

## MUDEJARISMO Y ROMANTICISMO: ORÍGENES DEL CONCEPTO DE ARTE MUDÉJAR

Silvia García Alcázar  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

La conceptualización y delimitación del arte *mudéjar* ha experimentado a lo largo de los siglos un intenso debate cuyo origen más directo podríamos establecer en 1859. El 19 de junio de ese año, José Amador de los Ríos pronunció su discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado *El estilo mudéjar en arquitectura*. Con ello, abrió un amplísimo campo de trabajo que dio lugar a la crítica y reformulación de aquellos planteamientos por parte de sus contemporáneos y personajes posteriores hasta la actualidad.

Si las teorías de De los Ríos fueron importantes para el devenir de la Historia del Arte en nuestro país, no menos relevante fue el momento en el que se desarrollaron. Si analizamos detenidamente la Historia Contemporánea nos damos cuenta de que las ideas de Amador de los Ríos con respecto al *mudéjar* sólo podrían haberse dado entonces. La sociedad se encontraba inmersa en el *Romanticismo*, movimiento cultural que propició un transcendental cambio ideológico y que facilitó la ruptura con la tónica general de supremacía del Clasicismo para dejar claro que la jerarquía estilística estaba llegando a su fin. Los estilos medievales comienzan a ser valorados e, incluso, se dan los primeros pasos en el conocimiento en profundidad de alguno de ellos, como ocurre con el arte *mudéjar*. Será entonces cuando éste se defina y se intenten desentrañar sus inicios y evolución.

Todo esto se unió al fenómeno europeo de vuelta a lo medieval que se estaba experimentando por aquel entonces, de modo que la mayor parte de países coincidió en elegir la Edad Media como el momento de máximo esplendor y que mejor les representaba. En España, la vuelta al medievo fue propugnada por las más relevantes figuras románticas que, a la vez, eran no menos importantes miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fueron varios los discursos de entrada a la misma donde se ensalzaba alguno de los estilos arquitectónicos medievales, tanto cristianos como árabes, y es, precisamente en uno de esos discursos, donde se da un paso clave para el conocimiento del arte *mudéjar*. Además, los planteamientos de José Amador de los Ríos se acompañaron de interesantes reflexiones acerca del marco filosófico, que le llevaron a realizar una más que notable exaltación de la Edad Media en total correspondencia con el contexto en el que se desenvuelve.

De este modo, la comunicación que ahora se inicia tiene como fin adentrarse en el germen ideológico de las primeras formulaciones acerca del *mudéjar*. Fue durante el *Romanticismo* cuando se definió, se dotó de forma y, finalmente, se le concedió total relevancia, hecho con el que podemos constatar el giro sustancial que experimentó la concepción de la Historia del Arte durante el siglo XIX.

## EL ROMANTICISMO Y LA NUEVA ESTÉTICA

Si a lo largo de la historia ha existido un movimiento histórico-cultural complejo, ese ha sido, sin lugar a dudas, el *Romanticismo*<sup>1</sup>. Éste aparece primero como hecho general, casi difuso en el seno de la propia sociedad, para acabar desarrollándose como mentalidad propia a través de varias generaciones. Su desenvolvimiento, desde la óptica actual, va indisolublemente unido a toda una serie de tópicos que acabaron edulcorando la imagen del hombre del momento. Igualmente, su delimitación tanto cronológica como espacial es harto complicada, así como establecer categóricamente las diferentes corrientes que lo componen. Los intentos por delimitar los factores que lo integraron partieron ya de los propios artistas y pensadores románticos, quienes buscaron clasificarse de algún modo según su modo de proceder. Finalmente, sus pretensiones no obtuvieron buenos resultados.

Aunque el desarrollo del *Romanticismo* ha querido ligarse exclusivamente al auge del medievalismo como característica principal, su razón de ser es mucho más compleja, estando en el origen de novedades estéticas que van más allá. Lo que sí parece claro es que su verdadera génesis se encuentra en la Revolución Francesa y en el cambio acaecido en las mentalidades con respecto al arte y su consideración. Desde ese momento, el subjetivismo comienza a hacer acto de presencia con fuerza, algo que se encontraba ligado al creciente desarrollo de la filosofía de Kant. Éste, en su *Crítica del juicio*, apuntó que la experiencia estética surgía del sentimiento de la persona: “[la belleza] no es nada por sí misma, sin relación al sentimientos del sujeto”<sup>2</sup>. Para él en la percepción se conjugan aspectos sensibles y aspectos elaborados por el propio entendimiento, generando una complacencia incluso antes de percibir. De este modo, la Belleza dejaba de ser impuesta para surgir de la experiencia del individuo, con lo que se daba vía libre a la validez de los juicios de gusto<sup>3</sup>. Ya en el siglo anterior diferentes figuras habían apuntado estas teorías, como fue el caso de Addison. Para él el gusto se genera a partir de una asociación de ideas, de ahí que se hable del carácter universal del mismo en tanto que el mundo tiene la capacidad de reaccionar estéticamente al asociar diferentes conceptos en sus mentes. Se genera así la conocida como “psicología del yo”, que está plenamente enraizada con el surgimiento y estudio de las nuevas categorías estéticas de lo bello, lo sublime y lo pintoresco. Las dos últimas serán una constante en el arte romántico. También el propio Bau-

1. Véase la obra de H. HONOUR, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 2004 (1979).

2. I. KANT, *Crítica del juicio*, ed. y trad. de M. García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

3. V. BOZAL (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor, 1996.

delaire definió el *Romanticismo* como una *manière de sentir*, y esa subjetividad implícita es la que dificulta que sea clasificado claramente de una u otra manera.

Estos avances en los modos de pensamiento tuvieron la consecuencia lógica de la búsqueda de un cambio y una cierta oposición a los órdenes establecidos en todos los ámbitos de la vida, incluido el artístico. El *Romanticismo* volvió la mirada hacia las manifestaciones de la Edad Media que hasta el momento se habían encontrado rechazadas y minusvaloradas. Tal fue la identificación con éstas que los estilos del medioevo han sido los que más se han unido históricamente con el *Romanticismo*.

Esta transgresión no fue fácil, más si tenemos en cuenta que la pervivencia del mundo clásico era más que notable ya desde el siglo XVIII. En ese momento tanto la Iglesia como los grandes señores de Roma demostraron un gran interés por la Antigüedad, que les llevó a favorecer numerosas excavaciones arqueológicas con el fin de aumentar los fondos de sus colecciones privadas o para dar lugar a colecciones nuevas<sup>4</sup>. Así, fue entonces cuando tuvieron lugar los hallazgos arqueológicos de Herculano (1713), Paestum (1746) y Pompeya (1748), que acentuaron el interés por esta cultura y la publicación de las obras ilustradas de G.B. Piranesi como *Antichità romane* (1756) o *Della magnificenza de architettura de'romani* (1761), donde se mostraban las impresionantes ruinas de Roma.

Si bien es cierto que fue el *Romanticismo* el que asumió y se identificó más plenamente con el cambio en los intereses estéticos, no menos verdadero es que aquel cambio se había comenzado a fraguar, aunque muy levemente, ya en los siglos inmediatamente anteriores. El Clasicismo comenzaba así a caer desde sus propios cimientos.

En este sentido, el punto de partida lo encontramos en la Revolución Francesa<sup>5</sup> y las acciones llevadas a cabo para salvaguardar el patrimonio artístico de la continua destrucción originada por los revolucionarios tras la caída de la monarquía, la nobleza y el estamento religioso. Aquellos monumentos eran la representación viva de un pasado que deseaban olvidar y querían hacerlos desaparecer a toda costa. En consecuencia, en 1794, durante la Convención Nacional, se redactó un decreto en cuyas bases ideológicas estuvieron Víctor Hugo, Vitet, Montalambert, Didron y Mérimée<sup>6</sup>, todos ellos caracterizados por llevar a cabo una férrea defensa de los monumentos medievales, en especial los góticos, a los que dotaban de contenidos religiosos y, sobre todo, nacionalistas. Igualmente, en este despertar del interés por los vestigios medievales tuvo mucho que ver la publicación, en 1768, de *Les Ruines de Paestum*, donde se difundía una imagen de la arquitectura clásica muy diferente a la que se tenía hasta el momento, poniendo en tela de juicio al propio Vitrubio y demostrando que el contacto directo con la ruina podría hacer tambalearse los criterios seguidos hasta el momento. De este modo, la segunda mitad del siglo XVIII será vital para la aceptación de los estilos artísticos al margen de la antigüedad clásica, sobre todo del me-

4. I. GONZÁLEZ-VARAS, *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Ámbito, 1996.

5. M<sup>ª</sup>J. MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos, 2000, p. 188.

6. I. ORDIERES DÍEZ, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p. 97.

dievalismo. Incluso Italia no pudo sucumbir a estas tendencias, por lo que también experimentó una progresiva valoración de los monumentos medievales de manera paralela. Esto se manifestó en la publicación de obras como *De artibus italicorum post inclinationem Romani imperii* (1751) de Muratori, o *Sculture, pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma* (1737-54) de monseñor Bottari, considerado el iniciador de la “arqueología cristiana” tras ser alentado para aquella tarea por el papa Clemente XII<sup>7</sup>.

Con el paso de los siglos, el *Romanticismo* se hizo eco de estos cambios en la concepción estética, suponiendo una revolución aunque ésta no fue total, ya que no podemos obviar la existencia de un movimiento académico de tipo continuista dentro del propio avance romántico. A pesar de ello, la manera de hacer “romántica” siempre se entendió ajena a la política de la Academia, los premios y medallas, y las críticas desde la esfera clasicista.

Así, no se pudo evitar que la principal seña de identidad del movimiento romántico fuera la vuelta a la Edad Media y a sus manifestaciones artísticas, especialmente la arquitectura. Se trató de un momento en el que se puso de manifiesto lo que Carlo Ceschi ha venido a bien denominar *la mutabilità della valutazione critica delle opere del passato*<sup>8</sup>. Él plantea que las obras de arte son inmutables desde su creación en tanto que concepto artístico, siendo el hombre el que cambia con el paso de los años y con él su atracción hacia unas obras u otras. Tras la prevalencia de la Antigüedad y el Clasicismo, la Edad Media y sus vestigios comienzan a tomar posiciones de liderazgo, siendo rodeados de importantes simbolismos de tipo político y religioso<sup>9</sup>.

Aquella valoración simbólica del monumento fue instaurándose en todos aquellos países que vivieron revoluciones burguesas. Su generalización se experimentó gracias al avance del Imperio napoleónico, que inspiró una conciencia de rechazo en los territorios que conquistaba. Como respuesta a la ocupación, cada país acudió al ensalzamiento de la historia propia y, con ella, a los monumentos como principal seña de identidad. Fue la Edad Media la época que se consideró más apropiada como representación del pasado. El mejor ejemplo de ello lo encontramos en Alemania, donde apareció un interesante movimiento cultural y político de índole nacionalista que no dudó en asumir el estilo gótico como propio, viendo en la catedral la representación de su sentimiento común de unidad política y espiritual<sup>10</sup>. Figuras relevantes fueron Johann Georg Hamann y Johann Gottfried Herder, aunque fue Johann Wolfgang Goethe el que mejor supo plasmar ese sentimiento a través de su famoso *Himno* pronunciado ante la catedral de Estrasburgo. Estos contenidos llegaron también hasta Francia, en relación a la renovación neocatólica acaecida como reacción al laicismo que, con la nueva sociedad industrial, estaba cobrando fuerza. Destacaron importantes figuras literarias como Chateaubriand, con su *Génie du Christianisme*, y Víctor Hugo, con su famosa novela *Notre Dame de Paris*, donde se dota a la arquitectura de

7. La situación del patrimonio en Italia es plenamente analizada en C. CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Bulzoni Editore, 1970.

8. *Ibidem*, pp. 9 y 10.

9. I. GONZÁLEZ-VARAS, *op. cit.*, pp. 25 y 26.

10. H. HONOUR, *op. cit.*, p. 162.

una importante carga espiritual. En Inglaterra estuvo presente este mismo argumento, considerando al gótico como paradigma de las tendencias reformistas y dando lugar a un clima donde se gestan las teorías de Augustus W.N. Pugin, basadas en una exacerbada defensa del componente eminentemente cristiano del gótico.

**EL ROMANTICISMO EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO:  
EL ESTILO MUDÉJAR EN ARQUITECTURA, POR AMADOR DE LOS RÍOS**

En el caso del siglo XIX español<sup>11</sup>, encontramos que hasta la segunda mitad de la centuria se dio una total ausencia de teoría en lo que a gusto arquitectónico se refiere. Esto no evitó que la Academia de Bellas Artes de San Fernando velase por la supremacía del Clasicismo hasta el punto de intentar cambiar los planes de estudio de Arquitectura a fin de favorecer el conocimiento de la edificación clásica<sup>12</sup>.

A pesar de todo, nuestro país no fue ajeno a los nuevos aires que estaban llegando procedentes del resto de Europa, en los que se abogaba por la superación del Clasicismo. Dicho fenómeno fue tomando protagonismo gracias a que a él contribuyó en gran parte la sección más renovadora del movimiento romántico. El *Romanticismo* español, por tanto, criticó abiertamente el mimetismo formal de la Academia, que limitaba su enseñanza de las artes y la arquitectura a la mera copia del repertorio clásico, y preconizó una edificación adaptada al entorno<sup>13</sup>. Este episodio se relaciona con la consabida valoración del resto de estilos (fundamentalmente los medievales) y un incipiente eclecticismo.

Algo parecido encontramos en el ámbito de las Comisiones de Monumentos creadas en 1844 al amparo de la Real Academia de San Fernando<sup>14</sup>. En los primeros momentos su atención se centró especialmente en el conocimiento y salvaguarda de vestigios arqueológicos de raíz clásica. Pero gracias al empuje ejercido por figuras como José Amador de los Ríos, como secretario de la Comisión Central y miembro de la Comisión Provincial de Toledo, el rumbo comenzó a cambiar.

De los Ríos, muy en contacto con la Ciudad Imperial, supo ver algo que ya los viajeros extranjeros que llegaban a España habían comenzado a ver. Nuestro país, que hasta el momento había sido excluido de los principales itinerarios culturales como ocurrió con el Gran Tour, acabó haciéndose un importante hueco en los mismos<sup>15</sup>.

11. El arte del siglo XIX español es analizado ampliamente por P. NAVASCUÉS y M<sup>ª</sup>J. QUESADA en su obra *El siglo XIX bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Sílex, 1992.

12. J. ARRECHEA MIGUEL, *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, Secretariado de publicaciones de la Universidad, 1989, p. 29.

13. *Ibidem*, pp. 51 y 52.

14. Con respecto a este tema véanse S. ARBAIZA BLANCO-SOLER, «La academia y la conservación del patrimonio II», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 90, 2000, e I. ORDIERES DÍEZ, *op. cit.*

15. D. CRESPO DELGADO, «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», *Anales de la Historia del Arte*, 11, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

La contribución novedosa que España aportaba con respecto al resto de países eran los restos de su peculiar Edad Media, compuesta por rasgos cristianos, árabes y judíos. Así, los viajeros extranjeros comenzaron a llegar en busca de lo exótico de España, que se encontraba en los monumentos fundamentalmente islámicos. Amador de los Ríos, por su parte, conocía de primera mano la riqueza producida por la interrelación de aquellas tres culturas debido a su contacto directo con la ciudad de Toledo, y supo valorar lo que ante él se mostraba:

“Pero afortunadamente para las artes, se ha logrado ya que todos los géneros sean vistos con el mismo aprecio, porque se ha reconocido que todos ellos han representado épocas determinadas, cuya índole revelan profundamente: al lado de las primitivas basílicas se han puesto las catedrales góticas: al lado de las catedrales góticas han brillado los templos y edificios del renacimiento, mereciendo singular aprecio otro género de arquitectura cuyos monumentos son en Europa casi peculiares a nuestra España, a saber: los de la arquitectura de los árabes”<sup>16</sup>.

José Amador de los Ríos (1818-1878) (lám. 1) se sintió desde muy pronto atraído por el mundo de las Humanidades y el Arte, lo que le llevó a ingresar como alumno en la disciplina de Pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Además de pintor, fue un prolífico literato que tocó los campos de la poesía, el ensayo, el teatro, la traducción y los artículos de prensa. Todo esto unido a su profundo interés por la Historia, la Literatura, la Arqueología y los monumentos, así como las investigaciones llevadas a cabo en relación a esos temas, le hicieron merecedor de ser admitido como miembro en diversas Academias entre las que destacaron la Real Academia de la Historia en 1848 y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1859.

Fue justo ese mismo año, el día 19 de junio, cuando De los Ríos marcó un antes y un después en el desarrollo de la Historia del Arte de nuestro país con el pronunciamiento de su discurso *El estilo mudéjar en arquitectura* (lám. 2) como entrada a la Academia de San Fernando<sup>17</sup>. La elección del tema puso de manifiesto que el cambio de mentalidad con respecto al Arte y la Estética había llegado a su culmen, al hacer protagonista de tan importante escrito una manifestación artística medieval que además se caracterizaba por no ser especialmente conocida ni valorada hasta el momento.

Al principio del mismo, el autor deja claro que apoya una de las premisas románticas por excelencia basada en la valoración del arte en tanto en cuanto es documento y muestra del pueblo que le dio origen, de tal modo que legitima sus argumentos. En consecuencia, cualquier manifestación sería considerada por buena:

“[...] los monumentos de las artes y las letras llevan impreso viva y profundamente el sello especial de las civilizaciones que los producen”<sup>18</sup>.

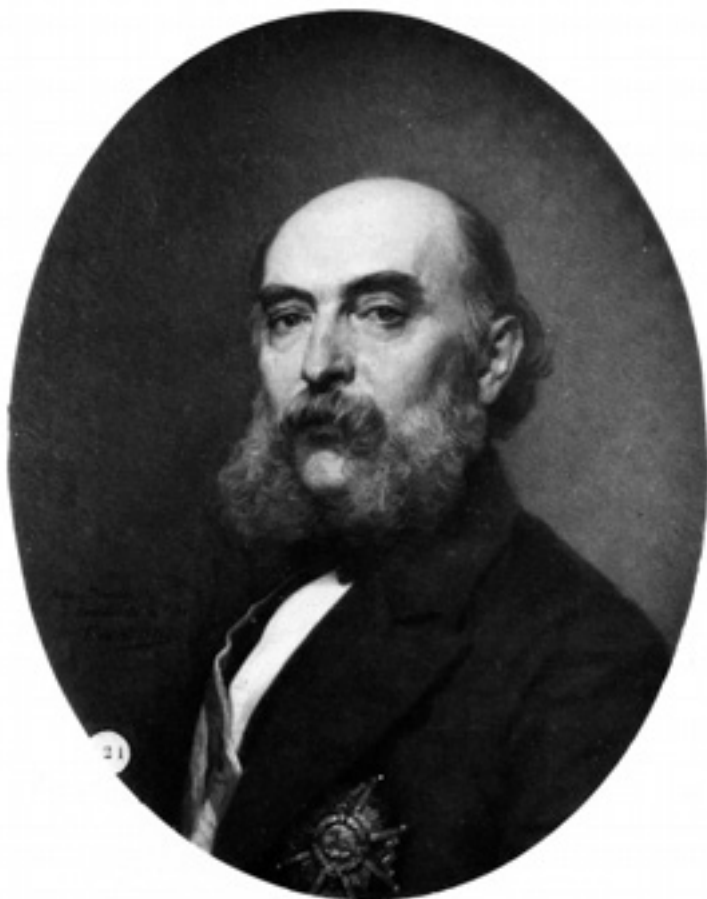
De los Ríos, asimismo, no tiene problema en mostrar abiertamente su enfrentamiento con aquellos que no han sabido apreciar lo medieval, en general, y lo *mudéjar* en particular, tildándolos de “ultra-clásicos del pasado siglo”<sup>19</sup>.

16. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Toledo Pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos*, Toledo, Zocodover, 1989 (1845).

17. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *El estilo mudéjar en arquitectura*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872.

18. *Ibidem*, p. 3.

19. *Ibidem*.



Lám. 1. José Amador de los Ríos, por Federico de Madrazo.  
Fototipia de Hauser y Menet.

El autor prosigue con el tema central de su disertación, contextualizando el *mudéjar* como un arte surgido durante la Reconquista en el siglo XII, aunque gestado a nivel ideológico ya en siglo XI. Intenta establecer el concepto de arte *mudéjar*, pero reconoce que ni él mismo tenía muy claro hasta hacía unos años cómo abordarlo. De hecho, si nos remitimos a su *Toledo Pintoresca* (1845) observamos que en todo momento utiliza el término “muzárabe” o “mozárabe”, por lo que en el discurso no duda en aludir a este hecho, achacando su poco acierto anterior a la falta de conocimientos que después adquiriría gracias a otros estudios realizados en torno al tema.

Amador de los Ríos acuñó el término de arte *mudéjar* teniendo en cuenta el significado y origen etimológico de la palabra “mudéjar”. Ésta procedía del vocablo árabe “mudayyan”, que significaba “aquel a quien le estaba permitido quedarse”,

EL ESTILO MUDEJAR  
EN  
ARQUITECTURA

DISCURSO  
DE  
EXCMO. SR. DON JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS,  
LEIDO EN LA JUNTA PÚBLICA DE 19 DE JUNIO DE 1859  
DISCURSO  
DEL  
EXCMO. SR. DON PEDRO DE MADRAZO,  
EN CONTESTACIÓN AL ANTERIOR

Separata de los

DISCURSOS  
DE LA  
REAL ACADEMIA DE LA TRES NOBLES ARTES  
DE SAN FERNANDO

Tomo I

MADRID  
Imprenta de Manuel Tello  
1872

Lám. 2. Portada del discurso de Amador de los Ríos en su edición de 1872.

y había sido usado ya en el siglo XIII tal y como atestiguan diferentes documentos<sup>20</sup>. De este modo, De los Ríos aplicó esta palabra al arte que generaron los árabes que con la Reconquista pudieron quedarse en territorios cristianos manteniendo su religión y estatus administrativo. Por tanto, adjudica de manera casi automática la misma denominación a los creadores que a la creación, en lo que a términos artísticos se refiere.

El discurso se inicia con una introducción histórica centrada en la Edad Media española comenzando con los visigodos. Trata también la época islámica, aunque aprovecha la más mínima oportunidad para dejar clara su filiación cristiana como corresponde a todo buen romántico. No es reacio a los cambios, pero siempre teniendo como referencia la tradición más arraigada en el país, como lo eran las creencias, sin olvidar tampoco el nacionalismo:

“[...] Fernando el Santo y Alfonso el Sabio encerraban en un rincón de Andalucía a los reyezuelos u cónsules, que la señoreaban [...] ¡Maravilloso espectáculo el que por aquellos días la civilización española!”<sup>21</sup>.

En determinados pasajes es capaz incluso de anteponer la importancia que el cristianismo tiene para él al apoyo al desarrollo y continuidad del arte *mudéjar* y a la valoración positiva del asunto que esta tratando, dejando de lado el objetivo inicial de este escrito:

“Más si pudieron los alarifes mudéjares acrecentar los tesoros del estilo arquitectónico [...], decretado estaba por la Providencia que debía en breve desaparecer el nombre de aquella laboriosa y entendida grey bajo el peso del gran pensamiento político, que domina en la mente de Isabel y de Fernando desde el instante en que señorean á Granada”<sup>22</sup>.

De este modo, vemos cómo el texto se jalona de casi pequeños manifiestos de índole romántico, donde se hace continua referencia a que el cristianismo está situado en las bases del propio arte *mudéjar*. Sitúa los orígenes del mismo en el momento en que Fernando III conquistó Andalucía, siendo entonces cuando según De los Ríos la arquitectura cristiana “aspiraba a revestirse de nuevas formas”<sup>23</sup>. Por ello, la arquitectura cristiana castellana comenzaría a adoptar las influencias de los pueblos de origen árabe que conquistaba. En consecuencia, se adoptaron formas arábigas, pero recubiertas del consabido carácter austero implícito en el cristianismo, de tal modo que la arquitectura, aunque similar a la islámica, presentaría un acabado y finura distintos, no tan acentuados<sup>24</sup>.

A partir de ahí, realiza un pequeño catálogo de edificaciones *mudéjares*, comenzando por el Alcázar de Sevilla y continuando con las iglesias toledanas, momento en el que aprovecha para ensalzar y reivindicar la importancia de este arte:

20. G. BORRÁS GUALIS, *El Islam: de Córdoba al mudéjar*, Madrid, Sílex, 2006, p. 193.

21. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *El estilo mudéjar...*, p. 11.

22. *Ibidem*, p. 34.

23. *Ibidem*, p. 15.

24. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Toledo Pintoresca...*, p. 226.

“[...] traed a la memoria las gallardas torres de San Miguel, de San Román y de Santa Leocadia, y fácilmente concederéis al arte de los mudéjares la influencia que ejerce en el desenvolvimiento del arte cristiano de la edad media, y con ella el justo lauro [...]”<sup>25</sup>.

Prosigue con las construcciones de tipo defensivo, como las denominadas “casas fuertes” y castillos, entre los que destaca el castillo de San Servando en Toledo. En la alusión al mismo, así como en momentos posteriores, vuelve a sacar a relucir su romanticismo al ensalzar el *mudéjar* como episodio clave para el conocimiento pleno de la Historia y criticar a aquéllos que lo habían rechazado:

“[...] es el estilo mudéjar digno de maduro estudio respecto de la arquitectura militar de la edad media, tan interesante para el conocimiento de la cultura de nuestros mayores, como lastimosamente desdeñada por nuestros arquitectos y anticuarios”<sup>26</sup>.

“Observad pues, Señores Académicos, cómo en las construcciones religiosas, militares y civiles de nuestra edad media logra digna aplicación este linaje de arquitectura, tan injustamente desdeñado por el espíritu exclusivo de las escuelas”<sup>27</sup>.

De nuevo, volvemos a ver la crítica continua que Amador de los Ríos realiza al carácter exclusivista de las escuelas, interpretadas éstas desde el punto de vista académico y, por tanto, contrarias a lo que estuviera al margen de las formas clasicistas.

Como colofón, el autor incide en la exaltación de la Edad Media intentando dejar claro que no fue una época oscura y de barbarie, sino un momento histórico capaz de dar vida a un arte más que destacado:

“Al verificarlo, daban al mundo ilustrado razón cumplida de que lejos de dormir la España de la edad media el sueño de la barbarie y de la ignorancia, como sin justicia se ha pretendido, comparecía ante las demás naciones de occidente dueña y señora de un arte igual [...]”<sup>28</sup>.

De igual manera, vuelve a culpar a las Academias de la imagen errónea que de la Edad Media y, por añadidura, de sus manifestaciones artísticas se seguía divulgando hasta sus días. En cierto modo se compadece de aquellos relevantes pensadores que se dejaron llevar por unos principios que para él fueron, a todas luces, poco acertados. Muy elegantemente y con una estudiada falsa modestia, destaca la importancia de aquellas personalidades, pero no tiene reparo en insinuar que se equivocaron:

“Donde han hablado un Ponz y un Bosarte, un Cean Bermudez y un Llaguno, debía yo por cierto enmudecer [...]. Nadie me tildará con justicia de haber pretendido medir mis flacas fuerzas con las de tan señalados varones. Dominados por el espíritu de escuela, vieron con absoluto desdén cuanto habían producido las artes de los tiempos medios: libre de semejante preocupación [...] he acudido a descubrir alguna parte del tesoro que nos dejaron olvidado”<sup>29</sup>.

---

25. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *El estilo mudéjar...*, p. 22.

26. *Ibidem*, p. 24.

27. *Ibidem*, p. 33.

28. *Ibidem*, p. 39.

29. *Ibidem*, p. 40.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras el análisis del texto de Amador de los Ríos parece claro que uno de los objetivos de este discurso no fue otro que el de poner sobre la mesa un pequeño repertorio de realizaciones *mudéjares* sobre las que asentar una animosa defensa. Dicha defensa fue llevada a cabo por De los Ríos apelando a aquellos aspectos plenamente identificados con el *Romanticismo* y que, a día de hoy, podríamos considerar como tópicos: la religión, la política y el anticlasicismo. Con ello, buscaba conseguir el respeto e interés de los académicos allí reunidos hacia una manifestación apenas conocida; y lo consiguió. El propio Pedro de Madrazo, en otro tiempo no muy allegado a los medievalismos, elogió la intervención del recién llegado y reconoció la importancia del *mudéjar* en arquitectura en el discurso de respuesta al de José Amador de los Ríos.

Sea como fuere, la verdad es que De los Ríos dio pie a que el arte islámico y su influencia en nuestro país dejaran de obviarse, para ser estudiados en profundidad por figuras doctas en la materia. Así, diez años después del discurso, el 11 de diciembre de 1869, Francisco Enríquez y Ferrer pronunció ante la misma Academia un discurso titulado *Originalidad de la arquitectura árabe*<sup>30</sup>.

La relevancia de José Amador de los Ríos y su capacidad para aprovechar los avances que el *Romanticismo* le estaba proporcionando para poner en boga estilos olvidados, acabaron siendo reconocidas un siglo más tarde. Así, el 19 de mayo de 1918 tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una sesión donde intervinieron académicos de la talla de Vicente Lampérez o Antonio Maura para ensalzar su figura, junto con la de Pedro de Madrazo, con motivo del centenario de su nacimiento<sup>31</sup>.

Por todo ello observamos que la redacción de aquel paradigmático discurso esta indisolublemente unida al momento en el que fue concebido. Los debates que se estaban viviendo en los sectores culturales de la sociedad decimonónica de mitad del siglo se vuelcan en esta disertación, hasta el punto de erigirse como uno de los mejores ejemplos de aquella etapa de cambios y transición filosófica. Definitivamente, sin los avances ideológicos asumidos y llevados a cabo por el *Romanticismo*, nunca hubiera sido posible hablar tan abiertamente de la Edad Media, ni mucho menos hacer protagonista de un discurso académico a uno de sus estilos, que además era de los menos conocidos.

---

30. F. ENRÍQUEZ Y FERRER, *La originalidad de la arquitectura árabe*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872.

31. *Discursos leídos en la sesión pública celebrada en día 19 de mayo de 1918, dedicada a enaltecer la memoria de los Excmos. Sres. D. Pedro de Madrazo y D. José Amador de los Ríos.*

## BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1872), *El estilo mudéjar en arquitectura*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1845), *Toledo Pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos*, Toledo, Zocodover (reimp. 1989).
- ARBAIZA BLANCO-SOLER, S. (2000), «La academia y la conservación del patrimonio II», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 90.
- ARRECHEA MIGUEL, J. (1989), *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, Secretariado de publicaciones de la Universidad.
- BORRÁS GUALIS, G. (2006), *El Islam: de Córdoba al mudéjar*, Madrid, Sílex.
- BOZAL, V. (ed.) (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor.
- CESCHI, C. (1970), *Teoria e storia del restauro*, Roma, Bulzoni Editore.
- CRESPO DELGADO, D. (2003), «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», *Anales de la Historia del Arte*, 11, Universidad Complutense de Madrid.
- DISCURSOS leídos en la sesión pública celebrada el día 19 de mayo de 1918, dedicada a enaltecer la memoria de los Excmos. Sres. D. Pedro de Madrazo y D. José Amador de los Ríos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ENRÍQUEZ Y FERRER, F. (1872), *La originalidad de la arquitectura árabe*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. (1996), *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Ámbito.
- HONOUR, H. (2004), *El Romanticismo*, Madrid, Alianza.
- KANT, I. (1999), *Crítica del juicio*, ed. y trad. de M. García Morente, Madrid, Espasa Calpe.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup>J. (2000), *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos.
- NAVASCUÉS, P. y QUESADA, M<sup>a</sup>J. (1992), *El siglo XIX bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Sílex.
- ORDIERES DÍEZ, I. (1995), *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura.

# LA CAPILLA REAL DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA. ¿UN ORIGEN CALIFAL? REFLEXIONES Y DEFENSA DE SU ORIGEN CRISTIANO

Alicia Carrillo Calderero  
*Universidad de Córdoba*

Mucho se ha debatido sobre el origen de la Capilla Real de la catedral de Córdoba, una joya arquitectónica del arte mudéjar que no pasa desapercibida a los ojos de historiadores y transeúntes. Acerca de su fundación y construcción la única documentación existente la sitúa en el siglo XIV, documentación respaldada por una inscripción conservada in situ, en la que se puede leer que el promotor de la obra fue Enrique II de Castilla para dar sepultura a su padre y a su abuelo, Alfonso XI y Fernando IV, respectivamente, en el año 1371. Esta escasez de datos, unida al hecho de que la configuración de esta Capilla Real se aleja sensiblemente de la tipología habitual en este tipo de construcciones catedralicias, ha dado lugar a que este espacio se haya convertido en “[...] puerta abierta para toda clase de elucubraciones”<sup>1</sup>, pues lo que para algunos es una construcción cristiana para otros tiene un origen musulmán. La intención de este trabajo es, precisamente, evitar todas esas elucubraciones y considerar una única vía de comprensión y concepción del conjunto de la Capilla Real de la catedral cordobesa, reafirmando el auténtico origen cristiano de esta extraordinaria manifestación del arte mudéjar cordobés.

## LA CAPILLA REAL DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

### Estudio histórico-artístico

Al abordar el estudio de la Capilla Real cordobesa conviene tener en cuenta, en primer lugar, cómo es esta construcción y qué elementos artísticos la componen. Se trata de una edificación cuadrangular que se adosó a la cabecera de la antigua Capilla

---

1. D. ORTIZ JUÁREZ, «La cúpula de la Capilla Real de la catedral de Córdoba. Posible obra almohade», *Boletín de la Asociación española de orientalistas*, Año XVIII-1982, p. 10.

Mayor, conocida como lucernario de Villaviciosa<sup>2</sup>, y está configurada en dos plantas o recintos. La planta inferior presenta el suelo algo más bajo que el nivel actual del pavimento de la catedral, es un recinto abovedado y apoya sobre columnas musulmanas reutilizadas. El espacio superior es la capilla propiamente dicha, situándose su pavimento a unos 2 metros del suelo actual de la catedral. Actualmente no existe acceso fijo a este recinto superior, pues en origen se hacía por dos puertas, convertidas posteriormente en ventanas, situadas en el lienzo occidental<sup>3</sup>. En los lados norte y sur se abren dos grandes arcos polilobulados, siendo el septentrional de época califal, pues se corresponde con uno de los once arcos de la batería transversal que Al-Hakam II mandó levantar al inicio de su ampliación; por su parte, el arco situado en el lado sur es del siglo XIV.

Los muros interiores hasta el arranque de la cúpula están cubiertos por alicatados y extraordinarias yeserías policromadas de influencia nazarí, en las que se mezclan los diseños islámicos con los escudos de Castilla y León. En el testero oriental se labró una profunda hornacina de mocárabes en la que se situó el altar y en la que se encuentra actualmente una escultura de Fernando III el Santo realizada en el siglo XVIII. Se cubre todo el espacio con una cúpula realizada en piedra de nervios entrecruzados y decorada con mocárabes de yeso, abriéndose en cada frente de la cúpula cuatro ventanas de herradura que apoyan sobre pequeñas columnitas de yeso, cubiertas en origen por celosías. Al exterior, una cubierta de tejas a cuatro aguas cierra todo el espacio, elevándose sobre los tejados del edificio como una gran linterna.

Las primeras referencias históricas y documentales que tenemos sobre la fundación de un espacio, cuya ubicación desconocemos, destinado a contener el sepulcro de Fernando IV de Castilla datan de la primera mitad del siglo XIV. Efectivamente, el 7 de septiembre de 1312 fallece en Jaén el rey castellano Fernando IV y la primera intención fue la de enterrarlo en Sevilla o en Toledo. Sin embargo, las altas temperaturas propias del mes de septiembre aconsejaron sepultar su cuerpo en un lugar más próximo, como era precisamente Córdoba. La viuda del monarca castellano, doña Constanza, decidió un mes después de la muerte de su marido, sepultado según algunos historiadores en la Capilla Mayor de la catedral cordobesa<sup>4</sup>, fundar una Capilla Real para honrar debidamente el cuerpo de Fernando IV, y así consta en la

---

2. La primera Capilla Mayor de la catedral de Córdoba se ubicó, en el año 1236 con la consagración del edificio, bajo el primer lucernario que construyera Al-Hakam II al inicio de su ampliación de la mezquita en el siglo X. Tras la construcción y dedicación de una nueva Capilla Mayor ya en el siglo XVI en otro lugar del edificio, el primitivo emplazamiento quedó sin dotación hasta el siglo XVII, cuando se fundó la capilla de Villaviciosa. En el siglo XIX se dismanteló todo el conjunto con el fin de que la originaria fábrica islámica quedase a la vista, permaneciendo así en la actualidad aunque a este espacio se le sigue conociendo como *capilla de Villaviciosa*.

3. En origen, en el siglo XIV, el acceso a esas dos puertas se hacía desde el presbiterio de la primitiva catedral medieval por medio de unas escalas. Presumiblemente, se cerró el acceso con esas dos puertas en el siglo XIX, cuando se dismanteló el retablo de la capilla de Villaviciosa.

4. L.M<sup>a</sup> RAMÍREZ Y DE LAS CASAS DEZA, *Anales de la ciudad de Córdoba*, 1865, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1948, p. 35. En general, para todos los cronistas e historiadores del siglo XIX, Madrazo, Ramírez de Arellano, Amador de los Ríos, Romero y Barros, e incluso del XVIII como Gómez Bravo, el cuerpo de Fernando IV se enterró en la Capilla Mayor.

escritura fundacional el 4 de octubre de 1312, con una dotación de seis capellanías y un Aniversario por el alma del monarca<sup>5</sup>.

Unos años más tarde, el 27 de marzo de 1350, fallece su hijo Alfonso XI de Castilla en el cerco de Gibraltar y, de acuerdo con sus deseos, debía ser enterrado junto a su padre en la catedral de Córdoba. Sin embargo, su cuerpo permaneció en la Capilla Real de la catedral de Sevilla mientras duró el reinado de su primogénito legítimo, Pedro I, hasta que con Enrique II ya en el poder, su cuerpo fue trasladado a la catedral de Córdoba en el año 1371, hecho que aparece recogido en la *Crónica de Alfonso XI*: [...] *et llevólo el rey don Enrique, su fijo, et fizolo enterrar en la dicha capilla con el dicho rey don Fernando su padre, en el año de la era de César de mill et quatrocientos et nueve años (1371)*<sup>6</sup>. Esta referencia documental del traslado del cuerpo de Alfonso XI en 1371 coincide con la inscripción que se conserva en la Capilla Real de Córdoba y que reza: *Este es el muy alto rrey d. Enrique. Por onra del cuerpo del rrey su padre esta capiella mando facer acabose en la era de M e CCC-CIX años (1371)*<sup>7</sup>. La existencia de esta inscripción supone una fuente documental e histórica muy importante para el estudio de la Capilla Real de la catedral cordobesa, pues testimonia el nombre de un promotor, como fue el rey de Castilla Enrique II, y de una fecha, 1371<sup>8</sup>.

## Debate historiográfico sobre el origen de la Capilla Real

Mientras que las extraordinarias yeserías que cubren los muros del espacio superior no ofrecen ningún tipo de duda sobre su origen cristiano, adscritas al rey Enrique II y de estética granadina, el origen del recinto y de la cúpula se ha convertido en el punto de inflexión del debate historiográfico, pues no son pocos los autores que vinculan este espacio al período islámico del edificio.

