEROLA sobre las techumbres mudéjares en la provincia de Salamanca (1989) y de M.^a FERNÁNDEZ-SHAW sobre las techumbres mudéjares en la provincia de Ávila (1994).

Por lo que se refiere a la arquitectura civil mudéjar del siglo XVI uno de los ejemplos más clamorosos del encubrimiento artístico que aquí se denuncia, debido a esta abusiva aplicación de la categoría artística de Renacimiento, es la famosa Casa de Pilatos de la ciudad de Sevilla. En efecto, este magnífico palacio sevillano, mandado edificar en su mayor parte por Fadrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, hijo del Adelantado Mayor de Andalucía, Pedro, que iniciara las obras, muestra una portada de ingreso labrada en mármol, y resuelta a modo de arco triunfal, obra traída de Génova, donde fue realizada por Antonio María de Aprile en 1529. Pero esta fachada renacentista da paso, en el interior, a un espléndido conjunto mudéjar, que en esencia sigue el modelo del palacio medieval mudéjar de Pedro I en los Reales Alcázares.

Si esta portada renacentista de la Casa de Pilatos de Sevilla encubre un interior mudéjar, el fenómeno se acentúa todavía más en el caso de la arquitectura religiosa, donde en numerosas iglesias las fachadas-retablo del Renacimiento dan paso a un interior de tipología mudéjar. Aunque los ejemplos son abrumadores, baste aducir como muestra la iglesia de Santa Ana de Granada.

Es más, la categoría estilística del Renacimiento no sólo ha distorsionado la interpretación de la arquitectura del siglo XVI, sino incluso la valoración de los maestros de obras de la época. Algunos estudiosos, como la profesora Carmen Gómez Urdáñez, han dedicado ya bastante atención a estos aspectos, ofreciendo por un lado una lectura bien diferente de la arquitectura aragonesa del siglo XVI, equidistante del influjo italiano y de la tradición mudéjar, y trazando, por otro, unas biografías de maestros de obras bastante alejadas del estereotipo del “arquitecto” renacentista¹⁰.

En el contexto de esta realidad más compleja, en la que se inserta la pervivencia del mudéjar en la arquitectura del siglo XVI, y por lo que atañe a algunos maestros que trabajaron en Granada, como es el caso de Diego de Siloé, presentado como arquitecto del arquitecto renacentista, conviene recordar que también se ocupó en encargos de tipologías arquitectónicas mudéjares, como es el caso de la iglesia de Santiago de Guadix. Lo mismo sucede con el maestro Juan de Maeda, a quien se debe la iglesia mudéjar de San Pedro de Granada.

PROPUESTA METODOLÓGICA PARA UNA NUEVA LECTURA DEL ARTE MUDÉJAR DEL SIGLO XVI: LOS FACTORES DE UNIDAD

La propuesta de esta ponencia es volver a poner el acento en los factores de unidad, un punto de vista cuya eficacia ya ha sido contrastada para una valoración más ajustada de la arquitectura mudéjar española en la Edad Media, es decir, proponer la consideración de los factores de unidad como punto de partida para establecer una

10. Para los planteamientos de Carmen Gómez Urdáñez sobre la arquitectura y los maestros de obras del siglo XVI, que muestran una realidad mucho más compleja de la ofrecida habitualmente por la historiografía, puede verse un tratamiento más detenido en G.M. BORRÁS GUALIS, «Estado de la cuestión de los estudios sobre arte mudéjar aragonés», *Arte Mudéjar Aragonés. Patrimonio de la Humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”-Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 19-20.

nueva lectura más esclarecedora del auténtico papel de la tradición mudéjar en la arquitectura española del siglo XVI.

Para lograrlo hay que comenzar erradicando los vicios historiográficos denunciados en los epígrafes precedentes, tan arraigados en la práctica investigadora, evitando en primer lugar los estudios de carácter fragmentario tanto desde el punto de vista geográfico como desde el punto de vista formal, y sustituirlos por nuevos planteamientos unitarios.

Así, frente a la fragmentación geográfica se propone la necesidad de abordar el estudio de la arquitectura mudéjar del siglo XVI en un marco geográfico mucho más extenso y coherente culturalmente, como el que da título a esta ponencia: Granada, Canarias y América. Se trata de reconocer, como punto de partida, que en los inicios de la Edad Moderna se incorporan a la monarquía española, a través de la Corona de Castilla, un conjunto de nuevos territorios, por conquista o descubrimiento, entre los que se cuentan el reino de Granada, las islas Canarias, y las tierras del Nuevo Mundo, que al margen de sus precedentes culturales diferenciadores –los factores de diversidad, en los que más ha insistido la historiografía– configuran todos ellos un marco cultural unitario, el de ser territorios de población no cristiana –moros, aborígenes, indios–, en los que se van a ensayar, con matices, los mismos comportamientos de la administración colonizadora cristiana.

Para las necesidades edilicias de todos estos territorios, tanto en las dotaciones de carácter civil como religioso, se van a arbitrar fórmulas y soluciones similares, por lo que todos ellos constituyen un marco cultural de referencia obligada en los análisis y en los estudios comparativos tanto de las estructuras de la administración religiosa o civil, como de las respectivas tipologías arquitectónicas. Dicho de otro modo, la arquitectura mudéjar del reino de Granada en el siglo XVI tiene su parangón más cercano y estrecho en las manifestaciones artísticas que se dan en ese momento en Canarias o en América, con las que resulta necesario establecer las correspondientes semejanzas y diferencias. Hay mucho por hacer en este sentido.

Otro de los ejes básicos de nuestra propuesta metodológica, además de establecer un extenso marco territorial de referencia que sea coherente desde el punto de vista cultural, es erradicar los estudios fragmentarios desde el punto de vista formal, otro vicio historiográfico muy extendido, que en el caso del siglo XVI han insistido en el análisis aislado de las techumbres mudéjares, como si una techumbre pudiera ser considerada sin valorar ni tener en cuenta la tipología arquitectónica ni el sistema espacial, sobre los que se dispone y a los que contribuye a configurar de manera específica.

Hay que estudiar los monumentos, tanto religiosos como civiles, en su conjunto, definiendo las diversas soluciones tipológicas y espaciales, es decir, considerar el monumento como una obra de arte, imagen o sistema completo, prescindiendo de análisis en los que se consideran de manera fragmentaria los materiales y las técnicas, y las formas simples o complejas, desvinculándolas del sistema de trabajo mudéjar en el que se hallan integradas.

Otro de los ejes básicos de nuestra propuesta es que el sistema de trabajo mudéjar, utilizado profusamente en la arquitectura española del siglo XVI, es la pervivencia en la Edad Moderna de un sistema alternativo que había cristalizado plenamente en la España cristiana medieval, y cuyos comportamientos son con frecuencia desco-

nocidos para los historiadores de la Edad Moderna, desconocimiento de una trayectoria histórica que también ha entorpecido sin duda la comprensión del arte mudéjar en la Edad Moderna.

No debe olvidarse que los complejos procesos de dotación edilicia que acontecen en Granada, Canarias y América en el siglo XVI, en los que compiten dos modelos culturales, el occidental europeo y el mudéjar, no son sino una nueva edición de antiguos procesos y comportamientos de dotación edilicia que ya había tenido lugar en Toledo a partir de 1085 y en Sevilla desde 1248. Sólo tras un profundo análisis de los modelos repobladores de Toledo y de Sevilla en la Edad Media, así como de las funciones cumplidas por el sistema de trabajo mudéjar en competencia con los estilos occidentales en dichos territorios, se entenderá el modelo de repoblación de Granada y la función cumplida por el sistema de trabajo mudéjar en las dotaciones edilicias del reino de Granada frente a la arquitectura del Renacimiento, el nuevo estilo occidental.

Durante la Edad Media se detecta una constante de comportamiento en el sistema de trabajo mudéjar, que ha sido bien analizada para el caso de Sevilla, en la que hay que tener presente, por un lado la aportación que los precedentes islámicos locales van a añadir al sistema mudéjar, enriqueciéndolo, aunque por otro no debe olvidarse que este sistema mudéjar ha llegado de la mano de los repobladores cristianos. Es decir, que la arquitectura mudéjar de Sevilla debe mucho a los modelos toledanos, del mismo modo que la arquitectura mudéjar de Granada es deudora, así mismo y, en gran medida, de los modelos sevillanos, sin menoscabo alguno de los precedentes locales nazaríes, en arquitectura civil en particular.

Tan sólo tras un detenido análisis de los comportamientos del sistema de trabajo mudéjar durante la Edad Media en los diferentes reinos de la Corona de Castilla parece evidente, como punto de partida, dirigir la mirada hacia Sevilla, donde se halla el foco de difusión de los modelos mudéjares que a lo largo del siglo XVI cristalizan en Granada, Canarias y América, siguiendo así un comportamiento habitual en el proceso repoblador medieval.

ALGUNAS CONCLUSIONES PROVISIONALES PARA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA MUDÉJAR DE GRANADA, CANARIAS Y AMÉRICA EN EL SIGLO XVI

La primera conclusión debe poner de relieve la considerable importancia de la arquitectura mudéjar en el conjunto de la arquitectura del siglo XVI en estos territorios, donde se utilizan los lenguajes occidentales europeos —primero el gótico, y después el renacentista— tan sólo en determinados monumentos emblemáticos de la nueva presencia del poder político cristiano, que en el caso de la arquitectura religiosa con frecuencia se circunscribe a la iglesia principal de la ciudad, en particular si se trata de la catedral, como había ocurrido ya durante la Edad Media en Toledo y en Sevilla. Ciudades ambas con espléndidas catedrales góticas, pero en las que el resto de las iglesias parroquiales y conventuales habían tenido que recurrir a soluciones constructivas del sistema de trabajo mudéjar.

Este mismo comportamiento, que se remonta a la España medieval cristiana, se produce en el siglo XVI en las ciudades que son capitales de los nuevos territorios

incorporados a la Corona de Castilla, como es el caso de la ciudad de Granada, en la que los estilos occidentales, el Gótico y el Renacimiento, se reservan para algunos monumentos emblemáticos, como son la capilla real y la catedral, mientras que las iglesias parroquiales y conventuales vuelven a recurrir al sistema mudéjar, como se constata en todas las parroquias del barrio del Albaicín granadino. Este mismo reparto selectivo entre el sistema mudéjar y los lenguajes occidentales europeos se constata, así mismo, en la arquitectura religiosa del siglo XVI en las islas Canarias y en los territorios españoles de América.

Por ello, la primera conclusión provisional debe insistir en el destacado papel, tanto cuantitativo como cualitativo, del sistema mudéjar en la arquitectura española del siglo XVI. Un papel que no debe quedar enmascarado ni oculto por la circunstancia, bastante frecuente, de que estas iglesias se hallan dotadas de portadas-retablo renacentistas, en las que se cifra el mensaje cultural y estético de los colonizadores cristianos, cuando todo el resto de la tipología arquitectónica y del sistema espacial de la iglesia es de tradición mudéjar. Por esta razón también resulta incorrecto hacer una valoración reductiva de la categoría artística de mudéjar, limitándola a determinados elementos formales aislados, como puede ser el uso de armaduras de madera en las cubiertas, cuando todo el conjunto de la iglesia responde a una tipología y a un sistema espacial de pervivencia mudéjar.

La segunda conclusión provisional es la necesidad de utilizar la categoría artística de las tipologías arquitectónicas, tanto en la arquitectura religiosa como en la civil, para ensayar una sistematización coherente de todo este acervo patrimonial mudéjar en un sólo marco territorial de referencia y, así, poner fin a los planteamientos de carácter fragmentario, tanto artísticos como geográficos.

Un ensayo provisional de sistematización de la arquitectura mudéjar religiosa del siglo XVI debería además, para ser operativo, simplificar todas las posibles variantes reduciéndolas a cuatro tipologías básicas¹¹, las cuatro presentes en las iglesias parroquiales del Albaicín de Granada, que con esta propuesta se convierte en un laboratorio privilegiado, a modo de marco de referencia comparativo para todos los territorios de Granada, Canarias y América.

Estas tipologías de arquitectura religiosa, en las que no se considera la circunstancia accesoria de que tengan o no capillas laterales, son las siguientes:

En primer lugar, iglesia con el presbiterio o capilla mayor de planta cuadrada, tipo *qubba*, y nave única separada del presbiterio por un arco triunfal; ambos espacios se cubren con armaduras de madera y carecen de contrarrestos. A esta tipología, la más sencilla y de menor capacidad espacial, responden la iglesia del convento de Santa Isabel la Real y la iglesia parroquial de Santa Ana.

En segundo término, iglesia de nave única con techumbre de madera a dos aguas sobre arcos diafragma, con contrafuertes exteriores. Es una tipología menos frecuente,

11. Las tipologías de la arquitectura mudéjar religiosa en el reino de Granada han sido ya bien establecidas, de un modo matizado, tanto por J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA como por M.^ªD. AGUILAR GARCÍA en las respectivas síntesis que, sobre este tema, ofrecieron en la obra de conjunto *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunwerg Ediciones, 1995. Aquí se propone una simplificación para los estudios de conjunto.

que en el caso del Albaicín granadino siguen las iglesias de San José y de San Miguel bajo.

En tercer lugar, iglesia de tres naves, separadas por arquerías sobre pilares o columnas. Las tres naves cuentan con cubierta de madera, con armadura de par y nudillo en la central y de colgadizo en las laterales. Esta tipología es de mayor capacidad espacial, frecuente en iglesias parroquiales más populosas, y a ella responde la iglesia de San Juan de los Reyes.

Y, por último, iglesia de planta de cruz latina, con una o tres naves, cristalización de los cambios operados a partir del concilio de Trento, siendo el crucero y la cabecera hipertrofiada, a veces destinada para usos conventuales, los espacios más destacados para la definición de esta tipología, en la que el número de naves resulta menos definitorio. El presbiterio o capilla mayor, de planta cuadrada, tipo *qubba*, abre a ambos lados a dos espacios laterales, a modo de alcobas, generando una compartimentación espacial tripartita, de resabios nazaríes, con los tres ámbitos cubiertos con armaduras de madera, una disposición que se vuelve a repetir de inmediato en el espacio del crucero y de los dos brazos laterales del mismo. Esta es la tipología a la que responde la iglesia de San Pedro y San Pablo, monumento de extraordinaria importancia, cuyas trazas se deben a Juan de Maeda. Será la tipología más frecuente, con una o con tres naves, a partir del último tercio del siglo XVI, con gran éxito en las iglesias de los conventos urbanos de dominicos y de franciscanos.

A mi entender, de estas cuatro tipologías tres derivan de precedentes medievales, la primera y la tercera del mudéjar sevillano y la segunda del mudéjar aragonés y levantino, todas ellas importadas en el equipaje cultural de los repobladores cristianos, mientras que la cuarta, elaborada a partir de la contrarreforma tridentina, puede considerarse como una solución genuina del mudéjar granadino del siglo XVI. Con esta propuesta tipológica se puede abordar el estudio de la arquitectura mudéjar religiosa de Granada, Canarias y América a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Por lo que se refiere a la arquitectura mudéjar civil, tema menos estudiado, que así mismo ha mantenido un pulso competitivo con los modelos de la arquitectura civil occidental europea, la tipología tradicional de casa mudéjar con patio interior cuadrado y con pórticos en los cuatro lados del patio, con una o dos plantas, tiene sus precedentes en los arquetipos toledanos y sevillanos de los siglos bajomedievales. A esta tipología de origen medieval se va a sumar ahora, con gran fuerza, otra tipología nueva, cuyos ejemplos más logrados se encuentran en el grupo de casas “moriscas”¹² del Albaicín, y que constituye otra aportación destacada del mudéjar granadino a la arquitectura mudéjar de la Edad Moderna.

Básicamente la diferencia entre la casa “morisca” granadina y la tipología de casa mudéjar medieval en la Corona de Castilla radica en la planta del patio, que es rec-

12. Es conocido que no comparto el uso del término “morisco” para referirse al arte mudéjar de la Edad Moderna; sin embargo, en este caso lo respeto, entrecomillado, para que el lector identifique mejor el objeto de referencia. Los estudios pioneros sobre la casa “morisca” fueron los del admirado profesor y maestro Jesús Bermúdez Pareja, cuya tesis doctoral sobre este tema nunca llegó a publicarse. En la actualidad estos estudios ha sido objeto de una profunda renovación historiográfica por parte de Antonio Orihuela Uzal, arquitecto investigador de la Escuela de Estudios Árabes de Granada, a cuyos trabajos sobre la casa nazarí y la casa “morisca” remito a los estudiosos.

tangular en lo granadino y con una alberca, como corresponde a los precedentes nazaríes de esta tipología civil. Por su parte, la casa “morisca” granadina se diferencia de la anterior nazarí, de la que deriva, en que presenta pórticos no sólo en los lados cortos del patio, como aquella, sino en los cuatro. Nuestra propuesta de trabajo es que a partir de estas dos tipologías de casa mudéjar, la medieval sevillana y la moderna granadina, se elabore, así mismo y de forma sistemática, un panorama de conjunto de la arquitectura civil mudéjar y de su evolución en la Edad Moderna en Granada, Canarias y América.

LOS ALARIFES MORISCOS Y LAS REALIZACIONES MUDÉJARES EN LA VILLA DE HORNACHOS

Pilar Mogollón Cano-Cortés*

Al sureste de la provincia de Badajoz, entre las fértiles comarcas de la Serena y de la Tierra de Barros, en la falda meridional de la Sierra Grande o Sierra de Hornachos, se encuentra enclavado el municipio de Hornachos, núcleo que desde el siglo VIII estuvo ocupado por los musulmanes y que, tras su conquista en el primer tercio del siglo XIII, alojó a una importante población mudéjar. En los Tiempos Modernos Hornachos fue uno de los lugares de la Corona de Castilla en los que se concentró mayor población morisca, la cual se caracterizó por conservar hasta finales del siglo XVI su lengua, su religión y sus costumbres.

Sobresalió en Hornachos un grupo de alarifes moriscos que trasladaron su arte a las numerosas poblaciones bajoextremeñas que en estos años emprendieron nuevos templos y renovaron sus fortalezas y Casas de Encomienda. Ellos fueron también los artífices de toda una serie de nuevas empresas constructivas llevadas a cabo en la villa de Hornachos a partir de los inicios del siglo XVI, templos, convento y ermitas surgen y modifican la trama urbana de una población que carecía de estas edificaciones en un intento, por parte de la Corona, de aculturar y de adoctrinar a los resistentes moriscos de Hornachos que se mantenían, en los inicios del siglo XVI, sin visitar un templo cristiano y que, según nos informa el viajero alemán Lassota de Steblovo en su diario de 1580, aún hablaban el árabe: *Hornachos, hermosa y muy agradable villa, situada en una montaña, y donde se habla la lengua mora o árabe*. Tras la expulsión definitiva de los moriscos de Hornachos sus pobladores cristianos no pudieron mantener el esplendor y la prosperidad de sus campos, transformándose el conjunto en *un terreno de laudas y de desiertos*¹.

* Universidad de Extremadura, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte.

1. A. JOUVIN, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1952, tomo II (ed. GARCÍA MERCADAL), p. 896.

LOS POBLADORES DE HORNACHOS EN LA EDAD MEDIA Y EN LA EDAD MODERNA

Aunque los datos que conocemos sobre la población mudéjar de Hornachos son bastante tardíos², ya que pertenecen a finales del siglo XV y comienzos del XVI, suponemos que se centralizó en esta población desde los primeros momentos de su conquista un importante núcleo de mudéjares si tenemos en cuenta el comentario realizado por el cronista Domínguez de Tovar en el siglo XVIII [...] *creyéndose los moros ser patricios de Hornachos, por peynar por su naciminto las canas de poco más de quinientos años [...]*³. Hornachos fue la comunidad de la Corona de Castilla que albergó el mayor número de mudéjares durante los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI, siempre respecto a las 92 aljamas castellanas de las que se conocen datos⁴.

Conquistada en 1234, Hornachos pasó a formar parte de los amplios territorios de la Orden Militar de Santiago, convirtiéndose en cabeza de una de sus Encomiendas. Lugar de concentración mudéjar en la etapa bajomedieval se convertirá, en los inicios del siglo XVI, en un punto conflictivo para la Corona al no lograrse la integración de su población en las costumbres y en la fe cristiana.

En 1502 los Reyes Católicos inician una importante fase de evangelización y de catequización, trasladando a Hornachos treinta familias de cristianos viejos que intentarían la integración de la población morisca; sin embargo, esta medida sólo ocasionaría numerosos problemas de carácter cultural, religioso y político⁵.

Dentro de este programa de aculturación y cristianización se incluyó un importante proceso constructivo encaminado a la dotación de centros eclesíasticos en el municipio porque, según nos indican los visitadores en 1494, no existían ni en la villa ni en su término iglesias ni ermitas, a excepción de la capilla que estaba en la fortaleza, donde oían misa el comendador y el grupo que le acompañaba⁶.

La Inquisición de Llerena estableció en los últimos años del siglo XVI una especial vigilancia sobre los moriscos de Hornachos tratando de descubrir a aquéllos que mantenían su religión y costumbres: [...] *había muchos libros de la secta de Mahomma y su Alcoram en la villa de Hornachos*⁷.

El profesor Fernández Nieva ha llegado a la conclusión, según la documentación consultada en el Archivo Histórico Nacional y en el Archivo de Simancas, que Hor-

2. J.P. MOLÉNAT, «A propos des noms et des mosquées des 'vieux mudejares' de Castille après l'edit de fevriere de 1502», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2002, tomo I, pp. 545-546; y M.A. LADERO QUESADA, «Datos demográficos sobre los musulmanes en el siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales*, 8, Barcelona, 1972-1973, pp. 484-490.

3. J.M. REYES DOMÍNGUEZ DE TOVAR, *Discursos de la Peregrina Portentosa, y Milagrosísima Imagen del Santísimo Christo del Rosario de la villa de Hornachos, y de la antigüedad, nombres, sitios, y cosas notables de esta villa*, 1770. Ejemplar mecanografiado que se conserva en el Archivo Diocesano de Badajoz.

4. M.A. LADERO QUESADA, *op. cit.*, pp. 484-490.

5. J.M. REYES DOMÍNGUEZ DE TOVAR, *op. cit.*, p. 33.

6. M. GARRIDO SANTIAGO, *Documentos de la Orden de Santiago sobre castillos extremeños*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1989, p. 51.

7. A.H.N., Inquisición, Llerena, Legajo 2.702, carta (28-II-1598), en J. FERNÁNDEZ NIEVA, *Inquisición y moriscos extremeños (1585-1610)*, Badajoz, 1979, pp. 18-25.

nachos, en 1594, llegó a tener una población morisca no inferior a 4.800 habitantes, y que en 1603 contaba con 2.000 vecinos. Todos ellos salieron de Hornachos en 1610, según nos informa la documentación conservada de la Inquisición de Llerena: [...] *No ha quedado ya en ella ninguno, porque en tres compañías o tropas les han sacado todos y pasado por esta villa [Llerena] para Sevilla dicen los embarcarán no sabemos para dónde*⁸, parece que su destino final fue Salé Rabat, población en la que los moriscos de Hornachos crearon una república independiente⁹.

LOS ALARIFES MORISCOS DE HORNACHOS

La importante concentración de población morisca en la localidad santiaguista será un factor determinante en el esplendor y prosperidad de esta villa que tuvo en el siglo XVI una activa vida constructiva. En la documentación consultada del primer cuarto del siglo XVI hemos localizado una recomendación que dan los visitantes de la Orden Militar de Santiago para cuando se vaya a realizar una construcción, consiste en pregonar las obras por las poblaciones de Zafra, Llerena y Hornachos por residir en estos municipios gran número de maestros albañiles que se movilizarían por un amplio territorio de la provincia¹⁰.

Los nombres de los alarifes de Hornachos desvelados en la documentación consultada son siempre cristianos, por lo que serían aquéllos mudéjares que se bautizaron tras el decreto de 1502 pasando a la condición de moriscos, ya que pocos años antes, el diez de diciembre de 1494, cuando los visitantes nos hablan de Hornachos afirman que toda la población era mora, a excepción del Comendador y los suyos¹¹.

Los alarifes de Hornachos ampliarán su campo de trabajo a las localidades pertenecientes a la Orden Militar de Santiago durante el primer cuarto del siglo XVI. Los maestros frecuentemente trabajaban en equipo, de dos o tres miembros, aunque en otras ocasiones figurará sólo uno a la hora de pujar o de ejecutar un proyecto. Conocemos parte de la actividad de siete maestros albañiles que contarían con sus respectivas cuadrillas de operarios, por lo que la población dedicada a la construcción en este municipio sería importante.

Uno de los más destacados fue Juan de Salvatierra, cantero albañil, autor de las trazas y condiciones del presbiterio de la iglesia parroquial de Hornachos, que además aparece pujando en 1515 para la adquisición de la obra de la iglesia de Santiago, en la fortaleza de la población.

Gran actividad desarrolló el maestro albañil Lope Rojo, quien consigue en 1511 la concesión de las obras de la parroquia de la Concepción de Hornachos y, en ese mismo año, realizó la cabecera de la iglesia de Santiago, en la fortaleza de Hor-

8. J. FERNÁNDEZ NIEVA, *op. cit.*, p. 31.

9. A. SÁNCHEZ PÉREZ, «Los moriscos de Hornachos en el Corsario Salé», *Revista de Estudios Extremeños*, XX, 1964, pp. 93-150.

10. P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, *El mudéjar en Extremadura*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1987, p. 38.

11. A.H.N., Órdenes Militares, Libros de Visitas de la Orden de Santiago, Legajo 1.101-C, p. 158, en M. GARRIDO SANTIAGO, *op. cit.*, p. 51.



Fig. 1. Panorámica de Hornachos y de su iglesia parroquial.

nachos. Poco después, en 1515, se le llama junto a Francisco Manzano y Fernando Contreras, para que viese las obras que necesitaba la fortaleza de Hornachos.

Probablemente pertenecen a una misma familia los Piedrahíta, Carlos, Santiago y Adán, quienes formaron equipo en la realización de diversas obras en poblaciones de la Orden Militar de Santiago. Hacia 1508 están trabajando Carlos, Santiago de Piedrahíta y Fernando de Contreras, en la casa fuerte de Valencia de las Torres y en 1511 pujó el primero, junto a Adán de Piedrahíta, para la adquisición de las obras de Nuestra Señora de la Concepción de Hornachos y para las de la iglesia de Santiago, en la misma localidad. Además el maestro albañil Adán de Piedrahíta consigue en 1511 el encargo de las obras de Segura de León.

Otro maestro albañil fue Francisco Manzano, que junto a Lope Rojo y Fernando de Contreras, reciben el encargo en 1515 de la evaluación de los reparos necesarios en la fortaleza de Hornachos.

El anteriormente mencionado maestro albañil, Fernando de Contreras, también desarrolló gran actividad en este primer cuarto del siglo XVI, ya que en 1508 estaba trabajando en la casa fuerte de Valencia de las Torres, junto a Carlos y Santiago de Piedrahíta, y que entre 1511 y 1515 interviene en la Casa de la Encomienda de Fuentes de León. En el último año se le menciona al frente de las nuevas obras que se realizan en el castillo de Segura de León¹².

Circunstancialmente conocemos el nombre de alguno de los numerosos albañiles del lugar como el de Alonso de la Huerta, que se le identifica como albañil, quien en 1511 figura como testigo fiador de Lope Rojo y Francisco Muñoz, el cual, al igual que el anterior, aparece mencionado en un documento de 1511 como testigo fiador de Lope Rojo. Cuatro años después está trabajando en la parroquia de Alange.

Como hemos podido ver, estos alarifes serían los artífices de numerosas construcciones levantadas en Hornachos y poblaciones de su entorno en esta importante y activa fase constructiva que ocupó el primer cuarto del siglo XVI, desgraciadamente casi nada de lo realizado ha llegado a nuestros días, por lo que desconocemos su formación, sus características e influencias. De hecho, los Libros de Visitas de la Orden de Santiago nos informan de que a principios del siglo XVI se elevan en Hornachos cuatro iglesias, una ermita y un convento, además de diversas obras públicas, fortaleza, fuentes y pósito¹³. En la Visita de 1511 se menciona que está recién acabada la iglesia de Santa Ana y la de San Juan Bautista, y que se realizaron una serie de obras en el templo que estaba en la fortaleza, el de Santiago, que en 1501 era una pequeña sala en la que había un altar, la única iglesia de Hornachos hasta los inicios del siglo XVI.

De la iglesia de Santa Ana únicamente tenemos una breve referencia en la visita efectuada en 1511, en la que los visitantes afirman: *no se hallo ospital en la dicha villa porque la casa que solía ser hospital se hizo nuevamente en la iglesia Santana*¹⁴. Desconocemos las causas de su desaparición, aunque puede ser que si se localizaba en el sector noreste del núcleo urbano, en la zona más antigua de la población, en la parte que se extendía hacia el castillo, fuera arrasada en 1526, tras el levantamiento de los moriscos de Hornachos contra el decreto dado por el rey Carlos V, por el que se obligaba a los moriscos a su conversión. Para eliminar esta resistencia el rey envió tropas a Hornachos, que acabarían con el levantamiento y que, según nos informa Domínguez de Tovar, demolerían las viviendas de los que se sublevaron, que ocupaban, precisamente, la zona más antigua de la población¹⁵.

Las obras llevadas a cabo para la renovación de la iglesia de Santiago fueron realizadas por Carlos y Adán de Piedrahíta, quienes se comprometieron a tenerla terminada para la festividad de San Miguel del año 1511 y por la que cobraron 10.000 maravedíes, la cabecera se encargó a Lope Rojo¹⁶. Esta iglesia, que estaba dentro del castillo, era la única capilla dedicada al culto que existía en Hornachos hasta el siglo

12. P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, *op. cit.*, pp. 39 y 40.

13. A. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Hornachos, enclave morisco*, Mérida, 1990.

14. P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, *op. cit.*, p. 213.

15. A. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 73.

16. P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, *op. cit.*, p. 213.

XVI, momento en el que se agranda y renueva, dado que la existente a finales del siglo XV era muy sencilla: *En la saleta esta una capilla pequeña, ataviada de una red de madera e un altar dentro, de la vocación de Santiago*¹⁷. En la visita realizada a mediados del siglo XVI no quedaba ya casi nada, pues se encontraba el conjunto del castillo en muy malas condiciones.

La ermita de Nuestra Señora de los Remedios sí que se conserva en la actualidad, aunque bastante transformada. En su origen se hallaba a las afueras de la población, como solía ocurrir con este tipo de edificaciones. Sin embargo hoy, debido a la expansión del municipio por este lado, ha quedado dentro del casco urbano. La mandó realizar a principios del siglo XVI quien entonces era Comendador de la villa de Hornachos, Pedro de Cárdenas¹⁸.

También se conserva parte de lo que en su día fue el convento de franciscanos, iniciado a mediados de la centuria en un extremo de la población. En los mandatos dados por los visitadores en 1550 se dice que determinadas cantidades: [...] *fuesen para la obra de la yglesia de un monesterio que tiene la dicha villa* [...]. El edificio perteneció a los observantes de San Francisco y los trabajos debieron prolongarse durante toda la segunda mitad del siglo XVI.

La única realización mudéjar que se conserva en el municipio es la iglesia parroquial, ejemplar que podemos calificar como uno de los conjuntos arquitectónicos más bellos del mudéjar extremeño, y que trataremos de forma independiente en este estudio.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción en su origen ocuparía el borde meridional del trazado urbano, aunque en la actualidad, dadas las modificaciones del planeamiento urbanístico operadas a lo largo de los siglos, se encuentra en el extremo septentrional de la población, en la parte más alta, acomodándose a la pendiente de la sierra.

Podemos establecer su proceso constructivo a través de la información facilitada por los Libros de Visita de la Orden de Santiago que, periódicamente, nos describen, a partir de 1494, aunque a veces sea de manera muy somera, la situación en la que se encontraba la obra. No obstante, las noticias más tempranas han sido facilitadas por Ortiz de Thovar, cronista del siglo XVIII, quien nos indica que tras la reconquista fue el rey San Fernando quien mandó construir una iglesia que, en tiempos de los Reyes Católicos, por los años 1499, fue reedificada¹⁹. Este primer templo

17. M. GARRIDO SANTIAGO, *op. cit.*, p. 52.

18. P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, *op. cit.*, p. 213.

19. *Mandola hazer el Santo Rey Don Fernando, y salio tan perfectamene acabada, como digna de su real magnificencia. Despues la reedificaron y ampliaron los Reyes Catolicos Don Fernando y Doña Isabel, con regia largueza, que a excepcion del primer cuerpo que es de bobeda, es todo lo demas de hermosisimo pino traído de Flandes, con la tablazon de lo mismo, y en medio un escudo sobredorado con las Armas reales de Castilla y León* [en el margen *por los años de 1499. Siendo ya administradores de la Orden*] (J.M. REYES DOMÍNGUEZ de TOVAR, *op. cit.*, capítulo 11, p. 23).



Fig. 2. Interior de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Hornachos.

que nos menciona Ortiz de Thovar estaría sin uso, y sospechamos que prácticamente habría ya desaparecido en los últimos años del siglo XV, al menos eso es lo que deducimos por el breve, pero aclarador comentario, realizado por los visitadores en 1494, quienes nos comunican que en esta fecha no había en la localidad ni en su término iglesias ni ermitas, a excepción de la pequeña capilla del castillo: *los dichos visitadores fueron a la dicha villa de Hornachos, e despues de vissitada la fortaleza e la persona del comendador, no ballaron que avia en la dicha villa ny en su termino, yglesia ni hermita, porque todos son moros, salvo una capilleja pequeña que esta en la fortaleza [...]*²⁰. La parroquia se erigió de nuevo durante las primeras décadas del siglo XVI porque en la visita de 1511 se afirma: *visitose una obra questa començada en la iglesia de nuestra señora de la concepcion que nuevamente se haze en lo baxo de la villa [...]*²¹. Probablemente se estuviera trabajando en el cuerpo del templo, pues en 1515 se dan las trazas y se adjudica la obra de la capilla mayor.

20. A.H.N., Órdenes Militares, Libros de Visitas de la Orden de Santiago, Legajo 1.101-C, p. 158; en M. GARRIDO SANTIAGO, *op. cit.*, p. 51.

21. P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, *op. cit.*, p. 214.

Las condiciones para la construcción del presbiterio y de la sacristía fueron dadas por el cantero albañil Juan de Salvatierra. La capilla principal tendría 39 pies de altura por 35 de ancho, se cubriría con una bóveda de crucería de ladrillo y la iluminación irrumpiría a través de dos ventanas. La sacristía también sería cubierta con bóveda de crucería de ladrillo, sobre repisa de cantería²².

Pujaron para la realización de la obra los maestros de Zafra Pedro Fernández y su yerno, Francisco Marín, quienes pusieron la obra en 90.000 maravedíes y se ofrecían a terminarla en tres años. También pujaron los vecinos de Hornachos Adán y Carlos de Piedrahíta, autores de los trabajos de remodelación de la iglesia de Santiago, situada en el castillo, quienes rebajaron a 85.000 maravedíes. El tercer concursante fue Lope Rojo, responsable de la cabecera de la iglesia de Santiago, que sería el maestro a quien finalmente se le adjudicó la obra por presupuestar el precio más bajo, 75.000 maravedíes.

Cuatro años después el Libro de la Visita confirma que la iglesia principal se había comenzado y nos la describe ya con altares y sagrario, aunque debían seguir los trabajos porque se ordena el pago a los albañiles del segundo tercio de la suma total presupuestada.

Al interrumpirse las visitas hasta el año 1550 no disponemos de la información del transcurso de las obras hasta esa fecha, año en el que ya está rematado el templo, aunque faltaba parte de la torre, cuyas obras se retrasarán bastante, pues veinticinco años después aún se estaba trabajando en el cuerpo de las campanas²³.

A juzgar por todos estos datos podemos concluir afirmando que la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de Hornachos se concibe como el templo principal del municipio y su construcción se dilatará poco en el tiempo, ya que se inició en el borde del siglo XV y estaba terminada en la década de los veinte de esa misma centuria, reinando ya Carlos I, pues se colocó su escudo en el centro de la techumbre de la nave principal. La torre parroquial se remataría definitivamente años más tarde, ya que los trabajos no concluyeron hasta algo después de 1575²⁴.

El resultado de este trabajo y de las intervenciones de los alarifes moriscos de Hornachos es una amplia edificación de planta basilical de tres naves y triple cabecera, siendo la central mucho más destacada –que se prolonga con su forma ochavada–, mientras que las laterales se convierten en capillitas cuadradas, apenas sobresalientes en la planta, a modo de crucero. La iglesia está precedida por un nártex, que en realidad es el cuerpo bajo de la torre campanario.

Se levantó la iglesia parroquial sobre un terreno irregular, en la pendiente de la Sierra Grande; de modo que el exterior del muro del evangelio se encuentra bastante más bajo que el de la epístola. Y en este último lugar, para salvar las dificultades del terreno, fueron necesarias unas escaleras para poder acceder a las puertas meridional, del Sol, y oeste, del Perdón.

El aparejo del muro es desigual, dominando el sillarejo en el lado de la epístola. La mampostería del lado del evangelio iría cubierta por una capa de enlucido imi-

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

tando sillería y en el presbiterio parece que la mampostería aparecería a la vista. En algunas partes, bajo la cornisa del muro de la epístola, se conservan restos de esgrafiados. El ladrillo es otro material importante en la obra, con ladrillo aplantillado se realizaron los pilares, las portadas y la bóveda de crucería de la capilla mayor, así como los contrafuertes del presbiterio. Los muros tienen un grosor aproximado de metro y medio, y en la nave no aparecen contrafuertes.

En el interior sobresale la amplitud de sus naves, que están separadas por arcos formeros apuntados de doble rosca, alzándose sobre elevados pilares cruciformes. Tanto los arcos como los pilares están realizados con ladrillos alargados y estrechos, trabados por mortero de cal, que llega a igualar su grosor.

Las capillas que cierran las tres naves se cubren con bóvedas de crucería, aunque la que destaca excepcionalmente es la principal. Las bóvedas de las capillas laterales son sencillas, realizadas con crucería de terceletes, mientras que en el presbiterio ochavado se ha ejecutado utilizando ladrillo aplantillado, una rica composición de bóveda de crucería estrellada a base de combados y ligaduras, dando lugar a una rica y monumental cabecera en la que destaca una cuidada iluminación por medio de dos ventanales.

Las naves se cubren con techo de madera de pino que, según Ortiz de Thovar, se trajo de Flandes. La cubierta de la nave central es de par y nudillo, con interesante labor de lacería en el almizate; y las laterales, más sencillas y estrechas, en colgadi-zo. En la nave central el arrocabe es liso, con ocho pares de tirantes más uno sencillo a los pies y otro al final de la nave. El papo de los tirantes está decorado con una hilera de perlitas. Los tirantes van sobre sendos canecillos de perfil lobulado.

Los pares de los faldones no tienen decoración mientras que las jaldetas son almenadas, a base de alfarzones y estrellas de ocho puntas. En el harneruelo encontramos tres bandas de lacería, a base de peñazos, situados junto al arco toral, que da acceso al presbiterio, hacia la mitad de la nave y a los pies de la misma.

La banda situada al lado del presbiterio contiene una rueda, con estrella central formando el sino de doce puntas, y sus respectivos azafates y almendrillas. Queda enmarcado este elemento por un cuadrado formado a base de peñazos, estrellas de ocho puntas, crucetas y azafates. Sobresale por su carácter emblemático y significativo la cruz de la Orden de Santiago, pintada en rojo en el centro de la rueda, testimonio de la pertenencia del municipio a dicha orden.

La banda del coro contiene labor de lacería poco común. Sigue el esquema de composiciones octogonales transformada mediante angulillos adicionales. En el interior de los octógonos se sitúan estrellas de ocho puntas, crucetas, y sobre ellos se disponen bandas horizontales y verticales, de manera que al cruzarse forman estrellas de seis, mientras que los espacios comprendidos por esta disposición están ocupados por cuatro estrellas de cuatro y azafates. El esquema de composiciones octogonales es frecuente en Andalucía, sobre todo por la influencia de la escuela granadina, aunque también se encuentra en algunos puntos de la Meseta²⁵.

Por último, en el cuadro medio del buque del templo aparece un octógono, con escudo imperial de Carlos V, en el que se inserta un águila bicéfala que cobija un es-

25. B. PAVÓN MALDONADO, *El arte Hispano-Musulmán en su decoración geométrica*, Madrid, 1975, p. 268.

cudo cuartelado en cruz. La composición es similar a la dispuesta en la banda de los pies²⁶. Desgraciadamente sólo quedan algunos restos de la policromía original de la cubierta.

La sacristía se dispuso en el lado sur de la capilla principal en los inicios del siglo XVI. En este momento se concibe de una manera sencilla: con un único tramo cubierto por bóveda de crucería, que posteriormente, en los siglos del barroco, se amplió mediante la adición de un tramo cuadrado cubierto con una bóveda baída.

La iluminación del templo es bastante buena, combinándose dos focos de luz: uno dispuesto en el este –lugar por donde sale el sol–, mediante la presencia de dos ventanales en el presbiterio, como ya se ha comentado anteriormente; y el otro situado en el sur, a través de la nave de la epístola. En el muro meridional se abren cinco vanos, regularmente dispuestos en el eje de cada tramo, que permiten el paso de la luz hacia el centro del templo sin que encuentre barreras arquitectónicas que impidan su continuidad, pues se separan las naves con arcos muy elevados, que casi tocan la cubierta, de modo que los rayos de luz llegan casi a acariciar las maderas que forman la techumbre.

A los pies del templo se encuentra la torre, siguiendo el modelo de torre-fachada, término extraído a partir de los estudios del profesor Angulo. Por su estilo y por los datos aportados por la documentación sabemos que es lo último que se hace del conjunto parroquial, elevándose sus últimos tramos ya en la segunda mitad del siglo XVI, recurriendo al estilo renacentista. Los dos cuerpos inferiores son los más tempranos y están integrados en el templo, constituyendo espacios del mismo. El bajo es el nártex de la iglesia y, el segundo, el coro. Ambos se cubren con bóveda sencilla de crucería con gruesos nervios, formando diagonales, terceletos y ligaduras en el nártex y sólo diagonales en el primer piso.

Tres fueron las puertas de entrada al templo, aunque hoy una de ellas está tapiada, la que precisamente en su origen fue la principal, al comunicar la iglesia con la población, que se extendía por este lado.

En el primer cuerpo de la torre se localiza la puerta del Perdón, una portada gótica realizada con ladrillo agrimilado y enjalbegado. Tiene arquivoltas de medio punto que mueren en un arco conopial, rematado por un relieve en mármol de Nuestra Señora de la Concepción, titular del templo, imagen protegida por una hornacina renacentista de cánones clásicos.

La puerta del lado de la epístola es menos monumental y es conocida, desde al menos el siglo XVIII, como la del Sol. Está formada por un sencillo arco de medio punto enmarcado por un alfiz.

La puerta localizada en el lado norte, que en el siglo XVIII se denomina Principal, y que hoy se halla tapiada, es la más interesante. Está formada por un arco apuntado de doble rosca con baquetón en las aristas, realizado con ladrillo aplantillado, todo el conjunto queda enmarcado por un alfiz. El remate del muro se realiza a través de un alero en voladizo que monta en modillones con doble perfil en nacela, de tradición almohade.

26. P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, «Techumbre de la iglesia parroquial de Hornachos (Badajoz)», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 223-226.

El conjunto parroquial de Hornachos presenta gran simplicidad externa, animada únicamente por el cambio de los materiales y por los volúmenes del presbiterio y de la torre, pero con un interior dinámico y atractivo, ya que los elementos constructivos crean un espacio centrípeto. El presbiterio es el centro de las líneas de las naves, formulándose una sucesión dinámica del espacio por los pilares y los elevados arcos formeros, contribuyendo las cubiertas a agilizar la visión del presbiterio, centro focal y de luz, la zona más elevada y la que se ha cuidado de un modo especial, dotándola de una magnífica bóveda estrellada dentro de la más pura tradición occidental. Sigue muy de cerca algunas realizaciones mudéjares del foco andaluz, aproximándose a algunos ejemplos sevillanos que parten de la iglesia de Santa Marina de Sevilla²⁷.

CONCLUSIÓN

La parroquia de Nuestra Señora de la Concepción presenta una distribución jerárquica de elementos constructivos y decorativos procedentes del arte islámico y de origen cristiano. Este fenómeno es común y característico de la estética mudéjar en todo el ámbito nacional, ya que los elementos de ambas culturas son cuidadosa e intencionadamente dispuestos en los diversos ámbitos del templo. Durante los primeros años de conquista cristiana observamos que los elementos de tradición islámica son utilizados en las zonas menos sagradas del templo. Pero a finales del siglo XV se inicia un cambio importante que llegará a su plenitud en el XVI, mediante la incorporación de las cubiertas de madera de tradición islámica a los presbiterios²⁸, el lugar más respetado y sagrado del templo cristiano.

En el caso de Hornachos apreciamos que, a pesar de ser un edificio que se construye en un periodo tardío, en los inicios del siglo XVI, se mantienen los planteamientos constructivos frecuentes en las edificaciones de las primeras etapas. Ello puede deberse a dos causas, o bien porque se están repitiendo modelos ya establecidos en el arte mudéjar –no existiría, por tanto, una intencionalidad–, o, por el contrario, porque las instituciones políticas y eclesíásticas, que están desarrollando en estas fechas una activa campaña de aculturación y cristianización sobre la población de Hornachos, utilizan la obra de arte, de manera intencionada, para desarrollar su poder y su política.

Dadas las circunstancias especiales que en estos inicios del siglo XVI vive la villa de Hornachos, atravesando un periodo muy activo de aculturación, sospechamos que las instituciones que dirigían esa campaña de cristianización tuvieron interés en implantar un modelo constructivo con una marcada finalidad religiosa. De ahí que se opte por llevar a cabo una edificación que respondería a las fases iniciales del mudéjar, como si Hornachos acabara de ser reconquistada, cuando formalmente este proceso ya se había producido trescientos años antes.

27. R. CÓMEZ RAMOS, *La iglesia de Santa Marina de Sevilla*, Sevilla, 1993. En este trabajo el profesor Cómez asegura que su construcción no debe datarse más allá de 1284.

28. C. FRAGA GONZÁLEZ, *La arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, 1977, pp. 100-101 y 205.

LA CARPINTERÍA DE ARMAR ESPAÑOLA: PERVIVENCIAS MUDÉJARES EN LOS DOMINIOS DE LA ORDEN DE SANTIAGO DURANTE EL SIGLO XVI

José Javier Barranquero Contenido*

INTRODUCCIÓN

Las armaduras de madera de tradición islámica o mudéjar son uno de los aspectos más singulares e interesantes de nuestra historia del arte. No es extraño, por tanto, que este tipo de cubiertas haya despertado el interés de los investigadores, aunque todavía es necesario realizar más estudios sobre el tema, estudios que nos ayuden a conocer la enorme riqueza artística que se esconde detrás de esta realidad. Siguiendo esta premisa, nuestro trabajo pretende valorar la importancia que tuvieron estas soluciones constructivas durante buena parte del siglo XVI en un marco geográfico muy concreto: el Común de la Mancha –que posteriormente pasó a ser el partido de Quintanar de la Orden– y el Campo de Montiel, dos comarcas castellanas que formaron parte de los dominios de la Orden de Santiago¹.

Un trabajo de estas características sobrepasa con mucho el ámbito de una simple comunicación. Por ese motivo, pensamos que sería más lógico analizar una parcela concreta del panorama arquitectónico y decidimos estudiar el desarrollo de la arquitectura religiosa porque teníamos más datos sobre ella. Para conseguir nuestro objetivo utilizaremos los Libros de Visita de la Orden de Santiago que se conservan en el Archivo Histórico Nacional, un bagaje documental que resulta imprescindible para reconstruir un panorama que, en muchas ocasiones, desapareció con el paso del tiempo.

* Universidad de Castilla La Mancha.

1. El Común de la Mancha era una antigua demarcación territorial que englobaba zonas pertenecientes a las actuales provincias de Toledo, Cuenca y Ciudad Real. El Campo de Montiel, por su parte, abarcaría el sureste de la provincia de Ciudad Real, más dos localidades de Jaén (Beas de Segura y Chiclana) y una de Albacete (Ossa de Montiel).

LA DEFINICIÓN DEL ESTILO

A la hora de realizar una sistematización tipológica de la carpintería de armar, Balbina Martínez Cabiró establece una clara distinción entre la *carpintería de armar en lo blanco* –como expresión de una técnica constructiva completamente depurada y perfectamente identificable– y la *carpintería de lo prieto* –realizada, según sus propias palabras, con palos rollizos sin escuadrar o toscamente aserrados². Esta división es válida desde un punto de vista teórico, pero los problemas surgen muy pronto, prácticamente en el mismo momento en que nos enfrentamos con la realidad que aparece descrita en la documentación.

El obstáculo radica, básicamente, en la coexistencia de estas dos formas de entender el trabajo de la madera; formas que, *a priori*, serían completamente opuestas. En este sentido, si la *carpintería de lo blanco*, con su amplio manejo de la geometría, sus tipologías constructivas (alfarjes, armaduras de parhilería, de par y nudillo, de limas, etc.) y sus fórmulas decorativas, conforma una realidad que sigue los parámetros de un estilo perfectamente definido, como es el Mudéjar; la *carpintería de lo prieto* estaría vinculada a un sustrato artístico bastante menos definido que ha venido catalogándose con el término *popular* y que se caracterizaría por optimizar los recursos que ofrece el medio geográfico. Por esa razón, cuando nos encontramos con un edificio donde podemos –o, mejor dicho, podíamos– contemplar techumbres realizadas siguiendo estas dos tendencias surge de forma inmediata el problema de los límites del Mudéjar o de las fórmulas artísticas mudéjares. Si repasamos los datos que aportan los Libros de Visita de la Orden de Santiago nos encontraremos con varias referencias a la utilización de la madera tosca (es decir, de madera sin labrar) y de otros materiales de inferior calidad –como el cañizo– para cubrir distintos recintos religiosos.

A finales del siglo XV, el Campo de Montiel nos brinda varios ejemplos de esta tendencia, como la ermita de San Pedro en Ossa de Montiel (Albacete) y las ermitas de San Antón y Santa Catalina en Alhambra (Ciudad Real). La de San Pedro era un edificio de dos naves *fechas una crus*, que tenía la capilla mayor cubierta con una bóveda y el cuerpo *enmaderado de teyllo* (sic.) *e madera tosca*³. La ermita de San Antón, por su parte, poseía tres naves, la central cubierta de madera tosca y las laterales de cañizo. Esta situación perduró hasta mediados del siglo XVI, momento en el que se decidió cambiar la cubierta y cerrar la ermita con una armadura de parhilería. Por último, la ermita de Santa Catalina, que también era de tres naves, estaba cubierta con una armadura de madera tosca.

Estos tres ejemplos podrían incluirse dentro del ámbito de lo *popular*, pero también podemos encontrar otros casos que entrarían de lleno en la esfera del arte mudéjar, dando lugar a un subgrupo en el que tendrían cabida aquellas estructuras que presentaban un acabado mucho más tosco. Es el caso de la armadura que cubría el cuerpo de la ermita de San Sebastián, en Villanueva de Alcardete. La tipología de esta

2. B. MARTÍNEZ CABIRÓ, «Carpintería de lo blanco», *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1982, p. 247.

3. A.H.N., OO.MM., Libro 1.067, f. 396.

estructura –se trataba de una armadura de parhilara realizada en madera tosca– seguiría las fórmulas típicamente mudéjares, pero su acabado no tendría nada que ver con otras armaduras construidas con madera perfectamente cepillada y ricamente decorada⁴.