### Origen califal de la Capilla Real

Esta teoría, defendida por algunos historiadores, parte de descripciones del edificio realizadas en el siglo XIX que recrean una realidad arquitectónica por la cual en el siglo X se construyeron tres pabellones cupulados al inicio de la ampliación de Al-Hakam II. Estas descripciones decimonónicas se basan, a su vez, en una mala lec-

5. J. GÓMEZ BRAVO, *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia Catedral y Obispado*, tomo I, Córdoba, 1778, pp. 287 y 288.

6. M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 2ª ed., 2007, p. 460.

7. R. AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, *Inscripciones árabes de Córdoba: precedidas de un estudio histórico crítico de la Mezquita aljama*, Madrid, 1879, p. 111.

8. Los restos de Fernando IV y de Alfonso XI fueron trasladados desde este lugar hasta la colegiata de San Hipólito en Córdoba por orden del monarca Felipe V el 8 de agosto de 1736; en M. NIETO, *op. cit.*, p. 466.

tura de las crónicas árabes y en unos informes realizados por orden del cabildo en el siglo XVII ante el deseo de construir una nueva Capilla Real.

La propuesta mantenida por esos autores del siglo XIX, primeramente por Pedro de Madrazo y secundada por otros contemporáneos como Rafael Ramírez de Arellano, Rafael Romero y Barros y Luis M<sup>a</sup> Ramírez y de las Casas Deza, defiende la existencia de dos maqsuras en la mezquita de Al-Hakam II, entendiendo que en el lugar donde se localiza el primer lucernario califal, o de Villaviciosa, y la Capilla Real se dispuso una primera maqsura, en la que se incluiría un templete occidental no conservado<sup>9</sup>. Al terminarse la segunda maqsura, resultarían dos espacios acotados y preeminentes en la aljama, ocupando esta sección las principales personalidades de la corte. La Capilla Real o recinto oriental de esta maqsura sería una tribuna para la *alicama* o pregón interior de la oración y tendría los dos pisos que presenta en la actualidad, el superior para ese pregón y el inferior sería el tesoro. El piso superior de esa tribuna, según Pedro de Madrazo, se remodeló en tiempos de Al-Mansur por *amines* o arquitectos africanos, y Enrique II, cuando fundó la Capilla Real, sustituyó esa decoración de estuco<sup>10</sup> por la que ahora se observa y añadió los retratos pictóricos de Fernando IV, Alfonso XI y el suyo propio, con la inscripción ya mencionada, hoy no conservados<sup>11</sup>. Por su parte, la planta inferior de esa supuesta tribuna califal se convirtió, con la dedicación de la mezquita en catedral en el siglo XIII, en sacristía de la Capilla Mayor, sita, como ya se ha indicado, en el lucernario de Villaviciosa. En el recinto occidental se situaría el cadí de la aljama y bajo el lucernario de Villaviciosa el califa cuando no hubiese iman<sup>12</sup>. El lucernario occidental se destruyó según un informe del siglo XVII<sup>13</sup> por las obras de la nave gótica de la

9. P. de MADRAZO, *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, 1884, Barcelona, El Albir, 1980, pp. 212-213, nota 1. Una suposición fundamentada en una mala lectura del texto de al-Idrisi, que sitúa el tesoro de la mezquita al norte del mihrab, y en referencias recogidas por al-Maqqari, cronista este último traducido precisamente unos años antes, entre 1840 y 1843, al inglés por Pascual de Gayangos. Sin embargo, según Romero y Barros el origen de las tres capillas o recintos, por lo menos en su planta, habría que buscarlo no en Al-Hakam II sino en Muhammad I o en Abd Allah. Años más tarde, Al-Hakam II reconstruiría y redecoraría estos tres espacios y se convertiría en la maqsura antigua que citan algunos cronistas, en R. ROMERO Y BARROS, *Córdoba monumental y artística*, 1884, ed. facs. con introducción y estudio de Mercedes Mudarra Barrero, Córdoba, Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía-Caja provincial de Ahorros de Córdoba, 1991, pp. 172-174. Para Ramírez y de las Casas Deza, la fecha de construcción de esta tribuna musulmana no está muy clara, en L.M<sup>a</sup> RAMÍREZ Y DE LAS CASAS DEZA, *Descripción de la iglesia Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1866, p. 40 y L.M<sup>a</sup> RAMÍREZ Y DE LAS CASAS DEZA, *Indicador cordobés*, 1867, Córdoba, Everest, 1976, p. 137.

10. P. de MADRAZO, *Recuerdos y bellezas de España. Córdoba*, Madrid, Imprenta Repullés, 1855, pp. 198 y 199 y p. 246.

11. R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Guía artística de Córdoba, o sea, indicación de los principales monumentos y objetos de arte que el curioso o aficionado debe visitar en esta ciudad*, Sevilla, 1896, p. 11.

12. P. de MADRAZO, *Recuerdos...*, p. 224.

13. Este informe, dirigido a Felipe IV, se hizo para evitar la construcción de una nueva capilla real en el mismo lugar que la que fundara Enrique II y lo redactó Bernardo José de Aldrete en 1637, en R. RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, *Inventario-Catálogo histórico artístico de Córdoba*, Córdoba, Excmo. Diputación Provincial de Córdoba, 1983, pp. 675-694 y M. NIETO CUMPLIDO, «Tres proyectos del siglo XVII contra la Mezquita», *La Mezquita de Córdoba, empeño universal*, Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, 1973, p. 48.

catedral en 1489, emprendidas por el obispo don Íñigo Manrique: “[...] se destruyó una de las tres capillas que tenían en este sitio los árabes”<sup>14</sup>.

Investigaciones más recientes sostienen la misma teoría y además proponen una intención simbólica, crear una “fachada o pantalla luminosa que marcaba perfectamente la ampliación de Al-Hakam II”<sup>15</sup>. Una fachada conseguida a partir de las supuestas tres cúpulas al inicio de la ampliación califal, pues la cúpula de la Capilla Real es más alta en relación con el lucernario de Villaviciosa y, según estas investigaciones, la desaparecida en el lado occidental también sería más elevada. Esta propuesta considera que pudo existir entre la corte califal de Al-Hakam II y el Imperio de Otón I intercambios o influencias artísticas, de manera que la estructura de las iglesias europeas con fachadas flanqueadas por esbeltas torres pudo inspirar al arte califal para traducir este sistema en la mezquita aljama de Córdoba con las tres cúpulas mencionadas<sup>16</sup>.

### ¿Una *dikka* almohade?

En 1982, Dionisio Ortiz Juárez publicó un interesante artículo en el cual propone que la cúpula que cubre la Capilla Real es una obra almohade, basándose tanto en el diseño como en la decoración: “[...] se trata de una obra cien por cien islámica, sin ninguna intromisión de elementos específicamente cristianos: es decir, *químicamente pura*”<sup>17</sup>.

La estructura de la cúpula (lám. 1) es de base cuadrada y está basada en un esquema califal de arcos de medio punto que se cruzan menos en el centro, aunque la decoración se aleja bastante de los parámetros del siglo X. Al contrario que las bóvedas califales, los ocho arcos de esta capilla presentan en su intradós una especie de festoneado que se divide en dos por una pequeña canaladura. Este festón está realizado en yeso y se desarrolla en forma de grandes curvas cóncavas, uniéndose a los arcos de piedra mediante clavos. Las superficies laterales de los arcos y las cuatro paredes de la cúpula, divididas por las ventanas en cuatro paños cada una, están también cubiertas por decoración vegetal labrada en yeso y pintada que enmascara el diseño en piedra. En este ataurique sobresale el empleo de palmas, ya sean simples, dobles, lisas, digitadas o rellenas de hoja de trébol, que se intercalan con escasos motivos geométricos de rosetones circulares formados por estrellas de diez puntas de lados curvos<sup>18</sup>, elementos todos ellos muy utilizados en la plástica almohade. El cruce de los ocho arcos origina diecisiete compartimentos, decorados en su totalidad por mocárabes de yeso policromados. De todos estos compartimentos, el espacio más importante es el cupulín central, de planta cuadrangular, en el que los mocárabes desarrollan una cruz de brazos iguales en sentido diagonal, disponiéndose en el cen-

14. P. de MADRAZO, *Recuerdos...*, p. 201, nota 1; L.M<sup>a</sup> RAMÍREZ Y DE LAS CASAS DEZA, *Descripción...*, p. 41, y R. ROMERO, *op. cit.*, p. 193.

15. J.C. RUIZ SOUZA, «La fachada luminosa de Al-Hakam II en la mezquita de Córdoba», *Madridrer Mitteilungen*, 42, 2001, p. 440.

16. *Ibidem*, p. 442.

17. D. ORTIZ, *op. cit.*, p. 11.

18. *Ibidem*, pp. 13 y 20.

tro de la cruz y en cada uno de sus brazos estrellas de ocho puntas. Este esquema del cupulín central es comparable al desarrollado en la cúpula oriental de la mezquita almohade de Tinmal (1154) y en la bóveda que precede al mihrab en la mezquita al-Qarawiyyin de Fez (1134-1142), en este caso una obra almorávide.

Por la calidad artística que presenta, en opinión de este autor se trataría de una obra realizada por los maestros conocedores de las técnicas de decoración propias del momento y aplicadas en las últimas obras almohades de Sevilla. Una hipótesis que se completa con la propuesta de que este espacio fuese, en origen, una tribuna para los repetidores del imán, una *dikka* por la propia estructura de todo el conjunto con el suelo del recinto superior tan elevado y la construcción del piso inferior sobre columnas<sup>19</sup>.



Lám. 1.

19. *Ibidem*, pp. 20 y 21. Otros autores, unos años antes, ya plantearon la posibilidad de que la Capilla Real de la catedral de Córdoba fuese en origen una *dikka*, en G. MARÇAIS, *L'Architecture musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile*, Paris, Edición Arts et Métiers Graphiques, 1954, pp. 683-685.

## La Capilla Real de la catedral de Córdoba: una construcción mudéjar del siglo XIV

### Defensa del origen cristiano de la Capilla Real

Aunque algunos autores se inclinan por dilatar el período constructivo de la Capilla Real, lo cierto es que se trata de una construcción mudéjar realizada bajo mecenazgo real. A pesar de que no han sido pocos los historiadores que afirman que el espacio de la Capilla Real tiene un origen califal aunque no su decoración, y que formó parte de todo un recinto simbólico junto con el lucernario de Villaviciosa y una desaparecida cúpula occidental, resulta una hipótesis desafortunada o poco acertada. Para ello, es preciso tener en cuenta varios factores, como el hecho de que existiese una cúpula occidental en el lugar que desde 1489 ocupa la nave gótica de la catedral, algo bastante improbable pues, de haber sido así, lo más lógico es que en 1489 hubiesen aprovechado esa cúpula-linterna en lugar de destruirla; de hecho era práctica habitual y máxime si tenemos en cuenta que ni el cabildo ni la Corona estaban para mucho derroche económico pues aún continuaba la guerra contra el último reino musulmán de la Península, el reino nazarí de Granada. Igualmente, creemos que las desigualdades espaciales existentes en la nave gótica respecto de Villaviciosa y de la Capilla Real<sup>20</sup> no indican la adaptación tras derribar una cúpula, sino una torpeza de ejecución. En la misma línea, a pesar de que apenas está documentada la intervención del obispo don Íñigo Manrique en el edificio en 1489, es lógico que si hubiese existido un lucernario como el de Villaviciosa y hubiera sido destruido con la construcción de la nave gótica, quedara como mínimo algún testimonio escrito de ello. Los informes del siglo XVII expuestos anteriormente que afirman que existía esta cúpula occidental hasta que fue destruida en 1489, no deben aceptarse como válidos, pues son atemporales a las obras de Manrique y, además, no se basan en ningún documento anterior que acredite la existencia de tres cúpulas.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es que el lucernario de Villaviciosa sea más bajo que la cúpula de la Capilla Real. A priori, esta circunstancia parece más que inusual en cualquier templo religioso, pues la nave del mihrab, al igual que los cruceros en las iglesias cristianas, marca un eje, una dirección hacia el recinto más destacado e importante del edificio religioso. Las propias líneas arquitectónicas tanto en vertical como en horizontal guían al espectador hacia el *sancta sanctorum* del templo y no parece lógico que las supuestas cúpulas que flanqueaban al lucernario de Villaviciosa tengan mayor altura, ni que simulen una fachada luminosa siguiendo los parámetros de las iglesias europeas, sobre todo porque de haber sido así se habría aplicado también a las tres cúpulas de la maqsura frente al mihrab. Para confirmar esto que acabamos de exponer, hace unos años el arqueólogo Pedro Marfil estudió las cubiertas exteriores de estos lucernarios y pudo comprobar cómo la cúpula de la Capilla Real oculta parte de una inscripción ornamental, en la que se puede leer “al-Mulk”, que decoraba el exterior del lucernario de Villaviciosa, lo que indica que la

---

20. J.C. RUIZ, *op. cit.*, p. 439.

cubierta de la Capilla Real se construyó con posterioridad al lucernario central<sup>21</sup>. Por todo ello, defendemos que la única cúpula que puede vincularse, a pesar de las restauraciones contemporáneas, a la ampliación de Al-Hakam II es el lucernario de la nave principal o de Villaviciosa.

De haber sido cierta la afirmación de los autores decimonónicos, el cronista de Felipe II, Ambrosio de Morales, habría recogido en *Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Crónica* esta circunstancia, si tan evidente era que la supuesta cúpula occidental había sido destruida y, sin embargo, el único dato que recoge es la existencia en la “Capilla de los Reyes” del cuerpo de Alfonso XI<sup>22</sup>. Además, si hubiese sido una tribuna para la *alicama* construida en el siglo X no se hubieran empleado en su construcción columnas de acarreo, como se puede apreciar en su fábrica. Los historiadores del siglo XIX, debido a una mala lectura de las crónicas árabes<sup>23</sup> bien por una mala traducción o bien por una mala interpretación, creyeron la existencia de tres “capillas” o pequeñas qubbas en la aljama cordobesa. Creyeron, mal leyeron o quisieron creer, pues no olvidemos que todos ellos, Madrazo, Romero Barros, Ramírez de las Casas Deza e incluso Ramírez de Arellano, pertenecieron a esa corriente romántica que, desde luego, vio mucho más atractivo que la mezquita de Córdoba tuviese dos maqsuras y se cubriesen con seis cúpulas-lucernario. No obstante, Amador de los Ríos, en 1879, se desliga de sus contemporáneos afirmando que la maqsura antigua que citan las crónicas si coexistió en el tiempo debió incluirse dentro de la nueva, pero en ningún momento contempla la posibilidad de que existiesen tres cúpulas en esta zona y afirma que la Capilla Real fue obra de Enrique II<sup>24</sup>.

Respecto a la hipótesis que considera que el origen constructivo podría estar relacionado con una *dikka* de época almohade cubierta con esa gran cúpula-linterna, son muchos los aspectos que habría que tener en cuenta, sobre todo en lo referente a la cúpula. Si de toda la composición de la cúpula se extrae únicamente el cupulín central, estaremos ante un diseño que sin lugar a dudas podría ser almohade e incluso almorávide, pues guarda enormes semejanzas, como ya se ha visto, con las manifestaciones de Tinmal y de Fez, respectivamente. Ahora bien, el esquema total de la cúpula de la Capilla Real con sus nervios visibles que se entrecruzan menos en el centro, decorándose todos los compartimentos con mocárabes, no puede vincularse de ninguna manera con el arte almohade. En opinión de algunos autores<sup>25</sup>, la cúpula de mocárabes occidental, fundamentalmente la de creación almohade, es heredera de la cúpula de nervios califal, pues mantiene el mismo principio decorativo por el cual los mocárabes juegan el mismo papel que los nervios en las califales. En las bóvedas califales los nervios sólo constituyen un motivo secundario de la deco-

21. P. MARFIL RUIZ, «Nuevos datos para el conocimiento del lucernario de Al-Hakam II en la Capilla de Villaviciosa de la Mezquita de Córdoba», *Qurtuba. Estudios andalusíes*, 3, 1998, pp. 252 y 253.

22. A. MORALES, *Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Crónica*, Alcalá de Henares, 1575, p. 124.

23. M. OCAÑA JIMÉNEZ, «Precisiones sobre la historia de la Mezquita de Córdoba», *Cuadernos de Estudios Medievales*, IV-V, Universidad de Granada, 1979, p. 281.

24. R. AMADOR DE LOS RÍOS, *op. cit.*, p. 95, nota 1, p. 109 y p. 112.

25. H. TERRASE, *L'art hispano-mauresque. Des origines au XIII siècle*, Paris, Ed. 6. van Oest, 1932, p. 339.

ración, el primer lugar queda siempre ocupado por las cupulitas. En las bóvedas de mocárabes el principio es el mismo, los mocárabes sólo están ahí para unir entre sí sus propios registros, es decir, las pequeñas cupulitas de mocárabes. Desde este último punto de vista, esos elementos procedentes del Oriente islámico, como eran los mocárabes, eran más fáciles de emplear que los nervios para enmarcar la rica decoración de las cupulitas, pues su extrema división los volvía más flexibles.

Partiendo de esta premisa, es cierto que los almorávides se sirvieron en sus primeras manifestaciones magrebíes de cúpulas de nervios entrecruzados menos en el centro, a las que aplicaron mocárabes de yeso bien en un cupulín central o en las trompas, pero nunca en todos los compartimentos, como se puede observar en la linterna de la Gran Mezquita de Tlemcen (1134) y en la Qubba Ba'adiyn en la mezquita Kutubiyya de Marrakech (1120). Se trata, pues, de los primeros intentos almorávides de incorporar en la estructura califal un nuevo elemento, ya conocido en Oriente, los mocárabes, para llegar hasta las complejas composiciones de la mezquita al-Qarawiyyin de Fez (1134-1142), en cuyas bóvedas los nervios entrecruzados ya son inexistentes. Las bóvedas almohades seguirán los mismos parámetros que en al-Qarawiyyin, ya no necesitan que los nervios califales encuadren las composiciones y así lo podemos comprobar en Tinmal (1154), en el oratorio de la Kutubiyya de Marrakech (1158), en el alminar de la mezquita de Hassan en Rabat (1195-1197) y en las bóvedas conservadas en la catedral de Sevilla, antigua aljama almohade (1172). No obstante, existen algunos ejemplos de cúpulas almohades que utilizan el sistema de nervios entrecruzados y, al igual que vimos en las primeras manifestaciones almorávides, los mocárabes quedan relegados únicamente a las trompas y al cupulín central que corona la composición (alminar de la Kutubiyya de Marrakech<sup>26</sup> -1158- y bóveda de la Casa nº 3 del Patio de Banderas en los Reales Alcázares de Sevilla<sup>27</sup> -siglo XII-).

Llegados a este punto, es perceptible considerar que la Capilla Real de la catedral de Córdoba no pudo realizarse en época almohade. Como se ha podido comprobar, el esquema y decoración de la cúpula no responden a la tradición arquitectónica almohade, pues cuando los almohades construían cúpulas con nervios entrecruzados, los compartimentos intermedios no se cubrían con mocárabes, y si se usaban mocárabes en toda la composición no se construían nervios. En la misma línea, la posibilidad de contemplar este espacio como una *dikka* no es más que una hipótesis sin rigor científico, pues la *dikka* o estrado se sitúa generalmente en línea con el mihrab<sup>28</sup> y, desde luego, no se trata de una edificación de dos plantas y cubierta con una cúpula. La *dikka* es una edificación aislada, es un elemento que forma parte del mobiliario litúrgico de una mezquita aljama y su estructura es la de un elevado estra-

26. H. BASSET y H. TERRASE, *Sanctuaires et forteresses almohades*, Collection Hespèris, Institut des hautes-études marocaines, Paris, Larose, 1932, pp. 176 [111] y 177 [112].

27. J. GESTOSO y PÉREZ, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, tomo I, 1889, Sevilla, ed. facs. realizada por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984, pp. 324-325.

28. No obstante, en Turquía, la *dikka* suele aparecer a la derecha del eje del mihrab por el tipo de planta de la mezquita turca, en G. MICHELL, *La arquitectura del mundo islámico*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 37.

do generalmente rectangular, sostenido por columnas pero abierto por sus cuatro frentes, e incluso algún ejemplo se sitúa sobre fuentes. Características, como vemos, muy diferentes a las que presenta la Capilla Real de la catedral de Córdoba. De haber existido al menos el recinto inferior con anterioridad a la dedicación de la catedral en 1236, como bien sugiere Nieto Cumplido<sup>29</sup>, este espacio se hubiese utilizado como vestuario para la celebración de la liturgia o como sacristía, y hasta el momento no hay ningún documento que lo acredite a pesar de que algunos autores así lo han sugerido, como ya se ha comentado en este trabajo.

### Adscripción de la Capilla Real a Enrique II

Por todo lo expuesto anteriormente, la única teoría documentada es la que defiende el vínculo cristiano de la Capilla Real. Un vínculo que, no obstante, también se ha visto debatido respecto a la fecha de construcción y al promotor de la obra. En la primera mitad del siglo XX, autores como Gómez-Moreno y Torres Balbás afirmaron que la Capilla Real se construyó como sacristía del presbiterio de la catedral de Córdoba entre los años 1258 y 1260. Esta obra fue costeada por el cabildo y por el rey Alfonso X, siendo obispo don Fernando de Mesa (1257-1274), aceptando los autores que la decoración de los paramentos inferiores del recinto superior sería obra de Enrique II, ejecutada en el año 1371 como indica la inscripción, pero los paramentos superiores y la cúpula corresponden al siglo XIII<sup>30</sup>. Sin embargo, esta adscripción a Alfonso X se debe a una mala lectura del texto de Juan Gómez Bravo de 1778<sup>31</sup>, además, no podría haberse realizado una sacristía tan monumental y ostentosa en el siglo XIII, teniendo en cuenta, por un lado, el escaso remanente económico debido a las campañas de conquista del territorio a los musulmanes y, por otro, el aspecto tan mediocre que lucía el propio presbiterio en aquellos momentos.

La vinculación de este espacio a Enrique II está respaldada documentalmente a través de la *Crónica de Alfonso XI* y por la inscripción conservada en el interior de la Capilla Real. Tanto las características arquitectónicas del conjunto como su propia ubicación se corresponden muy bien con el siglo XIV, momento en el que la Corona de Castilla desde luego podía costear una obra de tal envergadura. Además, hay que recordar que Enrique II de Trastámara subió al trono en el año 1369 tras derrotar a su hermanastro Pedro I y debía afianzar su poder y demostrar a todos sus súbditos no sólo sus buenas dotes como gobernante, sino también su exquisitez artística, como lo había puesto de manifiesto Pedro I en el palacio que mandó construir en el Alcázar de Sevilla entre 1364 y 1366. No sería disparatado sopesar la posibilidad de que el gusto de Enrique II por el arte mudéjar sea una manera de imitar al influyente Pedro I, pues si éste había levantado un palacio mudéjar “sin igual” en el seno de un centro del poder político musulmán como era el Alcázar de Sevilla, ¿por qué no ha-

29. M. NIETO, *La Catedral...*, p. 462.

30. L. TORRES BALBÁS, «Las yeserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos», *Crónica Arqueológica de la España Musulmana XII, Al-Andalus, Obra dispersa I*, 1982, p. 214, nota 1.

31. J. GÓMEZ, *op. cit.*, p. 271, pues en el mismo texto el autor recoge la fundación y construcción de la Capilla Real por Enrique II, p. 313.

bría de hacerlo Enrique II en la antigua mezquita aljama de la que fue capital de al-Andalus? Para construir su palacio, Pedro I recurrió a artistas locales pero también procedentes de Toledo y de la propia corte nazarí de Muhammad V, los cuales aportaron un amplio abanico ornamental que arrancaba desde el siglo XIII y culminaba en ese siglo XIV, con la tendencia que marcaba en aquellos momentos Granada<sup>32</sup>.

En el mudéjar de la Capilla Real cordobesa se mezclan extraordinariamente las influencias procedentes del arte nazarí y también del arte almohade, pues no olvidemos que en España la influencia artística del arte almohade permaneció en el vocabulario del mudéjar hasta bien entrado el siglo XV, cuando dejó paso casi exclusivamente a los diseños nazaríes<sup>33</sup>. El cupulín central de esta cúpula, ya se ha visto que sigue los esquemas almohades y, desde luego, podríamos ponerlo en relación con las bóvedas mudéjares de la capilla de la Asunción en el monasterio de las Huelgas de Burgos fechadas en el siglo XIII<sup>34</sup>. En las yeserías que cubren los muros interiores se puede apreciar claramente la labra granadina procedente de la corte nazarí, pues sus diseños coinciden con los empleados en el palacio de los Leones de la Alhambra, pero también influencias toledanas<sup>35</sup> (lám. 2). De todo esto se deduce que aquella alianza establecida entre Muhammad V y Pedro I cuando éste ayudó al sultán nazarí a recuperar su trono en 1362<sup>36</sup>, continuó con su hermanastro Enrique II, pues igual que había proporcionado a Pedro I maestros de su exquisita corte para la construcción y decoración de su palacio en Sevilla, también los envió a Córdoba para la decoración de la Capilla Real de Córdoba. Sin embargo, estas yeserías cordobesas suponen una fuente estilística muy importante pues no han recibido ningún tipo de intervención posterior, al contrario que las nazaríes de la Alhambra y las mudéjares de Sevilla, restauradas hasta la saciedad.

El hecho de que se utilizasen en la construcción de la cúpula nervios de piedra cuando no era lo habitual en este tipo de cubiertas mudéjares medievales, resulta más bien del interés por continuar la tradición arquitectónica de las cúpulas islámicas del edificio. A este esqueleto pétreo se añadió la decoración de mocárabes harto conocida en la plástica islámica de aquel momento, y también en la mudéjar pues ya aparecen ejemplos en la misma ciudad, como en la sinagoga de la calle Judíos fechada entre los años 1314 y 1315<sup>37</sup>. En la misma línea, no podemos olvidar que Enrique II también se sirvió del arte mudéjar en la remodelación que hizo de la puerta del Perdón en 1377, entrada principal al patio de la catedral cordobesa, cuya impronta aún puede apreciarse en la actualidad a pesar de las intervenciones de Época Moderna.

32. J.C. HERNÁNDEZ NÚÑEZ y A.J. MORALES, *El Real Alcázar de Sevilla*, Sevilla, Scala Publishers y Aldeasa S.A., 1999, p. 40.

33. L. TORRES BALBÁS, *op. cit.*, p. 195.

34. *Ibidem*, pp. 224 y 225.

35. En concreto, el uso de la palmeta digitada continuó en el mudéjar fundamentalmente en el toledano, en B. PAVÓN MALDONADO, *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional-Ministerio de Cultura, 1990, p. 116.

36. R. ARIÉ, *El Reino Nasrí de Granada*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 47.

37. M<sup>ª</sup>A. RAYA RAYA, «Sinagogas españolas: desarrollo de una apropiación estilística», *Actas de las II Jornadas de Historia del Arte "El Patrimonio hebreo en la España medieval"*, Córdoba, Universidad de Córdoba-Grupo ARCA, 2004, p. 96.



Lám. 2.

## CONCLUSIÓN

La estructura que adopta la Capilla Real es cuanto menos original y extraña, pero ello pudo deberse a varios factores. En opinión de algunos autores, cuando muere Fernando IV su cuerpo no se deposita en la Capilla Mayor, sino en algún otro lugar de la catedral<sup>38</sup>, por lo que cabría la posibilidad de que el recinto inferior se tratase de aquella fundación de principios del siglo XIV por doña Constanza, pues la anterior Capilla Real de la catedral, fundada por Alfonso X, ya había sido cedida al señor de Aguilar en el año 1262<sup>39</sup>. También se ha planteado la posibilidad de que la construcción de la capilla debió iniciarse unos años antes de 1366 y a Enrique II le correspondió concluir la obra<sup>40</sup>.

En cualquier caso, y a la espera de estudios más profundos sobre el piso inferior de la capilla, lo más probable es que toda la construcción fuese obra del Trastámara y que en un mismo proyecto Enrique II concibiese una edificación de doble plan-

38. M. NIETO, *La Catedral...*, p. 460.

39. *Ibidem*, p. 379.

40. M<sup>ª</sup>A. JORDANO BARBUDO, *El mudéjar en Córdoba*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, p. 119.

ta con la intención de depositar los cuerpos de Fernando IV y Alfonso XI en ese recinto inferior, y que funcionase como una cripta aunque parece que desde su fundación en 1371 hasta 1736, en que fueron trasladados, estuvieron en la planta superior<sup>41</sup>. El piso superior, por su parte, quedaría relegado a capilla propiamente dicha, en la que se celebrasen las solemnes misas por el alma de los monarcas. El hecho de que la capilla se labrase en alto podría deberse a cuestiones simbólicas, pues la capilla en alto elevaba el espíritu real por encima de lo terrenal y lo acercaba a la bóveda celeste. Un firmamento simulado en esa cúpula de mocárabes, quizá Enrique II conocía el significado que las cúpulas de mocárabes tenían en el arte islámico simulando la bóveda celeste<sup>42</sup>, es probable que aquellos maestros granadinos, procedentes del reino nazarí, conociendo sus intenciones se lo transmitiesen y lo materializasen en la cúpula que aún hoy continúa admirándonos a todos. Una construcción que a pesar de todo lo que se ha dicho y escrito sobre ella, se erige como la manifestación mudéjar más importante de Córdoba<sup>43</sup>.

---

41. R. AMADOR DE LOS RÍOS, *op. cit.*, p. 110.

42. Entre otros autores, T. BURCKHARDT, *El Arte del Islam*, Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1988, pp. 67-68 y O. GRABAR, *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, Madrid, Alianza, 1980, p. 147.

43. Me gustaría agradecer a la profesora Dra. M<sup>a</sup> de los Ángeles Raya Raya su apoyo e interés por este trabajo, sus ideas y su conocimiento sobre el tema, que han permitido elaborar este estudio, por supuesto abierto al debate y a la reflexión.



# MAESTROS DE OBRAS, ALARIFES, FONTANEROS Y ALCALLERES MUDÉJARES DE GUADALAJARA AL SERVICIO DE LOS MENDOZA

Aurelio García López  
Archivero-Historiador

Al realizar un breve estudio sobre los artistas mudéjares al servicio de los Mendoza en Guadalajara, se observa que son muchos los estudios que se han realizado hasta el momento. Tener que hacer un comentario sobre todos ellos podría ocupar todo el artículo, pues al igual que ocurre con los estudios de los mudéjares en la totalidad del territorio español<sup>1</sup>, en Guadalajara también son abundantes las referencias bibliográficas<sup>2</sup>, aunque han quedado en un segundo plano en relación a la comunidad morisca<sup>3</sup>.

---

1. Una síntesis sobre los estudios e investigaciones de la comunidad mudéjar se puede ver en J. HINOJOSA MONTALVO, «Balance y perspectivas de los estudios mudéjares en España: 1975-2005», *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo. 30 años de Mudejarismo: memoria y futuro (1975-2005)*, Teruel, 2007, pp. 23-110.

2. Sobre la comunidad mudéjar de Guadalajara, véanse los siguientes trabajos: M. ROMERO SÁIZ, *Mudéjares y Moriscos en Castilla-La Mancha. Aproximación a su estudio*, Cuenca, 2007; J. SÁNCHEZ CASTRO, «Mudejarismo en Guadalajara durante los siglos XIII-XV», *Wad-Al-Hayara*, 12, 1985, pp. 145-156; G. VIÑUALES FERREIRO, *La Edad Media en Guadalajara y su provincia: los judíos*, Guadalajara, 2003; ID., «Aproximación al estudio de la comunidad mudéjar de Guadalajara en la Edad Media», *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo. 30 años de Mudejarismo: memoria y futuro (1975-2005)*, Teruel, 2007, pp. 501-512. Sobre la familia Orejón, maestros de obras mudéjares convertidos en 1502, véanse mis trabajos: *Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara (1502-1610)*, Guadalajara, 1992, pp. 69-75; «Datos artísticos inéditos sobre el maestro de obras morisco Acacio de Orejón (1519-d. 1574)», *Wad-Al-Hayara*, 20, 1993, pp. 265-290; «El señor y el marginado: la familia morisca Orejón y la rivalidad de los maestros de obra cristianos», *Al-Qantara*, XVII, 35, 1996, pp. 271-290; «Marginación, rivalidad y enfrentamiento: la familia morisca Orejón y los maestros de obras cristianos de Guadalajara en el siglo XVI. Nuevos datos documentales», *Wad-Al-Hayara*, 25, 1998, pp. 357-382.

3. A. GARCÍA LÓPEZ, *Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara (1502-1610)*; ID., «Memorial elaborado por Fray Pedro González de Mendoza, Obispo de Sigüenza, enviado a Felipe III, proponiendo la celebración de una fiesta nacional por motivo de la expulsión de los moriscos de los reinos hispánicos», *III Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 1992, pp. 401-410; ID., «Andalusís o moriscos. Las quejas de la comunidad morisca de Pastrana, con su paralelismo en el Reino de Granada», *Sharq al-Andalus*,

## LA FAMILIA MENDOZA

El asentamiento más importante de la familia Mendoza en el siglo XV fue en la ciudad de Guadalajara. Allí, los descendientes del marqués de Santillana: el cardenal Mendoza, el duque del Infantado, el conde de Coruña y el conde de Tendilla, levantaron sus casas solariegas. La relación entre la familia Mendoza y los mudéjares fue generalmente buena y cordial. Pero en muchos casos se transformó en una estrecha colaboración y servicio, especialmente a lo largo de la segunda mitad del siglo XV y las primeras décadas del XVI.

Los duques del Infantado fueron protectores de las artes e impulsaron la cultura en sus dominios alcarreños como ha puesto de manifiesto Fernández Madrid. Los mudéjares trabajaron en la totalidad de las obras que la familia Mendoza realizó en las últimas décadas del siglo XV en Guadalajara. El palacio del cardenal Mendoza fue levantado por algunos artistas de origen mudéjar, se sabe que trabajaron yesaires de Calatayud en la decoración interior<sup>4</sup>. También trabajaron mudéjares en la obra del palacio del Infantado en Guadalajara, para el II duque del Infantado, y lo continuaron haciendo los convertidos en 1502 a lo largo de la primera mitad del siglo XVI para los duques del Infantado. Entre la documentación que se conserva en la Biblioteca Nacional, en su sala de Manuscritos o Cervantes, se encuentran tres libros que llevan como título *Nóminas y Cuentas de la Casa de Infantado*, siglos XV a XVIII, en concreto entre los años 1486 a 1739<sup>5</sup>, aunque se trata de una contabilidad incompleta al no conservarse todos los años, solamente algunos salteados. En el manuscrito 11.142 se hallan los acostamientos de los años 1486, 1507, 1511, 1517, 1520, 1522, 1527, 1529, 1532 y 1534. Es una documentación en la que se pagaban los salarios de todos los criados que servían a la casa del Infantado, desde miembros del consejo del duque, mayordomos, músicos, hombres de armas y oficiales de servicios. El III duque del Infantado, don Diego Hurtado de Mendoza (1461-1531), recurrió a ellos como lo habían hecho sus antepasados. Don Diego fue, al igual que otros miembros de la familia Mendoza, con don Íñigo López de Mendoza, don Antonio de Mendoza, don Pedro Gómez de Ciudad Real y doña Brianda de Mendoza, un verdadero promotor del Renacimiento en Guadalajara y en sus posesiones, y siguió contando entre la nómina de sus criados a varios obreros mudéjares convertidos: Miguel de Santistenban, Santa Cruz y Orejón. El duque ordenó hacer algunas obras menores en el palacio del Infantado. En 1507 se estaban realizando unas pinturas para el duque bajo el control de Juan Freytes, pintor asalariado del duque<sup>6</sup>. En 1508 se hace una

12, 1995, pp. 163-177; ID., «Conflictividad y conciencia. La aplicación de justicia y la minoría morisca en el reino de Castilla», en A. MESTRE y E. GIMÉNEZ (coords.), *Disidencias y exilios en la España Moderna*, Alicante, 1997, pp. 455-467; ID., «La comunidad morisca granadina de Guadalajara según un censo de la Inquisición de Toledo de 1596. Algunos problemas de asimilación», *Actas del VI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, 1998, pp. 219-237.

4. P.J. PRADILLO Y ESTEBAN, «La desaparecida parroquia de San Gil de Guadalajara: estado de la cuestión y nuevas aportaciones», *Wad-Al-Hayara*, 21, 1994, pp. 211-256.

5. B.N., Ms. 11.141, 11.142 y 11.148.

6. B.N., Ms. 11.142, ff. 81v-82r. Dado en 22 de noviembre de 1507.

chimenea en el aposento del arcediano, hijo del duque don Diego. En 1512 Lope de Robledo, vecino de Guadalajara, realizó una reja de hierro para la capilla del duque<sup>7</sup>.

También fueron proyectadas otras obras por su mandato fuera de Guadalajara, en otras posesiones suyas como Fuente El Fresno y Heras de Ayuso. En las casas de Heras trabajó en 1511 Miguel de Santisteban<sup>8</sup>, maestro albañil de origen mudéjar, vecino de Guadalajara, bajo las órdenes del maestro de obras también de origen mudéjar Íñigo de Orejón<sup>9</sup>.

En Guadalajara los mudéjares, por su eficacia y rentable trabajo, son defendidos por los nobles que los tienen en muchos casos como sus vasallos. La comunidad mudéjar se fue adaptando y mezclándose con los cristianos viejos. En algunos casos llegaron a colaborar con los cristianos en sus hazañas guerreras. En el Padrón de Armas que hizo don Pedro Gómez de Ciudad Real, por orden de los Reyes Católicos, en 1495, hay un buen número de mudéjares de Guadalajara<sup>10</sup>. Además de los roces habituales entre la comunidad cristiana y la mudéjar eran también corrientes los recelos entre musulmanes y judíos, ya que los musulmanes se caracterizaban por su proselitismo. En 1490 un mudéjar llamado Ali Mendoza fue acusado de convertir al Islam a un muchacho judío de quince años contra su voluntad<sup>11</sup>.

## MUDÉJARES EN GUADALAJARA

Los mudéjares formaban un grupo muy variado en la escala social y en su ocupación laboral. Los oficios más habituales eran caldereros, curtidores, silleros, carpinteros, herreros, cuchilleros, especieros y alcalleres. En la lista de la Inquisición de Toledo de 1530 tenemos las ocupaciones de algunos de los mudéjares convertidos en 1502, entre ellas se mencionan: sastres, tenderos, boticarios, cordoneros y carpinteros. Por otra parte, en los procesos inquisitoriales seguidos contra ellos se mencionan oficios como: albañiles, yeseros, cuchilleros, caldereros, alfareros y alcalleres<sup>12</sup>. En cambio, las mujeres moriscas solían realizar paños y bordados de una forma doméstica, para ello se reunían en una casa llamada de las vizcaínas, donde bordaban sus paños<sup>13</sup>.

7. B.N., Ms. 11.142, ff. 115v, pago de 2.300 maravedíes el día 10 de marzo de 1512.

8. B.N., Ms. 11.142, f. 125r: "Álvaro de la Torre receptor de juros que yo tengo en las cibdad de Cuenca e Huete e sus tierras yo vos mando que de los maravedíes que recibáis de vuestro cargo e recibáis este juro de este presente año de mil e quinientos e honze vos debes a Miguel de Santisteban albañil vecino desta cibdad de Guadalajara o a quien su poder oviere XXX mil CCCLXXV e los a de aver para cumplimiento de pago de los XXXXVII mil que ove de aver por destajo de cargo obras y fa de hazer en la my casa de Heras en esta quisa de echar una viga en la estancia que yo agora tomo de sobre la botillería labrada por parte e abaxo y asentarla con su yeso e solarla encima [...]".

9. A. GARCÍA LÓPEZ, «La obra de Cristóbal de Adonza y Martín Gamecho en la galería del jardín del Palacio del Infantado de Guadalajara», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, 3, 2008, pp. 42-63.

10. J.C. GARCÍA LÓPEZ, *El Fuero de Brihuega*, Madrid, 1898, p. 282.

11. F. SUÁREZ BILBAO, «La comunidad judía del valle del Henares a finales del siglo XV», *Actas del II Congreso de Historiadores del Valle del Henares*, 1990, p. 200.

12. A.H.N., Inquisición, legajo 198/25.

13. A.H.N., Inquisición, legajo 198/4.

También quiero destacar el gran número de moriscos que fueron criados y siervos de la aristocracia alcarreña; conocemos algunos casos aislados como el hijo del morisco Bernardino Retrero, llamado Juan, que vivía con don Íñigo de Mendoza en 1539<sup>14</sup>.

Los mudéjares no eran muy representativos dentro de la población de Guadalajara; antes de 1492 representaban un 6% del total de la población según Viñuales Ferreiro<sup>15</sup>. Un pequeño porcentaje que se caracterizó por desempeñar ocupaciones laborables determinadas y por mantener una fuerte endogamia entre ellos. En el caso de los alcalleres estaban todavía más marginados, pues todos ellos residían en la Alcallería, en casas con horno de alfarero.

En la Edad Media se habla de la morería situada en dos lugares distintos de la ciudad. En primer lugar tuvieron su propia mezquita situada en el Almajil, barrio de la Calderería, junto al convento de monjas de las Carmelitas de Abajo. En los procesos inquisitoriales contra moriscos de Guadalajara en la primera mitad del siglo XVI éstos declaran que residían en el Almajil, sin duda la zona de emplazamiento mayoritario de los mudéjares convertidos a partir de 1502. Villaamil, en los *Aumentos de la Relación Topográfica de Felipe II* relativos a la ciudad de Guadalajara, cree que la mezquita estuvo en el solar donde se edificó la iglesia de la Piedad por doña Brianda de Mendoza<sup>16</sup>. En segundo lugar en la zona de extramuros llamada Alcallería, que comprendía la colación de la iglesia de San Julián y el convento de la Merced<sup>17</sup>. Los mudéjares vivían de forma mayoritaria en el barrio de la Alcallería, posiblemente apartados del núcleo urbano a partir de 1480<sup>18</sup>.

En el siglo XVI el emplazamiento de los mudéjares convertidos está situado todavía mayoritariamente en la colación de San Julián, colación de Santa María y en Barrionuevo, donde tenían el rastro o mercado. Por el contrario, los moriscos llegados desde el reino de Granada en 1571 serán distribuidos por toda la ciudad<sup>19</sup>.

Las realizaciones artísticas de estilo mudéjar en Guadalajara han sido estudiadas por Pavón Maldonado, José Sánchez Castro, Pedro Lavado Paradinas, Pedro José Pradillo y Esteban y José Miguel Muñoz Jiménez<sup>20</sup>.

14. F. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI*, Madrid, 1942, tomo III, p. 217.

15. G. VIÑUALES FERREIRO, «Aproximación al estudio de la comunidad mudéjar de Guadalajara...», p. 504.

16. F. LAYNA SERRANO, *op. cit.*, tomo I, p. 24.

17. *Ibidem*, p. 113.

18. E. CANTERA BURGOS, «El apartamiento de judíos y mudéjares en las diócesis de Osma y Sigüenza a fines del siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales*, 17, 1987, p. 509.

19. A. GARCÍA LÓPEZ, *Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara (1502-1610)*, pp. 103-105.

20. Son numerosos los estudios sobre el arte mudéjar en la provincia de Guadalajara: L. TORRES BALBÁS, «La iglesia mudéjar de Santa Clara en Guadalajara», *Al-Andalus*, IX, 1944, pp. 226-232; J.R. LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ, «A propósito de un salmo davídico en la capilla de Luis de Lucena (Guadalajara): su simbolismo», *Archivo Español de Arte*, 210, 1980, pp. 194-201; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Noticias sobre carpinteros y armaduras del siglo XVI en parroquias rurales de la archidiócesis toledana», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1982, pp. 215-222; B. PAVÓN MALDONADO, *Guadalajara medieval. Arte y Arqueología árabe y mudéjar*, C.S.I.C., Madrid, 1984; P.J. LAVADO PARADINAS, «Restos artísticos mudéjares en Sigüenza», *I Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 1989, pp. 387-394; ID., «Arte mudéjar en la cuenca del Henares», *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá, 1990, pp. 591-616; A. HERRERA CASADO, *La capilla de Luis de Lucena*, Guadalajara, 1991.

## LOS MAESTROS DE OBRAS

Los oficios de albañil, carpintero y maestro de obras fueron los más habituales entre la población mudéjar. Hay constancia de su labor, realizada por buena parte de la geografía española: Zaragoza, Valencia, Teruel y Valladolid<sup>21</sup>. Otros habían sido traídos desde el reino de Granada. Es el caso protagonizado por Cisneros, que llevó hasta Alcalá de Henares a un elevado número de obreros moriscos de Granada para trabajar en la obra de la Universidad de Alcalá. Según los datos proporcionados por Juan Meseguer Fernández fueron de 30 a 146 las personas traídas por Cisneros hasta Alcalá, entre albañiles, carpinteros, maestros de obras y fontaneros, que integraban entre 32 y 33 familias<sup>22</sup>.

En Guadalajara la actividad de los maestros de obras mudéjares en las últimas décadas del siglo XV fue considerable y digna de recordar. Según investigaciones de Viñuales Ferreiro, en los últimos años del siglo XV eran empleados por el concejo de la ciudad como alarifes. Así, el maestre Alí Carreño en 1496 es empleado por la ciudad en un solar caído de la morería para sacar los cimientos y nivelar el terreno acorde a la calle<sup>23</sup>. En 1492 son contratados Atuxaby y maestre Alí para ver unas casas que están en peligro de hundirse. En 1492 el moro Madrones se encargó de levantar la casa del concejo municipal de Guadalajara.

Muchos de estos artistas trabajaron en las obras del palacio de los duques del Infantado en Guadalajara. Incluso, las obras de los más reconocidos maestros de obras eran supervisadas y reconocidas por el maestre hamad Ataxabi o Atajabi, moro, que administraba las obras del duque del Infantado<sup>24</sup>. Conocemos, gracias al estudio de Layna Serrano, algunos nombres como Mohamad Sillero, que realizó en tiempos del segundo duque del Infantado el artesonado mudéjar de la escalera principal del palacio. También trabajó en este palacio el moro alcaller Palomares, Ali Pullate, moro alarife que levantó los pilares en la caballeriza del duque y se encargó de la traída de aguas al palacio. Trabajaron también en esta obra otros mudéjares de Alcalá de Henares y de pueblos cercanos como Chiloeches y Trijueque, de donde era Bartolomé Cherino, que fue ensamblador y tallista, realizando varias obras en los artesonados y frisos del mencionado palacio a partir de 1496. Realizó el artesonado de la galería sobre el jardín y el de la cámara de Santiago, además de las armaduras para el tejado de la caballeriza. De Trijueque también era Pedro de Muduex, albañil que construyó en Guadalajara, por encargo del segundo duque del Infantado en los últimos años del siglo XV, una bóveda para una galería del manantial del Sotillo<sup>25</sup>.

21. M. GÓMEZ RENAU, «Contribución al estudio de los moriscos de Valladolid», *Al-Qantara*, XII, 1991, p. 192.

22. J. MESEGUER FERNÁNDEZ, *El Cardenal Cisneros y su villa de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1989, p. 105.

23. G. VIÑUALES FERREIRO, «Aproximación al estudio de la comunidad mudéjar de Guadalajara...», p. 509.

24. A.H.N., Sección Nobleza de Toledo, Osuna, legajo 2.234(1). Libro de las obras hechas en propiedad del duque del Infantado sitas en Guadalajara en 1493. Contabilidad 6 de marzo de 1493.

25. F. LAYNA SERRANO, *El Palacio del Infantado en Guadalajara*, Madrid, Hauser y Menet, 1941, pp. 109-110.

## FAMILIA BUSTILLO

La tradición de albañiles y carpinteros mudéjares continuó con los convertidos en 1502. En Guadalajara encontramos algunas familias cuyos miembros continúan la tradición de sus antepasados. Entre ellas destaca la familia Bustillo. El máximo representante fue Gabriel Bustillo (1497-1564), morisco que fue procesado por la Inquisición de Toledo en 1546. Declara en su interrogatorio inquisitorial que se había convertido de moro a cristiano a los seis o siete años, siendo bautizado en la iglesia de Santa María.

Gabriel Bustillo era albañil y carpintero. Era natural de Guadalajara y se había convertido al cristianismo en 1502. De los miembros de su familia, tuvo un hermano por parte de madre llamado Francisco Frenero, alfarero, vecino de Alcalá de Henares. Francisco Frenero tuvo una hija, llamada Petronila, que casó con Francisco Alatar, acaller de Guadalajara. Además tuvo otra hija llamada Ana, que fue la primera mujer de Palomares, barbero, y ahora casada con Álvaro de Campo, vecino de Guadalajara. Francisco Alatar estaba casado con una sobrina de Gabriel Bustillo.

La familia Bustillo estaba emparentada con otra familia de maestros de obras de Guadalajara, la Orejón. Gabriel Bustillo llevó una vida muy agitada. Vivió en Guadalajara hasta los veinte años. Posteriormente se tuvo que marchar por encontrarse presente en una riña mortal entre dos moriscos habida en la Alcallería, donde un hermano suyo, Lope Frenero, había matado a Hernando de Guadix. Desde entonces Bustillo llevó una vida muy errante<sup>26</sup>. Se marchó o, mejor dicho, huyó de Guadalajara para no ser acusado del crimen cometido por su hermano, instalándose en el reino de Valencia. Allí trabajó en Liria y Chelva. Luego se desplazó a Requena, a Villanueva de Haro y a un largo número de poblaciones, hasta que decidió venir de nuevo a Guadalajara, para irse a Valladolid a realizar la obra de Nuestra Señora del Prado y las casas del comendador Rivera. Desde allí trabajó en varios lugares de la Tierra de Segovia. Posteriormente fue de nuevo a Valladolid para trabajar en las obras de “Cobos”, estando allí durante cinco años. Al volver de nuevo a Guadalajara está trabajando, asociado o en compañía, con Juan de Quintanilla<sup>27</sup>. También trabajaba en obras del concejo de la ciudad en 1545, pues era alarife municipal. Se le menciona en muchos casos como “hontanero”, trabajando en la reparación de la fuente nueva<sup>28</sup>.

En 1546 Gabriel Bustillo fue procesado por la Inquisición y tuvo un proceso muy largo, siendo protegido por su cuñado Acacio de Orejón, que procedió a vender parte de los bienes de Bustillo para pagar las costas del proceso y hacer frente a las sanciones impuestas por el tribunal del Santo Oficio.

---

26. A.H.N., Inquisición, legajo 191/25.

27. A.H.N., Inquisición, legajo 196/25.

28. A.M.Gu., Actas Capitulares, 1546, f. 36v.

## FAMILIA OREJÓN

La familia Orejón fue una de las muchas familias de obreros mudéjares que se convirtieron al cristianismo en 1502, continuando con su oficio a lo largo del siglo XVI<sup>29</sup>. Era un clan familiar dedicado, en su mayor parte, a labores de albañilería, fontanería y carpintería que residía en Alcalá de Henares en los últimas décadas del siglo XV, instalándose parte de esa familia en Guadalajara en los primeros años del siglo XVI<sup>30</sup>. Desde su llegada a esta ciudad alcarreña son contratados como criados por los duques del Infantado, estando muy vinculados a la amplia familia Mendoza, y en particular al III, IV y V duque del Infantado. El primer representante de la familia Orejón que se instala en Guadalajara fue Íñigo de Orejón (1473-1542). Las primeras obras que realiza Orejón a su llegada a Guadalajara son para la familia Mendoza: en primer lugar trabaja para el cardenal Mendoza y posteriormente para el tercer duque del Infantado<sup>31</sup>, don Diego Hurtado de Mendoza. Será don Íñigo su padrino y el encargado de bautizarle de mudéjar a cristiano, tomando nuestro disidente el mismo nombre del conde de Saldaña, don Íñigo López de Mendoza, futuro cuarto duque del Infantado. Viene hasta aquí acompañado de su hermano Francisco de Orejón. Aunque la familia Orejón no traslada a todos sus miembros a Guadalajara, sabemos que una sobrina de Íñigo permanece residiendo en Alcalá de Henares hacia 1539, y que dos de sus hijos se dedicaban a la construcción. Uno de ellos, Lope Hornero, era carpintero y el segundo, Diego Orejón, era albañil y llegó a ser alarife del concejo de Madrid<sup>32</sup>.

La primera dificultad que encontramos al iniciar nuestro estudio sobre Íñigo, es la de fijar el nombre de sus antepasados y el año exacto de su nacimiento y el de su aparición en Guadalajara. La única referencia con que contamos para precisar estos datos es un proceso inquisitorial que tuvo en 1539 por la Inquisición de Toledo<sup>33</sup>. Se desconoce el nombre de sus padres, que él intencionadamente oculta a la Inquisición, puesto que eran musulmanes. Es posible que tenga alguna relación con un alarife moro Yuçuf Orejudo, que en 1491 recibía un sueldo por su trabajo en las reformas realizadas en las casas arzobispales de Alcalá de Henares, obras ordenadas por el cardenal Mendoza bajo las órdenes del arquitecto Alberto de Caravajal<sup>34</sup>. Noticia importante, y que nos puede permitir enlazar a la familia Orejón con los Mendoza puesto que el

29. Sobre la familia morisca Orejón y otros maestros moriscos en Guadalajara, véase nuestro libro *Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara (1502-1610)*, pp. 69-75.

30. A. GARCÍA LÓPEZ, *Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara*, p. 71. Se plantea el interrogante de la posible relación que pudiera tener la familia Orejón con las familias de moriscos granadinos traídas por el cardenal Cisneros a Alcalá de Henares entre 1499-1500.

31. F. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendoza...*, tomo II, p. 16 y ss.

32. A. GARCÍA LÓPEZ, *Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara*, p. 71; J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987, pp. 145-147, quien documenta a Diego de Orejón, vecino de Alcalá de Henares, trabajando en la torre de Chiloeches.

33. A.H.N., Inquisición, legajo 190/6.

34. F. de B. SAN ROMÁN, «Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 19, 1931, p. 159. En una partida de 1491 se menciona: «A Yuçuf Orejudo por faser cierta obra en las casas arzobispales de Alcalá, seis mil y setecientos y ochenta y dos maravedis y medio, los cuales les fueron dados por mandado de Alberto de Carvajal, maestro de obras del señor Cardenal».

cardenal era natural de Guadalajara, hermano del primer duque del Infantado y tío del segundo duque. Este hecho debemos tenerlo en cuenta, pues el cardenal Mendoza pudo recomendar a sus parientes a Íñigo, y éste pudo trasladarse desde Alcalá a Guadalajara. Incluso podríamos plantear otra hipótesis: que Íñigo trabajara con anterioridad en el palacio del cardenal Mendoza, en la colación de Santa María, en los últimos decenios del siglo XV, antes de hacerlo en las obras de los duques del Infantado.

Los primeros datos artísticos de la familia Orejón en Guadalajara se remontan a 1506. En ese año, Francisco de Orejón estaba trabajando en el palacio de don Antonio de Mendoza. En el testamento del noble alcarreño se cita entre sus deudas una que dice: “a un hermano de Orejón, maestro de las obras del duque mi señor” por los trabajos que había realizado en sus obras. Posiblemente trabajó en algunos remates de las obras proyectadas por Lorenzo Trillo<sup>35</sup>, en el famoso palacio de don Antonio de Mendoza. Este hermano de Íñigo, como ya hemos dicho, era Francisco de Orejón, que también trabajó entre 1511 a 1532 como asalariado o criado por los duques del Infantado.

Es de sobra conocido hoy en día cómo la alta aristocracia recurre a los obreros mudéjares para emplearlos en sus obras; el caso más conocido es el del cardenal Mendoza, los duques del Infantado, los de Medina Sidonia<sup>36</sup> y el condestable de Castilla<sup>37</sup>.

Sobre la formación y orígenes de la familia Orejón en Alcalá de Henares sabemos poco<sup>38</sup>. Clan familiar que traslada algunos miembros de su familia a Guadalajara. Íñigo había nacido en Alcalá de Henares, según declara en su interrogatorio inquisitorial. Desde su llegada a Guadalajara trabaja como un criado asalariado más de los duques del Infantado y en numerosas obras de importancia en la ciudad. Posiblemente se encargará en los primeros años del siglo XVI de rematar la finalización de las obras del palacio del Infantado. Íñigo, gracias al apoyo de la familia Mendoza, había conseguido importantes contrataciones en Guadalajara y ocupar en el conejo el puesto de alarife. Pero su importancia económica y la rivalidad de los restantes maestros de obras cristianos de la ciudad hicieron que fuera procesado por la Inquisición. Desde su llegada a Guadalajara se relaciona y trabaja conjuntamente con otros oficiales de origen morisco.

En 1507 Íñigo ya estaba trabajando para los duques del Infantado. Desde su llegada a Guadalajara trabajó en importantes obras de la ciudad<sup>39</sup>. Trabaja en la mayor parte de los casos asociado a otros maestros de obras moriscos de esta ciudad durante la década de los años veinte y treinta del siglo XVI. Íñigo aparece en Guadalajara por primera vez documentado en los protocolos notariales en 1515, desde entonces realizará una amplia y meritoria labor arquitectónica. En 1517 aparece como maestro de obras del duque del Infantado junto a los maestros Diego de Pañafiel y Diego de

35. C. de ARTEAGA Y FALGUERA, *La casa del Infantado cabeza de los Mendoza*, tomo I, Madrid, 1940. Según este testamento hallado en la sección de Osuna, legajo 1.737.

36. K. WAGNER, *Regesto de documentos del archivo de Protocolos de Sevilla referentes a judíos y moros*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, p. 9.

37. B. ALONSO RUIZ, *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVIII)*, Valladolid, Servicio de Publicaciones Universidad de Valladolid, 2005, pp. 126-127.

38. A. GARCÍA LÓPEZ, *Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara*, p. 71.

39. A.H.P.G.U., Protocolos Notariales, e.p. Alonso de Carranza, legajo 1, f. 105r.

Santacruz. El sueldo que recibía Orejón ese año era: “por el reparo de la fuente y trastejar la casa”<sup>40</sup>. Observamos que además de trabajos de albañilería también realizaba obras de carpintería y fontanería<sup>41</sup>. En 1522 tuvo las primeras rivalidades con vecinos de Guadalajara. En marzo de ese año, otorga carta de procuración a favor del procurador general Fernando de Ávalos, vecino de la villa de Valladolid y natural de Guadalajara, personaje de la clientela del duque del Infantado, para que defienda sus pleitos en la chancillería castellana<sup>42</sup>.

Desde 1517 a 1532 continúa trabajando Íñigo con Diego de Santacruz para el duque del Infantado, recibiendo anualmente por su trabajo 20.000 maravedíes y 60 fanegas de trigo<sup>43</sup>.

Íñigo también llevó a cabo una labor constructiva particular por la ciudad con la contratación de importantes obras. Así, en 1517 contrata la realización de unas casas para el señor Juan de Viana situadas en la colación de San Miguel, que tiene que construir junto a otros maestros de obras de origen morisco, llamados Pedro de Alfajarán y Diego de Guadix<sup>44</sup>. Se encargan de levantar un edificio con unas características propias de la arquitectura mudéjar, empleando materiales económicos como el tapial, el ladrillo, la cal, el azulejo y la madera.

En 1522, se le menciona por vez primera como alarife del concejo, tasando unas casas propiedad de Rodrigo de Morales, mayordomo de Nuestra Señora de la Fuente, junto a maestre Juan<sup>45</sup>.

En 1528 Íñigo trabaja como alarife del concejo de la ciudad de Guadalajara junto a Miguel Santisteban en unas obras de reparación de una sala del edificio consistorial<sup>46</sup>. Sigue vinculado al concejo de la ciudad, pues en 1529 se encarga de la reparación de una fuente pública<sup>47</sup>.

Posteriormente, en 1529, trabaja para otro miembro de la familia Mendoza, don Pedro Gómez de Ciudad Real, en compañía del cantero Miguel Renales en la obra de la portada del convento de la Concepción franciscana<sup>48</sup>. Incluso era el supervisor y controlador de las obras que se hacían en el convento de la Concepción, como así se dice en el contrato entre el cantero morisco Diego de Talavera y don Pedro Gómez de Ciudad Real para la realización de dieciséis pilares para el claustro del convento que se deben hacer “a vista de Íñigo de Orejón”<sup>49</sup>.

---

40. B.N., Ms. 11.142, f. 55r.

41. A. GARCÍA LÓPEZ, *Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara*, p. 71.

42. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, legajo 4, e.p. Alonso de Carranza, 29 de marzo de 1522, f.169v.

43. B.N., Ms. 11.142, f. 359r.

44. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, e.p. Alonso de Carranza, legajo 2, 23 de enero de 1517, ff. 27v-30v.

45. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, e.p. Alonso de Carranza, legajo 4, 24 de octubre de 1522, f. 448 y ss.

46. A.M.Gu., Actas de sesiones, 2 de octubre de 1528, f. 14r.

47. A.M.Gu., Actas de sesiones, 6 de febrero de 1529, f. 14.

48. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, e.p. Alonso de Carranza, legajo 8, ff. 149-150; J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 77.

49. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, e.p. Alonso de Carranza, legajo 8, 24 de diciembre de 1529, f. 644v.

También se encarga de la tasación de dos casas del mencionado noble en Guadalajara<sup>50</sup>.

En 1531 aparece trabajando junto al prestigioso Diego de Medina Medinilla<sup>51</sup>, que se les menciona como soladores y maestros de casas, encargándose de tasar unas casas de la ciudad<sup>52</sup>. Además de trabajar en obras particulares para la baja nobleza alcarreña, es alarife del concejo de Guadalajara<sup>53</sup>. Íñigo continúa trabajando para los Infantado hasta 1542 en que fallece y es sustituido por su hijo Acacio<sup>54</sup>.

Íñigo de Orejón sufrió las persecuciones y el tormento del Santo Oficio al ser procesado por la Inquisición de Toledo y rescatado gracias a la intervención del IV duque del Infantado. Fue procesado en 1535 al ser acusado por otros maestros de obra llamados Diego de Talavera y Francisco de Ribera, que trabajaban en obras bajo la supervisión de Orejón<sup>55</sup>. Orejón formaba parte de un reducido grupo de mudéjares convertidos al cristianismo en 1502 en Guadalajara y que fueron acosados y puestos en tela de juicio a lo largo de la primera mitad del siglo XVI.

En los procesos inquisitoriales que se siguen contra los herejes de la fe católica aportaban múltiples beneficios al Tribunal de Inquisición. La Casa del Infantado, muy vinculada a la corona durante los primeros años del siglo XVI, consigue privilegios importantes para recibir parte de los beneficios obtenidos de estas confiscaciones y multas que se ponían a los acusados de herejía. Fernando el Católico había concedido una Real Cédula al duque del Infantado concediéndole el privilegio para percibir el 50% de los beneficios de todos los bienes confiscados a los herejes que habitaban en sus dominios<sup>56</sup>.

La actuación del Tribunal de la Inquisición contra los moriscos ha sido estudiada por J.P. Dedieu, que la ha considerado como moderada<sup>57</sup>. Así también han opinado Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, explicando esta actitud por dos razones: por un lado por motivos económicos y por otro el intento de convertir al morisco

50. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, e.p. Alonso de Carranza, legajo 8, 25 de mayo de 1529., f. 529r-v.

51. J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, pp. 131-133.

52. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, e.p. Alonso de Carranza, legajo 10, f. 115v. Dice así la noticia: "En la noble ciudad de Guadalajara en casa de my el presente escribano a la colación de Santo Tome viernes ocho días del mes de septiembre, año del nascimiento de nuestro señor salvador Jesucristo de mil e quinientos e treinta e un años en presencia de mi Alonso de Carranza escribano publico e testigos de yuso escriptos Íñigo Orejón e Diego de Medina soladores, maestros de casas e vecinos de esta dicha ciudad con juramento y en especial forma hicieron por que fueron a ver y vieron las casas que fueron de Francisco de Guadalajara e Leonor Díaz su mujer difuntos".

53. A. GARCÍA LÓPEZ, *Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara*, pp. 71-74.

54. B.N., Ms. 11.141, f. 203v, "a los aderezos de Íñigo de Orejón maestro que fue de mis obras VII mil CCXC maravedís que le montaron haber de su acostamiento de este dicho año hasta XIII de mayo del que falleció a razón de XX mil por año y diez y seis fanegas y cuatro celemines de trigo, a razón de sesenta fanegas por año, y a Acacio de Orejón su hijo que entre en su lugar la resta a cumplimiento de los dichos veinte mil maravedís y sesenta fanegas".

55. A.H.N., Inquisición, legajo 196/10.

56. A.H.N., Sección Nobleza de Toledo, Osuna, legajo 1.874/7.

57. J.P. DEDIEU, «Les morisques de Daimiel et l'Inquisition (1502-1526)», en L. CARDAILLAC (ed.), *Les morisques et leur temps*, Paris, 1983, pp. 453-467.

al cristianismo, abandonando las sentencias de penas de muerte salvo en casos extremos<sup>58</sup>. Esto también ocurrió con un total de diez moriscos de Guadalajara que son procesados por la Inquisición. De los diez procesos, únicamente en uno se ellos se aplica tormento por el brazo secular, es decir, que es condenado a muerte. Otros cuatro son absueltos y cuatro más sufren penitencia pública. En la penitencia el acusado era reconciliado a cambio de una importante sanción económica. Los procesos estudiados tuvieron lugar entre 1538 y 1550.

En Guadalajara los mudéjares convertidos continuaban practicando su religión de origen y costumbres de raíces árabes de forma secreta. De esta forma mantenían su religión de una forma interior, conocido como *Taqiyya*. Según Cardaillac<sup>59</sup>, el morisco, al verse ante la imposibilidad de practicar sus creencias árabes en público al tenerlo prohibido, lo hacía en privado, de una forma secreta, pues si era descubierto o visto por algún cristiano podía ser denunciado a la Inquisición.

Las prácticas islámicas que efectúan los moriscos de Guadalajara son las habituales de otras comunidades en el reino de Castilla. Así, practicaban el ayuno del Ramadán, que consistía en que durante la fiesta del Cordero de los musulmanes, que duraba un mes, no comían en las horas de luz y sólo lo hacían durante la noche. La comida que practicaban en la noche se llamaba *Sabor*. Por esta práctica fue acusado Gabriel Bustillo en 1546. Bustillo era carpintero y albañil y realizaba el ayuno del Ramadán, siendo acusado por varios compañeros suyos de agotarse durante su trabajo: “que estaba cansado porque ayuna el rramadan y no podía levar trabajando como trabajaban en su oficio, ayunaba treinta días no comiendo en todo el día hasta la noche”<sup>60</sup>.

Otra práctica era la llamada ablución ritual (*guadox*), que se trataba de una oración que los moriscos realizaban después de lavarse los viernes por la noche el cuerpo con agua limpia, siguiendo una forma a la hora de lavarse el cuerpo. Así, por ejemplo, Bernardino Retrero, vecino de Cogolludo, era acusado por realizar esta práctica: “Hacía e hizo el guadox lavándose la cara, brazos y manos, ojos y orejas, y la boca y las partes deshonestas de su cuerpo, como lo hacen los moros rezando”<sup>61</sup>. En ocasiones esta ceremonia la realizaba alejado del pueblo, cuando creía que se encontraba a solas, pensando que no era visto por nadie. En su casa, colocaba una estera sobre la que se inclinaba y cantaba las oraciones y ceremonias árabes. Práctica del *guadox* y *atador* que también realizaba Mari Díaz<sup>62</sup>.

El viernes era el día sagrado de la religión musulmana, en el cual los moriscos solían ponerse ropa limpia, en ocasiones incluso se vestían con su mejor traje.

Otra costumbre de los moriscos que se mantenía de generación en generación era el canto de oraciones árabes, que se llamaba *Zala*. En Guadalajara el hecho de reunirse varios moriscos o moriscas para recordar o cantar canciones tradicionales de los árabes era un acontecimiento muy corriente. Es el caso protagonizado por Juan

58. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ y B. VINCENT, *Historia de los moriscos*, Madrid, 1978, p. 106.

59. L. CARDAILLAC, *Moriscos y cristianos: un enfrentamiento polémico (1492-1640)*, Madrid, 1979, pp. 68-69.

60. A.H.N., Inquisición, legajo 191/25.

61. A.H.N., Inquisición, legajo 196/3.

62. A.H.N., Inquisición, legajo 192/28.

de Burgos, vecino de Guadalajara, que solía reunir a sus parientes y a otros disidentes de la ciudad en su casa para practicar ritos árabes y recodar canciones de origen musulmán<sup>63</sup>. En el lenguaje empleado en estas canciones vemos el empobrecimiento que había sufrido la lengua árabe, que se transmite de forma oral de generación en generación, por medio de las mujeres que recitan las canciones a los niños desde su infancia. Los moriscos antiguos no conocían el árabe, sino que las canciones y oraciones se recuerdan por la tradición y de una forma oral, lo que empobrecía considerablemente el lenguaje<sup>64</sup>. En Guadalajara se procesó a varios moriscos por recitar canciones árabes. Brianda Suárez, en 1547, tenía un cuaderno en papel escrito que contenía oraciones y cosas de la secta de los moros<sup>65</sup>. Era acusada de poseer un libro en árabe y de conocer las canciones tituladas del Alhandu y Alua, siendo también acusada de enseñar esas oraciones a otros mudéjares convertidos en Guadalajara. Cardaillac nos habla del cuidado que tenían los moriscos en conservar los textos que estaban escritos en árabe y que los guardaban de una forma secreta en sus casas. Se trataba de escritos en árabe o aljamía<sup>66</sup>. En Guadalajara Mariana Franco tenía libros aljamiados y Brianda Suárez contaba con un libro en lengua árabe que había traducido al castellano y que solía leer a otras vecinas convertidas.

La práctica de ritos musulmanes era habitual entre los mudéjares de Guadalajara. Los musulmanes tenían que realizar cinco oraciones al día, durante el alba, mediodía, tarde, puesta del sol y en la noche. Las oraciones se solían sacar del Corán, en concreto de los capítulos, llamados *azoras*. Mari Gómez, mujer de Rodrigo Franco, declaraba ante el Santo Oficio que tenía a las oraciones de moros una gran devoción y realizaba todos los días las cinco oraciones que obligaba la religión de Mahoma: “Una en esclareciendo el día que llamaba Çofe, e otra a mediodía que llaman dohar, e otra a hora de vísperas que llaman Alaçar, e otra a puesta del sol que llaman Alaxi, e otra ya bien noche que llama alatama”<sup>67</sup>. Mayor de Torrelaguna en 1547 rezaba oraciones de moros que decían: “alganduri luy çalenalc”, y cuando falleció su hija cantaba una oración que empezaba “Layla helalu cohar alaha alfanduri la çelayla gelala alafa”<sup>68</sup>. Por su parte Magdalena Torres cantaba otras oraciones que se titulaban “Alhundu y Alganduzila” y otra canción que decía: “al alhardirila hebarabty alaminax arrahamani hirra maluhi herdi ye canadut, guadina abhomi hed”<sup>69</sup>.

Otra ceremonia muy característica era la de los entierros. Cuando muere un miembro de esta comunidad se lavaba su cuerpo y se le ponía una camisa nueva envolviéndolo en una sábana de lino. En algunos casos también se les enterraba con sus joyas<sup>70</sup>. Según acusación inquisitorial en contra de Mariana<sup>71</sup>, cuando en la iglesia iban a dar el

63. A.H.N., Inquisición, legajo 192/28.

64. M. GARCÍA ARENAL, *Inquisición y moriscos: los procesos del Tribunal de Cuenca*, Madrid, 1978, p. 53.

65. A.H.N., Inquisición, legajo 197/17.

66. L. CARDAILLAC, *op. cit.*, pp. 68-69.

67. A.H.N., Inquisición, legajo 192/25.

68. A.H.N., Inquisición, legajo 198/4.

69. A.H.N., Inquisición, legajo 198/7.

70. P. LONGAS, *Vida religiosa de los moriscos*, Madrid, 1915, p. 54.

71. A.H.N., Inquisición, legajo 195/17.

Santísimo Sacramento de la Eucarística no lo hacía, ni tampoco acompañaba a los entierros de los cristianos, pero sí iba a los entierros de mudéjares convertidos<sup>72</sup>. La práctica de los ritos a los muertos, consistente en la purificación del cadáver, continuaba con la recitación de canciones de origen árabe cuando se procedía al envoltorio en un lienzo de lino. Esto era corriente y habitual entre los convertidos de Guadalajara<sup>73</sup>. Así, por ejemplo, Mari Gómez es procesada por la Inquisición junto a otras vecinas, entre otras cosas, por: “lavaban e amortajaban el cuerpo al dicho difunto e después de lavarlo echaron granos de aljafas e plata al dicho difunto, e luego lo amortajaron con lienço nuevo e sobre la mortaza le pusieron una ropa larga e asy mismo de lienço nuevo [...] y quando hazian lo suso dicho al dicho difunto la dicha Mari Gómez y olas otras personas cezian palabras y oraciones en arábigo de la ley de los moros”<sup>74</sup>. Durante estos ritos de enterramiento solían recitar varias oraciones, entre ellas una titulada *Trono de Dios*. Mari Gómez al fallecer un morisco le había puesto un cazo de plata en la boca, que era una costumbre islámica el poner en la boca aljófar, plata y oro<sup>75</sup>.

También mantenían las costumbres musulmanas en relación a sus comidas, pues cumplían las prohibiciones alimenticias tradicionales que imponía el Corán, como eran no beber vino, no comer carne de animales degollados ni carne de cerdo, incluso no comer hortalizas como rábanos, nabos y zanahorias<sup>76</sup>. Brianda Suárez era acusada de no comer tocino ni carne de cerdo ni beber vino. Además solía preparar un alcuucz en una barreña y lo comía con otros vecinos con las manos haciendo unas pellicas<sup>77</sup>. La comida del alcuucz era muy común entre los moriscos. Así, por ejemplo, Jerónima la Franca y otros mudéjares convertidos solían realizar el alcuucz con mucha frecuencia, poniéndose en cuclillas y alrededor del barreño<sup>78</sup>.

En otras ocasiones solían degollar los animales en vez de sacrificarlos, como fue el caso de Isabel Álvarez<sup>79</sup>. Se les acusaba a muchos de los convertidos ante el Tribunal de la Inquisición: “todos los moriscos de Guadalaxara que no comen toçino son moros y lo dejan de comer por la ley e los moros”<sup>80</sup>. Igualmente ocurría con Bernardino Retrero, que no compraba tocino ni bebía vino por estar prohibido en la religión musulmana<sup>81</sup>. En el caso del maestro de obras Íñigo de Orejón, tampoco bebía vino ni comía tocino, ni carne de cerdo, no consintiendo que en su casa se comiera esa carne, además comía el alcuucz arrodillado, bollos de pasas y almendras y unas tortas llamadas mizqueme y zahoran, que era carne de pellas con sebo y pan relleno<sup>82</sup>.

---

72. A.H.N., Inquisición, legajo 198/7.

73. P. LONGAS, *op. cit.*, p. 287.

74. A.H.N., Inquisición, legajo 192/28.

75. P. LONGAS, *op. cit.*, p. 54.

76. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ y B. VINCENT, *op. cit.*, p. 102.

77. A.H.N., Inquisición, legajo 197/17.

78. A.H.N., Inquisición, legajo 196/23.

79. A.H.N., Inquisición, legajo 191/7.

80. A.H.N., Inquisición, legajo 198/7.

81. A.H.N., Inquisición, legajo 194/3.

82. A.H.N., Inquisición, legajo 196/10.

También los mudéjares manifestaban un rechazo profundo a la religión cristiana. Así, por ejemplo, Íñigo de Orejón, una tarde manifestó en voz alta a varios vecinos de Guadalajara que se pusieron a rezar al tocar el Ave María “que parecía que jugamos al abejón”. También negaba a la Virgen María, pues no creía en la virginidad de la Virgen: “no creyendo como hereje en la virginidad de Nuestra Señora Santa María haber sido y quedado Virgen y no corrompida, y teniéndola por mala mujer y herrada, dixo que renegada de Santa María como puta comprobada”<sup>83</sup>.

Conservaban también la practica de la *Tasmia*, el acto de poner nombre morisco a los recién nacidos, acto que estaba prohibido desde 1510, cuando se obliga a poner nombre cristiano a los niños de los mudéjares convertidos<sup>84</sup>.

A través de la ceremonia de la *Fadas* se consagra al recién nacido, poniéndole un nombre árabe. Así, por ejemplo, Juan de Burgos hablaba en árabe y junto a otros moriscos los llamaba con su nombre árabe: “al a dicha Julia la llamaban Fátima y a su marido Juan de Burgos, Nazary y a Francisco, Busta, y a Diego Daçafi le llamaban Opo, y a Catalina la llamaban Frahea”<sup>85</sup>.

También conservaban, además de canciones de origen morisco, los bailes típicos de su comunidad. Solían realizar el baile de la *zambra*. En Guadalajara en 1538 Juan de Burgos y su mujer, junto a tres esclavos, se reunían en su casa y en una habitación hacían el baile de la *zambra* “poniéndose unos atalejos debajo del sobaco, sujtando unas flautas de caña, bailaban descalzos y ellas arreboçadas”<sup>86</sup>.

La labor emprendida por Íñigo fue continuada por su hijo Acacio (1529-1574), que fue un personaje multifacético que a lo largo de su vida tuvo varias ocupaciones laborables<sup>87</sup>. Lo conocemos como supervisor de todas las obras que realizaba el duque del Infantado; se le menciona como carpintero, maestro de obras, incluso como recaudador de algunos impuestos señoriales de la casa del Infantado en sus amplios territorios de la Alcarria, donde se le nombra como criado del duque<sup>88</sup>.

Entra al servicio del duque como maestro de obras en 1542 al fallecer su padre. En las cuentas de acostamiento de los duques del Infantado que se conservan hasta 1562, Acacio se mantiene hasta ese año en el mismo puesto. En 1545, como criado del duque recibe el mismo sueldo que su padre, encargándose de “aderezar a su costa las fuentes que vienen a su casa desde fuera de la ciudad hasta donde nacen”.

83. A.H.N., Inquisición, legajo 196/140

84. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ y B. VINCENT, *op. cit.*, p. 102.