LA DIFUSIÓN DE LA CARPINTERÍA DE LO BLANCO Y LA PERVIVENCIA DE SUS FÓRMULAS

Las armaduras de madera fueron, sin lugar a dudas, el tipo de cubierta más utilizado en la submeseta sur de la Península Ibérica durante toda la Baja Edad Media y principios de la Modernidad, situación que quedó reflejada en la documentación que ha llegado hasta nosotros. Si analizamos el sustrato artístico que se podía contemplar a lo largo del siglo XVI en los ocho núcleos de población más importantes del Común de la Mancha⁵, podremos comprobar que la práctica totalidad de los edificios religiosos que había en estas localidades contaron, en algún momento de su historia, con una armadura de madera. Para demostrar esta afirmación bastaría con repasar el panorama arquitectónico que se podía contemplar a mediados del siglo XVI en localidades como Socuéllamos, Villamayor de Santiago o Villanueva de Alcardete. Y es que todos los edificios religiosos de los tres núcleos de población que acabamos de mencionar –es decir, tanto sus respectivas parroquias como sus ermitas– contaban con una armadura de madera.

La realidad que acabamos de analizar no era una tendencia constructiva de carácter local, sino que constituía la tónica general del momento. Por eso, si analizamos el sustrato artístico de otra demarcación geográfica –en este caso el Campo de Montiel– y ampliamos la muestra de estudio, es decir, incluimos todos los núcleos de población que formaban parte de esta comarca, nos encontraremos con una situación muy similar, por no decir idéntica. Y es que, la práctica totalidad de los recintos religiosos de este partido también presentaban una armadura de madera. El caso de Membrilla resulta paradigmático porque diez de las once ermitas que había en la localidad estaban cubiertas, total o parcialmente, con este tipo de estructuras.

En medio de este panorama, algún edificio destacaba del resto por carecer de armadura de madera, como la ermita de Santiago en Montiel (Ciudad Real), que estaba cubierta mediante bóvedas⁶. Esta peculiaridad tendría una explicación bastante sencilla que estaría relacionada con la primitiva función del edificio. En este sentido, debemos tener en cuenta que este recinto no se construyó con la finalidad de ser una simple ermita, sino que su misión era muy distinta: desempeñar el papel de iglesia de un antiguo recinto monástico de la Orden de Santiago.

4. A.H.N., OO.MM., Libro 1.086-c, f. 494.

5. Nos estamos refiriendo a las localidades de Campo de Criptana, Mota del Cuervo, Puebla de Don Fadrique, Quintanar de la Orden, El Toboso, Socuéllamos, Villamayor de Santiago y Villanueva de Alcardete. A la hora de realizar la selección de los núcleos de población hemos tenido en cuenta tanto criterios de carácter demográfico (es decir, incluir aquellas localidades que tenían un mayor volumen de población), como razones de tipo administrativo (dando cabida, de esta forma, al núcleo que ejercía como cabeza de partido).

6. A.H.N., OO.MM., Libro 1.082-c, f. 432.

La pervivencia de las armaduras de madera estuvo directamente vinculada a la relevancia del edificio en el que se hallaban. De ahí que este tipo de estructuras fueran desapareciendo, progresivamente, de algunas iglesias parroquiales, pero sobrevivieran en otros recintos religiosos de menor envergadura arquitectónica, como las ermitas. En origen, las parroquias utilizaron los mismos sistemas de construcción que el resto de los edificios religiosos; sin embargo, con el paso del tiempo su fisonomía sufrió grandes transformaciones, que afectaron tanto a su alzado como a los sistemas de cubierta. A finales del siglo XV y principios del XVI se inició un importante movimiento constructivo que dio lugar a la ampliación de los templos parroquiales y que, además, propició la sustitución de los antiguos sistemas de cubierta por unos modelos completamente distintos a los que se habían empleado hasta ese instante. Lógicamente, nos estamos refiriendo a las bóvedas de crucería –generalmente estrelladas– que se difundieron con gran rapidez, pasando a formar parte del panorama artístico de toda la zona. En 1494 las parroquias de La Solana, Torrenueva, Villahermosa, Villamanrique y Villanueva de los Infantes poseían una tipología muy similar: eran edificios de una única nave, que podían estar divididos en varios tramos mediante arcos diafragma, y que estaban cubiertas con sendas armaduras de madera. No obstante, tras un amplio proceso de reformas terminaron cubriéndose íntegramente por medio de bóvedas de crucería, siguiendo el mismo esquema que ya se había ensayado en la iglesia de Membrilla⁷.

A pesar de todo, también debemos tener presente que este proceso constructivo tuvo muchas limitaciones, sobre todo en aquellos núcleos de población que carecían del suficiente poder económico. Esta realidad tiene una doble vertiente, por un lado nos encontramos con un grupo de localidades que emprendieron la reforma de sus iglesias –sustituyendo las cubiertas antiguas por una bóveda de piedra–; pero que, ante la falta de recursos, se vieron obligadas a paralizar las obras o a utilizar otros sistemas de construcción más baratos, fenómeno que provocó la convivencia de las bóvedas de crucería, que aparecen rematando la capilla mayor, con las armaduras de madera, que se utilizaban para cubrir el cuerpo de la iglesia, tal y como ocurrió con los templos de Alcubillas, Almedina, Cózar, Terrinches o Torre de Juan Abad. Mientras que, por otro lado, tendríamos que hacer referencia a esos núcleos de población –como Alhambra, Cañamares o Carrizosa– que no consiguieron adaptar sus parroquias a las nuevas tendencias estéticas, lo que propició la pervivencia de las viejas tipologías bajomedievales, es decir, la utilización de la madera para cubrir todo el edificio.

Las ermitas, por el contrario, responden a un modelo completamente distinto, donde prima la tradición constructiva, representada en este caso por la pervivencia de las propuestas que aportaba la carpintería de armar. La veracidad de esta afirmación es incuestionable porque, tanto aquellos edificios que se reconstruían después de haberse arruinado, como aquellos que se levantaban de nueva planta en respuesta

7. Este templo fue el primero que se reformó en todo el Campo de Montiel. Los visitantes de la Orden de Santiago dieron fe de ello en 1494, afirmando que la iglesia *esta comenzada a haser de cal y canto e tiene acabadas de haser dos bovedas la de la capilla prinçipal e luego otra junto con ella las quales son bien altas e de cal y canto e con sus cruseros e filaterias e el cuerpo de la yglesia esta en buena orden para se acabar* (A.H.N., OO.MM., Libro 1.067-c, f. 652).

a las crecientes necesidades devocionales de la comunidad, siguieron cubriéndose con armaduras de madera. Dentro del Común de la Mancha nos encontramos con dos localidades que ilustran esta realidad: Campo de Criptana y El Toboso. A principios del siglo XVI la ermita de San Cristóbal, en Campo de Criptana (Ciudad Real), estaba en ruinas y los vecinos del pueblo decidieron reconstruirla, cerrándola con una armadura de madera. Lo mismo ocurrió con la ermita de San Sebastián de la misma localidad, reconstruida a principios del siglo XVI y rematada mediante dos armaduras de madera, y con la ermita de Nuestra Señora de la Concepción y San Antón, que estaba construyéndose en 1537 y que, como veremos más adelante, también se cubrió con una armadura de madera⁸.

La villa del Toboso nos ofrece otro ejemplo de esta tendencia. En 1526 estaban reedificándose dos de las cuatro ermitas de la localidad, San Benito y Nuestra Señora de los Remedios, y poco tiempo después se emprendió la reconstrucción de la tercera –consagrada a San Pedro–, que en esos momentos estaba en ruinas⁹. Al igual que ocurrió en el caso de Campo de Criptana, estos tres edificios se remataron con sendas armaduras de madera que confirman la enorme difusión de estas propuestas.

El Campo de Montiel también nos brinda varios ejemplos de esta forma de entender la arquitectura, como las ermitas de Santa María de San Polo y Nuestra Señora de los Mártires –ambas en Montiel–, que fueron reconstruidas en la primera mitad del siglo XVI y se remataron mediante sendas armaduras de madera, o las ermitas de Nuestra Señora de la Antigua, San Juan, San Lucas y San Sebastián en Villanueva de los Infantes, que siguieron un esquema idéntico¹⁰.

La necesidad de ampliar los espacios sagrados y de utilizar otros sistemas de cubierta también estará presente en el ámbito de las ermitas, pero este fenómeno tendrá menos relevancia de la que adquirió en las parroquias. Un buen ejemplo lo encontramos en Nuestra Señora de Luciana, en Terrinches (Ciudad Real), que comenzó a reedificarse a finales del siglo XV. La obra de la capilla mayor fue costeada por el Conde de Osorno, Comendador Mayor de Castilla, e incluyó la construcción de una bóveda de crucería. El cuerpo del edificio estaba dividido en varios tramos mediante arcos diafragma y, a diferencia de la capilla mayor, estaba rematado por una armadura de madera.

La combinación de las bóvedas de crucería con las armaduras de madera también estaba presente en otras ermitas: como la de San Jorge y Nuestra Señora de la Concepción, en Villanueva de Alcardete, y la ermita que poseía esta misma advocación mariana en Villamayor de Santiago. La ermita de San Jorge presentaba un perfil bastante complejo. Su capilla mayor estaba dividida en dos tramos: el primero cubierto mediante una bóveda de crucería, realizada en yeso, y el segundo con una armadura de par y nudillo¹¹. El cuerpo, por su parte, poseía tres naves: la principal estaba

8. A.H.N., OO.MM., Libro 1.084-c, ff. 1181-1182.

9. A.H.N., OO.MM., Libros 1.080-c y 1.084-c.

10. Las ermitas de Nuestra Señora de la Antigua y de San Sebastián se reedificaron, pero las de San Juan y San Lucas se construyeron de nueva planta, pasando a engrosar el panorama religioso de la localidad.

11. Es probable que la capilla mayor de esta ermita fuese construida por don Fernando de Santoyo, Prior de Uclés, ya que en las claves de la bóveda podían contemplarse sus armas.

rematada con una armadura de parhilara y las laterales cubiertas a un agua¹². La ermita de Nuestra Señora de la Concepción de esta misma localidad también contaba con tres naves pero, a diferencia de lo que ocurría en el caso anterior, la nave central estaba rematada por dos bóvedas de crucería realizadas en yeso y las laterales cubiertas con una armadura de madera a un agua¹³. La ermita de la Concepción de Villamayor de Santiago, por su parte, presentaba diferencias evidentes entre la zona de la cabecera –compuesta por la capilla mayor y dos capillas colaterales– que estaba rematada mediante bóvedas de crucería, y su cuerpo, que se cerraba con una armadura de par y nudillo¹⁴.

Junto a esta realidad, también podemos encontrar ermitas, como la de Nuestra Señora de Criptana en Campo de Criptana, que en sus procesos de ampliación abandonaron las cubiertas de madera y, además, rechazaron los planteamientos tardogóticos –esto es, las bóvedas de crucería–, utilizando modelos renacentistas a la hora de vertebrar su desarrollo. Este edificio en cuestión comenzó a reedificarse entre 1537 y 1556, proceso que no sólo cambió su tipología arquitectónica (el edificio dejó de tener una única nave para convertirse en un recinto de tres), sino que también sirvió para modificar su cubierta, desechando la característica armadura de madera y sustituyéndola por un sistema abovedado de corte clásico¹⁵. A pesar de todo, debemos tener en cuenta que este tipo de edificios son un fenómeno marginal dentro del panorama que estamos analizando y que, como ya hemos dicho antes, las ermitas se caracterizaron por utilizar los mismos recursos constructivos que venían empleándose desde la Baja Edad Media.

TIPOLOGÍAS Y PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN

Por desgracia, las fuentes documentales no son todo lo exhaustivas que quisiéramos y, en muchas ocasiones, se limitaban a constatar la existencia de una armadura de madera, sin hacer referencia a su tipología estructural que presentaba esta estructura. Esta problemática es particularmente grave en el Campo de Montiel, ya que los Libros de Visita que se circunscriben a esta zona son menos precisos que los del Común de la Mancha. A pesar de todo, el análisis de las fuentes documentales nos ha servido para constatar la gran riqueza tipológica que se escondía detrás de esta realidad.

12. A.H.N., OO.MM., Libro 1.086-c, f. 492.

13. *Ibidem*, f. 491.

14. A.H.N., OO.MM., Libro 1.086-c, f. 463. La ermita de San Sebastián, en Membrilla (Ciudad Real), también combinaba las bóvedas de crucería (en concreto poseía dos bóvedas de este tipo cubriendo la capilla mayor) con el uso de la madera para cerrar el cuerpo del edificio (A.H.N., OO.MM., Libro 1.082-c, f. 35).

15. En 1556 los visitantes describían la nueva fábrica del edificio señalando que estaba *fecha de manposteria de piedra la capilla principal en rredondo y las dos colaterales*. El resto de la ermita, por su parte, era *un pedaço de cuerpo de yglesia antigua de tapieria de tierra* [...] que estaba cubierto a parhilara (A.H.N., OO.MM., Libro 1.086, f. 579). A principios del siglo XVII la obra había avanzado mucho y los nuevos visitantes precisaron que su capilla mayor estaba cubierta con *una media naranja* y que a los lados tenía *dos capillas orneçinas* rematadas *en lo alto todo de yeso* (A.H.N., OO.MM., Libro 6-c, f. 541 v).

La primera conclusión que podemos aportar es bastante interesante porque, después de analizar las descripciones que aparecen en los Libros de Visita, estamos en disposición de afirmar que las armaduras de parhilera eran mucho más frecuentes de lo que *a priori* se pudiera pensar. Sin ir más lejos, hemos documentado la existencia de este tipo de armaduras en 28 ermitas¹⁶, encontrándonos, además, con una gran diversidad funcional. En este sentido, no podemos olvidar que en muchas ocasiones estas estructuras servían para cerrar el desarrollo de todo el edificio, tal y como ocurría en la ermita de San Sebastián de Campo de Criptana, en Nuestra Señora de la Asunción de Mota del Cuervo, en San Sebastián de Quintanar de la Orden y en San Cristóbal de Socuéllamos. De todas formas, también debemos tener en cuenta que estas armaduras se reservaban, generalmente, para rematar el cuerpo del edificio, es decir, la parte menos importante desde el punto de vista religioso, y que la capilla mayor solía cubrirse con otro tipo de estructuras mucho más complejas, tal y como sucedía en la mayor parte de las ermitas de Campo de Criptana¹⁷ o en las de Nuestra Señora de la Muela y Nuestra Señora del Campo en Corral de Almaguer.

La expansión que alcanzaron este tipo de cubiertas estuvo directamente relacionada con razones de tipo económico. Al carecer de nudillo, se necesita menos madera para confeccionar su estructura, lo que abarataba considerablemente el coste. Por esa razón, estas armaduras eran utilizadas para cubrir aquellos edificios religiosos que contaban con pocos recursos económicos o para cerrar los espacios menos importantes de un recinto sagrado, como el cuerpo. Ahora bien, las armaduras de parhilera carecen de solidez y tienen una gran propensión a remarse. De ahí que, en determinadas ocasiones –sobre todo cuando las posibilidades económicas lo permitían–, estas estructuras fueran sustituidas por armaduras de par y nudillo, que son mucho más estables. La ermita que tenían consagrada Nuestra Señora de la Concepción y San Antón en Campo de Criptana nos ofrece un buen ejemplo de esta tendencia. A mediados del siglo XVI la mitad del edificio estaba cubierto con una armadura de parhilera y la otra mitad con una de par y nudillo. Al ver esta situación, los visitantes ordenaron al mayordomo que *aviendo posibilidad e dineros [...] lo quessa a par y hilera lo haga a par y nudillo porque quede mas firme la hermita*¹⁸.

Las armaduras de par y nudillo también eran bastante frecuentes, aunque no tanto como las de parhilera. En este sentido, debemos tener en cuenta que sólo hemos

16. Las ermitas donde hemos constatado este tipo de cubierta son: Nuestra Señora de Criptana, Nuestra Señora de la Concepción y San Antón, Nuestra Señora de Villajos, San Cristóbal, San Benito y San Sebastián en Campo de Criptana; Nuestra Señora de la Muela y Nuestra Señora del Campo en Corral de Almaguer; Nuestra Señora de la Asunción y San Sebastián en Mota del Cuervo; Santa María de San Polo y San Bartolomé del Salido en Montiel; San Sebastián en Quintanar de la Orden; San Cristóbal, San Bartolomé y San Sebastián en Socuéllamos; San Antón en La Solana; San Marcos en Terrinches; Nuestra Señora de los Remedios, San Benito, Santa Ana y Santa Catalina en El Toboso; San Antón y San Sebastián en Villamayor de Santiago; San Jorge y San Sebastián en Villanueva de Alcardete; San Juan y San Pedro en Villanueva de los Infantes.

17. Tanto la ermita de Nuestra Señora de Criptana como las de Nuestra Señora de Villajos, San Benito y San Cristóbal contaron con una armadura de parhilera cubriendo el desarrollo de sus cuerpos.

18. A.H.N., OO.MM., Libro 1.086-c, f. 585.

localizado 16 estructuras de este tipo¹⁹, estructuras que solían aparecer cubriendo las naves de los edificios²⁰.

Las armaduras de artesa o de limas –ya fueran de limabordón o de limas moa-
mares– también estaban presentes dentro del panorama que estamos analizando pero,
a la hora de realizar cualquier estudio, debemos tener en cuenta que los visitantes
no utilizaron la misma terminología que ahora empleamos, sino que incluyeron a este
tipo de armaduras dentro de las de par y nudillo. A pesar de todo, resulta bastante
fácil distinguir este tipo de estructuras, dado que generalmente se utilizaban para ce-
rrar espacios de planta cuadrangular que se correspondían con la capilla mayor de
los edificios. En esta línea, podemos citar varios casos que aparecen descritos de una
forma somera, tal y como ocurre con las armaduras de Nuestra Señora de los Már-
tires en Montiel²¹, Santa Ana en Mota del Cuervo²² y San Lucas en Villanueva de los
Infantes²³. También podemos aportar otros ejemplos que están descritos de una ma-
nera mucho más minuciosa, como la armadura que poseía la ermita de Santa Ana en
Quintanar de la Orden. La capilla mayor de este edificio estaba cubierta por *un pa-
vellón ochavado a par y nudillo y çinta e saetino signado e cortado y culo alto*. Ade-
más poseía *un almiçate de enlazado y artesones con dos pichinas [sic.] a los lados y
en los rincones del cuerpo de la capilla dos bolsones de artesones y enlazado*²⁴.

En última instancia, también sería necesario recordar la importancia que llegaron
a tener las armaduras de madera dispuestas sobre arcos diafragma. Una variante que
fue bastante habitual en las iglesias parroquiales del Campo de Montiel, pero que
también estará presente en algunas ermitas, como en la de Nuestra Señora de la Ca-
rrasca (Carrizosa), San Sebastián y San Salvador (ambas en Fuenllana), Nuestra Se-
ñora de Mairena (Puebla del Príncipe), Nuestra Señora de Luciana (Terrinches) o San
Blas (Torres).

19. Nuestra Señora de la Concepción y San Antón y Nuestra Señora de Villajos en Campo de Cripta-
na; Nuestra Señora de los Monesterios en Cañamares, Nuestra Señora de la Muela y Nuestra Señora del
Campo en Corral de Almaguer; Nuestra Señora de los Mártires en Montiel; Santa Ana y Nuestra Seño-
ra de la Piedad en Quintanar de la Orden; San Vicente en Socuéllamos; Santa Quiteria y San Sebastián
en La Solana; Santa Bárbara en Torre de Juan Abad; Santa Ana, Nuestra Señora de la Concepción y Nues-
tra Señora de Magaceda en Villamayor de Santiago; y San Jorge en Villanueva de Alcardete.

20. Además, hemos encontrado tres casos en los que este tipo de estructura se utilizó para cerrar la ca-
pilla mayor. Al carecer de referencias que describan la planta de estos espacios debemos pensar que se tra-
taba de armaduras de par y nudillo, y no podemos incluirlas dentro de la siguiente categoría que vamos
a estudiar: las armaduras de limas.

21. La capilla mayor de esta ermita estaba cubierta con una armadura de *par y nudillo quadrada con un
lazo en medio* (A.H.N., OO.MM., Libro 1.082-c, f. 435).

22. Esta ermita poseía un *ochavo de madera de pino a par y nudillo* (A.H.N., OO.MM., Libro 1.086, f.
664).

23. La armadura que poseía la capilla mayor de esta ermita era de *quatro paños con sus tableros e alize-
res bien labrados* (A.H.N., OO.MM., Libro 1.082, f. 302).

24. A.H.N., OO.MM., Libro 1.086, f. 511.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos tenido la ocasión de comprobar la enorme importancia que tuvieron las armaduras de madera como recurso constructivo. Las fuentes documentales que se han conservado demuestran que estas estructuras fueron el tipo de cubierta más utilizado en el centro-sur de la Península Ibérica durante el periodo estudiado, es decir, entre finales de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna. En este sentido, debemos recordar que la mayor parte de las ermitas que se reconstruyeron o levantaron de nueva planta a lo largo de la primera mitad del siglo XVI se remataron con una armadura de madera. Y, por si esto fuera poco, también debemos tener en cuenta que las parroquias menos pudientes no pudieron adoptar los nuevos sistemas de cerramiento –como las bóvedas de crucería– y tuvieron que conformarse con utilizar los dos tipos de cubierta o recurrir a las armaduras de madera, tal como había ocurrido años atrás.

El análisis de los testimonios escritos también nos ha servido para constatar la enorme variedad tipológica que presentaban este tipo de cubiertas –encontrándonos con armaduras de parhileras, de par y nudillo, de limas y armaduras sobre arcos diafragma– y, sobre todo, para valorar la gran difusión que alcanzaron algunas de estas soluciones (como las de parhileras) que fueron mucho más frecuentes de lo que hasta ahora se había pensado.

Finalmente, también sería necesario hacer hincapié en otros dos fenómenos que marcaron el desarrollo arquitectónico de muchos edificios: la coexistencia de las armaduras de madera con otro tipo de estructuras –fundamentalmente con las bóvedas de crucería– y la aparición de una cierta delimitación o especialización funcional, que vendría definida por la utilización de las armaduras de lima para cerrar la capilla mayor, y las armaduras de parhileras o par y nudillo para rematar el cuerpo del edificio.

EL MUDEJARISMO EN LA ARQUITECTURA DE LAS IGLESIAS PARROQUIALES EN LA CIUDAD DE JAÉN*

Manuel Jódar Mena**

Tras la conquista cristiana, que se produce en el año 1246, Jaén se organiza a través del sistema de *collaciones*¹, el cual permite la división eclesiástica de la ciudad en una serie de núcleos administrativos encabezados por las distintas iglesias parroquiales.

Hasta la fecha son escasos los estudios realizados sobre la población mudéjar y el fenómeno del mudejarismo en Jaén². Las carencias documentales durante los siglos XIII y XIV nos impiden tener un conocimiento más exhaustivo sobre esta minoría. Cabe pensar, dada la cercanía con la frontera del reino de Granada, que de contar la ciudad con un núcleo de población mudéjar, éste no sería muy numeroso, fundamentalmente por la peligrosidad de tener tan cercano el último reducto musulmán de la Península Ibérica, finalmente reducido en tiempos de los Reyes Católicos, en 1492. Si nuestras hipótesis se confirmaran, y los mudéjares giennenses fueron una reducida minoría, debiéramos desdeñar la posibilidad de que arraigaran en la ciudad las costumbres de este núcleo de población. Ahora bien, hemos de distinguir con claridad las influencias que realmente requieren una presencia humana numerosa, de aquéllas que sólo precisan de contactos esporádicos, pero frecuentes, con

* Buena parte del aparato documental, descriptivo y bibliográfico de este trabajo se encuentra recogido en mi Memoria de Iniciación a la Investigación, que he presentado recientemente y que lleva por título: «Arquitectura de las iglesias parroquiales: una clave para el urbanismo en la ciudad de Jaén. Estudio documental: siglos XVI-XIX», Universidad de Jaén, septiembre de 2002.

** Becario de Investigación del área de Historia del Arte del Departamento de Territorio y Patrimonio Histórico de la Universidad de Jaén.

1. J. RODRÍGUEZ MOLINA, *El Reino de Jaén en la Baja Edad Media. Aspectos demográficos, administrativos y económicos*, Universidad de Granada, 1978; y V. SALVATIERRA CUENCA, «Jaén en los siglos XIII y XIV», *Revista del centro de estudios históricos de Granada y su reino*, 7, Granada, 1993, pp. 149-167.
2. J. RODRÍGUEZ MOLINA, «Mudéjares agricultores en Jaén en el siglo XV», *Actas del IV Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987, pp. 529-533. De los estudios más generales sobre el mudejarismo en Castilla mencionaremos a M.A. LADERO QUESADA, *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de Historia Medieval andaluza*, Universidad de Granada, 1989, pp. 11-132.

las costumbres de Granada. Por ese motivo, no es de extrañar la imitación de las formas de vida: alimentación, vestido, vivienda, usos urbanos, tradiciones ornamentales y artísticas, que se tomaron de la cultura islámica por asimilación³. Este hecho se puede corroborar perfectamente con el análisis de la Crónica del Condestable de Castilla Miguel Lucas de Iranzo⁴, un personaje encumbrado por el monarca Enrique IV y que, en su afán por aparentar la nobleza que no poseía, imitaba las formas de vida propias de la cultura oriental, desde su forma de vestir, típicamente morisca⁵, hasta la estructura y decoración de su lugar de residencia⁶.

Muy puntuales son los trabajos que hasta la fecha han abordado de forma exhaustiva el patrimonio arquitectónico de la ciudad de Jaén durante la Edad Media⁷. Junto a los estudios realizados sobre la arquitectura gótica giennense también existe una serie de artículos que ahondan en el fenómeno del arte mudéjar en esta ciudad⁸. Durante la Baja Edad Media la arquitectura de Jaén va a estar condicionada por la combinación de un conjunto de factores que incidirán de forma directa en su evolución. Por una parte, la difusión de las soluciones constructivas propias del mundo gótico, ampliamente extendidas desde el norte y centro de la Península y, por otra, la pervivencia de rasgos que evidencian la perpetuación de los caracteres propios de la cultura islámica, fruto de los contactos culturales establecidos entre dos reinos fronterizos.

Estos caracteres se van a plasmar, esencialmente, en la conservación de las soluciones decorativas propias del periodo artístico anterior sobre las estructuras arquitectónicas de tradición cristiana. Esto ha dado lugar a la aparición de términos tales como el de arte gótico-mudéjar y lo considerado como propiamente mudéjar, conceptos que en la historiografía no están, ni mucho menos, exentos de polémica⁹.

3. M.A. LADERO QUESADA, *op. cit.*, p. 40.

4. J. CUEVAS MATA y J. de ARCO MOYA, *Relación de los Hechos del muy magnífico e más virtuoso Señor, el Señor Don Miguel Lucas, muy digno Condestable de Castilla*, Universidad de Jaén-Ayuntamiento de Jaén, 2001.

5. M.ªP. CARCELLER CERVIÑO, «El ascenso político de Miguel Lucas de Iranzo. Ennoblecimiento y caballería al servicio de la monarquía», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (B.I.E.G.)*, 176, XLVI, julio-diciembre de 2000, tomo I, pp. 11-30; y A. GIMÉNEZ, «Ceremonial y juegos de sociedad en la Corte del Condestable Miguel Lucas de Iranzo», *B.I.E.G.*, 120, XXX, octubre-diciembre de 1984, pp. 83-103.

6. M.ªS. LÁZARO DAMAS, «El palacio del Condestable Iranzo en el siglo XV. Una hipótesis descriptiva», *Senda de los Huertos*, 32, octubre-diciembre de 1993, pp. 87-95.

7. P.A. GALERA ANDREU, «Arte medieval cristiano», *Historia de Jaén*, Diputación Provincial de Jaén, 1982, pp. 574-594; y «Jaén gótica», *La España Gótica. Andalucía*, Madrid, Encuentro, 1992, vol. XI, pp. 105-172.

8. L. GILA MEDINA, «El Mudéjar en Jaén. Aproximación a una fecunda realidad artística», *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, 1995, pp. 127-141; y AA.VV. «El Mudéjar en Jaén», *El Mudéjar en Andalucía. Jornadas Europeas de Patrimonio*, Junta de Andalucía, 2000. También existen algunos artículos sobre el mudejarismo en Jaén, centrados especialmente en las techumbres de madera, en las *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1982.

9. R. LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura Mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000. En su capítulo primero presenta el estudio más reciente y exhaustivo sobre los problemas de la conceptualización e historiografía mudéjar, pp. 23-62; y G.M. BORRÁS GUALIS, «La problemática del arte mudéjar», *El arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1990, pp. 11-74.

El estudio que nos ocupa presenta ejemplos que demuestran los procesos de intercambio cultural y artístico producidos entre los territorios de frontera, hecho que nos conduce a hablar del mudéjarismo arquitectónico, que en el caso de los templos parroquiales de la ciudad se ciñe a elementos muy concretos, y en su mayoría de carácter esencialmente decorativo, tal y como podemos observar en los restos conservados y a partir de las principales fuentes documentales al respecto.

EL MUDEJARISMO EN LOS TEMPLOS PARROQUIALES GIENNENSES: ELEMENTOS MATERIALES CONSERVADOS Y PRINCIPALES APORTACIONES DOCUMENTALES

Estructuralmente, tanto la parroquia de San Bartolomé como la antigua iglesia de San Andrés son consideradas como templos típicamente mudéjares, puesto que presentan planta basilical de tres naves, con una profunda cabecera, naves separadas por arcos ojivales, arrancando de columnas o pilares, cubiertas de parhilara o par y nudillo en la central y colgadizos en los laterales, mientras que la cabecera se cubre con bóveda de horno y el tramo previo con bóveda de medio cañón apuntada¹⁰.

De la parroquia de San Bartolomé, aunque bastante reformada respecto de lo que sería su estructura original, se conservan varios elementos con caracteres típicamente mudéjares que son dignos de mención. Por un lado, destacaremos sus interesantes cubiertas de madera. En las naves laterales se conservan sencillos colgadizos, mientras que en la central se mantiene una espléndida armadura de par y nudillo que aún presenta parte de su decoración pictórica, con restos de policromía en tonos rojo, azul y dorado, e incipientes rasgos renacentistas. Por su parte, la decoración de la armadura, a base de lacería, se compone de unas figuras poligonales estrelladas de ocho puntas¹¹. Otro de los elementos de índole típicamente mudéjar es su pila bautismal¹², situada en una capilla, cubierta con una reja, en la nave del evangelio. No es el único ejemplar de estas características en Jaén, puesto que en la provincia existen otros¹³, no exentos de interés y cuyo análisis bien podría ser objeto de estudio en próximas investigaciones.

En la antigua parroquia de San Andrés también se pueden admirar techumbres de madera, repitiéndose de nuevo el modelo de la iglesia de San Bartolomé, con una distinción clara entre las naves laterales, donde persisten unos simples colgadizos, y

10. L. GILA MEDINA, *op. cit.*, p. 127.

11. A. CAZABÁN LAGUNA, «Joyas desconocidas. El rico artesanado de San Bartolomé», *Don Lope de Sosa*, 60, 1917, pp. 375-378; L. GILA MEDINA, *op. cit.*, p. 134; M. CAPEL MARGARITO, «Breve reseña del mudéjarismo en Jaén», *Actas del II Simposio de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 73-74; M.^aD. PÉREZ GONZÁLEZ y F. MAÑAS BALLESTÍN, «Armaduras de madera en la provincia de Jaén», *Actas del II Simposio de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 286-287; y AA.VV., *op. cit.*, 1985, p. 180.

12. A. CAZABÁN LAGUNA, *op. cit.*, pp. 375-378; y *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1985, pp. 184-185.

13. Pilas bautismales de similares características en la provincia de Jaén encontramos en la iglesias parroquiales de Begíjar, Chilluévar, Iznatoraf y Villatorres, casi todas ellas marcadas por su incipiente gótico, pero en su mayor parte carentes de la policromía que presenta la pila bautismal de la parroquia de San Bartolomé de Jaén.

la central, cubierta por armaduras de par y nudillo. No obstante, esta cubierta no conserva los rasgos propios de la decoración pictórica de la techumbre anterior. Sabemos que la armadura y el colgadizo fueron cubiertos por unas bóvedas de cañón, realizadas en piedra, y que éstas se encontraban aún en el templo en el siglo XIX, puesto que Madoz¹⁴, al realizar su descripción del templo en el año 1848 nos dice de ella: “es de planta rectangular, dividida en tres naves cubiertas por bóveda de cañón seguido, siendo las laterales de muy poca latitud”. De hecho, en los años cincuenta, tras una intervención en las bóvedas, esas techumbres de madera quedaron al descubierto.

Otro capítulo muy interesante es el de la decoración arquitectónica con connotaciones mudéjares conservada en los templos parroquiales y constituida, fundamentalmente, por piezas de cerámica.

En la parroquia de la Magdalena se conservan restos de azulejería, integrada en el ambón y en el altar mayor de la iglesia. Los motivos decorativos de estos restos cerámicos nos recuerdan a los alicatados mudéjares dispuestos en la capilla del arco de San Lorenzo, pertenecientes a la ya destruida parroquia homónima¹⁵. Al respecto de esta capilla, Pascual Madoz y Manuel María Bachiller¹⁶ coinciden en identificarla con una ermita. De sus descripciones podemos entresacar los elementos que no se han conservado en la actualidad y cómo, a pesar de las restauraciones del siglo XX, la capilla sigue manteniendo una estampa similar. Pascual Madoz nos dice de ella: “En el centro de un costado de dicho arco hay una pequeña capilla formada por una bóveda gótica y circundada por una franja de azulejos morunos, esquisitamente colocados, y del mismo modo el frontal del altar en que forman los azulejos combinaciones del sello de Salomón. En el altar hay una pintura antiquísima y al parecer de mucho mérito y la han cortado en su mayor parte sobreponiendo otro lienzo de ningún valor. En esta capilla se dicen muchas misas porque es de mucha devoción y tiene similares indulgencias: en ella está enterrado Juan de Olid, que trabajó en la fundación del hospital de la Misericordia de esta capilla”¹⁷. Descripción parecida es la de Manuel María Bachiller, quien en su *Guía de Jaén* vuelve a resaltar los rasgos más particulares de la decoración cerámica conservada en el interior de la capilla¹⁸.

Su apariencia externa¹⁹ es la de un sólido torreón cúbico de piedra, de sillería, de planta semicircular y horadado por bóveda de cañón apuntada, con el objeto de permitir el tránsito por la calle Almendros Aguilar. En la actualidad presenta una cierta desfiguración estética, dado que el piso de la calle fue rebajado notablemente para permitir el paso de las procesiones durante la Semana Santa. Todo el torreón está realizado en piedra, muy tosco de líneas, sin otro elemento que rompa su monotonía

14. P. MADDOZ, *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1848, p. 159.

15. M. JÓDAR MENA, «Historia, Tradiciones y Leyendas de la Capilla del Arco de San Lorenzo: un ejemplo de mudejarismo arquitectónico» (en prensa).

16. En el siglo XIX proliferaron una serie de guías sobre la ciudad de Jaén que nos ofrecen la visión de los eruditos de la época de un gran número de monumentos, algunos de ellos ya desaparecidos.

17. P. MADDOZ, *op. cit.*

18. M.M.^a BACHILLER, *Guía de Jaén*, 1866, p. 164.

19. Para una completa descripción de la capilla ver: AA.VV., *op. cit.*, 1985, pp. 47-50.

salvo unas estrechas ventanas ojivales, a manera de saeteras, con escudos en las claves de los arcos de entrada y salida. Junto a ellos, el paso del tiempo y los avatares históricos han motivado la incorporación de diferentes cartelas en sus muros, como la colocada tras la concesión de la categoría de Monumento Nacional en el año 1877. Hoy se accede a la capilla a través de una escalera construida para facilitar el acceso, una vez que se rebajó el piso de la calle.

En su interior el torreón presenta una estructura de doble planta, siendo identificada la parte superior tradicionalmente como sacristía de la antigua parroquia, lo que parece corroborarse a través de la documentación, puesto que en los libros de Cuentas de Fábrica de San Lorenzo se menciona una sacristía baja²⁰, lo cual podría hacernos pensar que existiera una doble sacristía en el templo.

La cripta mantiene actualmente una estructura semicircular que se cubre mediante bóveda esférica de ladrillo, de las de cascarón, y de cuya clave pende una lámpara a través de un colgante de yesería. Las paredes están cubiertas por paneles rectangulares que, a modo de zócalo, conforman un alicatado mudéjar de 1,65 metros de altura con azulejos decorados con motivos geométricos: lazos de ocho y grecas. De entre ellos sobresale el paño central, decorado con ruedas de veinticuatro. La decoración cerámica de la estancia no sólo aparece en las paredes, también en el suelo encontramos muestras, siendo esta ubicación especialmente interesante, puesto que viene a resaltar la posible función funeraria desarrollada en la capilla.

En total aparecen repartidos por la capilla veintiséis paneles con decoración cerámica, que manifiestan el estrecho contacto con el reino Nazarí de Granada, dado el parecido de algunos de los motivos aquí utilizados con los que se hallan en la Alhambra de Granada. Tampoco podemos olvidar que, debido a la importante tradición azulejera de algunos puntos de la provincia, por ejemplo, de la ciudad de Andújar; bien pudiera ser uno de estos lugares el origen de los principales maestros azulejeros que trabajaron, no sólo en el Reino de Jaén, también en el de Granada²¹.

No menos interesante resulta el comprobar la existencia de idénticos motivos decorativos en los azulejos encontrados en la parroquia de la Magdalena, lo que demuestra el funcionamiento de un centro de producción cerámico que abastecería a Jaén y a algunos núcleos próximos, como Torredelcampo²².

En el interior de la capilla, sobre el altar, hay un nicho de arco rebajado, decorado con una fina yesería que recorre, a modo de festón, todos los paneles con elementos cerámicos. En este nicho y sobre un fondo de damasco rojo se sitúa la imagen de un Cristo²³. A través de una estrecha escalera, sumamente restaurada,

20. Archivo Histórico Diocesano de Jaén (A.H.D.J.), Parroquia de San Lorenzo, Cuentas de Fábrica (1709-1749), f. 45 v.

21. P.A. GALERA ANDREU, «Algunas consideraciones sobre el arte de la cerámica en Jaén», *Homenaje al Profesor Alfonso Sancho Sáez*, Universidad de Granada, 1989, pp. 137-145. En donde se incluyen referencias documentales sobre algunos de los maestros azulejeros de la provincia.

22. Igual decoración contienen los restos cerámicos hallados en la excavación arqueológica desarrollada en la ermita de Santa Ana de Torredelcampo (Jaén).

23. Esta imagen es de traza moderna, de los años treinta, obra de Juan de Dios Montoro Fernández y policromada por Cerezo Moreno. Originalmente se encontraba la imagen de otro Cristo, del que hoy sólo nos queda testimonio documental [A.H.D.J., Parroquia de San Lorenzo, Cuentas de Fábrica (1748-1789), f. 182 r].

envolvente, iluminada por ventanas saeteras y cubierta por bóvedas de ladrillo, se accede a la parte superior del torreón, que está cerrado por una bóveda ojival. En esta parte alta se halla un arco de yesería poli lobulado con inscripción árabe, muy similar en su factura al Arco de la Casa de la Virgen²⁴, perteneciente a una antigua vivienda, ubicada en el barrio de San Miguel, y que se custodia actualmente en el Museo Provincial de Jaén. En las dos plantas de la capilla encontramos también nichos decorados con elementos cerámicos, salvo uno de los situados en la planta alta, que está decorado mediante el empleo de la técnica pictórica, combinándose los tonos marrón y verde.

En definitiva, en la Capilla de San Lorenzo se aúnan todos los elementos definidores del mudejarismo arquitectónico. A las técnicas propias de la arquitectura gótica se suman las soluciones decorativas ya utilizadas durante la dominación musulmana de la Península Ibérica, elementos que se perpetúan fruto de los contactos establecidos entre dos tierras de frontera, dando lugar a una manifestación artística con personalidad propia.

Documentalmente, los libros de cuentas de fábrica de los templos parroquiales de la ciudad aportan noticias sobre los materiales más empleados en las intervenciones acometidas en las iglesias, así como los motivos y técnicas decorativas de mayor relevancia.

Respecto al uso de materiales con tradición esencialmente mudéjar, hemos de destacar el empleo del yeso²⁵, con la mención explícita de varias intervenciones documentadas en las que se citan maestros yeseros²⁶. El influjo islámico persiste incluso en el sistema de medidas, a través del cual se realizaban los encargos de este material por medio de los cahices (cahíz)²⁷, tal y como se citan las peticiones en la documentación. Dicho sistema de medida también se emplea cuando se realizan encargos en cal. No son muy comunes las intervenciones que aluden a este tipo de material, si bien sí tenemos documentadas reparaciones de obras de yesería en la parroquia de la Magdalena²⁸.

Otro elemento de clara tradición mudéjar, cuyo uso se documenta en los templos giennenses durante buena parte del siglo XVI, es la cerámica, cuyos restos conservados en los templos ya hemos comentado con anterioridad. Aparecen citados encargos de azulejos en las cuentas de fábrica de las parroquias de la Magdalena²⁹ y San Ildefonso. En este último templo el uso del azulejo es una constante, resaltando el

24. AA.VV., *op. cit.*, 1985, p. 51. El arco pertenecía a una vivienda de la Cuesta de San Miguel, en cuya clave aparece el escudo de los Torres.

25. P.J. LAVADO PARADINAS, «Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trabajo: el yeso», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 435-447.

26. Muy pocos maestros yeseros son citados en la documentación que hemos consultado. Mencionaremos a Pedro Manzano y Pedro María Cano, maestros que aparecen en intervenciones en la parroquia de San Ildefonso.

27. Medida de peso equivalente a 12 fanegas, o lo que es lo mismo, 56,4 Kg.

28. A.H.D.J., Parroquia de la Magdalena, Cuentas de Fábrica (1558-1603), f. 112 v.

29. *Ibidem*, f. 140 r.

empleo de los de Jaén³⁰ y de Toledo³¹, para cuya traída se cita el trabajo de los arrieros³², portadores de los materiales hasta la ciudad de Jaén a cambio del pago de los portes. Incluso, gracias a esa fuente, conocemos los encargos de dos frontales a realizar con azulejos, tal y como se solicitaron para la parroquia de San Ildefonso con el fin de ser ubicados junto a la pila del bautismo y el altar del beneficiado³³. Además, se mencionan encargos de azulejos empleados en nuevas intervenciones, como las acometidas en la escalera de la tribuna del templo³⁴, y las que tuvieron lugar en las gradas y peanas del altar mayor de la capilla del bautismo³⁵. De esta forma la cerámica, por medio de los azulejos, con unas connotaciones eminentemente decorativas, se convierte en un elemento fundamental dentro de la arquitectura de la época³⁶. A pesar de la utilización de azulejos de Jaén para obras en el interior del templo, la mayor parte de los encargos de este tipo de decoración cerámica proceden de la ciudad de Toledo, de maestros azulejeros como: Juan de Vera³⁷ y Sebastián de Toledo³⁸. Durante buena parte de los siglos XV y XVI, Toledo será uno de los centros de producción azulejera más importantes de la Península, de ahí que, a pesar de su lejanía geográfica –más evidente durante estas centurias–, la adquisición de este tipo de cerámica significaba la disposición en un templo de los mejores elementos decorativos³⁹.

Otro interesante capítulo directamente relacionado con las artes decorativas, de gran tradición musulmana, hace alusión al uso del cuero⁴⁰, también empleado en el ornato de los templos. En concreto, en la parroquia de Santa Cruz documentamos el encargo de una serie de tableros de guadameciles en los que se gastaron 272 maravedíes⁴¹. Nuevas adquisiciones de guadameciles aparecen citadas en la parroquia de San Ildefonso, con el objeto de ubicarlos sobre unas cajoneras de nogal⁴².

30. A.H.D.J., Parroquia de San Ildefonso, Cuentas de Fábrica (1540-1599), f. 371 r.

31. El maestro azulejero de Toledo que aparece mencionado en la documentación habitualmente es Juan de Vera [A.H.D.J., Parroquia de San Ildefonso, Cuentas de Fábrica (1540-1599), f. 372 r].

32. Entre los arrieros citados destaca Rodrigo de Córdoba [A.H.D.J., Parroquia de San Ildefonso, Cuentas de Fábrica (1540-1599), f. 387 v].

33. A.H.D.J., Parroquia de San Ildefonso, Cuentas de Fábrica (1540-1599), f. 609 v.

34. *Ibidem*, f. 266 r.

35. *Ibidem*, f. 371 r.

36. M. CASAMAR, «El azulejo medieval. El alicatado», en A.B. ARRAIZA (coord.), *Summa Artis. Historia General del Arte. Las artes decorativas*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, tomo II, pp. 425-428.

37. A.H.D.J., Parroquia de San Ildefonso, Cuentas de Fábrica (1540-1599), f. 372 v. El propio Juan de Vera aparece en alguna ocasión citado como maestro alfarero.

38. *Ibidem*, f. 374 v.

39. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, «Cerámica toledana», en T. SÁNCHEZ PACHECO (coord.), *Summa Artis. Historia General del Arte. La cerámica*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. XLII, pp. 289-304.

40. L. TORRES BALBÁS, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Arte Almohade, Arte Nazarí y Arte Mudéjar*, Madrid, Plus Ultra, 1949, vol. IV, pp. 389-392. Ya se menciona a Jaén como uno de los centros más importantes de fabricación de la artesanía del cuero junto a Granada, Sevilla, Valencia y Madrid. Véase también M.ª P. AGUILÓ ALONSO, «Cordobanes y guadameciles», en A.B. ARRAIZA (coord.), *op. cit.*, tomo II, pp. 259-297.

41. A.H.D.J., Parroquia de Santa Cruz, Cuentas de Fábrica (1556-1601), f. 25 r.

42. A.H.D.J., Parroquia de San Ildefonso, Cuentas de Fábrica (1540-1599), f. 322 r.

Sin lugar a dudas, la utilización de cordobanes y guadameciles debió encontrarse muy extendido en la ciudad. Éstos se labraban, no sólo en objetos muebles, también en cajas, arcas, baúles, etc.; incluso tenemos constancia de que hasta en el siglo XVII se recurría al uso de este material para sentarse en el suelo de los templos. Los cordobanes eran utilizados de forma preferente en objetos utilitarios, mientras que los guadameciles se empleaban, fundamentalmente, con el objeto de conseguir interesantes efectos decorativos.

Para finalizar, comentaremos que aun sin encontrar referencias documentales que incidan en el término “mudéjar”, sí que hemos hallado alusiones al concepto de “morisco”. El primero de esos hallazgos en las fuentes alude a la particularidad de un determinado estilo, mencionado en la documentación con el término “morisco”, y referido a un elemento que conserva los rasgos propios de la cultura musulmana. Así, en las cuentas de fábrica de la parroquia de la Magdalena, dentro de los mandatos generales, se menciona la necesidad de que se lleve a cabo en la torre morisca del templo una obra que sea duradera y poco costosa⁴³. La segunda constancia documental remite a la población morisca que aún convive en la ciudad en los primeros años del siglo XVII⁴⁴. Hemos de recordar que tras la expulsión morisca del reino de Granada en el año 1568, la mayor parte de los desterrados marcharon a las tierras más próximas: los antiguos reinos de Córdoba y Jaén, lo que supuso una ampliación del número de moriscos a finales del XVI. La persistencia de población morisca durante esta centuria es un hecho claramente constatable a través de la documentación. En concreto, en el Archivo Municipal de la ciudad se conserva una serie de cartas de exámenes a distintos oficios artesanales en los que aparecen citados varios moriscos, tanto hombres como mujeres, y en su mayoría realizando las funciones de regateros⁴⁵ o tenderos⁴⁶. La decisión del Consejo de Estado de expulsar a los moriscos en el año 1608 motivó la marcha masiva de este sector poblacional de Jaén. El bando de expulsión definitivo tiene fecha 9 de diciembre de 1609, aunque se llevó a efecto en el año 1610. Los datos de los años posteriores dejan claro que la expulsión no fue definitiva, puesto que siguieron existiendo moriscos en régimen de esclavos, e incluso algunos libertos, de ahí que el cabildo municipal se plantease la necesidad de expulsar a los moriscos que persistieran en la ciudad bajo esta situación. En relación a este reducto de población morisca hay una nota en las cuentas de fábrica de la desaparecida parroquia de Santiago, del año 1610, en la que se paga la cantidad de 590 mavedíes por el pleito contraído con la iglesia de Pegalajar por el diezmo de la torre y el pago que debía efectuar un morisco que en ella vivía⁴⁷. Sin embargo, más inte-

43. A.H.D.J., Parroquia de la Magdalena, Cuentas de Fábrica (1558-1603), f. 33 r. Citado también en AA.VV., *op. cit.*, 1985, p. 423.

44. Sobre los moriscos en Jaén ver: L. CORONAS TEJADA, *Jaén en el siglo XVII*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1994. En su capítulo VIII sobre la población marginada y los extranjeros dedica un interesante apartado a este sector poblacional, pp. 173-182.

45. Término con el que se designa a las personas que venden al por menor los comestibles comprados al por mayor.

46. Archivo Histórico Municipal de Jaén (A.H.M.J.), Legajo 6, cartas de exámenes de oficios artesanales (1575-1579).

47. A.H.D.J., Parroquia de Santiago, Cuentas de Fábrica (1601-1692), f. 69 r.

resante hubiera resultado la consulta del protocolo notarial en el que se especificaban los caracteres fundamentales del pleito, si bien no hemos conseguido localizarlo hasta la fecha.

En definitiva, tanto los restos materiales conservados, como algunas referencias documentales, inciden en la necesidad de reseñar el marcado componente oriental heredado de la cultura islámica. En el caso que nos ocupa a través de la asimilación procedente de los territorios fronterizos, lo que sin duda se perpetúa en el arte en general, y en la arquitectura en particular, no sólo en las centurias bajo medievales, también durante una parte importante de la época moderna.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD: DOS EJEMPLOS DE CARPINTERÍA DE LO BLANCO DEL SIGLO XVI EN LA PROVINCIA DE LEÓN

Joaquín García Nistal*

En la mayoría de las referencias historiográficas, los trabajos de carpintería de armar localizados en la provincia de León han recibido la calificación de *mudéjares*, sin tener en cuenta la afinidad con la estética clásica y renacentista de los componentes ornamentales que engalanan algunos de ellos. Tal cuestión ha suscitado nuestro interés, de manera que, tras el detallado análisis formal y, sobre todo, después de la lectura y revisión de la documentación histórica relacionada con este tipo de trabajos lignarios, hemos podido comprobar, en algunas de las armaduras de la carpintería de lo blanco, la existencia de un programa decorativo que, aplicado a las estructuras tradicionales de la carpintería de armar, se encuentra fuertemente entroncado con los valores plásticos del Renacimiento. Así mismo, el periodo cronológico en el que se elaboran estas armaduras de madera coincide con la consolidación del humanismo y los modelos clásicos en la provincia leonesa durante el siglo XVI.

Concretamente, el estudio documental de los contratos de obra de dos ejemplos de la carpintería de lo blanco en la provincia de León, constató las pretensiones, por parte de los maestros carpinteros encargados de realizarla, de incorporar un lenguaje plástico *al romano*. Este término tiene una inusitada importancia, puesto que desvela la consciente aplicación, por parte de estos artífices, de elementos decorativos que son herederos de una tradición clásica, y que se alejan de los tradicionalmente considerados *mudéjares*.

En consecuencia, en las obras de carpintería de lo blanco, se produce la misma dualidad entre tradición y modernidad que se observa en la arquitectura y el arte español durante los primeros años del siglo XVI, producto de la fase de indefinición estilística que caracteriza la producción artística de esta etapa histórica. Esta cues-

* Universidad de León.

tión se complica aún más si tenemos presente la controversia sobre el origen e influencia de las techumbres y cubiertas de los edificios peninsulares¹.

DUALIDAD ESTILÍSTICA DURANTE EL SIGLO XVI. EL TÉRMINO A LO ROMANO

Como ya hemos señalado, desde comienzos del siglo XVI se advierte en el terreno de las artes una dualidad entre tradición y modernidad. Tanto es así, que en la documentación histórica de esta centuria hacen su aparición dos términos, que se aplican de manera desigual a un tipo de trabajos artísticos u otros. Por una parte, el vocablo *a lo moderno* se utiliza para designar las labores artísticas realizadas siguiendo las pautas del arte gótico, mientras que aquellas obras ejecutadas en consonancia con la estética artística del Renacimiento importada de Italia reciben la voz *a lo romano*². Ya en su obra *Medidas del Romano*, Diego de Sagredo se hace eco de este asunto³.

En el campo concreto de la arquitectura, en la primera mitad del siglo XVI la nueva corriente artística denominada *a lo romano*, en ocasiones, no supuso más que un cambio que únicamente afectaba al aspecto formal de las obras. Es decir, el nuevo es-

1. Acerca de esa polémica tenemos dos directrices perfectamente marcadas, por una parte aquellos estudios que otorgan unos patrones de origen hispano-musulmán a la realización de estos trabajos lignarios, y por otra los que, contrariamente, sitúan su origen en el marco geográfico europeo. Dentro de los primeros, el grupo es ingente y comienza con las afirmaciones de Amador de los Ríos. Sus planteamientos van a continuarse en las labores de estudiosos como Leopoldo Torres Balbás, quien asevera que el origen de la carpintería de armar debe localizarse en el arte almohade. Sus hipótesis vienen apoyadas por el hecho de conservarse la más antigua de las cubiertas de par y nudillo en la mezquita de Kutubiyya, en Marrakesh, fechada hacia la segunda mitad del siglo XII (L. TORRES BALBÁS, *Ars Hispaniae. Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar*, Madrid, Plus Ultra, 1949, vol. IV). Estas mismas teorías se mantienen en el trabajo de otros investigadores: B. MARTÍNEZ CAVIRO, «Hacia un corpus de la carpintería de lo blanco», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 125-132. Para la segunda de las hipótesis, los trabajos pioneros llegan de manos de Lampérez y Romea o Arthur Byne y Mukdred Stapley, quienes ya dejaron constancia de la existencia de una tradición lignaria peninsular desde tiempos visigodos (V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid, 1906; y A. BYNE y M. STAPLEY, *Decorated woodencewilings in Spain*, New York-London, 1920). Desde entonces algunos investigadores han seguido estas propuestas, buscando incluso un origen clásico para este tipo de trabajos (cfr. J.F. RAFOLS, *Techumbres y artesanos españoles*, Barcelona, 1926); y hay también quien señala el origen hispano de este singular sistema de trabajo (A. PRIETO VIVES, *La carpintería hispano-musulmana*, 1932). Los importantes trabajos de Enrique Nuere, tanto en el estudio y análisis de tratados históricos de la carpintería de lo blanco, así como sus indagaciones acerca de los sistemas y recetas prácticas, utilizadas en la elaboración de estas obras lignarias, le han llevado a elaborar una hipótesis sobre la más que probable paternidad centroeuropea de las estructuras de pares (E. NUERE MATAUCO, *La carpintería de armar española*, Madrid, 1989; *La carpintería de lo blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid, 1985; *La carpintería de lazo, lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel*, Málaga, 1990; y «Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de lacerías», *Madridrer Mitteilungen*, Mainz, 1982). En esta misma línea de pensamiento se han ido sucediendo algunos otros estudios (M. FERNÁNDEZ CABO, *Armaduras de cubierta*, Valladolid, 1997).

2. V. NIETO; A.J. MORALES y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*, Madrid, 1997, p. 13. Este mismo tema se aborda en otras obras: V. NIETO, «El problema de la asimilación del Renacimiento en España», *Actas del IX congreso nacional C.E.H.A. El arte español en épocas de transición*, Madrid, 1994, tomo I, pp. 105-115; y F. MARÍAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989.

3. D. de SAGREDO, *Medidas del Romano*, Toledo, 1526 (ed. facsímil, Albatros, 1976).

tilo hace su aparición como una solución epidérmica. Conviven, por una parte, estructuras y sistemas constructivos arraigados en la más pura tradición gótica y mudéjar, junto a los esquemas formales italianos o clásicos. Sin entrar a analizar a fondo esta compleja dualidad, nuestra intención es centrarnos en uno de los múltiples aspectos que comporta este tema, como es el de la carpintería de armar, algunos de cuyos ejemplares leoneses manifiestan con claridad este fenómeno. Sobre la base de un sistema constructivo heredado de tradiciones anteriores, hace su aparición un lenguaje formal clásico, que se ha adaptado perfectamente al diseño estructural de la obra.

El propio Juan de Arfe, en su obra *De varia commesuración para la esculptura y architectura*, publicada en Sevilla (1585-1587), ya es consciente de la dualidad estilística que presentan las obras de Covarrubias o Siloé, utilizando el término *moderno* para designar los trabajos artísticos de raigambre gótica⁴.

Por otra parte, el análisis de las obras de la carpintería de lo blanco que vamos a estudiar, así como el de otras muchas, que reflejan la adopción de un mismo sistema de trabajo, dejan patente un marcado paralelismo respecto a los trabajos arquitectónicos de esas primeras décadas del siglo XVI.

El nuevo lenguaje artístico llegó a la arquitectura española sin grandes experimentaciones, sin una formulación, asumiendo unos esquemas plásticos ya elaborados⁵. Esta manifestación tiene su reflejo en algunos trabajos lignarios, en los que se integran ornamentos clásicos, haciendo un uso ecléctico de los mismos. De igual modo que ocurre en la arquitectura, la única innovación de estos trabajos de madera de la primera mitad del siglo XVI, se halla en su revestimiento formal. Así mismo, son frecuentes los ejemplos de armaduras en los que la combinación de integrantes decorativos de doble tradición da origen a una heterogeneidad que se puede calificar de “indefinición o indeterminación estilística”⁶.

LA LLEGADA DEL ARTE RENACENTISTA A LA PROVINCIA DE LEÓN

La incorporación a las manifestaciones artísticas de la provincia de León de los nuevos modelos estéticos del Renacimiento, no varió en gran medida respecto a cómo se produjo en el resto de la península. Transcurre durante la segunda década del siglo XVI, concretamente no antes de 1524, coincidiendo, de esta manera, con la aparición de un humanismo local⁷.

4. J. de ARFE Y VILLAFANE, *De varia commesuración para la esculptura y architectura*, Sevilla, 1585-1587; de esta obra se han llevado a cabo varias ediciones posteriores. Sobre este tema *vid.* A. CÁMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, 1990.

5. V. NIETO y otros, *op. cit.*, pp. 14-15.

6. Hemos utilizado, salvando las distancias, el término que aplica Víctor Nieto para referirse al periodo arquitectónico del primer tercio del siglo XVI, conocido como “plateresco”, para designar los trabajos de la carpintería de lo blanco que evidencian una falta de homogeneidad y en los que la mezcla de modelos es patente (*Cfr.* V. NIETO y otros, *op. cit.*, pp. 57-65).

7. M.^ªD. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *El arte del Renacimiento en León. Las vías de difusión*, León, 1992, p. 16; y *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1993, p. 21.

Durante la primera década del siglo XVI se hace notoria la falta de asimilación de la nueva cultura. Muchos maestros de obras copian, indiscriminadamente, modelos artísticos, llegados desde Europa por diferentes vías de difusión, sin formular ninguna preocupación teórica⁸. A la irradiación de estas nuevas fórmulas contribuyen, en la provincia de León, muy especialmente en la primera mitad de siglo, el tratado de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, y los grabados, estampas y dibujos que circulan en la época. Se recogen, de este modo, “un amplio repertorio de modelos ornamentales y elementos formales provenientes de Italia y considerados por lo mismo *a lo romano*”⁹. Esta evidente incorporación epidérmica de un nuevo lenguaje, sin suponer un marcado cambio en las estructuras tradicionales, es algo que también venimos constatando que se produce en algunas techumbres de madera.

Algunos edificios de la capital leonesa, como el antiguo convento de San Marcos o la propia catedral de Santa María, se ven sometidos a una “indefinición estilística”, pudiéndose contemplar la perseverancia de las estructuras tradicionales, dotadas, a su vez, de un sentido renovador, especialmente en la faceta decorativa¹⁰.

Los años que transcurren entre 1523 y 1535 marcan el inicio de la incorporación de este nuevo lenguaje artístico a la provincia de León, que se irá consolidando en las dos décadas posteriores. Durante este periodo, existe una filiación renacentista, pero las estructuras mantienen resabios góticos¹¹.

LAS ARMADURAS DE CUBIERTA

Hemos ofrecido una visión genérica sobre la llegada de los nuevos valores plásticos, durante el siglo XVI, en la provincia leonesa, así como la existencia de una dualidad artística en el terreno de las artes. Pasaremos, a continuación, a analizar dos ejemplos de la carpintería de esta zona geográfica. Por un lado, nos fijaremos en la techumbre que cubría la capilla mayor de la iglesia de San Pedro de Villamizar y, por otro, en la armadura de la capilla de la Visitación de Salas de los Barrios, ambas en León.

La razón que determinó el estudio específico de ambas obras se fundamenta en varias cuestiones. Principalmente, la observación, en la documentación histórica, de un fenómeno que se hacía evidente en estos dos ejemplos lignarios y en otros muchos de la provincia leonesa. Por una parte, la existencia de una tipología estructural heredera de los sistemas tradicionales de la carpintería de lo blanco, y por otra, la manifiesta incorporación de valores plásticos entroncados con una corriente artística alejada de lo que tradicionalmente se ha denominado con el término *mudéjar*.

El documento que acredita la ejecución de la techumbre de la iglesia de Villamizar se redacta con fecha 24 de julio de 1549¹². En esta capitulación, los mayordomos ce-

8. M.ºD. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *El arte del Renacimiento...*, p. 58.

9. *Ibidem*, p. 71.

10. M.ºD. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, pp. 37-38.

11. J. RIVERA BLANCO, *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982, p. 38.

12. Archivo Histórico Diocesano de León (A.H.D.L.), Protocolos notariales, Notario Andrés Pérez de Capillas, núm. 11, s.f.



Fig. 1. Iglesia de San Pedro de Villamizar (León). Detalle de canes reaprovechados en el rafe del pórtico sur.

lebran contrato con el oficial de carpintería Hernando de la Sota, vecino de León. El escrito se redacta según fórmulas tradicionales. Se detallan algunos pormenores, como el periodo de tiempo máximo para la realización de la obra, su tasación por dos oficiales de carpintería, que serán nombrados, uno por el maestro de la obra, y otro por los mayordomos de la iglesia, así como la entrega de los materiales necesarios a pie de obra¹³.

El 3 de agosto de 1549, Hernando de la Sota presenta, ante el provisor general del obispado de León, el mandamiento para la ejecución de la obra y las condiciones de la misma. En ellas se detalla las dimensiones del espacio a cubrir, 23 pies de largo por 15 de ancho y se determina [...] *que suba el alto hasta la solera del texaroz de la capy-lla porque no se metan las aguas por la pared abayo an de lebar una ala de canes muy bien labrados y rebolados pyes [...]*. Actualmente, la capilla mayor de la iglesia de San Pedro de Villamizar está rematada mediante una cupulilla de yeso, sin que se haya conservado el trabajo en madera. Pero, recientemente, en unas labores de reparación de la cubierta exterior se encontraron algunas de estas piezas, que han sido reutilizadas para construir el pórtico sur de acceso al templo. Siguiendo con el análisis de la documentación, ésta nos ofrece otros datos de interés acerca de la elaboración de la sacristía: [...] *el techo de la sacrestya a de ser desta manera que lyeve dos madres*

13. *Ibidem.*



Fig. 2. Iglesia de San Pedro de Villamizar (León). Detalle de cortes del can y verdugillo localizados en el rafe del pórtico sur.

repartidas en justa manera y en las paredes sus soleras que syrban de madres y encyma sus moholdes de vytrones muy vien labrado y zepillado y tavycado, la guarnicion a de ser de unos espejos redondos y en cada uno su moldura [...] pintado de dente llón [...]. El contenido que se detalla hace referencia, no tanto al proceso constructivo que se debe llevar a cabo y que suponemos en la misma línea constructiva tradicional *mudéjar*, como a lo que se considera mayor novedad, es decir, a la decoración de la armadura, en la que se incluyen elementos formales propios de un lenguaje clásico, como los moldes de vitrones, que integran el arrocabe, una guarnición de espejos redondos y dentellones. Finalmente, precisa el remate que integra el almarvate *atado de un verdugo de romano*. Este vocablo, cuyo significado ya hemos definido, deja clara constancia del modelo decorativo que sigue este maestro carpintero¹⁴.

Hernando de la Sota fue uno de los más insignes maestros de carpintería vinculados a la región leonesa durante el siglo XVI, donde realizó diferentes obras, tanto armaduras como labores de tipo constructivo. Por los datos que conocemos sobre su actividad artística, bien podemos suponer que Hernando de la Sota era plenamente consciente del nuevo lenguaje artístico que estaba incorporando a sus techumbres.

Siguiendo los pasos de este artífice encontramos documentación que confirma su actuación, entre la tercera y cuarta década del siglo XVI, en el centro cultural y ar-

14. *Ibidem*.

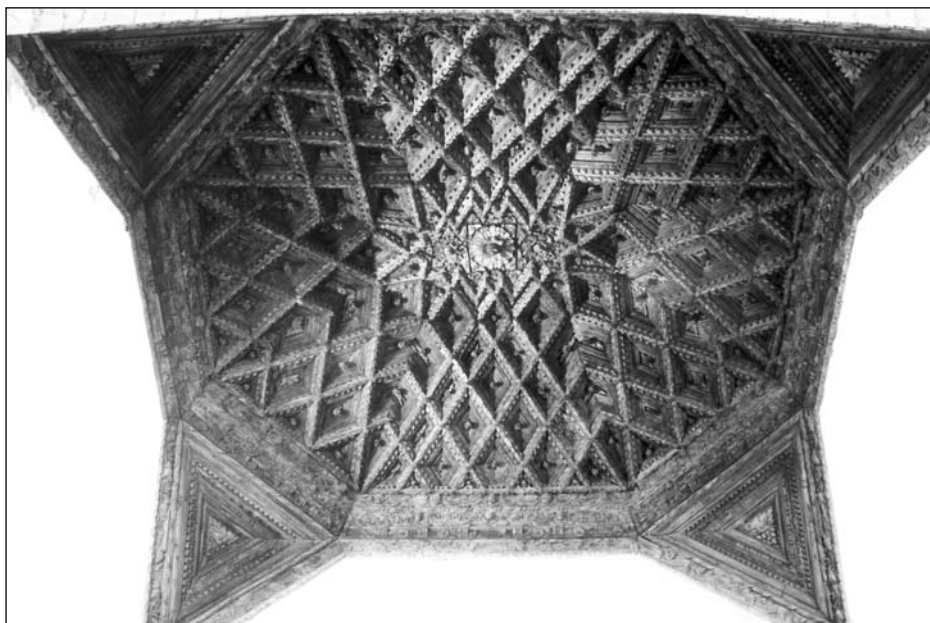


Fig. 3. Capilla de la Visitación de Salas de los Barrios (León). Armadura de madera. Vista general.

tístico más importante del Renacimiento leonés, el antiguo convento de San Marcos. Las labores que allí desempeña están vinculadas a las cubiertas lignarias que, realizadas entre los años 1543 y 1544, presentan un programa ornamental de gusto clásico. Junto a él trabajan entalladores de la trascendencia de Guillén Doncel, discípulo de Juan de Juni, perfecto conocedor de las nuevas fórmulas artísticas que aplica a otra de las obras del citado convento, la sillería coral, concluida en 1543¹⁵. En esta obra escribe *Omnia nova placet*, manifestando así el espíritu innovador del Renacimiento¹⁶. La fuerte aportación italianizante de estos artistas norteños fue un factor esencial en el proceso evolutivo del arte y de la arquitectura leonesa y, sobre todo, posibilitó a Hernando de la Sota familiarizarse con el nuevo lenguaje artístico llegado de Italia.

El otro ejemplo llevado a estudio es la armadura de la capilla de la Visitación, en Salas de los Barrios. Tomando como punto de partida, de nuevo, la base documental, vuelve a evidenciarse la asimilación de la nueva tendencia ornamental. La ela-

15. M.^aD. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y A. ORICHETA GARCÍA, «El convento de San Marcos de León. Nuevos datos documentales sobre el proceso constructivo en el siglo XVI», *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 86, 1998, pp. 231-274.

16. J. RIVERA BLANCO, *op. cit.*, p. 35. Sobre la sillería coral del convento de San Marcos de León, *vid.* A. ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral del convento de San Marcos de León*, León, 1997.



Fig. 4. Capilla de la Visitación de Salas de los Barrios (León). Detalle de la decoración del arrocabe y artesones.

boración de esta techumbre se inicia con el contrato entre el abad de Compludo, Francisco del Rincón, y el carpintero y vecino de León, Juan de Rodas, el 8 de marzo de 1554¹⁷.

En el contrato se especifica que la obra de carpintería ha de ejecutarse según las trazas hechas en pergamino, por lo que ya existía un proyecto previo de la obra. Continúa precisando: [...] *Yten, a de yr toda la obra de la dicha capilla ensamblada e atada la moldura e los huecos de los artesones quajados de moldura relebada y en un papo de paloma que sera parte de la dicha moldura [...]*, haciendo continuas referencias a la decoración que deben llevar los artesones que integran el conjunto lignario. Posteriormente, dentro de esas detalladas condiciones, alude a otras intervenciones ornamentales: [...] *en lo alto del dicho artesonado a de llebar unas lenguas del romano y en lo bajo del dicho arteson un quadrado en que bayan unos dentellones [...]*. Tal y como ocurría en el primero de los ejemplos analizado, tenemos constancia documental sobre la filiación renacentista de la decoración incorporada a estos trabajos de la carpintería de lo blanco, como testimonia la alusión al término *romano* para indicar el origen de los ornamentos. Junto a las lenguas del romano, aparecen dentellones, frisos a modo de triglifos y metopas, guirnaldas, querubines, conchas y otros motivos

17. Archivo Histórico Provincial de León (A.H.P.L.), Protocolos notariales, Ponferrada, Legajo 42, ff. 160-162. Publicado por J.M.ª VOCES JOLÍAS, *Arte religioso del Bierzo en el siglo XVI*, Ponferrada, 1987.

clásicos que forman parte del conjunto lignario¹⁸. El precio final de la obra se contrata en 112.500 maravedíes. El pago se hace efectivo el 2 de noviembre de 1554¹⁹.

Esta armadura es minuciosamente estudiada por Miguel Fernández Cabo quien, a través del contrato y de su lectura dibujada, llega a la conclusión de que muchos de estos trabajos lignarios pudieron realizarse a través de muestras o modelos establecidos, que manejaban los carpinteros, y que intentaban ajustar al espacio concreto a techar²⁰.

Acerca de la nueva personalidad artística, Juan de Rodas, hemos obtenido noticias más parciales, pero podemos constatar su familiaridad con ambientes vinculados a las nuevas modas estilísticas. Concretamente, el 5 de abril de 1552 Juan de Rodas trabaja en algunas obras de la colegiata de San Isidoro para Diego Alcedo²¹. Durante la primera mitad del siglo XVI, y posteriormente, se van a ir incorporando a este edificio varios espacios vinculados a las nuevas tendencias renacentes.

CONCLUSIONES

Para finalizar, podemos verificar la existencia, en la provincia de León, de algunas armaduras, que son prueba fehaciente de la incorporación de una decoración ligada a las nuevas fórmulas estéticas del Renacimiento y que, precipitadamente, han sido catalogadas de mudéjares.

La aportación documental—muy presente en este estudio—, sobre la aplicación del término *al romano* en algunos contratos de obras de carpintería de lo blanco, deja constancia de la perfecta asimilación de los carpinteros, durante un periodo cronológico cercano a la mitad del siglo XVI, de un nuevo lenguaje formal y de su procedencia.

Al igual que sucede en la arquitectura de las primeras décadas del siglo XVI, estos trabajos de la carpintería de armar leonesa que hemos llevado a análisis, incorporan modelos ornamentales renacentistas, que se presentan únicamente como una solución epidérmica. Por su parte, las estructuras siguen manteniendo las fórmulas de trabajo tradicionales. Este fenómeno marca la peculiar dualidad entre la tradición y la modernidad que presentan las armaduras.

Por último, debemos tener en cuenta la actividad artística que algunos carpinteros, como Hernando de la Sota o Juan de Rodas, desempeñan en torno a determinados edificios de la capital leonesa, donde están llegando los nuevos modelos ornamentales de tendencia renacentista, y que demuestran la vinculación y familiaridad de estos artífices con el entorno humanista de su tiempo.

18. El arrocabe está decorado con imágenes de varias santas y virtudes cardinales y teologales acompañadas de su respectiva inscripción.

19. A.H.P.L., Protocolos notariales, Ponferrada, C-1501, ff. 70 r y 70 v. Publicado por V. FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, *Arquitectura religiosa en el Bierzo. Siglos XVI-XVIII*, Ponferrada, 2001, tomo II, p. 697.

20. Esta hipótesis parece ser válida para otros conjuntos muy similares en la provincia de León, como la iglesia de Santiago en Trabazos, la Cabrera, o bien la techumbre de Becerril de Campos en Palencia. Cfr. M. FERNÁNDEZ CABO, *op. cit.*, p. 33.

21. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Andrés Pérez de Capillas, núm. 12, s.f. Publicado por J. RIVERA BLANCO, *op. cit.*, pp. 134 y 142.

DIEZ AÑOS DE BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL ARTE MUDÉJAR (1992-2002)

Ana Reyes Pacios Lozano*

Se pretende con este trabajo dar a conocer los especialistas y los años con mayor producción, los focos mudéjares más estudiados y otras peculiaridades relacionadas con los documentos que forman parte de este periodo bibliográfico. Además, se quiere poner de manifiesto los problemas e inconvenientes que surgen a la hora de pretender la exhaustividad en un repertorio bibliográfico, basándose en los aparecidos en la bibliografía de arte mudéjar, la mayoría trasladables a otras bibliografías del área de las Humanidades.

Este análisis, sintético y básicamente cuantitativo, de la producción bibliográfica relativa al arte mudéjar está basado en las referencias recogidas en la *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda (1992-2002)*, publicada por el Centro de Estudios Mudéjares en el año 2002, así como en las experiencias acumuladas en su proceso de elaboración.

LOS ESTUDIOS RELATIVOS AL ARTE MUDÉJAR A LO LARGO DEL PERIODO 1992-2002

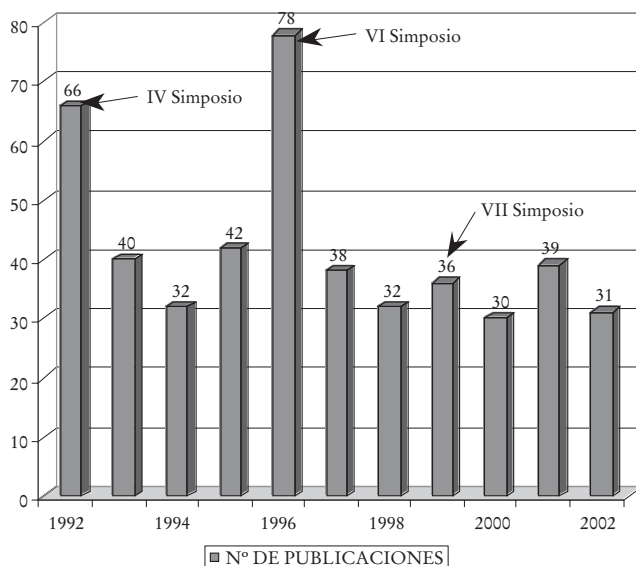
En lo referente al número de publicaciones por años, tomando como referencia el análisis bibliográfico relativo al periodo que discurre entre 1857 y 1991¹, en el cual 1982 registró el mayor número de publicaciones —llegando casi a las 70—, cabe señalar que a lo largo de este decenio esta cantidad es superada en el año 1996 con 78 trabajos. A partir de ese año, y hasta el momento actual, se inicia un descenso, reduciéndose el número de publicaciones prácticamente a la mitad, pues oscilan según los años entre 30 y 40, tal y como se puede ver en el Gráfico 1.

* Departamento de Biblioteconomía y Documentación, Universidad Carlos III (Madrid).

1. A.R. PACIOS LOZANO, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares. 1857-1991*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1993, pp. 55-59.

GRÁFICO 1

Publicaciones por años



Los años con mayor número de estudios publicados –1996 con 78 y 1992 con 66– vuelven a coincidir con aquellos en los que se editan las actas del VI y IV Simposio Internacional de Mudejarismo, respectivamente. Se pone así de manifiesto el impulso investigador que, en términos generales, viene propiciando su celebración. A pesar de este dato, conviene hacer notar que la cuantía de aportaciones fue menor que en las convocatorias anteriores, por lo que habría que buscar otras razones al incremento de la producción mudéjar en esos años. La convocatoria del VII Simposio, de orientación histórica y lexicográfica, aunque, como ya viene siendo habitual, también contó con sección abierta, no favoreció de nuevo el auge de los estudios relativos al arte mudéjar. Sería deseable que en la IX edición se superara este bache y, al menos, se mantenga la trayectoria seguida en las anteriores convocatorias.

Otros eventos científicos que han ayudado a incrementar el número de publicaciones en estos dos años –1992 y 1996– son el Tercer Encuentro de Estudios Bilibitanos y el Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Los primeros, son, en su mayoría, abundantes en trabajos sobre el arte mudéjar de la comarca. En cuanto a los segundos, los tres editados comprendidos en la bibliografía, han aportado un buen número de estudios relacionados, en gran parte, con la carpintería, no siempre denominada o considerada como mudéjar, pero de interés por mostrar otra orientación o forma de ver las obras, la de los profesionales de la arquitectura, a menudo diferente a la tradicional de los historiadores del Arte. A lo expuesto hay que unir la coincidencia en el año de edición de un buen número de monografías.

Los años 1995, el tercero con mayor número de trabajos, y 1996, son significativos por la edición de dos textos con aportaciones de síntesis sobre el mudéjar de España y América, resultado de proyectos que pretendieron resaltar el destacado papel desempeñado por Al-Andalus. Nos referimos al *Catálogo de la Exposición Mudéjar Iberoamericano: del Islam al Nuevo Mundo* (1995) y la monografía *El arte mudéjar* (1996), coordinada por Gonzalo Borrás. Ambos son títulos de gran interés para el conocimiento global del arte mudéjar. También a lo largo de estos dos años aparecieron un buen número de obras colectivas con partes o contribuciones dedicadas al arte mudéjar.

En este análisis cuantitativo, con referencia muy selectiva a ciertos trabajos, es imprescindible mencionar las Tesis Doctorales realizadas sobre el arte mudéjar, estudios profundos que aportan el mayor acervo científico al tema. A lo largo del periodo referido, la nómina de “nuevos” expertos se ha incrementado con los siguientes nombres: Miguel FALOMIR FAUS², que aporta datos de gran interés sobre el colectivo de los “fusters”, carpinteros que monopolizaron el trabajo de la talla en madera, cuyo destino principal fue la realización de artesonados durante el periodo renacentista valenciano; María FERNÁNDEZ-SHAW³, cuya investigación permite un conocimiento detallado de las armaduras y otras piezas de carpintería mudéjar ubicadas en la arquitectura religiosa de la provincia de Ávila; María Elena DÍEZ JORGE⁴, que ha profundizado en las relaciones multiculturales a través de la estética mudéjar, entendiéndolo como una dimensión social con sus propias fórmulas inserta en un espacio multicultural; María Luisa CONCEJO DÍEZ⁵, cuya tesis aborda el estudio detallado de las manifestaciones artísticas burgalesas; Juan Carlos RUIZ SOUZA⁶, que aporta nuevas reflexiones en torno a la arquitectura civil mudéjar castellana, al presentarla como resultado de un proceso de “reinteriorización” con enorme influencia granadina, acaecido en el siglo XIV, ante la nueva articulación de una Corona extensa y despoblada; y, finalmente, José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO⁷, que muestra cómo se llevó a cabo la reelaboración y recuperación del arte mudéjar en el historicismo arquitectónico.

Otra novedad significativa del periodo tratado en el panorama bibliográfico del arte mudéjar es la obra conjunta sobre la arquitectura de este estilo en España y América, realizada por Rafael LÓPEZ GUZMÁN⁸. Aporta una visión de conjunto realizada bajo un marco histórico-cronológico y contempla, además de la arquitectura, otros aspectos relacionados con el arte mudéjar, tales como la historiografía, los materia-

2. *Actividad artística en la ciudad de Valencia, 1472-1522*, Madrid, 1993.

3. *Carpintería de lo blanco en la provincia de Ávila (arquitectura religiosa)*, Madrid, 1994.

4. *La conflictividad en el arte mudéjar*, Granada, 1997.

5. *El arte mudéjar en Burgos y su provincia*, Madrid, 1999.

6. *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y Reino de Granada del siglo XIV: creatividad y/o crisis*, Madrid, 2000.

7. *La arquitectura ‘Neoárabe’ en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada, 1997.

8. *Arquitectura mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000.

les, las técnicas y la decoración mudéjares. Abarca las áreas geográficas, lo que el autor ha denominado como “Las Españas Mudéjares”, en las que la arquitectura mudéjar fue fundamental en el desarrollo histórico.

LOS ESPECIALISTAS CON MAYOR PRODUCCIÓN BIBLIOGRÁFICA SOBRE EL TEMA

Los autores que mayor número de trabajos han aportado en este decenio al conocimiento del arte mudéjar son:

- SANMIGUEL MATEO, Agustín (23)
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (18)
- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel (16)
- NUERE MATAUCO, Enrique (15)
- LAVADO PARADINAS, Pedro José (11)
- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. (11)
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel (10)
- CABAÑERO SUBIZA, Bernabé (9)
- FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (8)
- MOGOLLÓN CANO CORTÉS, Pilar (8)
- PAVÓN MALDONADO, Basilio (8)
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (8)

Algunos, como Gonzalo Borrás y Pedro Lavado, continúan destacando, al igual que sucedía en la etapa cubierta en el repertorio bibliográfico anterior, que va de 1857 a 1991. Más que elaborar un *ranking* de autores, que no es en absoluto la pretensión, lo que interesa de este análisis cuantitativo es ver la filiación dominante de los estudiosos, para así vincular instituciones u organismos a la investigación sobre el arte mudéjar. En este sentido, es clara la dependencia del arte mudéjar respecto de la universidad, lo que viene a demostrar que el mayor acervo científico sobre el tema se sigue impulsando y creando desde la universidad española. Existen algunas excepciones, caso de Agustín Sanmiguel, autor con mayor número de trabajos, y de Basilio Pavón y Pedro Lavado. Estos dos últimos aparecen ligados a instituciones relacionadas con la investigación: el primero, investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y, el segundo, conservador en la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, aunque también está unido a la universidad.

Al tratar de los autores del mudéjar es obligado comentar el interés que ha despertado fuera de nuestro país. A la nómina de los clásicos extranjeros, como Philippe Araguas y Genevieve Barbe-Coquelin de Lisle, se han ido incorporando otros, como Christiane KOTHE⁹, estudiosa de las iglesias parroquiales granadinas.

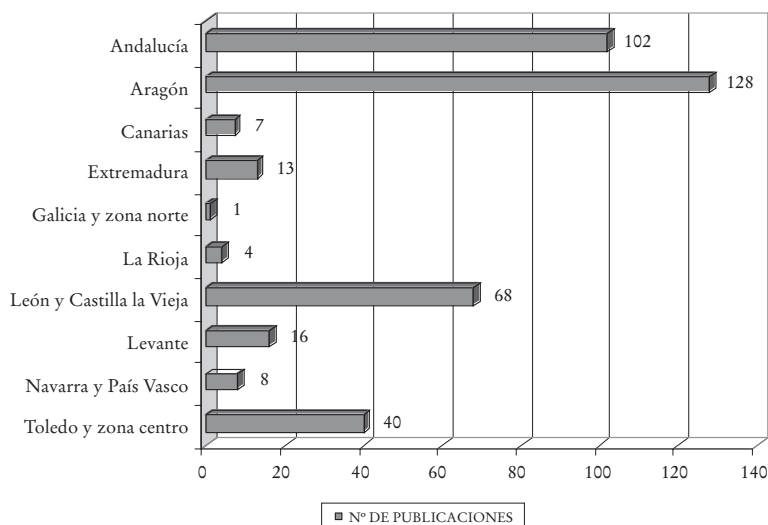
9. Sirva como ejemplo el trabajo presentado a uno de los Simposio: «Granada, 1492-1568: urbanismo nazarí-exigencias castellanas, el ejemplo de las iglesias parroquiales», *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, pp. 449-465.

LOS FOCOS MUDÉJARES OBJETO DE MAYOR ATENCIÓN

Por lo que se refiere a los focos mudéjares que cuentan con mayor número de estudios, en el Gráfico 2 se puede ver como Aragón, Andalucía y León y Castilla la Vieja ocupan los tres primeros lugares.

GRÁFICO 2

Publicaciones por focos mudéjares regionales



Aragón, con 128 trabajos, es la zona que registra más publicaciones, destacando Zaragoza en particular. La razón podría atribuirse, no sólo a la calidad y cuantía de las realizaciones mudéjares, sino también al elevado número de encuentros científicos y publicaciones colectivas que se propician desde diferentes instituciones aragonesas. No cabe duda de que este respaldo institucional está ligado al interés puesto por la administración en que se tome conciencia de la importancia del fenómeno mudéjar en la región, ante el gran número de ejemplos de indiscutible personalidad y calidad artística que atesora. Todo ello ha desembocado en el reconocimiento por parte de la UNESCO, en diciembre de 2001, del Mudéjar aragonés como Patrimonio de la Humanidad. Por otra parte, no hay que olvidar que en esta zona abundante en publicaciones ejercen su magisterio dos de los autores con mayor producción bibliográfica: Gonzalo Borrás, gran impulsor de los estudios sobre el mudéjar, y María Isabel Álvaro, especialista de la cerámica mudéjar aragonesa, que ha tutelado también trabajos sobre otras artes mudéjares, como las yeserías.

Es imposible enumerar los numerosos estudios con los que cuenta la provincia de Zaragoza dedicados a las diversas manifestaciones artísticas mudéjares que posee. No obstante, como autor que registra mayor número de trabajos, hay que referir-

se a las aportaciones de Agustín Sanmiguel Mateo al conocimiento del mudéjar calatayubí¹⁰. Por su contribución a los orígenes de este arte es preciso citar a Andrés SAN MARTÍN MEDINA¹¹ que, a partir de los recientes descubrimientos que han tenido lugar en la iglesia parroquial de San Pedro de Zuera, da a conocer los elementos formales de tradición románica, pero en ladrillo, tratando de imitar los grandes sillares de piedra, utilizados en su construcción. El trabajo replantea las relaciones iniciales entre la tradición constructiva musulmana y los modelos formales románicos de las comunidades cristianas.

Finalmente, en el vasto grupo de publicaciones sobre el mudéjar aragonés, abundante en trabajos monográficos, cabe destacar dos obras colectivas sobre conjuntos de excepcional interés a cargo de un nutrido grupo de reconocidos especialistas del arte mudéjar. Se trata de las monografías sobre la Aljafería¹² y la Seo de Zaragoza¹³, estudios detallados que abarcan todas las manifestaciones artísticas que comprenden estos edificios, así como su evolución en el tiempo.

Andalucía, con 102 trabajos, se sitúa en segundo lugar, con Sevilla a la cabeza. Este foco cuenta, además, con un estudio colectivo, realizado a modo de guía, que comprende el grueso de las manifestaciones artísticas de todas sus provincias¹⁴. En la línea que se sigue en esta comunicación, relacionando focos y provincias con autores que tienen un mayor número de publicaciones, aquí destacan los nombres de conocidos estudiosos del tema como Alfredo J. Morales, por sus revisiones de la arquitectura palacial sevillana, y Rafael CÓMEZ, que ha dado a conocer detalles del sistema de trabajo de los alarifes de Al-Andalus¹⁵.

Para el conocimiento del mudéjar granadino son ineludibles las aportaciones, tanto monográficas como de conjunto, de José Manuel GÓMEZ-MORENO CALERA¹⁶. Una nueva visión del mudéjar granadino presente en la Alhambra se debe a Elena DÍEZ JORGE, a través del análisis que realiza de la multiculturalidad que allí se dio¹⁷.

León y Castilla la Vieja, con 68 trabajos, ocupa el tercer puesto, siendo Valladolid la que acapara un mayor número de ellos. Es este foco, algunas de sus provincias en particular, el que registra un número más elevado de tesis doctorales sobre el arte mudéjar y, en consecuencia, más novedades. De esta forma, se pueden conocer al detalle las realizaciones del mudéjar burgalés y la carpintería abulense, con los trabajos ya

10. De sus numerosos trabajos citamos como ejemplo la monografía titulada *Torres de ascendencia islámica en las comarcas de Calatayud y Daroca*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1998.

11. «Iglesia de San Pedro de Zuera –en los orígenes del mudéjar–», *Arte Mudéjar Aragonés, Patrimonio de la Humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2002, pp. 167-181.

12. *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998, 2 vols.

13. *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998.

14. *El mudéjar en Andalucía. Jornadas Europeas de Patrimonio de 2000*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2000.

15. *Los constructores de la España Medieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

16. Una visión global del mismo se encuentra en una de sus últimas comunicaciones: «Identidad del arte mudéjar y su desarrollo en Granada», *El mudéjar en Almería. Jornadas Europeas de Patrimonio 2000*, Almería, Junta de Andalucía, 2001, pp. 9-30.

17. *El palacio islámico de la Alhambra. Propuestas para una lectura multicultural*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

señalados de María Luisa Concejo y María Fernández-Shaw, así como el de Juan Carlos Ruiz Souza, que ofrece una nueva visión de la arquitectura civil castellana. Es de lamentar que ninguno de los tres hayan salido a la luz todavía en el momento de realizar este trabajo (junio de 2002). A ellos hay que añadir la edición de otras tesis, realizadas con anterioridad a 1992, que completan el panorama del arte mudéjar castellano-leonés. Nos referimos a las monografías sobre la carpintería mudéjar salmantina y leonesa a cargo de Belén GARCÍA DE FIGUEROLA¹⁸ y Miguel FERNÁNDEZ CABO¹⁹, respectivamente.

En este decenio que describimos, también el mudéjar castellano-leonés ha contado con una obra completa, realizada por tres reconocidos especialistas en el tema —Manuel VALDÉS, Teresa PÉREZ HIGUERA y Pedro LAVADO—, en la que se tratan las manifestaciones más destacadas de sus diferentes provincias correspondientes a la arquitectura religiosa y civil de los siglos XII al XV, además de abordar también el estudio de las artes aplicadas²⁰. A su vez, merecen la atención los diversos trabajos de síntesis realizados por Pedro Lavado, uno de los estudiosos más prolíficos sobre la arquitectura en los monasterios y conventos castellano-leoneses²¹.

En el foco toledano el número de estudios ha bajado considerablemente en relación con la etapa anterior. Sin duda, la lamentable pérdida de Clara Delgado ha contribuido a ello. El mayor número de trabajos se deben a Basilio Pavón Maldonado. Como novedad merecen destacarse sendas monografías en las que se reconstruye el hábitat toledano del siglo XIV, donde se muestra la estructura de la arquitectura privada, trabajo a cargo de Jean PASSINI y Jean-Pierre MOLÉNAT²².

Dado lo limitado de este trabajo, no es posible dejar constancia de otros trabajos de interés. No queremos concluir este epígrafe sin hacer una breve alusión a los que han contribuido a dar a conocer aquellas zonas más desfavorecidas en cuanto a obras mudéjares realizadas y conservadas. Es el caso del estudio que analiza las techumbres mudéjares de Lorca, llevado a cabo por María Teresa BELDA y María Teresa MARÍN²³, así como el catálogo de la carpintería de las iglesias vascas, prologado por Enrique NUERE²⁴.

18. *Techumbres mudéjares en Salamanca*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1996.

19. *Armaduras de cubierta*, Valladolid, Ámbito, 1997.

20. *Arte mudéjar*, Valladolid, Ámbito, 1996.

21. Sirva como ejemplo el titulado «Palacios o conventos: arquitectura en los monasterios de Clarisas de Castilla y León», *Verdad y Vida*, 207-208, 1994, tomo LII, pp. 715-752.

22. *Toledo a finales de la Edad Media. I. El barrio de los canónigos y Toledo a finales de la Edad Media. II. El barrio de San Antolín y San Marcos*, editados en Toledo por el Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La Mancha, el primero en 1995 y el segundo en 1997.

23. Publicado en la revista *Clavis*, 1, 1999, pp. 103-118.

24. *Ars Ligneá. Las iglesias de madera en el País Vasco*, Madrid, Electra, 1996.

**LA PRETENDIDA EXHAUSTIVIDAD DE LOS TRABAJOS BIBLIOGRÁFICOS,
PROBLEMÁTICA E INCONVENIENTES EN SU CONSECUCIÓN.
EL CASO DE LA BIBLIOGRAFÍA DE ARTE MUDÉJAR**

Cualquier bibliografía analítica realizada con el objetivo de convertirse en un eficaz instrumento de posibles investigadores futuros sobre el tema en cuestión debe perseguir la exhaustividad. Sin embargo, conseguir reunir todos y cada uno de los trabajos publicados o no sobre una materia se convierte en algo sumamente difícil, al menos cuando las obras necesitan localizarse y consultarse para aportar información sobre su contenido. Buscar, ordenar y comentar son tareas que pueden parecer mecánicas, pero que requieren técnica y pericia. A ello hay que añadir los problemas de distinta índole con los que se puede encontrar un bibliógrafo. A continuación damos a conocer una muestra significativa de estos obstáculos. Hay que tener en cuenta que las situaciones expuestas aquí se dieron en un marco temporal que abarcó desde mayo a julio del 2002, en cuyos últimos días se cerró la bibliografía editada en el mes de septiembre.

1. Escasa presencia de referencias sobre el arte mudéjar en las fuentes secundarias, catálogos de bibliotecas y bases de datos nacionales e internacionales

Cuando se elabora una bibliografía no se puede prescindir de la consulta de diferentes repertorios bibliográficos, a través de los cuales se pretende la localización de trabajos. El principal inconveniente de estas fuentes secundarias para la Historia del Arte es que la cobertura que hacen del arte mudéjar es escasa o insignificante. Ponemos algunos ejemplos:

1.1. Catálogos de bibliotecas en línea

En los diferentes catálogos en línea consultados la primera estrategia de búsqueda se ha realizado considerando el arte mudéjar como materia para poder obtener el mayor número posible de documentos. Los resultados obtenidos son los siguientes:

- Catálogo de la red de bibliotecas del C.S.I.C. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) [consulta 8/7/2002] = 110 referencias.
- Catálogo de la Biblioteca Nacional (ARIADNA) [consulta 13/6/2002] = 28 referencias.
- Catálogo de REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias Españolas) [consulta 4/7/2002] = 203 referencias.
- Catálogo de la biblioteca del Museo Arqueológico Nacional [consulta 8/7/2002] = 21 referencias.

El problema principal para lograr ítems a través de los catálogos de las bibliotecas es que las obras localizadas se reducen, prácticamente, a aquellas que incluyen en el título el vocablo “mudéjar”. Para poder recuperar aquellos estudios que traten sobre techumbres mudéjares es necesario realizar otras búsquedas utilizando el tér-

mino “techumbres” y “carpintería” en el campo del título, dado que la búsqueda por “arte mudéjar” no permite recuperar los que versan sobre techumbres o carpintería si el título no contiene la palabra “mudéjar”. Se detectan también problemas de indización que impiden localizar documentos relativos al tema. A ello hay que unir el que de todos los congresos, jornadas, simposios, seminarios, coloquios y encuentros que comprenden estudios sobre el arte mudéjar, aunque éste no sea el tema principal y cuyo vaciado ha permitido engrosar en gran medida el repertorio bibliográfico, no es posible tener conocimiento por medio de esta vía. Para este tipo de trabajos resulta imprescindible “ojear” las estanterías y “hojear” los índices y las obras, labores imposibles –al menos hasta el momento– en las grandes bibliotecas donde se llevó a cabo la mayor parte del trabajo.

1.2. Bases de datos nacionales

Su consulta se podría considerar como “obligada” para la localización de trabajos aparecidos en las publicaciones periódicas de nuestro país y el conocimiento de las últimas investigaciones académicas, como las tesis doctorales:

- Bases de datos del C.S.I.C. (Humanidades) en línea [consulta 13/5/2002] = 72 referencias; todas recogidas ya en la primera bibliografía editada en el año 1993, a excepción de cinco.
- Base de datos TESEO [consulta 8/7/2002] = 0 referencias. En este caso también se han realizado búsquedas para localizar tesis concretas, conociendo el nombre y apellidos del autor y el título de la tesis doctoral. La respuesta ha sido negativa, no aparecen tesis doctorales sobre este tema leídas en los años 90. Los resultados dan una idea aproximada de la utilidad de estos servicios si se pretende estar al día de las nuevas aportaciones.

También se consultaron, para llegar a las monografías más recientes, dos repertorios imprescindibles para conocer la producción bibliográfica de nuestro país:

- Bibliografía Nacional Española [consulta 25/6/2002] = 40 referencias.
- ISBN, fuente bibliográfica ligada al comercio del libro [consulta 24/6/2002] = 21 referencias.

A pesar del bajo número de ítems, estas consultas resultaron eficaces, tanto para localizar obras como para verificar la existencia de algunos trabajos y completar así sus referencias bibliográficas.

1.3. Bases de datos internacionales

A través de los servicios que proporciona la biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid se ha podido acceder a las bases de datos más importantes, de cobertura internacional, en materia de Historia del Arte. Son fuentes, fundamentalmente, para la recuperación de artículos aparecidos en publicaciones periódicas. La casuística de las consultas es la siguiente:

- DIALOG. Este servicio permite el acceso a las bases de datos internacionales sobre arte: ART Bibliographies Modern, The bibliography of the History of the Art, Architecture Database, Art Abstracts, Art Literature Internacional (RILA) y Arts & Humanities Search. De 1974 a 2002 registra 129 referencias relativas al arte mudéjar.
- Academic Search Premier. Base de datos distribuida por EBSCO a texto completo. Indiza más de 3430 publicaciones académicas de diferentes áreas de conocimiento, entre ellas las de Arte y Humanidades [consulta 24/6/2002] = 2 referencias. Curiosamente, en las dos entradas localizadas no se permitía el acceso a texto completo de los trabajos.
- Current Contents Search. Serie de Ciencias Sociales [consulta 24/6/2002] = 2 referencias.

La consulta de todas estas bases de datos de cobertura internacional ha permitido localizar algunos trabajos publicados en revistas extranjeras de reconocido prestigio. No obstante, en el grueso de la bibliografía, los trabajos obtenidos por esta línea se podrían considerar poco significativos. La experiencia en el uso de estas fuentes secundarias nos permite recomendar al historiador del arte mudéjar, si pretende estar al corriente de los nuevos estudios –por lo que se refiere a monografías–, que acuda regularmente a los catálogos en línea de la Red de Bibliotecas del C.S.I.C. y de la Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN). En relación con los artículos aparecidos en publicaciones periódicas, congresos, seminarios, etc., no existe ninguna fuente de información secundaria que permita estar al día de todo lo publicado, si exceptuamos los servicios de Difusión Selectiva de la Información ofrecidos, previo pago, por algunas empresas y organismos del C.S.I.C., como el CINDOC.

2. Normas de bibliotecas inadecuadas e inflexibles, en particular para la realización de trabajos bibliográficos

Uno de los grandes impedimentos a la hora de realizar una bibliografía en la que se pretenda la exhaustividad es que las obras no se encuentren en libre acceso. Por otra parte, el “servicio previa petición” a través de papeletas imprime un ritmo mucho más lento. Más aún cuando las demandas de obras se limitan a tres ejemplares, como ocurre en las dos grandes bibliotecas depositarias de la mayoría de los trabajos referenciados (Biblioteca Nacional y Biblioteca del Instituto de Historia, del C.S.I.C.) y el tiempo que se tarda en servir un documento, en la mayoría de los casos suele superar el cuarto de hora. De hecho, en la Guía de Usuarios de las Salas Generales de la Biblioteca Nacional se dice, textualmente, que “el usuario deberá esperar 30 minutos aproximadamente en su pupitre hasta que le sirvan el libro”. La posibilidad que ofrece la Biblioteca Nacional de Petición Anticipada, mediante el cual se facilita la consulta de 10 documentos al cabo de 24 horas de tramitada la petición, resulta útil pero insuficiente. Como se comprenderá, en la mayoría de las ocasiones, el tiempo que se ocupa en revisar el índice de una obra y comprobar que no tiene ningún estudio de interés para el tema de la bibliografía se reduce, prácticamente, a unos minutos.

Puesto que los catálogos no ayudan a conocer un buen número de obras colectivas en las que pudiera existir algún trabajo relativo al arte mudéjar, como ya se comentó anteriormente, resulta imprescindible tener acceso directo a las estanterías de las bibliotecas. Más aún cuando se pretende vaciar números nuevos de las revistas y, de esta forma, averiguar, a través de sus índices, los estudios que contienen. Para consultar un único número de una revista es necesario rellenar una papeleta e, incluso, como ocurre en la Biblioteca Nacional, solicitarse con una antelación de 24 horas. Si a esto añadimos que muchas monografías, en particular aquellas editadas en los últimos años –en nuestro caso de 1996 a 2002– se encuentran en el Centro de Acceso al Documento, ubicado en Alcalá de Henares, y hay que solicitarlas con una antelación de 3 días, se puede hacer una idea aproximada de lo que supone, en términos de tiempo y paciencia, la realización de una bibliografía analítica que requiere la consulta de cada uno de los trabajos referenciados. Teniendo en cuenta que, además, ambas bibliotecas están ubicadas en el centro de Madrid, donde puede resultar imprescindible recurrir a parkings porque se trabaja o vive en otra zona o punto muy distante y porque, para “ganar” tiempo, se requiere transportar hasta estos centros el ordenador personal, a todo lo ya expuesto habría que añadir el coste que conlleva la realización de este tipo de trabajos. Si se diera el caso de que la persona que realiza la bibliografía tuviera que desplazarse desde otra provincia para consultar las obras que se encuentran en la Biblioteca Nacional los costes serían aún más elevados, contando con los gastos que suponen la estancia en hoteles, los viajes, etc. Es obvio que en ningún momento en estas grandes bibliotecas, depositarias de los fondos –sin libre acceso– y cuya consulta es “imprescindible” para muchos investigadores, se ha pensado en los que realizan trabajos bibliográficos, ni siquiera en los investigadores que viven fuera de Madrid. Resulta incomprensible, por ejemplo, que las peticiones anticipadas no se puedan efectuar a través de su página web, de su catálogo en línea o vía Internet. ¿Hay que buscar aquí las razones por las que estos trabajos son tan escasos? Todas estas situaciones relacionadas con el acceso a las obras permiten entender el precio de las referencias bibliográficas en servicios dedicados al vaciado, descripción, resumen e indización de trabajos científicos. Un ejemplo ilustrativo: en DIALOG cada referencia a la que se tiene acceso, no siempre con resumen, tiene un coste de 0,70 \$.