85. A.H.N., Inquisición, legajo 191/14.

86. A.H.N., Inquisición, legajo 191/24.

87. J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, pp. 140-143. Sin olvidar los siguientes trabajos: F. LAYNA SERRANO, «La desdichada reforma del palacio del Infantado por el quinto duque del Infantado en el siglo XVI», *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, LXX, 1949, pp. 1-138; A. HERRERA CASADO, «El arte del Humanismo mendocino en la Guadalajara del siglo XVI», *Wad-al-Hayara*, 8, 1981, pp. 345-384; A. GARCÍA LÓPEZ, *Moriscos en Tierras de Uceda y Guadalajara*; ID., «Datos artísticos inéditos sobre el maestro de obras moriscos Acacio de Orejón...», pp. 265-290.

88. A.H.N., Sección Nobleza de Toledo, Osuna, legajo 3.398(e), encontramos una carta de obligación donde Acacio de Orejón, que aparece como “mayordomo que he sido del Ilustrísimo señor duque del Infantado” en el heredamiento de Fresno de Málaga. Fechado 30 de enero de 1574.

Al año siguiente, 1546, además de aderezar las fuentes realiza trabajos de albañilería y carpintería: “tiene a cargo hacer trastejar y reparar mis casas”<sup>89</sup>. Acacio continúa en la misma ocupación de maestro de obras del duque del Infantado, y en 1562 su sueldo había aumentado en 10.000 maravedíes, encargándose de los trabajos de fontanería de las fuentes de su señor y trastejar sus casas<sup>90</sup>. En 1549 contrata la compra de vigas de madera para las obras del duque<sup>91</sup>.

En 1553 realiza las condiciones para edificar un palomar en el paraje denominado El Cercado para Bartolomé Gallego, vecino de Guadalajara, que se encarga de levantar Juan de Riaza<sup>92</sup>.

También en 1556 trabajaba Acacio como criado del marqués del Cenete, quejándose junto a nueve criados más de unas deudas que les debía su señor<sup>93</sup>. Ese mismo año, al redactar su testamento menciona que su trabajo era al fiado, y prácticamente le debía dinero toda la aristocracia de la ciudad y otros vecinos. Fue ante todo proveedor de materiales para otros obreros o para trabajos domésticos de los vecinos de la ciudad. Solía entregar los materiales al fiado.

También salió fuera de la ciudad de Guadalajara para trabajar por encargo de la familia Mendoza. En 1555 es nombrado por don Baltasar de la Cerda para realizar la tasación de la fortaleza de Pastrana. Esa tasación se realiza junto a Alonso de Covarrubias y García de Cubillas, maestros de obras reales en los alcázares de Toledo y Segovia<sup>94</sup>. Aparece Acacio nuevamente como hombre de confianza de la nobleza alcarreña, a la vez que su prestigio va en aumento puesto que es tasador junto a grandes maestros de obras de su época<sup>95</sup>.

Acacio es un verdadero inspector de todas las obras realizadas por el quinto duque del Infantado. Por poner un ejemplo, en las obras que ordena realizar don Íñigo, en su lugar de Málaga del Fresno, se le menciona como mayordomo en una obra de un tejado. Acacio reconoce los materiales que se van a emplear y se manifiesta en un contrato de cuatro vecinos de Yunquera con Acacio de Orejón: “Otro si que por que el dicho Acacio de Orejón esta temeroso que la tierra para teja no parece tal como conviene de donde los suso dichos la tienen que hacer que quemen las tejas que quisieren primero para hacer la experiencia e saliendo tales que a el dicho Orejón parezca que son buenas e bastantes e así dirá si las han de hacer o no”<sup>96</sup>. Esta labor de

89. B.N., Ms. 11.141, f. 235r.

90. B.N., Ms. 11.141, f. 324v.

91. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, e.p. Melchor de la Torre, legajo 23, 18 de marzo de 1549.

92. A.H.N., Sección Nobleza de Toledo, Osuna, f. 786r-v. Condiciones con que se ha de hacer en el cercado el palomar.

93. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, e.p. Miguel Pérez, legajo 52, 12 de agosto de 1556. “Otorgan carta de poder a favor de Alonso de Torices, para que podáis haber e cobrar recesbir y recaudar todos los maravedíes que a cada uno de nos esta debiendo por librado de nuestro acostamiento”.

94. A.G.S., R.G.S., 1555-I-29.

95. A.G.S., R.G.S., 1555-XII-14. “Executoria del pleito que se a tratado entre don Baltasar de la Cerda con don Gaspar de la Cerda su hermano sobre los hedificios de la fortaleza de la villa de Pastrana”.

96. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, e.p. Juan de Medina, legajo 156, 6 de julio de 1572.

inspección también la realizaba en trabajos escultóricos y de orfebrería que encargaban sus señores<sup>97</sup>.

Los maestros de obras moriscos formaban una comunidad muy fuerte y arraigada en España, sus enlaces matrimoniales eran con otros miembros de la misma comunidad. Trabajaban en cuadrillas integradas por miembros convertidos en 1502, que se protegían asimismo contra los restantes obreros cristianos de la ciudad. Saben adaptarse a los nuevos estilos arquitectónicos del siglo XVI, abandonando el uso del ladrillo y la madera por el de la piedra sillar.

**Fontaneros.** Trabajaron muchos mudéjares en la reparación y traída de agua para la ciudad y para los duques del Infantado durante el siglo XV. En 1492 es contratado el maestro Alí para aderezar la fuente de la plaza de Santa María. También en 1500 Farax reparó los caños de la fuente de la Villa<sup>98</sup>. Para los duques del Infantado trabajó el maestro Alí Pullate, que realizó la obra de conducción del agua hasta el palacio del Infantado desde la fuente del Sotillo.

La actividad de los fontaneros tuvo un amplio desarrollo ya desde el siglo XV y fue continuada por los moriscos convertidos de 1502; muchos de ellos trabajaron en las obras hidráulicas del palacio del Infantado. Tanto Íñigo como Acacio y Diego de Orejón contrataron algunos trabajos de fontanería que realizaban los duques del Infantado en Guadalajara. El caso más representativo que encontramos en Guadalajara fue Lope de Guadix, hijo de un maestro de obras morisco de Guadalajara, que trabajó como fontanero en el palacio del Pardo para el rey Felipe II<sup>99</sup>. Las grandes obras de abastecimiento de agua por ingenieros y alcalleres mudéjares fueron las realizadas en Valladolid por el ingeniero Yuza, en 1497<sup>100</sup>.

**Alcalleres.** Al igual que ha pasado con albañiles, obreros de la construcción, carpinteros y fontaneros, los alcalleres también van a mantener una fuerte endogamia entre varias familias y van a seguir residiendo en el barrio de la Alcallería hasta el siglo XVII, como lo venían haciendo desde la Edad Media.

En Guadalajara hubo importantes alcalleres que destacaron por la realización de azulejos y otros objetos de cerámica. Aquí se formó un taller de trabajo de gran importancia para la época, incluso tan importante como en los reinos de Aragón y Valencia<sup>101</sup>. Es conocido el ejemplo de Yuçut de Palomares<sup>102</sup>, que en 1496 se compromete con el duque del Infantado a fabricar 800 azulejos para el palacio del Infantado. Conocemos también otros nombres, como el de maestro Feça, moro alcaller, y Due-

97. A. GARCÍA LÓPEZ, «Datos inéditos sobre el maestro de obras morisco Acacio de Orejón...», pp. 271-274.

98. G. VIÑUALES FERREIRO, «Aproximación al estudio de la comunidad mudéjar de Guadalajara...», p. 509.

99. A.H.P.GU., Protocolos Notariales, e.p. Miguel Pérez, legajo 78. Es una escritura de un traslado copiado de una carta otorgada por el escribano público de Madrid, Pedro de Esteban, en Madrid a 23 de julio de 1567, en la cual otorga poder a un hijo suyo para que cobre unos bienes de su padre en Guadalajara.

100. M. GÓMEZ RENUA, *Comunidades marginadas en Valladolid. Mudéjares y moriscos*, Valladolid, 1993, pp. 61-62.

101. M.I. ÁLVARO ZAMORA, «Materiales, técnicas artísticas y sistema de trabajo: la cerámica mudéjar», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1984, pp. 621-645.

102. F. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI*, 2.ª ed., Guadalajara, 1994, tomo II, pp. 425-435; ID., *El Palacio del Infantado en Guadalajara*.

ña, su mujer, que tenía sus casas a censo a favor del convento de San Antolín en 1496<sup>103</sup>. En 1516 el alcaller Lope Frenero mató a otro morisco llamado Hernando de Guadix en una disputa que tuvieron ambos en la Alcallería. Entre los testigos habidos en la información contra Gabriel Bustillo en 1546 aparecen Pedro el Rojo, alcaller, Gabriel de Lasarte, alfarero, y Palomares, alfarero. En 1550 da testimonio Pedro el Rojo, alcaller. También declara Mayor Martínez, mujer de Gabriel de Cebadilla, alcaller, difunto<sup>104</sup>.

Los alcalleres mudéjares convertidos al cristianismo continuaron su labor en Guadalajara durante la primera mitad del siglo XVI. A ellos se deben obras de azulejería en la parroquia de San Andrés, en los palacios señoriales de los Mendoza y de la pequeña nobleza de la ciudad, e incluso en obras de Valladolid y otras ciudades castellanas, además de fabricar cántaros, barreños, redomas, ollas, jarras, escudillas y platos de mojates que eran típicos de esta ciudad, y que al iniciarse el siglo XVI competían con los de Talavera y Valencia.

Así, por ejemplo, continuaron trabajando en Guadalajara alcalleres apellidados: Palomares, Rojo, Aguilar, Cebadillo, Talavera, Lasarte y Morales, que continuaron desarrollando una labor meritoria durante el siglo XVI.

Tampoco debemos olvidar a los horneros, que eran los fabricantes de ladrillo y tejas, y que incluso muchos de ellos tenían de apellido Hornero, como los parientes de los Orejón en Alcalá de Henares.

## CONCLUSIÓN

Para cerrar esta aproximación a un estudio sobre los obreros mudéjares en Guadalajara, podemos hacer una pequeña valoración, en la que somos conscientes de que sería necesario ahondar más en la investigación sobre el mudejarismo, resaltando la importancia que tuvieron y lo eficaces que fueron estos trabajadores para los Mendoza. Los nobles alcarreños encontraron en ellos unos fieles trabajadores y una mano de obra más barata que el resto de obreros cristianos.

---

103. G. VIÑUALES FERREIRO, *La Edad Media en Guadalajara y su provincia...*

104. A.H.N., Inquisición, legajo 192/25.



# EL TEMPLO DE SANTA MARÍA DEL CASTILLO (MADRIGAL DE LAS ALTAS TORRES). ANOTACIONES A SU EVOLUCIÓN CONSTRUCTIVA

Ignacio Hernández García de la Barrera

Raimundo Moreno Blanco

*Historiadores del Arte*

Entre otros edificios monumentales de la villa de Madrigal se yerguen la parroquial de San Nicolás de Bari y su hermana menor, Santa María del Castillo. Sin duda este papel secundario ha quedado reflejado históricamente en la bibliografía, donde se la ha venido relegando salvo en contadas excepciones, de las que destacan especialmente las contribuciones de Gómez-Moreno, Gutiérrez Robledo y López Fernández<sup>1</sup>. En las siguientes páginas nos proponemos –dentro de nuestras posibilidades– aportar nuevos datos y puntos de vista acerca de la fábrica, desde su origen medieval a las ulteriores reformas barrocas, basándonos en el estudio del monumento como documento principal, así como en algunos datos exhumados de los libros parroquiales y los protocolos notariales firmados en la localidad.

## HISTORIA Y CRONOLOGÍA

Las noticias conservadas del templo son escasas y en ocasiones difíciles de contrastar. Como ya adelantara Gómez-Moreno a comienzos del siglo XX, la iglesia se levanta sobre un promontorio que constituye el punto más alto de la localidad, acaso en el espacio que antes ocupase un “castillejo” que dominaba el caserío. Como prueba de su existencia se ha tenido la advocación del templo y los restos de unos

---

1. M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, v. I, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2002, pp. 251 y 263; J.-L. GUTIÉRREZ ROBLEDO, «Arquitectura románica y mudéjar en Ávila», *Historia de Ávila II*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2000, pp. 562-563; ID., *Sobre el mudéjar en la provincia de Ávila*, Ávila, Fundación Cultural Sta. Teresa-Instituto de Arquitectura Juan de Herrera, 2001, pp. 44-45; ID., *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 282-285; M<sup>ra</sup> I. LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura mudéjar en Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2004, pp. 139-140.

muros cuya planta se asemeja a un rectángulo, contruidos en fábrica mixta de cal y canto rodado entre los que se disponen varias rafas de ladrillo de las que se distingue, por su mayor entidad, la situada en el ángulo suroccidental<sup>2</sup>. Para algunos autores el trazado de este edificio preexistente marcó el perfil rectilíneo de los muros perimetrales del cuerpo de naves por haberse adecuado a la planta anterior<sup>3</sup>. Esta última afirmación parece difícil de sostener hoy, teniendo en cuenta que hasta la fecha está por excavar el perímetro completo de los restos arqueológicos y que nada hay en los muros –pertenecientes a una renovación de época moderna y por tanto no originales– que apoye esta hipótesis.

En cuanto a su cronología, se ha de observar que no se cita el templo explícitamente en el conocido elenco parroquial encargado por el cardenal Gil Torres en julio de 1250, lo que permite dudar de su existencia en la fecha. Para Madrigal únicamente se detalla un elevado pago: *Madrigal cum pertinenciis suis CC morabetinos*<sup>4</sup>. Si bien es cierto que el que no se le nombre no supone de forma concluyente que no existiese –ya que la localidad contaría al menos con un templo en la fecha–, sus relaciones formales con otras iglesias próximas del sur de la provincia de Valladolid con las que se la ha venido relacionando tampoco contradicen esta hipótesis, haciéndonos retrasar su edificación a la segunda mitad del siglo XIII<sup>5</sup>. En este sentido ha sido una constante su relación con la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Muriel de Zapardiel, cuya construcción data, según inscripción en el artesonado, de 1258<sup>6</sup>; San Pedro de Alcazarén, cuya cabecera se fecha tradicionalmente en la segunda mitad del siglo XIII<sup>7</sup>; o la misma San Nicolás de Madrigal, para cuyo ábside central y partes más antiguas se proponen fechas próximas al final del mismo siglo<sup>8</sup>. A esto se suma la siguiente afirmación de Sánchez Trujillano, quien propone:

---

2. Hay que hacer notar que las medidas de estos ladrillos son 36x18x5 cm aproximadamente, y que se repiten en el fajón que da paso al tramo curvo de la cabecera, una de las zonas más antiguas del templo; no obstante, se ha de tener en cuenta que esta similitud no es en modo alguno prueba definitiva de contemporaneidad.

3. Ver A. GARCÍA ZURDO, *Madrigal de las Altas Torres, cuna de la hispanidad*, Madrigal de las Altas Torres, Diputación Provincial de Ávila, 1961, p. 103; VV.AA., *Guía del románico de Ávila y primer mudéjar de La Moraña*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1982, p. 160 y J. de la VEGA CARNICERO y N. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *Madrigal de las Altas Torres. El secreto de Madrigal*, Valladolid, Ambiente, 1996, p. 90.

4. La última edición de este documento se encuentra en Á. BARRIOS GARCÍA, *Documentación de la catedral de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2004, doc. 83, pp. 146-157.

5. Siguiendo a don M. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, t. I, p. 263, distintos autores han fechado su construcción en el siglo XII, entre ellos VV.AA., *Arévalo y su tierra a la luz de ahora, con mirada de siglos*, Ávila, 1993, p. 163 o F. ZURDO MANSO y E. del CERRO CALVO, *Madrigal de las Altas Torres. Recuerdos para una historia*, Madrigal de las Altas Torres, 1996, p. 75.

6. Aportó el dato J.C. BRASAS EGIDO, *Antiguo partido judicial de Olmedo*, Valladolid, Diputación Provincial, 1977, p. 136.

7. Ver entre otros M. VALDÉS FERNÁNDEZ, *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, Universidad, 1984, pp. 183-184; M<sup>te</sup>. PÉREZ HIGUERA, *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, p. 64.

8. J.L. GUTIÉRREZ ROBLEDO, *Enciclopedia del Románico...*, p. 279.

“[...] consideramos de época más avanzada, dentro del pleno gótico, los ábsides con arquerías superpuestas en dos o tres hileras aunque la más alta en alguna ocasión se ha convertido en recuadros rectangulares, como en el caso del ábside central de San Nicolás de Madrigal, con tres hileras superpuestas de siete arcos ciegos”<sup>9</sup>.

Repitiéndose un modelo similar, aunque con matices en Santa María, como se verá más adelante.

## PLANIMETRÍA Y PROCESO CONSTRUCTIVO

La historiografía ha descrito este templo (fot. 1) en base a su origen medieval, explicando al mismo tiempo su aspecto actual como resultado de una profunda reforma acometida en la centuria del setecientos. De este modo, se ha centrado la atención en su cabecera de tres ábsides en batería, de la que el meridional fue reemplazado por una capilla de planta rectangular cubierta por una cúpula que actualmente se emplea como sacristía. Asimismo ha llamado la atención la presencia del crucero –pieza que no deja de resultar un tanto insólita para el momento y el lugar del que se trata–, marcado en altura pero no en planta. La relación de elementos de la aceptada estructura primigenia termina con la torre, concretamente con su cuerpo bajo.



Fot. 1. Vista general.

9. M<sup>te</sup>. SÁNCHEZ TRUJILLANO, «Materiales y técnicas en el arte mudéjar de La Moraña», *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, p. 366. Anteriormente J.C. FRUTOS CUCHILLEROS, «Arquitectura mudéjar en el partido judicial de Arévalo (Ávila)», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid-Teruel, CSIC-Diputación de Teruel, 1981, pp. 421-422, fechaba la mayor parte de los templos de la comarca en el siglo XIII, no descartándose la posibilidad de que algunos se retrasasen al siglo XIV.

La configuración que mantiene su cabecera invita a pensar en una disposición canónica de ábsides laterales reducidos y de mayor tamaño el central. Exteriormente los conservados presentan diferentes composiciones, alzándose el principal sobre un inoportuno zócalo contemporáneo que se extiende al contiguo, al que se superponen dos bandas de arcos de medio punto doblados y una tercera desenfilada. Sobre ellos un friso de facetas, y por remate una banda de recuadros inconclusa o semi-derruida. El lateral es marcadamente poligonal, fruto de contar sólo con cinco paños rectos, sin curvar su decoración<sup>10</sup>. Repite el modelo del ábside central en las dos primeras bandas, siendo sucesivamente recrecido con una de recuadros y un ático liso. Así pues, se repite una vez más un modo de trabajo al que Gómez-Moreno dedicaba las siguientes palabras:

“¿Ves esos paramentos de ábsides y torres llenos de arquerías múltiples, tan graciosas? Pues eso costaba menos que hacerlos lisos de ladrillo y además garantizaban solidez: estética de ahorro, diríamos. Ahorro de esfuerzo y dinero, siempre; derroche de arte y habilidad, por contrapeso; que a fuerza de ser sobrio el artífice, con poco jornal vivía, y sin desgastes musculares su pulso y su cerebro conservan virtud para lucirse. Él no busca golpes de efecto, no mide distancias; sutiliza, decora, mima, sin preocuparse de que al espectador llegue visible su esfuerzo primoroso; nunca miente con estructuras falsas; nunca chapucerías ni desarreglo; sacerdocio artístico, diríamos también”<sup>11</sup>.

Al interior, por su parte, destaca la diferencia de lo conservado en cada uno de ellos, puesto que mientras que el lateral mantiene su aspecto y estructura primigenias, el central conserva el presbiterio –tramos recto y curvo–, si bien camuflado por reformas posteriores y habiendo perdido el arco triunfal. Tras el fajón que da paso al ábside hoy día luce un retablo barroco, que oculta decoración pictórica de época en el cascarón<sup>12</sup>. El lateral es un buen ejemplo de arquitectura románica de ladrillo; compuesto de tramo recto y curvo, cubre su espacio con buenas bóvedas del mismo material, de cañón y cuarto de esfera respectivamente, organizándose la primera en dos a partir de un fajón apeado en voluminosos pilares escalonados, idénticos al resto de apoyos. En los paramentos del tramo recto se organiza una teoría de arcos ciegos, compuesta por esbeltos ejemplos doblados de medio punto que arrancan de ladrillos aplantillados en nacela, haciendo las veces de imposta, y que recuerdan en su ubicación, salvando la evidente diferencia de dimensiones, los de los presbiterios de San Miguel de Arévalo o de la parroquial de Adanero. Aunque muy deteriorados, se mantienen en algunas partes de sus muros restos de ornamentación pictórica, de factura gótica.

La relación entre ambos ábsides ha sido origen de diferentes hipótesis, especialmente en lo relativo a su secuencia constructiva. Tras un detenido examen de la fá-

10. Sobre la dificultad de la traza de una planta circular para un ábside de cinco paños ver R. MONTROYA INVARATO, «Sobre los ábsides mudéjares toledanos y su sistema de trazado», *Al-Andalus*, 38, 1978, p. 457.

11. M. GÓMEZ-MORENO, *Toledo: guía oficial*, Toledo, 2ª ed., 1928, pp. 25-35. Recogido en: ID., *Retazos*, Madrid, CSIC-Patronato J.Mª Quadrado, 1970, p. 168.

12. Parece tratarse de la representación de un pantocrátor, que, de confirmarse, podría estar relacionado con el presente en Santa María la Mayor de Arévalo, que se viene datando en el siglo XIII, o con el aparecido en el ábside de la parroquial de Espinosa de los Caballeros, fechado según una inscripción en 1436, lo que pondría de manifiesto la persistencia del modelo.

brica, estamos en condiciones de afirmar que el primer ábside en levantarse fue el central. El friso de esquinillas presente en el exterior continúa en el tramo recto, siendo éste visible desde el trasdós de la bóveda del ábside septentrional (fot. 2); la delicadeza de su trabajo, así como del paramento en que se emplaza, es prueba evidente de la intención de estar destinado a quedar a la vista. Sin embargo, a juzgar por su magnífico estado de conservación, poco tiempo después se decidió erigir el ábside lateral apoyándose en el ya existente, con lo que el muro quedó oculto. Un aspecto sin aclarar o sin una explicación convincente supone la presencia de las distintas hojas de ladrillo que se levantaron en el cierre occidental de la capilla del evangelio, incluso haciéndole variar ligeramente su eje transversal; hablaría de un cambio de plan, de la intención del proyecto o de un pequeño desajuste con respecto a lo calculado, sin que en este momento se pueda añadir nada más.

Sin ser un caso único, pero sí poco frecuente, cuenta la iglesia de Santa María del Castillo con un crucero que da paso al cuerpo de naves. La estructura actual es del todo moderna y, por tanto, su presencia puede contribuir a generar cierta confusión, ya al interior, ya al exterior, asemejándose su torpe aparejo al del hastial occidental. Haber podido acceder al bajocubierta de este espacio nos proporciona la información necesaria para poder afirmar que esta estructura estuvo planteada en origen, habiendo sufrido con el paso del tiempo una profunda alteración formal, que no conceptual. De este modo, se mantiene testimonio de los arcos torales que daban paso a ambos brazos del transepto (fot. 3), estando éstos formados por dos roscas de ladrillo de perfil ligeramente apuntado y una marcada diferencia de altura con respecto a la actual configuración<sup>13</sup>. Hay que añadir, además, que en la cara interna del muro septentrional del brazo de ese mismo costado, se puede observar una serie de estilizados arcos de medio punto, organizados por pilastras en resalte, todo ello enjalbegado; recuerda ligeramente lo que se puede ver al exterior, si bien allí en remedo mucho más tosco (fot. 4).

Asunto también complejo resulta el de la configuración primigenia del cuerpo de naves, puesto que en la actualidad cuenta con un único espacio litúrgico al que se añaden dependencias anejas en sus costados. Nada exterior o interiormente, más allá de la lógica o la intuición –no siempre buenas consejeras–, apoyaría la presencia de tres naves, esto es, no se contaba con resto o testimonio alguno que aclarase el particular. Nuestro empeño permite aclarar en parte este punto, si bien vaya por adelantado que a falta de un estudio arqueológico completo del entorno sería aventurado proponer unas conclusiones definitivas. De este modo, y según la documentación exhumada, parece confirmarse que el templo hubo de contar con varias naves, posiblemente tres, aunque hay referencias confusas desde el siglo XVII: en las cuentas de fábrica de los años 1635-1637 se recoge una partida de 243 reales empleados “en el aderezo de la nave de la iglesia y soportal de ella”; en las de 1652-1653 se hace referencia a la “nave mayor”; en las de 1663-1664 a la de “nuestra señora del Carmen”<sup>14</sup>; más adelante al “ade-

13. Esta modificación de la proporción en altura afectaría a todo el templo y se ha de tener siempre presente a la hora de reconstruir la imagen original de éste y otros innumerables edificios medievales que mudaron en los siglos del Barroco sus cubiertas de madera por bóvedas tabicadas.

14. Archivo Diocesano de Ávila (ADAv), Libros de cuentas de fábrica, sin foliar.



Fot. 2. Friso de esquinillas del tramo recto.



Fot. 3. Arquerías ciegas del crucero.



Fot. 4. Restos de los arcos torales del antiguo crucero.

rezo de las dos naves de la dicha iglesia”<sup>15</sup>; y en las de 1698-1700 queda constancia de lo gastado en el trastejo de “los tejados de las tres naves y los de la torre y soportales”<sup>16</sup>. Andando el tiempo, ya en el siglo XVIII, existen alusiones en 1720-1722 y 1726-1729 a las naves de Santa Águeda y Santa Lucía respectivamente<sup>17</sup>, y en 1733 a “la nave del medio”<sup>18</sup>, siendo ésta la última referencia a la presencia de colaterales. Una vez más ha sido el estudio directo del edificio el que más luz ha arrojado sobre este aspecto, poniendo de manifiesto que la organización actual de la nave central en dos tramos y crucero repite la que estas partes presentaron en origen, que al interior se mantiene oculta tanto por los muros perimetrales presentes hoy como por las bóvedas cuatripartitas, ambos fruto de la renovación barroca. En origen organizaban el cuerpo del templo sendas parejas de arcos apuntados de triple rosca que subsisten en el bajocubierta (fot. 5), separando la nave central de las laterales, que serían llamativamente estrechas –quizá al modo de las de San Miguel de Arévalo o San Esteban y San Pedro de Cuéllar– y de las que poco se puede decir en lo relativo a su longitud antes de acometerse una excavación arqueológica. Resulta lógico pensar que tendrían la fijada por

15. ADAv, Libro de cuentas de fábrica, 1665-1735, f. 55v.

16. *Ibidem*, f. 93v.

17. *Ibidem*, sin foliar.

18. *Ibidem*.



Fot. 5. Restos de la primitiva arquería de formeros.

la central, esto es, la misma con que cuenta actualmente. La variación vendría determinada por la presencia de un acceso a poniente, hoy desaparecido, una vez levantado el cuerpo de dependencias aledañas que une el templo y la torre y prolonga sensiblemente el aspecto exterior de la iglesia. Consta su existencia y dedicación a Santa Catalina al menos desde 1615, fecha en que se le menciona con motivo del desescombro de la zona tras desmontarse el cuerpo superior de la torre<sup>19</sup>. Igualmente existen referencias a la presencia de otros pórticos o al menos “soportales” en las naves laterales, de los que no quedan huellas de su situación exacta o envergadura<sup>20</sup>.

La torre se dispuso al oeste de la iglesia, alineada con la capilla mayor y exenta, pese a que hoy la une a la nave central el mencionado edificio auxiliar<sup>21</sup>. En su construcción se distinguen al menos dos impulsos bien diferenciados que se corresponden con los cuerpos presentes en la actualidad, contando su fábrica con algunas sin-

19. ADAv, Libro de cuentas de fábrica, 1614-1615, sin foliar.

20. “[1673-1674] Más cuatrocientos y ochenta y dos reales que costó de manos y material un soportal nuevo que se hizo a la puerta del santo Cristo [...]”, ADAv, Libro de cuentas de fábrica, 1665-1735, f. 22. “Más da en data y se pasa en quenta ciento y noventa y cuatro reales que costaron de trastejar y meter dos vigas en los soportales de Nuestra Señora del Sol y aderezo de los demás [...]”, *Ibidem*, f. 22v. Sin duda resulta anormal por la ubicación y a la vista del terreno la referencia hacia las mismas fechas al empedrado de un “soportal detrás de la capilla mayor”, *Ibidem*, f. 56.

21. Ya apuntó esta posibilidad M<sup>º</sup>I. LÓPEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 140.

gularidades un tanto insólitas. El cuerpo inferior se yergue sobre un zócalo granítico al que se superponen altos cajones de mampostería entre verdugadas de ladrillo; cuenta con una planta casi cuadrada y un grosor de muros que supera los dos metros. En su interior alberga dos estancias superpuestas, de las que descuella la inferior por la amplia luz de la bóveda apuntada que la cierra. La singularidad aludida viene dada por el peregrino sistema constructivo empleado en su lienzo oriental, en el que los cajones de mampuesto no se encintan ni conforman el esquinal con las acostumbradas cadenas de ladrillo, sino que se superponen sin solución de continuidad y enjarjan solapándose los pasantes con entregos, como si de una construcción mediante encofrados se tratase. Al tiempo, la zona central de esta cara conserva el deteriorado recuerdo de una rica decoración. Extrañamente avanzada sobre el plano de los esquinales, se distingue una serie de cinco arquillos de medio punto sobre la que corre un friso de ladrillo –hoy rozado– que presumiblemente mostraría perfil de nacela. La zona superior del paramento, hasta la cornisa que señala el barroco cuerpo de campanas, estaba exornada por pilastras de ladrillo. En la actualidad se encuentran muy deterioradas, si bien a la vista de su aparejo parece intuirse que se alternaban las revocadas –enfiladas con los arquillos inferiores– y las que dejaban el ladrillo visto, añadiendo al conjunto un singular efecto bicromático. En este momento nada puede asegurarse de la zona inferior, oculta por el edificio que une torre y templo. Por tanto queda la incógnita de si se suceden varias fajas de arcos al modo de la torre de los ajedreces de San Martín de Arévalo o de la parroquial de Rasueros, o si se trata de ejemplos estilizados al modo de los frecuentes en Toro y que en la provincia de Ávila se repiten en los ábsides de Constanzana, Donvidas, Pedro Rodríguez o Santo Domingo de Arévalo, entre otros.

Por el contrario, del primitivo cuerpo alto existen referencias al aderezo de “las agujas de la torre mocha” hacia 1575, que prueban su deficiente estado en la fecha<sup>22</sup>, para más adelante ser definitivamente desmontado hacia 1614-1615:

“Iten se le pasan en quenta ciento y cinquenta reales en que se remató el desazer la torre de la dicha iglesia [...]”<sup>23</sup>.

“Iten se le descargan veinte y siete digo treinta y siete reales que pagó a doce obreros a dos reales y quartillo y seis de vino por limpiar y desocupar la torre después de derribada”<sup>24</sup>.

“Iten se le rebajan diez reales que dio y pagó a Pedro Picarada [sic] porque limpió y desocupó los soportales [de Santa Catalina, occidental] de la dicha iglesia de lo que echaron desde la torre [...]”<sup>25</sup>.

Poco después, en 1618, se guareció de la intemperie el cuerpo bajo, para lo que se firmó un contrato con el maestro carpintero Juan Domínguez, quien colocaría una primera cubierta a cuatro aguas sobre un pretil, antecedente del actual cuerpo de campanas<sup>26</sup>.

22. ADAv, Libros de cuentas de fábrica, 1569-1575, f. 18.

23. ADAv, Libros de cuentas de fábrica, 1614-1615, sin foliar.

24. *Ibidem*.

25. Ver nota 17.

26. Archivo Histórico Provincial de Ávila (AHPAv), Protocolo 3817, f. 47 y ss.

Una vez más acertó Gómez-Moreno fechando la renovación barroca del templo en el siglo XVIII, convirtiéndose su afirmación en lugar común para posteriores historiadores. En este momento y gracias a la documentación conservada nos podemos aproximar algo más a las fechas de esta intervención, que mudó por completo la planta, estructura, proporciones y decoración del edificio. Así, aún no se debía haber emprendido en junio de 1760, pues en esa fecha el carpintero Carlos Jibaja redactó las condiciones para la reparación de una zona cercana al hastial de poniente del primitivo artesonado<sup>27</sup>. En cambio, había de estar concluida en 1790, puesto que en un documento relacionado con el pago del órgano nuevo se asegura que la parroquia debía a la cofradía de Nuestra Señora de las Nieves de San Nicolás “[...] más de veinte mill rs. que se le prestó para haiuda de la rehedificazi3n” de la iglesia<sup>28</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS GARCÍA, Á. (2004), *Documentación de la catedral de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- BRASAS EGIDO, J.C. (1977), *Antiguo partido judicial de Olmedo*, Valladolid, Diputación Provincial.
- ECINAS, A. de (sin fecha), *Madrigal de las Altas Torres cuna de Isabel la Católica*, Madrid, Revista Geográfica Española.
- FRUTOS CUCHILLEROS, J.C. (1981), «Arquitectura mudéjar en el partido judicial de Arévalo (Ávila)», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid-Teruel, CSIC-Diputación de Teruel, pp. 417-425.
- GARCÍA ZURDO, A. (1961), *Madrigal de las Altas Torres, cuna de la hispanidad*, Madrid, Diputación Provincial de Ávila.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1901), *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, 3 vols., reed. 2002, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1970), *Retazos*, Madrid, CSIC-Patronato J.M<sup>a</sup> Quadrado.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. (2000), «Arquitectura románica y mudéjar en Ávila», *Historia de Ávila II*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba-Caja de Ávila, pp. 517-584.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. (2001), *Sobre el mudéjar en la provincia de Ávila*, Ávila, Fundación Cultural Sta. Teresa-Instituto de Arquitectura Juan de Herrera.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. (coord.) (2002), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>I. (2004), *La arquitectura mudéjar en Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- MONTOYA INVARATO, R. (1978), «Sobre los ábsides mudéjares toledanos y su sistema de trazado», *Al-Andalus*, 38, pp. 455-481.

27. AHPAv, Protocolo 3966, sin foliar.

28. VV.AA., *Catálogo de los órganos de la provincia de Ávila*, Ávila, Caja de Ávila, p. 480.

- MORENO Y RODRIGO, R. (1949), *Madrigal de las Altas Torres, cuna de Isabel la Católica. Historia local ilustrada*, Ávila, Medrano.
- PÉREZ HIGUERA, M<sup>a</sup>T. (1993), *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, M<sup>a</sup>T. (1986), «Materiales y técnicas en el arte mudéjar de La Moraña», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 365-372.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M. (1984), *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, Universidad.
- VEGA CARNICERO, J. de la, y GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, N. (1996), *Madrigal de las Altas Torres. El secreto de Madrigal*, Valladolid, Ámbito.
- ZURDO MANSO, F. y CERRO CALVO, E. del (1996), *Madrigal de las Altas Torres. Recuerdos para una historia*, Madrigal de las Altas Torres.
- VV.AA. (1982), *Guía del románico de Ávila y primer mudéjar de La Moraña*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- VV.AA. (1993), *Arévalo y su tierra a la luz de ahora, con mirada de siglos*, Ávila.
- VV.AA. (2002), *Catálogo de los órganos de la provincia de Ávila*, Ávila, Caja de Ávila.
- VV.AA. (2006), *Madrigal de las Altas Torres. Raíces y fe de un pueblo*, Ávila, Caja de Ávila.



# LA IGLESIA DE EL SALVADOR (ARÉVALO). APORTACIONES AL ESTUDIO DE SU FÁBRICA

Ignacio Hernández García de la Barrera  
*Historiador del Arte*

A José Luis González Sánchez, “Cuco”,  
*in memoriam*

## PRESENTACIÓN

No resulta novedoso empezar unas líneas sobre el mudéjar moraño lamentando la falta de un estudio integral sobre el particular. No faltan, eso sí, páginas dedicadas al tema, pero es necesario reconocer la desigual aportación de las mismas al conocimiento del asunto, siendo frecuente la reiteración una y otra vez de los mismos planteamientos, quizá sin el necesario interés o el mínimo espíritu crítico.

Cierto es que la documentación de la que se tiene constancia es tan parcial como escasa, así como que el acceso a los distintos testimonios que conforman este legado –tanto religiosos como civiles– está sujeto a “negociaciones” privadas, más aún cuando se trata de visitas en profundidad.

Las dificultades que ambos aspectos generan, justifican de algún modo la ausencia de ese estudio completo e intenso sobre el foco moraño y su relación con el panorama general peninsular.

Es debido reconocer, al tiempo que de justicia, que sin la aportación de importantes autores sería muy poco lo conocido de estas tierras, además –y esto quizá sea más relevante– de carecer del mínimo interés que estos monumentos reclaman. Entre esos autores, por el tratamiento monográfico que han realizado sobre el asunto, así como por los avances que han proporcionado en su conocimiento, destacan Manuel Gómez Moreno –cuya contribución resulta difícil de estimar–, José Luis Gutiérrez Robledo e Isabel López Fernández. Estos últimos ya recientemente y a quienes reconozco como responsables de una nueva actitud hacia el mudéjar abulense, basada tanto en su estudio y difusión como en la implicación emocional con el paisaje y el paisanaje en el que se emplaza.

Fruto de la relación con los profesores Gutiérrez Robledo y López Fernández brota el vínculo con el patrimonio del norte de la provincia de Ávila, y, en este caso

concreto, con el templo de El Salvador, en Arévalo; a ellos se debe lo que estas páginas puedan aportar al estudio de esta iglesia. Tampoco quiero dejar pasar la ocasión, en este punto, de agradecer a quienes me han permitido y facilitado realizar el trabajo, concretamente a D. Alejandro Cabrero –párroco de la localidad– y a D. Ricardo Guerra –cronista oficial de la misma–, por sus atenciones y consejos.

La intención no es otra que avanzar, aunque sea a pasos pequeños, hacia el conocimiento más completo de estos elementos y contribuir, al tiempo, a su mayor difusión, todo ello encaminado a su mejor conservación y perduración en el tiempo.

## INTRODUCCIÓN

En un entorno como la realidad social de numerosas localidades de la provincia de Ávila, determinada por unas importantes tasas de despoblación y envejecimiento, la conservación del patrimonio cultural pasa por superar numerosas dificultades o incluso por parecer intenciones idílicas, más cuando se trata de testimonios de entidad menor –o al menos, así identificados– frente a los grandes monumentos de mayor reconocimiento. En estas circunstancias fue como, dentro de un programa de desarrollo local entre los años 2003 y 2004, se puso en marcha el que se conoció como *Proyecto Mudéjar I*, una iniciativa de la Diputación Provincial de Ávila puesta en marcha a través de la Fundación Cultural Santa Teresa.

Como objetivo principal se fijaba,

*Mejorar el estado general de los monumentos mudéjares situados en La Moraña y Tierra de Arévalo, intentando a su vez que se conviertan en elementos fundamentales para el desarrollo integral de la comarca.*

Para cumplir con ello se plantearon unas líneas de actuación que respondían a lo establecido en nueve programas, que abarcaban desde el trabajo directo en los edificios a su estudio y documentación, su difusión, concienciación de la población local, etc. De lo realizado entonces surgen estas páginas, que se traen como ejemplo de lo allí ejecutado.

Una vez seleccionado el conjunto de elementos sobre los que se trabajaría –25 torres de iglesias parroquiales de 17 localidades–, entre las distintas instituciones implicadas se fijó el que sería sistema de trabajo, de acuerdo a los objetivos establecidos.

El primer programa, conocido como “Acondicionamiento”, se encargaba de la limpieza interior de las torres, así como del cerramiento de sus vanos, con la aspiración de evitar que volbiesen al precario estado en que se encontraban anteriormente.

Obvio resulta decir que la mayoría de estos espacios había acumulado una cantidad ingente de residuos, tonelaje de escombros, palomina y basura en general, que estaba sometiéndolo en algunos casos a las fábricas a un sobreesfuerzo gratuito, además de dañando algunos elementos como forjados o bóvedas, llegando a poner en riesgo la propia estabilidad de los mismos.

Paralelamente se documentaba, estudiaba e investigaba cada una de las torres, primero con intención puramente científica y posteriormente para generar la información pertinente de cara a su difusión.

La puesta en valor del patrimonio cultural servía como paso previo indispensable que permitiese el conocimiento y concienciación sobre estos elementos, al tiempo que permitía hacerse una idea de la riqueza de la zona, todo ello sin olvidar la importancia en sí mismo de mejorar el estado de conservación del mencionado patrimonio.

Las tareas realizadas para esto último quizá no merezcan ser calificadas de restauración ni rehabilitación, ni falta que hace. Se concibieron teniendo más presente la tradicional idea del mantenimiento como medida más eficaz para asegurar la buena conservación de los monumentos, a la vez que evitar la necesidad de grandes obras, con los importantes gastos que aquéllas llevan añadidos. Se trataba básicamente de limpiar; de limpiar suciedad en cantidades industriales, tarea poco grata y menos reconocida. En este caso la cuadrilla que lo llevó a cabo dio un tremendo ejemplo de profesionalidad y buen hacer, hizo mucho y lo hizo bien. Ellos fueron: Antonio Sánchez Martín (oficial), Agustín Sánchez del Real, José Antonio Garzón Casado y José Luis González Sánchez; sin su trabajo no habría podido realizar el mío, tienen –por tanto– mi admiración y respeto (fot. 1).

## LA IGLESIA DE EL SALVADOR (ARÉVALO)

No ha sido la historiografía excesivamente generosa con el templo de El Salvador<sup>1</sup>, especialmente en lo que se refiere a sus primeros tiempos. Esto se justifica por la escasez de material documental encontrado hasta el momento y por lo muy alterado de su fábrica, que oculta buena parte de aquel impulso original (fot. 2).

Las primeras referencias que se tienen pertenecen al siglo XIII, concretamente a la primera mitad, en que ya funcionaba el templo como parroquia, si bien nada se dice de la apariencia del mismo. Se ha hecho por tanto necesario deducir a partir de los restos que nos han llegado cuál podía haber sido aquélla. De este modo, se ha venido hablando de una posible organización interior de tres naves, con la correspondiente cabecera triabsidal, estructura que sufriría una profunda alteración al levantarse la torre en su costado septentrional, respetando, eso sí, el ábside inserto en su cuerpo bajo. No ocurriría lo mismo ya en épocas renaciente y barroca, cuando se altera todo el cuerpo de naves y lo que quedaba de la cabecera, trocando esencialmente la composición del templo con el añadido de capillas, cambio de cubiertas, etc. Observando la planta de la iglesia, la hipótesis parece válida y lógica, ya que aún hoy se podrían rastrear las huellas de ese templo que merecería el calificativo de “canónico”.

El otro elemento perteneciente si no a la fábrica original sí a las primeras alteraciones del mismo, y que pondría en relación los momentos románico y mudéjar de la misma, sería la torre.

Ésta se organiza siguiendo una estructura “modelo” en lo que se refiere al mudéjar de estas tierras. Se levanta en fábrica mixta de ladrillo y mampostería, y está compuesta

---

1. De cara a aligerar la lectura, suprimo en este texto las anotaciones bibliográficas con motivo de no volver a insistir en pasajes múltiples veces referidos. Remito al lector interesado a la breve bibliografía recogida al final de estas páginas.



Fot. 1. Cuadrilla del *Proyecto Mudéjar I*.



Fot. 2. Vista nororiental del templo.

de cuatro cuerpos dispuestos sucesivamente en altura, quedando comunicados éstos a su vez por la conocida fórmula de escaleras embutidas en los muros, aquí de buen desarrollo tanto longitudinal como en altura, cubriéndose por una meritoria solución de bovedillas escalonadas de ladrillo, todo ello iluminado por un mínimo número de reducidos vanos.

En el cuerpo bajo se dispone el que sería ábside septentrional de la primitiva cabecera, compuesto por tramo recto y curvo, cubiertos ambos por bóveda –medio cañón y cuarto de esfera, respectivamente–, conservando su arco toral con los correspondientes apoyos, en este caso una curiosa suerte de capiteles-ménsulas que lucen unos motivos de cabezas monstruosas, “esculpidas con valentía” en palabras de Gómez Moreno.

Sobre ésta se dispone otra sala cuadrada y cubierta con la bóveda más interesante del conjunto; se trata de una cúpula levantada con ladrillos organizados en hileras concéntricas arrancando de un friso de esquinillas y dispuesta sobre trompas. Resulta sin duda un elemento singular, relacionado con el ejemplo presente en la parroquial de Fuentes de Año, si bien allí algo más tosco.

Más arriba se organiza un nuevo espacio abovedado de menores dimensiones y escasa altura; se cubre con una bóveda apuntada levantada en ladrillo –que arranca a nivel de su suelo– construida a partir de cimbras de las que aún quedan las huellas, si bien hoy su estado resulta precario cuando no peligroso.

El cuerpo de campanas remata la torre en la parte superior, con dos altos huecos por flanco y cubierto en la actualidad por un tejado a cuatro aguas.

El grueso de la documentación conservada específica de esta fábrica se centra en los siglos XVI y siguientes, cuando se encamina hacia momentos que se escapan a estas páginas; se hace entonces necesario entresacar datos parciales que permitan aclarar aspectos de periodos anteriores. La mayoría de las referencias, además, se hacen eco de pequeños reparos u obras de mantenimiento o entretenimiento, intervenciones surgidas de las propias necesidades generadas por el uso. Este es el caso de los reparos en la torre y el soportal, así como el trastejo de la iglesia, realizados en 1555<sup>2</sup>, años en los que Arévalo había perdido ya buena parte del peso que había ostentado con anterioridad, especialmente en tiempo de la dinastía Trastámara. A esta situación parecen responder las reclamaciones que desde la mitra abulense se hacían a familias como los Dávila o los Briceño para que culminasen las obligaciones adquiridas tiempo atrás por sus linajes, llegando a ser amenazados con “excomunió mayor” en caso de no ejecutar lo dispuesto<sup>3</sup>.

En este tiempo, el templo –en lo fundamental– ya debía presentar un aspecto similar en gran parte al que ha llegado a la actualidad, salvando la zona de la cabecera; de este modo parecen corroborarlo algunas de las referencias ya vistas, así como otras relativas a partes concretas de la fábrica, como pueden ser los aderezos y retejos realizados en la “nave del cierzo sobre la capilla de vergara” o en los soportales del mismo costado<sup>4</sup>.

2. Archivo Diocesano de Ávila (ADAv), Libro de cuentas de fábrica, 1548-1630, f. 33r.

3. *Ibidem*, ff. 213v-214r.

4. *Ibidem*, f. 144r.

No es sin embargo hasta el siglo XVIII, y concretamente hasta los tiempos de Juan Luquero –párroco que fue de El Salvador–, cuando la fábrica sufre una intervención que la va a afectar de manera integral. Sobre lo ejecutado entonces queda recogida relación en un documento, que aunque fuera de los correspondientes a sus años, se conserva en el Archivo Diocesano<sup>5</sup>, en el que se recoge la enorme actividad de estos tiempos (c. 1770), tanto en lo que se refiere a lo mueble como a lo inmueble; de esta manera, hay referencias a los retablos, a las efigies, al coro, a las bóvedas, a los paramentos, etc., es decir, a la estructura y ornamentación prácticamente general del templo.

Sin ser esta documentación, como ya se ha comentado, excesivamente rica, reúne la suficiente información como para relacionarla con la que revela el propio monumento. Una de sus partes más controvertidas ha sido la cabecera, en la actualidad unificada exteriormente por un hastial en el que se suceden –de norte a sur– la sacristía, la capilla mayor, la capilla de los Briceño y unas dependencias aledañas a la parroquia.

El origen románico de la fábrica que se ha atribuido a este templo –no estoy en condiciones de hacer una valoración crítica de la hipótesis planteada por Cervera Vera de una sinagoga previa– se apoyaba sobre todo en la capilla del cuerpo bajo de la torre y en la disposición de las naves en relación a una supuesta cabecera triabsidal.

La limpieza efectuada en el interior de la torre, y concretamente en la primera de las salas intermedias, permitió acceder al espacio que hoy ocupa el trasdós de la bóveda de la sacristía; el mencionado lugar alberga la prueba del citado origen de la fábrica. Lo que allí se conserva, aunque no íntegramente, es un fragmento de muro curvo levantado en sillería bien escuadrada y asentada, rematado en una cornisa, esta sí muy deteriorada (fot. 3). Por su tamaño y disposición debe tratarse de los últimos vestigios del ábside del primitivo templo de El Salvador. Según aparece en las referencias documentales, éste permaneció en pie hasta el siglo XVIII, en que la capilla mayor sufrió importantes cambios; se sustituyó la cubierta y se añadió una linterna, ante las quejas de escasez de luz. Tras la visita pastoral de 1794 se dispuso hacer la “media naranja de la capilla mayor”<sup>6</sup>, en una obra que afectó también a la coronación de la torre, retablos mayor y colaterales, rejeo general y blanqueo de la iglesia y sus capillas, con un coste total de 37.300 reales y 27 maravedíes<sup>7</sup>.

Para ejecutar la media naranja hubo que desmontar previamente la cubierta existente, surgiendo la duda de si se trataría de la original –previsiblemente de sillería y medio cañón–, puesto que en las cuentas quedó recogido un ingreso de 220 reales por la venta de la piedra sacada del desmonte de la anterior<sup>8</sup>.

Esta cabecera resulta singular en la comarca puesto que son contados los casos localizados hasta ahora de ábsides levantados con sillería, concretamente los de la ermita del Cristo de la Moralejilla, en la cercana localidad de Rapariegos, y del templo parroquial de Espinosa de los Caballeros, también próxima, y ambos pertene-

5. *Ibidem*, f. 46r. El documento se refiere al último cuarto del siglo XVIII.

6. ADAv, Libro de cuentas de fábrica, 1761-1850, f. 135r.

7. *Ibidem*, f. 144r.

8. *Ibidem*, f. 139r.



Fot. 3. Restos del ábside primigenio.

cientes en tiempos a la Comunidad de Villa y Tierra de Arévalo, dentro del que se conoció como “tercio de La Vega”.

No menos controvertido, al tiempo que relacionado con la formación de la cabecera, es lo relativo a la torre contigua a aquélla y, más aún, la capilla de su cuerpo bajo. La posible relación de esta última con las naves, siguiendo la planta del templo, ha sido el origen de la propuesta que le atribuye carácter de ábside septentrional del templo primigenio.

La primera referencia documental que se tiene de esta capilla, si bien muy tardía con respecto al tiempo de su construcción, es de comienzos del siglo XVII, resultando de innegable interés para el tema que se trata.

“Otro si damos licencia al dicho cura para que quando él quisiere pueda y a su costaazer la capilla que esta debajo de la torre quitando el paredón que está delante y allanando el suelo de la dicha capilla y para cierre la puerta de la torre para que se suba a ella por la sacristía”<sup>10</sup>.

---

9. A estos ejemplos, y también levantado en sillería, habría que añadir el pórtico meridional de la iglesia de San Martín, igualmente en Arévalo, que se sitúa en los años postreros del siglo XII.

10. ADAv, Libro de cuentas de fábrica, 1548-1630, f. 312v (año 1608).

Se sabe entonces que a comienzos del siglo XVII esta capilla permanecía sin uso litúrgico, aunque se desconoce desde cuándo era así<sup>11</sup>; lo que resulta indudable es que la torre se levantó con posterioridad al ábside de sillería –el encuentro entre sus muros así lo demuestra–, al igual que ocurre con el primitivo cuerpo de naves, como a continuación se verá.

Gracias una vez más a la limpieza ya mencionada –si bien no lo suficiente–, se pudo acceder también desde la primera sala de la torre –esta vez por su flanco de poniente– al trasdós de las bóvedas de la nave septentrional; allí, y como viene siendo común, se encuentran nuevos restos de la antigua fábrica, que en este caso se corresponden con la arquería de formeros que se disponían entre la nave central y la del evangelio (fot. 4).

El número y la luz de los arcos que componen esta serie supusieron la pauta para los que los reemplazaron, si bien algunas de sus otras características resultan de gran interés; en primer lugar, debe referirse que esta arquería está levantada en piedra, con vanos de medio punto apeados en toscos pilares de más bastos capiteles y molduras, siendo éstos geométricos y sin ornamentación alguna.



Fot. 4. Primitiva arquería de formeros.

---

11. Por las noticias posteriores parece que pasó a utilizarse como capilla bautismal –hasta 1757 al menos–, en que se recomendó su traslado por carecer de la decencia y luz suficientes, así como “ser manifiesto el peligro que se sigue a los niños” (ADAv, Libro de cuentas de fábrica, 1685-1765, f. 294r).

Por otra parte, el cuerpo de la torre interrumpe el que sería desarrollo del arco más oriental, aspecto que aún hoy puede observarse en el interior del templo, con el anómalo arranque de ambas teorías de arcos, lo que indica que su construcción fue posterior a la de éstas.

Por todo ello, y a modo de conclusiones, la lectura que hago del monumento difiere en parte de lo que se ha venido apuntando hasta ahora de este templo, si bien es cierto que no dejan de ser pequeñas anotaciones o matizaciones que en poco afectan al conocimiento general del conjunto.

En primer lugar, la aparición del ábside central supone, por una parte, la demostración del origen románico de la fábrica, tantas veces supuesto, al tiempo que aporta un nuevo elemento al breve catálogo de cabeceras de este tipo en la comarca.

Singular también resulta la aparición de la arquería de formeros y los datos que de ella se pueden extraer; de un lado la comprobación de una estructura de tres naves desde el proyecto inicial, mientras que de otro un nuevo argumento para asignar a la torre una datación posterior.

Un nuevo punto conflictivo entonces resulta la relación que se establece entre el ábside, la capilla del cuerpo bajo de la torre y esta en sí misma. Si los recientes hallazgos permiten hablar de un templo de tres naves de cabecera absidal en la capilla mayor, no resulta tan sencillo asignar el mismo cerramiento para las laterales y, en caso de hacerlo, habría que hablar de capillas de modestísimas dimensiones. Completar el desarrollo del formero más oriental suprimiría casi por completo el tramo recto de la capilla del evangelio, quedando ésta reducida casi a una capilla-hornacina<sup>12</sup>, lo mismo que ocurriría en la nave meridional y, por añadidura, en el presbiterio de la capilla mayor, que vería seriamente reducidas sus dimensiones.

La torre, por tanto, pertenece a un momento posterior y con ella —al menos— buena parte de su cuerpo bajo, lo que explicaría la ausencia de sillería en sus muros —unas pequeñas catas en el tramo recto así parecen corroborarlo—, por la escultura presente en los capiteles—ménsula de su toral, así como por su disposición con respecto al conjunto. Sobre la citada escultura hay que señalar que no cuenta con paralelos en la comarca, si bien en la catedral de Ávila se conservan unas piezas de llamativas semejanzas; se trata de una serie de restos reutilizados —posiblemente procedentes de una cornisa— actualmente dispuestos junto a la clave del cimborrio, del cual se sabe que no se cerró hasta el segundo cuarto del siglo XIV. Los motivos que lucen son en su mayoría cabezas, tanto humanas como animales o monstruosas; de estas últimas, además, constan ejemplos similares en tierras segovianas, entre los que destaca lo presente en la cornisa del templo de San Andrés, en Pecharromán<sup>13</sup>, que se ha datado a finales del siglo XIII.

En cuanto a la cronología, resulta aventurado plantear una datación definitiva. Poco es lo que se ha señalado hasta ahora sobre el asunto, tan sólo la más tardía cons-

12. No es extraña al mundo románico la presencia de este tipo de espacios —relacionados con lo litúrgico—, del mismo modo que tampoco es inusual que al exterior estas mínimas estancias puedan tener cerramiento recto.

13. Quiero mostrar desde aquí mi agradecimiento a los doctores Gutiérrez Robledo y Moreno Blanco, quienes me informaron de la existencia de las piezas tanto de la catedral de Ávila como de la mencionada localidad segoviana.

trucción de la torre –siglo XIII– con respecto al templo; la relación del ábside con los otros elementos de la zona lo situaría en la transición entre los siglos XII y XIII, aceptando por tanto para la torre una fecha posterior, quizá de cerca de una centuria a juzgar por la talla presente en los referidos capiteles-ménsula.

Todo ello vendría a insistir, una vez más, no sólo en la proximidad espacial y temporal de lo románico y lo mudéjar, sino incluso en su convivencia en las mismas fábricas. Supongo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS GARCÍA, Á. (2004), *Documentación de la catedral de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- CERVERA VERA, L. (1992), *Arévalo (Ávila). Desarrollo urbano y monumental hasta mediados del siglo XVI*, Madrid.
- DÍAZ DE LA TORRE, J.M. (1999), *Un reino de ladrillo y adobe. La belleza de lo humilde*, Arévalo.
- FRUTOS CUCHILLEROS, J.C. (1981), «Arquitectura mudéjar en el partido judicial de Arévalo (Ávila)», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid-Teruel, CSIC-Diputación de Teruel, pp. 417-425.
- GÓMEZ MORENO, M. (1901), *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, 3 vols., reed. 2002, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- GUERRA SANCHO, R. (2004), *Las murallas de Arévalo*, Ávila, Caja de Ávila.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. (2000), «Arquitectura románica y mudéjar en Ávila», *Historia de Ávila II*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba-Caja de Ávila, pp. 517-584.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. (2001), *Sobre el mudéjar en la provincia de Ávila*, Ávila, Fundación Cultural Sta. Teresa & Instituto de Arquitectura Juan de Herrera.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. (coord.) (2002), *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>I. (2004), *La arquitectura mudéjar en Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- MONTALVO, J.J. (1928), *De la Historia de Arévalo y sus sexmos*, 2 vols., Valladolid.
- PÉREZ HIGUERA, M<sup>a</sup>T. (1993), *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- RUIZ HERNANDO, J.A. y RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M. (coords.) (2007), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Segovia*, 3 vols., Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico.
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, M<sup>a</sup>T. (1986), «Materiales y técnicas en el arte mudéjar de La Moraña», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 365-372.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M. (1984), *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, Universidad.
- VV.AA. (1982), *Guía del románico de Ávila y primer mudéjar de La Moraña*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- VV.AA. (1993), *Arévalo y su tierra a la luz de ahora, con mirada de siglos*, Ávila.

# IMÁGENES FUNERARIAS DEL TOLEDO MUDÉJAR

Sonia Morales Cano

Universidad de Castilla-La Mancha

La reconquista de la ciudad de Toledo en 1085 por parte de Alfonso VI supuso el dominio cristiano definitivo de la urbe que desde el 711 permanecía bajo el poder musulmán<sup>1</sup>. En esta ocasión, la convivencia entre ambas civilizaciones fue respetuosa, lo que propició la formación del foco mudéjar toledano<sup>2</sup> y convirtió a la ciudad del Tajo en el puente cultural entre Oriente y Occidente. Pese a todo ello, el protagonismo de la población mudéjar en el ámbito fue inferior a la judía y cristiana, lo que no impidió que en el terreno artístico su plástica resultara muy atractiva y sugerente para la sociedad toledana<sup>3</sup>.

Tal vez lo que mejor caracteriza al arte mudéjar, estilo nacional por excelencia, sean los materiales que emplea: se trata, en general, de elementos baratos –yeso, ladrillo y madera–, al servicio de una sociedad económicamente débil, pero prodigiosamente trabajados gracias a la pericia de los alarifes. En la temática mudéjar se entrecruzan las dos corrientes sobre las que se debate nuestra historia medieval –Oriente y Occidente, lo musulmán y lo cristiano–<sup>4</sup>. La influencia musulmana se aprecia en la utilización de elementos vegetales, epigráficos, geométricos y animales, mientras que la figura humana y los escudos heráldicos son préstamos cristianos.

Si bien es cierto que el mudéjar toledano prefirió los motivos ornamentales musulmanes, en el transcurso de los siglos fue incorporando en sus obras motivos góticos y renacentistas caracterizados por el naturalismo del que hacen gala estos estilos: los sepulcros mudéjares toledanos, que serán analizados en las líneas que siguen de manera pormenorizada, dan buena cuenta de ello.

---

1. La reconquista de Toledo propició una ingente cantidad de movimientos migratorios. Para evitar el impacto de la despoblación se dispusieron medidas muy atractivas para quienes habitasen el lugar, tales como la reducción de tributos, S. MOXÓ, «Exenciones tributarias en Castilla a fines de la Edad Media», *Hispania*, XXI, 1961, p. 165.

2. G.M. BORRÁS GUALIS, *El Islam: de Córdoba al mudéjar*, Madrid, Sílex, 1990, p. 212.

3. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, «El arte mudéjar y las sinagogas toledanas. El Toledo judío», en R. GONZÁLEZ RUIZ (dir.), *Luz de sus ciudades: homenaje a Julio Porres Martín-Cleto*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2008, p. 332-336.

4. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Mudéjar toledano: palacios y conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas, 1980, p. 16.

## EL ARTE FUNERARIO

A pesar del carácter igualitario de la muerte —*la mort, l'única i gran igualadora de la humanitat*<sup>5</sup>— es evidente que en la Edad Media se muere según la condición social de cada uno. Las exequias fúnebres son la última demostración del poder de las clases dominantes<sup>6</sup> y el sepulcro la manifestación icónica de esa superioridad. Es bien sabido que el arte funerario constituye una fuente documental insustituible puesto que, junto a la exhuberancia decorativa, las inscripciones o epitafios que contienen ofrecen una suma considerable de información que contribuye a poner en pie una historia social, religiosa y económica.

Dos eran los motivos principales por los que los poderosos no reparaban en gastos a la hora de elegir su última morada. En primer lugar, hacer gala de su linaje, mostrado a través de la inscripción en la que se alude a su parentesco y la heráldica, con lo que preservar su memoria; en segundo lugar, beneficiarse de las misas y los rezos que allí tuvieran lugar, pues se consideraba que era un lugar intermedio entre el mundo terrenal y el espiritual.

### Los epitafios y la perpetuación de la memoria

El arte funerario y especialmente los epitafios constituyen una fuente de conocimiento inagotable para los historiadores y los historiadores del arte, puesto que su correcta lectura contribuye a poner en pie una historia social, política, religiosa y artística por la extraordinaria información que contienen. Los epitafios más antiguos se redujeron a una leve alusión a la identidad del muerto y, a veces, contenían alguna palabra elogiosa<sup>7</sup>. Pronto al nombre del difunto se añadió la fecha del fallecimiento, con fórmulas escritas frecuentemente en latín, sobre todo en los siglos XII y XIII. Estas leyendas solían comenzar con la fórmula *Hic jacet*. En el siglo XIV estos epitafios identifican al personaje, su función en el mundo de los vivos, con una breve palabra elogiosa en ocasiones, como *honrrable*, la fecha de defunción y, a veces, la edad con la que contaba cuando finó, si bien es cierto que, en ocasiones, aludían a su parentesco:

“AQUI YACE PERO GOZ DE GAMERO FIIO DE GOGALO GOZ DE GAMERO E NIETO DE DON PERO SUÁREZ ALGUACIL QUE FUE DE TOLEDO ESTE CAVALLERO FUE MUY BUENO E ONRADO E DE BUENA [FAMILIA] E FINO XI DIAS DE NOVEBRE ERA DE MIL CCC XXXIX ANOS (1301)”<sup>8</sup>.

5. F. SABATÉ I CURULL, *Lo senyor rei ès mort!: actitud i cerimònies dels municipis catalans baix-medievals davant la mort del monarca*, Lleida, Universitat, 1994, p. 10.

6. C. BEAUNE, «Mourir noblement à la fin de Moyen Age», *La mort au Moyen Age*, Estrasburgo, Société Savante d'Asace et des Régions de l'Est, 1997, p. 125.

7. Ph. ARIÈS, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 185-187.

8. Epitafio de Pero González de Gamero, ubicado en la nave de la epístola de la iglesia toledana de San Bartolomé, documentada ya en 1185 pero con el nombre de San Zoel. Un estudio de esta iglesia en Á. GONZÁLEZ PALENCIA, *Los mozárabes en Toledo en los siglos XII y XIII*, Madrid, Instituto Valencia de don Juan, 1930, p. 174. Este epígrafe sepulcral consta de once líneas en romance castellano, insertas

En el siglo XV, las inscripciones que no sólo aluden a la memoria individual del difunto sino también a su familia se generalizan. Estas inscripciones están enmarcadas por una orla decorativa y puede existir una asociación entre el sexo del difunto y el tipo de orla, que puede ser casual o responder a una intencionalidad por parte del ejecutor: las orlas con motivos heráldicos y las lisas corresponden a hombres, mientras que las que poseen decoración geométrica y vegetal pertenecen a mujeres<sup>9</sup>. La ingente cantidad de lápidas de este tipo existente en una ciudad tan islamizada como Toledo hace pensar que las estelas y cipos funerarios musulmanes están en la base de estas creaciones<sup>10</sup>.

Los materiales predominantes en estas inscripciones son la piedra caliza y el mármol. Por su parte, los caracteres que las conforman pueden estar realizados en relieve, mediante el vaciado del contorno, o incisos. En cuanto a la forma literaria, predomina el verso sobre la prosa, destacando el primero en las escritas en lengua latina mientras que la segunda prevalece en las escritas en romance castellano<sup>11</sup>. Estos epitafios no siempre aparecen de forma aislada, sino que es frecuente que aparezcan ligados a un arcosolio mudéjar.

### Un recorrido por los sepulcros mudéjares toledanos

Según Pavón Maldonado<sup>12</sup>, no es fácil establecer en qué edificio toledano se inició la arquitectura mudéjar, pero parece lícito pensar que fue en el convento de Santa Fe, concretamente en la capilla de Belén<sup>13</sup>. Este convento se asienta sobre una parte de los palacios de taifas mandados edificar por el monarca al Ma'mun en el siglo XI. En el siglo XIII, el rey Alfonso VIII donó parte de los alcázares reales a los caballeros calatravos para que construyeran una capilla dedicada a Santa Fe, la zona más antigua del convento<sup>14</sup>. La capilla de Belén es el único resto conservado del antiguo palacio de al-Ma'mūn: se trata de un pequeño espacio que debió ser oratorio o *qubba* funeraria en el palacio taifa. En fecha posterior se colocó en el muro sur el sepulcro del infante D. Fernando Pérez, fallecido el 20 de mayo de la era de 1280 –año de 1242–, según constaba en una lápida, hoy desaparecida, que rezaba así:

---

en una cartela rectangular donde se sigue la técnica de cajas excavadas. La lápida es de mármol blanco y presenta policromía. La orla que enmarca la inscripción está exornada con óculos en los que se insertan águilas en número de cinco en los lados menores y de siete en los mayores.

9. A. ARELLANO CÓRDOBA, *En torno a inscripciones toledanas*, Toledo, Obra Cultural de la Caja de Ahorro Provincial, 1980, pp. 115-116.

10. Á. FRANCO MATA, *Saber ver el Gótico*, catálogo de la exposición del Museo Arqueológico Nacional, Leganés, Ayuntamiento, 1987, p. 159.

11. A. ARELLANO CÓRDOBA, *op. cit.*, p. 115.

12. B. PAVÓN MALDONADO, *Arte Toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1973, p. 62. La planta de la capilla de Belén, cuadrada al exterior y ochavada al interior, y los nervios de herradura entrecruzados de la bóveda de la capilla de Belén denotan el influjo del arte califal.

13. M. GÓMEZ MORENO, *Arte mudéjar toledano*, Madrid, Leoncio de Miguel, 1916, p. 5.

14. R. del CERRO MALAGÓN, *Arquitecturas de Toledo. Del romano al gótico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992, p. 171.

“O : MORTALE : GEN(U)S : CUR : MU(N)DUM : NO(N) : CITO : SP(E)RN(I)S / Q(U)I : PERT(I)T : UT : CERNIS : MORIT(URU)S : REX : DIVES EGENUS/ ECCE : PUER : GEN(E)RIS : REGALIS : STIRPE : CREATUS VIVAT : UT : I(N) : CELIS : ROG(U)ET HIC : Q(U)CUMQ(U)E : FIDELIS OBIIT : FERNANDUS : PETRI : XX : DIES : MADII : ERA : M : CC : LXXX”<sup>15</sup>.

La concepción del monumento sepulcral como una pequeña fachada rectangular y los temas vegetales de sus yeserías, consistentes en hojas digitadas y anilladas derivadas de motivos islámicos característicos de los siglos XI y XII, son elementos básicos para establecer una cronología del mudéjar toledano<sup>16</sup>: se trata del sepulcro mudéjar fechado más antiguo y, consiguientemente, el primero en el que aparece un friso de mocárabes<sup>17</sup>. Su forma rectangular difiere de la de otros enterramientos toledanos como el de Fernando Gudiel († 1278) y el de Lupus Fernandi († 1312), ambos en forma de lucillo enmarcado por arcos angrelados o festoneados, claro indicador de que este formato rectangular no debió tener mucho éxito. A pesar de la temprana fecha del sepulcro, es digno de mencionar el empleo de decoración heráldica, a base de escudos cruzados por una especie de banda, así como figuras angélicas dispuestas en los extremos del friso.

El sepulcro de Fernando Gudiel († 1278), alguacil de Toledo, ubicado en la capilla de San Eugenio de la catedral, establece ya el modelo definitivo del tipo mudéjar toledano, con el remate en friso de mocárabes entre leones, que será repetido en varios ejemplos conservados en el claustro del convento de la Concepción Francisca, fechados a finales del siglo XIII y primeros años del siglo XIV. Su epitafio reza:

“AQ IAZ DON FERNAN GUDIEL MVI ONRRADO CAVALLERO ALGUAZIL FUE DE TOLEDO A TODOS MVI DRECHURERO. CAVALLERO MVI FIDALGO MVI ARDIT E ESFORZADO E MVI FAZEDOR DE ALGO MUY CORTES BIEN RAZONADO SIRUIO BIEN A IHS XPO E A SANTA MARIA E AL REY E A TOLEDO DE NOCHE E DE DIA. PATER NOSTER LA RECIBAN EN LA SU COMPAÑIA E FINO A XXV DIAS DE JULIO ERA DE MCCC XVI”.

Circunda todo el frente una cenefa en la que varias veces se repite una inscripción arábiga que dice “A LA MADRE DE DIOS Y VIRGEN MARÍA”<sup>18</sup>. No es de extrañar la presencia de dos leones si se tiene en cuenta el carácter apotropaico de estos animales y si se atiende a la lectura simbólica que ofrece el Bestiario medieval:

“El león es el Hijo de la virgen María; es, sin duda alguna, el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza, tiene poder sobre todas las criaturas [...] cuando el león quiere cazar y comerse una presa, traza un círculo en el suelo con la cola, deja una abertura que sirva de entrada a los animales que él desea, y que quiere convertir en presa suya [...]. La cola es la justicia que pende sobre nosotros; por el círculo, hemos de entender naturalmente el paraíso, y la brecha es la entrada dispuesta para nosotros, si hacemos el bien y abandonamos el mal”<sup>19</sup>.

15. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.*, p. 37.

16. T. PÉREZ HIGUERA, *Paseos por el Toledo del siglo XIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, pp. 42-43.

17. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.*, p. 40.

18. Vizconde de PALAZUELOS, *Toledo: guía artístico-práctica*, ed. facs., t. I, Toledo, Zocodover, 1984, p. 178.

19. I. MALAXECHEVERRÍA (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986, p. 24.

Tampoco hay que olvidar que los leones ya se habían utilizado en las representaciones plásticas árabes, como se evidencia en la fuente del patio de los Leones de la Alhambra, reutilizados de un palacio anterior de los siglos X-XI. En esa ocasión, uno de los poemas más hermosos de Ibn Zamrak explica su significado simbólico: “el agua es un don del sultán que se derrama sobre sus fieles vasallos, los leones agazapados que se aprestan a defenderlo”<sup>20</sup>.

No cabe duda de que el mejor conjunto funerario mudéjar está custodiado en el convento de la Concepción Franciscana. Este monasterio se encuentra situado, como también ocurría con el de Santa Fe, en el terreno que perteneció a los palacios de Galiana. Hacia 1230, durante el reinado de Fernando III, los franciscanos se instalaron por primera vez en Toledo, en el monasterio de San Antonio, a extramuros de la ciudad, pero unos años después, en tiempos ya de Alfonso X el Sabio, se trasladaron al interior de la ciudad<sup>21</sup>, donde construyeron el actual convento. Allí permanecieron hasta que Isabel la Católica lo cedió a la comunidad femenina de la Concepción, que es la que hoy en día lo habita.

Desde la segunda mitad del siglo XIII hasta la actualidad, el convento ha sufrido numerosas transformaciones que han alterado su fisionomía y han hecho desaparecer diversas manifestaciones del arte gótico-mudéjar<sup>22</sup>. De los primeros tiempos se conserva esencialmente el claustro bajo, cuyas lápidas sepulcrales permiten fechar esta zona en la segunda mitad del siglo XIII. De todas esos enterramientos, en la actualidad sólo están visibles cinco: el del alcalde Per Juanes († 1297), el de Arias Ferrades de Gallicia († 1304), el de Lupus Fernandi († 1312), el de Johan Alfonso († 1345) y otro que tal vez corresponda a Gonzalo Esteva († 1280), a pesar de que el epitafio sea ilegible.

La inscripción de Per Juanes, ubicada actualmente en el ala meridional y puesta al revés por un descuido tras una intervención, está enmarcada por una orla sobre la que se extiende una decoración geométrica, muy similar a la que ofrece la lápida de Doña Leocadia († 1295), sita en la iglesia de Santiago del Arrabal. La exornación se completa con ocho óculos en los que se insertan otras tantas águilas con alas exployadas que aún conservan restos de su primitiva policromía. El epitafio reza:

“VITA BREVIS: MISERA/ MORS: EST: FESTINA: SEVERA/ ECCE: DOMUS: CIGNERIS/ SI VIVIS: HOMO: MORIERIS/ CUM: FEXCUM: LIMUS CUM: RES: SIMUS/ UNDE: SUPERVIMUS AD: TERR/ A: REDIMUS: FINO: DON: PER/ JUANES: EL ALCALDE: XXVIII DIAS/ DE MAYO: E: MIL: CCC: XXXV”.

También en el ala meridional del claustro, aunque en el muro frontero, figura la lápida de Arias Ferrades. En esta ocasión, la inscripción está enmarcada por una orla compuesta por dobles círculos con lóbulos tallados en yeso, mientras que la lápida

20. G.M. BORRÁS GUALIS, *La Alhambra*, Madrid, Historia 16, 1991, p. 30.

21. Aunque no se sabe con certeza el año en que los franciscanos se trasladaron al convento de San Francisco, se sabe, gracias a la lápida funeraria fechada en 1280, perteneciente a Gonzalo Esteva y sita en el claustro bajo, que el convento debía estar ya habitado en esas fechas, en tiempos de Alfonso X el Sabio (1252-1284), tal y como precisa R. AMADOR DE LOS RÍOS en su obra *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, E. Martín y Gamoneda, 1905, p. 372.

22. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Conventos de Toledo*, Madrid, El Viso, 1990, p. 261.

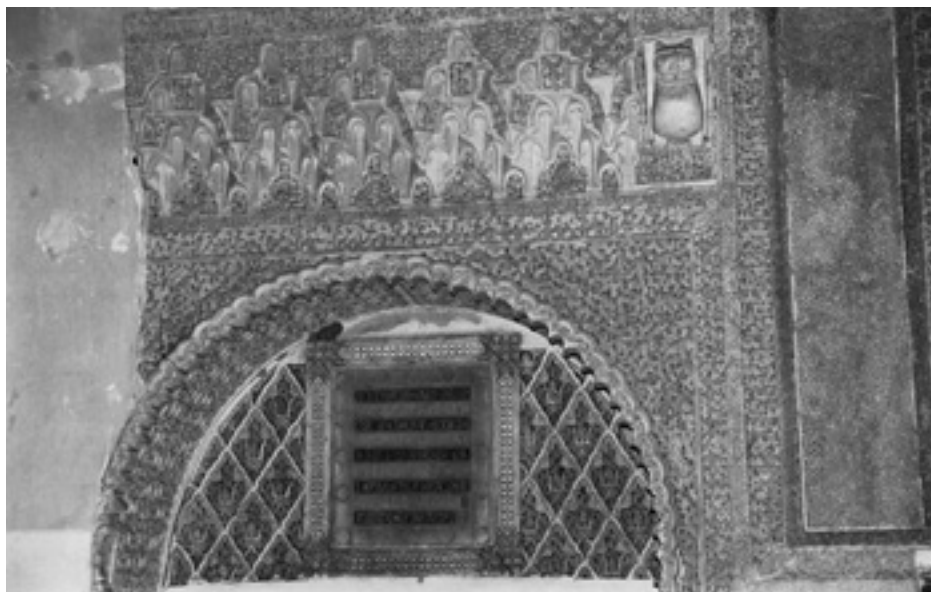


Fig. 1. Sepulcro mudéjar de Lupus Fernandi († 1312) en el claustro bajo del convento de la Concepción Franciscana, Toledo.

de Johan Alfonso, hijo de Per Juanes, posee una cenefa de trifolios y cuatro escudos heráldicos dentro de cartelas lobuladas en cada uno de los ángulos. Pero es en el ala oriental donde luce esplendoroso el más bello de los sepulcros mudéjares que encierra este convento. Se trata del enterramiento de Lupus Fernandi, consistente en un arco angrelado y peraltado rematado, cuyo intradós muestra labor de lazo octogonal con estrellas de ocho puntas circundadas por otros tantos escudos que han perdido su policromía. Las enjutas del arco, por su parte, presentan decoración vegetal a base de hojas disimétricas y vainas de trébol, mientras que en el testero aparece el siguiente epitafio, de mármol blanco, escrito en letras capitales alemanas doradas que alternan los renglones sobre fondo blanco y azul:

“VITA: BREVIS: ISE/RA: MORS EST FESTI/ NA: SEVERA: ECCE: DO/MUS: CII-  
NERIS: SI: VIVIS/ HOMO: MORIERIS OB/IIT: LUPUS: FERNAND/I: MILES: ULTI-  
MA: DIE/ APRILIS ERA M CCC QUIQ GESIMA (año 1312)”.