3. Enorme dispersión de las obras

Otro hecho que resulta paradójico es la dispersión de las obras, incluso dentro de una misma biblioteca o tipo de biblioteca. Pondremos algunos ejemplos. En la Biblioteca Nacional ha sido preciso consultar los trabajos en salas y servicios diferentes, también con normas distintas. Además de la Sala de Prensa y Revistas, en donde se puede acceder a las publicaciones periódicas y, como ya se ha dicho anteriormente, es preciso pedir los números con un día de antelación, se ha trabajado en el Servicio de Microformas, puesto que determinadas publicaciones sólo pueden consultarse en microfilm o en CD-ROM, en la Sala General, donde se han consultado la mayoría de las monografías, y en la Sala Goya, que guarda los libros de arte. Estos cuatro puntos de servicio tienen horarios distintos. A ello hay que unir las mo-

nografías que se encuentran en Alcalá de Henares y que requieren una petición anticipada de tres días.

En las bibliotecas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas la dispersión es aún mayor, dada la adscripción de las obras a diferentes áreas científicas de Centros e Institutos. El grueso de los trabajos se consultaron en la biblioteca del actual Instituto de Historia, antiguo Instituto Diego Velázquez, ubicado en la calle Duque de Medinaceli, n.º 6, 3.ª planta; pero otros se encontraban en la de Filología, una planta más abajo, con horarios y normas diferentes; en la General, en el mismo edificio que las anteriores, pero en la primera planta; en la del Instituto de Filosofía, calle Pinar, n.º 25, 1.ª planta; en el Centro de Información y Documentación Científica, también en Pinar, n.º 25, 3.ª planta; y en la biblioteca Central, en la calle Serrano n.º 113.

PROBLEMÁTICA PARTICULAR EN LA ELABORACIÓN DE UNA BIBLIOGRAFÍA DE ARTE MUDÉJAR

A las situaciones comentadas en el apartado anterior, que pueden resultar comunes a la hora de realizar cualquier otra bibliografía, hay que añadir las propias y particulares del estilo artístico en cuestión. Se trata, principalmente, de la dificultad en el momento de establecer límites o acotaciones de diversa índole relacionados con los trabajos que comprende la bibliografía.

1. Delimitación de lo que es considerado como “arte mudéjar”

No es nada nuevo lo controvertido que ha sido, y continúa siendo, todo lo que tiene que ver con el arte mudéjar. Todavía hoy nos encontramos con autores que necesitan aclarar su posición en lo referente a si consideran o no al arte mudéjar como un estilo artístico, decantándose por otros términos. Buena prueba de esto que decimos son las ya conocidas denominaciones de “románico mudéjar”, “románico de ladrillo”, “gótico mudéjar”, “gótico de ladrillo” y “arquitectura de repoblación”. Al realizar una bibliografía es imprescindible contar con todos los trabajos que las utilizan, porque forman parte de la historiografía mudéjar y su exclusión no permitiría conocer los sucesivos planteamientos que se han hecho del arte mudéjar. Esta controversia lleva también a que se incluyan investigaciones sobre obras en las que se niega el carácter mudéjar de ciertas realizaciones. Además, debe comprender también estudios en los que únicamente se han visto rasgos o alguna relación con lo mudéjar, pero cuya obra objeto de análisis no lo sea.

2. Delimitación de las materias en relación con el arte mudéjar

Resulta también complicado efectuar una delimitación clara de las materias a incluir ante la estrecha relación que guardan algunas con el arte mudéjar y el interés que pudieran tener para los posibles investigadores. Nos referimos, por ejemplo, a

los trabajos sobre el urbanismo y la ciudad mudéjar, en cuya configuración del espacio pudiera estar la razón de ser o el porqué de algunas peculiaridades de muchos edificios. Por otra parte, es lógico pensar que las construcciones, bien en su levantamiento inicial o en reformas posteriores, tenían que ajustarse a una serie de normas, aspectos que suelen tratarse en los estudios sobre urbanismo. Lo mismo sucede con aquellos en los que únicamente se lleva a cabo el análisis histórico de un edificio mudéjar o con partes mudéjares, y que son relevantes para quien pretenda hacer su valoración o descripción artística. Situación similar plantean los trabajos de carácter epigráfico, que dan a conocer el significado de las inscripciones que corren por aleros, yeserías u otras partes de las construcciones mudéjares.

3. Delimitación de los tipos de publicaciones que dan soporte a los trabajos sobre el arte mudéjar

A la hora de establecer los límites, en cuanto al tipo de publicaciones que deben formar parte de la bibliografía, viene siendo habitual ceñirse a trabajos aparecidos en publicaciones de carácter científico. Sin embargo, en el caso del arte mudéjar, nos encontramos con que esa delimitación dejaría fuera a un buen número de trabajos de calidad e interés para su conocimiento, dado el tipo de publicación en la que han aparecido. Siguiendo el mismo criterio, no podríamos contar con otros de reconocidos especialistas en el arte mudéjar. Las publicaciones periódicas que contienen estudios y trabajos de interés sobre el arte mudéjar son muy variadas en lo referente al carácter y la temática. Las hay de marcado carácter local, en las que prima la información relativa a acontecimientos y fiestas locales, itinerarios comarcales, etc. Otras incluso, por la materia que tratan, no guardan mucha relación con la historia del arte, como las de medicina, música, seguros, matemáticas y tauromaquia, por citar algunos ejemplos.

IGLESIA DE SAN PEDRO DE ZUERA: RECIENTES HALLAZGOS Y PROPUESTAS DE INTERPRETACIÓN

Andrés San Martín Medina

En el X Coloquio de Arte Aragonés, dedicado al Arte Mudéjar como Patrimonio de la Humanidad, presentamos las aportaciones que en las obras de la iglesia de San Pedro de Zuera iban dando nuevas pautas para analizar el paso del arte islámico al mudéjar, pasando por el románico.

El resultado final de la comunicación sobre la parroquia de Zuera sitúa este edificio, cronológicamente, en la segunda mitad del siglo XII. El templo parroquial de San Pedro de Zuera es una obra levantada con yeso, ladrillo y alabastro. Por estas peculiaridades pasa a ser la única construcción realizada con estos materiales, que podemos datar entre 1169 y 1189 y que hemos conservado en Aragón, salvo los cimientos de una iglesia de similares características encontrada en las excavaciones del Paseo de la Independencia de Zaragoza.

Las recientes intervenciones en la parroquia de San Pedro de Zuera han permitido señalar los siguientes aspectos referentes a materiales y técnicas constructivas:

1. El yeso o aljez. Si las conocidas yeserías son uno de los aspectos más significativos del esplendor mudéjar; en este caso, el yeso unido al canto rodado es el material constructivo por excelencia, en muros de un grosor de 180 cm, alcanzando una gran dureza. Este elemento material conforma y constituye la estructura básica del edificio.
2. El ladrillo de tonalidad rojiza y el de tono amarillo y con 18 cm de ancho, 36,5 cm de largo y 4,5 cm de grosor, en las variedades más habituales. También de ladrillo están contruidos los grandes bloques “a manera de sillares”, los tambores de los fustes de las columnas y el resto del capitel con cimacio sobre las columnas de las jambas, y las basas. Todos estos elementos organizan la monumental portada recientemente sacada a la luz.
3. El tercer material que debemos considerar es el alabastro. De este mineral están realizados buena parte de los canchillos que conforman el alero de los ábsides. Igualmente, el alabastro sirve de cierre en altura de la cabecera triabsidal.

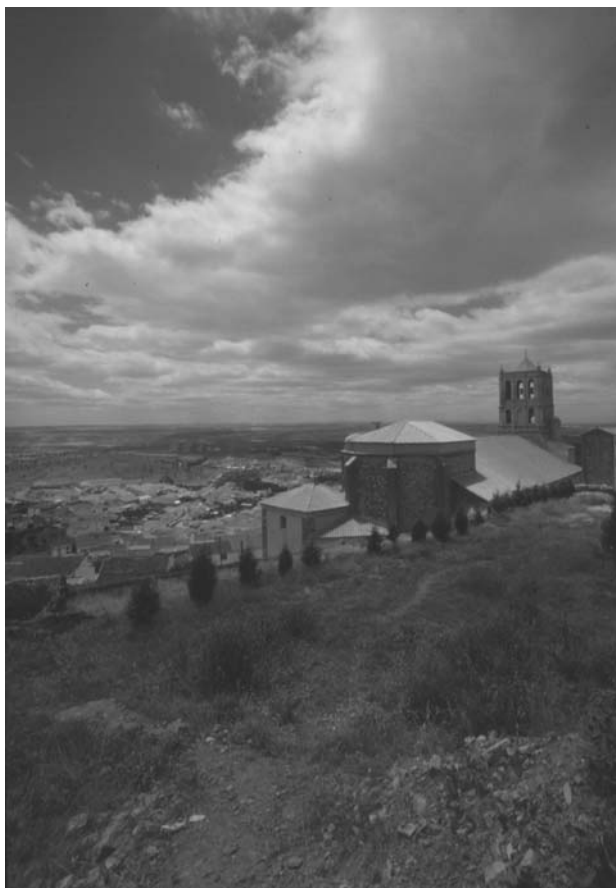


Foto 1. Iglesia de San Pedro de Zuera. Portada monumental (siglo XII).

En los aspectos formales los restos de la portada recogen, evidentemente, elementos formales de las construcciones románicas, pudiendo señalar similitudes con alguna de las portadas del monasterio de Cambrón y de otros monumentos románicos de una cronología próxima a la segunda mitad del siglo XII y primeros años del XIII. El gran cambio respecto a esos edificios románicos es que aquí todos los elementos están realizados en ladrillo, incluso tratando de imitar, hasta en pequeños detalles, los sillares románicos. La superficie de estos grandes bloques de ladrillo recuerda, hasta en las estrías, los bloques de piedra perfectamente cortados y tratados. También presenta la portada tres grandes ventanales de diez arcos abocinados, cinco hacia el exterior y cinco hacia el interior. Este tipo de abocinamiento está en la órbita del mundo del románico.

Gonzalo M. Borrás Gualis puntualiza que esta portada de finales del siglo XII, realizada toda ella y todos sus elementos en ladrillo, imitando la forma y las medi-

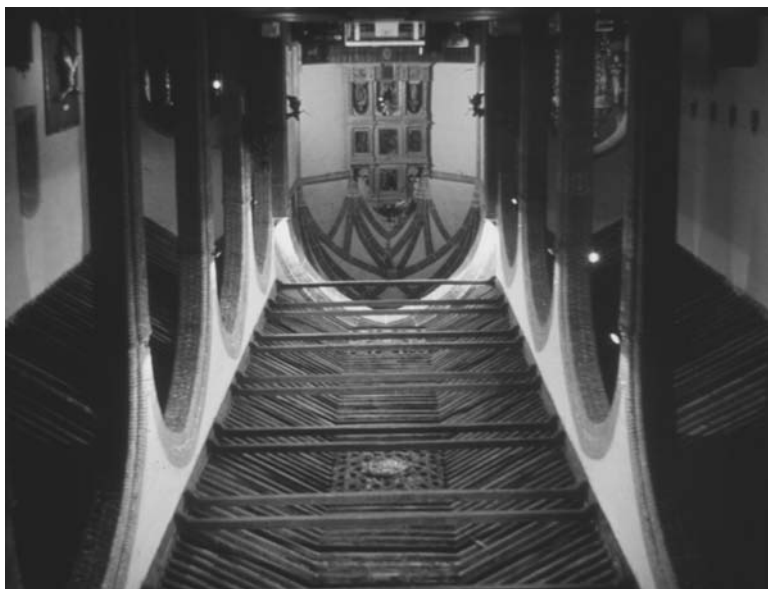


Foto 2. Iglesia de San Pedro de Zuera. Portada monumental (siglo XII). Detalle de la arquería.

das de los sillares en piedra, ha de ser considerada como arquitectura románica en ladrillo, diferenciándola de lo que designamos ya como arquitectura mudéjar. Esta consideración nos sitúa ante un vestigio excepcional sobre las relaciones entre la comunidad cristiana, recientemente asentada en la zona después de la Reconquista (1118), y la población mudéjar zufariense o del entorno. Puesto que en 1189 estaban construidos los muros perimetrales de San Pedro de Zuera¹.

En 1228 nos dice un documento de los Cartularios de San Salvador de Zaragoza que el maestro Lamberto –partícipe en las obras de la Seo cesaraugustana– deja

1. A. CANELLAS LÓPEZ, *Los Cartularios de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1989, tomo II, documento 634, p. 375.

una copa de plata a la iglesia de “Coferia” para realizar un incensario. A partir del mismo texto sabemos que está trabajando en la iglesia parroquial de Zuera el maestro Arnaldo, casado con Beatriz, hija de Lamberto. También un hijo de ese mismo maestro de la Seo, Pedro, participa activamente en el templo parroquial zufariense². Seguramente le debamos a estos maestros la cubierta actual de la iglesia, en bóveda de crucería con grandes y muy gruesos nervios, construidos con ladrillo y recubiertos de cal. Este cerramiento sustituyó a otro anterior, de madera, que desapareció en un incendio. Las relaciones de la ermita de N.^a S.^a del Salz con Zuera y con los recién llegados monjes cistercienses pudo servir de lugar de experimentación arquitectónica, en lo que aparentemente era una parroquia de ámbito rural.

Todo este conjunto de argumentos avalan la consideración de la iglesia de Zuera como una construcción románica en ladrillo. Puede considerarse el eslabón que enlaza la arquitectura islámica con la mudéjar al pasar por el filtro de una comunidad cristiana cuyo nombre es árabe –Zuera– y en la que el grupo de mudéjares debió ser suficientemente notable. Lo confirma el que en el Archivo Parroquial de Zuera, en el primero de los folios del segundo tomo de los Cinco Libros, leamos el Decreto de expulsión de los moriscos³.

¿Estamos ante un edificio que debemos necesariamente calificar como perteneciente a la arquitectura románica en ladrillo? ¿contamos con suficientes datos cómo para afirmar que nos encontramos frente a un edificio mudéjar después de analizar con detenimiento el conjunto parroquial de Zuera?

Los materiales utilizados en esta iglesia son los que podemos hallar en cualquier edificio mudéjar. Pero debemos llegar al “resultado estético final”, como decía Juan de Contreras (Marqués de Lozoya), para interpretar adecuadamente una obra arquitectónica y, en nuestro caso, los hallazgos recientes que estamos presentando.

En el I Simposio Internacional de Mudejarismo, que se desarrolló en el año 1975, Gonzalo M. Borrás Gualis pedía para el arte mudéjar el paso de una tesis “ornamental” a una más completa, que tuviese en cuenta los aspectos estructurales⁴. El edificio que analizamos cuenta, como únicos elementos que organizan y sostienen la iglesia, con el yeso con el canto rodado y, además, con el ladrillo en las zonas más importantes, portada monumental y vanos. Esto es, los materiales, en este caso de apariencia endeble, han pasado a constituir la verdadera estructura de la obra.

El templo se caracteriza por el uso de ladrillos aplantillados o de molde especial, así como por la combinación del yeso y el alabastro. De manera que una serie de canchillos de este mineral y los cierres en altura de los ábsides, a modo de torres, nos permiten acercarnos mucho a la visión de la Aljafería, con sus muros y torres de tapial y alabastro.

La profunda relación de los elementos constructivos y decorativos se observa en la línea de modillones de rollos, que también encontramos en la torre de Santo Do-

2. *Ibidem*, documento 960, pp. 597-598.

3. Archivo Parroquial de Zuera (A.P.Zu.), *Quinque Libri*, vol. II, f. 1 r.

4. G.M. BORRÁS GUALIS, «El mudéjar como constante artística», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel-Madrid, Diputación Provincial de Teruel-C.S.I.C., 1981, p. 38.

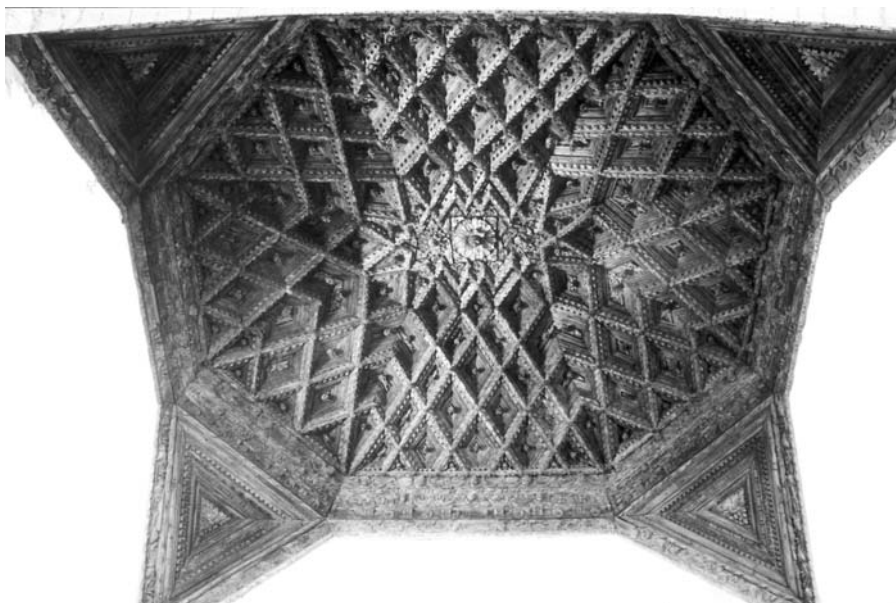


Foto 3. Iglesia de San Pedro de Zuera. Ventanal abocinado desde el interior (s. XII).

mingo de Silos de Daroca. Los ventanales de ladrillo y en arco de medio punto también aparecen en esa misma torre. El juego que supone los arcos abocinados enlaza con la mejor tradición mudéjar presente, por ejemplo, en las torres turolenses. Resulta significativo encontrar en el documento de cesión por parte del monarca aragonés Alfonso II, al obispo de Zaragoza, Pedro Tarroja, junto a las iglesias de Zuera, también las de Teruel, Monreal y Cella⁵. Tal vez sea más que una mera coincidencia o casualidad.

Dos cuestiones dificultan la adscripción de la parroquial de San Pedro apóstol de Zuera al grupo de los monumentos mudéjares:

1. Su temprana cronología.
2. La importancia de la decoración en el arte mudéjar, “casi” ausente en el templo zufariense.

En la cronología y síntesis periódica de la evolución histórica del arte mudéjar aragonés, Gonzalo M. Borrás Gualis señala tres etapas:

- A) Un primer periodo de génesis y formación, que abarca los siglos XII y XIII, pero del que únicamente quedan testimonios datables en el siglo XIII.
- B) Plenitud: finales del siglo XIII y a lo largo del siglo XIV, para ir remitiendo en el XV.

5. A. CANELLAS LÓPEZ, *op. cit.*, tomo I, documento 404, p. 231.



Foto 4. Iglesia de San Pedro de Zuera. Muro Sur (siglo XII).

C) Finales del siglo XV y durante el siglo XVI, con el reinado de los Reyes Católicos. Es otro momento de esplendor para el arte mudéjar.

Con los datos de los que disponemos hasta ahora la iglesia de Zuera queda incluida en la tipología de edificios religiosos de “tres naves con la parte próxima a los ábsides con cañón apuntado y los tramos últimos con bóveda de crucería de arcos diagonales de medio punto”⁶. De esta manera, quedaba ubicada en los momentos iniciales del mudéjar y datada en el siglo XIII. No obstante, los hallazgos actuales en el edificio y en los testimonios documentales sitúan el templo, cronológicamente, entre 1169 y 1189, con una cubierta de madera que, en la primera mitad del siglo XIII, sería recreada en altura.

Creo que la datación en la segunda mitad del siglo XII es un punto plenamente conseguido y ya indiscutible. Nos encontramos con el único edificio de este siglo, realizado completamente en yeso, ladrillo y alabastro, que ha llegado hasta nosotros, aunque fragmentariamente y sea cual sea la clasificación estilística o la nomenclatura que reciba.

Un obstáculo para inscribir este monumento en la lista de monumentos mudéjares es la aparente ausencia de decoración, cuando sabemos de sobra que la decoración es un aspecto fundamental del arte mudéjar. Aunque hemos mencionado anteriormente el uso del alabastro como material constructivo y decorativo al mismo

6. G.M. BORRÁS GUALIS, *El arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1985, vol. I, pp. 99 y 240.

tiempo. También presenta la iglesia modillones de rollos en los canetes de tanta rai-gambre islámica, ya desde la mezquita de Córdoba; así como los ventanales con arcos de ladrillos abocinados, hasta en número de diez, que transmiten una complicada simbiosis de la tradición románica y la tradición edilicia islámica. De igual forma, podemos señalar como elemento decorativo el ritmo de los ventanales en el frente de los muros exteriores.

La gran portada cuenta con elementos de tradición cristiana y otros de carácter islámico. El material es siempre el ladrillo, ya en forma de sillar, de tambor de las jambas, de capitel o cimacio. Aunque los restos de capitel son escasos, son lo suficientemente explícitos como para mostrar la existencia de cimacio. El capitel se presenta decorado a modo de celdillas y, en la parte superior, el cimacio completa la composición. Nuevamente miramos hacia la tradición bizantina y del Próximo Oriente, tan cercana al ambiente en el que se construye la Aljafería y que será punto de referencia del mudéjar aragonés.

Todavía quedan vestigios por aparecer, así como una parte del edificio por investigar, que pueden ir completando nuestros conocimientos sobre los orígenes del mudéjar según se nos muestra en Zuera.

Rafael López Guzmán, en su síntesis sobre la arquitectura mudéjar, recogiendo la experiencia de Vicente Lampérez y Romea, indica la peligrosidad de una nomenclatura como la de “románico en ladrillo”⁷, por lo que no deberíamos tomar esta línea de interpretación para lo que está en los orígenes del mudéjar.

Por todo lo expuesto, y teniendo en cuenta el propio edificio y la documentación aportada, parece que, desde nuestro punto de vista, la propuesta más adecuada es afirmar que nos encontramos ante el primer monumento mudéjar de cronología definida en el siglo XII. En consecuencia, estamos ante la construcción que sirvió de banco de pruebas para que la tradición edilicia islámica se desarrollase adecuadamente en un medio cristiano.

Para concluir, nos hallamos ante un monumento de excepcional importancia por su antigüedad, significación y por representar la simbiosis del arte románico de tradición cristiana, el arte islámico y su consecuencia, el mudéjar. Nos encontramos con el único edificio mudéjar datable en el siglo XII y, por ello, debería ser incluido entre la serie de monumentos mudéjares de Aragón. Este templo es punto de referencia inexcusable en los orígenes del mudéjar, por eso, ha de añadirse a los seis arquetipos o monumentos de especial relevancia para el mudéjar aragonés, Patrimonio de la Humanidad, según declaración de la UNESCO, por que sin este edificio no podemos explicar adecuadamente el paso del románico y la gran construcción islámica en Aragón, la Aljafería, hacia el mudéjar. Las instituciones que velan por el patrimonio cultural aragonés deben tener en mente la importancia de este monumento y contribuir a su adecuada recuperación.

7. R. LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura mudéjar. Manuales arte*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 29.

LA TORRE DE LOS GUZMANES DE LA ALGABA

César Gutiérrez Moya

Uno de los pueblos que se asoman al Guadalquivir en su curso bajo es La Algaba. Se sitúa donde la Ribera de Huelva vierte sus aguas al Río Grande. Esta situación llega a ser bastante comprometida para su caserío y habitantes, que han visto varias veces desaparecer todo ante el ímpetu de las riadas del Guadalquivir, la Ribera o los dos. El núcleo urbano dista unos 7 kilómetros de Sevilla. Su localización, en el Bajo Guadalquivir, condiciona la presencia de arcilla en todo el territorio circundante, haciendo que el material constructivo por excelencia sea el ladrillo, y la teja para las cubiertas. Prácticamente nulas son las referencias históricas que se conocen acerca de su existencia como núcleo de población anterior a la conquista castellano-leonesa¹. El año 1247 las tropas de Fernando III conquistan “el algava”. En el Repartimiento el rey se reserva su propiedad², que pasará durante la Baja Edad Media por distintas manos nobiliarias: el infante Fadrique, Alonso Pérez de Guzmán, el infante Alfonso de la Cerda, etc.; hasta que en 1440 recae, por cambio con Juan Alonso de Guzmán, III conde de Niebla, en las manos de Juan de Guzmán, hijo del maestre de Calatrava Luis de Guzmán. Empezó a titularse desde entonces “señor del algava”. Se integran en el señorío la aldea de Alarás –hoy el Aral– y el vado de las estacas³. En la jurisdicción eclesiástica, formó priorato real desde 1285 hasta 1533⁴, momento en que el emperador Carlos V lo integra a la Capilla Real de Sevilla⁵. Después de la conquista cristiana aparece en el pueblo un núcleo de mudéjares⁶, que incluso después de la gran

1. La traducción del nombre árabe del pueblo, “el bosque”, hace referencia a lugar deshabitado. Sólo se conocen restos de “villae” bajoimperiales y alquerías musulmanas diseminadas por el término municipal. En una de estas “villae”, conocida como la haza del Villar o los Villares, apareció en 1784 el pedestal de una estatua romana. Su cercanía a un gran núcleo romano, como Itálica –situado a 3 km–, no resultaría favorable a la hora de crear un asentamiento romano de cierta importancia.

2. M.A. LADERO QUESADA, *Historia de Sevilla. La ciudad medieval*, Sevilla, 1976, p. 25.

3. J.J. ANTEQUERA LUENGO, *Historia de La Algaba*, Sevilla, 1985, pp. 20-22.

4. A. MUÑOZ TORRADO, *La Iglesia de Sevilla en el siglo XIII*, Sevilla, 1914, pp. 49-50.

5. Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Sección Justicia, Legajo 2980.

6. M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *La repoblación de la zona de Sevilla durante el siglo XIV*, Sevilla, 1975, p. 21, nota 2.

revuelta mudéjar de 1263 permanecen en la localidad, lo mismo que ocurre en otras andaluzas como Écija, Carmona, Constantina, Niebla, Moguer y Sevilla⁷. Sin embargo, no volvemos a tener datos de la morería algabeña hasta mediados del siglo XV, de su importancia da fe el volumen de impuestos que debe pagar⁸. Hace algunos años el profesor Klaus Wagner publicó un regesto⁹ donde aparecen datos de mudéjares y judíos de La Algaba entre 1465 y 1502. Constituye la morería de un conjunto eminentemente rural, formada por 54 mudéjares, donde 31 son labradores, 2 albañiles y 2 herreros. Aún así, dentro de la comunidad, como es natural, hay diferencias de posición y “status”, pues seis de los mudéjares son propietarios de una casa y dos de ellos poseen tierras. Un herrero compra una casa en 1494¹⁰, otro –de profesión albañil¹¹– presta dinero a un correligionario para el rescate de una esclava, y otro herrero, Mahoma, es poseedor de viñas¹². La comunidad judía, en estos mismos años, es menos numerosa, o al menos no aparecen tanto en la documentación notarial. Sus profesiones son totalmente distintas a las ejercidas por los mudéjares, pues entre los cinco que aparecen hay un sastre, un estacionero y un escudero.

Es de suponer que ambas comunidades contarían entre sus miembros con otras personas que no aparecen reflejadas en la documentación, con lo que el montante total de hogares mudéjares y judíos se vería incrementado. De la comunidad judía nada más se sabe después de la expulsión, por haberse marchado o aceptado el bautismo. Sin embargo, la comunidad mudéjar, después morisca, se incrementa con los aportes procedentes del Reino de Granada una vez finalizada la Guerra de las Alpujarras; y aún en el siglo XVIII hallamos familias de moriscos asentadas en el barrio del Almachar¹³. Incluso en nuestros días se siguen conservando apellidos que ya aparecen en la documentación de los siglos XV y XVI vinculados a los mudéjares, Calvo y Bencano son los más usuales.

Se constata, de este modo, que la villa, a lo largo de la Baja Edad Media, que se ha convertido en un núcleo de convivencia de las tres culturas: cristiana, musulmana y judía.

7. M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Historia de Andalucía*, tomo II, p. 255. Ladero Quesada opina que entre 1266 y finales del siglo XIII desaparecen las comunidades mudéjares del Guadalquivir (Vid. M.A. LADERO QUESADA, *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de la Historia Medieval andaluza*, Granada, 1989, p. 39).

8. M.A. LADERO QUESADA, *Los mudéjares de Castilla y...*, p. 95.

9. K. WAGNER, *Regesto de documentos del archivo de protocolos de Sevilla referentes a judíos y moros*, Salamanca, 1978.

10. *Ibidem*, p. 88, número 277.

11. *Ibidem*, p. 72, número 313.

12. *Ibidem*, p. 75, número 328. Estas profesiones se ajustan, en bastante medida, a las indicaciones de M.A. LADERO QUESADA, *Los mudéjares de Castilla y...*, p. 76 y siguientes. De esta forma, cita como oficios frecuentes el de hortelano, herrero, albañil y herrero, que aunque no esté muy claro el acceso a la propiedad de la tierra, aquí en La Algaba sí aparecen como propietarios.

13. Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Libro de visitas número 24. Dicho barrio se hallaba apartado del núcleo habitado, y allí parece ser que estuvo la población morisca, al menos en el siglo XVI.



Foto 1. Torre de los Guzmanes en La Algaba (Sevilla). Vista de conjunto.

SITUACIÓN SOCIO-POLÍTICA DE LA ZONA EN EL SIGLO XV

Anteriormente hemos visto cómo desde su conquista por los cristianos hasta pertenecer a la familia Guzmán, el pueblo pasa por diversos propietarios que se hacen con él por donación real, compra o trueque. Así lo adquiere el primero en titularse como señor de La Algaba, Juan de Guzmán, dueño también de Andújar, cedida por el rey Juan II en 1432. En 1440 el rey permuta Andújar por Medina Sidonia con Juan de Guzmán, pero ese mismo año vuelve a realizar un trueque, esta vez con el III conde de Niebla, Juan Alonso de Guzmán, quien le cede a cambio de Medina Sidonia sus lugares de La Algaba, Alarás y el Vado de las Estacas. A partir de ese año tene-

mos instituido el señorío de La Algaba y Juan de Guzmán consigue tierras cercanas a la gran urbe andaluza del momento, la ciudad de Sevilla¹⁴.

La importancia del lugar, por su cercanía a la capital, queda de manifiesto en el interés por hacerse con su dominio durante el siglo XV, época de luchas nobiliarias. Así sucede en 1416 y 1417 con las luchas entre los Ponce de León y los Stúñiga¹⁵. Posteriormente, y durante los reinados de Juan II y Enrique IV, asistiremos a una rivalidad constante entre los linajes asentados en Andalucía. En los momentos inmediatamente anteriores a la construcción de la Torre de los Guzmanes (1446), la zona andaluza del Bajo Guadalquivir comienza a verse involucrada en las luchas entre los infantes de Aragón y Álvaro de Luna. Como es usual, esta rivalidad halló eco en la nobleza sevillana, el conde de Niebla apoya al condestable, mientras que el conde de Arcos se decanta por el infante Enrique, que llega con su ejército a Sevilla en 1444, aunque no consiguió entrar en la ciudad¹⁶.

Este estado de guerra latente hará que las viviendas de los nobles se conviertan en fortalezas desde las que se puede garantizar el dominio del territorio. El prototipo será la Torre de los Guzmanes¹⁷. Durante el reinado siguiente, los Reyes Católicos forzarán a esta misma nobleza a convertirse en cortesana en lugar de guerrera, y buena prueba de ello la tenemos en la construcción de un palacio en Sevilla, en la collación de Omnium Sanctorum, por parte de estos mismos señores de La Algaba.

JUAN DE GUZMÁN Y TORRES

Al primer poseedor del recién estrenado señorío le debemos la construcción de la torre señorial que, desde hace más de cinco siglos, domina el caserío algabeño. Fue él quien se encargó de hacer pasar a la posteridad su filiación, colocando en la fachada de la torre una inscripción en mármol junto a su escudo. En ella nos hace saber que es hijo de un maestre de la orden de Calatrava, Luis de Guzmán, que también se interesó tanto por la arquitectura como por las letras. En el primer apartado, la arquitectura, mandó construir en la villa giennense de Porcuna, perteneciente a la orden de la que era maestre, una torre de planta octogonal, hecha en piedra y levantada en 1432. A pesar de la impronta gótica del edificio, hay una pequeña pero importante concesión al arte mudéjar, se trata de una ventana doble, enmarcada en un alfiz y cuyos arcos son polilobulados. Este mismo personaje, el maestre, recurre a miembros de la otra minoría religiosa, la judía, a la hora de encargar una traducción de la Biblia al castellano: la conocida como Biblia de Alba. Su autor fue Mosé Arragel, rabino, a quien se la encargó en 1422 y que la terminó en 1430¹⁸.

14. J.J. ANTEQUERA LUENGO, *op. cit.*, p. 22.

15. J. de M. CARRIAZO Y ARROQUIA, *Anecdótico sevillano*, Sevilla, 1988, pp. 39-43.

16. E. CABRERA MUÑOZ, *Historia de Andalucía*, Sevilla, 1981, tomo III, pp. 57-58.

17. M.^a del C. FRAGA GONZÁLEZ, *La arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, 1977, p. 54.

18. J. YARZA, *La Edad Media. Historia del arte hispánico*, Madrid, 1988, tomo II, p. 423.

Del personaje que mandó erigir la torre de La Algaba, Juan de Guzmán, sí disponemos de algunos datos más. Como acabamos de ver, fue hijo de Luis de Guzmán, importante miembro del reinado de Juan II, con quien participó en la batalla de la Higuera, y de Inés de Torres, hija del adelantado mayor de Cazorla¹⁹. Desde un primer momento una de sus mayores preocupaciones fue la de reforzar sus derechos sobre su nuevo señorío, pleiteando de continuo con aquellos que le pudieran estorbar en sus pretensiones: el concejo sevillano, distintos particulares o el prior de la Cartuja de las Cuevas²⁰. No fue un aristócrata al uso, ya que no quedó desvinculado, como pudiera parecer por su posición social, de tareas mercantiles, pues en 1453 pide justicia al cabildo sevillano porque unos marinos catalanes han asaltado un navío cargado de mercancías que, junto a otros vecinos, ha enviado a comerciar a Flandes²¹. Su primogénito, Luis de Guzmán, ya bajo el reinado de los Reyes Católicos, pasa a engrosar las filas de esa nueva nobleza cortesana y decide fundar mayorazgo sobre su villa de La Algaba, y sobre otros poblados y casas en la collación de Omnium Sanctorum, en Sevilla. En esas casas construirá su palacio, en el que la familia Guzmán volverá a recurrir al arte mudéjar, tanto en la fachada como en el patio²². No debieron ser ajenos a las obras vinculadas a la familia Guzmán algunos de los alarifes mudéjares que vivían en La Algaba por esas fechas.

LA TORRE

El objeto de nuestro análisis emerge del centro del caserío actual. Se halla compartiendo protagonismo con el campanario de la antigua prioral, hoy parroquia de Santa María de las Nieves y se asienta sobre una pequeña elevación del terreno que impide que lleguen hasta ella las sucesivas riadas. Esa pequeña elevación corresponde al núcleo de asentamiento primitivo del pueblo. Se trata de una manzana de casas muy extensa que cuenta aún con callejones interiores para que los vecinos pudieran acceder al pozo de agua que abastecía a las viviendas sin salir al exterior. El acceso al callejón tiene lugar por la puerta del corral.

Su fábrica es fundamentalmente de ladrillo, aunque con presencia de otros materiales. Se halla perfectamente datada por una lápida de mármol, donde campea el escudo de los Guzmán, y con una inscripción en letra gótica que reza así: “Esta torre mando fas/er juan de gusman s/eñor deste lugar fijo de/l señor don luis de gus/man maestre que fue de ca/latrava año de VCC/CC e XL VI años”. A pesar de ello en 1788 el cura, en las respuestas que envía al interrogatorio del geógrafo Tomás López, la considera obra romana “hecho [el edificio] por los emperadores romanos en tiempos de la gran Itálica”²³. Esta misma opinión la tiene Serrano Ortega²⁴ en fe-

19. J.J. ANTEQUERA LUENGO, *op. cit.*, p. 39.

20. *Ibidem*, p. 65, nota 1.

21. A. COLLANTES de TERÁN, *Sevilla en la Baja Edad Media*, Sevilla, 1977, p. 373.

22. G. VÁZQUEZ CONSUEGRA, *Sevilla, cien edificios*, Sevilla, 1988, p. 36. El autor fecha el inicio de las obras en 1474.

23. Archivo Parroquial de La Algaba, Libro de Bautismos, vol. IX, ff. 136-143 v.

24. M. SERRANO ORTEGA, *Guía de monumentos de la provincia de Sevilla*, 1911.



Foto 2. Torre de los Guzmanes en La Algaba (Sevilla). Ajimez del tercer piso.

cha tan cercana a nosotros como 1911. También se hicieron eco de ella, pero ya reconociendo su filiación mudéjar, Lampérez y Chueca, que aciertan a leer la lápida colocada en su frente. Su presencia sobre la puerta de entrada evidencia claramente el deseo, por parte de su constructor, de reconocimiento personal. Es él y no otro quien manda erigir la torre, y así quiere que se sepa, es igualmente un deseo de pasar a la posteridad. El material que escoge es el mármol, más rico e imperecedero que el ladrillo o la pintura, siendo la única pieza de este mineral presente en toda la construcción. Hay que resaltar, de igual forma, su deseo de permanencia en el lugar, pues obtiene la villa en 1440 y termina de hacer la torre en 1446. Del mismo modo, en la inscripción proclama su jurisdicción y poder sobre el lugar “señor deste lugar”, así como su filiación, ya que es más conocida la persona de su padre que la suya propia, no hay que olvidar que Luis de Guzmán fue maestre de la orden Calatrava. Este

mismo individuo, en la torre que manda hacer en Porcuna, incluye otra inscripción en la fachada²⁵ tan sólo 14 años antes, en 1432, y con la misma disposición, inscripción y escudos –aunque aquí la cruz de Calatrava aparece junto al de los Guzmán–. Ya en el siglo XIII, en la misma zona sevillana se construyen otras torres en las que, sobre la puerta de entrada, campea la inscripción correspondiente al noble que la manda hacer: las torres de Fadrique en Sevilla y Albaida del Aljarafe.

PLANTA

La planta es rectangular de 13,4 metros de lado largo, que es el de fachada, y 9,2 metros en el lado corto, magnitudes que vienen expresadas en codos *ma'muni*, que mide 0,4714 metros, y que se convierten en 28×20^{26} , generando un rectángulo cuya proporción se aproxima mucho a la raíz cuadrada de 2. Su altura es algo más del doble del lado mayor, aproximadamente 27 metros, es decir, casi 58 codos. El lateral derecho corresponde al desarrollo de la caja de escaleras, que comunica las distintas plantas sin necesidad de pasar por cada una de ellas, lo cual da una gran independencia a cada estancia.

ALZADO

Es bastante uniforme al exterior, no existiendo elementos que denoten la existencia de cuatro plantas, salvo las ventanas. Únicamente a la altura de las terrazas se observa un doble listel, realizado resaltando una hilera de ladrillo. Se trata de un elemento decorativo típicamente almohade –se aprecia en la cercana muralla de la Macarena y se repetía en el campanario–. Entre las dos fajas de ladrillo se colocan troneas y remata el conjunto de la torre una serie de almenas prismáticas de capuchón.

El material, casi exclusivo, del que se valieron los alarifes es el ladrillo, con unas medidas aproximadas de 15×30 cm, es decir, una proporción de 1:2 y una anchura de 5 cm²⁷. Los ladrillos de las solerías, donde hay zonas originales, tienen unas medidas de $27 \times 13,5$ cm. En los muros se suceden hiladas completas a soga, con otras a tizón y otras donde los ladrillos se combinan a soga y a tizón, sin seguir ninguna regla. En las bóvedas los ladrillos están colocados a rosca. Los ventanales de la tercera y cuarta planta se han realizado utilizando para su construcción ladrillo agramilado, en algún caso colocado a sangre, a veces es aplantillado y otras tallado. El exterior de toda la construcción es de ladrillo visto, mientras que el interior se hallaba enfoscado. Desgraciadamente, en las sucesivas restauraciones que ha sufrido el monumento a lo largo del siglo XX se eliminó el revoco y los restos decorativos mudéjares que quedaban. Es el tributo a la moda que ha ido imponiéndose entre los restauradores, que pretenden otorgar a los monumentos de Andalucía un aspecto que

25. L. TORRES BALBÁS, *Las torres de El Carpio y Porcuna. Obra dispersa*, Madrid, 1982, tomo V, p. 141.

26. J.M. MERINO de CÁCERES, *Metrología y composición en las catedrales españolas*, Ávila, 2000.

27. Medidas que entran de lleno dentro de las que se consideran usuales para la arquitectura mudéjar (Vid. R. LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, 2000).

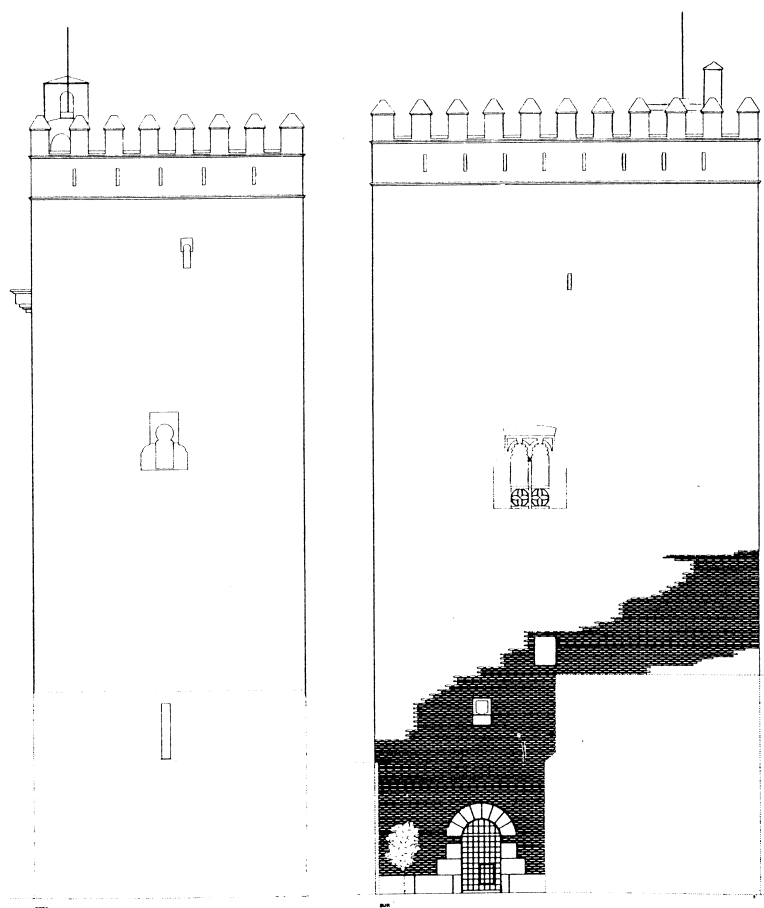


Fig. 1. Torre de los Guzmanes de La Algaba (Sevilla). Alzados Este y Sur.

nunca tuvieron, con interiores de ladrillo visto, y que igual afecta a la arquitectura civil que a la religiosa o militar.

Otro material mucho menos utilizado, pero también presente en la construcción de la torre, es la piedra, que aparece de dos tipos: caliza y silícea. La caliza se ha utilizado para aquellas zonas que ofrecen un menor desgaste, mientras que la silícea es la usada para las gorroneas y determinadas zonas de los pavimentos más expuestos al roce. El arco que da ingreso y permite la entrada a la torre se ha construido por completo de caliza. Este mismo material es posible que se usase para la cimentación, ya que el arranque de la torre desde el suelo, en aquellas partes que son visibles, es una hilada de sillares de caliza de un codo de alto. Se pretendería con ello utilizar para la zona de arranque un material más duro que el ladrillo, siguiendo el modelo usado en la torre más conocida de la zona, la de la mezquita mayor de Sevilla, la Giralda, que usa la piedra como arranque, para continuar la obra en ladrillo. La piedra silí-

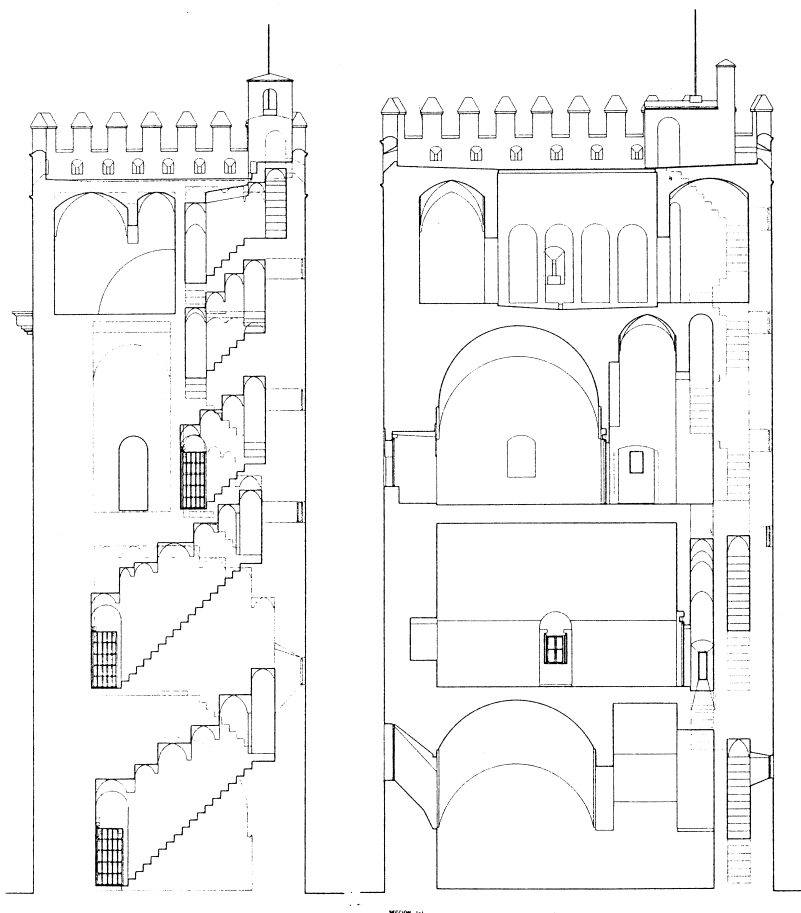


Fig. 2. Torre de los Guzmanes de La Algaba (Sevilla). Sección.

cea, más dura, es la que se usa en las gorroneas o bisagras de molineta de puertas y ventanas, también se emplea para cerrar la parte superior de las saeteras y las impostas de algunos arcos y puertas. El mármol, como elemento más costoso, sólo se emplea en el escudo y la inscripción de la fachada. El uso de la madera viene indicado por la presencia de las gorroneas para puertas y ventanas. Por último, de hierro son las rejas para las dos ventanas del primer piso y la puerta de acceso al patio superior, así como la de ingreso desde la calle²⁸.

28. De la reja primitiva se hace eco Pedro Alvar en las respuestas al geógrafo Tomás López *por su singular hechura se hace difícil a los maestros de arte que la han reconocido de cómo se hizo y fue colocada en el cuadro de su bastidor*. Fue cedida al convento de San Francisco de la villa por los marqueses. También la comenta Madoz en su *Diccionario*, así como los autores del *Inventario Arqueológico y Artístico de Sevilla y su provincia*, que dicen de ella que se encontraba en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, tomo I, p. 147, nota 27.

ANÁLISIS

La primera planta se encuentra dividida en dos estancias por un arco transversal de medio punto rebajado. La entrada desde la calle es de directriz quebrada, es decir, de eje acodado. La medida del lado largo del salón repite la misma medida que el lado corto de la torre, esto es, 20 codos –9,4 metros–, dando lugar a un rectángulo de proporción V3. La primera de las estancias es un cuadrado de 5,4 m de lado que se cubre por medio de una bóveda baída, mientras que la segunda lo hace con bóveda de cañón apuntado. En la parte superior de esta bóveda se observan, a ambos lados, pequeños entrantes, quizá para sostener vigas de madera que creasen un pequeño soberado o doblado. El arranque del arco transversal lo constituye una moldura de piedra en forma de modillón sobre una nacela. La solería, como en el resto de la construcción, conserva fragmentos originales y es de ladrillo dispuesto a la palma. El espesor de los muros, al igual que en las demás plantas, se acerca a los 2 m. Los únicos puntos de luz son la puerta de entrada y una saetera con un pronunciado derrame hacia el interior que podría haber funcionado mejor para salida de humos que como saetera por la altura a la que se halla. La escalera es de dos tramos, mide 10 palmos de ancho y se cubre con pequeñas bóvedas de arista engendradas por cañones apuntados, sin presentar todas las mismas dimensiones.

La segunda planta comunica con las escaleras por medio de un arco rebajado. La sala es un espacio único, que se cubre por medio de una bóveda de cañón apuntado. Recibe luz a través de dos ventanas cuadradas que se abren en los lados largos del rectángulo. Volvemos a encontrar el eje acodado para acceder a la estancia, ya que la caja de escaleras forma ángulo recto con el salón. La escalera de acceso a la tercera planta vuelve a ser como las anteriores, de dos tramos paralelos cubiertos por bóvedas de aristas y una pequeña baída. Las saeteras horadadas en la escalera no son perpendiculares al muro, sino que van en dirección a los distintos pueblos que rodean la torre, más con función de vigilancia que de defensa.

La tercera planta vuelve a estar dividida en dos estancias. La primera de ellas es la que comunica con la escalera y se cubre con dos bóvedas de arista. Dos ventanas iluminan este espacio, una formada por un arco de herradura levemente apuntado y encuadrado en alfiz, los ladrillos están colocados a sangre y son agramilados. A través de un arco de medio punto peraltado y con alfiz se accede a la segunda estancia. Se trata, de nuevo, de un espacio cuadrado de las mismas dimensiones que el que se halla en la primera planta, también cubierto con bóveda baída. Las ventanas son dos, una muy similar a la de la estancia anterior y la otra es un vano geminado con columna de mármol en el centro. El capitel recuerda a los de castañuelas, que tanto se prodigarán en el siglo XVI en Sevilla²⁹. Presenta un antepecho de piedra caliza formando una roseta de cuatro pétalos. A partir de aquí la escalera se desarrolla en la mitad del espacio ocupado hasta ahora y lo hace en torno a un machón rectangular hasta desembocar en las azoteas. Las medidas siguen siendo las mismas, así como las bóvedas que la cubren, de arista, si bien hay un tramo cubierto por una de cañón.