Las yeserías dispuestas a su alrededor conforman una retícula, en conexión con la *sebka* del mundo hispanomusulmán, formada por cintas gruesas ligeramente onduladas. Dentro de cada rombo se observa una piña protegida por una adecuada composición de hojas digitadas y anilladas que confluyen en una cadeneta enfilada. La decoración a base de piñas, de influencia almohade, es un motivo que se utiliza de manera profusa en el mudéjar toledano desde el siglo XIII, del mismo modo que la decoración geométrica cobrará un papel cada vez más destacado en las yeserías toledanas desde comienzos del siglo XIV; esta decoración paulatinamente va abrien-

do paso a otras composiciones en las que aparecen hojas de vid, hojas de roble y bellotas, que aparecerán a mediados de esta centuria anunciando, de este modo, un cambio de gusto hacia el arte gótico<sup>23</sup>.

Como ya se ha advertido más arriba, el conjunto se corona con un friso de mocárabes y yeserías decoradas con hojitas digitadas y anilladas que estaría flanqueado por dos prótomos de león, aunque en la actualidad sólo se conserve uno de ellos. Similares características presenta un sepulcro mudéjar conservado en la iglesia de San Andrés, pero con algunas variantes ornamentales. Este monumento funerario durante mucho tiempo permaneció oculto a los ojos del espectador hasta que, finalmente, su descubrimiento en 1912 lo sacó del olvido. Su descripción se detalla en el informe que la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos remite a la Academia de Historia para informar del hallazgo:

“En la iglesia de San Andrés Apóstol, una de las más antiguas de Toledo, acaba de descubrirse, por disposición del Cura párroco D. Clemente Ballesteros, activo y celoso fomentador de nuestra riqueza artística, un sepulcro mudéjar del último tercio del siglo XIV, ó de comienzos del XV, que se hallaba oculto detrás del retablo del altar del Santo Niño de la Guardia, y consistente en un arco de medio punto, hendido en el muro é inscrito en su correspondiente recuadro de finísima labor de estuco, al cual rodea, sirviéndole como marco, una cinta con inscripción con caracteres monacales, en la que se lee clara y distintamente *Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam*, rematando por la parte superior con una hermosa y ancha franja, á manera de escocia, de ornamentación estalactítica, que recuerda la del sepulcro de *D. Fernando Gudiel*, en la Capilla de San Eugenio, de la Catedral Primada”<sup>24</sup>.

Cuando se observa el testero, llama poderosamente la atención de inmediato su decoración a base de roleos y figuras humanas, puesto que no es habitual encontrar representaciones figuradas en el arte mudéjar, aunque es verdad que no es un caso aislado: también aparece en el llamado arco del Obispo, datado en la segunda mitad del siglo XIV, que se conserva en el patio de una casa muy próxima al ábside de la parroquia de San Justo y Pastor. Hay quien ha querido ver en el conjunto de estas figuras la representación del Árbol de Jesé, debido a que en el arte gótico este tema suele representarse de manera similar. Pero la posición sedente de las figuras parece derivar también de algunos temas de las arquetas de marfil hispanomusulmanas<sup>25</sup>.

Si bien es cierto que el antecedente de esta decoración figurada trabajada en bajorrelieve está en el sepulcro de Fernán Pérez, en la capilla de Belén, en adelante se evidenciará la influencia directa del arte gótico en los enterramientos, materializada en composiciones más naturalistas. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en dos sepulcros gótico-mudéjares del siglo XIV localizados en la capilla del Rosario de la iglesia de Santa María, en Illescas. El primero de ellos está ubicado en el lado de la epístola. Corresponde a Alfonso Díaz († 1390), tal y como precisa su epitafio en el que, además, la fecha del óbito no aparece registrada por la era, como era frecuente, sino que indica claramente “año de Nuestro Señor Jesu Cristo”:

23. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Mudéjar toledano...*, pp. 40, 50 y 57.

24. F. CODERA Y ZADÍN, «Sepulcro mudéjar e inscripción árabe descubiertos en Toledo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 62, 1913, pp. 338-339.

25. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Mudéjar toledano...*, pp. 393-394.

“AQUÍ : YAZE : ALFONSO : DIA  
 Z : CAUALLO : Q : DIOS : DONE  
 FIIO : DE : DIEGO : FERANDEZ : DE  
 BITORIA : E : CONTADOR : MAY  
 OR : Q : FUE : E : LAS : CUENTAS  
 DE : LA : CASA : DE : NRO : SEÑOR  
 EL : REY : DON : IUAN : Q : DIOS : MANTENGA  
 Q : FINO : XX : E  
 VIII: DIAS : DE : HENERO : AÑO : DE : N  
 RO : SEÑOR : IHU : XPO : DE : MILL : E : CCC : E  
 LXXXX : AÑOS”.

La inscripción está rodeada de un marco con labores mudéjares que, a su vez, es sostenido por dos figuras femeninas de bulto redondo vestidas a la moda internacional. Las características de estas figuras denotan la asimilación del naturalismo gótico que por aquél entonces está marcando las pautas estéticas de los sepulcros más sobresalientes de la catedral; si no, véase el sepulcro del cardenal Gil Álvarez de Albornoz, en la capilla de San Ildefonso, cuya estatua yacente ha sido fechada entre 1385 y 1390<sup>26</sup> y que, por tanto, es coetánea a la pieza de Illescas. Cada una de estas doncellas descansa sobre un capitel adornado con follaje gótico y éstos, a su vez, en fustes que apoyan directamente en leones. El espacio intermedio entre las columnas está ocupado por un panel en el que dos dragones entrelazan sus cuellos y hacen brotar de sus fauces y colas la decoración vegetal.

De nuevo tenemos que remitirnos a un sepulcro gótico del taller toledano de Ferrand González, datado en 1390<sup>27</sup>, para establecer paralelismos respecto a la incorporación de fauna fantástica de origen oriental y su asimilación en la escultura funeraria gótica desde finales del siglo XIV. Se trata del enterramiento de María de Orozco “La Malograda”, abuela del gran cardenal Mendoza, conservado en el convento de San Pedro Mártir, procedente del desaparecido hospital de Santiago: en cada uno de los frentes de la cama sepulcral aparecen animales fantásticos que, en esta ocasión también, hacen brotar de sus fauces tallos vegetales.

La lápida del lado del evangelio, correspondiente a Gonzalo Alfonso († 1387), presenta características similares a la de Alfonso Díaz aunque, en esta ocasión, la fecha del finamiento señala la era y las figuras femeninas no aparecen. El epitafio reza:

“AQI: YAZE: ENTERRADO: G  
 ONÇALO: ALFONSO: MARQ  
 UES: CAUALLERO: ARMA  
 DO: QE: FUE: FIIO: DE: ALFO  
 NSO: PES: MARQUES: QE: DIOS  
 PDONE: E: FINO: MIERCOL  
 ES: XVIII: DIAS: DE: NOVI  
 ENBRE: ERA: DE: MILL: CCC  
 LXXX: SIETE: AÑOS”.

26. T. PÉREZ HIGUERA, «Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 44, 1978, p. 138.

27. *Ibidem*, p. 139.



**Fig. 2.** Sepulcro gótico-mudéjar de Alfonso Díaz († 1390) en la capilla del Rosario de la iglesia de Santa María, Illescas (Toledo).

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

Una vez analizado el arte sepulcral de Toledo se puede afirmar que en el terreno artístico supo estar a la vanguardia puesto que poco a poco se fue adaptando a los gustos del momento, en una época en que el gótico brillaba con luz propia en Europa. El mudéjar, por tanto, lejos de ser considerado un mero apéndice del arte árabe, debe ser valorado en su justa medida por su capacidad para asimilar temas cristianos y adaptarlos a su estética. No hay que olvidar tampoco que durante toda la Baja Edad Media el arte mudéjar estuvo marcado por la paulatina introducción del naturalismo gótico, sí, pero que también influyó de manera considerable en su plástica: la evolución de las yeserías mudéjares hasta las tracerías góticas lo pone de manifiesto, tal y como se puede apreciar en los enterramientos de Inés de Ayala († 1453),

actualmente en el convento de Santa Isabel, o en el de su hija, Teresa de Ayala († 1424), en el convento de Santo Domingo el Real; también las curvas y contracurvas flamígeras que, basándose en la geometría mudéjar, comenzaron a difundirse en el gótico toledano desde el primer tercio del siglo XV con la llegada de maestros del norte, cuyo máximo representante fue Hanequín de Bruselas, a quien vemos trabajando en la capilla de Álvaro de Luna, en la catedral, entre 1430 y 1435.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1905), *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, E. Martín y Gamoneda.
- ARELLANO CÓRDOBA, A. (1980), *En torno a inscripciones toledanas*, Toledo, Obra Cultural de la Caja de Ahorro Provincial.
- ARIÈS, Ph. (1983), *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus.
- BEAUNE, C. (1997), «Mourir noblement à la fin de Moyen Age», *La mort au Moyen Age*, Estrasburgo, Société Savante d'Asace et des Régions de l'Est, pp. 125-143.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (1990), *El Islam: de Córdoba al mudéjar*, Madrid, Sílex.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (1991), *La Alhambra*, Madrid, Historia 16.
- CERRO MALAGÓN, R. del (1992), *Arquitecturas de Toledo. Del romano al gótico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- CODERA Y ZAIDÍN, F. (1913), «Sepulcro mudéjar e inscripción árabe descubiertos en Toledo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 62, 1913, pp. 338-341.
- FRANCO MATA, Á. (1987), *Saber ver el Gótico*, catálogo de la exposición del Museo Arqueológico Nacional, Leganés, Ayuntamiento.
- GÓMEZ MORENO, M. (1916), *Arte mudéjar toledano*, Madrid, Leoncio de Miguel.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Á. (1930), *Los mozárabes en Toledo en los siglos XII y XIII*, Madrid, Instituto Valencia de don Juan.
- MALAXECHEVERRÍA, I. (ed.) (1986), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1980), *Mudéjar toledano: palacios y conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1990), *Conventos de Toledo*, Madrid, El Viso.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (2008), «El arte mudéjar y las sinagogas toledanas. El Toledo judío», en R. GONZÁLEZ RUIZ (dir.), *Luz de sus ciudades: homenaje a Julio Porres Martín-Cleto*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, pp. 330-365.
- MOXÓ, S. (1961), «Exenciones tributarias en Castilla a fines de la Edad Media», *Hispania*, XXI, pp. 163-188.
- PALAZUELOS, Vizconde de (1984), *Toledo: guía artístico-práctica*, ed. facs., I, Toledo, Zocodover.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1973), *Arte Toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- PÉREZ HIGUERA, T. (1984), *Paseos por el Toledo del siglo XIII*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- SABATÉ I CURULL, F. (1994), *Lo senyor rei ès mort!: actitud i cerimònies dels municipis catalans baix-medievals davant la mort del monarca*, Lleida, Universitat.

# EL ARTE MUDÉJAR DE TOLEDO A TRAVÉS DE LA LITERATURA DE VIAJES. DE MÜNZER A DEMOLDER

Verónica Gijón Jiménez  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

## INTRODUCCIÓN

Durante siglos, los viajeros que han recorrido España se han hecho eco de la riqueza monumental de nuestro país, que constituye el testimonio más directo de los momentos más destacados su historia. Tal es así, que son pocos los que al admirar el acueducto de Segovia no alaban el poderío de quienes fueron capaces de hacer una construcción de semejante envergadura tan sólo para abastecer de agua a sus ciudades. De la misma manera, aquellos que a lo largo de los siglos han contemplado la toledana iglesia de San Juan de los Reyes rememoran la grandeza de los monarcas que la erigieron.

Por este motivo, el estudio de la literatura de viajes nos permite el conocimiento de nuestro patrimonio desde una dimensión distinta a la que estamos acostumbrados, la mirada del otro. Pero en el fondo, estos monumentos tan celebrados por los viajeros no representaban una gran diferencia con otros que se encuentran fuera de nuestras fronteras, puesto que existen iglesias góticas en otros países y no digamos restos romanos.

La mirada del viajero cobra especial interés cuando se centra en algo genuinamente español, creado dentro de nuestras fronteras y que nos caracteriza. El monasterio del Escorial o el palacio de Carlos V en Granada representan momentos muy importantes de nuestro patrimonio, pero, al igual que en San Juan de los Reyes, están contruidos en estilos que vienen de fuera de la península. Hablando en términos artísticos lo más representativo de nuestra nación es el arte mudéjar, que fue fraguado en la convulsa situación de la España medieval, en la que musulmanes y cristianos pugnaban por el control de la península, pero, sin embargo convivían en los territorios ya reconquistados. Esta convivencia tiene como fruto la fusión del arte de los distintos pueblos, que crea un estilo que no se puede enmarcar ni en el mundo islámico ni en lo occidental, porque está entre los dos<sup>1</sup>.

---

1. G.M. BORRÁS GUALIS, *El Islam, de Córdoba al mudéjar*, Madrid, Sílex, 2003, p. 195.

Tradicionalmente se ha dividido el arte mudéjar en cuatro focos que tienen sus características propias. Hay varias razones que justifican la elección del núcleo toledano como objeto de este estudio. La primera es que la fecha de partida para la aparición del mudéjar es muy temprana, 1085, año en el que Toledo es reconquistado por Alfonso VI, por lo tanto este será uno de los núcleos donde se dé este estilo durante un periodo de tiempo más largo, entre los siglos XII y XVI. Además fue uno de los más fructíferos, y también uno de los que conservan más cantidad de monumentos mudéjares. Aún añadiré a estas razones que Toledo ha sido una de las ciudades españolas más visitadas por viajeros de todos los tiempos, con lo cual se conserva un número mayor de testimonios que posibilitan la realización de un trabajo más completo.

### LAS PRIMERAS APROXIMACIONES AL MUDÉJAR

Entre los viajeros medievales más celebres, como por ejemplo Al-Edrisi y Albufeda, no encontramos ni una sola alusión a los edificios mudéjares toledanos. Uno de los primeros en mencionarlos es Jerónimo Münzer, un médico alemán que viajó por España durante los años 1494 y 1495, acompañado de tres amigos pertenecientes a familias de comerciantes ricos. Se piensa que Münzer era un embajador secreto del emperador Maximiliano, quien le habría encomendado la misión de averiguar si el viaje de Cristóbal Colón a las Indias había tenido éxito y entrevistarse con el rey de Portugal sobre un posible acuerdo para la colaboración en la empresa ultramarina portuguesa<sup>2</sup>.

Münzer habla muy poco sobre los edificios mudéjares de Toledo, a pesar de que cuando él visita la ciudad, en enero de 1495, aún no se habían extinguido del todo las producciones mudéjares. En primer lugar se refiere al desaparecido monasterio de la Santísima Trinidad, del que hoy en día no conocemos su ubicación<sup>3</sup>. Desgraciadamente Münzer no lo describe, ni tampoco lo sitúa dentro de la ciudad, sino que se limita a decir que estaba habitado por frailes de Santa María de la Merced y que su iglesia “fue una antiquísima mezquita de los moros”<sup>4</sup>. Menos aún nos dice sobre el monasterio de Santa Clara, al que sólo se limita a nombrar.

El siguiente viajero que hace referencia a los monumentos mudéjares toledanos es Andrea Navagero, un embajador enviado por la república de Venecia, que estuvo en España en 1625. En el relato que dejó de su viaje se interesa sobre todo por los monumentos, la arqueología y los jardines<sup>5</sup>. Sin embargo, al hablar del palacio de Galiana no se detiene a describirnos su arquitectura:

2. R. ALBA, «Notas introductoria», en J. MÜNZER, *Viaje por España y Portugal*, Madrid, Polifemo, 2002, pp. XII-XIV.

3. B. PAVÓN MALDONADO, *Arte Toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1973, p. 43.

4. J. MÜNZER, *op. cit.*, p. 257.

5. J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta el siglo XX*, vol. II, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, p. 10.

“En este llano hay un antiguo palacio arruinado que dicen que fue de Galiana, Hija de un rey moro de la cual se cuentan muchas cosas verdaderas ó falsas, que pasaron en tiempo de los paladines de Francia; mas sea de esto lo que fuere, las ruinas muestran que el palacio era hermoso y el lugar que ocupaba es muy apacible”<sup>6</sup>.

Como vemos Navagero se hace eco de la leyenda de las bodas de Galiana con Carlomagno, pero el único rasgo que resalta del palacio es su hermosura, que se podía contemplar aún a través de sus ruinas. Este edificio, al que se conocía como el palacio de Galiana, era la almunia del rey de la taifa de Toledo al-Mamun; tras la reconquista de la ciudad pasó a pertenecer al rey cristiano y en el siglo XII sufrió muchos daños durante los asedios de los almorávides a la ciudad. En el siglo siguiente fue remodelado y decorado en estilo mudéjar.

Todos los viajeros que en los siglos XV, XVI y XVII visitaron Toledo no reparan mucho en los monumentos mudéjares, como mucho los mencionan. Naturalmente no se puede esperar que identifiquen el estilo de las obras que visitan, primeramente porque en esta época aún no estudiaban los monumentos artísticos por estilos, como lo hacemos hoy en día, y en segundo lugar porque el término mudéjar, como veremos más adelante, no fue acuñado hasta 1859.

Sin embargo, estos mismos viajeros que no nos dejaron en sus escritos ninguna descripción, ni ninguna alusión a la influencia de la estética árabe en las construcciones cristianas, tienen una tendencia muy frecuente de atribuirlos a los árabes cuando se enfrentan a ellos. Aunque la excepción a esto es precisamente Münzer, que cuando visitó los Reales Alcázares dice que sus constructores fueron reyes cristianos, y, a pesar de que erróneamente no menciona su origen hispano-musulmán, afirma que es del mismo estilo que la Alhambra de Granada<sup>7</sup>. Al contrario que Münzer, Navagero, al describirnos este edificio dice que fue de los moros y que está “labrado a la morisca”<sup>8</sup>.

Queda de manifiesto que ante la falta de una disciplina que estudiara las manifestaciones artísticas sistemáticamente, y sobre todo de un término que denominara este estilo, hay disparidad de apreciaciones entre los viajeros, cuando no una cierta indiferencia por estos monumentos. Madame d’Aulnoy, viajera que destaca por sus grandes dotes de observadora, nos dejó dentro del relato de su viaje a España una extensa carta que habla de su estancia en Toledo en agosto de 1679, pero en ella ni siquiera nombra un solo edificio mudéjar<sup>9</sup>.

## LOS VIAJEROS ILUSTRADOS FRENTE AL ARTE MUDÉJAR

La pluma de los viajeros ilustrados no dio un mejor trato al arte mudéjar toledano del que le habían dispensado sus predecesores. En este siglo XVIII nació la historia del arte como disciplina científica, y eso se nota en que los viajeros describen

6. A. NAVAGERO, *Viaje por España*, Madrid, Turner, 1983, p. 110.

7. J. MÜNZER, *op cit.*, p. 161.

8. J. GARCÍA MERCADAL, *op. cit.*, vol. II, p. 22.

9. M.C. D’AULNOY, *Relación del viaje de España*, Madrid, Akal, 1986, pp. 359-382.

los monumentos con más criterio, adscribiéndolos a su estilo, su escuela e incluso su autor. Aunque no podrían proceder de la misma manera con el arte mudéjar, cabría esperar que el espíritu ilustrado de búsqueda de conocimiento empujara a estos viajeros al menos a fijarse en esas iglesias y conventos configurados con elementos islámicos, pero como veremos a continuación los edificios mudéjares toledanos siguen siendo ignorados e incluso despreciados.

Jean François Peyron, un diplomático francés nacido en Aix (Provenza), viajó por España entre 1772 y 1773. Durante su estancia en Toledo visita algunos monumentos de la ciudad de los que nos dejó detalladas descripciones, pero no repara en los edificios mudéjares. Visitó el Alcázar, la catedral, el hospital de Távera y San Juan de los Reyes, de los que tuvo una opinión positiva. Al hablar del Alcázar, dice que su arquitectura “viene a la vez de la romana, de la gótica, de la morisca y de la de nuestros días”<sup>10</sup>; es difícil saber qué vio de morisco en el Alcázar. Sin embargo, cuando visita la catedral no repara en absoluto en la sala capitular, que es uno de los mejores ejemplos del mudéjar del siglo XVI<sup>11</sup>. También en 1773 estuvo en Toledo el viajero inglés Richard Twiss, que nos dejó en el relato de su viaje por España una apreciación sobre la sinagoga de Santa María la Blanca:

“La pequeña iglesia de Santa María la Blanca fue en otros tiempos una sinagoga; y justo a la salida de una de las puertas de la ciudad hay unas ruinas de un *Circus Maximus* romano. Simplemente los menciono para evitar que otras personas se tomen la molestia de buscarlos, ya que no tienen nada que merezca la pena destacar”<sup>12</sup>.

Tampoco el barón de Bourgoing, que fue político y escritor e hizo varios viajes a España entre los años 1777 y 1795, reparó en el mudéjar toledano<sup>13</sup>. En los albores del siglo XIX, el intelectual alemán Wilhelm von Humboldt, que ya considera romántica la vista de Toledo, no visitó ningún monumento mudéjar, tan sólo la sala capitular de la catedral, de la cual dice que es rica en pequeños detalles de decoración, pero sin aludir a ninguna posible conexión con el arte del islam<sup>14</sup>.

Si queremos encontrar un viajero que visitara los monumentos mudéjares tenemos que recurrir al español Antonio Ponz, que comenzó a viajar por España en 1771. En Toledo visitó de forma exhaustiva prácticamente cada iglesia y cada convento. A esto hemos de añadir su vastísima cultura y sus profundos conocimientos sobre arte. Ponz visitó el convento de Santa Fe, San Pedro Mártir, Santo Domingo el Antiguo, Santo Tomás, San Zoilo, San Torcuato y podríamos seguir enumerando hasta completar la casi totalidad de los monumentos mudéjares toledanos, pero podemos deducir muy poco sobre sus comentarios, ya que se dedica a describir y a enumerar una a una las obras de arte que hay en el interior de los conventos y las iglesias y no dice casi nada sobre el estilo de su arquitectura, cosa que sí hace cuando habla de otros

10. J. GARCÍA MERCADAL, *op cit.*, vol. V, p. 337-340.

11. R. del CERRO MALAGÓN, M.J. SÁINZ *et al.*, *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, vol. I, Toledo, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, p. 71.

12. R. TWISS, *Viaje por España en 1773*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 134.

13. J. GARCÍA MERCADAL, *op cit.*, vol. V, pp. 515-522.

14. W. von HUMBOLDT, *Diario de Viaje a España 1799-1800*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 138.

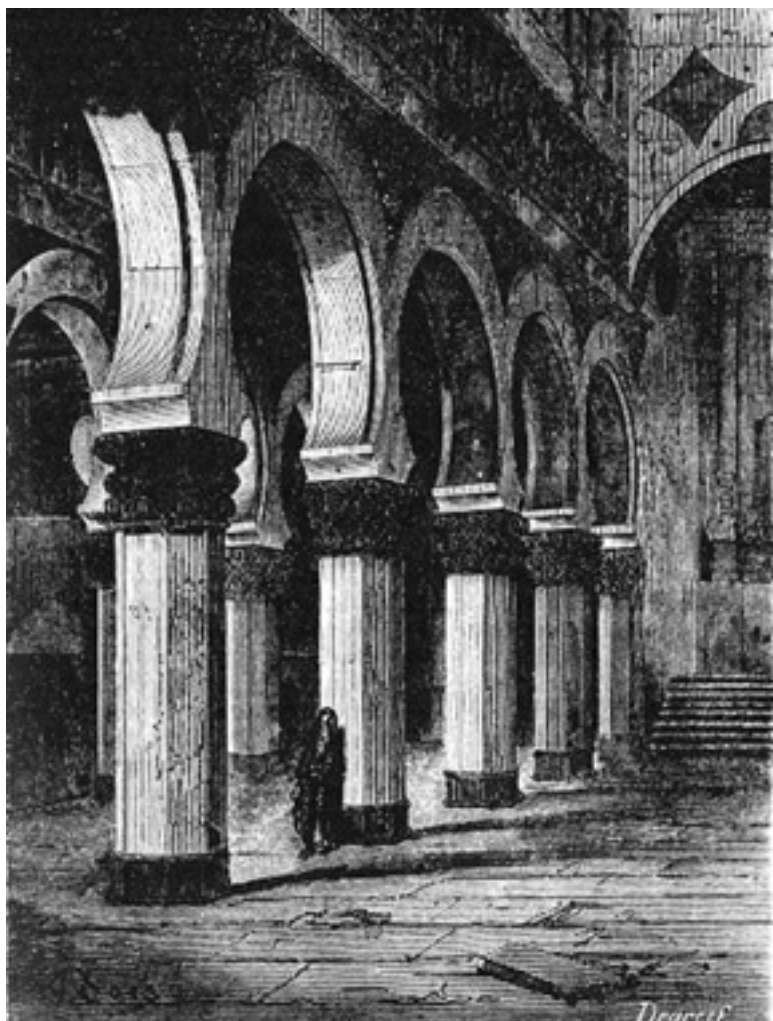


Fig. 1. Sinagoga de Santa María la Blanca. Grabado de G. Doré.

monumentos, sobre todo de los renacentistas, como el hospital Távora<sup>15</sup>. Cuando Ponz visita otras ciudades con gran presencia del arte mudéjar, como Teruel, procede de la misma manera que en Toledo. Tanto es así que al hablar de la catedral dice que es de estilo plateresco y no habla de los elementos mudéjares, como su torre, aunque sí comenta que está cubierta en madera<sup>16</sup>.

---

15. A. PONZ, *Viaje de España*, vol. I, Madrid, Viuda de Ibarra e Hijos, 1793, ed. facs. 1972.

16. *Ibidem*, vol. XIII, pp. 104-106.

Entre los pocos comentarios que podemos rescatar sobre la arquitectura mudéjar se encuentra cuando al ver el convento de Santa Fe afirma que notó la peculiar elegancia de su arquitectura<sup>17</sup>; tampoco habla sobre la decoración mudéjar en la sala capitular de la catedral, y cuando visita Santa María la Blanca sólo repara en sus inscripciones en caracteres árabes<sup>18</sup>.

Ponz, como los demás viajeros ilustrados, valora sobre todo la arquitectura clasicista, y en Toledo se centra preferentemente en ella, pero vamos a ver de nuevo cómo reacciona un viajero ilustrado ante una arquitectura mudéjar cuando es tan notable que no les queda otro remedio que hablar de ella. Para esto vamos a fijarnos en lo que dice Humboldt sobre los Reales Alcázares de Sevilla:

“Es el antiguo palacio de los reyes moros, ampliado y habilitado por el rey don Pedro el cruel. Constituye un edificio muy irregular y difícil de comprender. Del antiguo estilo moro solo existe todavía una puerta grande que ni siquiera en las ornamentaciones pequeñas no resulta más árabe dado que con frecuencia aparece entre ellas las armas de Castilla”<sup>19</sup>.

Es significativo que el edificio le resulte “irregular y difícil de comprender”, y es por el mismo motivo por el que la mezquita de Córdoba no le resultó en absoluto bella, porque el mudéjar se sale de los esquemas de clasicismo y racionalidad de los que los ilustrados tanto gustaban, y aunque Humboldt ya vive en el siglo XIX tiene una mentalidad propia de las luces.

#### EL ARTE MUDÉJAR BAJO LA MIRADA ROMÁNTICA

Hará falta la llegada de una nueva sensibilidad para que el mudéjar sea valorado; serán los viajeros románticos los que empiecen a fijarse en estos monumentos gracias a su gusto por las culturas lejanas y las tierras con un pasado legendario<sup>20</sup>. Muchos vinieron a España buscando el exotismo de Andalucía y las huellas de su pasado islámico, pero para los que recorrieron nuestro país de norte a sur, Toledo fue la primera ciudad con rasgos de oriente que encontraron en su camino.

Otro elemento a tener en cuenta es que en este periodo José Amador de los Ríos acuñó el término de *mudéjar* en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tuvo lugar el 19 de junio de 1859. Amador de los Ríos englobaba bajo la palabra *mudéjar* a las realizaciones de los musulmanes que se habían quedado en territorio cristiano tras la reconquista; a lo largo del tiempo esta definición ha sido matizada, pero para comprender a los viajeros que trataré a continuación nos tenemos que centrar en ella porque es la que ellos conocían<sup>21</sup>.

17. *Ibidem*, vol. I, p. 178.

18. *Ibidem*, p. 221.

19. W. von HUMBOLDT, *op cit.*, p. 165.

20. N. CAMPOS y J. HERRERO, *Ciudades y paisajes de La Mancha vistos por viajeros Románticos (Ciudad Real y Toledo)*, Ciudad Real, Diputación, 1994, pp. 24-26.

21. G.M. BORRÁS GUALIS, *op cit.*, p. 193.

Uno de los viajeros románticos más importantes realizó su viaje en 1940, mucho antes de que Amador de los Ríos pronunciara su discurso. Me refiero a Théophile Gautier, que es uno de los que mejor supo captar nuestros paisajes y nuestras costumbres gracias a sus exquisitos conocimientos sobre arte y estética. El primer monumento que vio Gautier al entrar en Toledo fue la puerta del Sol, “una magnífica puerta árabe, de arco elegantemente ensanchado, con pilares de granito y coronados por bolas”<sup>22</sup>. Hoy en día sabemos que la puerta es mudéjar, ya que fue levantada por orden del arzobispo Tenorio en el lugar donde había una antigua puerta árabe<sup>23</sup>, pero el viajero, al ver algunos elementos de la arquitectura islámica, no duda en atribuir-la a este estilo. Lo mismo ocurre con los otros dos monumentos mudéjares que visitó: Santa María la Blanca y el palacio de Galiana. En el primero de los casos no parece conocer bien la historia del edificio, ya que creía que era una sinagoga convertida en mezquita y después en iglesia, ignorando que fue construida después de la reconquista, aunque es cierto que algunos estudiosos actuales del arte mudéjar están de acuerdo con adscribir este edificio al arte musulmán<sup>24</sup>.

Otro libro de viajes de suma importancia para entender la visión que los viajeros extranjeros tuvieron de nuestro país es el *Viaje por España* de Gutave Doré y Charles Davillier, ya que por su formación, el primero era grabador y el segundo un reputado hispanista, nos transmitieron una vívida estampa, en texto y en imágenes, de todo lo que vieron en el recorrido que hicieron por nuestro país en 1862.

Como Gautier, el primer monumento del que hablan es la puerta del Sol, y también afirman que es árabe, aunque podemos conocer su aspecto en la época gracias a uno de los grabados que Doré hizo durante el viaje. Sabemos que Doré y Davillier conocían el discurso de Amador de los Ríos, porque por fin llaman al arte mudéjar por su nombre y, como veremos a continuación, lo aprecian positivamente:

“La decoración en estilo de la sala Capitular de la catedral de Toledo es sin disputa, la más hermosa y la más interesante que existe en España. La antesala, cuya decoración en estilo mudéjar está maravillosamente bien conservada, nos recordó mucho a las salas de la Alhambra. El techo sobre todo, que es lo que se llama en España un artesonado, resplandece de oro y de azul. Parece que es obra de Diego López de Arenas, que trabajó en las salas del Alcázar de Sevilla”<sup>25</sup>.

Davillier no sólo denomina correctamente a la sala capitular como mudéjar, sino que la relaciona con el arte hispanomusulmán y no tiene ningún problema en que el artífice fuera cristiano para incluir su obra dentro del mudéjar. Doré y Davillier terminaron su visita a la catedral subiendo a lo más alto para, desde allí, contemplar “las torres mudéjares y los campanarios góticos de Toledo”<sup>26</sup>.

22. T. GAUTIER, *Viaje a España*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 187.

23. R. del CERRO MALAGÓN, M.J. SÁINZ *et al.*, *op cit.*, pp. 147-150.

24. G. Borrás incluye Santa María la Blanca y la sinagoga del Tránsito dentro del arte mudéjar cortesano o de importación: G.M. BORRAS GUALIS, *op cit.*, pp. 218-219. B. Martínez Caviro es partidaria de adscribir las al arte hispanomusulmán y no al mudéjar porque son edificios puramente islámicos aunque hayan sido levantados en suelo cristiano. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980, p. 20.

25. G. DORÉ y Ch. DAVILLIER, *Viaje por España*, vol. II, Madrid, Grech, 1988, pp. 127-128.

26. *Ibidem*, p. 128.



Fig. 2. Puerta del Sol. Grabado de G. Doré.

Cuando visita Santa María la Blanca vuelve a atribuirle a los árabes, ya que localiza su fecha de construcción en el siglo XI y no en el XIII; dice que es de estilo califal y que tiene muchos puntos en común con la mezquita de Córdoba, sin embargo los estudiosos actuales la relacionan con la mezquita de Madinat al-Zahara por su planta y con el lenguaje almorávide o almohade por su decoración<sup>27</sup>.

---

27. La primera tesis es defendida por Basilio Pavón Maldonado: B. PAVÓN MALDONADO, *op cit.*, pp. 79-80. La segunda por Teresa Pérez Higuera: R. del CERRO MALAGÓN, M.J. SÁINZ *et al.*, *op cit.*, p. 71.

De la sinagoga del Tránsito dice que su techo es de estilo moro, a pesar de que da su fecha correcta de construcción. Solamente denomina como mudéjares otros dos edificios: el Taller del Moro y la casa de Mesa, porque del palacio de Galiana y el ábside de Santa Leocadia, a pesar de ser esta última una iglesia, dice que son de “estilo moro”, incluso usa la misma expresión para referirse a las cubiertas del hospital de Santa Cruz<sup>28</sup>. Al analizar el relato de Davillier vemos que cuatro años después de ser pronunciado ya conocían el discurso de Amador de los Ríos, pero aún había algo de confusión al distinguir los edificios mudéjares del arte hispanomusulmán, aunque es interesante señalar que en el caso de las sinagogas del Tránsito y de Santa María la Blanca, está de acuerdo con la opinión de algunos estudiosos actuales<sup>29</sup>.

En el mismo año que Doré y Davillier, viajó por España el célebre escritor danés Hans Christian Andersen, dejándonos un precioso relato de viaje que está a la altura de su talento literario. Él describe sobre todo las sinagogas de Toledo, de la del Tránsito dice que es de estilo moruno y a Santa María la Blanca la relaciona con el templo de Salomón y hace una descripción de ella de elevada calidad literaria:

“Santa María la Blanca, la última es la más esplendorosa, un templo de Dios con magnificencia salomónica. En los artísticos arabescos de las paredes, que parecen un bordado en tul, se enredan los signos hebreos; sobre los magníficos capiteles se alzan los arcos de herradura, ligeros y airosos. El templo persiste, pero el pueblo de Israel ha desaparecido de aquí; los edificios de alrededor, en otro tiempo tan bien instalados, yacen en ruinas, y casas trasuntos de barracas los han sustituido. Brillantes lagartijas con dibujos de colorines y oro corren por aquí, entrando y saliendo por las rendijas de este patio tan cargado de recuerdos”<sup>30</sup>.

La siguiente obra que voy a analizar es *España, Impresiones y recuerdos 1880 y 1881*, que recoge las vivencias de A. Eschenauer durante el viaje por nuestro país. No habla en ningún momento de mudéjar pero sí nota la influencia del islam al referirse a algunos de estos monumentos, como a la iglesia de Santiago del Arrabal, de la que dice que parece una mezquita, o al hospital de Santa Cruz, donde se mezclan los estilos árabe y gótico armoniosamente; aunque en otros casos dice directamente que son árabes, tal es el caso de la puerta del Sol o el Taller del Moro<sup>31</sup>. Entre los viajeros románticos se empieza a utilizar el término mudéjar, pero aún no es general y se tiende a atribuir al arte árabe edificios que no lo son, aunque vemos que todos son valorados positivamente desde la sensibilidad romántica de quienes los miran.

## LA SENSIBILIDAD DE FIN DE SIGLO

El último grupo de viajeros que vamos a tratar son los que vinieron a España a fin del siglo XIX y principios del XX, porque ellos ya no vivían bajo las ideas del Romanticismo. Su manera de mirar el mundo venía dada por el progreso, o mejor dicho,

28. G. DORÉ y Ch. DAVILLIER, *op cit.*, pp. 138-148.

29. Ver nota 22.

30. H.Ch. ANDERSEN, *Viaje por España*, Madrid, Ediciones de Marisa Rey, 1995, pp. 217-218.

31. J. GARCÍA MERCADAL, *op cit.*, vol. VI, pp. 404-408.



Fig. 3. Palacio de Galiana. *Toledo pintoresco*, José Amador de los Ríos, 1845.

era una consecuencia de él. En esta época el progreso está acabando con los ideales y las tradiciones, la ciencia y la industria son más importantes que la belleza, ya que se derriban los viejos edificios para dar paso a lo nuevo. Viajar ya no es difícil gracias a los medios de transporte y se convierte en algo vulgar. La belleza se rinde ante el utilitarismo, y ante esto las mentes más preclaras y sensibles de cada país buscan lo que se ha perdido sin remedio: lo misterioso, lo oculto y lo existencial será atrayente, y esto es fácil encontrarlo en la ciudad adormecida que era Toledo en esta época<sup>32</sup>.

---

32. N. CAMPOS y J. HERRERO, *op cit.*, pp. 43-47.

En el relato de Juan Zorrilla de San Martín de su primer viaje a España realizado en 1893, el cual conocemos por las cartas que el poeta uruguayo escribía a su mujer, no describe ningún monumento concreto, aunque menciona algunos, pero hace unos comentarios sobre la arquitectura de Toledo que captan perfectamente la esencia del mudéjar:

“Después de ver la huella del visigodo en las construcciones antiguas, y la profunda pisada del árabe en los arcos apuntados y ojivales o de herradura que se mezcla y confunden aquí por todas partes, en las puertas de la ciudad, en las antiguas mezquitas o sinagogas judías como el Tránsito o Santa María la Blanca, o el Cristo de la Luz [...]. En las líneas árabes mezcladas con las góticas en Toledo, fundidas en los mismos edificios u observadas en la mezquita musulímica que se levanta al lado de la gótica y grandiosa catedral, me parece sentir como dos soplos encontrados del huracán que empuja a la humanidad [...]”<sup>33</sup>.

Este párrafo forma parte de una extensa disertación en la que el autor asegura ver la historia del hombre a través de la arquitectura toledana, y no le falta razón en cuanto al mudéjar, porque como ya dije es fruto del devenir de la historia que hizo que tres culturas conviviesen o cohabitaran dentro de las murallas de Toledo. Así mismo Juan Zorrilla de San Martín capta a través de la arquitectura de la catedral el motivo por el que muchos edificios toledanos se adornan con formas árabes:

“Aquí en Toledo, y muy especialmente en esta soberbia catedral, se ve el encuentro de las grandes líneas arquitectónicas; aquí se han fundido las del norte con las del mediodía, el arco apuntado con el de herradura, la arista recta de la torre mudéjar y el arabesco y el ajimez, con la aguja de la torre gótica, con la crestería ondulante, con los doseletes calados que sombrean las cabezas de los heraldos de piedra; los versículos del Corán de caracteres árabes, con las hojas de trébol o de cardo o de parra, y con los caracteres góticos. Pero el gótico ha triunfado en esta catedral; las líneas árabes que aquí se ven son trofeos de los vencidos, notas de victoria que hacen más hermoso aún este acorde de líneas cristianas”<sup>34</sup>.

El tema principal del libro que escribió el francés Maurice Barrès, que estuvo en Toledo en 1902, es la pintura del Greco, pero en esta obra clave para la valoración de la figura del genial pintor se cuelan algunas descripciones de monumentos mudéjares, que son ya algo inherente a la ciudad. Para Barrès el secreto de la pintura del Greco está implícito en el alma de la ciudad de Toledo, que ante el progreso del que el autor huía, llevaba tres siglos arruinándose, pero había conservado su tradición y se hundiría antes de perderla. Algo fundamental para Barrès en el alma de Toledo era “el soberbio diálogo entre la cultura cristiana y la cultura árabe, que se atacan y se confunden luego”<sup>35</sup>.

Barrès sabe captar en su texto la contradicción que supone el arte mudéjar, así señala cómo la mezquita del Cristo de la Luz “esta obligada” a servir a un Dios que no es el suyo, cómo los artífices cristianos construyeron tras la reconquista edificios fruto del pensamiento árabe, e incluso señala cómo Vicente Ferrer alentó al pueblo

33. J. GARCÍA MERCADAL, *op cit.*, vol. VI, pp. 564-565.

34. *Ibidem*, p. 566.

35. M. BARRÈS, *El Greco o el secreto de Toledo*, Madrid, Renacimiento, 1914, pp. 106-107.

de Toledo a expulsar al pueblo judío desde el pulpito de una iglesia mudéjar<sup>36</sup>. Al contemplar la iglesia de Santo Tomé, con su torre de ladrillo y sus arcadas mudéjares, a Barrès le parece que “un alma musulmana se halla cautiva en los cimientos de Toledo”<sup>37</sup>.

Para nuestro último viajero, el belga Eugene Demolder, que de acuerdo con el progreso realiza su viaje en coche como se desprende del título de su libro *España en Auto*, publicado en 1906, Toledo es una ciudad de oriente o africana, no describe los monumentos mudéjares pero los menciona como parte del paisaje de la ciudad, la puerta del Sol, Santa María la Blanca, “de extrañas influencias”, o Santiago del Arrabal, con su minarete, son elementos de una ciudad en la que los arcos de herradura y las almenas moriscas conviven con la catedral y San Juan de los Reyes<sup>38</sup>.

## CONCLUSIÓN

El arte mudéjar siempre ha sido parte de la ciudad de Toledo, pero la importancia que se le ha dado depende de los ojos que lo miran, que están siempre condicionados por la cultura y la mentalidad de su época. Es curioso ver que cuando en el siglo XVI el arte mudéjar aún está produciendo monumentos, pasa desapercibido, y con qué intensidad está presente en las épocas en las que se añoran o se trata de recuperar tiempos pasados, como es el caso del romanticismo y el fin de siglo.

También es de suma importancia el hecho de que el arte mudéjar no estuvo agrupado bajo esta etiqueta hasta 1859, porque esto nos permite comprobar cómo los viajeros reaccionan ante algo que se sale de sus esquemas. Normalmente la tónica dominante en esta situación es el desinterés por lo que no se conoce y en algunos casos el desconcierto. Esto se da hasta el siglo XVIII y entre los románticos que aún no conocían el término. Pero como hemos comprobado, el mudéjar es un estilo complejo, construido de muchas sensibilidades artísticas, que aún hoy es difícil encasillar.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSEN, H.Ch. (1995), *Viaje por España*, Madrid, Ediciones de Marisa Rey.  
 BARRÈS, M. (1914), *El Greco o el secreto de Toledo*, Madrid, Renacimiento.  
 BORRÁS GUALIS, G.M. (2003), *El Islam, de Córdoba al mudéjar*, Madrid, Sílex.  
 CAMPOS, N. y HERRERO, J. (1994), *Ciudades y paisajes de La Mancha vistos por viajeros Románticos (Ciudad Real y Toledo)*, Ciudad Real, Diputación.  
 CERRO MALAGÓN, R. del, SÁINZ, M.J. et al. (1991), *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, vol. I, Toledo, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.  
 D'AULNOY, M.C. (1986), *Relación del viaje de España*, Madrid, Akal.

36. *Ibidem*, pp. 136 y 152.

37. *Ibidem*, p. 49.

38. J. GARCÍA MERCADAL, *op cit.*, vol. VI, pp. 730-733.

- DORÉ, G. y DAVILLIER, Ch. (1988), *Viaje por España*, vol. II, Madrid, Grech.
- GARCÍA MERCADAL, J. (1999), *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta el siglo XX*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- GAUTIER, T. (1998), *Viaje a España*, Madrid, Cátedra.
- HUMBOLDT, W. von (1998), *Diario de Viaje a España 1799-1800*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1980), *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid.
- MÜNZER, J. (2002), *Viaje por España y Portugal*, Madrid, Polifemo.
- NAVAGERO, A. (1983), *Viaje por España*, Madrid, Turner.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1973), *Arte Toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- PONZ, A. (1793), *Viaje de España*, Madrid, Viuda de Ibarra e Hijos, ed. facs., 1972.
- TWISS, R. (1999), *Viaje por España en 1773*, Madrid, Cátedra.



# PALACIOS Y CASAS PRINCIPALES MUDÉJARES TOLEDANAS DEL SIGLO XV. ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN DE SU TIPOLOGÍA\*

Elena Paulino Montero  
*Universidad Complutense de Madrid*

En 1933, Lambert<sup>1</sup> planteó una clara dicotomía dentro del arte mudéjar entre la arquitectura popular, vinculada a lo religioso, en la que se aprecian numerosas variaciones de carácter regional, y la arquitectura cortesana, cuyos ejemplos son mucho más homogéneos pese a su dispersión geográfica. Es en este segundo grupo en el que vamos a centrar nuestra atención, concretamente en el estudio de la tipología de un grupo de palacios muy definidos geográfica y cronológicamente –Toledo en el siglo XV– que establecen un modelo de gran éxito.

Dentro de este marco cronológico, el primer ejemplo, y el mejor conservado, es el palacio de Fuensalida, construido en el primer cuarto del siglo XV, que figura en primer lugar en la lista de los bienes del mayorazgo de Fuensalida y Huecas, fundado en 1435 por Pedro López de Ayala y su mujer, doña Elvira de Castañeda<sup>2</sup>.

En el segundo cuarto de siglo se data el palacio de doña Inés de Ayala, convertido en el patio de la Demandadera del convento de Santa Isabel de los Reyes y, posteriormente, en la sede del Colegio de Arquitectos. De este palacio sólo se conserva parte del patio, muy reformado a lo largo del tiempo, y un salón rectangular.

También habría que citar la Casa del Conde Esteban, cuyas yeserías remiten a la segunda mitad del siglo XV<sup>3</sup>, de la que sólo se conserva el frente de un patio y un arco angrelado. La escasez de restos conservados y la falta de documentación respecto a su historia, promotores o fechas de construcción, dificultan el análisis de este palacio.

---

\* Esta investigación ha podido realizarse gracias al disfrute de una beca predoctoral FPU concedida por el Ministerio de Educación.

1. E. LAMBERT, «L'Art mudéjar», *Gazette Des Beaux Arts*, t. IX, 1933, pp. 17-33.

2. Cf. J.P. MOLÉNAT, «En busca de los palacios urbanos de la nobleza toledana del siglo XV a través de la documentación escrita», en J. PASSINI (coord.), *La ciudad medieval: de la casa al tejido urbano*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 269-280. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, sin embargo, retrasa la fecha hasta 1440. Vid. *Mudéjar toledano. Palacios y Conventos*, Madrid, 1980, p. 229 y ss.

3. Cf. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.*, p. 187 y ss.

Siguiendo estos modelos de palacios que se desarrollan en la ciudad de Toledo, en el entorno del arzobispado se construyen una serie de palacios que permiten observar el final de la evolución de esta tipología. El palacio de Antezana, en Alcalá de Henares, fue fundado por Luis de Antezana y su mujer Isabel de Guzmán, quienes en 1483 cedieron la mitad para fundar un hospital. De esta forma se conserva la mitad del patio del primitivo palacio y uno de los salones, reconvertido en iglesia del hospital.

Los últimos ejemplos conservados son los palacios de Ocaña y Torrijos, ambos promovidos por don Gutierre de Cárdenas, importante personaje de la corte de los Reyes Católicos. Son, por tanto, los ejemplos más tardíos en los que se puede observar la culminación de la evolución del tipo de palacio toledano del siglo XV. El de Ocaña es anterior al de Torrijos, levantado hacia 1482, momento en que esta villa pasó a ser la cabeza del señorío de Maqueda. El palacio de Ocaña conserva numerosos restos originales del siglo XV, frente al palacio de Torrijos, que en origen debió ser muy semejante al primero pero que fue reformado durante el siglo XVI.

Al analizar estos ejemplos se pueden observar similitudes en la estructura, la distribución de la planta, la organización de los espacios y el uso de determinados elementos constructivos, que configuran un modelo de palacio cuyos orígenes se pueden rastrear hasta el arte taifa, y en el que la tradición hispanomusulmana anterior se modifica por influencia del gótico.

## LA FACHADA

Al exterior, los palacios toledanos del siglo XV mantienen los rasgos generales de los palacios mudéjares de Castilla y León. Marcan volúmenes cúbicos, con muros lisos en los que destaca la portada, elemento en el que se acumula toda la decoración externa de estos edificios.

Desde finales del siglo XIV, y a lo largo de todo el siglo XV, la vivienda nobiliaria, tradicionalmente volcada hacia el interior, sufre un proceso de exteriorización e integración en el marco urbano, desarrollando fachadas que van a convertirse en símbolo de prestigio y en las que blasones y escudos predominan sobre el resto de motivos ornamentales. Esta decoración heráldica se concentra en los lugares públicos de la residencia, como las portadas, los capiteles del patio o las techumbres del salón principal, dentro de un complejo programa de exaltación del linaje en el que las casas principales y los palacios urbanos poseen un papel destacado.

Las portadas de estos edificios, además de caracterizarse por su decoración heráldica, van a seguir una tipología muy definida, propia de lo toledano, que se configura en fechas relativamente tempranas. En líneas generales, la portada de estos palacios<sup>4</sup> se realiza en piedra y suele estar compuesta por un arco que cobija un dintel,

---

4. El tema de estas portadas ha sido tratado de forma general por B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.* y C. DELGADO VALERO, «El mudéjar toledano y su área de influencia», *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunewerg, 1995, p. 118. Mayor profundidad presenta el estudio de F.J. ARANDA PÉREZ, «Tipología de la portada civil toledana del Gótico-mudéjar al Plateresco», *Beresit*, 2, 1988, pp. 37-64. Destaca también B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Las casas de los Silva en Toledo. Discurso de Ingreso a la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, Madrid, 2005.

enmarcado por dos finas pilastrillas rematadas en ménsulas que servían de apoyo a un alero de madera.

En el siglo XIV contamos con ejemplos de este tipo de portada, como el antiguo palacio de los Toledo y de los Ayala en Santa Isabel de los Reyes, o en el llamado palacio del rey don Pedro. En ambos se combina el esquema de puerta entre pilastras, que remite a los modelos almohades, con elementos de influencia gótica, como el programa decorativo, basado en los emblemas heráldicos, y el uso del arco apuntado.

Los palacios del siglo XV continúan desarrollando este tipo de portada, tal y como aparece en el palacio de Fuensalida. No conservamos las portadas de los palacios de Inés de Ayala o de Antezana, de la segunda mitad del siglo. Sin embargo, en los ejemplos conservados más tardíos se puede observar un progresivo predominio del gótico, que alcanza su culminación en los palacios de Ocaña y, sobre todo, de Torrijos, atribuido por Azcárate a Antón Egas<sup>5</sup>.

## EL ZAGUÁN DE ENTRADA

La entrada a estos palacios se realiza a través de un zaguán descentrado del eje del patio, manteniendo la disposición hispanomusulmana de entrada en recodo. Este tipo de entrada es común a los palacios mudéjares de Castilla, León y Toledo, y es uno de los elementos heredados de la arquitectura hispanomusulmana que más van a perdurar en las construcciones domésticas.

El ejemplo más claro y mejor conservado es el palacio de Fuensalida. El acceso al palacio se realiza a través de un zaguán cuadrangular, situado en una esquina del patio y, por tanto, completamente descentrado, con dos puertas situadas en dos muros contiguos, formando un ángulo de noventa grados, y una pequeña escalera que permite salvar el desnivel entre la calle y el patio.

El palacio de doña Inés de Ayala, patio de la Demandadera del convento de Santa Isabel, ha sido modificado y reconstruido en varias ocasiones, por lo que el análisis de su planta resulta mucho más complejo. Sin embargo mantiene el esquema de entrada en recodo a través de un zaguán que comunica el interior del palacio con el pasadizo que lo unía al convento.

En los palacios más tardíos, Ocaña y Torrijos, se observa una variación en este esquema, en la que se manifiesta un mayor peso de la influencia gótica. Se mantiene la entrada a través de un zaguán, pero éste ya se sitúa en uno de los frentes del patio, aunque la entrada no está alineada con su eje. Por otra parte, las dos puertas de este zaguán no se sitúan ya formando un ángulo, como en ejemplos anteriores, sino en muros opuestos, aunque se mantiene en cierta medida la tradición anterior, ya que tampoco se encuentran enfiladas.

---

5. J.M. de AZCÁRATE RISTORI, «Antón Egas», BSEAA, XXIII, 1957, pp. 5-17.

## EL PATIO

El patio era, como ya indicó Lampérez, “la base de las *casas principales* y *casas Reales*”<sup>6</sup>, en torno al que se articulaba el resto de las estructuras, siguiendo el modelo hispanomusulmán de organización de la vivienda. Este modelo andalusí define dos tipos de patio: el rectangular, con habitaciones en los lados menores precedidas por un pórtico, marcando un claro eje direccional y de simetría, y el patio de crucero, que marca dos ejes perpendiculares mediante los paseadores.

Aunque de los palacios mudéjares toledanos hasta finales del siglo XIV no se conservan los patios originales, por la disposición y estructura de las habitaciones que subsisten, parece que el modelo más habitual era el esquema andalusí de patio rectangular con habitaciones en los lados menores. Del modelo de patio de crucero tampoco conservamos ningún ejemplo entre los palacios toledanos, pero no habría que descartar su existencia dada su aparición en otros ejemplos tan significativos como el alcázar cristiano de Córdoba y, posiblemente, Tordesillas.

Frente a este modelo de patio rectangular que marca un claro eje direccional, el patio de los palacios del siglo XV tiende hacia formas cuadradas y, por influencia gótica, se disponen galerías en los cuatro lados del mismo. Este modelo de patio va a convertirse en un elemento tan característico que los viajeros extranjeros como Navigiero lo denominan “a modo de Castilla”<sup>7</sup>.

El modelo de patio cuadrangular se establece en las casas y palacios toledanos hacia el final del siglo XIV, todavía marcando el eje direccional hacia el salón principal, manteniendo así cierta vinculación con los modelos hispanomusulmanes. Este eje direccional se señala arquitectónicamente mediante la disposición de los pilares de las galerías de forma simétrica, dejando una mayor anchura en el intercolumnio central de los frentes y marcando, de este modo, la entrada del salón. En el llamado palacio del rey don Pedro puede observarse esta diferencia en el intercolumnio en los cuatro lados del patio a través de una fotografía antigua<sup>8</sup>, pese a que en el momento en que se tomó la imagen únicamente se conservaban salones en dos de los lados. Del mismo modo, es posible que el palacio de Fernando Dávalos, que Molénat fecha a finales del siglo XIV<sup>9</sup>, tuviese esta misma diferencia, pese a que las posteriores reformas para transformarlo en el convento de San Antonio de Padua en el siglo XVI hagan difícil su reconstrucción<sup>10</sup>.

6. V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid, Giner, 1993, (1ª ed. 1922), p. 368.

7. J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, t. I, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999 (1ª ed. 1952), p. 443.

8. Fotografía de Alguacil, hacia 1887, antes de ser desmontado el arco, ya iniciada la demolición del patio. Publicada por T. PÉREZ HIGUERA, «Toledo islámico y mudéjar», en D. PERIS SÁNCHEZ (coord.), *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992, vol. I, p. 348.

9. Frente a las conclusiones que B. MARTÍNEZ CAVIRÓ presenta en *Mudéjar toledano...*, p. 246 y ss., J.P. MOLÉNAT, en su artículo «En busca de los palacios urbanos...», propone la fecha *ante quem* de 1386 para su construcción.

10. Passini realiza una reconstrucción hipotética de la planta de este palacio en la que marca con claridad la mayor distancia en los intercolumnios centrales de los cuatro lados del patio. Vid. J. PASSINI, *Casas y*

En el siglo XV, este modelo de patio cuadrangular que marca los ejes principales de dirección mediante la distribución de los pilares se asienta en las construcciones toledanas. Entre los ejemplos conservados destaca el palacio de Fuensalida, que mantiene esta misma disposición de los pilares, dejando una mayor anchura en el intercolumnio central de cada uno de los lados. A través de los restos de los patios del palacio de doña Inés de Ayala y del palacio de Antezana, se puede observar este mismo esquema, aunque debido a que sólo conservan fragmentariamente una galería del patio cada uno es imposible asegurar si se repetía en los cuatro lados del patio o solamente en dos, remitiendo al eje longitudinal propio de los patios rectangulares con alberca.

En el palacio de Ocaña, del último cuarto del siglo XV, el recuerdo de este eje direccional desaparece, manteniendo todos los intercolumnios la misma anchura. Es muy probable que el palacio de Torrijos, más tardío que el de Ocaña e inspirado directamente en él, antes de su transformación en el siglo XVI también hubiera perdido el recuerdo de este eje.

Se conforma, de este modo, un tipo de patio muy específico que, además de sus estructuras, se define por el empleo de una serie de elementos constructivos que van a caracterizar a este grupo de palacios del siglo XV. Estos elementos se pueden observar a través de los ejemplos ya citados de Fuensalida, el patio de la Demandadera de Santa Isabel, la Casa del Conde Esteban, el palacio de Antezana de Alcalá de Henares y el palacio de Ocaña. Es muy posible que también el palacio de Torrijos respondiera al mismo modelo, antes de su completa transformación en el siglo XVI.

En primer lugar destaca el pilar octogonal que sostiene las galerías del patio. Estos pilares presentan una gran dependencia respecto a los ejemplos góticos, especialmente en sus proporciones. Suelen rematarse en pseudocapiteles cúbicos en los que aparece muy frecuentemente decoración heráldica, en relación con la de las portadas, dentro de los habituales programas de exaltación del linaje de la nobleza Trastámara. En el siglo XV, estos capiteles, cuyas esquinas se cortan en forma de nacela, se sitúan por encima de falsos collarinos, ubicados a los tres cuartos de la altura total del pilar<sup>11</sup>, como en el palacio de Fuensalida, el patio de la Demandadera en el convento de Santa Isabel y el palacio de Ocaña. Sin collarino, encontramos los ejemplos del patio de la Enfermería del convento de Santa Isabel, la Casa del Conde Esteban y el patio del palacio de Antezana, en Alcalá de Henares.

Sobre estos pilares de albañilería se sitúan zapatas y dinteles de madera y un alero, sostenido por canecillos, tal y como era habitual en los palacios mudéjares de siglos anteriores. Sin embargo, las formas de zapatas y canecillos evolucionan y se transforman desde los modelos establecidos en los siglos XIII y XIV, adquiriendo un perfil característico en el siglo XV. Durante los siglos XIII y XIV, en el ámbito toledano principalmente, aunque se extenderá por toda Castilla, se desarrolla un tipo de ménsula con forma de proa, maciza cuyo interior se recorta de forma convexa<sup>12</sup>. Este tipo

---

*casas principales urbanas: el espacio doméstico de Toledo a finales de la Edad Media*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 84.

11. Cf. B. PAVÓN MALDONADO, «El palacio ocañense de don Gutierre de Cárdenas (ensayo de un palacio mudéjar del siglo XV)», *Archivo Español de Arte*, 1965, pp. 301-320.

12. El desarrollo formal de las ménsulas y canecillos de madera derivados de formas hispanomusulmanas fue estudiado por L. TORRES BALBÁS, «Los modillones de lóbulos. Ensayo de análisis de la evolución

de ménsulas va a ser el más utilizado para sostener dinteles de madera y volar entramados verticales en los patios de los palacios y conventos. Estas formas evolucionan en el siglo XV, acentuando su perfil aquillado y simplificando sus elementos decorativos, eliminando estrías y surcos. Las zapatas, por su parte, también van a simplificarse, pasando de un perfil lobulado a una sencilla forma de S, con decoración en las caras laterales que B. Martínez Caviro denominó “de ganchos”<sup>13</sup>.

## LAS HABITACIONES

Hasta finales del siglo XV, las habitaciones principales de las construcciones palatinas toledanas van a seguir, fundamentalmente, dos modelos<sup>14</sup> que tienen su origen en los esquemas hispanomusulmanes califales y taifales.

El primer modelo es el de sala rectangular, frecuentemente precedida por pórticos situados en los lados menores del patio. Estas habitaciones siguen el modelo de sala rectangular con alhanías o alcobas cuadradas en sus extremos, cuya tipología podemos rastrear prácticamente desde Madīnat al-Zahrā', donde aparecen en viviendas privadas, hasta la arquitectura nazarí, con ejemplos como el Generalife o el palacio de Abencerrajes. Este tipo de habitaciones se desarrollará extraordinariamente en la arquitectura de los reinos de taifas, momento en el que comienza a utilizarse como salón público de recepción, tal y como muestran la Aljafería de Zaragoza o el palacio de Ibn Hūd al-Mutawakkil de Murcia (convento de Santa Clara la Real de Murcia)<sup>15</sup>. La arquitectura mudéjar va a heredar directamente esta tipología y, en Toledo, edificios tan significativos como el Taller del Moro o el palacio de Diego Gómez de Toledo, transformado en el patio de los Naranjos del convento de Santa Clara la Real, van a seguir esta configuración espacial.

El segundo modelo, representado en Toledo por el Corral de don Diego, del que sólo se conserva un salón, se estructura a partir de una sala centralizada siguiendo el modelo de *qubba* hispanomusulmana. Este modelo tiene antecedentes directos en la arquitectura toledana del siglo XI, como el palacio de al-Ma'mum, y alcanzará un gran éxito como espacio de representación, como demuestra su uso en los palacios nazaríes y en otros ejemplos mudéjares fuera de Toledo, como la Sala de Justicia en el alcázar de Sevilla<sup>16</sup>, o en los palacios de los Fernández Coronel, posteriormente convento de Santa Inés, y el palacio de Altamira, ambos en el área sevillana y que en

---

de una forma arquitectónica a través de diez y seis siglos. VII: Canecillos y ménsulas en la arquitectura mudéjar», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 35, 1936, pp. 113-122. En fecha más reciente B. MARTÍNEZ CAVIRO ha tratado el tema en «Maderas», en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 266-270.

13. Cf. B. MARTÍNEZ CAVIRO, *Mudéjar toledano...*

14. Cf. T. PÉREZ HIGUERA, «Toledo mudéjar», *Arquitecturas de Toledo I: del Romano al Gótico*, p. 82; C. DELGADO VALERO, *op. cit.*, pp. 117-118.

15. Para el análisis de los ejemplos propiamente hispanomusulmanes, vid. J. NAVARRO PALAZÓN y P. JIMÉNEZ CASTILLO, «Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII», *Casas y Palacios de Al-Andalus*, Granada, El Legado Andalusi, 1995, pp. 20-27.

16. Cf. C. DELGADO VALERO, *op. cit.*, p. 117.

fecha reciente se han investigado y puesto en relación con el programa de obras de Pedro I en el alcázar de Sevilla<sup>17</sup>.

Estas dos estructuras, tal y como recoge Passini, se mantienen en la arquitectura doméstica toledana de finales de la Edad Media<sup>18</sup> como habitaciones principales, denominándose, según la documentación de la época, palacio y quadra, aunque ambos términos se utilizan de forma ambigua. El término “palacio” podía aludir a la sala principal de la casa o, como forma arquitectural, a una sala independiente, rectangular, que podía tener alcobas en uno de sus extremos o en los dos, siguiendo el modelo hispanomusulmán. La palabra “quadra” podía significar tanto una sala principal cuadrangular, situada normalmente en uno de los ejes del patio, citada en ocasiones como “palacio quadra” en la documentación, o una sala de planta cuadrada, no necesariamente principal.

En las casas principales y palacios toledanos anteriores al siglo XV, en los que el patio central suele ser rectangular, marcando un eje principal claro, es muy frecuente que la función de salón principal se adjudique tanto a una quadra, como sucede en el caso del llamado palacio del rey don Pedro, o en la Casa de la Inquisición, según la reconstrucción de Passini<sup>19</sup>, como a una sala rectangular, tal y como sucede en el Taller del Moro o en la Casa de Mesa.

A medida que el patio se transforma, pasando a ser cuadrangular y perdiendo el eje direccional, parece que la estructura cuadrada pierde importancia y tiende a desaparecer como sala principal. La estructura de la quadra, como forma arquitectural que estaba íntimamente asociada a las principales casas toledanas, pervive a lo largo del siglo XV, pero como habitación secundaria<sup>20</sup>.

Esta transformación puede observarse a través de los ejemplos del palacio de Fernando Dávalos, de finales del siglo XIV, y del palacio de Fuensalida, ya del primer cuarto del siglo XV. En el primero, el salón principal, situado en el lado este del patio, es una habitación cuadrangular. En el segundo, sin embargo, la función de salón principal, ya está realizada por una sala alargada, como va a ser habitual a partir de este modelo.

Las habitaciones alargadas, por tanto, van a predominar en los palacios y casas principales del siglo XV. El hecho de que los únicos salones conservados en el palacio de Inés de Ayala y de Antezana, en Alcalá de Henares, sean de este tipo, parece confirmar este predominio. Así mismo, éste es el modelo de habitación que se mantiene en Ocaña y Torrijos, los dos últimos ejemplos de este tipo de palacios.

17. Cf. A.J. MORALES, «El Alcázar del rey don Pedro I y los palacios mudéjares sevillanos», en M.C. LACARRA DUCAY (coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 233-260.

18. Cf. J. PASSINI, *op. cit.*; ID., «Los palacios en las casas medievales de Toledo a fines de la Edad Media», en J. PASSINI y R. IZQUIERDO BENITO, *La ciudad medieval de Toledo: Historia, arqueología y rehabilitación de la casa*, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 75-91; J. PASSINI y J.P. MOLÉNAT, *Toledo a fines de la Edad Media I: El Barrio de los Canónigos*, Madrid, 1995; ID., *Toledo a fines de la Edad Media II: El Barrio de San Antolín y San Marcos*, Toledo, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha, 1997.

19. Cf. J. PASSINI, *Casas y casas principales...*, pp. 96-101.

20. Vid. las conclusiones de J. PASSINI en *Casas y casas principales...*, p. 104.

Además de este cambio estructural, las habitaciones también van a modificar su articulación, en gran parte condicionadas por el cambio del patio rectangular al patio cuadrangular. Ya no se sitúan sólo en dos lados del patio marcando el eje direccional, aunque como hemos visto en algunos ejemplos se mantiene el recuerdo de este eje, sino que se sitúan en los cuatro lados, o al menos en tres de ellos, siguiendo el cambio de configuración del patio hacia formas cuadradas.

En el palacio de Fuensalida se pueden observar los inicios de esta nueva tipología, con salones rectangulares en dos de los lados del patio y el tercero ocupado por estancias menores y una gran caja de escaleras. Se establece un modelo de planta cuadrangular que podemos observar en los palacios de Ocaña y Torrijos. Como ya hemos visto, en estos últimos palacios del siglo XV las habitaciones siguen la tipología de sala alargada con alhánias a los lados. Estas salas rectangulares se amplían y desarrollan hasta ocupar todo el lateral del patio, mientras las alcobas se sitúan en los ángulos del mismo, siendo cada una de ellas común a dos de las salas, sistema que pervive en las construcciones palatinas del siglo XVI.

Además de la estructura y articulación, se modifica también el acceso a estas habitaciones. El vano de acceso era muy importante como elemento de transición desde el patio, especialmente en el caso del salón principal, cuyo arco participa de la mayor riqueza decorativa de este ámbito. Del arco de herradura normalmente geminado de origen almohade que se observa en el patio de los Naranjos de Santa Clara la Real, se pasa a un único arco de medio punto angrelado, sobre el que se sitúan tres o cinco pequeños vanos con celosías que permiten iluminación y ventilación de la estancia. Este cambio se produce ya en el siglo XIV, por influencia de la arquitectura nazarí, tal y como podemos observar en las Casas del Temple, donde el doble arco de herradura procedente de las casas de época taifa se transforma en un único angrelado en época mudéjar. Este modelo se difunde y asienta en las casas y palacios del siglo XV, como el palacio de Fuensalida, el patio de la Demandadera de Santa Isabel o la Casa del Conde Esteban.

## LA SEGUNDA PLANTA

Frente a los palacios de los siglos XIII y XIV, habitualmente de una sola altura, sobre las galerías y las habitaciones situadas alrededor del patio de los palacios del siglo XV se levanta con frecuencia un segundo piso que va adquiriendo cada vez mayor importancia, hasta acabar constituyéndose como la auténtica planta noble del edificio. En paralelo a este progresivo desarrollo de la planta superior, la escalera adquiere mayor protagonismo.

En las casas y palacios toledanos anteriores al siglo XV, en caso de que hubiera un segundo piso la escalera era estrecha, exclusivamente funcional y se situaba embutida en el muro o cobijada bajo un portal construido a lo largo de un muro medianero, que también servía para facilitar el tránsito horizontal en las casas y colocar las tinajas de agua<sup>21</sup>. En los palacios del siglo XV, esta escalera se acaba convirtiendo, por

---

21. Cf. J. PASSINI, *Casas y casas principales...*, pp. 47-58.

influencia del gótico, en una auténtica escalera de honor<sup>22</sup>, para dar acceso a esa segunda planta noble. Se amplía el espacio en el que se sitúa la caja, ubicada normalmente en un lateral del patio, y se decora con barandales de influencia gótica, frisos de yesería en el muro y magníficas techumbres de madera cuya función era revalorizar este espacio. En el palacio de Fuensalida se construye una escalera de este tipo y establece el modelo para las de los palacios de Ocaña y Torrijos.

## CONCLUSIONES

Todas estas transformaciones determinan la aparición de un nuevo tipo de palacio en el que, como hemos visto, lo gótico se entremezcla con los elementos de la tradición mudéjar toledana anterior. Se mantienen estructuras y elementos propios de lo andalusí, como la entrada descentrada, a través de un zaguán, la disposición general de la planta, en torno a un patio central, o el uso de salas alargadas con alhánias. Sin embargo, el esquema de palacio que había predominado hasta el siglo XIV se altera, sustituyendo el patio rectangular por el cuadrangular con galerías en sus cuatro lados y modificando la articulación de las habitaciones. La influencia de las formas decorativas góticas aumenta, especialmente en fachadas y tracerías, y se une a los elementos tradicionales del mudéjar toledano, como en las decoraciones de yeserías.

Este proceso evolutivo culmina en el siglo XV con el surgimiento de una tipología palatina que va a ser la utilizada preferentemente por la nobleza en Toledo a finales de la Edad Media en la construcción de sus palacios urbanos. Esta nobleza toledana de fines de la Edad Media tiene un carácter fundamentalmente urbano<sup>23</sup> y es en la ciudad donde va a desarrollar verdaderos programas constructivos de exaltación del linaje y ostentación de su posición social. Esta asociación del palacio al linaje queda, además, reforzada por la frecuente cita de estas “casas güenas” o “casas principales” (tal y como suelen figurar en la documentación) en primer lugar en las enumeraciones de bienes sobre las que se fundan los mayorazgos<sup>24</sup>.

La propia arquitectura se convierte en un símbolo parlante de la nueva nobleza. Por una parte asimila los modelos que la monarquía empleaba para sus propias construcciones, vinculándose de esta forma a la corte y a la dinastía reinante. Por otra parte, el mudéjar se convierte en un lenguaje artístico utilizado tanto por monarcas como por nobles para diferenciarse culturalmente de las corrientes europeas<sup>25</sup>. Esto no supone en ningún caso el rechazo de estas influencias artísticas que, como hemos visto, se entremezclan y terminan imponiéndose en estas construcciones, sino la elección consciente de un determinado lenguaje artístico como forma de expresión de una identidad.

22. Cf. C. DELGADO VALERO, *op. cit.*, pp. 117-118; R. LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 185; B. PAVÓN MALDONADO, *Tratado de arquitectura hispanomusulmana III: Palacios*, Madrid, CSIC, 2004, p. 700.

23. J.P. MOLÉNAT, «La noblesse toledane du XV<sup>e</sup> s. et ses origines», *Les sociétés urbaines dans la France méridionale et la Péninsule Ibérique au Moyen Âge*, Pau, 1991, pp. 203-218.

24. J.P. MOLÉNAT, «En busca de los palacios urbanos...», p. 269.

25. Sobre este tema vid. los estudios de T. PÉREZ HIGUERA, «Al-Ándalus y Castilla: el arte de una larga coexistencia», en A. GARCÍA SIMÓN (coord.), *Historia de una Cultura. La singularidad de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 9-59; ID., «Arquitectura mudéjar en los Antiguos Reinos de



Fig. 1. Palacio de Fuensalida. Planta (*Arquitecturas de Toledo*, vol. I, p. 340).



Fig. 2. Patio de la Demandadera. Convento de Santa Isabel de los Reyes. Planta según Molénat y Passini (*Toledo a fines de la Edad Media: I. El Barrio de los Canónigos*, p. 81).

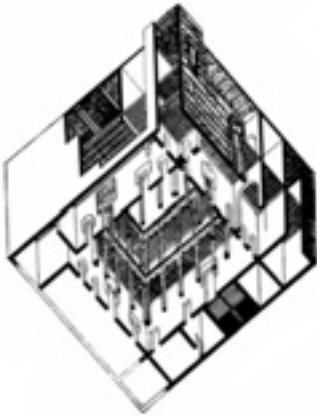


Fig. 3. Palacio de Ocaña. Planta según Pavón Maldonado («El palacio ocañense de don Gutierre de Cárdenas...», p. 302).

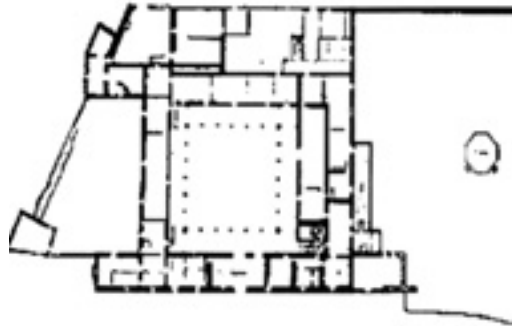


Fig. 4. Palacio de Torrijos. Planta (por cortesía de Museo Sin Fronteras, 2004-2007).

Castilla y León», en I. HENARES CUÉLLAR, *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunwerg, 1995, pp. 67-75; ID., «Primer mudéjar castellano: Casas y Palacios», en J. NAVARRO PALAZÓN (ed.), *Casas y Palacios de Al-Andalus. S. XII y XIII*, Barcelona, 1995, pp. 303-314; ID., «El mudéjar, una opción artística en la corte de Castilla y León», *Historia del Arte de Castilla y León*, Valladolid, Ámbito, 1996, pp. 129-223.

## ESCUELA DE CARPINTERÍA GÓTICO-MUDÉJAR BURGALESA

María Luisa Concejo Díez  
*Historiadora del Arte*

El estudio del arte mudéjar en Burgos y su provincia nos lleva a determinar la existencia de una escuela de carpintería gótico-mudéjar burgalesa propia, que debió surgir en torno al año 1360, bajo el reinado de Pedro I (1350-1369), y se desarrolló por toda la provincia de Burgos, perdiendo su identidad bajo el reinado de los Reyes Católicos.

Los primeros que advirtieron la existencia de una escuela de carpintería mudéjar fueron Lázaro de Castro<sup>1</sup> y Pedro José Lavado Paradinas<sup>2</sup>. El primero de ellos la denominó escuela mudéjar castellana y la ubicó en Los Balbases<sup>3</sup>. Lavado Paradinas la llamó escuela gótico-mudéjar burgalesa y trazó una línea evolutiva que partiendo de Silos, a fines del siglo XIV, comienzos del XV, se extendió hacia el occidente de la provincia de Burgos penetrando en tierras palentinas en el XVI<sup>4</sup>.

El origen de esta escuela lo situó Lázaro de Castro en “las pinturas de las cúpulas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada y las del palacio de Suero Téllez de Toledo”<sup>5</sup>. Una doble vertiente observó Lavado en el origen de esta escuela. Por un lado, y coincidiendo con Lázaro de Castro, “se podía observar la aparición

---

1. L. CASTRO GARCÍA, «Un alfarje mudéjar en Los Balbases (Burgos)», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XI, 1975, pp. 227-238.

2. P.J. LAVADO PARADINAS, «Techumbres mudéjares inéditas en Burgos», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XIV, 1978, pp. 165-185.

3. L. CASTRO GARCÍA, *op. cit.*, p. 237: “Después de comprobar la existencia de rasgos comunes, que se dan en la totalidad de los mismos, nos ha llevado al convencimiento de que aquí [en Los Balbases] existió una escuela de carpinteros y pintores mudéjares con personalidad propia, que con todo fundamento y razón podemos denominar escuela mudéjar castellana”.

4. P.J. LAVADO PARADINAS, *op. cit.*, pp. 165-185.

5. L. CASTRO GARCÍA, *op. cit.*, p. 237: “Las raíces de esta escuela las vemos en Andalucía y en la escuela toledana, ya que las escenas narrativas de Los Balbases repiten temas de aquellas regiones: lucha de caballeros con espada, lucha de cristianos contra salvajes y hombres peludos, escenas todas que también están presentes en las cúpulas de la Alhambra”.

de unos temas directamente emparentados con lo granadino, como el caso de la lucha del salvaje y la de caballeros”. Por otro lado, “la aparición de temas religiosos e incluso literarios que respondían al mundo catalano-aragonés. Podía, por tanto, decirse que en Burgos confluyeron ambas tendencias”<sup>6</sup>.

## ANTECEDENTES

Los antecedentes inmediatos de nuestra escuela debemos buscarlos en las miniaturas cristianas del XIII, tales como las de las Cántigas, además de las del mismo siglo XIV, como la Crónica Troyana<sup>7</sup>. Escenas inspiradas en las miniaturas adornan, por ejemplo, las *dos habitaciones laterales del Salón de Embajadores del palacio de Pedro I en el alcázar de Sevilla*, cuyas obras estuvieron comprendidas entre los años 1364 y 1366<sup>8</sup>, es decir, en los años iniciales de la escuela. Escenas parecidas decoran los *frisos de las paredes menores del propio Salón de Embajadores*, así como los *medallones de la pared que da al patio de Muñecas*<sup>9</sup>, y siguen esta misma línea las *pinturas de las tres bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra*<sup>10</sup>.