29. Alfonso Jiménez la considera: “producto ocasional y raro del intercambio comercial con la república ligur”. Confunde la fecha de la torre y la cree construida en 1445 (Vid. Alfonso JIMÉNEZ, *Breve historia de la arquitectura en Sevilla*, Sevilla, 1985, pp. 29-30).

La cuarta planta adopta la disposición de un patio cuadrado con las mismas medidas de los dos espacios anteriores cubiertos por bóveda baída, las plantas primera y tercera, es decir, 5,4 m de lado. Se halla centrado con respecto a la planta de la torre. Dos de sus lados son arcos rebajados de medio punto y los otros dos son cuatro arcos de medio punto sobre pilares cuadrados de 30 cm de lado, o lo que es lo mismo, formados por dos ladrillos. Las galerías que rodean el patio se cubren por bóvedas de arista formadas por cañones apuntados y arcos fajones también apuntados. Aquí el espesor de los muros, que en las plantas anteriores se ha mantenido constante entre 1,95 y 2 m –2,5 codos aproximadamente– se hace mínimo, llegando a 0,76 m.

La escalera desemboca en la azotea por medio de un pequeño edículo, cubierto a dos aguas, y sobre él una pequeña espadaña con arco de medio punto, que en otro tiempo debió albergar una campana que avisaba a la población en caso de peligro.

ELEMENTOS

Los tipos de arcos y bóvedas usados remiten, de modo constante, al momento constructivo y a la hibridación de formas del mudéjar. Las bóvedas más usadas son las de arista, que se reservan para la escalera y el patio superior. La de cañón apuntado cubre por completo el segundo piso. Las baídas son dos y se reservan para el espacio de entrada al primero y para el salón de honor, localizado en el tercer piso. En ambos casos, y sobre todo en el segundo, recuerdan un espacio tan usual en el Islam como es la *qubba*. Aquí ese volumen cúbico no es perceptible en el exterior, puesto que las bóvedas no se trasdosan y se hallan incluidas en el volumen total del torreón. Los arcos son de estética mudéjar y la mayoría van inscritos en alfices, que consiste en un rehundimiento del muro en unos casos y en otros es sólo una moldura de ladrillo el que lo forma.

La tipología de los arcos es variada, pues los hay peraltados, de herradura, de herradura apuntada y polilobulados. Los arcos de las estancias interiores iban enfoscados, mientras que los exteriores –y sobre todo los de la tercera planta– son de ladrillo agramilado, denotando la mayor importancia de esta estancia. El empleo del arco de ladrillo peraltado e inscrito en alfiz lo tenemos presente en la otra torre del pueblo, nos referimos al campanario de la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves³⁰. Esa torre está construyéndose en esta misma época y en ella el mudejarismo también está muy presente, aunque al tratarse de un edificio religioso la impronta del arte gótico es abrumadora, limitándose lo mudéjar a estos arcos peraltados y a otro polilobulado en la cabecera de la nave de la Epístola, junto con alguna bovedilla y piñas de mocárabes y merlones de gradas en relieve. Casi todos estos detalles se insertan en zonas de la iglesia construidas durante el siglo XV, como la capilla mayor y el campanario³¹. Igualmente, este campanario también presentaba la doble faja de-

30. Los arcos a los que nos referimos constituían el primitivo cuerpo de campanas, hoy cegado, y que es en el que descansa el actual, recrecido en 1623.

31. D. ANGULO INÍGUEZ, *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1983, p. 122.

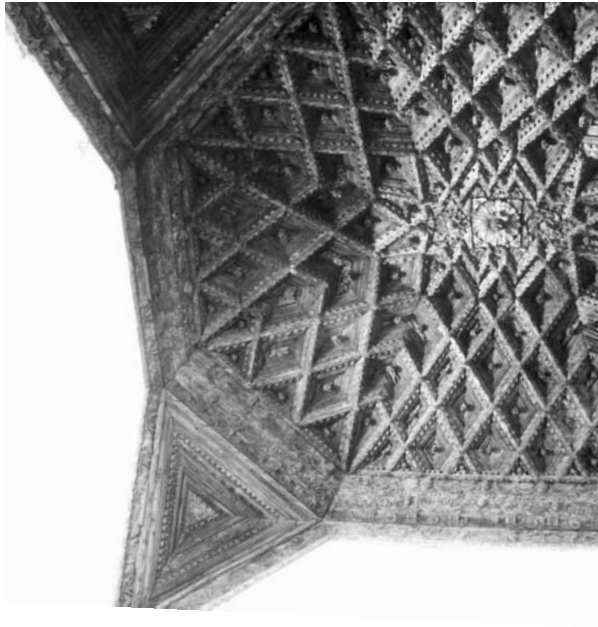


Foto 3. Torre de los Guzmanes en La Algaba (Sevilla).
Detalle de la ventana del tercer piso.

corativa de ladrillos que remata la torre de los Guzmanes. Por estos y otros detalles, que pasaremos a comentar con más detenimiento, se ha querido ver en la torre la influencia nazarí³².

La división en altura de la torre responde, en líneas generales, al esquema de usos que propone Rafael López Guzmán³³ para las torres militares adaptadas a residencia en los siglos XIII y XIV.

El piso bajo se utilizaba para el cuerpo de guardia y la cocina, donde existe una estrecha ventana, y única en la sala, para la salida de humos. El segundo o principal

32. M.^a del C. FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 74.

33. R. LÓPEZ GUZMÁN, *op. cit.*, p. 182.

dispone de una gran sala como espacio único y los superiores serían utilizados para dormitorios. Contamos también con un patio en el último piso, posiblemente para la guardia dedicada a tareas de vigilancia. La finalidad residencial de los pisos segundo y tercero queda muy marcada, pues son los únicos que contaron con tapices o guadamecés en sus paredes, a juzgar por los restos de clavos que quedan en el muro. De todos los pisos el que se ha querido potenciar en riqueza y ostentación es, sin lugar a dudas, el tercero. La planta queda dividida en dos estancias, la primera en forma de L y cubierta con aristas; mientras que la segunda se cubre con bóveda baída. Los elementos que le otorgan mayor riqueza visual al exterior son las ventanas. Mientras los pisos inferiores sólo cuentan con pequeños vanos, el tercero dispone de cuatro ventanas de mayor desarrollo que las precedentes, tanto en anchura como en altura, así como en riqueza de materiales. Las que se hallan en los lados cortos del rectángulo están formadas por un arco de herradura, levemente apuntado, siendo de ladrillos agramilados y enjarjados hasta algo más arriba de los riñones. Los ladrillos están colocados a sangre y todo el arco enmarcado en un alfiz que se halla rehundido con respecto al muro. Curiosamente, ese mismo rehundimiento volvemos a encontrarlo hasta el arranque inferior de la ventana, pero realizado en el mismo tipo de ladrillo, el de taco. Aquí, por debajo de la línea de impostas, encontramos que prosigue la línea del alfiz, ensanchándose por medio de pequeños lóbulos realizados en el ladrillo y que otorgan una especial disposición tanto a estos dos arcos como al ajimez que lo presenta. También aparece así en el balcón de la fachada del palacio de los marqueses, en Sevilla.

El vano geminado de la fachada de la torre es algo más tosco en su ejecución, el ladrillo es aplantillado y agramilado, pero no está colocado a sangre sino con una huella bastante considerable. Los dos arcos de la ventana son levemente apuntados y polilobulados. El alfiz es tangente a la línea de impostas y a las claves, cuyos ladrillos se prolongan hasta formar parte de aquél. En general, la labor en ladrillo de este vano produce la impresión de ser una obra descuidada en comparación con los arcos anteriores. El antepecho lo forman dos cuadrifolios inscritos en un círculo, de piedra, que difiere en color y formas con la parte superior del ventanal, acentuando el contraste entre lo mudéjar y lo gótico.

Un último hueco, bastante más pequeño que los anteriores, presente en este tercer piso, corresponde al vestíbulo en L que mira hacia el norte, y que tiene las mismas características que los dos primeros, su forma es trifoliada y está tallado en el ladrillo. A juzgar por el lienzo de pared en el que se integra parece como si hubiera habido un cambio de planes en la construcción, ya que se percibe en las hiladas de ladrillo que el hueco dispuesto en principio fue bastante mayor, casi otro balcón, y luego fue cerrado a sus dimensiones actuales. En el cuarto piso volvemos a localizar arcos de herradura en pequeños ventanales, pero de ejecución más tosca y menos cuidada, y realizados en ladrillos de taco rojo y con la lliga muy destacada.

El ventanal geminado lo hallamos durante este siglo XV en otras edificaciones vinculadas a esta misma familia. Así, la torre de Porcuna, construcción del maestre Luis de Guzmán también lo presenta, aunque realizado en piedra y durante la primera mitad del siglo. En la segunda mitad lo encontramos, de nuevo, en la casa que los señores de La Algaba se construyen en Sevilla, a espaldas de la parroquia de Omnium Sanctorum. Ahora la construcción es mucho más cuidada en todos los detalles, ya

que nos hallamos frente a una residencia urbana y no ante torres defensivas rurales. Hacen su aparición los paneles decorativos de cerámica vidriada en un friso que corre por debajo del ajimez y ocupa también las albanegas del arco doble, todo ello con motivos de lacería y en un variado colorido.

En general en la torre se han preferido las formas musulmanas en los arcos (de herradura, polilobulados y trilobulados) para aquellas ventanas que miran al exterior, usando formas decorativas y materiales más llamativos, casi podría hablarse de afán por deslumbrar al espectador y hacer ostentación de riqueza. Sin embargo, los arcos de las puertas interiores son mucho más sencillos y, excepto alguno de medio punto peraltado e inscrito en alfiz, el resto o son rebajados o son dinteles de piedra. Curiosamente, para estos dinteles y para el arranque de los arcos del primer piso se usan formas derivadas del arte nazarí, una moldura en nacela combinada con un modillón. También como arranque de arcos se observa esta solución en las puertas de las torres de la Justicia, Armas y Siete Suelos de la Alhambra³⁴. Como suele ocurrir en las construcciones en altura, las distintas estancias de la torre de los Guzmanes reciben más luz conforme los pisos son más altos, a fin de no restar solidez a la obra. Así, el primer piso no tiene más que la salida de humos del posible hogar y la puerta de entrada. El segundo cuenta con dos ventanas cuadradas de pequeñas dimensiones. En el tercer piso son ya cuatro las ventanas, alguna, como el vano geminado de una luz considerable; y el último de los pisos ya dispone de un patio al que se abren 10 arcos interiores y dos ventanas al exterior. Es significativo que los huecos del primer y segundo piso carezcan de la más mínima huella de mudejarismo, mientras que todos los de los pisos tercero y cuarto son de indudable herencia musulmana y bien visibles desde el exterior. Dada la posición y el desarrollo de las escaleras en la torre, situadas en un lateral, la comunicación entre las distintas estancias se hace, en todos los casos, siguiendo una directriz quebrada, en eje acodado, muy característica del mundo islámico. Se da el caso de que en la tercera planta, la única con espacio compartimentado, para penetrar a la segunda estancia el eje acodado es doble, ya que las puertas de acceso desde la escalera a la primera estancia y desde ésta a la segunda no se encuentran alineadas.

Volviendo a incidir en las proporciones y geometría de la torre en planta, vimos como ésta generaba un rectángulo V2. Un espacio de la misma proporción lo hallamos en la estancia abovedada de la segunda planta y en el conjunto de las dos salas de la tercera. En estos dos últimos casos viene determinado porque la anchura de los muros y las escaleras mantienen sus dimensiones en ambas plantas. En el patio porticado del último piso ese ancho de pared es menor y la caja de escaleras se ha reducido considerablemente encontrándonos ese mismo rectángulo. En las tres primeras plantas las estancias abovedadas coinciden en un eje vertical que ocupa, exactamente, un cuadrado; mientras que la caja de escaleras se desarrolla verticalmente en el espacio restante, dando lugar al rectángulo. Todo el desarrollo de las escaleras se hace mediante giros a la izquierda, igual que ocurre en el campanario de la iglesia. Muy posiblemente intervinieron allí alguno de los alarifes que también levantan esta torre.

34. L. TORRES BALBÁS, *Los modillones de lóbulos. Obra dispersa*, tomo IX, p. 220.



Foto 4. Torre de los Guzmanes en La Algaba (Sevilla). Detalle de las bóvedas del primer piso.

Nada sabemos respecto al posible autor o autores de la obra, solamente adivinamos la presencia de un grupo de alarifes, ya de entre los mudéjares presentes en La Algaba ya forasteros, a quienes Juan de Guzmán encargó la manufactura de su torre. Únicamente conocemos la presencia de un albañil entre los mudéjares algabeños en el siglo XV, el maestro Alí, cuyo nombre aparece en 1496³⁵. Perdida ya su función primitiva, en el siglo XX la torre albergó la cárcel, sirvió de escuela y de refugio a los habitantes del pueblo en diversas épocas.

CONCLUSIÓN

Se trata, en suma, de una torre atípica en esta zona de Andalucía, una construcción señorial aislada, que no quedaba integrada a ningún recinto defensivo. Una torre señorial más propia de otras latitudes peninsulares, pero cuyas formas artísticas son las de la época y las del lugar en que se construye, amén de ciertas influencias que recibe. Una torre que manifiesta la clara voluntad de dominio y vigilancia de la zona por parte del primer señor del lugar, Juan de Guzmán. El señorío hace siglos que se extinguió, pero la torre –patrimonio municipal– continúa enhiesta y dominando la Vega.

35. K. WAGNER, *op. cit.*, p. 72, número 313.

GÉNESIS E INFLUENCIA DE DOS TEMPLOS MUDÉJARES NOBILIARIOS EN EL ENTORNO TERRACAMPINO: SAN ANDRÉS DE AGUILAR DE CAMPOS Y SAN MIGUEL DE VILLALÓN*

Carlos Duque Herrero
Ramón Pérez de Castro

El arte mudéjar en la provincia de Valladolid no se ha estudiado suficientemente, salvo, quizás, alguno de sus edificios más significativos –Santa Clara de Torde-sillas, el castillo de La Mota o La Mejorada de Olmedo–. En la zona terracampina¹ se constata esta carencia, tanto en lo referente al nutrido conjunto de pequeñas iglesias, como en otros ejemplos al margen de ese grupo: San Andrés de Aguilar y San Miguel de Villalón, dos grandes construcciones mudéjares unánimemente reconocidas como tales².

En la presente comunicación pretendemos dar una explicación multidisciplinar, rebasando el mero estudio estilístico, en parte ya realizado, de estos dos complejos edificios. Tratamos de huir de la ambigüedad, y para ello ha sido elemento esencial el profundo estudio histórico de cada una de las localidades en que se encuentran, indagando en las circunstancias que vieron nacer a sendos edificios y buscando la mu-

* Siglas utilizadas:

A.G.D.Va.: Archivo General Diocesano de Valladolid.

A.H.N.: Archivo Histórico Nacional.

A.H.P.Va.: Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

A.M.V.: Archivo Municipal de Villalón de Campos.

1. Algunos de estos edificios han sido tratados por PAVÓN MALDONADO (1975). Para una visión global destacamos en este punto algunos estudios de LAVADO PARADINAS (1978) y (1981); de los que deriva lo publicado en obras de difusión como: PÉREZ HIGUERA (1993); o VALDÉS FERNÁNDEZ; PÉREZ HIGUERA y LAVADO PARADINAS (1994). Aclaremos que, con vistas a este trabajo, Duque Herrero se encargó del estudio de San Miguel de Villalón y Pérez de Castro de San Andrés de Aguilar, poniendo en común sus resultados, coincidentes en un alto grado.

2. VALDÉS FERNÁNDEZ (1994) y AA.VV. (2000), pp. 183-185, Villalón de Campos, redactado por Lavado Paradinas, echándose en falta un estudio sobre Aguilar de Campos. LÓPEZ GUZMÁN (2000), por ejemplo, no incluye ninguna referencia a Villalón.

nificencia que los hizo posible. El análisis de la heráldica se presenta como elemento fundamental para fijar la cronología y establecer las oportunas relaciones.

Hemos agrupado ambas comunicaciones en una por la abundancia de elementos coincidentes³, evitando reiteraciones e interferencias en estudios separados. Con ello pretendemos lograr una visión más rica, plena y polisémica, tratando de huir del efecto de “caleidoscopio”, tan común en el estudio del arte mudéjar.

LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE AGUILAR DE CAMPOS

Aguilar de Campos se localiza al noroeste de la actual provincia de Valladolid, en la gran comarca natural de Tierra de Campos. Entre las dos iglesias parroquiales conservadas, de las cinco que llegó a tener, destaca la fábrica mudéjar de San Andrés, asentada en la ladera del castillo, en una posición elevada respecto a la plaza principal de la localidad que se abre a sus pies. Tenemos noticias de un edificio anterior, ya en el siglo XIII⁴. Esta construcción suscitó la atención de Quadrado⁵, cuyas noticias históricas han repetido el resto de viajeros e investigadores.

A pesar de su importancia, cuenta con un único estudio monográfico, realizado hace setenta años, que intenta analizar sus orígenes históricos y describe, sucintamente, su fábrica⁶. Los datos que aporta acerca de su datación cronológica y las confusiones entre varios miembros de la familia Enríquez, Almirantes de Castilla y señores de la villa, se han mantenido hasta este momento. A raíz de una reciente investigación hemos matizado algunas cuestiones, conformado la génesis del presente trabajo⁷.

La primera referencia histórica se debe, como en tantos otros lugares, al *Diccionario* de Pascual Madoz⁸. Pero será José María Quadrado quien haga notar la singularidad e importancia artística de la iglesia de San Andrés, que podía “empero as-

3. Entre ellos podemos destacar: un mismo momento constructivo, opción por una estética similar, cabecera abovedada y naves cubiertas con armadura, importancia del fenómeno nobiliario, entorno urbano generado a su alrededor, acción ferial, interferencias del mundo gótico, adiciones a un núcleo primitivo tanto desde el momento de su construcción como en siglos posteriores, complejidad de ambos edificios, participación parcial de los mismos alarifes, etc.

4. MARTÍNEZ SOPENA (1985), pp. 154 y 280-282, donde se recogen las seis iglesias parroquiales de las que habla el *Becerro de las Presentaciones*: San Juan de Taraduey –priorato de San Zoilo de Carrión–, San Esteban, San Pedro, San Martín, Santa María y San Andrés. El edificio de San Andrés fue declarado Bien de Interés Cultural en 1979 y ha sido objeto, en los primeros meses de 2003, de una definitiva restauración que concluye la ejecutada en 1982.

5. QUADRADO (1861), tomo II, p. 283. Su texto se reproduce en ORTEGA RUBIO (1895), tomo II, p. 167.

6. TOVAR (1932).

7. PÉREZ DE CASTRO (2002), pp. 243-249.

8. MADDOZ (1852), p. 24. Describe la iglesia como *construida con solidez, pertenece al orden gótico, dividida en tres naves cuya longitud es de 80 pies, 46 de lado y 40 de elevación*; reparando en el retablo mayor neoclásico, financiado por Manuel Cid Monroy, arzobispo de Burgos y natural de Aguilar, y en algún otro objeto que se guardaba en su interior. Indica, igualmente, que las iglesias de Santa María y San Pedro –esta última desaparecida– son más antiguas que la de San Andrés, y anteriores a 1180.

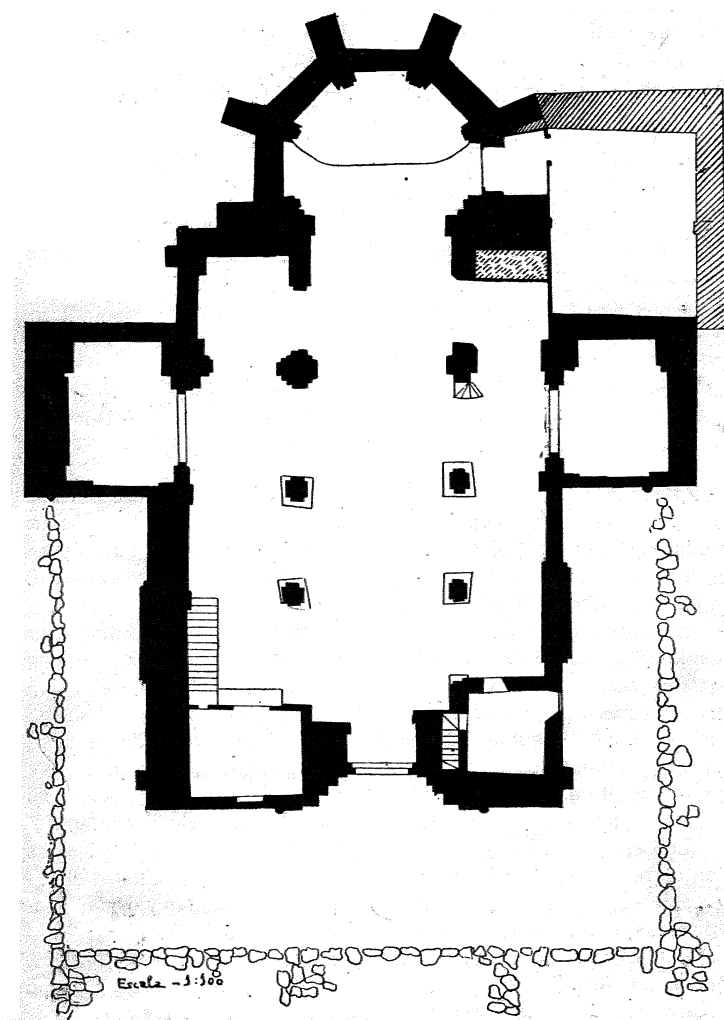


Fig. 1. Planta de San Andrés de Aguilar de Campos (según A. Tovar).

pirar al rango de monumento”⁹, incluyendo una lámina de Parcerisa, fuente gráfica de primer orden para reconstruir la morfología del edificio (fig. 2). Quadrado hace un breve recorrido por la fábrica y saca a la luz interesantes documentos que ligán la obra a los Almirantes de Castilla, en concreto a Fadrique I Enríquez –segundo de los Almirantes de esta casa–, atribuyéndole su construcción. Es interesante señalar que Quadrado sólo hablara de *arábigas labores* al describir las techumbres del pór-

9. QUADRADO (1861), p. 283.



Fig. 2. Iglesia de San Andrés. Aguilar de Campos. Grabado de Parcerisa, que muestra el aspecto de la iglesia hacia 1861, con el pórtico que se derruirá pocos años después.

tico que rodeaba todo el cuerpo de la iglesia, siendo sus mudéjares portadas *pintorescas* y de un *poético conjunto*. Con este mismo material, Ortega Rubio dedica unas líneas al edificio *de orden ojival*, recogiendo lo ya dicho por Quadrado e insistiendo en la fundación de don Fadrique y en su cronología –el siglo XV¹⁰.

En 1932 Antonio Tovar sacó a la luz su artículo monográfico sobre San Andrés, inaugurando el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid, que encuadra definitivamente la obra dentro del ámbito mudéjar. En él se hace una somera descripción del edificio y se reinterpretan los datos publicados por Quadrado, imponiendo una cronología errónea, en los años finales del siglo XIV, al identificar a este Almirante Fadrique con su abuelo homónimo, Maestre de Santiago e hijo de Enrique II y Beatriz Ponce de León¹¹.

Desde entonces y hasta hoy poco más se ha aportado al conocimiento de la génesis y evolución del edificio de San Andrés, repitiéndose casi sin innovación alguna los planteamientos de Tovar en lo referente a cronología y patronato del templo, si bien se ha avanzado considerablemente en el estudio estilístico.

10. ORTEGA RUBIO (1895), tomo II, p. 167.

11. TOVAR (1932), pp. 16-26.

Descripción

En primer lugar hemos de llevar a cabo una breve descripción del templo, en el que conviven sectores góticos y mudéjares estrechamente relacionados, pero que funcionan como organismos autónomos. Así, mientras el cuerpo de la iglesia y sus portadas principal y laterales son claramente mudéjares, la cabecera y sendas capillas laterales –que acaban por configurar una especie de crucero en la planta–, son de factura totalmente gótica.

La construcción se realizó en el “aparejo toledano”, cadenas y verdugadas de ladrillo y mampostería, algo inusual en el mudéjar terracampino, remendado en algunas partes por populares cajas de tapial.

Las tres naves del cuerpo de la iglesia, como señaló Tovar, se desvían un tanto hacia el sureste y no poseen la misma anchura (fig. 1). Pilares cruciformes de ladrillo separan sus tres tramos, rematados por unas molduras lobuladas de piedra. Sobre ellas descansan otros tantos arcos apuntados y doblados, enmarcados cada uno por su alfiz. Sobre este primer cuerpo de pilares y arquerías se dispone un segundo, mucho más estrecho, compuesto por una sucesión de arcos apuntados, a modo de galería, cobijados por sus alfices individualmente y que comunican la nave central con las laterales (fig. 4). Las tres naves se cubrían con armaduras de madera, siendo la central la única conservada en toda su extensión (fig. 7). A pesar de su defectuoso estado de conservación y sencillez, es un elemento clave para fechar el edificio, y ha salido a la luz demoliendo las bóvedas dieciochescas que la ocultaban¹². Es una estructura de par y nudillo con cuatro pares de tirantes, más uno en la cabecera y otro en los pies, soportados por pares de canes lobulados. En los tableros que cierran sus simples faldones se desarrolla una menuda decoración floral de hojarasca, tallos, frisillos de ojos en las partes biseladas y cadenetas. En el doble alicer aparecen arquillos mixtilíneos que cobijan los escudos de los promotores del edificio, en el primero de ellos, y cartuchos polilobulados enlazados que encierran, secuencialmente, la misma decoración heráldica y cogollos decorativos, todo ello casi barrido por el paso del tiempo.

Las naves laterales se cubrían igualmente por sendas armaduras, de las que sólo quedan algunos dobles tirantes, restos de los estribos y sus soleras, salvo en la zona de los pies de la nave del Evangelio, donde aún pervive una estructura de par e hilera que conserva nueve pares¹³. Destaca el papo de la hilera: doble acicate que rodea el contorno, cordón tallado y, entre dos grandes chellas, el espacio se rellena por rizada decoración vegetal que responde a los mismos modelos que la techumbre de la nave central. En esa zona aparecen unas tabicas con la heráldica de los Enríquez, Almirantes de Castilla.

12. Sobre esta rehabilitación puede verse: HUMANES BUSTAMANTE (coord.) (1990), p. 265.

13. Lavado Paradinas establece para esta estructura una tipología mixta entre las armaduras de par y nudillo y las de par e hilera, ya que el estribo se decoraba prácticamente como si de un nudillo se tratara y debía poseer cierta forma de artesa en uno de sus extremos [LAVADO PARADINAS (1982), p. 193]. Sin embargo, tras un detenido análisis nos decantamos por denominarla, únicamente, como estructura de par e hilera. Hemos podido fotografiar más restos de la hilera, tabicas y otras piezas de la cubierta amontonados, junto a otros despojos, en una capilla de la iglesia.

En el muro de los pies se abre la puerta de acceso, que deja espacio para una estructura a modo de tribuna que repite la decoración del exterior: un gran arco de herradura apuntado cobijado por alfiz y ménsulas con formas trilobuladas envueltas en la curva de la nacela. Sobre este espacio, probablemente, se situaría un coro lúgneo hoy desaparecido. Precisamente, en esta parte del muro de los pies se abre la escalera que da acceso a la espadaña, que recuerda formas toledanas y andalusíes, cubriéndose por bóvedas perpendiculares entre sí correspondiendo a cada tramo de escalera.

En los pies de la nave del Evangelio se conserva parte de un coro mudéjar, realizado en madera (fig. 8). Los canes son lobulados y aquillados, y en sus tabicas se alternan las armas de los Enríquez, Almirantes de Castilla, y de los Quiñones inscritos en marcos mixtilíneos. La decoración, a base de carnosas hojas cardinas, deberá fecharse en el tercer cuarto del siglo XV, como especificaremos más adelante.

Los sistemas de iluminación de la nave de la iglesia se limitan a dos pares de ventanillas abocinadas y lobuladas, de exiguas dimensiones, en los muros laterales, además de la luz procedente de las tres puertas —la principal a los pies y una lateral en cada lado de la iglesia— ya que la galería de arcos no se abriría al exterior, quedando inmersa bajo el techado de las naves laterales.

La estructura escalonada de tres naves, destacando la central por su mayor elevación, forma el sector puramente mudéjar de San Andrés. A ella se une un tramo intermedio cubierto, a mucha menor altura, por bóvedas de crucería cuatupartitas

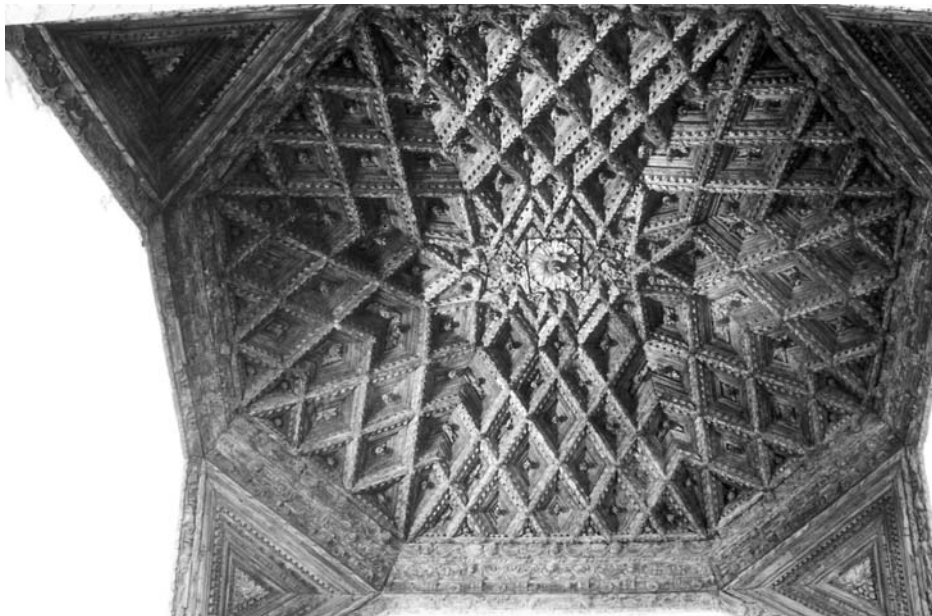


Fig. 3. Iglesia de San Andrés. Aguilar de Campos. Vista exterior desde el castillo. Obsérvese la clara diferenciación entre el cuerpo de la iglesia respecto al tramo intermedio y cabecera.

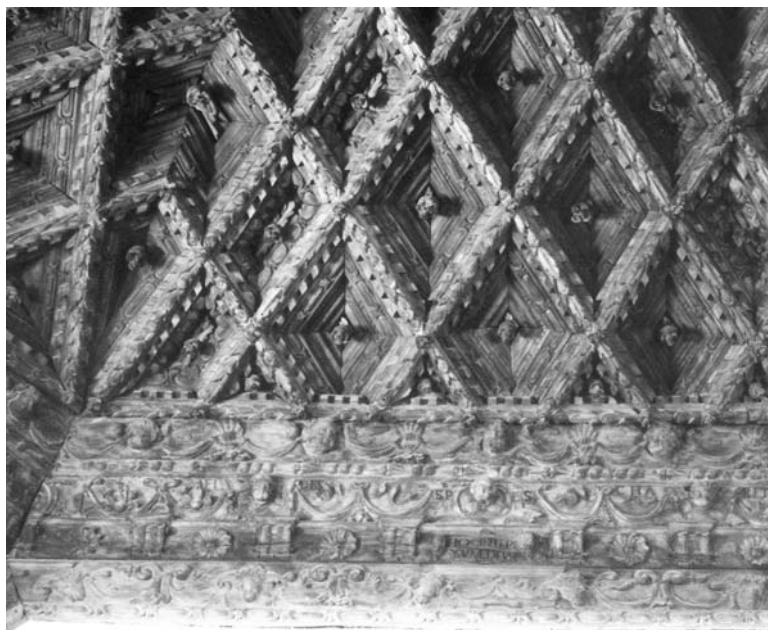


Fig. 4. Iglesia de San Andrés. Aguilar de Campos.
Interior de la nave central.

que muestran el escudo de la familia Mendoza en la clave, descansando sus nervios en ménsulas pétreas vegetales y figuradas. Los pilares de esta zona, evidentemente, se complican, y de una estructura mudéjar se pasa a otra gótica estructural y estilísticamente, cuyo remate será la cabecera propiamente dicha. Ésta es poligonal, en forma de medio octógono, con bóveda de nervios realizada, como en el tramo precedente, por ladrillo (aplantillado para los elementos estructurales). Estos nervios se unen en el centro, donde se halla el escudo de los Enríquez, y nacen de unos capiteles ochavados en los que campean las armas de los Enríquez, Mendoza y Ayala, sobre sus correspondientes pilares ochavados. A izquierda y derecha se abren dos ventanales simétricos de baquetones y pilarcillos abocinados. Una tercera ventana, asimétrica y de arquillos rebajados, se dispone en el lado de la Epístola, denotando una cronología posterior a las dos anteriores –actualmente cegada y sólo visible des-

de el interior—. Es, por tanto, una cabecera gótica, casi autónoma en dimensiones y organización, sensiblemente más ancha que la nave central, jalonada por contrafuertes exteriores, donde no aparece ningún resabio mudéjar.

Lo mismo puede decirse de las dos capillas laterales que se abren a la altura del tercer tramo de la nave, dando en planta un sentido de crucero algo ficticio. En alzado, al igual que ese tramo intermedio, cubren por crucería cuatripartita, esta vez con los emblemas de la familia Enríquez, Almirantes de Castilla.

Al exterior, como hemos comentado, la iglesia se nos muestra como una compleja estructura, destacando el cuerpo de las naves mudéjares, al que se añaden la cabecera y capillas laterales, más bajas¹⁴.

Del máximo interés son las tres portadas, monumentales e insólitas en Tierra de Campos, cuyos templos mudéjares carecen siempre de una entrada tan grandiosa. La fachada principal, en los pies, abarca toda la anchura de la nave (fig. 5). Un alfiz que no llega al suelo cobija el conjunto, rematado en ménsulas poligonales en la parte inferior y en la superior por modillones lobulados. Bajo este marco se abre un arco alfiz de ladrillo que finge dovelas, resaltadas y hundidas alternativamente, y la entrada, compuesta por cuatro arquivoltas de herradura apuntada con el trasdós algo descentrado, la última igualmente despiezada a modo de dovelas, de gran amplitud. No hay ninguna otra portada mudéjar en la zona tan voluminosa y finamente labrada, tanto por ese despiece del dovelaje como por las delicadas ménsulas del salmer que sostienen las arquivoltas, talladas en planos fingiendo una secuencia de ménsulas, la última de ellas con una forma trilobulada envuelta en el arco de la nacela. Todo el conjunto únicamente puede explicarse a través del marco histórico, el emplazamiento al que se abre la portada y la función que los Almirantes pretendían dar al templo, como explicaremos más adelante.

La misma estructura se repite en las portadas laterales, que la copian a menor escala y de manera más simple (fig. 13). Están cegadas y en sus albanegas se pueden ver los huecos en los que irían insertos los escudos de los Almirantes y su familia¹⁵.

Encima de la portada principal se levanta una gran espadaña de sillería y, junto a ella, otra de ladrillo que alberga la campana del Regimiento.

Por último, hay que hacer mención del desaparecido pórtico que rodeaba todo el cuerpo de la iglesia, derribado en torno a 1868, si bien cuando Quadrado visitó el templo ya se encontraba ruinoso. Precisamente gracias a Parcerisa conocemos cómo era en aquellos momentos (fig. 2): “sus pilares octógonos, con las bases esculpidas al igual de los capiteles, llevan arriba varios blasones; su techo hundido en parte, sin conservar más que las vigas, ofrece vestigios de arábigas labores; y en derredor despliegan singulares y variados caprichos infinitas ménsulas, que siguen por fuera a lo largo de las naves menores y de la principal”¹⁶. De todo ello no quedan más

14. Entre la cabecera y la capilla del lado de la Epístola se levanta la ruinoso sacristía. Obra de finales del siglo XVI en la que interviene Lázaro Pérez para la realización de la cubierta abovedada, de tipo clasicista, que en 1600 se encuentra prácticamente finalizada [PÉREZ DE CASTRO (2002), p. 254].

15. Tovar pudo contemplar uno de ellos, perteneciente a la familia Enríquez, recogido en una de las viviendas de Aguilar [TOVAR (1932), p. 20]. Muy recientemente se ha colocado en la parte interior de una de esas portadas la gran puerta que cerraba la entrada principal, con sus grandes clavos redondeados y llamadores de forja (siglo XV).

16. QUADRADO (1861), p. 283.



Fig. 5. Iglesia de San Andrés. Aguilar de Campos. Portada principal.

que tres de esos pilares, dos empotrados junto a la portada principal y otro en el muro de la capilla lateral del Evangelio. En sus capiteles se tallaron las armas de los Enríquez, decoración geométrica y el ancla, símbolo del Almirantazgo, respectivamente. El pórtico constaba, hasta lo que vemos en el grabado, de tres arcos apuntados en el lado izquierdo, el gran arco correspondiente a la parte de la portada principal y dos de medio punto en el derecho. Esta diferenciación de arcos seguramente procede de una incorrecta plasmación en el grabado, pero puede tener su origen, de igual forma, en unas reformas llevadas a cabo en ese lado del pórtico, como ocurre en 1770, cuando se repara uno de los arcos principales del portal debido a su estado ruinoso¹⁷. Con

17. A.H.P.Va., Protocolo 13.228, f. 14. *Cit.* PÉREZ DE CASTRO (2002), p. 253.

todos estos elementos se conforma una imagen del templo aún más compleja, completamente escalonada por la disposición de las techumbres.

Precisamente la riqueza decorativa de la iglesia se pone de manifiesto en los aleros que sostienen los tejados de la nave principal y laterales. En sus canecillos (fig. 6), realizados en piedra, se despliega toda una rica decoración vegetal, zoomorfa y fantástica, en la que no faltan los escudos de Enríquez, Mendoza y Ayala, lo mismo que en el interior del templo y en el artesonado. El pórtico derribado llevaba esta misma decoración. Así lo atestiguan restos de algunos de sus canes, reaprovechados para cerrar los arcos de las capillas laterales, y que incluso se desperdigaron por otras localidades de la zona, empleándose en nuevos edificios¹⁸.

Análisis histórico y heráldico de la iglesia de San Andrés. Precisiones cronológicas

Como hemos indicado, Quadrado afirmó que el edificio de San Andrés había sido levantado en el siglo XV por el II Almirante de Castilla de la familia Enríquez, en virtud de un privilegio por el que Juan II permitía a Fadrique Enríquez dotar su fábrica con mil maravedís anuales¹⁹. El incendio del archivo parroquial en 1931 hizo que desapareciera el documento original. Antonio Tovar reinterpretó esta noticia, aplicando una cronología y significado erróneo, que se ha mantenido hasta la actualidad por el resto de la historiografía. En su artículo confundió al Almirante con su abuelo, el Maestre de Santiago, hermano gemelo de Enrique II de Trastámara. Tenemos en cuenta, simplemente, que cuando nació Juan II, el Maestre llevaba casi medio siglo difunto, pues había sido asesinado en 1358²⁰, hecho que imposibilita, a todas luces, la relación con el presente documento. En todo caso, se trata del Almirante citado más arriba, Fadrique I Enríquez –Almirante desde 1426 y hasta 1473, año de su fallecimiento–. El privilegio habla de “constituido para fábrica de la dicha iglesia”, por lo que se ha atribuido a este Fadrique su completa construcción. Creemos, sin embargo, que a lo que se refiere el documento es a una donación al fondo económico con el que contaba la iglesia, no tanto a su construcción material, teniendo el término “fábrica”, como es sabido, ambas denominaciones: la del proceso constructivo y la de los recursos económicos con que contaba la parroquia para mantenerse. Por tanto, si hiciéramos caso a la interpretación que Tovar hace del documento habría que retrasar la construcción del templo a las décadas centrales del siglo XV.

18. Así ocurre con un buen grupo de canecillos que hoy se encuentran en una casa de finales del XIX o comienzos del XX en Villalón de Campos –sita en el número 58 de la calle de la Rúa–. Uno de ellos corresponde a las armas de los Enríquez. En la misma localidad encontramos dos capiteles procedentes de San Andrés de Aguilar, en la calle de Santo Domingo, junto a la iglesia de San Miguel. Son igualmente ochavados, con la misma decoración que los que se conservan en Aguilar e incluso el ancla del Almirantazgo y las armas de los Velasco. Agradecemos a Aderito Pérez Calvo la noticia de la existencia de esos canes.

19. *Sepades que el mayordomo de la iglesia de San Andrés me hizo relación que el Almirante Don Fadrique, seyendo suya la dicha villa, ovo dado y constituido para fábrica de la dicha iglesia mill maravedís en cada año y perpetuamente [...]* [QUADRADO (1861), p. 283].

20. El Maestre Fadrique fue asesinado en Sevilla por orden del rey Pedro I [LÓPEZ DE AYALA (1953), pp. 481-483].



Fig. 6. Iglesia de San Andrés. Aguilar de Campos. Escudos de los canecillos de la nave lateral: Mendoza, Enríquez y Ayala.

En realidad, basándonos en diversos rastros documentales y, sobre todo, en la información proporcionada por la heráldica y la comparación de este edificio de San Andrés con el templo de San Miguel de Villalón, creemos que la construcción de la iglesia se debe al XXIV Almirante de Castilla y primero de la casa Enríquez, Alfonso I, como lo denominaremos a partir de ahora. En 1389 Juan I hizo donación de Aguilar de Campos a este personaje, cuyos sucesores seguirán ostentando su señorío hasta la guerra de Sucesión (1703)²¹. Justo un año antes, en 1388, Alfonso había contraído matrimonio con Juana de Mendoza, “la rica hembra”, con lo que consolidó su peso político y económico.

De este modo, Aguilar de Campos se convierte en la primera pieza del señorío que, progresivamente, irá ampliándose, agregando localidades como Mansilla, Palenzuela, Rueda, Torrelobatón o, especialmente, Medina de Rioseco, que acaba configurándose como la capital del estado señorial (ya en el siglo XVI los Almirantes obtienen el título de Duques de Medina de Rioseco). Como primera de sus villas, Alfonso despliega una campaña en la que la construcción de San Andrés se muestra como un indiscutible elemento de propaganda y proclamación del señorío.

Así, en los testamentos del Almirante Alfonso I –de 7 de junio de 1426, aunque fallece en 1429– y de su mujer, Juana de Mendoza –22-I-1431–, diferentes mandas testamentarias de bienes y fundaciones de capellanías indican un claro vínculo, si no de patronato, sí al menos de patrocinio²².

Como en el caso de Villalón, será la heráldica la pieza angular para poder reconstruir la historia y cronología del edificio. Estos símbolos de la persona, el cargo y el linaje campean por doquier en San Andrés, si bien no se han estudiado detenidamente. Aparecen en un buen número de los canes de los aleros, reconociéndose las armas de los Enríquez, Mendoza y Ayala²³. Ya en el interior, en la cabecera se muestran también en los capiteles sobre los que descansan los nervios de la bóveda, y en su clave, dejando lugar preeminente, como es lógico, al emblema de los Enríquez. Lo mismo ocurre en las claves de las dos capillas laterales, mientras que la enseña de los Mendoza remata las bóvedas del antepresbiterio. Por último, las armas de estos tres apellidos lucen en la armadura que cubre la nave central del templo, concretamente en el arrocabe y en las tabicas entre cada par (fig. 7). Su deficiente estado de conservación y las pequeñas dimensiones de los escudos dificultan la visión,

21. Para todo lo referente a Alfonso I Enríquez y la creación de su señorío véase MARTÍNEZ SOPEÑA (1977); y MARTÍNEZ SOPEÑA (2002), especialmente pp. 175-187.

22. Don Alfonso I Enríquez manda *que en las casas que son en la mi villa de Aguilar, en el mercado e las otras casas de alquileres que yo he en dicha villa, y cuarenta y ocho aranzadas de viñas de las que yo he en término de la dicha villa de Aguilar que sean dotadas a la dicha iglesia de San Andrés, que es en la dicha villa para facer ciertas capellanías que en la dicha iglesia se han de facer, segund ordenare la dicha doña Juana*. Por su parte, su viuda, Juana de Mendoza, a la hora de fallecer manda *que la cruz que está en Santa Clara* [de Palencia, donde se entierran ambos y que está bajo su patronato] *que la den para la iglesia de San Andrés de Aguilar*, además de unas vestimentas de tapete morado. *Cit.* DE CASTRO (1983), pp. 15, 23 y 28. El testamento de Juana fue publicado previamente por EZQUERRA DEL BAYO, p. 456 y siguientes.

23. Enríquez: escudo mantelado, primero y segundo de gules con un castillo de oro y la manteladura de plata con un león rampante de gules. Mendoza: de sinople con una banda de gules con viroles de oro. Ayala: campo de plata, dos lobos de sable puestos a palo y bordura de gules con ocho sotueres de oro.



Fig. 7. Iglesia de San Andrés. Aguilar de Campos. Cubierta de la nave principal y detalle de las tabicas, con los escudos de los Enriquez, Mendoza y Ayala.

por lo que han pasado casi desapercibidos. No podemos olvidar los restos del pórtico, donde aún puede verse de nuevo el símbolo de los Enríquez en el capitel conservado en Aguilar, y el de Mendoza en el reutilizado en Villalón. De igual manera en los despojos de la techumbre de la nave lateral.

Su presencia por todo el edificio indica una clara filiación entre la construcción del templo y la familia de los Almirantes. Yendo un poco más allá, nos sirve para ajustar una cronología bastante precisa. Las armas de los Enríquez se muestran plenamente configuradas, con la bordura de anclas símbolo del Almirantazgo. Las de los Mendoza corresponden a la descripción del armorial de Sicile-Urfé (h. 1380), “de sinoble a le bende de gueles”, incluso con los filetes en origen dorados que enmarcan la banda²⁴. Y el escudo de Ayala hace referencia al segundo apellido de Juana (de Mendoza y Ayala)²⁵. El que el escudo de los Enríquez lleve la bordura de anclas indica que Alfonso Enríquez poseía ya el título de Almirante, que le fue concedido por Enrique III en 1405²⁶. Por tanto, la construcción de San Andrés ha de llevarse a cabo entre estos años y 1431, fecha de la muerte de Juana. Teniendo en cuenta que la donación de la villa a Alfonso se produce en 1389, y que en 1421 le fue concedido el señorío de Medina de Rioseco, con lo que traslada su “cabecera de señorío” a esta otra villa vallisoletana, pensamos que la construcción de la iglesia ha de fecharse entre 1405 –quizá algún año antes, pero muy pocos– y la década de 1420, teniendo como límite máximo 1431, en que muere Juana.

La presencia del emblema de los Ayala, como hemos dicho, procede del segundo apellido de Juana, pero no podemos olvidar que el segundo Almirante Enríquez, Fadrique, se casó con Marina de Córdoba y Ayala. Don Fadrique recibió el título de Almirante en 1426 por renuncia de su padre, Alfonso, y contrajo matrimonio con Marina de Ayala, según escrituras matrimoniales de agosto de 1425 y noviembre de 1426. Ahora bien, a finales de 1431 falleció Marina, pues otorga testamento en ese momento²⁷. El emblema de los Ayala relacionado con los Enríquez desaparece al año siguiente, dado que Fadrique I contrajo matrimonio en segundas nupcias con Teresa de Quiñones, fruto del cual continuará la línea sucesoria de la casa. Además, preci-

24. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS (2001), p. 77. Este mismo escudo fue utilizado ya por el padre de Juana de Mendoza, mujer del I Almirante.

25. La unión de ambas armas (Mendoza y Ayala) no es nueva, pues ya el propio hermano de doña Juana –Diego Hurtado de Mendoza, padre del marqués de Santillana–, contrata en 1404 dos columnas de mármol para su palacio de Guadalajara en las que aparecen el “escudo con una banda y otro escudo dos lobos con sus cifras en derredor”, haciendo referencia al apellido de su madre, Aldonza Fernández de Ayala [MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS (2001), p. 80]. La ausencia del apellido materno de Alfonso y la incorporación de los dos de su mujer es claro índice del proceso de ennoblecimiento que, a través del matrimonio, logra este I Almirante. Y es así ya que su origen era dudoso: *algunos maliciosos han querido dezir que en una judía hermosa llamada Paloma. E otros no menos maliciosos dixeron que en la reina doña Blanca, mujer de su hermano el rey don Pedro [...]. Pero lo uno e lo otro es falsissimo porque su madre de don Alonso Enrríquez fue una dueña hijadalgo e hermosa muger de la qual el Maestre don Fadrique estava enamorado e era casada con un mayordomo suyo [...]* [FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1989), pp. 101-102].

26. MARTÍNEZ SOPENA (1977), p. 41. El cronista Fernández de Oviedo relata que: *aqueste señor añadió por su rreal officio de Almirante una orla de áncoras azules en campo de oro* [FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1989), p. 106].

27. Este testamento fue publicado por MUÑOZ-ROCA TALLADA (1948), pp. 561-585.



Fig. 8. Iglesia de San Andrés. Aguilar de Campos. Coro a los pies de la nave del Evangelio. Escudos de los Enríquez y Quiñones.

samente en ese año de 1431, a la muerte de Marina de Ayala se suma la de su suegra, Juana de Mendoza y Ayala, por lo que la fecha de 1431 es definitiva.

San Andrés de Aguilar de Campos seguirá relacionado con los señores de la villa. Precisamente como una fase más del patrocinio de los Almirantes hay que interpretar el documento dado a conocer por Quadrado y que Tovar releyó confusamente, el de la donación a la fábrica, por parte de Fadrique I Enríquez, de una importante suma anual. Del mecenazgo de este II Almirante Enríquez conservamos los restos del coro lúneo a los pies de la nave del Evangelio. En sus tabicas, profusamente decoradas, vemos los escudos de Enríquez y Quiñones²⁸, que corresponden a este Almirante y su segunda mujer, Teresa de Quiñones, casados en 1432 (fig. 8). El Almirante fallecería en 1473, fecha que será referencial para limitar su ejecución²⁹.

28. El escudo de Quiñones es jaquelado de quince piezas (en el escudo sólo doce), ocho de gules y siete con veros de azur y plata.

29. Los Almirantes seguirán ligados a esta parroquia de su señorial a pesar del traslado de la capitalidad del señorío a Medina de Rioseco. Así, en 1602, y con motivo de un pleito de acreedores, se indica que la casa de los Almirantes ha de pagar a San Andrés 3.000 maravedíes de renta anuales *por situación que de ello hicieron los almirantes passados para la lumbré del Santísimo Sacramento y ciertas misas desde el año de mill y quatrocientos y quarenta y dos, confirmadas por la Señora Reyna Doña Juana el año de 1448.*

En resumen, la construcción de San Andrés de Aguilar se debe a la munificencia del Almirante Alfonso Enríquez y su mujer Juana de Mendoza, debiendo realizarse en torno a 1405 –como máximo hasta 1431–, en el que dejará su impronta el heredero del título, Fadrique I, que sigue dotando su fábrica y construye el coro. Si comparamos este estudio heráldico y estilístico con el que a continuación se realizará sobre San Miguel de Villalón comprenderemos cómo el paralelismo y las concomitancias son más que evidentes, incluyendo el momento mismo de su construcción.

LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE VILLALÓN³⁰

Villalón hubiese sido una más de las innumerables y uniformes villas de la Tierra de Campos de no mediar el fenómeno ferial. Primero fue el mercado de los sábados, concedido en tiempos de Alfonso VIII y confirmado en 1250 por Fernando III: un mercado más como lo tenían otras localidades³¹, pero que en Villalón explicaría la construcción de la torre pétreo de San Miguel. A finales del siglo XIV, merced a la intervención de los señores de la villa, Leonor de Alburquerque y Fernando de Antequera, consigue el privilegio de celebrar una feria, la de San Juan, punto clave para este estudio y que desarrollaremos más adelante. Posteriormente, hacia 1434, la villa cae en manos de los Pimentel, condes de Benavente, quienes lograrán la feria de Cuaresma, la que dará renombre a Villalón; su actuación en el templo, pese a lo dicho hasta ahora, debió de ser escasa.

Descripción e historiografía

La primera mención a la iglesia de San Miguel, como mera constatación, se encuentra en la obra de Madoz³². Quadrado señaló ideas sueltas, no empleando el término mudéjar³³, mientras que Ortega Rubio realizó una descripción, confusa en algunos momentos, analizando el edificio, señalando detalles mudéjares del templo y planteándose diversas preguntas sobre algunas partes³⁴. Tanto los datos históricos

Quizá se refiera, precisamente, a la donación de Fadrique I [TOVAR (1932), pp. 24-25]. El documento se custodia hoy en el A.G.D.Va., Aguilar de Campos, Papeles sueltos.

30. Una sinopsis de la bibliografía histórica y artística, y breve visión histórica sobre Villalón, en DUQUE HERRERO (2002).

31. A.M.V., caja 794, carp. 8524. Fotografía del documento y transcripción en GARCÍA MONGE (2002), pp. 20-23.

32. MADOZ (1852), p. 251. Simplemente señala que es un hermoso edificio de orden gótico.

33. “Insigne fábrica debió ser [...] antes de que lo desfiguraran los remiendos, adiciones y embellecimientos de nueva data, entre los cuales asoman aún detalles bizantinos, arcos góticos, puertas arábigas, restos de techumbres de alfarías de ingeniosos entrelazos y vivísimos colores, pero todo ya sin relación entre sí como objetos recogidos en un museo” [QUADRADO (1861), p. 275 y QUADRADO (1885), p. 302].

34. Para su cronología señala que se inició “en los albores del estilo ojival primario o en los últimos años del siglo XIII”, perteneciendo a la misma época la torre, las naves laterales, los fundamentos de todo el

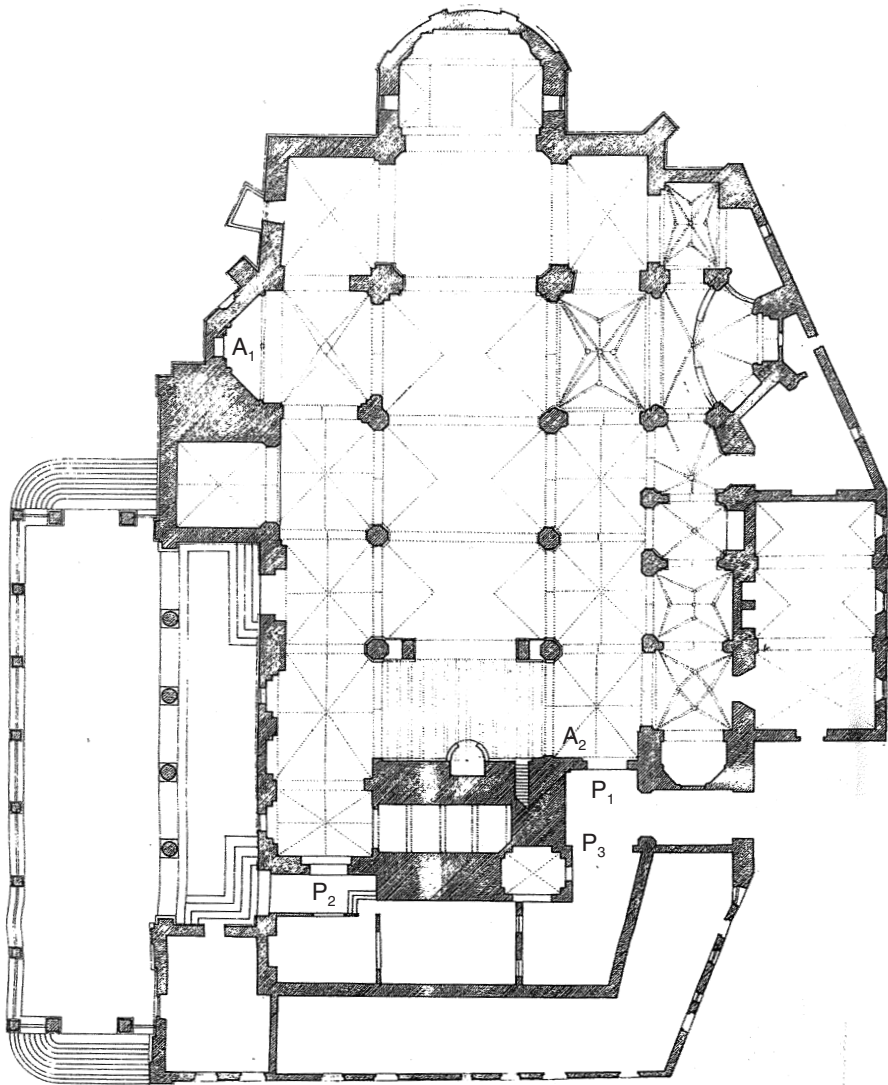


Fig. 9. Planta de San Miguel de Villalón.

como las descripciones de Quadrado serán citadas de manera reiterada por otros estudiosos³⁵. Agapito y Revilla, a principios del siglo XX y sin ver el templo, apuntaba la existencia de reminiscencias mudéjares³⁶.

Por su parte, en un breve artículo, Antón avanzó en el conocimiento del templo al señalar la actuación del cardenal Torquemada³⁷. También el marqués de Lozoya dedica algunas palabras al templo³⁸. Así como el *Inventario* de 1970, que realiza una somera descripción del mismo³⁹.

Pavón analiza seriamente la parte mudéjar del templo. En las conclusiones incide en sus raíces toledanas, con portadas con detalles almohades y nazaríes e influencias románicas. No pudo matizar muchas apreciaciones, pues era el momento de pérdida de parte de la veste barroca⁴⁰. Por su parte, Lavado ha aportado diversos datos incidiendo en la importancia de los condes de Benavente para la construcción del edificio⁴¹. Urrea y Brasas recogieron la bibliografía existente, pero no aportaron

edificio y las bóvedas de las naves laterales. Se plantea también cómo pudo ser la cubierta. Señala a lo largo de su estudio algunos detalles mudéjares del templo: “del mismo modo deberán citarse dos o tres binitos y elegantes arcos mudéjares, y en la capilla de San José se hallan restos de un antiguo y precioso artesonado”. Así mismo, se planteó el problema de la fachada, y el de la torre y su posible comunicación con el templo. Sugiere que la nave central se cubría de madera, pues hay en el edificio abundantes reminiscencias mudéjares—aunque a la postre insiste en la actual de cañón con lunetos—. Todo lo anterior demuestra que no tuvo conocimiento del artesonado oculto [ORTEGA (1895), tomo II, pp. 152-154].

35. Así, la descripción de Quadrado es copiada textualmente por el *Diccionario Espasa*, tomo 68, pp. 1406-1407.

36. “Tiene en el interior algunas reminiscencias mudéjares” reconociendo que “no la he visto” [AGAPITO Y REVILLA (1907-1908), p. 457].

37. Señala que la torre podría ser de finales del XII o inicios de la siguiente centuria y apunta la gran importancia que pudo tener el cardenal Fray Juan de Torquemada, atribuyéndole el artesonado de la capilla del Rosario [ANTÓN CASASECA (1920); CALZADA (1933), p. 125, sigue el artículo anterior].

38. Juan de Contreras, marqués de Lozoya, señaló la importancia de la iglesia de San Miguel de Villalón con alzado del siglo XV, con sus dos bellas portadas de ojiva túmida con su alfiz y algunas ventanas del mismo género, indicando que “el techo de carpintería es espléndido” [CONTRERAS (1934), Tomo II, p. 462].

39. “Edificio gótico del siglo XIV, con reformas en el periodo neoclásico. Tiene restos mudéjares del siglo XIII, una capilla gótica del siglo XIII y otra capilla con artesonado del XVI. De ladrillo, con cuatro naves separadas por pilares octogonales, que sostienen arcos apuntados. La nave central y la capilla mayor se cubren con bóveda de cañón con lunetos, las naves laterales y los brazos del crucero con bóveda de crucería, y el crucero con cúpula. Se divide en cinco tramos, con coro alto a los pies. Puerta adintelada en el lado del Evangelio. Torre de cuatro cuerpos de piedra y ladrillo” [MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 341].

40. PAVÓN (1975), p. 14 —iglesia de San Miguel—, p. 20 —portadas—, p. 25 —ambientación— y p. 28 —techumbre—. Los dibujos que ofrece son de gran calidad, apareciendo en otras de sus obras.

41. LAVADO PARADINAS (1982), p. 195: “también habría que poner en contacto con los Pimentel a otro grupo o escuela de carpinteros que realizara las principales techumbres de Villalón de Campos”. En VALDÉS FERNÁNDEZ; PÉREZ HIGUERA Y LAVADO PARADINAS (1994), tomo IV, pp. 234-235, el mismo autor señala: “cuando se atribuye la primera obra de la iglesia al Conde de Benavente, don Rodrigo Pimentel, cuyos escudos aparecen en la pintura de la techumbre”; y en AA.VV. (2000), pp. 183-185, donde expone la relación con los condes de Benavente a través de la heráldica que “exalta el patronazgo de don Rodrigo Alonso Pimentel, conde de Benavente, y de su esposa, Leonor Enríquez, nieta de Enrique II, mediante el escudo cuartelado que luego fue común en la casa real, y el ala, símbolo y mote de la familia y luego de la villa”. La relación de la iglesia con los Benavente aparece también en PÉREZ HIGUERA (1993). Se ha de señalar, igualmente, que Lavado realizó un estudio del edificio, creemos inédito, pero del que ha ido aportando ideas (mecanografiado y paginado con los números pp. 312-340).

novedades significativas, como tampoco lo hizo Olcese⁴², al tener ambas obras un carácter general. Algunas nuevas ideas sobre el templo aparecieron recientemente en la revista local *El Trijón*⁴³.

Así pues, aún son válidas las palabras que Pavón escribió en 1975: “se le ha dedicado escasa atención”, y por ello el edificio sigue siendo insuficientemente reconocido en diversos ámbitos⁴⁴. La complejidad señalada por diversos autores aún no ha sido resuelta, a falta de un estudio global del edificio⁴⁵; aunque tampoco pretende ser dilucidada por completo en esta comunicación.

San Miguel de Villalón es una compleja amalgama artística (fig. 9) que hoy ofrece torre gótica a los pies, tres naves –más una colateral de principios del XVI en el lado de la Epístola–, y junto a ella, la sacristía, del primer tercio del XVII. Posee dos cruceros con diversas capillas del XV y XVI, y cabecera de finales del siglo XVIII ocupando el lugar de la primitiva, poligonal, abovedada y pétreo. De todo lo anterior nos interesa la parte construida a principios del siglo XV: dos puertas de acceso al templo por el lado occidental, junto a la torre, las tres naves, la desaparecida cabecera y, sobre todo, la techumbre oculta tras el abovedamiento barroco de la nave principal.

Tanto las naves laterales como la central han sido descritas por Pavón, a quien remitimos. En las primeras aparecen arcos apuntados doblados, utilizados como arcosolios rematados por frisos de esquinillas y, en una segunda altura, arcos de medio punto doblados y en recuadros. Entre ambas partes se establece un ritmo. En el ámbito terracampino tal tipo de construcción es inusual en los siglos XIII o XIV⁴⁶. Pavón lo relaciona con modelos toledanos de finales del siglo XIV.

Los alzados de la nave central (fig. 10) arrancan de bases pétreas sobre las que apoyan pilares ochavados de ladrillo –46 centímetros en cada cara–, magníficamente concebidas sus hiladas –cuatro piezas en cada hilada: cuatro de grandes dimensiones para las ocho aristas y otras tantas rellenando de menor tamaño–, sobre los que voltean arcos apuntados doblados cobijados por alfices, apareciendo en las albanegas arcos de herradura doblados inscritos en rectángulos, con friso de esquinillas en vertical en la proyección superior de la clave del arco, todo ello en una primera altura. El juego de planos, como sucedía en las naves laterales, vuelve a ser elemento vertebrador de la composición. Volados ábacos, similares a las impostas de las naves laterales, rematan los pilares octogonales. Un friso de esquinillas da paso a la segunda altura, con ventanales de arcos apuntados inscritos en recuadros.

42. URREA Y BRASAS (1981); y OLCESE SEGARRA (1993).

43. DUQUE HERRERO (1997).

44. Lo anterior se traduce en no estar declarado aún (tiene proceso incoado) Bien de Interés Cultural a pesar de sus importantes connotaciones histórico-artísticas.

45. “Hoy reformadísima en bien distintas épocas. Ello ha producido una planta bien extraña” (ANTÓN CASASECA). “Desconcertante monumento, de dos cruceros y cuatro naves” [PAVÓN MALDONADO (1975), p. 15].

46. Pavón señala ventanales similares en Santa María de Vega con cronología, siguiendo a Torres Balbás, del segundo cuarto del siglo XIII [PAVÓN MALDONADO (1975), p. 17].



Fig. 10. Iglesia de San Miguel. Villalón de Campos. Interior de la iglesia. Nave principal.

Eran cuatro los tramos que poseía la nave⁴⁷. Para tan categórica afirmación nos basamos tanto en el análisis de la decoración de la nave central, similar para el interior y el exterior⁴⁸, como en la de los ventanales de la fachada septentrional⁴⁹. Los huecos en las albanegas de la nave central, arcos de herradura doblados, parecen tener algo más que una función ornamental, como ya señaló Pavón, indicando que se muestra “adhesión” a las escuelas mudéjares toledanas y andaluzas⁵⁰.

47. Señalaba Pavón que tuvo ocho o más pilares ochavados respetados en reformas del siglo XVI [PAVÓN MALDONADO (1975), p. 17].

48. En las albanegas aparecen arcos de herradura doblados, salvo en las de los extremos (inicio y final de la nave) donde figura una cruz realizada con friso de esquinillas, motivo que tendrá un gran éxito en la zona. Sobre la clave de los arcos van dos frisos de esquinillas en vertical.

49. La misma disposición basada en un eje compositivo la encontramos en los trece ventanales, tanto en su número —el séptimo actúa como eje de simetría, colocándose seis a cada lado— como en la decoración sobre los mismos (los tres primeros de cada lado —1, 2, 3, 13, 12 y 11— se rematan con friso de esquinilla individual con hueco para heráldica en las albanegas en los ventanales extremos, —entre 3-4 y 11-10—; los tres siguientes se cubren con friso de esquinillas corrido que abarca los tres ventanales —4-5-6, 10-9-8—; mientras que el central, 7, se remata con friso de esquinillas único con dos huecos para colocar heráldica en sus albanegas. Aún se afianza más lo anterior al observar que ese friso de esquinillas sobre el séptimo ventanal es el único que se prolonga por su parte superior).

50. PAVÓN MALDONADO (1975), pp. 18 y 19.

El acceso principal tenía lugar por el norte, construcción que se perdió en las transformaciones de finales del siglo XVIII y XIX. De ella tan sólo sabemos que en 1790 no ofrecía el decoro necesario⁵¹.

A occidente, dando entrada a cada una de las naves laterales se abren dos portadas. La orientada a suroeste es del máximo interés (fig. 13a; fig. 9, P₁). Se accede desde el patio actual y es construcción de ladrillo: arco túbido doblado con fingidas dovelas en las que se alternan resalte y rehundido en la rosca interior, simulando su despiece; el salmer es pétreo y con corte nacela decorándose en el sustento de la primera rosca con tres lóbulos, de gran desarrollo el central; huecos para escudos, hoy perdidos, aparecen en las albanegas. Todo el conjunto iba flanqueado por alfiz, que apoyaba en guarnición pétreo a la altura del salmer, rematando con vértice invertido a manera de punta de lanza. La similitud con las portadas de Aguilar de Campos es estrechísima.

A la portada dispuesta al noroeste (fig. 13b; fig. 9, P₂) se accede por el actual atrio. Es construcción de ladrillo, salvo en la imposta de arranque del arco —pieza pétreo con corte nacela y motivo trilobulado anexo— configurándose como arco doblado con ligera herradura con baquetones que realzan las roscas de los arcos. Un alfiz enmarcaba el vano, apareciendo en sus albanegas huecos para escudos, también desaparecidos, motivos tenidos totalmente en cuenta en su construcción, tal como testimonia la forma del ladrillo. Tanto la rosca interior del arco de entrada como algunos restos del muro aparecen pintados con el mismo motivo que las naves. Es construcción del mismo momento que la otra portada, si bien la búsqueda de precedentes resulta más complicado.

Al actual patio se abre otra portada que fue acceso a la torre (fig. 9, P₃), formando parte de la caja de escalera. De un muro de sillería nace una construcción lateral, arco de herradura doblado, apareciendo en el intradós del arco exterior las “dovelas” dispuestas a modo de merlones y almenas. El salmer es pieza pétreo de gran vuelo. Tal vez sea una versión libre en la que se mezclan elementos musulmanes y góticos. En la subida a la torre se observa una construcción a base de tramos de bovedillas superpuestas, similares a la subida al coro de Aguilar de Campos.

A todo lo anterior es necesario añadir algunos restos descontextualizados. En el lado norte del primer crucero aparece un arcosolio de ladrillo (fig. 9, A₁)⁵², como toda la pared, arco túbido doblado con imposta pétreo de corte nacela. Es de suponer que corresponda al primitivo crucero, siendo el único resto en esa zona de la construcción perteneciente a este momento⁵³. A los pies de la nave de la Epístola, en la pared occidental, aparece otro arco (fig. 9, A₂) también túbido, aparentemente al estar revocado, de traza más popular.

51. *Adornar y componer la fachada de la dicha iglesia que da a la Plaza Mayor por hallarse muy deteriorada y deslucir el buen aspecto y aseó de la iglesia [...] aspecto el más feo a la fachada principal de la iglesia* (A.H.P.Va., Protocolo núm. 12.098, 1790, f. 219).

52. Contiene escultura yacente pétreo con influencia borgoñona de principios del siglo XV, tal vez traído de algún desaparecido convento de la villa. En la parte alta aparece un relieve con las armas de los Piñental [DUQUE HERRERO (2002), p. 38 y lám. 11].

53. Analizar esta parte es constatar la complejidad del templo y sus diversas partes constructivas. Si este arcosolio es de principios del siglo XV, los ventanales son de inicios del XVI, arco de medio punto con ladrillo aplantillado, siendo el abovedamiento de esta capilla, llamada del Carmen, de 1803.

La cabecera del templo no se ha conservado. Lavado ya señaló que sería abovedada. La documentación manejada confirma la hipótesis que los contrafuertes exteriores delatan⁵⁴, y que parecen confirmar los refuerzos de los arcos formeros del cuatro tramo.

Tanto el interior como el exterior de San Miguel de Villalón –tal y como parece mostrar la rosca interior de la portada noroeste– se decoró con un ladrillo fingido de tres centímetros de ancho con otros tantos de argamasa. Muestran cortes biselados, manteniéndose la dirección en la misma hilada, para girar 90° en las que flanquean.

Los ventanales de las naves laterales se taparon y decoraron con tracería gótica. Todo ello parece obra no muy posterior al momento constructivo. La relación con edificios como el palacio de Abadía (Cáceres) es evidente.

El análisis de la heráldica de la techumbre: clave del edificio

En lo que a lo largo de la historia fue el corazón comercial de Villalón, se sitúa esta compleja y monumental iglesia de San Miguel, mencionada en 1338 con el significativo nombre de San Miguel del Mercado⁵⁵. Apelativo que hace referencia a las funciones comerciales que tal lugar había adquirido por la celebración del mercado de los sábados. Precisamente en función de esta actividad económica habría que explicar la excepcionalidad de poseer una torre pétrea, por su escasez en la Tierra de Campos Occidental, realizada ya por estas fechas, elemento de gran significado para la vida concejil, pues era lugar de reunión de los representantes de la villa.

En 1383 Leonor de Alburquerque se hace con Villalón. Diez años después se casa con el infante don Fernando, logrando por estas fechas la feria de San Juan. A todo lo anterior se ha de sumar que poco después, Juan Rodríguez de Villalón, natural de esta localidad, es elegido obispo de León, diócesis a la que pertenecía la villa. Los elementos para la construcción de un gran edificio están servidos: fenómeno comercial, intereses señoriales y munificencia de un hijo de la localidad con importantes aficiones artísticas. Todo ello se plasma, definitivamente, en la construcción de un nuevo templo aprovechando la sólida y simbólica torre pétrea ya existente.

La heráldica⁵⁶ de la oculta techumbre⁵⁷ es el elemento que permite entender y fechar la construcción. Sus datos no hacen más que confirmar lo ya dicho sobre la historia de Villalón (fig. 11).

54. Sabemos que tenía al menos tres ventanas, tal como se señala en 1769 (A.G.D.Va., Villalón, San Miguel, Fábrica, s.f.) y molduras de piedra (A.H.P.Va., Protocolo núm. 12.126, 1676, f. 254 v), que existían arcos (*ibidem*, f. 259) y que la bóveda era de piedra (se paga en las cuentas de fábrica a un maestro italiano por la composición y registro que hizo en la piedra de la bóveda de la Capilla Mayor, blanquearla, limpiar el retablo mayor y los florones: A.G.D.Va., Villalón, San Miguel, Fábrica, 1790).

55. Sesión del concejo de Villalón en San Miguel del Mercado [RODRÍGUEZ DE DIEGO (1985), p. 20].

56. Ver su importancia y resultados obtenidos en la ya clásica obra de MARTÍNEZ CAVIRÓ (1980). Consideraciones metodológicas sobre la relevancia de la heráldica para la historia [MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL DE NASVASCUÉS (1996)].

57. Aprovecho para dar las gracias al párroco Diodoro Sarmentero, por las numerosas veces que ha puesto la iglesia a mi disposición. Igualmente a Isaac Santillana y a Pedro Villalón por acompañarme a visitar la techumbre, realizando mediciones y fotografías.

La armadura es una pieza citada en numerosas ocasiones y estudiada estilísticamente por Pavón⁵⁸. Se trata de una cubierta de par y nudillo ataujerada –aunque perdida en gran parte, otros trozos yacen sobre la bóveda– con grandes canes lobulados que sujetan tirantes mohamares en número de nueve. Sus dimensiones la convierten en un ejemplo excepcional en el ámbito terracampino. El arrocabe es pieza con importante decoración tanto figurativa (con representación de aves, salvo un dragón, en los tabicones bajos de los entrecanes) como vegetal (con delicada vegetación de pro genie gótica) y heráldica (un castillo y león, en alternante sucesión, en los tabicones superiores de los entrecanes y en los dos aliceres del arrocabe); esta última de especial interés para nosotros.

En el alicer bajo, cobijados en arcos mixtilíneos formados por perlado, aparecen escudos dispuestos en el siguiente orden. El primero está compuesto por flor de lis y cuatro flores lobuladas de plata sobre campo de azur (fig. 12a), armas que co-



Fig. 11. Iglesia de San Miguel. Villalón de Campos. Detalle del doble alicer de la armadura con decoración heráldica.

58. Señalaba Pavón que era un importante ejemplar de par y nudillo con arrocabe. Sus faldones y almizate se cubrían con magnífica decoración ataujerada de lacerías de ocho con estrellas de ocho puntas, pudiéndose relacionar originalmente con cubiertas toledanas y granadinas. El arrocabe está ricamente pintado a base de medallones y cartelas que encierran diversos escudos, habiendo llegado todo ello muy mermado. Añadía también que consta de nueve pares de tirantes que apoyan en largos canes de gran calidad con forma lobulada, apareciendo el alicer muy arabizado con largas cartelas de gusto toledano y desarrollando en el espacio entrecanes: aves acuáticas y dragones, al igual que una amplia heráldica. Todo se cubre con una cardina del siglo XV [PAVÓN MALDONADO (1975), p. 28 y siguientes].

rresponden a Juan Rodríguez de Villalón, obispo de León⁵⁹. Un segundo escudo (fig. 12c) muestra bordura de ocho calderos (alguno gringolado) de sable sobre oro, partido y semicortado con castillo sobre gules y león sobre oro en la mitad izquierda, mientras la derecha la ocupan barras de gules sobre oro⁶⁰, armas que podrían corresponder a Fernando de Antequera⁶¹ o, menos probable, a su hijo Juan⁶². El tercer blasón es, sobre campo de gules, el alón, símbolo heráldico de la villa⁶³.

59. Las armas que se señalan corresponden a la descripción que aporta CIMADEVILLA SÁNCHEZ (1996-2001), p. 296 y otras (armas dibujadas en p. 352, fig. 202). Ortega habla de cuatro roeles en vez de flores lobuladas. Una atenta lectura de las que aparecen en diversas partes de la iglesia (techumbre, coro a los pies de principios del siglo XVI, alfarje sobre la puerta noroeste) confirma la descripción de Cima-devilla. Juan Rodríguez de Villalón nació en Villalón de Campos, siendo bautizado en la iglesia de San Miguel [ORTEGA RUBIO (1895), tomo II, p. 158]. Fue capellán mayor de Juan II de Castilla, obispo de Badajoz en 1415, embajador de Castilla en el concilio de Constanza –celebrado entre noviembre de 1414 y abril de 1418, donde se obtuvo la abdicación de Juan XXIII y Gregorio XIII, y se eligió como papa a Martín V, resistiéndose Benedicto XIII, que fue depuesto– y obispo de León desde 1418 (*Historia eclesiástica de España*, tomo III, p. 2106). Como obispo de León véase VILLACORTA (1974). En el terreno artístico fue “quien prestó y dejó como donación parte de sus bienes para las vidrieras de la catedral”, realizándose con sus dineros algunas del presbiterio y del lado norte, GÓMEZ RASCÓN (1991), p. 80. CIMADEVILLA (1996-2001), tomo III, p. 356 y siguientes lo menciona como “el obispo vidriero”. En Villalón terminó de edificar de cantería la torre que hoy tiene, viéndose en ella sus armas –una flor de lis–. Hizo igualmente a su costa el retablo del altar mayor y el coro, dejando una dotación para misas con fecha de julio de 1422 [ORTEGA RUBIO (1895), tomo II, p. 158]. Sus armas aún aparecen en otros lugares de la iglesia de San Miguel, como en la tabla de los tirantes de la techumbre y algunas tabicas del alfarje de mediados del siglo XV sobre la puerta noroeste. En la parroquia de San Pedro de Villalón –de finales del XV– aparece su escudo en la techumbre.

60. Las armas del escudo de la monarquía aragonesa son, en campo de oro, cuatro palos de gules; mientras, otros autores afirman que son tres barras de gules [M.^ºD. PÉREZ GONZÁLEZ, «La casa de los Luna, en Daroca. El estudio de la heráldica como método de datación (1)», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1982, p. 180 y M.^ºI. ÁLVARO ZAMORA, «La techumbre del Castro (Huesca)», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1982, p. 229].

61. Fernando de Antequera (1380-1416) era hijo menor de Juan I, quien le nombró Señor de Lara y Conde de Mayorga (1386). En 1390 recibió las armas y título de Duque de Peñafiel. El emblema heráldico recibido en las cortes de Guadalajara de 1390 era: *la mitad de mano derecha un castillo e un león, por su fijo legítimo, e de la otra parte armas del rey de Aragón, por partes de la reyna doña Leonor, su madre, que fuera fija del rey de Aragón; e en la orla del escudo calderas por el señorío de Lara [...]*. Otrosí dixo que le daba la villa de Mayorga, e le facía conde de ella [...] [LÓPEZ DE AYALA (1991), p. 661]. Tal privilegio sería luego confirmado por Enrique III y Juan II en 1408. Fernando de Antequera se hizo en 1412 con la Corona de Aragón [MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS (1982), p. 180]. Un escudo similar al descrito apareció en el palacio testamentario de Medina del Campo, correspondiendo a las armas de Fernando de Antequera (*El Norte de Castilla*, 5-II-1998).

62. MENÉNDEZ PIDAL (1982), p. 182. Las mismas armas que Fernando de Antequera con Aragón en primer lugar. La idea de herencia de las armas la recoge SUÁREZ FERNÁNDEZ (1958), p. 75 y siguientes; y TORRES FONTES (1964), p. 382 y siguientes.

63. A finales del siglo XIX se describían: “Tiene por armas en su escudo en campo de plata un brazo de gules, cuya mano empuña un alón azul” [ORTEGA RUBIO (1895), tomo II, p. 160]. Sin embargo, no siempre fueron éstas: el 23 de febrero de 1410, en los preparativos de la toma de Antequera, el infante Fernando pide a Villalón que vayan los lanceros con *un pendón e que fue pintado de las armas del dicho condejo porque fuesen conocidos* (A.M.V., 1, 1, f. 62); y el 11 de septiembre de 1522 el Regimiento ordena poner *las armas de la villa en la puerta de San Miguel* (A.M.V., 2, 4, f. 359 v); es de suponer que la mano empuñando el alón no existía. No creemos que el alón tenga que ver con un primitivo y legendario símbolo heráldico de los Pimentel [DUQUE HERRERO (2002), pp. 40-41].

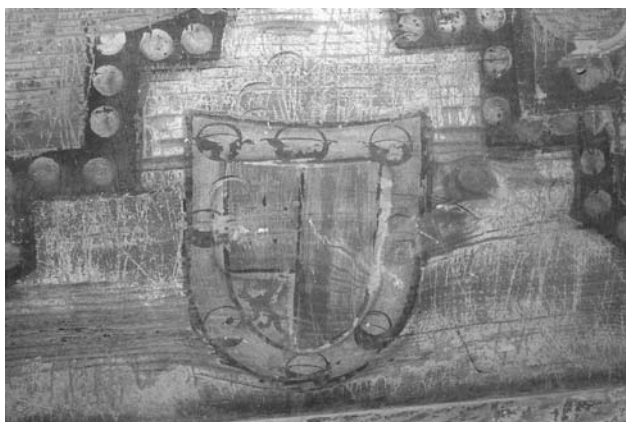


Fig. 12. Iglesia de San Miguel. Villalón de Campos. Decoración heráldica de la armadura, correspondiente al obispo de León Juan de Villalón, Catalina de Lancaster y Fernando de Antequera.

En el alicer superior, y enmarcados por un enramado, entre octifolios aparecen: escudo cuartelado en cruz con castillos sobre campo de gules en el 1.º y 4.º, y leones en campo de oro en el 2.º y 3.º, que corresponden a las armas del rey castellano. Igualmente, existe un escudo partido (fig. 12b) con las armas anteriores y otros cuatro cuarteles con tres cuadrúpedos pasantes (leopardos) en campo de gules en 1.º y 4.º, y cinco flores de lis en oro sobre fondo de azur en 2.º y 3.º, representando las armas de Castilla y de Catalina de Lancaster⁶⁴.

De lo anterior se deduce que las armas reales representadas corresponden a Enrique III –nacido en 1379, príncipe de Asturias en 1388, y rey entre 1390 y 1406– y a su esposa Catalina de Lancaster (Bayona, 1373-Valladolid, 1418), que casó en 1388 con el futuro Enrique III, siendo regente con su cuñado Fernando de Antequera desde 1407 hasta su muerte en 1418⁶⁵. Las de Fernando de Antequera no serían anteriores a 1393, fecha de su casamiento con Leonor de Alburquerque, señora de Villalón⁶⁶, año mínimo para la construcción de la obra.

La fecha máxima para todo el conjunto sería 1418 –momento en el que se produce la muerte de la reina Catalina–. Todo lo anterior vendría avalado por las indulgencias concedidas por Juan Rodríguez de Villalón en 1419, sufragando el propio obispo, tres años después, la construcción del coro y el retablo, lo que hace suponer que la obra estaba total o parcialmente construida⁶⁷.

64. Catalina de Lancaster traía en su sello un partido del cuartelado de Castilla y León y del también cuartelado de Francia e Inglaterra [MENÉNDEZ PIDAL (1982), p. 185]. Heráldica muy similar encontramos en los capiteles del claustro de Santa María la Real de Nieva: “escudo partido con las armas de Castilla y León y a la derecha, cuartelado, están las armas de la casa de Lancaster, los tres leopardos pasantes y las tres flores de lis” [SÁNCHEZ SIERRA (1988), pp. 79-80]; en la antigua sala capitular figura el mismo escudo que aparece en Villalón. MARTÍNEZ DE AGUIRRE (1996), p. 105, diferencia entre uso de lises o sembrado de lises en las armas reales, que responden no a criterios cronológicos sino a condicionamientos de espacio. ¿Lo mismo sucede aquí?

65. LÓPEZ DE AYALA (1991), p. 641. Catalina era hija de Juan, duque de Lancaster, y de Constanza, hija de Pedro I y María de Padilla. Su casamiento es consecuencia del tratado de Bayona de 1387. A la muerte de Enrique III fue elegida corregente junto con Fernando de Antequera –en las cortes de Segovia de 1407– gobernando ella Castilla la Vieja y León. Los dos regentes se enfrentaron por la obediencia al pontífice Benedicto XIII. Los grupos palatinos no la dejaron actuar tras morir Fernando. Su muerte coincide con el fin de la minoría de Juan II.

66. Fernando logró las armas en las cortes de Guadalajara de 1390, muriendo en 1416; el de Antequera casó en 1393 con Leonor de Alburquerque. Ésta era hija del conde Sancho, hermano de Enrique II y prima del rey Juan I, quien le concedió en 1383 Villalón por trueque, a cambio de Ampudia, Valdenebro y Cea [FERNÁNDEZ MARTÍN (1979), p. 339; fotografía y transcripción del documento: GARCÍA MONGE (2002), pp. 52-61]. En 1393 figura como Señora de Villalón (A.G.S., Patronato Real, Mercedes Antiguas, núm. 5.001). En 1409 y 1410 se titula Señora de Villalón (A.M.V., 1, 1, ff. 25 y 50), cediendo sus derechos a su hijo en diciembre de 1418 *por hacerle bien* (A.M.V., S 2.º). El 21 de enero de 1437, el conde de Benavente toma los derechos que pertenecieron a la difunta Leonor de Aragón (A.M.V., 1, 2). Fernando de Antequera fue Rey de Aragón entre 1412 y 1416, cediendo en 1415 a Juan, su segundo hijo –el primero, Alfonso, ocupa el reino de Nápoles–, gran cantidad de posesiones del mayorazgo.

67. El obispo participó tanto en la construcción del templo como en su enriquecimiento: *que toda mi capilla así candelabros como cruces, cálices, vinajeras de plata y las tablas que me dio maestre Juan y el arca de marfil para tener el cuerpo de Dios que sea todo dado a la iglesia de San Miguel de Villalón, más todas las vestimentas e capas e frontales* (17-IX-1422); además, concede su breviario grande al rector de la iglesia [ÁLVAREZ ÁLVAREZ (1995), tomo XII, doc. núm. 3.407]. Ortega señalaba que en 1422 costeaba el coro y el retablo del altar mayor. A este enriquecimiento material de la parroquia se une el espiritual: Juan Rodríguez, obispo de León, el 25-XI-1419 concede cuarenta días de perdón a los que entreguen limos-

La heráldica que hemos señalado era inapreciable por el feligrés desde su lugar de oración. Pero ello no evita que se pudiese querer transmitir el siguiente mensaje: un hijo de la villa y mecenas de la parroquia –futuro obispo o tal vez ya con ese cargo–, el señor de Villalón, y la villa rinden homenaje a los monarcas castellanos Enrique III y Catalina de Lancaster. Tal vez se quiera transmitir una lectura simbólica de pleitesía y homenaje de los poderes locales a la autoridad real⁶⁸.

A MODO DE CONCLUSIONES: RELACIONES Y CONCOMITANCIAS

Ambos edificios, San Andrés de Aguilar y San Miguel de Villalón, poseen marcados elementos comunes, como son los siguientes.

Importancia de la gran nobleza con la reciente adquisición de las villas

En el caso de San Andrés de Aguilar, como hemos indicado, la villa le fue concedida a Alfonso Enríquez en 1389 por su primo Juan I y se convierte en la primera pieza de un amplio señorío, como en tantos otros casos de la época Trastámara, que se extenderá por amplias zonas de la Tierra de Campos, Torozos e incluso el Cerrato y el área de Mansilla de las Mulas. Don Alfonso, perteneciente a la familia del rey, había apoyado fielmente al monarca, lo que le será recompensado con este primer eslabón del mayorazgo señorial⁶⁹ y, como tal, hemos de ver en el patrocinio que ejerce sobre la iglesia de San Andrés un trasfondo de legitimización señorial, de proclamación del linaje y de arraigo entre la villa y su señor Enríquez, que durará más de tres siglos. La localización de San Andrés junto al castillo, en la parte elevada de la villa, ahonda en este sentido, lo mismo que el uso constante de la heráldica que, distribuida por el conjunto, conforma todo un aparato en el que se refleja el poder del nuevo señor. Hay que aclarar que San Andrés no posee función funeraria alguna, pues este Almirante se enterró, como lo dejó dispuesto, en su convento de San-

nas para el arreglo y adquisición de ornamentos de la iglesia de San Miguel [FERNÁNDEZ CATÓN (1986), docs. núms. 3i y CM8]. Que Juan Rodríguez en 1422 costee el coro y el retablo del altar mayor confirma que la cubierta, necesidad prioritaria de cualquier construcción, estaba realizada. La aparición de su heráldica trasluce un prestigio y reconocimiento por parte de la comunidad y, casi seguro, una labor de mecenazgo en la remodelación del templo. Unos recursos monetarios a los que no podría acceder sin disfrutar de un importante cargo (obispo de Badajoz desde 1415). El acuerdo de la piedra de 31 de mayo de 1423 entre el concejo y el rector de San Miguel, por el que el primero presta piedra para la labra en la iglesia, muestra que se estaban acometiendo obras, aunque su trascendencia se nos escape (A.M.V., 1, 1, s.f.). Sus armas aparecen también en la decoración de San Pedro y San Juan, los otros dos templos de Villalón, tal vez debido a algún tipo de favor por él concedido.

68. Disposición y significado muy similar podría existir en la capilla de los Villagómez de Mayorga, construcción de 1427.

69. Así consta en la donación de Medina de Rioseco, momento en el que se recuerda el apoyo al rey frente al duque de Lancaster: *vos solo con poca gente quedaste en Monforte e rresististe al dicho duque e defendiste la dicha tierra, e peleastes con aquellos que en su favor se levantaron*. En la donación de Aguilar se le reconoce *quanto afán y trabajo avedes pasado por nuestro serbicio e quanta lealtad y fianza en vos fallamos en todas las cosas que cumplen a nuestro serbicio* [...] [MARTÍNEZ SOPEÑA (2002), pp. 176-177].

ta Clara en Palencia, donde aún campean sus armas. Esto indica, aún con más fuerza, la idea de posesión y presencia omnipotente del señor sobre su villa de Aguilar, más allá del uso que pudiera tener el templo parroquial.

En el caso de Villalón, como hemos señalado, Leonor de Albuquerque logra la villa por trueque en 1383, desposándose en 1393 con el infante Fernando, revestido éste con máximas dignidades en las cortes de Guadalajara de 1390. Los nuevos señores dejarán bien a las claras su dominio sobre la villa a través de diversas manifestaciones, entre otras, la heráldica: escudos en las dos portadas y, tal vez, en algunas de las albanegas de los ventanales exteriores, cajeadas para ese fin.

Ferías y urbanismo

El Almirante Alfonso Enríquez en su testamento (1426) cede a la iglesia de Aguilar de Campos unas casas *en el mercado*, es decir, en la plaza que se abre a los pies de la portada principal de San Andrés. Éste es un espacio que conecta la dominante zona del castillo con el resto de la villa, que conserva el entramado reticular de su urbanismo. Así se diferencian taxativamente ambas áreas, articuladas entre sí por la trapezoidal plaza del mercado⁷⁰. En los lados norte y sur se disponen viviendas, mientras que en los lados este y oeste se hallan dos símbolos señoriales por excelencia: el rollo jurisdiccional, obra posterior –ya de finales del siglo XV– pero que seguramente sustituye a otro anterior; y la iglesia de San Andrés, en un plano dominante. Además, la plaza sería para don Alfonso el escenario donde emplazar la feria. No conocemos con certeza cuándo se logró el privilegio para su celebración, promovida por el Almirante y rubricada por Juan II, pero sabemos que en 1427 no se había realizado ningún encuentro ferial, por lo que se prefirió anularla⁷¹. Esto se explica por la celebración de una feria anual desde 1424 en la cercana Medina de Rioseco, que duraba veinte días y daba comienzo una semana después de la Pascua de Resurrección. Medina de Rioseco se había convertido, desde 1421, en la cada vez más potente capital del señorío del Almirante y poseía una mayor potencia frente a la relegada Aguilar, de ahí que Alfonso Enríquez optase por anular su privilegio.

Podemos intuir la importancia que la iglesia de San Andrés tendría en este efímero marco ferial. Con la construcción del edificio, Alfonso no sólo hace gala de su sentido piadoso o de su linaje como nuevo señor de la villa, sino que hace valer un elemento de poder que controla visual y simbólicamente –incluso por el toque de campanas marcando el horario–, un futuro desarrollo ferial que, finalmente, no llegó a fraguar. Lo mismo ocurre en Villalón de Campos. Pasado el tiempo, tras la supresión de la feria, San Andrés seguirá dominando la vida concejil de la localidad, donde se encontraba la campana del Regimiento; mientras, al otro lado de la plaza, el rollo o picota se nos antoja un *alter ego* del poder que los Enríquez poseían sobre la villa.

70. Sobre el urbanismo de Aguilar ver SÁINZ GUERRA (1990), pp. 164-169.

71. MARTÍNEZ SOPENA (2002), p. 180.

Villalón disponía, desde la época de Alfonso VIII, del mercado de los sábados, simple intercambio de productos del entorno. Pero la llegada de los nuevos señores, ricos hombres de la gran nobleza, supuso la concesión a la villa de la feria de San Juan con treinta días de duración⁷².

Las nuevas actividades necesitaban unos lugares dignos en los que poder desarrollarse. De las grandes zonas de soportales que aún existen en Villalón, ningún dato conocemos que se refiera a esta etapa, pero a buen seguro que algunos se construirían en este momento. Lo mismo ocurrió con el convento de Santo Domingo el Real, fundación personal en 1402 de Fernando de Antequera, siendo una de las causas de su nacimiento la gran cantidad de judíos que existían en la villa⁷³. Este convento se encontraba (aún existen importantes vestigios) en la misma plaza del Mercado, al suroeste de la iglesia de San Miguel, formando parte de la plaza.

La nueva iglesia de San Miguel, a la vera de la torre, era un lugar de oración capaz, digno y engalanado para los comerciantes que acudían a la villa a tratar. Precisamente, desde la torre de San Miguel se regía la vida de la feria y en torno a ella se reunía el concejo para abordar los problemas que afectaban a la comunidad⁷⁴.

En definitiva, el mercado ha creado un espacio cotizado por el que se luchará, y en el que a finales del siglo XV los Pimentel, nuevos señores parciales de Villalón desde 1434, se harán con los pórticos occidentales de la iglesia instalando *el palacio del conde*⁷⁵.

Urbanísticamente el mercado tendría plasmación en el plano a través de su crecimiento, sin poder determinarse por el momento. Todo es resultado del apoyo por parte del infante a una de sus villas, como también sucede en Medina del Campo.

Maurofilia. Ambiente de reconquista

No es nada extraño que la nobleza recurra al lenguaje mudéjar para la construcción de edificios bajo su patrocinio. En el caso del Almirante don Alfonso sabemos incluso que poseía una cuadrilla propia de albañiles y carpinteros musulmanes que trabajaba en sus obras: en el testamento su viuda, Juana de Mendoza (1431), habla de *dos cativos míos albanis que llaman Rodrigo Mozote e Alí e su hijo de Rodrigo Mozote, e dos carpinteros que llaman Alí e Gusmín*, que precisamente habría heredado de su marido, el Almirante⁷⁶, y a los que manda *para la obra que se faz en Santa María de Torre [Torrelobatón] cuatro mil maravedíes e que mis moros*

72. A.H.N., Sección Nobleza, Casa de Osuna, 525-3-22. La feria fue confirmada en 1474 y por justos títulos subsistirá a lo largo de varios siglos [RODRÍGUEZ DE DIEGO (1985), p. 93 y siguientes]. Diagrama del fenómeno ferial en YUN CASALILLA (1987), p. 191.

73. HOYOS (1966), tomo I, pp. 90-92.

74. A modo de ejemplo: en 1410 *ayuntados en la iglesia de San Miguel* (A.M.V., 1, 1, f. 39) y el 29 de abril de 1410 *so el portal de la dicha egleisia* (*ibídem*, f. 64).

75. DUQUE HERRERO (2002), p. 22 y siguientes.

76. Cede Alfonso a Juana *así oro como plata y ganados y moros* [DE CASTRO (1983), tomo II, p. 15].

*saquen el cimientto de la capilla igual del suelo e de la piedra que está en el mercado*⁷⁷, obra que desgraciadamente no se ha conservado. Es muy lógico pensar que también intervinieran en la ejecución del templo de San Andrés. Sea como fuere, la mano de obra musulmana importada de Al-Andalus está presente en su construcción.

El propio periplo biográfico de Alfonso Enríquez nos sirve para comprender mejor aún la existencia de un edificio tan característico e inusual en el mudéjar terracampino como San Andrés de Aguilar. Encontramos al Almirante a lo largo de su vida en lugares como Guadalupe, Zaragoza, Toledo, Valencia, Sevilla o Córdoba, guardando el estrecho de Gibraltar en la guerra contra las tropas de Tremecén y Túnez (1407), o participando en la toma de Antequera (1410), capítulo que nos hace enlazar con mayor fuerza al patrocinio nobiliario de San Miguel de Villalón y la figura del infante Fernando de Antequera. El Almirante Alfonso poseía Arcos de la Frontera, Torres de Lopera, el castillo y fortaleza de Tarifa, parte de las jabonerías de Sevilla, etc. Sus casas nobles se decoraban con magníficos ejemplos de alfombras mudéjares, algunas de ellas conservadas⁷⁸, y no son pocos los edificios mudéjares que mandan construir sus familiares más cercanos. Así, Juana de Mendoza encarga a la priora de Santo Domingo el Real de Toledo la realización de unos azulejos⁷⁹. Juana conocía, lógicamente, el magnífico palacio familiar de Guadalajara, levantado por su padre en 1376⁸⁰. Del mismo modo, son muy estrechos los lazos entre los Enríquez y Toledo, especialmente con el matrimonio de Fadrique, II Almirante, con Marina de Córdoba y Ayala, a sabiendas del importante papel que jugó su familia en la construcción de algunas de las principales obras mudéjares toledanas⁸¹.

Este ambiente de reconquista y de gusto por lo musulmán, que se traduciría en la familiaridad y aprecio de la obra mudéjar por parte de la nobleza, se pone de manifiesto en el caso de Villalón al analizar las actas concejiles. En ellas se describe, con

77. DE CASTRO (1983), tomo II, pp. 22-23 y 26. Ya reparó en este valioso documento LAVADO PARADINAS (1982), p. 185 y LAVADO PARADINAS (1993), p. 731; quien relaciona a estos artífices con otras obras construidas bajo el patronazgo de los Almirantes, como las de Bolaños de Campos o Palenzuela, de las que casi no quedan restos. En el mismo testamento aparece un cantero, Diego García, al que Juana encarga unos trabajos en su monasterio y antro funerario de Santa Clara de Palencia, un ejemplo de ambivalencia estilística del gusto en la nobleza entre lo gótico y lo mudéjar.

78. El grupo llamado, precisamente, “Alfombras del Almirante” reúne varios ejemplares de alfombras mudéjares españolas de campo en panel y cenefa múltiple. Las que dan nombre al conjunto proceden de Santa Clara de Palencia, y hoy se conservan en los museos norteamericanos de Filadelfia, Textil de Washington y Vizcaya de Miami. Al respecto puede verse, por ejemplo, FERRANDIS TORRES (1933); LEWIS MAY (1944), pp. 31-69 o SÁNCHEZ FERRER (1986). Estas alfombras, donde aparece el emblema heráldico, se combinaban sin disonancia, según el testamento de Juana, con paños góticos franceses y con temas como los ojos de siervos, la molineta o *el de Antequera*.

79. DE CASTRO (1983), tomo II, p. 75.

80. Anguiano de Miguel atribuye a Juana de Mendoza la decoración mudéjar del palacio Mendoza-Mérito de Guadalajara, basándose en que Juana debió de estar en esa ciudad entre 1429 y 1431. Como sabemos, la viuda del Almirante no murió allí, sino en Palacios de Campos en el trascurso de un viaje desde Medina de Rioseco a Palencia. Nunca utilizó, que sepamos, el escudo de Mendoza en aspa ni su marido, el Almirante, el que aparece en ese palacio y que se le atribuye [ANGUIANO DE MIGUEL (1999), pp. 91-103].

81. Así, sus tíos construyeron el palacio del rey Don Pedro y ella misma habitaba en el palacio de los Suárez de Toledo, hoy convento de Santa Isabel al pasar de su hija, Juana Enríquez, mujer de Juan II de Aragón, a su nieto Fernando “el Católico”, que en 1480 cedió las casas [MARTÍNEZ CAVIRÓ (1990), pp. 209-216; MARTÍNEZ CAVIRÓ (1971), p. 177; y MARTÍNEZ CAVIRÓ (1980)].

apasionamiento y fantasía, los acontecimientos que tienen lugar entre octubre de 1409 y julio de 1410⁸², fecha en la que, desgraciadamente, concluye la documentación, poco antes de la conquista de Antequera, hecho tan glorioso que será tomado como sobrenombre por el señor de Villalón. Pero si los señores están inmersos en los acontecimientos, también lo está la villa, pues se vive un ambiente de Reconquista.

La elección del gusto mudéjar que el infante don Fernando realizó en Villalón, figura que merecería un detalladísimo análisis, puede también observarse en otras villas de su pertenencia, bien por su intervención o por la de sus allegados. Así ocurre en Olmedo y La Lugareja, Cuéllar (sepulcros de la iglesia de San Esteban) o Medina del Campo (yeserías recientemente aparecidas en el palacio real que incluyen un escudo con sus armas)⁸³.

Respecto a una posible mano de obra mudéjar se conserva en Villalón una ordenanza con fecha 9 de septiembre de 1408 para hacer vestir a los moros ciertas ropas. A partir de aquí todo son conjeturas⁸⁴.

Relaciones estilísticas. Mudéjar de importación

Y, por supuesto, estos vínculos, históricos, geográficos e incluso ideológicos en la génesis de los dos edificios que estudiamos, se cierran y fortalecen con las analogías estilísticas, que hacen que hablemos de un mismo grupo de artífices mudéjares para la realización de ambas construcciones.

En San Andrés de Aguilar de Campos, aplicable a San Miguel de Villalón, la historiografía anterior interpreta de muy diversas maneras las influencias patentes en su construcción y decoración. Sus resultados son, en ocasiones, discordantes. Las portadas, lo más destacado desde antiguo, se han relacionado con la estética califal cordobesa⁸⁵. Otros autores vinculan su construcción con el arte granadino o nazarí⁸⁶; mientras, Pavón Maldonado relaciona las portadas de San Andrés con el arte tar-

82. Abundantes referencias al ambiente bélico de la Reconquista aparecen entre 1409-1410 en los libros concejiles: a fines de octubre de 1409 algunos vasallos de Villalón fueron a la guerra de moros (f. 38 v); poco después se apunta que el infante ha de ir a la guerra contra los moros (f. 50 v); el 25 de febrero de 1410 se dice que los ballesteros y lanceros que van en servicio del infante estarán en Córdoba el 20 de marzo (f. 56); el 23 de febrero el infante pide que vayan los lanceros con *un pendón e que fue pintado de las armas del dicho concejo porque fuesen conocidos* cada una de las villas y lugares (f. 62); el 29 de abril el concejo lee una carta de la infanta Leonor en la que hace saber que murieron más de veinticinco mil moros y sólo tres cristianos por gran maravilla de Dios (f. 64); y que el 19 de mayo vinieron dos infantes del rey de Granada con cuatro mil de a caballo y cincuenta mil de a pie muriendo cinco mil moros y resultando heridos tres cristianos (f. 64 v); referencias anteriores en A.M.V., 1, 1. Todo lo anterior nos sitúa en la conquista de Antequera: el cerco se inició el 26 de abril de 1410; el 16 de septiembre, día de Santa Eufemia, fue conquistada, entrando el 25 de ese mismo mes, siendo bendecida la antigua mezquita el 1 de octubre.

83. MENÉNDEZ TRIGOS y REDONDO CANTERA (1996); CEBALLOS-ESCALERA y GILA (1986); más láminas, SÁNCHEZ DEL BARRIO, p. 21.

84. DUQUE HERRERO (1998); A.M.V., 797, 8.633.

85. TOVAR (1932), p. 19; URREA y BRASAS (1981), p. 14; y CASTÁN LANASPA (1998), p. 245.

86. LAVADO PARADINAS (1982), p. 29. VALDÉS FERNÁNDEZ (1994), p. 28, señala las analogías con los talleres de Mohamad IV y la síntesis que se observa en Aguilar entre lo granadino-mudéjar y lo gótico.



Fig. 13. Puertas suroeste y noroeste de San Miguel de Villalón (arriba) y de San Andrés de Aguilar (abajo).

doalmohade o protonazarita (Puerta del Vino, Puerta de la Justicia de la Alhambra, etc.)⁸⁷, relación que nos parece la más convincente, como se constata analizando detenidamente sus detalles. Pavón señalaba para la portada suroeste de Villalón las relaciones con modelos almohades y nazaríes, aunque en el gran lóbulo central del modillón se apreciaba la influencia románica⁸⁸.

Desde la publicación del artículo de Tovar, el interior de San Andrés de Aguilar se ha vinculado, fundamentalmente, con lo toledano⁸⁹. En nuestra opinión, es más preciso hablar de una clara influencia almohade que poco tiene que ver con lo autóctono y sí mucho con lo que se estaba realizando en el sur peninsular, una corriente importada por el patronato nobiliario. Pavón señala a San Miguel de Villalón en relación con las escuelas mudéjares toledana y de Andalucía⁹⁰.

Se había hablado de la existencia de un grupo de artífices similar que pudo haber hecho tal portada. En efecto, el análisis que hemos realizado nos ha permitido constatar una peculiar marca de cantero, una estrella de cinco puntas (pentalfa), que aparece tanto en el salmer septentrional de la portada suroeste de Villalón como en el pilar ochavado situado en la zona noroeste de la portada principal de San Andrés de Aguilar.

Pero, por encima del detalle estilístico concreto y la fuerte filiación andalusí de ambos edificios, su explicación ha de provenir del estudio que, más allá de la epidermis morfológica, penetre en las circunstancias históricas, artísticas y culturales en que nacen estas fábricas, buscando una explicación global de los edificios.

Influencia en el medio

Los edificios señalados son excepcionales en el medio terracampino. Será el denominado por Lavado “tipo Campos” el que prevalezca en la zona, especialmente en la parte que corresponde a la provincia de Valladolid⁹¹. Posiblemente pudieron existir algunos más en la línea de los ya descritos pero, de ser así, tan sólo en las villas de rango superior, caso de Medina de Rioseco, donde tenemos constancia de la existencia de iglesias de grandes dimensiones con cubierta de madera⁹², sustituidas todas ellas por fábricas posteriores.

87. PAVÓN MALDONADO (1995-1996), p. 20. No podemos pasar por alto la vinculación de San Andrés con otros monumentos como las atarazanas de Málaga, amén de otros edificios andaluces de la época.

88. PAVÓN MALDONADO (1975), p. 20 y siguientes. Existen algunas similitudes entre esta portada y la parte inferior de la puerta de la Justicia de la Alhambra de Granada, como ocurre con la guarnición pétreo escalonada en delicados planos y el arranque de los arcos.

89. TOVAR (1932), p. 22. Formula esta filiación a partir de los pilares y la configuración espacial del conjunto. Sin embargo, Lavado interpreta estos mismos elementos como una influencia de lo almohade a través de San Lorenzo de Sahagún [LAVADO PARADINAS (1978), p. 436].

90. PAVÓN MALDONADO (1975), p. 18.

91. Entre otros artículos donde desarrolla tal tipología, ver LAVADO PARADINAS (1978); y LAVADO PARADINAS (1987).

92. GARCÍA CHICO (1969).

Por lo que hoy conocemos, la influencia en el medio fue diversa. En lo constructivo fue escasa, pues en pocos lugares aparece el ladrillo y, menos aún, el aparejo toledano. Donde lo hace, la nobleza está presente: partes del convento de San Bernardino de Cuenca de Campos para el primer material; y capilla de los Villagómez, del año 1427, para el segundo. Tal vez el núcleo de Mayorga y sus portadas (Santa Marina, Arbás) y los de otras localidades (Valdunquillo, San Juan de Villalón) se podrían poner en relación con este grupo. En todo caso, la construcción es diversa en calidad, siendo la nota común su sencillez, muy alejadas de los detalles y calidad de las que centran este estudio, como si la manufactura hubiese ido degradándose, empobreciéndose. Los alzados no tienen, por su carestía, continuidad, salvo los ventanales del convento de Cuenca, fundación nobiliaria, similares en disposición a los de Villalón, villa distante muy pocos kilómetros.

Mayor trascendencia y continuidad tuvieron las armaduras y los motivos que de ellas se sacaron. Llevar a cabo su análisis exhaustivo rebasaría con creces las pretensiones que nos hemos impuesto. No hemos encontrado una filiación concreta para la armadura de la nave central de Aguilar de Campos, por ahora, mientras que el coro aparece fuertemente vinculado con las techumbres del convento de Santa Clara, en Cuenca de Campos. Respecto a la techumbre de San Miguel de Villalón, de ella se derivan muchos motivos decorativos que aparecen en el entorno, tales como las bisagras con pala doble transformadas, con el paso del tiempo, en dos triángulos isósceles verticales⁹³; o la decoración con espirales que aparece en las “albanegas”, nacidas éstas en la intersección entre octifolios y largas cartelas (fig. 12a). El dragón que aparece en algún tabicón se generaliza en la techumbre de San Pedro de Villalón.

Lo mismo sucede con algún motivo decorativo concreto, como la cruz de ladrillo construida con friso de esquinillas. Será utilizada como elemento terracampino a lo largo de los siglos, apareciendo en las típicas torres de tipología “Campos”⁹⁴, o en abundantes ejemplos de arquitectura civil (Santervás de Campos, Valdunquillo, etc.).

En definitiva, coincidimos con las principales conclusiones de Terrase y Lambert, quienes ya en los años treinta del siglo pasado intuyeron que había un mudéjar popular y otro cortesano o de importación. En este último es donde habría que encuadrar los dos templos analizados. Como indican estos historiadores: «Les rois chrétiens n’essayèrent pas de décrier un art qui les séduisait et qu’ils surent aimer: même si cette mauvaise entreprise les avait tentés, elle eût été bien difficile. Ils firent plus et ils firent mieux: ils lui dédièrent, dans des édifices nouveaux, l’art que, dans un effort de quatre siècles, l’Espagne avait formé sous l’esprit de l’Islam [...]». Los nobles, desde luego, no podían hacer menos. Sirvan estos ejemplos terracampinos como muestra.

93. Lo definimos de esta forma al no encontrar otro término mejor. Es motivo que muestra la relación entre carpinteros y herreros, responsables éstos de la clavazón que tanto menciona la documentación, y que se transforman en dos triángulos isósceles, apareciendo también en los alfarjes de la iglesia de San Miguel de Villalón, en la de San Pedro de la misma villa o en varias iglesias de Mayorga de Campos.

94. Sirva de ejemplo la del deshabitado pueblo de Villacreces, construida por el trasmerano García Moñoz (A.G.D.Va., Villacreces, Fábrica, 1538-1557).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2000), *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*, Madrid, Electa.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan (1907-1908), «Sumario de los monumentos de Castilla. Relación de los edificios religiosos notables o curiosos de la provincia de Valladolid», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, III, p. 457 [ed. facsímil, Valladolid, Grupo Pinciano, 1984].
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César (1995), *Colección documental del Archivo de la Catedral de León (1371-1474)*, Madrid, tomo XII.
- ANGUIANO DE MIGUEL, A. (1999), «Preexistencias del palacio Mendoza-Mélito de Guadalajara», *Anales de Historia del Arte*, 9, Madrid, pp. 91-103.
- ANTÓN CASASECA (1920), «Villalón de Campos», *La Esfera*, Madrid.
- CALZADA, Andrés (1933), *Historia de la arquitectura española*, Barcelona.
- CASTÁN LANASPA, Javier (1998), *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid.
- CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso (1986), «Los sepulcros mudéjares de San Esteban de Cuéllar», *Boletín de la Sociedad Segoviana de Heráldica y Genealogía "Don Gaspar Ybáñez de Segovia"*, 1, pp. 15-24.
- CIMADEVILLA SÁNCHEZ, Pío (1996-2001), *Repertorio heráldico leonés*, León, Instituto Leonés de Cultura, 3 volúmenes.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan de (marqués de Lozoya) (1934), *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat.
- DE CASTRO, Manuel (1983), *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 2 tomos.
- DUQUE HERRERO, Carlos (1997), «La iglesia de San Miguel», *El Trijón*, 22, Villalón, pp. 22-23.
- DUQUE HERRERO, Carlos (1998), «Mudéjares y judíos en Villalón en el siglo XV», *El Trijón*, 23, Villalón, pp. 36-40.
- DUQUE HERRERO, Carlos (2002), «Intervenciones artísticas de los condes de Benavente en Villalón (1434-1586)», *Brigecio*, XII, pp. 15-42.
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín, «Un testamento del siglo XV», *Arte Español*, tomo XIX.
- FERNÁNDEZ CATÓN, José María (1986), *Catálogo del Archivo Histórico Diocesano de León*, León, vol. II.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis (1979), *El movimiento comunero en los pueblos de Tierra de Campos*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1989), *Batallas y Quinquagenas*, Salamanca, Diputación [introducción de Juan Bautista Avalle].
- FERRANDIS TORRES, J. (1933), *Catálogo General de la exposición de alfombras antiguas españolas*, Madrid, Espasa Calpe.
- GARCÍA CHICO, Esteban (1969), «La iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, XXXIV-XXXV, pp. 356-358.

- GARCÍA MONGE, Isaías (2002), *Vallalón de Campos. Una aproximación histórica*, Valladolid.
- GÓMEZ RASCÓN, Máximo (1991), *La catedral de León. Cristal y Fe*, León, Edilesa.
- Historia eclesiástica de España* (1979), Madrid, CSIC.
- HOYOS, Manuel M.^a (1966-1968), *Registro Historial de Nuestra Provincia. La Provincia Dominica de España*, Madrid, Sucesores de J. Sánchez de Ocaña.
- HUMANES BUSTAMANTE, A. (coord.) (1990), *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico (1980-1985)*, Madrid.
- LAVADO PARADINAS, Pedro J. (1978), «Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos», *Al-Andalus*, XLIII, Madrid.
- LAVADO PARADINAS, Pedro J. (1981), «Aproximación al arte mudéjar en Tierra de Campos», *Actas de las I Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1978)*, Madrid, pp. 293-304.
- LAVADO PARADINAS, Pedro J. (1982), «La carpintería mudéjar en Tierra de Campos», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo (1981)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 189-201.
- LAVADO PARADINAS, Pedro J. (1987), «Pervivencias góticas en el arte morisco de Tierra de Campos», *Actas del Simposio Nacional de CEHA: Arte gótico postmedieval (1985)*, Segovia.
- LAVADO PARADINAS, Pedro J. (1995), «Morerías castellano-leonesas», *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo (1993)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 719-751.
- LEWIS MAY, F. (1944), «Hispano-Moresque rugs», *Notes Hispanic*, tomo IV, pp. 31-69.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro (1953), *Crónica del rey don Pedro*, BAE, LXVI, Madrid.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro (1991), *Crónicas*, Barcelona.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (2000), *Arquitectura mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas hispano-americanas*, Madrid, Cátedra.
- MADOZ, Pascual (1852), *Diccionario Geográfico-estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Valladolid*, Madrid [ed. facsímil, Valladolid, Ámbito, 1984].
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (coord.) (1970), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid, Dirección General de Bellas Artes.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1971), «El arte mudéjar en el convento toledano de Santa Isabel», *Al-Andalus*, XXXVI.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1980), *Mudéjar toledano: palacios y conventos*, Madrid.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1990), *Conventos de Toledo: Toledo, castillo interior*, Madrid, El Viso.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier y MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (1996), *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (1977), *El estado señorial de Medina de Rioseco bajo el Almirante Don Alfonso Enríquez (1389-1430)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (1985), *La Tierra de Campos Occidental: poblamiento, poder y comunidad del siglo X al XIII*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.

- MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (2002), «La villa nueva de Aguilar y el señorío de los Almirantes», *Aguilar de Campos. Tres mil años de historia*, Valladolid, pp. 141-186.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (1982), «Heráldica medieval española: la Casa Real de Castilla y León», *Hidalguía*, Madrid, Publicación del Instituto Salazar y Castro.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2001), «El linaje del Marqués», *El Marqués de Santillana (1398-1458). El Hombre*, Hondarribia.
- MENÉNDEZ TRIGOS, José y REDONDO CANTERA, M.^a José (1996), «El monasterio de N.^a S.^a de la Mejorada (Olmedo) y la capilla del Crucifijo o de los Zuazo», *BSAA*, LXII, pp. 257-280.
- MUÑOZ ROCA-TALLADA, Carmen (1948), «Testamento de Doña Marina de Ayala y de Don Fadrique Enríquez, segundo Almirante de Castilla», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXIII, pp. 561-585.
- OLCESE SEGARRA, Mariano (1993), *Arquitecturas de tierra: tapial y adobe*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid.
- ORTEGA RUBIO, Juan (1895), *Los pueblos de la Provincia de Valladolid*, Valladolid.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio (1975), *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León. Exhumación y reivindicaciones artísticas*, Madrid-Barcelona, Asociación Española de Orientalistas.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio (1995-1996), «La Puerta del Vino de la Alhambra y el arte almohade de España y Norte de África», *Cuadernos de la Alhambra*, 31-32, Granada, pp. 15-92.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2002), «La Herencia del Tiempo. Arte y patrimonio en Aguilar de Campos», en P. MARTÍNEZ SOPENA (coord.), *Aguilar de Campos. Tres mil años de historia*, Valladolid, pp. 217-304.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1993), *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- QUADRADO, José María (1861), *Recuerdos y Bellezas de España*. Valladolid, Valladolid [ed. facsímil, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1990].
- QUADRADO, José María (1885), *Valladolid: historia, monumentos, artes y naturaleza* [ed. facsímil, Valladolid, Grupo Pinciano, 1989].
- RODRÍGUEZ DE DIEGO, Julia Teresa (1985), *Las ferias de Villalón de Campos en el siglo XV*, Valladolid, Universidad de Valladolid [Memoria de licenciatura inédita, bajo la dirección de J. Valdeón Baruque].
- SÁINZ GUERRA, J.L. (1990), *La génesis de la plaza en Castilla durante al Edad Media. La plaza y su estructura urbana*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos.
- SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio, *Guía breve del Museo de las Ferias*, Medina del Campo, Fundación Museo de las Ferias.
- SÁNCHEZ FERRER, J. (1986), *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete*, Albacete, Colección Ensayos Histórico-científicos, núm. 26, Instituto de Estudios Albacetenses.
- SÁNCHEZ SIERRA, Antonio (1988), *El monasterio de Santa María La Real de Nieva*, Segovia, Ayuntamiento de Santa M.^a La Real de Nieva-Caja Segovia.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1959), *Nobleza y monarquía (puntos de vista sobre la historia castellana del siglo XV)*, Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid.

- TORRES FONTES, Juan (1964), «La regencia de Fernando de Antequera», *Anuario de Estudios Medievales*, 1, p. 382.
- TOVAR, A. (1933), «Papeletas de arte mudéjar castellano: la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, I, pp. 16-27.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José (1981), *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Villalón de Campos*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, tomo XII.
- VALDÉS FERNÁNDEZ; PÉREZ HIGUERA y LAVADO PARADINAS (1994), «Arte Mudéjar», *Historia del Arte de Castilla y León*, Valladolid, Ámbito-Junta de Castilla y León, tomo IV.
- VILLACORTA RODRÍGUEZ, Tomás (1974), *El cabildo de la catedral de León: estudio histórico-jurídico*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro-Archivo Histórico Diocesano.
- YUN CASALILLA, Bartolomé (1987), *Sobre la transición al capitalismo en Castilla. Economía y sociedad en Tierra de Campos (1500-1830)*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

CLAVES GEOMÉTRICAS Y DECORATIVAS PARA UNA LECTURA IDEOLÓGICA DE LAS DECORACIONES MUDÉJARES

Ángel Ramírez Martínez*
Carlos Usón Villalba**

En el monográfico que la revista *Trébede* dedicó al mudéjar aragonés en su número de abril de 2002, el profesor Joaquín Lomba termina su artículo planteándose, como futura línea de investigación, qué trasfondo teológico, filosófico, e incluso ideológico, tiene el arte mudéjar. Hemos tenido oportunidad de hacernos esta misma pregunta durante los últimos cinco años, mientras dedicábamos nuestra atención a observar mil y una decoraciones mudéjares e islámicas. Y puesto que esta mirada ha estado guiada por las matemáticas, sin perder por ello de vista un planteamiento general, globalizador, nos hemos preguntado qué información ideológica, filosófica o teológica podría estar detrás de la apuesta por unas particulares –y sofisticadas– opciones de entre todas las que ofrece la geometría.

Un buen ejemplo de las diferencias entre propuestas puramente occidentales y otras mudéjares es el problema de la decoración de un círculo. Incluso un pequeño óculo, sin la función ideológica de un rosetón situado en el centro de la fachada de una iglesia –y por tanto sin una fuerte responsabilidad simbólica que incida en su diseño–, suele decorarse sobre la base de un centro bien definido y un número variable de simetrías bilaterales que ordenan el conjunto. El interés final del gótico por el movimiento permite óculos cuya ornamentación está regida por el giro –más acorde, como veremos, con la tradición mudéjar–, aunque la situación de la figura 1 –la celosía del óculo de la catedral de Barbastro– sólo es posible por una fuerte influencia islámica.

Lo que nos planteamos es trascender el escueto positivismo de la asignación a tal o cual yesería de la estructura teórica matemática que le corresponde. La elección (cultural) de un determinado tipo de estructuras geométricas no es una elección asép-

* I.E.S. “Sierra de Guara”. Huesca.

** I.E.S. “Marco Fabio Quintiliano”. Calahorra (La Rioja).

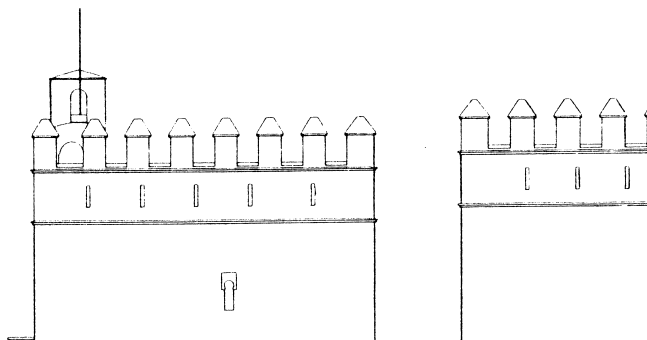


Fig. 1.

tica. Las soluciones adoptadas son diferentes porque están al servicio de idiosincrasias distintas. Para justificar esta afirmación –es decir, para explicar cómo la geometría, a la que por abstracta se supone ideológicamente aséptica, se adapta a esas exigencias culturales previas– será necesario conjeturar, pero también establecer conexiones con los principios a los que consideramos intenta responder el arte islámico. La elaboración de un catálogo con las particularidades anotadas durante nuestras observaciones parece un primer paso imprescindible.

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN EMPIRISTA

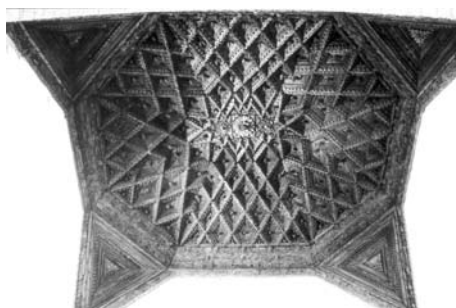
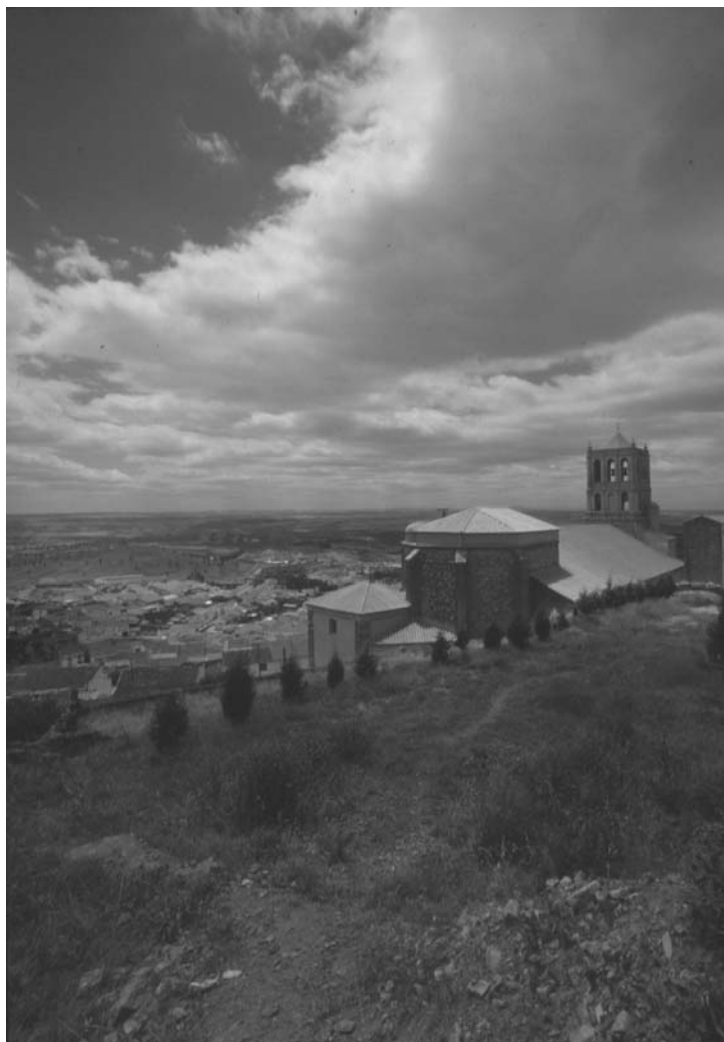
Utilizaremos, como referencia principal, la fachada de la iglesia de la Virgen, en Tobed (foto 1). En ellas se observan las siguientes pautas decorativas:

- 1) *Compartimentos estancos decorados con temáticas argumentales distintas.*
- 2) *Variedad temática plástica:* los motivos que muestra cada hueco son diferentes unos de otros.
- 3) *Los objetos geométricos de las decoraciones están relacionados entre sí, formando estructuras –cenefas o paños– con vida propia:* en el arte occidental, sin embargo, es más habitual observar objetos geométricos, por ejemplo polígonos, desconectados unos de otros. Estamos pensando en fachadas de iglesias florentinas o, por poner un ejemplo cercano, la de la iglesia de San Ildefonso de Zaragoza.

4) *Predominio de las cenefas sobre los paños:* de los cinco pisos ornamentales en que está dividido este muro de Tobed, los dos últimos¹ corresponden a paños y los tres primeros a cenefas. Los huecos intermedios, lógicamente, se cubren con cenefas.

Es difícil explicar esta preferencia del mudéjar aragonés. Más adelante le dedicaremos un apartado. Hay edificios cuya decoración exterior es casi un tratado monográfico sobre las posibilidades decorativas de los frisos con regularidad geométrica.

1. Nos referiremos a ellos como si estuvieran numerados de abajo a arriba. El “último” es el más próximo al alero del edificio.



Fotos 1, 2 y 3. Iglesia de la Virgen de Tobed (Zaragoza). Fachada y detalles.

5) *Variedad temática teórica*: se detectan seis estructuras distintas de cenefas (de las siete posibles) y dos grupos de simetría plana diferentes (uno en cada hueco).

6) *Significativa presencia de la trama triangular*: aclaremos este dato, pues debajo de cualquier decoración regular plana infinita, subyace una retícula como las de la figura 2 o la figura 3. Recíprocamente, cualquier diseño de este tipo se puede obtener a partir de una de estas dos posibilidades. Desde luego, hay otras formas de cubrir el plano con redes de puntos, pero a todas ellas les corresponde una trama cuadrada o triangular subyacente.

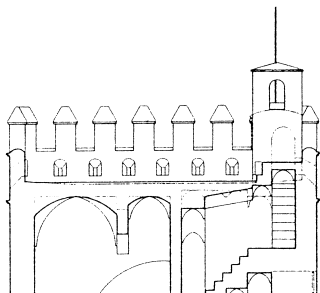


Fig. 2.



Fig. 3.

De los 17 grupos de simetría posibles, cinco son exclusivos de la trama triangular, y tres de la cuadrada; a los otros nueve se puede llegar desde las dos. En la fachada de Tobed, únicamente es posible dibujar en trama triangular la decoración del último nivel –un tema cuyo protagonista es el hexágono regular–. El grupo correspondiente al paño del nivel inmediatamente inferior es común a las dos, pero el diseño de este fragmento parte de una trama cuadrada.

En nuestra opinión, la trama triangular está condicionada culturalmente. Parece un recurso decorativo mucho más utilizado en ornamentaciones orientales que en las de occidente². En la Aljafería y en las yeserías de las iglesias fortaleza del siglo XIV, la trama triangular tiene un rango de igualdad cuantitativo similar al de la cuadrada.

7) *Predominio casi exclusivo de la lacería*: los cruces entre las líneas de ladrillo resaltado, que forman los distintos paños y cenefas, están hechos de forma que se transmite la sensación óptica de que esas líneas se solapan, tal y como puede verse en la foto 2, que muestra un detalle de la cenefa del panel central de la fachada de Tobed. Una de ellas pasa por encima de la otra, como si de una labor de cestería o de un tejido se tratara. Pero además, si se sigue el recorrido de una de estas líneas, se observará que en sus encuentros con otras actúa alternativamente; pasando una por encima y otra por debajo, y así de forma sucesiva. No obstante, hay que destacar una importante excepción, la de una de las decoraciones exteriores más representativas

2. Al menos esto es lo que sugiere su abundante presencia en miniaturas o en celosías de Irán y Asia Central.

del mudéjar aragonés: los paños de rombos. Una temática de raigambre muy antigua y en la que no se utiliza la lacería.

CONSECUENCIAS GEOMÉTRICAS Y, POR TANTO, ESTÉTICAS

Las siete características anteriores son detectables desde un empirismo elemental. No hemos necesitado todavía emitir conjeturas o interpretar. Si lo hacemos, las decoraciones mudéjares sugieren muchas cosas. Sin embargo, avanzaremos lentamente, extrayendo consecuencias geométricas y estéticas de lo anotado hasta ahora.

8) *La repetición como argumento, la infinitud como objetivo*: las decoraciones que hemos observado se extraen por repetición regular de un módulo mediante movimientos geométricos³. De esta forma, que no hay dificultad en imaginar que se pudieran extender uniformemente hasta el infinito: en los dos sentidos de una dirección, en el caso de los frisos, o en todas direcciones, si nos referimos a los paños. Es cierto que los fragmentos que contemplamos son finitos, pero también que proporcionan la información necesaria para continuarlos y que su acabado sugiere, claramente, ir más allá de los bordes que los contienen.

La aceptación de esta infinitud es necesaria para asignar, en cada caso, una estructura algebraicamente significativa, no sólo por elegancia y eficacia teórica, sino para que recoja, fidedignamente, el ADN técnico que define el ritmo compositivo –y, por tanto, en gran parte estético–, de la composición. Pero el término *infinito* apela a cuestiones ontológicamente muy hondas, y lo que de momento hemos considerado como un detalle técnico alcanza, sin embargo, una gran importancia poética e ideológica.

9) *Traslaciones y giros. Movilidad de las decoraciones*: la presencia de la lacería determina, decisivamente, las estructuras matemáticas de las decoraciones; puesto que, tal como están pautados los solapamientos, lo habitual es que queden eliminados los ejes de reflexión del paño o de la cenefa. Veamos, inicialmente, un ejemplo más sencillo.

El friso del primer nivel de Tobed utiliza un motivo clásico del mudéjar aragonés: una serie de arcos lobulados entrelazados. Para explicar la diferencia entre las dos situaciones posibles –el entrelazamiento con solapamientos en los cruces o el realizado mediante cortes de los arcos⁴– emplearemos un esquema simplificado de arcos de medio punto.

3. Nos referimos a las cuatro isometrías planas: traslaciones, reflexiones o simetrías bilaterales, giros y deslizamientos. Pero no utilizaremos un lenguaje riguroso y excesivamente especializado en esta comunicación.

4. En realidad, queda una posibilidad más, la que se muestra en la figura que acompaña a esta nota. Los solapamientos no van alternados; con el resultado de que la cenefa sí que tiene ejes de simetría, igual que la de la figura 8. Esta forma de efectuar los solapamientos –con dos planos de cenefas, uno de los cuales queda siempre detrás del otro– puede verse en el vestíbulo del edificio neomudéjar de Correos de Zaragoza; aunque no es propia del mudéjar aragonés, salvo en los vanos grandes de los cuerpos superiores de las torres de Aniñón y Belmonte de Gracián.



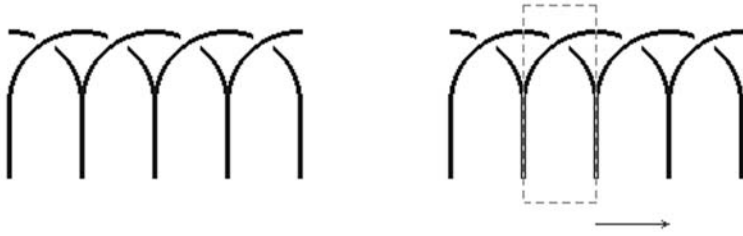


Fig. 4.



Fig. 5.

En el segundo caso, todos los ejes verticales marcados en el dibujo (figura 5) son ejes de simetría de la cenefa, considerándola, claro está, como infinita. Si doblamos por cualquiera de ellos, una semicenefa (infinita) quedará superpuesta a la otra. En el primer modelo (figura 4), los solapamientos en los cruces de los arcos eliminan estas simetrías, y la regularidad del friso se reduce a la traslación del módulo encuadrado en el dibujo a una distancia igual al radio de un arco. Esta traslación también es posible en la cenefa de la figura 5, pero en este caso convive –de hecho es consecuencia de ellas– con las reflexiones ya comentadas.

Pero lo que nos interesa ahora es la estética. La serie de la figura 4 –la correspondiente a Tobed– resulta mucho más móvil que la de la figura 5, más estática –a pesar de que toda la cenefa sugiere la continuación horizontal en los dos sentidos– por el efecto de las simetrías verticales. La serie de arcos que cierra el lado sur del patio de Santa Isabel de la Aljafería, puede ser considerada como ejemplo paradigmático de la intensidad de esa sensación de movimiento. Las propiedades geométricas de un friso están íntimamente relacionadas con su caudal estético.

Observemos ahora el efecto de la lacería en un paño. La fotografía 3 muestra la cenefa de estrellas que bordea la puerta de la fachada de Tobed. Extendamos la decoración por todo el plano, hasta obtener un embaldosado (figura 6) como el que decora el ábside de la iglesia de San Pedro, en Teruel –en este caso hemos prescindido del color–.

Imaginando, de nuevo, una decoración sin límites, las infinitas rectas, como las señaladas en el dibujo, son ejes de reflexión del paño. Si doblamos por cualquiera de ellas, un infinito semiembaldosado quedaría superpuesto al otro. Enlacemos ahora estrellas, solapándose en los cruces de sus líneas, como sugiere la foto 2.

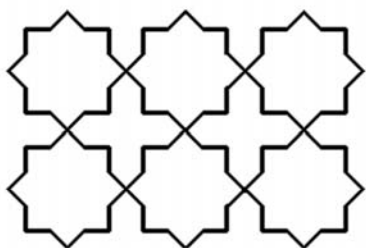


Fig. 6.

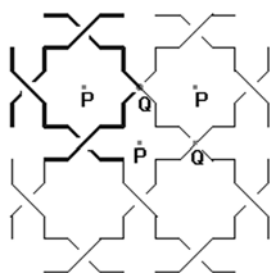
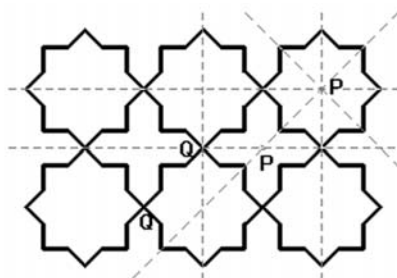


Fig. 7.

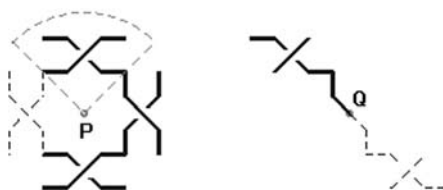


Fig. 8.

Las reflexiones han desaparecido y sólo permanecen como pautas de regularidad –también presentes en el caso anterior– los infinitos puntos de los tipos P y Q (figura 7), centros de giro de orden cuatro y dos respectivamente. Si giramos la decoración –por supuesto, considerada como infinita– 90° respecto de los primeros, o 180° respecto de los segundos, el nuevo paño queda perfectamente superpuesto al anterior. En la figura 8 se puede ver el funcionamiento de estos giros sobre dos pequeños fragmentos de la decoración; hay que imaginar que todo el paño (infinito) queda arrastrado por ellos. El resultado, de nuevo, es una mayor tendencia al movimiento en la figura 7 que en la figura 6, más estática al disponer de ejes de reflexión.

10) *Percepción exterior del edificio, horizontalidad*: la disposición de los distintos paneles decorativos en frisos, incluso en el caso de que se trate de fragmentos de paños, confiere a esta fachada de Tobed una acusada horizontalidad, muy acentuada, además, por los bordes de flechas de cerámica (foto 2) que enmarcan cada grupo ornamental. No hay un orden aparente en el conjunto de las direcciones de estas cenefas de flechas, cuya finalidad, consciente o no, parece ser la de retener la mirada impidiendo su elevación. En el VIII Simposio Internacional de Mudejarismo, celebrado en Teruel en 1999, hicimos la misma observación, referida esta vez a la torre de Ateca⁵; pero se puede extender a muchos otros edificios mudéjares ara-

5. Véase en las *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, vol. II, 2002, nuestra comunicación: «La repetición como argumento, la infinitud como objetivo (I). Decoraciones con cenefas en el mudéjar aragonés», pp. 913-930.

goneses: la fachada de la iglesia de Morata de Jiloca, el muro de la Parroquieta de la Seo de Zaragoza, los ábsides de Nuestra Señora de la Huerta de Magallón y de la parroquial de Belmonte de Gracián, etc. Incluso las torres de San Martín y el Salvador de Teruel, a pesar de su esbeltez y la sensación ascendente, implícita a cualquier torre, retienen la mirada por la abundancia y el atractivo de sus decoraciones, la gran mayoría de lectura horizontal. Las series de arcos de medio punto de los ábsides de las iglesias mudéjares castellanas [v. gr. Cuéllar, Toro (foto 4), Arévalo, etc.] o toledanas producen esa misma tensión: una lectura horizontal que se opone a la verticalidad del edificio.

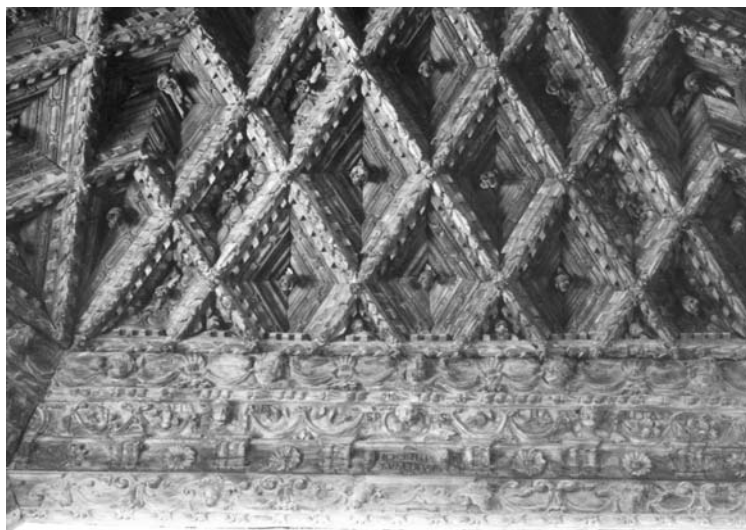


Foto 4. Ábside de la iglesia de San Lorenzo de Toro (Zamora).

Una tensión que sólo es perceptible desde el entorno más cercano al edificio. ¿Podemos interpretarla como producto de su personalidad híbrida y, por tanto, considerarla una característica mudéjar? La decoración es islámica, o se ajusta a una sintaxis islámica, pero el edificio es funcionalmente cristiano y su estructura, innovadora en el caso de las iglesias fortaleza, como la de Tobed, sigue pautas cristianas menos atraídas, en principio, por la horizontalidad.

11) *Tensión entre la simetría bilateral del edificio y la movilidad de la decoración:* el profesor Gonzalo Borrás ha señalado, en repetidas ocasiones, el efecto de desmaterialización de los muros como consecuencia de las decoraciones en ladrillo resaltado. Las sombras producidas al cortarse en ellas la luz se oponen al peso de los

volúmenes. Un muro que pierde esa fuerza es potencialmente más inquieto. Añádanse a ello las características, ya comentadas, de esa decoración. La fachada de Tobed, prescindiendo de su ornamentación, no tiene, en rigor, un plano de simetría central que la organice, pero se puede pensar que muestra intención de tenerlo. Pues bien, aun en el supuesto de que no se dieran los detalles que lo anulan –la mayor amplitud de la zona carente de torre, los dos ventanales no están centrados, etc.–, los grupos decorativos, con su horizontalidad y su tendencia al giro o la traslación, entrarían en tensión con él.

El alfiz que bordea la puerta insiste en incrementar la tensión. No sólo por esa sensación de solapamiento en su círculo central (foto 3) –con precedentes en la Aljafería– sino también porque su cenefa de estrellas gana movilidad gracias a la distribución de los colores de sus azulejos. Compárense las dos series siguientes de estrellas, la figura 10 es la que corresponde a Tobed.



Fig. 9.



Fig. 10.

DESDE EL ESOTERISMO

La fuerte carga islámica, tanto en su sintaxis como en su vocabulario, de muchas de las decoraciones mudéjares aragonesas debería permitir interpretarlas desde el esoterismo islámico, al que se supone que se adapta el arte religioso musulmán. Consideraremos tres cuestiones en esta comunicación. Ocurre que las conexiones que iremos estableciendo ya no serán evidentes, irán más allá de lo permitido por un enfoque positivista, pero no por ello deben renunciar a ser atractivas, ricas y sugerentes.

12) *Ritmos insistentes que varían su cadencia de forma inesperada*: sabido es que el Corán se recita. Uno de sus traductores, Marmaduke Pickthall, lo calificó de “inimitable sinfonía, cuyos sonidos conmueven a los hombres hasta las lágrimas y el éxtasis”.

*Inna l-muslimîna wa l-muslimâti
wa l-mu'minîna wa l-mu'minâti
wa l-qânitîna wa l-qânitâti
wa 's-sâdiqîna wa 's-âdiqâti
... .. (Sura n.º 35)⁶*

¿De dónde procede la preferencia del mudéjar aragonés por las cenefas frente a otras formas de tender hacia el infinito de forma regular? Lo cierto es que a un pueblo acostumbrado a recitar diariamente estos versículos no debía resultarle extraña la opción de cubrir un muro o una torre, total o parcialmente, con cenefas. La or-

6. La cita del traductor y la transcripción de los versículos de la sura están tomados de W. STODDART, *El sufismo*, 2002.

namentación geométrica más parecida a un versículo es una cenefa. ¿Cómo no asociar el siguiente párrafo de Titus Burckhardt⁷ con la torre de Ateca (foto 5)?

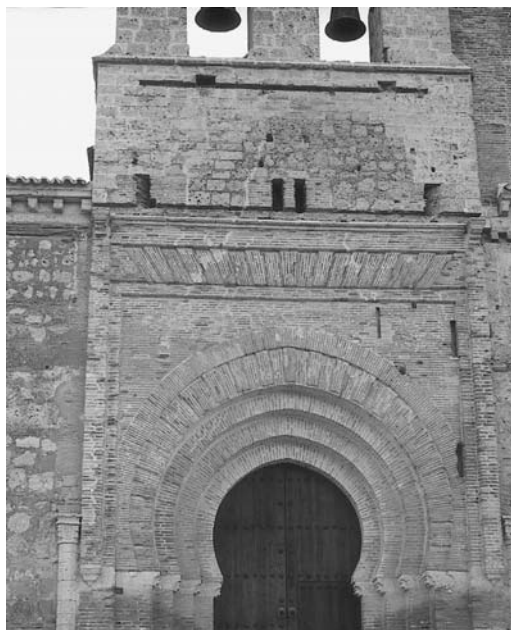


Foto 5. Detalle de la torre de Santa María de Ateca (Zaragoza).

[...] totalmente imposible [se refiere al Corán] de predecir, mantiene a veces un ritmo insistente como un redoble de tambor, y de repente varía su amplitud y su compás, cambiando la cadencia de forma tan inesperada como sorprendente.

Un poco antes Burckhardt ya se refiere a la dificultad de “captar el principio por el que este arte se vincula al texto del Corán” –en lo que concierne a las estructuras formales–, pues “el Corán no sigue ninguna ley de composición”.

Analicemos, por ejemplo, la decoración de Ateca⁸. ¿Acaso hay alguna regularidad que rijan el conjunto de la composición de los frisos de esta torre? ¿no están claros los “ritmos insistentes y las variaciones inesperadas de amplitud, cadencia y compás”? En ellas se observan siete variantes distintas de cenefas, entre las que se encuentran cuatro modelos geométricos de los siete posibles. Todas ellas dominadas, estéticamente, por una fuerte sugerencia de traslación. En la espina de pez inspirada por su propia naturaleza geométrica; en las restantes –modelos muy estáticos, pues

7. T. BURCKHARDT, *El arte del Islam*, 1999.

8. *Vid.* nota 5.

disponen de simetrías verticales— por el ingenioso procedimiento de alternar el color de los platos (figuras 11 y 12) o los fustes de cerámica, tal y como ocurría con la serie de estrellas de Tobed (figuras 9 y 10).



Fig. 11.



Fig. 12.

En realidad, si atendemos a lo expuesto por Agustín Sanmiguel, habrían sido en su momento ocho variantes distintas y cinco ritmos diferentes, pues advierte de la desaparición de un friso de ladrillos inclinados⁹. Una cenefa de este tipo sugiere también la idea de traslación¹⁰, de manera que aunque el propio Sanmiguel dude del efecto estético resultante, la propuesta del conjunto de cenefas de la torre de Ateca es perfectamente coherente, no en su ordenación, pero sí en lo que sugiere. La simetría bilateral de la torre, como en la fachada de Tobed, no se mantiene porque no se busca el estatismo que lleva asociado, sino un resultado mucho más dinámico. Así, sin “ley de composición” general y con “ritmos que cambian de forma inesperada y sorprendente”, el conjunto de la torre propone un mensaje muy elocuente.

Si prolongamos nuestra asociación anterior entre versículo y cenefa, deberíamos asociar traslación geométrica con lectura. Y entonces nos surge la tentación de un salto en el vacío —aunque todas las conjeturas lo son en cierta medida—: ¿por qué no imaginar las cenefas como una abstracción, no en su contenido, pero sí por su capacidad evocadora, de una decoración escrita muy difícil de realizar en ladrillo resaltado¹¹ pero que, sobre todo, en los reinos cristianos de la Península ya no sería posible por razones políticas? No queremos decir que esta conexión haya podido funcionar de forma consciente, pero sí sugerir que decoraciones de este tipo encajarían bien en la mentalidad de una población mudéjar, aunque queda pendiente aclarar por qué la abundancia de cenefas se limita a Aragón. En este punto haría falta recurrir a la Historia social.

Llevemos a cabo una comparación, en ayuda de nuestra conjetura, con el muro de Aniñón (foto 6). En él únicamente cinco diferentes entre un total de 17 cenefas, y un único ritmo —una sola estructura geométrica— entre todas ellas¹². Trescientos

9. A. SANMIGUEL MATEO, *Torres de ascendencia islámica en las comarcas de Calatayud y Daroca*, Calatayud, Centro de Estudios Bilibitanos, 1998.

10. En este caso motivada por composiciones de giros de 180°. Pero el efecto visual de la traslación resultante es muy severo.



11. Aunque la enorme plasticidad de los grafismos árabes hace posible casi todo. En exteriores de edificios de Asia Central —por ejemplo, en la mezquita Bibi Khanum, de Samarcanda—, el nombre de Allâh aparece compuesto en ladrillo esmaltado. Se trata, en todo caso, de nombres aislados, no de frases completas.

12. Siendo rigurosos podríamos hablar de dos estructuras distintas entre 18 cenefas, pero una de ellas corresponde al friso de ménsulas que separa dos partes del muro y su presencia es, por tanto, obligada.

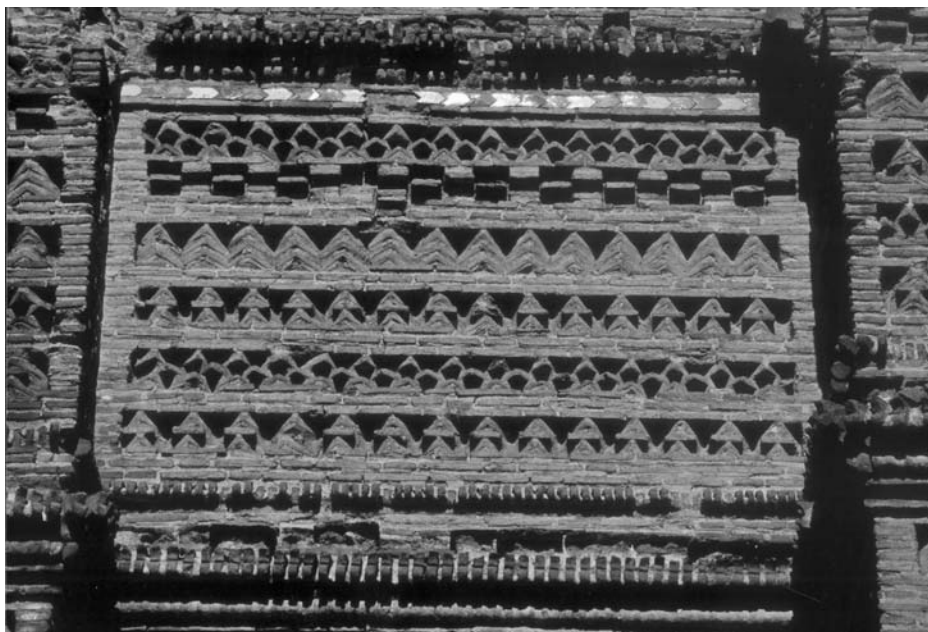


Foto 6. Iglesia de Nuestra Señora del Castillo de Aniñón (Zaragoza). Detalle del muro occidental.

años¹³ separan la imaginativa variedad de Ateca del enorme panel monocorde de Aniñón. A medida que el mudéjar vaya perdiendo carga vital islámica, el amplio muestrario de variaciones de cenefas se reducirá a la repetición de unos pocos modelos. ¿Qué otra cosa podría quedar tres siglos después? El simple mantenimiento de un referente de identidad religioso, quizás anquilosado por el clima político adverso y la presión occidentalizadora del paso del tiempo, y desde luego convertido en un clavo ardiendo a causa de la creciente intolerancia religiosa. La geometría de las cenefas se resentiría, lógicamente, con ello, lo que no impidió que el muro de Aniñón se convirtiera en un hermoso ejemplo de lo que se puede conseguir con pocos recursos, no sólo materiales y estéticos sino también teóricos.

13) *Una geometría dinámica, incluso con vocabulario gótico*: en el apartado número 9 hemos explicado el giro de los paños de las decoraciones como resultado de la lacería¹⁴. Se produce, así, una nueva tensión como consecuencia de las distintas percepciones que detecta en cada momento nuestra mirada: por un lado la unidad que pro-

13. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Ibercaja, 1985, 3 vols., fecha la torre de Santa María de Ateca en la segunda mitad del siglo XIII, y el muro de Aniñón en la segunda mitad del XVI.

14. Hay otras dos variantes posibles como consecuencia de la lacería, pero no entremos aquí en su definición y estudio. La situación representada en la figura 7 —o variantes similares, también en trama triangular— es la mayoritaria.

duce el entrelazado; por otro, el movimiento asociado a los centros de giro locales, derivados de la lacería, y la posibilidad de la rotación armonizada de todo el entramado¹⁵.

La figura 13, en la que hemos dibujado una caligrafía cúfica en cerámica de la mezquita del imán Alí en Najef (Irak), muestra el arraigo islámico del giro como director de la regularidad de una decoración. El nombre de Alí aparece ocho veces, cuatro en color y cuatro en blanco. Cada pareja blanco-negro forma un rectángulo que se repite cuatro veces mediante sucesivas rotaciones de 90° alrededor del centro del cuadrado que los encierra. Más aún, cada pareja blanco-negro está obtenida mediante un solo nombre girado 180° respecto al centro de su rectángulo.



Fig. 13.

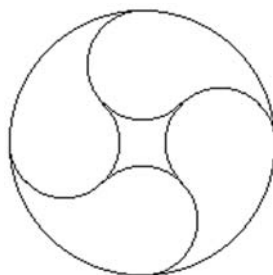


Fig. 14.

Más allá de la sujeción a las modas de la época, se puede entender que Mahoma Rami, el maestro de obras del Papa Luna en los primeros años del siglo XV, se sintiera cómodo con un gótico que había introducido el giro en algunas de sus decoraciones, como el óculo de la figura 14. Lo utilizó tres veces en el pretil del coro de la iglesia de Cervera de la Cañada (foto 7), manteniendo siempre el sentido de la rotación, de manera que el friso resultante queda compuesto por tres motivos góticos distintos que se trasladan siguiendo un ritmo ABCABCABC, en el que “A” corresponde al círculo de la figura 14. Si los óculos hubieran quedado enfrentados por parejas dextrógiro-levógiros, el panel ornamental de este pretil habría sido mucho más estático¹⁶.

La tendencia al giro, por tanto, se pone al servicio de la traslación como elemento director de la regularidad de una cenefa. El mismo efecto que se obtenía alternan-

15. Esa sensación general de giro evoca para M.^aD. AGUILAR GARCÍA, «Lectura de las armaduras mudéjares», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 111-124; que estudia ideológicamente las armaduras mudéjares, “el movimiento de las esferas celestes”.

16. Obsérvense las dos cenefas siguientes. Los círculos de la primera giran todos hacia la izquierda. Los de la segunda alternan el sentido de su rotación, por lo que el resultado es un movimiento global en zig-zag menos dinámico.





Foto 7. Coro de la iglesia de Santa Tecla de Cervera de la Cañada (Zaragoza).

do colores en la torre de Ateca, o en el friso de estrellas de Tobed, conseguido ahora con un vocabulario gótico. La sintaxis y la capacidad evocadora de la cenefa tienen, sin embargo, un alto componente mudéjar¹⁷.

14) *La pugna entre los detalles y la estructura*: después de todo lo expuesto hasta ahora, no debería sorprendernos encontrar un leve desorden estructural en algunas muestras del arte mudéjar. Por ejemplo, las yeserías que cubren los vanos del ábside de San Miguel de los Navarros, en Zaragoza, o los óculos que rodean el retablo del altar mayor de la catedral de Teruel, no muestran una disposición simétrica de sus temáticas ornamentales respecto del plano vertical central que ordena el edificio. Nuestra sorpresa es, quizás, no sólo ingenua sino también, y esto es lo que nos interesa, cultural: el abandono de una sencilla forma, genuinamente occidental, de regularidad que no termina de quedar justificada por nuestras consideraciones anteriores. A veces, la simetría que se rompe es tan elemental que son estos ejemplos los que nos han movido a estudiar este problema.

¿Qué podemos pensar ante la presencia de motivos decorativos distintos en las dos albanegas de los arcos del sepulcro de la capilla de la familia Sarmiento (foto 8), en la iglesia de San Francisco de Palencia, o en la portada ciega de la iglesia de Santiago, en Málaga (foto 9)? O en la fachada del monasterio de Guadalupe, cuyo conjunto hemos esquematizado en la figura 15, donde detectamos las siguientes rupturas en la simetría:

- Los cuatro huecos siguen una serie PPVV. Los dos primeros son puertas, los segundos ventanales. Los paños decorados del tercer piso de la fachada corresponden también a esta serie: M_1M_2NN ; donde M_1 y M_2 son dos fragmentos distintos de un mismo paño.
- Los tímpanos de la zona central están cubiertos por pequeños óculos, tres en las zonas P y uno en las V. Se distinguen tres decoraciones en ellos: A_1 , A_2 y B. A_1 y A_2 son simétricas entre sí, y todas ellas carecen de simetrías propias y giran alrededor de sus centros, de orden dos en A_1 y A_2 y de orden tres en B. Como resultado, los cuatro tímpanos aparecen muy agitados, con el agravante en el segundo –el P interior– de que existe una contradicción entre los sentidos de giro de sus tres componentes.

17. Consideraciones de este tipo podrían evitar estériles discusiones sobre el carácter gótico o mudéjar de una decoración.



Foto 8. Iglesia de San Francisco de Palencia. Capilla de la familia Sarmiento.

Foto 9. Iglesia de Santiago de Málaga.

M1	M2	N	N
A1	B		
B B	A1 A2	A1	B
P	P	V	V

Fig. 15.

Pues bien, hemos encontrado situaciones similares y muy significativas en el arte islámico. Hemos seleccionado una para esta comunicación. En un breve, pero atractivo, texto de divulgación, observamos una alfombra de Samarcanda¹⁸ (foto 10) cuya estructura decorativa mostramos en la figura 16; aunque limitándonos a la cenefa exterior, que es lo que nos interesa. Las casillas que hemos señalado con un aspa están decoradas con símbolos en forma de X ondulada, con sus dos palos de distinto grosor. Las posiciones de las aspas que aparecen en la figura reproducen las que tienen en la alfombra, aunque ocupan el centro de la casilla. Cada una tiene un símbolo superpuesto en su centro. Hay cinco modelos diferentes, dos de ellos son simétricos entre sí —señalados con “i” y “!”—. Los recuadros laterales más amplios muestran diez mosaicos con tres estructuras matemáticas distintas, M1, M2 y N; pero de



Foto 10. Alfombra de Samarcanda.

18. G. MANDEL, *Cómo reconocer el arte islámico*, Edunsa, 1993. No aparece ninguna referencia en el texto que permita identificar la alfombra y su localización.

esta última hay ocho variantes obtenidas por cambios en el color. El gran espacio central está ocupado por otro paño, también de estructura N, aunque con un efecto estético muy distinto. En las esquinas, encontramos un mismo símbolo reproducido simétricamente respecto a los ejes vertical y horizontal de la alfombra.

El estatismo de la ornamentación central (N9) se ve, no ya roto, sino absolutamente desordenado por un catálogo de variantes que juega a mantener alguna regularidad global en pequeños detalles, al mismo tiempo que apuesta, de forma decidida, por el desorden para todo el conjunto.

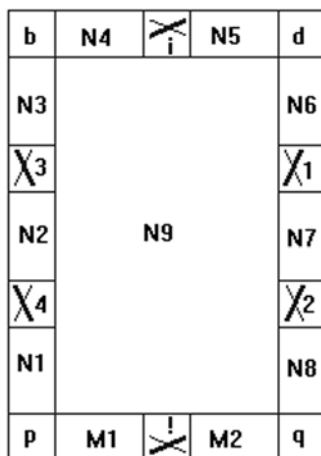


Fig. 16.

Desde nuestro individualismo occidental, desde un psicologismo duramente censurado por un autor al que ya hemos citado, Titus Burckhardt, un efecto semejante nos resulta impensable sin premeditación, aunque sea ingenuamente: ¿son subliminales “esbarres” de artesanos deseosos, inconscientemente, de alejarse de un comunitarismo sin fisuras, regularmente armonizado, infinito? Pero sin duda el arte recoge aquí, una vez más, la idiosincrasia de una civilización. La cenefa que decora el pretil del coro de Cervera de la Cañada no está centrada, se traslada sin aceptar el guión de la simetría bilateral que la haría homologable a nuestra mirada. Pero, en realidad, ¿para qué centrar algo que tiende al infinito? Más aún, puede que no sea posible hacerlo. La contradicción aparente entre un continente finito y un contenido infinito no es real, pues como asegura el hadiz¹⁹: *No pueden contenerme Mis cielos ni Mi tierra, pero el corazón de Mi siervo fiel puede contenerme*. Y a partir de aquí, ¿por qué debe estar centrada una decoración con vocación de infinitud?, ¿o un conjunto de ellas donde cada una se basta a sí misma? y ¿por qué debe estarlo, además,

19. Se considera además que es un hadiz qudsí; transmitido directamente por Allah al Profeta, pero no incluido en el Corán.

si el Corán, la obra de arte por antonomasia, inigualable, no sigue ley alguna de composición interna?

EL PASO DEL TIEMPO

Dentro del mudéjar aragonés, Tobed, la torre de Santa María de Ateca o el muro de la Seo de Zaragoza, recogen todas o casi todas las características que hemos ido comentando. Entre el siglo XIV y el renovado esplendor de la decoración mudéjar en el barroco aragonés, el paso del tiempo va pautando un lento declive con la desaparición de las características de nuestra recopilación. Se detecta en el siglo XVI de forma especial en la drástica reducción de los temas decorativos en ladrillo resaltado, que se ven prácticamente limitados a cenefas de esquinillas y paños o cenefas de rombos. Cuando se mantiene la voluntad de cubrir todo el espacio disponible aparecen obras monográficas desde el punto de vista de la ornamentación, como el muro occidental de la iglesia de Aniñón o la torre de Olalla.

Finalmente, se abandonan los rasgos de autenticidad estructural. Las esquinillas o las cruces en aspa de las torres de Calcena, Mediana de Aragón o Navarrete del Río (foto 11) están aisladas, han perdido la capacidad de formar cenefas, de las que son sólo un leve recuerdo. Aparecen también polígonos independientes de cualquier otra figura geométrica, como en el cuerpo central de la torre de Navarrete. Sin duda sus huecos estuvieron cubiertos de composiciones con baldosas de cerámica, como sugieren los restos que se conservan en la propia torre. Pero aunque en tan poco espacio pueden insinuarse decoraciones de paños irían, más bien, dirigidas a resaltar las simetrías de cada cuadrado, como ocurre en la torre próxima de la ermita de la Virgen del Campo de Camarillas en cuadrados similares a los dos más pequeños de Navarrete. El mayor merece un comentario, parece conservarse un cierto “horror vacui” que impulsa a decorar todo su interior, pero las líneas de ladrillo ya no es que no se superpongan, es que ni se cortan ni se cruzan, y simplemente delimitan compartimentos estancos que bordean una cruz respetando los cuatro ejes del cuadrado, con la finalidad de realzar su punto central. Aquí sí hay centro y la decoración no quiere, en absoluto, escaparse del límite material que la contiene.

EL TRASFONDO DEL MUDÉJAR

El mudéjar es convivencia de elementos formales, técnicas y estructuras provenientes de dos culturas a las que ha mezclado la Historia. En ocasiones la novedad resultante de esta convivencia es mezcla, sin disolución, de los componentes; en otras surgen, forzadas sin duda por la necesidad, variaciones que han requerido una penetración mayor. Puesto que conviven elementos y técnicas conviven también esoterismos. ¿Qué queda, como “trasfondo”, de todo ello? ¿Qué influencia tiene sobre el mensaje final de un edificio un mestizaje –de grado variable– de referencias tan dispares?

No es fácil responder a esta pregunta, porque los interiores de la mayoría de las iglesias mudéjares nos han llegado muy desvirtuados. A veces es necesario un es-



Foto 11. Torre de la iglesia parroquial de Navarrete del Río (Teruel).

fuerzo de imaginación para detectar incluso la estructura inicial mudéjar. Cuando ésta se ha conservado, la decoración interior está deteriorada y se pierde entonces el impacto directo de la importante componente ideológica que se deriva de lo ornamental. Quedamos privados, por tanto, de experiencias fiables, al menos hasta que puedan ser visitados algunos interiores actualmente en restauración. ¿Podemos extraer conclusiones de comparar Tobed con Montblanch y Montalbán o Maluenda con Nuestra Señora del Pi? ¿Cómo cambian los interiores al sustituir, por ejemplo, vidrieras por celosías de yeso en los ventanales?

Somos conscientes de que nuestras afirmaciones sufren la limitación de no haber podido “vivir” los edificios –algo casi imposible en las condiciones en que se obliga a visitarlos en nuestro país– pero, en la situación actual, creemos percibir de los interiores una cierta indefinición, una especie de frialdad artística y, por tanto, esotérica e ideológica, como si se hubiera producido un efecto de contrapesos que condujera a un punto muerto. En alguna iglesia castellana esta sensación nos resulta muy evidente. Hay, sin embargo, rasgos que nos parecen claros, como la seria reducción

(por supuesto, sin eliminarla) de la jerarquización espacial en el interior de la iglesia de Tobed, como consecuencia de la unidad de la nave y la profusión decorativa. Junto con la ya citada lectura horizontal de los muros de los edificios y las rupturas ocasionales de la simetría global, nos parecen las manifestaciones estéticas más claramente atribuibles al “trasfondo” mudéjar.

No percibimos, no obstante, indefinición en los exteriores, sobre todo en las iglesias y torres aragonesas. Aún sin llegar a la evidencia de Tobed, la fuerte impronta de la sintaxis islámica de las decoraciones elimina ambigüedades interpretativas. O se impone el punto de vista islámico –como en la fachada de Tobed o el muro de la Seo–, o el consenso derivado de una competencia atractiva y en condiciones de igualdad entre el edificio y su ornamentación externa –como en San Miguel de los Navarros o Montalbán–. Los conjuntos resultantes testimonian, de esta forma, la convivencia –quizás mejor “cohabitación”– afirmada por los historiadores.

Los once primeros puntos comentados en esta comunicación son, en realidad, propios del arte islámico, y su pervivencia podría ser utilizada para decidir el carácter mudéjar o no de una obra. En los puntos 12, 13 y 14 hemos establecido conexiones que muestran la continuidad de la interpretación desde el esoterismo musulmán de las decoraciones mudéjares. No nos parece que se pueda ir más allá de constatar la convivencia de dos mensajes en una misma obra, puesto que ésta se realiza en el marco de una ideología oficial que, como mucho, consiente pero no incorpora. O dicho de otra manera, la respuesta a la pregunta sobre el trasfondo del mudéjar está, probablemente, en la historia social antes que en la de las ideas.

EPÍLOGO

Las fronteras entre construcciones intelectuales son territorios atractivos –las fronteras entre países también deberían serlo, pero el poder termina convirtiéndolas en algo sórdido–. Quizás no se encuentre en ellas la coherencia y la belleza de lo incontaminado, pero a cambio rebosan de vitalidad y sugerencias, como el mudéjar, paradigmático ejemplo de arte fronterizo.

Vivimos en un mundo de especialistas en el que predominan el pragmatismo y el positivismo como normas interpretativas. Conocemos los riesgos de afirmaciones no justificadas por la experiencia, pero también sabemos que si en algunas materias se aceptan dogmáticamente las restricciones empiristas se limita muchísimo el campo en el que puede actuar el pensamiento. Queremos afirmar, por lo tanto, que hemos buscado explicaciones en los hadices porque la vivencia geométrica de las decoraciones nos ha impulsado a ello, necesitados como estábamos de cargar de sentido tanto disfrute abstracto y descontextualizado, por más que a nosotros, por deformación profesional y como ciudadanos del siglo XX, ya nos resultara suficientemente atractivo. Que hemos podido vivir toda esta geometría porque desde el principio dimos importancia a lo particular como forma de construir lo general. Y que, cerrando el círculo, los hadices, y todas las conjeturas sobre estética, nuestras o ajenas, acertadas o erróneas, pero sometidas a permanente revisión, además de abrirnos puertas imprevistas nos han permitido disfrutar más del paisaje geométrico donde empezó el viaje.

UNA RECONSTRUCCIÓN GEOMÉTRICA DEL MURO DE LA SEO

Carlos Usón Villalba*
Ángel Ramírez Martínez**

A Allah no le gusta el desorden
Corán II, 201

En la actualidad, si algo caracteriza la disposición de azulejos en el paño izquierdo del muro de la Parroquieta de la Seo zaragozana es el desorden (figura 16). Y eso es quizás lo que más sorprende cuando se realiza un meticuloso análisis del mismo y el observador no se deja llevar por la poderosa solemnidad de su grandeza, ni permite que le abrume su aparente complejidad. Y sorprende ese desorden porque la falta de regularidad es una característica ajena a las decoraciones geométricas del arte musulmán y, como consecuencia, a las del mudéjar.

Es imposible justificar en la torpeza de los alarifes tal nivel de irregularidad, dado que este paño es una obra singular, concebida con pretensiones de magnificencia por Lope Fernández de Luna, quien además dejó sobradas muestras de su refinamiento mudéjar. De hecho, contrató azulejeros sevillanos, que vinieron *ex profeso* a completar la obra en ladrillo resaltado de los aragoneses.

No se trata, por lo tanto, de una obra de segunda fila hecha por aficionados. Y aunque lo fuera, resulta difícil imaginar que se obviara, de forma tan concluyente, la exigencia de orden que conlleva la búsqueda del infinito tomando la repetición como argumento. Una característica que es esencial dentro del arte musulmán y que le confiere unidad estética a sus decoraciones y hace profundamente inconsistente el actual desorden en la colocación de los azulejos del muro de la Seo.

Partiendo de esa base, de la referencia que nos ofrece el paño situado a su derecha, y teniendo en cuenta que Garcí y Lop Sánchez actuaron sobre una pauta de la cería de seis previamente prefijada, pretendemos asomarnos al diseño original utilizando la geometría como prueba argumental. Recurriremos para ello al marco teórico asociado a los grupos planos de simetría.

* I.E.S. "Marco Fabio Quintiliano". Calahorra (La Rioja).

** I.E.S. "Sierra de Guara". Huesca.

EL RESTRICTIVO ÁMBITO DE LA REGULARIDAD

Como ya hemos señalado en otras ocasiones, si se pretende decorar el plano infinito y se parte de un módulo que luego se va repetir ordenadamente de forma sucesiva, sólo podemos optar por trasladar, reflejar, girar o deslizar ese particular diseño inicial. Cualquier otra opción que se elija, por compleja que fuera, desemboca, inevitablemente, en una de las anteriores como resultado de la composición de dos –o más– de estos movimientos.

La consecuencia más inmediata de ese limitado conjunto de posibilidades es que el número de soluciones finales es también escaso. Sería un cristalógrafo, Fedorov¹, quien en 1891, demostrase que únicamente había 17 opciones posibles que, además, tienen la peculiaridad de actuar sobre el plano, dejándolo invariante, pero sin conservar punto o recta fija alguna. Si en lugar del plano nuestro referente es el espacio tridimensional, las posibilidades, también limitadas, se extienden hasta 230; y se reducen a 7 si lo que se pretende diseñar es una cenefa. La teoría de Galois (1811-1832) había introducido ya el concepto de “grupo” y, a partir de esa feliz conjunción, los grupos de simetría planos pasarían a ser una referencia permanente en el estudio de los modelos decorativos geométricos basados en la repetición.

Bajo esa perspectiva abordamos el estudio de este muro de la Seo, del que la historia menos reciente nos ha legado fotos en las que se plasma el profundo deterioro al que lo ha sometido el paso del tiempo. Un daño que, curiosamente, es mayor en el paño de la derecha que en el de la izquierda y, sin embargo, es aquel el que conserva la regularidad y el que, según suponemos, mantiene más fielmente su estructura original.

Dejamos en manos de los restauradores la discusión sobre si se debe recuperar el aspecto inicial de una obra o respetar las huellas que en el monumento ha dejado el paso del tiempo. No pretendemos participar en el debate. Desde las matemáticas, sólo intentamos aportar luces acerca de su estado original, que nos permitan valorar las razones por las que se ha perdido un orden que, no obstante, se mantiene en la otra decoración, construida, significativamente, sobre trama cuadrada.

Desde estas líneas ofrecemos una vía de aproximación al problema de cuál pudo ser la decoración primitiva del paño. Evidentemente no es única, aunque desconocemos que haya habido otros intentos de aportar soluciones, a excepción de los dibujos de González Martí, a los que nos referiremos a lo largo de la comunicación. Tampoco nosotros ofrecemos una posibilidad única, aunque sí apostamos por aquella que, a nuestro juicio, resulta más probable, siempre teniendo en cuenta lo que la decoración del muro ofrece en el momento actual. Para tener un criterio más aquilatado sería fundamental conocer cuáles de los azulejos presentes en esa decoración proceden del paño original. O en su defecto, conocer cuáles de ellos, con toda seguridad, no son originales. En la última restauración fueron marcadas todas las baldosas nuevas que se incorporaban. Ese dato, junto con cualquier otro que pudiera obtenerse de anteriores reposiciones, sería decisivo para determinar con rigor qué

1. Antes, en 1869, C. Jordan había descrito 16 de ellos, y en 1874 Sohneke encontró el que faltaba, aunque olvidó en su estudio tres de los ya recogidos por Jordan.

modelo de los que presentamos se corresponde con el que diseñaron los azulejeros sevillanos.

UN CLARO PUNTO DE PARTIDA

Estamos en el siglo XIV, el mudéjar se encuentra en auge y el giro caracteriza los paños², como consecuencia del solapamiento de líneas en los cruces que define la lacería. En el caso que nos ocupa, tal como muestran las figuras³ 1 y 2, el lazo de seis en ladrillo resaltado se asienta en una teselación de triángulos, sobre la que se colocará después la cerámica. Un embaldosado que Garcí y Lop Sánchez conocían, evidentemente, puesto que, a partir de él, decidieron el tamaño y la forma de los azulejos, optando por una decoración concreta: el “ajedrezado de triángulos”.



Fig. 1.

Todo el entramado se construye a partir de ese “triángulo” inicial que muestra la figura 1. Seis giros consecutivos de 60° generan el “hexágono” de la figura 3, que se extenderá por todo el plano hasta decorarlo en su totalidad tras sucesivas rotaciones de 120° alrededor de sus vértices (figura 2).

2. Para mayor detalle, véase C. USÓN VILLALBA y A. RAMÍREZ MARTÍNEZ, «La repetición como argumento, la infinitud como objetivo. Grupos de simetría en el mudéjar aragonés», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2002, pp. 913-949.

3. Las líneas paralelas representan el trazado en ladrillo y los huecos que dejan entre sí definirán el espacio en el que se sitúan los azulejos triangulares.



Fig. 2.

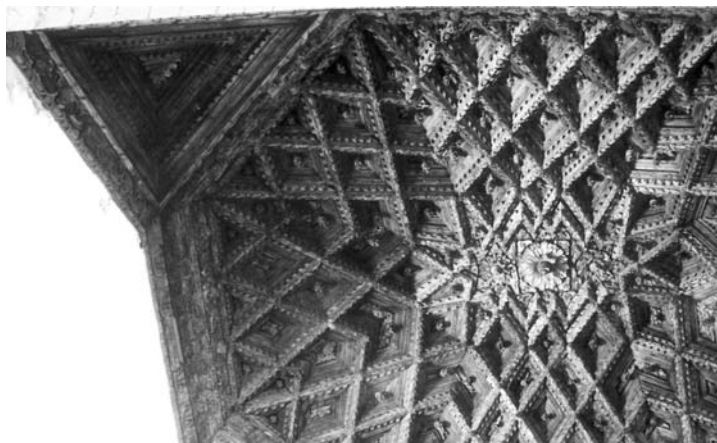


Fig. 3.

UNA OPCIÓN MUY CONDICIONADA

Conviene, en primer lugar, identificar los cuatro elementos decorativos sobre los que se estructura el paño de azulejos, y que no son otros que los diferentes huecos que deja el ladrillo (figura 2): las estrellas (A y B), los “hexágonos alargados” que forman sus brazos (E) –y que encierran cinco rombos de color verde sobre “fondo” blanco (o viceversa)–, los hexágonos regulares (C) y las “puntas de flecha” (D). En cuanto a las estrellas, podemos distinguir dos modelos diferentes: por un lado están las que se prolongan en seis brazos iguales (tipo A), y por otro las que los alternan con hexágonos regulares (tipo B)⁴.

A partir de este modelo básico de lacería podemos pensar en las diversas opciones que se presentan a la hora de exornar su interior. Garcí y Lop Sánchez optaron por alternar azulejos blancos y verdes en toda la decoración, excepto en los brazos de las estrellas, para los que prefirieron los rombos. Una decisión comprensible si se compara el efecto estético que producen (figura 4 y figura 5).

Analicemos, a continuación, las diferentes posibilidades decorativas de cada uno de estos huecos. Como muestra la figura 3, el haber elegido el ajedrezado como modelo decorativo hace que las estrellas presenten, de forma alternada, tres picos blancos y tres negros. Ese hecho es trascendental desde un punto de vista geométrico, puesto que elimina los centros de giro de orden seis, presentes en la decoración de ladrillo y situados, exactamente, en el centro de las estrellas de tipo A. Aun con todo, resulta razonable pensar que se pudiera haber optado por el respeto al giro de 60°, ordenando los elementos compositivos con este criterio. Si nos ajustamos a él los brazos quedarían, obligatoriamente, dispuestos según muestra la figura 6.

4. En adelante designaremos con estos apelativos los diferentes huecos a los que hagamos referencia.

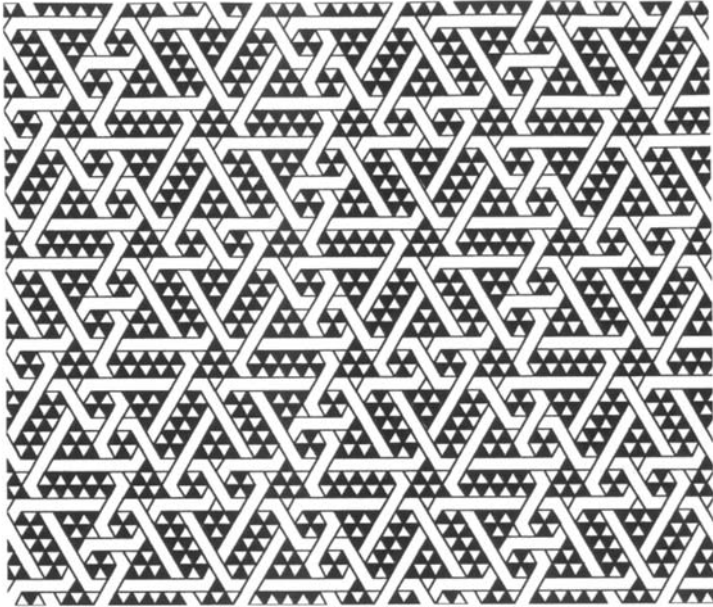


Fig. 4.

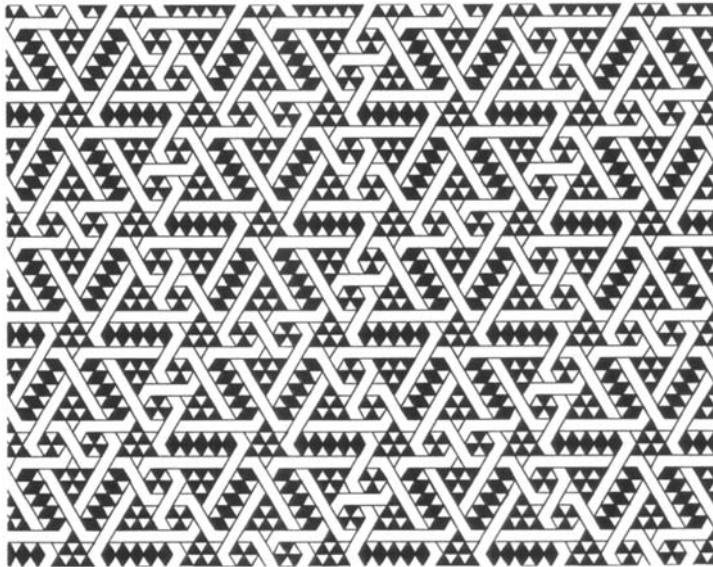


Fig. 5.

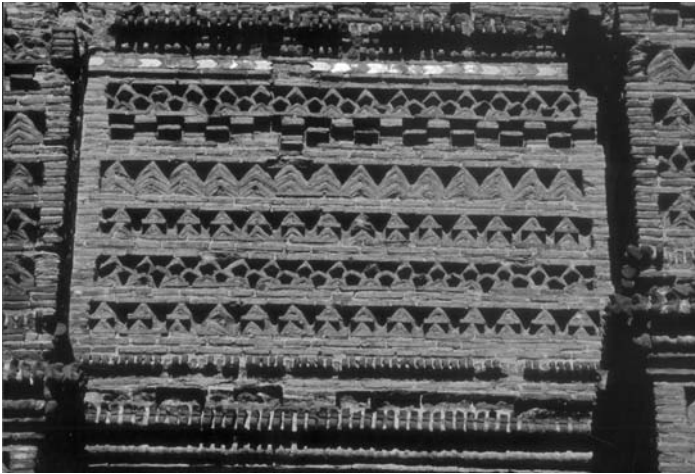


Fig. 6.

Los hexágonos regulares aparecen agrupados por parejas. Si decoramos los dos que constituyen un par de la misma forma, tal como muestra la figura 7, llegaríamos rápidamente a una contradicción. Con centro en A, los hexágonos giran alrededor de ese punto, orientando hacia él los vértices de los triángulos negros que quedan en su interior. A' exigiría la orientación contraria y sería imposible mantener, alrededor de A", ninguna de las dos. Aflora, en definitiva, la obligatoriedad de respetar los centros de giro de orden tres (B) y dos (H), cuando se impone como condición conservar los de orden seis.



Fig. 7.

Colocados de forma alternada sí podríamos completar la decoración, tal como muestra la figura 8.



Fig. 8.

Con ese mismo criterio de que los objetos decorativos giren 60° alrededor de las estrellas de tipo A, las flechas quedarían dispuestas como muestra la figura 9. Ahora bien, si la que se decoró en primer lugar hubiera dirigido los triángulos blancos hacia el centro, en lugar de los negros, obtendríamos una nueva variante.



Fig. 9.

En cuanto a las estrellas (figura 10), elegida una de tipo A, podemos optar por decorarla con los azulejos verdes orientados hacia arriba o hacia abajo. De la misma forma que tenemos la libertad de disponer una de las seis más próximas de tipo B, que giran alrededor de ella, como estimemos más oportuno. Pero ahí se terminan nuestras posibilidades. Los centros de giro de orden seis (A) dispondrán estas últimas de forma alternada alrededor de la primera, y los de 120° (B) obligarán a las de tipo A a quedar orientadas en la misma posición que aquella que se coloreó en primer lugar (en figura 10 con sus triángulitos negros hacia arriba).

Pero esta opción, que es la única posible, resulta contradictoria en sí misma. Las estrellas de tipo A actúan como centros de giro locales de orden seis, pero no globales. Si en figura 10 pretendemos que el punto A sea un centro de giro de orden seis para todo el plano, las estrellas A' deberían ser el resultado de rotar aquella (A) 180° respecto de cada uno de los puntos H. Lo que no sucede en ningún caso.



Fig. 10.

Si pensamos en una decoración infinita, los términos arriba y abajo carecen de significado y la orientación de una estrella sólo toma sentido en relación a otras. Aquí no sucede lo mismo, los límites del marco en el que se encuadra obligaría a tomar en consideración este hecho pero, como tantas otras reflexiones ideológicas y estéticas, esta interesante dialéctica entre el infinito y la expresión finita de esa infinitud ha quedado hurtada de este paño debido al desorden. Una pérdida irreparable dado que, una vez desaparecida la taracea de Torrellas casi por completo, la escasa presencia en el mudéjar aragonés de paños en trama triangular distintos de p6 y p6m convierte este muro de la Seo del Salvador en su exponente más significativo.

MAYORES GRADOS DE LIBERTAD

El final del recorrido nos ha llevado, de forma inexorable, a convertir los centros de giro de orden seis en centros de orden tres, una vez que ha resultado imposible salvaguardar las rotaciones de 60° alrededor de las estrellas de tipo A. Y, sin embargo, ese respeto al sentido intrínseco de la decoración en ladrillo resaltado nos sigue pareciendo una decisión natural a pesar de que, como ya habíamos señalado en párrafos anteriores, las condiciones que impone el giro de 60° resultan demasiado restrictivas desde un punto de vista teórico. Aquella inicial apuesta por el ajedrezado, que coloreó los vértices de las estrellas de forma alternada, ha resultado mucho más determinante de lo que a priori pudiera parecer.

En cualquier caso y, aunque resulta evidente que los azulejeros andaluces desconocían toda la teoría relativa a grupos planos de simetría, no es menos cierto que eran expertos en el tratamiento empírico de las decoraciones geométricas. Nada hay que nos impida pensar que pudieron ser conscientes de esta reducción a la mitad del orden máximo de los centros de giro, y haber dispuesto la decoración de flechas, brazos, hexágonos y estrellas en consonancia con ella.



Fig. 11.

Es obvio que al limitar las exigencias sobre la estructura del paño las posibilidades decorativas aumentan. Así, si sólo obligamos a la decoración a que coincida consigo misma tras girar ángulos de 120° , en lugar de hacerlo con rotaciones de 60° , la mitad de los brazos de las estrellas quedan libres (figura 11), pudiendo ser decora-

dos de otra forma: por ejemplo, con rombos blancos en lugar de verdes. Ahora bien, un primer análisis del paño en su estado actual muestra estrellas cuyos brazos están decorados con rombos verdes, mientras otras optan por los blancos. Y, sin embargo, no es posible rechazar la hipótesis de que todos ellos fueran de un mismo color. De hecho, un estudio más detallado evidencia que es la parte superior del paño la que concentra los rombos en color verde; mientras se acumulan, en la parte inferior, los blancos (la figura 16 muestra una fotografía reciente de esta parte del muro).

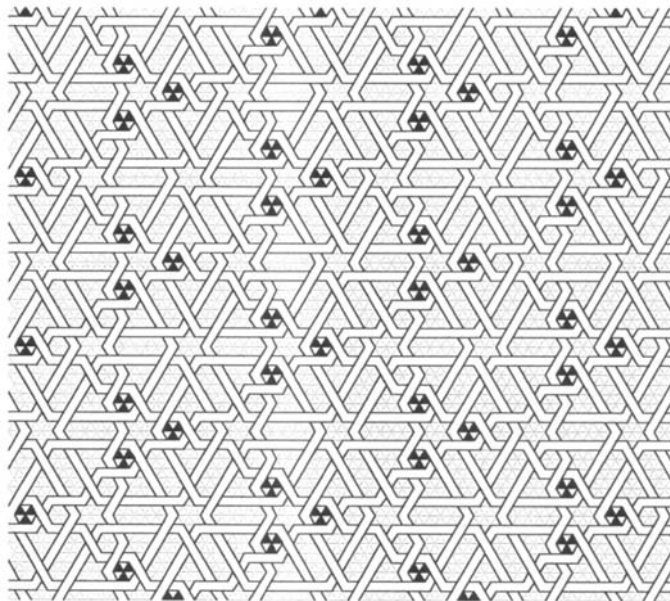


Fig. 12.

Lo mismo sucede con los hexágonos regulares. Como muestra la figura 12, tan sólo la mitad quedan condicionados por el giro de orden tres. Los restantes pueden decorarse con la misma orientación que los primeros, o en alternancia con ellos. Dos posibilidades más por cada una de las que presentaban los brazos, y que elevan el total a seis.

Si nos fijamos en la versión del paño que nos ha legado el tiempo, no hay pistas suficientes que nos permitan decidir cuál de las dos opciones que presentan los hexágonos resulta más probable. Descartado el hueco que ocupara la ventana, y en el que se ha apostado, mayoritariamente, por colocarlos con la misma orientación, el resto del paño no sugiere que se deba mantener ese criterio, aunque tampoco el contrario. La abundante alternancia en la disposición de las parejas es el único argumento en el que se basa nuestra apuesta por la segunda alternativa.

Con las puntas de flecha pasa otro tanto (figura 13), pero ahora tenemos tres posibilidades de elección que elevan a 18 el cómputo total:

1. Todas las flechas orientan sus triángulos blancos hacia el interior de las estrellas de tipo A.
2. Todas las flechas orientan sus triángulos negros hacia el interior de las estrellas de tipo A (figura 15).
3. Las flechas alternan su orientación respecto de las estrellas de tipo A.

El paño, en su estado actual, presenta la opción 2 como mayoritaria. Eso supone situar una flecha frente a otra, respetando el centro de giro de orden dos. Una disposición que está en consonancia con el intento de preservar el giro de 60° que presentábamos en el epígrafe anterior.

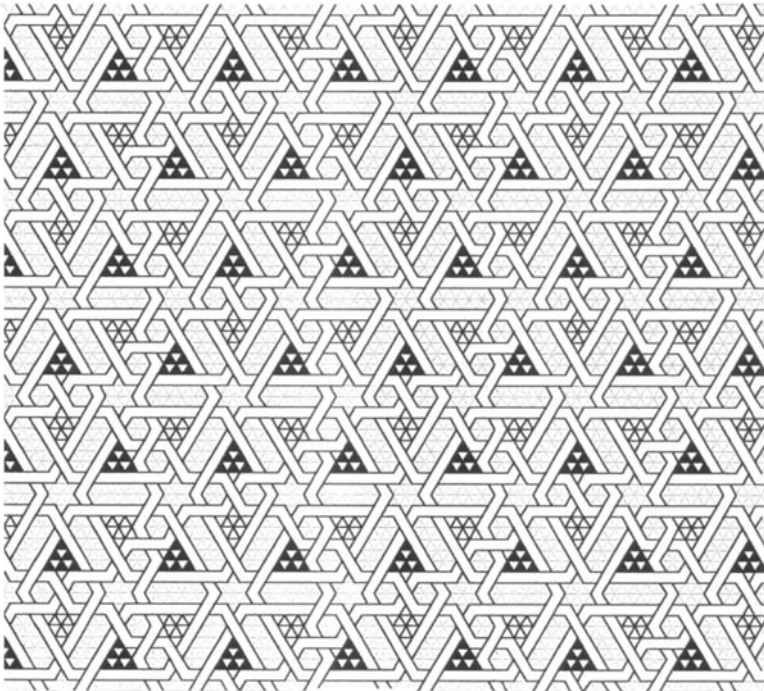


Fig. 13.

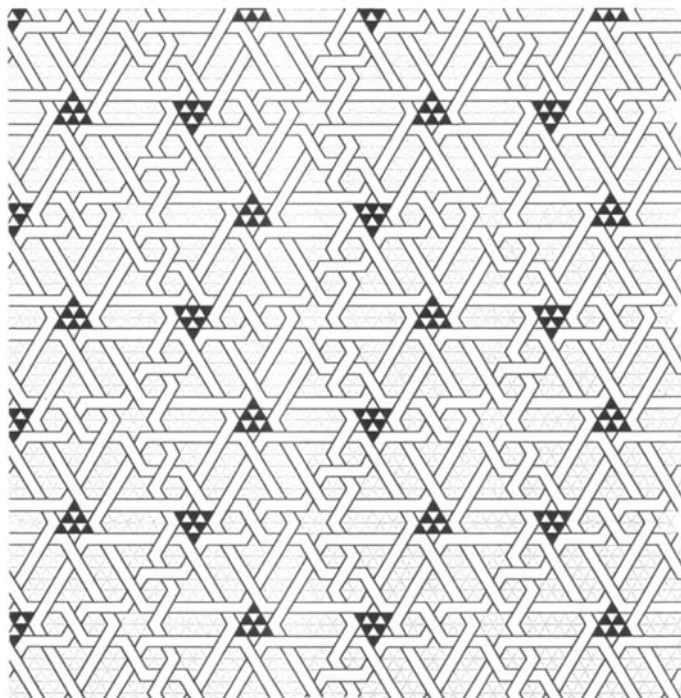


Fig. 14.

Por último, con las estrellas ocurre lo mismo. La figura 14 presenta las exigencias mínimas que impone el giro de orden tres. Hemos elegido las de tipo A orientadas en sentido contrario a las de tipo B, aunque podríamos haber tomado la iniciativa opuesta. Sin embargo, de haberlo hecho, todos los triangulitos que aparecen pintados de negro en el dibujo hubieran estado dirigidos hacia arriba. Aunque, en realidad, tenemos tres opciones:

1. Todas las estrellas están orientadas con los triángulos negros en la misma dirección. Ya fuera hacia arriba ya hacia abajo, pues supone lo mismo en un plano infinito.
2. Las estrellas de tipo A mantienen una orientación y todas las de tipo B la contraria.
3. Las estrellas de tipo A presentan una orientación y las de tipo B alternan la suya alrededor de ellas.

Ello eleva, definitivamente a 54, el número de posibilidades teóricas. Si observamos el paño de la Seo vemos que las estrellas de tipo B parecen optar por la alternancia; mientras que, entre las de tipo A, las hay con orientaciones distintas, aun cuando son mayoría⁵ las que dirigen sus triángulos verdes hacia arriba.

5. Exceptuando, claro está, las que corresponderían al hueco que ocupaba la ventana.

Con las reservas que impone la escasa información de la que disponemos sobre cuáles de los azulejos que vemos hoy son originales, o respetan al menos su primitiva disposición, apostamos por el diseño que muestra la figura 15, o por esa misma decoración alternando rombos blancos y verdes en los brazos de las estrellas. Una opción que integraría la máxima diversidad existente en el paño actual, pero que no es representativa de la distribución sobre el muro de los rombos de uno y otro color.

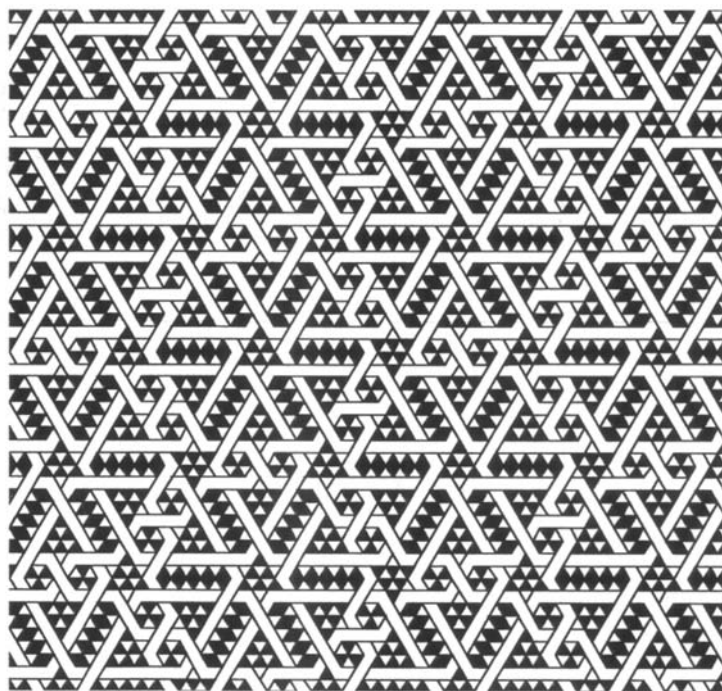


Fig. 15.

Las razones esgrimidas en los primeros párrafos de este artículo nos llevan a pensar que Garcí y Lop Sánchez, herederos de una tradición de orden geométrico, asentada durante siglos y coherente con las enseñanzas coránicas⁶, adoptaron una de estas 54 posibilidades. Todas ellas nos conducen a $p3$ como estructura geométrica de la decoración⁷. Pensamos que el desorden surgió después de que sucesivas modificaciones de la disposición de las piezas hubieran alterado la regularidad, hasta el pun-

6. El Corán está plagado de referencias indirectas al orden –como II, 10, 11, 15, 27, 136, 145–. Y otras mucho más directas e inequívocas –como II, 201 o LXVII, 3 y 4–.

7. Véase: A. RAMÍREZ MARTÍNEZ y C. USÓN VILLALBA, «Los 17 grupos de simetría planos en el mudéjar aragonés», *Suma*, 33, 2000.

to de hacer incomprensible la decoración del paño. Algunas interpretaciones posteriores, desde una óptica muy occidental, apostaron por la simetría en la colocación de los motivos.

MIRAR DESDE OCCIDENTE

Hemos localizado una de estas interpretaciones “occidentalizadas” en un dibujo de González Martí que recoge Isabel Álvaro Zamora en «Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de la Parroquieta de la Seo de Zaragoza»⁸. Tras una primera aproximación, sorprende en ese dibujo el que los dos zigzags en ladrillo resaltado de la parte superior del muro aparezcan dispuestos simétricamente respecto del eje que los separa; a pesar de que, en la realidad (figura 16), no avanzan de esta manera, sino definiendo una inclinación global que los convierte en una hilera de rectángulos inclinados. Una idea presente en el arte islámico y en perfecta coherencia con el dinamismo de las cenefas mudéjares⁹.

Pero, analicemos con más detenimiento el paño de González Martí. Observamos, en primer lugar, un intento de mejorar su encuadre real, cortándolo “adecuadamente” para que quede “centrado”. Una decisión¹⁰ aparentemente baladí si no fuera porque, en el fondo, transmite una imposición de la estética occidental que nada tiene que ver con la idiosincrasia mudéjar. Cuando se ambiciona el infinito, los márgenes son sólo símbolo de nuestro restringido mundo material, no hay necesidad, por tanto, de centrar el dibujo respecto del marco¹¹. Si se acota, si se limita con rigidez su ámbito circunscribiéndolo a un espacio físico cerrado al que se adapta, no se elimina su presencia, pero resulta menos sugerente.

Es cierto que el dibujo de González Martí mantiene la repetición como argumento, pero todas sus decisiones violentan cualquier consideración del giro como elemento estructural definitorio del paño. De hecho, ni siquiera respeta la alternativa superposición de líneas que define la lacería en ladrillo resaltado¹². Ahora bien, donde resulta más evidente su colocación es al elegir el colorido de los brazos de las estrellas tipo A. En todas ellas decora con rombos blancos los cuatro de la parte superior, dejando en color oscuro los restantes. Eso elimina cualquier posibilidad de giro de 60° ó 120°, que son los únicos que permitiría el ladrillo, e introduce la simetría especular como argumento compositivo. Ella guía también la disposición de las puntas de flecha, que respetan así una doble reflexión vertical-horizontal, o la de los

8. *Artigrama*, 1, 1984, pp. 47-66.

9. Para un mayor desarrollo de esta idea ver: A. RAMÍREZ MARTÍNEZ y C. USÓN VILLALBA, «Claves geométricas y decorativas para una lectura ideológica de las decoraciones mudéjares», comunicación presentada a este mismo simposio.

10. El exquisito detalle con el que ha recogido el resto de las decoraciones, nos hace pensar que no ha sido el azar el que ha forjado la selección.

11. *Vid.* nota 9.

12. A la actual disposición le sucede lo mismo. Los cortes oblicuos en algunos cruces dejan una huella inequívoca de esa misma inseguridad, la que produce el no tener al giro como referencia.

hexágonos regulares dispuestos, todos ellos, con los triángulos verdes orientados hacia arriba. Nada que ver con el estado actual del paño.

Ese criterio de orientar los elementos decorativos en relación a un sistema de referencia vertical-horizontal, que le lleva a decorar en color verde los triangulitos que dirigen sus vértices hacia abajo, en las estrellas de tipo A, resulta aún más explícito en las de tipo B, que alternan esa disposición según sea par o impar la fila horizontal que ocupan. Es decir, todas las que forman la primera línea, de un extremo al otro del paño, están orientadas hacia arriba, mientras en la segunda lo están hacia abajo, y así sucesivamente. Y, sin embargo, el dibujo de González Martí no resulta inconsistente¹³; aunque carezca, a nuestro juicio, de coherencia mudéjar.

La trama triangular fue un recurso decorativo usual en el mudéjar aragonés, pero se fue perdiendo paulatinamente. La simbología cristiana, con la cruz como referencia permanente, se adaptaba mejor a una teselación cuadrada del plano. El giro, adoptado también por el gótico, redujo su presencia, al igual que allí, a un ámbito local, y fue dejando paso a la simetría como elemento rector de la composición. Abandonaba así el protagonismo que había mantenido a lo largo del siglo XIV a través de la lacería, tanto en la semántica como en la sintaxis.

No es de extrañar que, con la llegada del Renacimiento, el giro perdiera, definitivamente, su vigencia como elemento rector de la composición, ni tampoco la visión de M. González Martí, perfectamente coherente con un universo de referencias perpendiculares. Desde el mundo clásico, la ortogonalidad se ha convertido en una aspiración permanente que ha penetrado en nuestra cultura hasta invadir, de forma definitiva, las concepciones urbanísticas, arquitectónicas y estéticas. El gusto por la abstracción, que fue creciendo en intensidad a lo largo del último siglo, ha puesto de manifiesto, de una manera aún más evidente, esa dependencia compositiva. Ese es, sin duda, el motivo principal de que este paño no se haya entendido nunca, y que haya acabado por presentar este aspecto caótico, tan incoherente con las concepciones filosóficas y estéticas del mudéjar, tan irrespetuoso con las pautas coránicas¹⁴. La misma razón que, por contra, ha permitido mantener intacta la estructura del paño de la derecha, a pesar de que más del 85% del mismo se ha visto afectado por la apertura de vanos en uno u otro momento.

POR SI FUERA NECESARIO

La reflexión que presentamos, como cualquier hipótesis de trabajo cuando se plantea, está condicionada por una serie de axiomas sobre los que se estructuran todos los razonamientos. Hemos tenido un exquisito cuidado en explicitarlos, puesto que las conclusiones se derivan, inevitablemente, de ellos.

13. De hecho, los azulejos, como grupo de simetría, conforman un cm que, intercalado en el p6 de la drillo, convierte en p1 el resultado global.

14. *No hallarás ninguna imperfección en la creación del Misericordioso. Levanta los ojos hacia el firmamento; ¿ves en él una sola hendidura? Levántalos dos veces más, y tus miradas volverán a ti frustradas y fatigadas* (Corán, LXVII, 3 y 4).

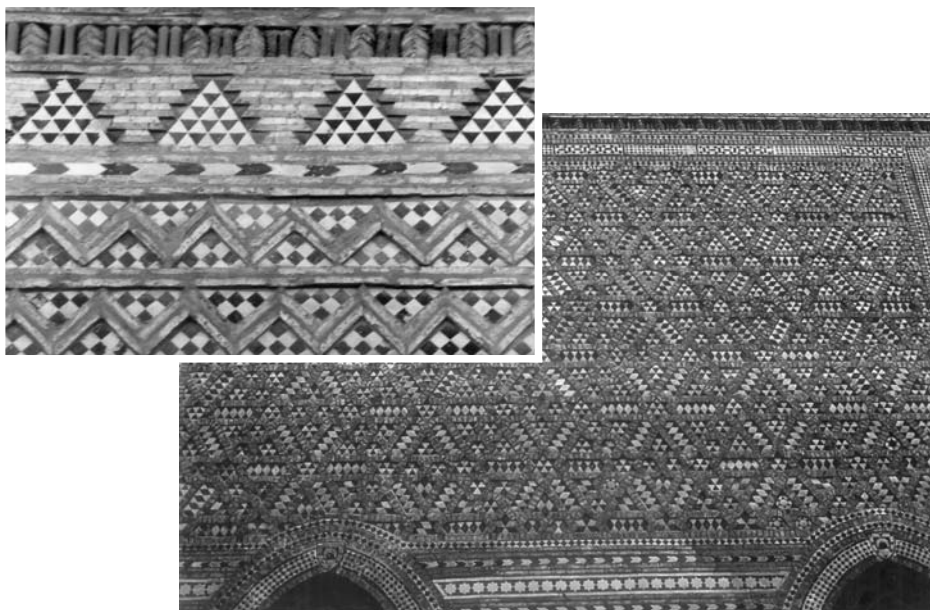


Fig. 16.

Es cierto que la tradición decorativa del arte islámico, coherente con el versículo 201 de la sura II, que encabeza este artículo, permite, por sí misma, desestimar el estado actual del paño como de factura original mudéjar. Como también lo es el que el estudio que presentamos se ha elaborado desde una perspectiva actual, concretamente, a la luz de los conocimientos que nos ofrecen las matemáticas desde el siglo XIX. Pero no lo es menos que ese análisis permite adentrarse en el sentido último de la obra mudéjar. No excluimos otros. Cuanto mayor sea la diversidad de los puntos de vista adoptados, mayores son las posibilidades de enriquecimiento mutuo derivadas de ellos.

No somos historiadores del arte, ni restauradores, y por eso siempre hemos sido cuidadosos en no afirmar más de lo que afirmamos. Esta situación no nos ha condicionado a la hora de sacar conclusiones, pero sí ha limitado a su justo ámbito, el de las matemáticas, el valor de verdad que les conferimos. En cualquier caso, ese hecho, ni nos limita, ni nos limitará, a la hora de manifestar nuestras opiniones y hacer pública defensa de ellas.