## ORIGEN DE LA ESCUELA DE CARPINTERÍA GÓTICO-MUDÉJAR BURGALESA

Debió surgir en torno al año 1360, bajo el reinado de Pedro I (1350-1369). Su núcleo originario debemos situarlo en las *dos jácenas con decoración figurativa del extremo occidental del alfarje del coro de la iglesia de San Millán de Los Balbases*, que fechamos poco antes de la muerte de María Padilla (1360), según indican sus armas representadas en las tabicas. Un poco más tarde se estaría trabajando en el *alfarje de las galerías oeste y norte del claustro bajo del monasterio de Santo Domingo de Silos*<sup>11</sup>, cuya cronología debemos situarla a partir del año 1366, bajo el mandato de su

6. P.J. LAVADO PARADINAS, *op. cit.*, pp. 180-181.

7. Miniada en la mitad del siglo XIV, en la minoría de edad del rey Pedro. B. PAVÓN MALDONADO, *Arte Toledano: Islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1988, p. 237: “Intérpretes de una Castilla en pie de guerra, estas miniaturas recogen escenas caballerescas de la época y estampas importadas de Francia: lances de amor, la fuente de la juventud, luchas de cristianos y salvajes por poseer a las damas. Estampas como estas constituían las primacías de los marfiles galos de los siglos XIII y XIV”.

8. *Ibidem*, pp. 159 y 239-242: “La construcción debió comenzar en 1364, año que figura escrito en la fachada del palacio. En 1366 estaban labradas las puertas de madera del Salón de Embajadores”.

9. *Ibidem*, p. 243: “En los medallones de la pared que da al patio de Muñecas se perfilan siluetas de un jinete cristiano persiguiendo a un peludo salvaje que lleva presa a una dama”.

10. *Ibidem*, lám. 19, incide en las bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra como posible origen de estas pinturas además de un arte toledano: “[...] se las ve en las techumbres de la Sinagoga de El Tránsito y del Taller del Moro. En su avance hacia el norte llegan a la techumbre del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos”. El marqués de Lozoya -J. CONTRERAS, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat, 1934, t. II, p. 258- vio en estas pinturas una combinación de “asuntos y estilos venidos de Francia o de Italia” y las comparó con las pinturas levantinas, sobre todo con las de la iglesia de la Sangre de Liria (Valencia).

11. L. CASTRO GARCÍA, *op. cit.*, p. 238: “La representación de más envergadura de esta escuela se conserva en Silos, donde es muy fácil que radicase uno de los talleres fijos en los que se construían los elementos



Fotos 1 y 2. LOS BALBASES (Burgos): iglesia de San Millán. Alfarje del coro y detalle de su extremo más occidental fechado en torno al año 1360, poco antes de la muerte de María de Padilla, según indican sus armas en las tabicas.

---

integrantes de los techos para después llevarlos a montar a otros puntos que solicitasen artesonados o alfarjes, ya que en la región de Silos abunda la madera de buena calidad, la cual era tan escasa en las zonas cerealistas de Castilla”.

abad Juan V (1366-1401), según muestran sus supuestas armas representadas en las tabicas, y antes del incendio ocurrido en este monasterio en 1384.

El mismo taller que estuvo trabajando en Los Balbases, en torno al año 1360, y en Silos, a partir de 1366 y antes del incendio de 1384, lo encontramos poco después en Vileña, primero bajo el patrocinio de Enrique II (1369-1379) y su mujer Juana Manuel, según indican sus armas en una de las *techumbres del antiguo monasterio cisterciense de Santa María la Real de Vileña*, ubicado actualmente en Villarcayo (Burgos); y algo después, en *otra de las techumbres del mismo monasterio*, bajo el patrocinio, según indican sus escudos, de Pedro Fernández de Velasco († 1384) y su mujer María Sarmiento, I señores de Medina de Pomar y Briviesca (1369-1384). Los mencionados señores utilizaron, según Ferotín, materiales y mano de obra procedentes del monasterio de Silos en sus fortalezas de Carazo, Salas de los Infantes y Briviesca<sup>12</sup>, que el 23 de diciembre de 1380 Juan I les obligó “á restituer aux moines de Silos”<sup>13</sup>. La escuela de carpintería gótico-mudéjar burgalesa pudo haberse extendido, fácilmente, por las posesiones de los Fernández de Velasco.

Inmediatamente después del incendio de 1384, se debió levantar el *alfarje de la galería sur del claustro bajo del monasterio de Santo Domingo de Silos*. La representación, de nuevo, de las supuestas armas del abad Juan V (1366-1401) inciden en que las obras se llevaron a cabo bajo su mandato, y la incorporación de un nuevo escudo, las armas del obispo de Burgos Gonzalo de Mena y Roelas Vargas (1382-1394), quien concedió indulgencias para su reconstrucción<sup>14</sup>, concretan aún más su cronología.

Este taller carpintero que ubicamos en **Los Balbases, Silos y Vileña** ejerció, por tanto, su actividad entre los años 1360 y 1384, es decir, en vida de María de Padilla († 1360) y de los I señores de Medina de Pomar y Briviesca (1369-1384), según indican sus escudos. El incendio ocurrido en el monasterio de Santo Domingo de Silos en 1384 manifiesta un antes en los alfarjes de las galerías oeste y norte y un después en el alfarje de la galería sur del mismo claustro. El alfarje de la galería este corresponde a una restauración efectuada en el siglo XIX<sup>15</sup>.

Este taller se caracteriza por su iconografía profana y cinegética. Se representan escenas de caza, luchas entre individuos, unas veces a pie y otras a caballo, enfrentamientos con seres fantásticos y escenas de amor y cortejo entre dos jóvenes que tienen su más idéntico paralelismo en las *tablas castellanas de la colección Espona de*

12. M. FEROTÍN, *Historie de l'Abbaye de Silos*, Paris, Ernest Leroux editeur, 1877, p. 131, n. 1 y M. FEROTÍN, *Recueil des Chartes de l'Abbaye de Silos*, Paris, 1897, p. 441: “Pedro Fernández de Velasco prélevait sur les colons du monastère des taxes en argent et en vivres, et employait même ces gens á transporter des matériaux pour restaurer et agradir ses forteresses de Carazo (il s'agit du castillo ou Torres de Carazo), de Salas de los Infantes et de Briviesca”.

13. M. FEROTÍN, *Historie...*, p. 131.

14. J.E. RÀFOLS, *Techumbres y artesonados españoles*, Barcelona-Buenos Aires, Labor, 2ª ed., 1930, pp. 58-59; L. SERRANO, *El Real Monasterio de Santo Domingo de Silos: Su Historia y Tesoro Artístico*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1926, p. 142 y P.J. LAVADO PARADINAS, *op. cit.*, p. 177.

15. L. MATE SADORNIL, O.S.B., «Documentos para la historia de la restauración del Monasterio de Santo Domingo de Silos (1881-1890)», *Hispania Sacra. Revista de Historia Eclesiástica*, 1987, vol. 39, pp. 423-452.



Fotos 3 y 4. SILOS (Burgos): monasterio de Santo Domingo. Detalles de los alfarjes de las galerías oeste (arriba) y sur (abajo) del claustro bajo, fechados antes y después respectivamente del incendio ocurrido en el monasterio en 1384, según indican las armas representadas en las tabicas del abad Juan V (1366-1401) y del obispo de Burgos D. Gonzalo de Mena (1382-1394).

*Barcelona y en las del palacio de Diego López de Zúñiga en Curiel de los Ajos de Valladolid*, terminado en 1410 según la inscripción que había encima de su puerta<sup>16</sup>.

Entre unos y otros existen diferencias<sup>17</sup>. En Los Balbases, las figuras se sitúan en el interior de cartelas alargadas y estilizados árboles separan cada escena<sup>18</sup>. En Silos y Vileña, cada figura se sitúa entre dos árboles menos estilizados, cobijada por un arquillo mixtilíneo con un saetino de eslabones blancos con un punto central rojo y una sola escena está constituida, generalmente, por dos arquillos, aunque también las hay de uno, tres o cuatro. Tanto en Silos, Vileña y Los Balbases las figuras se sitúan al aire libre. Para crear ese ambiente, en Silos y Los Balbases las figuras se localizan sobre una diminuta y esquemática vegetación, que deja de representarse en las tablas de Vileña. Todas las figuras se suelen representar de perfil, con una pierna más adelantada que la otra, en posición de movimiento. Se representan escenas de caza, luchas entre caballeros o enfrentamientos entre jóvenes y seres fantásticos como salvajes o arpías, en donde predomina un enorme dinamismo. Son escenas cinegéticas: los animales se suelen representar corriendo con sus dos patas delanteras levantadas y los jóvenes cazadores con una lanza los alcanzan. Sin embargo, en Silos y Vileña, además de éstas, se representan escenas de coquetería y de amor entre dos jóvenes, declaraciones y compromisos entre ambos por medio de anillos, escenas de cortejo de un trovador hacia una joven, engaños de una mujer que se representa varias veces y con distintos varones... Son figuras que dialogan, gesticulan su rostro y sus manos. Se disponen de pie o sentadas sobre sencillos bancos de madera. Predominan en Silos las escenas de amor, en Los Balbases las de caza y en Vileña los jinetes o caballeros armados que luchan entre ellos.

Las figuras representadas en estas obras de carpintería visten elegantemente<sup>19</sup>. En Los Balbases usan jaquetas abotonadas con mangas generalmente estrechas, siempre

16. J. CONTRERAS, *op. cit.*, t. II, p. 258 y figs. 271, 272 y 273; L. TORRES BALBÁS, *Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar*, Ars Hispaniae IV, Madrid, Plus-Ultra, 1949, p. 324 y fig. 368; B. PAVÓN MALDONADO, *op. cit.*, pp. 104, 165, 266-268 y lám. 19; B. PAVÓN MALDONADO, «Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León. Exhumación y reivindicaciones artísticas», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XIV, 1978, p. 209 y L. CASTRO GARCÍA, *op. cit.*, p. 234.

17. L. CASTRO GARCÍA, *op. cit.*, p. 235 y P.J. LAVADO PARADINAS, *op. cit.*, p. 178: «El diseño y la iconografía de las escenas de Silos es similar a las de Los Balbases, Vileña, Curiel, e incluso con muchas similitudes con Sinovas, pero pueden verse las variaciones que con el tiempo entran en estas obras posteriores. Así, en Los Balbases se combina la flora musulmana y la gótica, y las chellas al estilo silense de ocho gallones aquí, con otras ya más movidas dentro del mundo gótico. En Sinovas los arcos mixtilíneos se complican y añaden lazos en las enjutas y esto mismo se repetirá en escenas de techumbre y coros ya de inicios del siglo XVI».

18. B. PAVÓN MALDONADO, *Arte Toledano...*, pp. 35 y 37; P.J. LAVADO PARADINAS, *op. cit.*, p. 170; P.J. LAVADO PARADINAS, «Carpintería y otros elementos típicamente mudéjares en la provincia de Palencia, partidos judiciales de Astudillo, Baltanás y Palencia», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 38, 1977, p. 229 y J.E. SÉLLER y J.A. MADRIGAL, «Las pinturas de los salvajes en los alfarjes de la iglesia de San Millán (Los Balbases, Burgos)», *Boletín de la Institución Fernán González*, 201, 1983, p. 428: «En las pinturas de Los Balbases cada secuencia de acción está separada de su vecina por un árbol bastante estilizado, concebido en el mismo estilo de las iluminaciones de las Cántigas de Santa María y de las ilustraciones de muchos libros religiosos, en los que líneas de árboles, acantilados y otros elementos naturales sirven como divisores. Las escenas en las que se ve una pelea entre el hombre salvaje y su adversario y un encuentro parecido entre otro caballero y una mujer salvaje, también están separadas entre sí por árboles estilizados».

19. C. BERNIS MADRAZO, *Indumentaria medieval española*, Col. Artes y Artistas, Madrid, CSIC, 1956, pp. 29 y 31: «Durante el último tercio del siglo XIV tuvo gran importancia el arte de vestir refinadamente».



Foto 5. VILEÑA (Burgos): monasterio de Santa María la Real. Detalle de una techumbre fechada entre 1369 y 1379, bajo el patrocinio de Enrique II y su mujer doña Juana Manuel, ubicada actualmente en el museo del monasterio trasladado a Villarcayo (Burgos).

con flecos en las aristas de sus mangas<sup>20</sup>, calzas de distintos colores y unos zapatos negros puntiagudos, moda que nos sitúa en el último tercio del siglo XIV.

En Silos y Vileña las mujeres visten, generalmente, sayas entalladas que ciñen su cuerpo y pronuncian el pecho<sup>21</sup>. Son sayas abotonadas decoradas con florecillas de tres pétalos blancos, con mangas estrechas que se van progresivamente exagerando<sup>22</sup>.

20. *Ibidem*, p. 31: “La moda en el último tercio del siglo XIV, crea una especie de flecos, que recorrían los hombros, las aristas de las mangas, o el borde de las faldas”.

21. *Ibidem*, p. 32: “Durante el siglo XIV, sayas y briales seguían siendo ajustados o ablusados, con mangas estrechas [...] los trajes ajustados se hacían ya según un nuevo corte, a la moda francesa, marcando el pecho, pero despegados del cuerpo en la cintura y en las caderas [...] en el último tercio del siglo XIV se tiende a exagerar progresivamente sus elementos más característicos [...]. A finales del siglo los trajes se ajustaban de tal manera que el torso femenino parecía embutido en una funda próxima a estallar”.

22. *Ibidem*, p. 33: “A finales del siglo XIV se llevaban los vestidos abotonados por delante de arriba a abajo con pequeños y numerosos botoncillos. Las mangas tendieron, como las de los hombres, a crear una prolongación colgante de los codos [...] en general los elementos colgantes de los brazos, fueron creciendo en longitud, a finales de siglo llegaron a tomarse de la moda francesa las largas tiras o pendientes sujetos al brazo que colgaban hasta el borde de la falda [...]. A finales del siglo XIV se usaron los entallados y los flecos”.

Los hombres usan jaquetas, igualmente abotonadas y decoradas con las mismas florillas blancas. En ocasiones, las mangas son muy anchas y se prolongan hacia abajo y usan calzas de distintos colores.

## DESARROLLO DE LA ESCUELA

El taller carpintero gótico-mudéjar burgalés, que ubicamos en Los Balbases, Silos y Vileña entre los años 1360 y 1384, tuvo repercusión en el desarrollo de la carpintería mudéjar burgalesa. Iconográficamente, la escuela evolucionó hacia la desaparición progresiva de las escenas figurativas, siendo sustituidas por una riquísima variedad de especies de aves, el desarrollo de la vegetación y, sobre todo, el abuso de la heráldica. Se mantienen los arquillos mixtilíneos pero, progresivamente, cambian su saetino de eslabones blancos por una sucesión de puntos negros unidos por una línea roja. Algunos no rellenan en altura todo el ancho de la jácena y un motivo geométrico de lazo se añade en su extremo superior. En las albanegas se sustituyen, progresivamente, las hojas disimétricas de Los Balbases, Silos y Vileña por motivos vegetales esquemáticos y, posteriormente, hojas de quejigo o roble. Adquierien gran desarrollo los canecillos lobulados decorados en su frontal con franjas policromadas. Se incorporan las piñas de mocárabes, y la decoración geométrica de lazo ataurerado adquiere una gran difusión, sobre todo en las puertas mudéjares burgalesas de la primera mitad del siglo XV. Sin embargo, es la heráldica la que, poco a poco, va invadiendo los espacios.

Entre los años 1383 y 1390, en tiempos de Juan I y de su segunda mujer Beatriz de Portugal, fechamos algunas de las *tablas y jácenas de la antigua colegiata de Santa María de Briviesca*, según muestran las armas unidas de los reinos de Portugal, Castilla y León. Han perdido la decoración figurativa, pero nos llevan a la misma escuela sus hojas disimétricas, motivos vegetales esquemáticos, el mismo saetino de eslabones, sus chillas o florones excavados de seis u ocho pétalos y los arquillos mixtilíneos, al igual que la *jácena que se conserva en la sacristía de la iglesia de San Cosme y San Damián, antigua colegiata de Covarrubias*, adornada con medallones con motivos heráldicos y cartelas con hojas disimétricas, fechada bajo el mandato del abad Maestre Berenguer (1387-1395), según indican sus armas.

La *armadura ochavada de limabordón de la ermita de Nuestra Señora de La Piedad de Villavieja de Muñó* debemos fecharla a principios del siglo XV, anterior al año 1419 en el que Villavieja dejó de ser realenga<sup>23</sup>. Lleva las armas separadas del reino de Castilla y León, hojas disimétricas, un saetino de eslabones, canecillos de tres lóbulos y medio, adornados en su frontal con líneas policromadas y florones centrales o fosas agallonadas de ocho pétalos y una estrella de ocho puntas a cada lado en su tablazón.

Bajo el patrocinio de Juan Fernández de Velasco († 1418) y su mujer María Solier, II señores de Medina de Pomar y Briviesca (1384-1418), se debió intervenir en el *primer tercio del alfarje del coro de la iglesia de San Millán de Los Balbases*, se-

23. L. HUIDOBRO Y SERNA, «Villavieja de Muñó en la Historia y en el Arte», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, VIII, 1948-1949, p. 84.

gún indican sus armas representadas en las tabicas, en las más occidentales del segundo tercio y en la cara oriental de la segunda jácena. Se caracteriza por sus arquillos mixtilíneos, el mismo saetino de eslabones, hojas disimétricas, decoración vegetal esquemática de relleno y el abuso de la heráldica, que invade el espacio destinado anteriormente a la decoración figurativa.

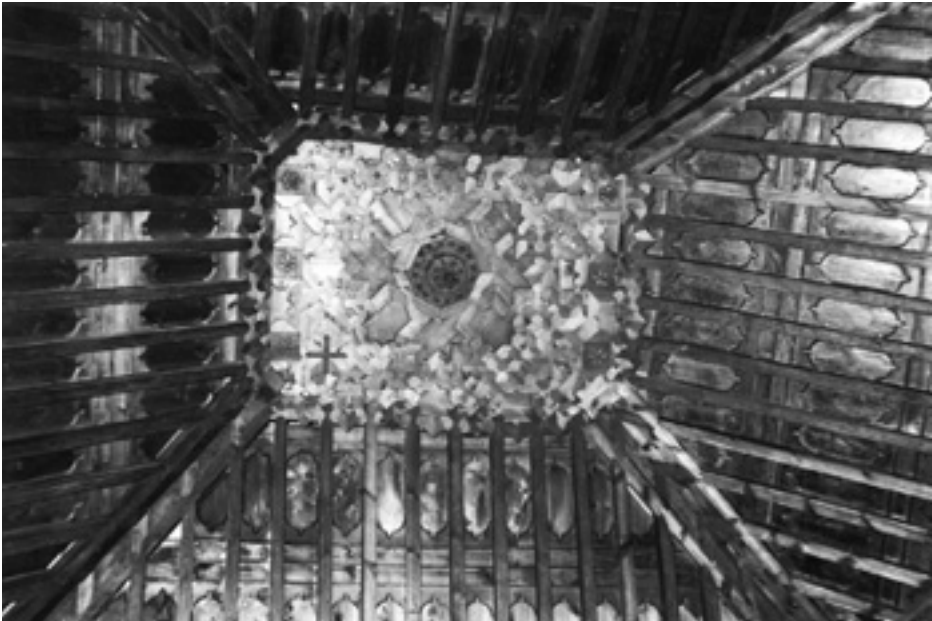


Foto 6. LERMA (Burgos): iglesia de La Piedad. Armadura de limas mohamares. Bajo el patrocinio del infante D. Fernando de Antequera y Leonor Urraca de Alburquerque, señores de Lerma (1393-1412).

Entre 1393 y 1412, años en los que el infante don Fernando de Antequera y su mujer Leonor Urraca de Castilla o Alburquerque fueron señores de Lerma<sup>24</sup>, y según indican sus armas, debemos fechar la *armadura de limas mohamares del tramo central de la cabecera de la iglesia de la Piedad de Lerma*. En ella se repiten los arquillos mixtilíneos, el mismo saetino de eslabones, las hojas disimétricas y una decoración figurativa, prácticamente perdida, que adorna su almizate. Surgen además

---

24. A. GARCÍA CARRAFA, *Enciclopedia heráldica y Genealógica Hispanoamericana*, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1919, t. 82, p. 117; I. CADIÑANOS BARDECI, *Arquitectura Fortificada en la Provincia de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial, 1987, p. 218 y L. CERVERA VERA, *Lerma*, León, Everest, 1991, pp. 16-19.

novedades, como la decoración geométrica de lazo ataujerado y las piñas de mocárabes, decoración que tuvo repercusión durante la primera mitad del siglo XV en nuestra escuela. Esta armadura aporta, además, una novedad iconográfica. Los medallones de su alicer superior cobijan bustos humanos que tendrán, a partir de ahora, una considerable repercusión en el desarrollo de la carpintería mudéjar burgalesa y palentina<sup>25</sup>. Los vemos, además de en Lerma, en los medallones de la solera de la armadura de par y nudillo de San Nicolás de Bari de Sinovas, en los arquillos mixtilíneos del doble alicer de la armadura de parhlera de la única nave de la ermita de Nuestra Señora de Ejido de Moradillo de Roa, en los arquillos mixtilíneos del alicer inferior de la armadura mixta de parhlera y limabordón de las galerías este y sur del claustro de San Juan y en los arquillos mixtilíneos de la única jácena que se conserva de la antigua techumbre de la excolegiata de Santa María o Nuestra Señora del Manzano, de Castrojeriz. Parecidos a éstos, tres bustos adornan los medallones centrales de ocho lóbulos de las jaldetas del alfarje de una habitación del palacio de los condes de Oñate en Cevico de la Torre en Palencia<sup>26</sup>.

Una iconografía semejante a Los Balbases, Silos, Vileña, Lerma y Sinovas adorna la *puerta de madera ataujerada con decoración geométrica de lazo de ocho de la iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal*, de principios del siglo XV, según manifiestan las armas cuarteladas de los Puche o Giralte, caballeros de la Orden de Santiago<sup>27</sup>. Se representan en ella la rueda de Santa Catalina, caballeros armados con espadas y escudos, un caballero en cuyo brazo izquierdo lleva un halcón, jinetes que corren velozmente, multitud de aves y motivos vegetales, iconografía que nos lleva a nuestra escuela.

A partir del año 1394, cuando el obispo de Osmá, Pedro Fernández de Frías (1379-1410), fue nombrado cardenal y el cardenal de Aragón, Pedro de Luna, fue proclamado Papa con el nombre de Benedicto XIII<sup>28</sup>, debemos ubicar la *armadura de par y nudillo de la iglesia de San Nicolás de Bari de Sinovas*. Caracteriza a esta armadura una iconografía religiosa<sup>29</sup> basada en la representación de la jerarquía ecle-

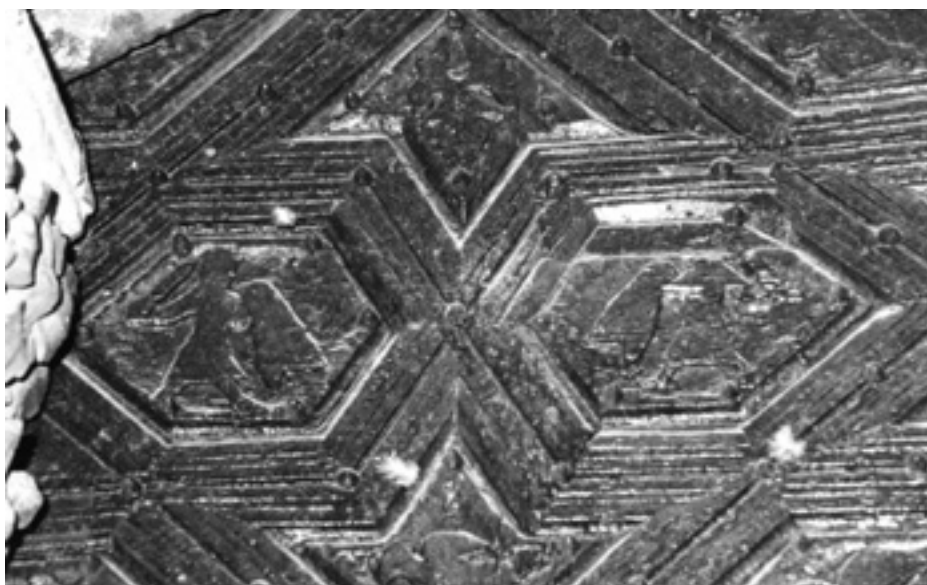
25. P.J. LAVADO PARADINAS, «Techumbres mudéjares...», p. 166: «En los últimos años del siglo XV y primeros del XVI, se introduce una nueva modalidad en la pintura de las obras de carpintería mudéjar [...]. Se empiezan a decorar estas obras con retratos y bustos de personajes hasta cierto punto individualizados. Desde mediados del siglo XV en que aparecen estas figuras en el claustro de San Juan de Castrojeriz, hasta los coros palentinos de San Juan de Santoyo y de Santa María de Becerril de Campos, hay un largo paréntesis de obras que manifiestan que los primeros pasos dados en Silos tienen una posterior evolución y repercusión en la otra ribera del Pisuerga».

26. Véase C.J. ARA GIL, «Una casa-fuerte medieval en Cevico de la Torre (Palencia)», *Boletín Seminario de Arte y Arqueología*, LI, 1985, pp. 267-292.

27. L. HUIDOBRO Y SERNA, *El Santuario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (Burgos)*, Lérida, Tipografía Mariana, 1926, p. 33 y F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *El Libro de la Cofradía de Santiago de Burgos*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1977, f. 28.

28. J. LOPERRÁEZ CORVALÁN, *Descripción Histórica del Obispado de Osmá con el catálogo de sus preladados*, Madrid, Imprenta Real, Livraria d'Alcobaça, reimpresión, Madrid, Turner, 1788, reimp. 1978, t. I, p. 322.

29. P.J. LAVADO PARADINAS, «Techumbres mudéjares...», p. 166: «El tema religioso es el menos frecuente en estos techos».



Fotos 7 y 8. GAMONAL (Burgos): iglesia de Santa María la Real y Antigua. Puerta de madera. Principios de siglo XV.



Foto 9. SINOVAS (Burgos): iglesia de San Nicolás de Bari. Detalle del faldón izquierdo de su armadura de par y nudillo. Comienzos del siglo XV, bajo el mandato del obispo de Osma Pedro Fernández de Frías (1379-1410).

siástica desde Cristo con sus doce apóstoles hasta el Papa, cardenales, obispos y monjes, que bien podríamos interpretar como la representación del nombramiento del obispo de Osma, Pedro Fernández de Frías, como cardenal, o incluso la proclamación del cardenal Pedro de Luna como nuevo Papa. Se mantienen en ella los arquillos mixtilíneos con el mismo saetino de eslabones que cobijan figuras en su alicer inferior y hojas disimétricas en su tablazón. Surge, además, el nuevo saetino de puntos negros unidos por una línea roja en los arquillos de las tabicas que cobijan los escudos de Castilla y León. En la armadura de Sinovas conviven, por tanto, dos saetinos distintos: los eslabones blancos heredados de Los Balbases, Silos y Vileña y los puntos negros unidos por una línea roja, saetino que se difundió durante el siglo XV en nuestra escuela. Un fragmento de su almizate lleva decoración geométrica de lazo ataujerado con piña de mocárabes y, al igual que la armadura de Lerma, medallones cobijan bustos humanos, que en este caso decoran su solera. Debajo de sus canecillos de tres lóbulos y medio se incorpora, de nuevo, una novedad iconográfica. Medallones circulares cobijan, no ya bustos sino rostros humanos, cuyas expresiones varían de unos a otros marcando, considerablemente, sus rasgos faciales. Además de Sinovas, los vemos representados en las circunferencias centrales de los alfarzones de la tablazón y en el extremo inferior de los canecillos de dos lóbulos y medio de la armadura mixta de par-

hilera y limabordón de las galerías este y sur del claustro de San Juan de Castrojeriz, en las tabicas del alfarje del coro de la iglesia de San Pedro de Tejada en Puentearenas y en las circunferencias de los papos de las jácenas del alfarje del coro de la iglesia de Barriuso de Villasandino, rostros que debemos relacionar con los representados en el coro de la iglesia de Santa María de Becerril de Campos en Palencia.



Foto 10. SINOVAS (Burgos): iglesia de San Nicolás de Bari. Detalle del alicer inferior de su armadura de par y nudillo. Comienzos del siglo XV, bajo el mandato del obispo de Osmá Pedro Fernández de Frías (1379-1410).

Directamente relacionada con la techumbre de Sinovas y posiblemente bajo el mandato del mismo obispo de Osmá, Pedro Fernández de Frías (1379-1410), debemos incluir en nuestra escuela la *armadura de parhilara de la única nave de la ermita de Nuestra Señora de Ejido de Moradillo de Roa*, de comienzos del siglo XV. Idéntico modelo de arquillos mixtilíneos, aunque ya con el nuevo saetino de puntos negros unidos por una línea roja, cobijan figuras de tres cuartos o únicamente sus bustos. Se representan también personajes eclesiásticos, vestidos con capa pluvial y mitra, aunque predominan los profanos. Han desaparecido, ya por completo, en esta armadura las hojas disimétricas y el saetino de eslabones. El nuevo saetino de puntos negros unidos por una línea roja, florecillas blancas, pétalos rojos dispuestos al azar, hojas de quejigo o roble y bustos de personajes caracterizan en el siglo XV a nuestra escuela.



Foto 11. MORADILLO DE ROA (Burgos): ermita de Nuestra Señora de Ejido. Detalle del doble alicer de la armadura de parhilería de su única nave. Comienzos del siglo XV.



Foto 12. CASTROJERIZ (Burgos): iglesia de San Juan. Detalle del doble alicer de la armadura mixta de parhilería y limabordón de las galerías este y sur del claustro. Comienzos del siglo XV.

En la *armadura mixta de parhilar y limabordón de las galerías este y sur del claustro de San Juan de Castrojeriz*, de comienzos del siglo XV, arquillos mixtilíneos con un saetino de puntos cobijan bustos humanos en su alicer inferior, bustos que se repiten en la *única jácena que conservamos de la antigua techumbre de la excolegiata de Santa María o Nuestra Señora del Manzano de la misma villa de Castrojeriz*. Se podría afirmar que los bustos de personajes representados en las armaduras de Lerma, Sinovas y Moradillo de Roa alcanzaron en la carpintería de Castrojeriz un gran protagonismo.

De principios del XV, y bajo la jurisdicción de Castrojeriz, es el *alfarje del coro de la iglesia de Barriuso de Villasandino*, caracterizado por el mismo saetino de puntos, hojas de quejigo o roble, rostros humanos y estrellas de ocho puntas.

Entre los años 1415 y 1418, según indican los escudos del obispo de Burgos, Pablo de Santa María (1415-1435), y de Juan Fernández de Velasco († 1418) y su mujer María Solier, II señores de Medina de Pomar y Briviesca (1384-1418), se estaría trabajando en los *dos últimos tercios del alfarje del coro de la iglesia de San Millán de Los Balbases*. Lo caracterizan arquillos mixtilíneos con un saetino de puntos, el abuso de la heráldica, la ausencia de ornamentación figurativa y la sustitución de las hojas disimétricas por hojas de quejigo o roble.

Bajo el patrocinio de Pedro Fernández de Velasco († 1470) y su mujer Beatriz Manrique de Lara, III señores de Medina de Pomar y Briviesca (1418-1470) y I condes de Haro (1430-1470), y entre los años 1418 y 1470, fechamos ciertas tablas guardadas actualmente en un mueble de la sacristía y algunas de jácenas conservadas en el tejado, encima de las bóvedas, de la *antigua colegiata o iglesia de Santa María de Briviesca*. Se caracterizan por sus arquillos mixtilíneos con saetino de puntos que cobijan las armas de los mencionados señores y el escudo cuartelado del reino de Castilla y León, hojas de quejigo o roble y multitud de aves cobijadas por alfardones. Aves cobijadas por medallones polilobulados adornan, además, las *tablas de la iglesia de San Lorenzo Mártir de Villafruela* y las *tablas de Covarrubias*.

Las *jácenas de la antigua techumbre de la estancia central de la torre de Santa María de Burgos* se adornan, al igual que las *jácenas de la llamada Casa de las Cortes de Briviesca* y una *jácena situada encima de las bóvedas de su colegiata*, con alfardones agramilados en cuyo centro se sitúan chillas o fosas agallonadas y cintas ondulante con florecillas, que caracterizan a nuestra escuela.

Durante la primera mitad del siglo XV se difundió la decoración geométrica de lazo ataujerado. La vemos en la *armadura de limas mohamares del presbiterio de la capilla de Santiago del Real Monasterio de Las Huelgas*, en el *tanjel de la Sala Capitular de la catedral de Burgos*, fechado por su decoración heráldica en tiempos de D. Alonso de Cartagena, obispo de Burgos (1435-1456), y en las *puertas de la iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal, la de la Sala de la Poridad de la Puerta o Arco de Santa María de Burgos*<sup>30</sup>, adornada con aves y un salvaje, *la que comunica la igle-*

30. Véase M.L. CONCEJO DÍEZ, «Una puerta mudéjar en el museo de Burgos», *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1996, pp. 853-866.

sia con el claustro de San Fernando del Real Monasterio de Las Huelgas y la puerta de la antigua Sala Capitular del convento de Santa Clara de Medina de Pomar.

Entre los años 1426 y 1454, en tiempos de Diego Gómez de Sandoval († 1454) y su mujer Beatriz de Avellaneda, I condes de Castrojeriz (1426-1454), ubicamos la *armadura mixta de parhilera y limabordón de la galería oeste del claustro de la iglesia de San Juan de Castrojeriz*, según manifiesta su decoración heráldica. Se caracteriza por sus arquillos mixtilíneos con un saetino de puntos negros unidos por una línea roja, el abuso de la heráldica, la ausencia de ornamentación figurativa, hojas de quejigo o roble y una cinta zigzagueante roja y azul que, según Lavado, es un tema corriente en Santa María de Beceril de Campos en Palencia<sup>31</sup>.

A mediados del siglo XV, bajo el mandato del abad Pedro del Burgo (1447-1448) y en tiempos del obispo de Burgos, D. Alonso de Cartagena (1435-1456), se debió realizar el *alfarje del claustro de los Mártires del monasterio de San Pedro de Cardena*<sup>32</sup>, según indican las únicas cinco tabicas heráldicas que conservamos. Arquillos mixtilíneos con un saetino de puntos cobijan las armas separadas del reino de Castilla y León, las armas de los Cartagena y las posibles armas medievales del monasterio.

## CONCLUSIONES

Una vez analizada la escuela de carpintería gótico-mudéjar burgalesa podríamos afirmar que se caracteriza por:

- Su cronología, desde poco antes de 1360, bajo el reinado de Pedro I (1350-1369) y en vida de María de Padilla († 1360), según indican sus escudos, hasta el reinado de los Reyes Católicos, que perdió su identidad.
- Su dispersión geográfica por toda la provincia de Burgos. Se inició en Los Balbases, Silos y Vileña y se dispersó por el norte, sur, este y oeste de la provincia, así como en la propia capital.
- Los sucesivos reinados castellanos, los diferentes señoríos, los mayorazgos, principalmente el de los Fernández de Velasco, los abades de los monasterios y obispos de Burgos, jugaron un papel fundamental en el desarrollo y difusión de la carpintería gótico-mudéjar burgalesa, según manifiestan sus escudos.
- El desarrollo de la decoración heráldica alcanzó un considerable protagonismo, evidenciando el patrocinio y cronología de las diferentes obras de carpintería.
- El saetino evolucionó de eslabones blancos con un punto central rojo a una sucesión de puntos negros unidos por una línea roja.
- Las escenas cortesanas con lances de amor, torneos, caza y los guerreros de la Crónica Troyana, representados en el *palacio de Pedro I en el alcázar de Sevilla* y en la *Sala de los Reyes de la Alhambra*, las vemos también representadas en Los Balbases, Silos y Vileña. Sin embargo, la evolución cronológica de la escuela tendió a la desaparición progresiva de las mencionadas escenas.

31. P.J. LAVADO PARADINAS, «Carpintería y otros elementos...», pp. 190-191.

32. Fr. J. MARRODÁN, *San Pedro de Cardena: Historia y Arte*, Burgos, Aldecoa, 1993, pp. 114-115 y 193.

- Evolución de la iconografía, desde los salvajes<sup>33</sup> de Los Balbases a los de los *Panteones Reales de Oña*, tema que sobrevivió a la escuela. Multitud de seres fantásticos como dragones y, sobre todo, arpías –siendo Silos el que agrupa la mayor cantidad y variedad de ellas–, dan paso a la representación de una variedad riquísima de especies de aves, iconografía que se difundió en la carpintería mudéjar burgalesa del siglo XV. Las vemos en Burgos, Gamonal, Villafruela, Covarrubias y Briviesca.
- La representación de bustos humanos tuvo una considerable repercusión a comienzos del siglo XV, sobre todo por el sur –Lerma, Sinovas y Moradillo de Roa– y oeste –Castrojeriz– de la provincia de Burgos.
- Escasa repercusión tuvo en la carpintería mudéjar burgalesa la iconografía religiosa, siendo su mayor exponente la armadura de Sinovas. Uno de los temas iconográficos más repetidos es el martirio de Santa Catalina de Alejandría, con su rueda del martirio o clavando su espada en la cabeza del emperador<sup>34</sup>. Se representa en Silos, Sinovas y en la puerta de la *iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal*.

---

33. J.M. AZCARATE RISTORI, «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español de Arte*, XXI, 1948, pp. 81-99: “El tema del salvaje aparece en la segunda mitad del siglo XIV, en la decoración de las cajitas de marfil, piezas de orfebrería, orlas de manuscritos y posiblemente en los tapices [...]. Ocupa un lugar destacado en la arquitectura gótica castellana del siglo XV [...]. En la arquitectura se ha considerado como una genuina representación de gótico final”; P.J. LAVADO PARADINAS, «Techumbres mudéjares...», p. 166 y P.J. LAVADO PARADINAS, «En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas», *V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1989, pp. 231-237.

34. S. VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Forma, ed. 1982, t. II, pp. 765-774: “[...] dos ruedas giraban en un sentido y las otras dos en sentido contrario [...] cuando el artefacto comenzó a girar, un ángel hizo saltar las ruedas [...]”.

## Escuela de carpintería gótico-mudéjar burgalesa

CRONOLOGÍA	PATROCINIO SEGÚN LA HERÁLDICA	ELEMENTO ARTÍSTICO	CARACTERÍSTICAS	SITUACIÓN	EDIFICIO	LOCALIDAD GEOGRÁFICA
Hacia el año 1360	Pedro I (1350-1369) y María Padilla († 1360)	Tabicas occidentales y las dos jácenas más occidentales con decoración figurativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escenas figurativas caracterizadas por su iconografía profana y cinegética. Se representan escenas de caza, luchas entre individuos, a pie o a caballo, enfrentamientos con seres fantásticos y escenas de amor o cortejo entre dos jóvenes</li> </ul>	Coro	Iglesia de San Millán	Los Balbases
Entre 1366 y 1384, anterior al incendio del monasterio	Mandato del abad Juan V (1366-1401)	Alfarje de las galerías oeste y norte	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arquillos mixtilíneos con un saetino de eslabones blancos cobijan escudos</li> </ul>	Claustro bajo	Monasterio	Santo Domingo de Silos
Entre 1369 y 1379	Enrique II (1369-1379) y su mujer doña Juana Manuel	Primera techumbre	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hojas disimétricas en las albanegas</li> </ul>			
Entre 1369 y 1384	Pedro Fernández de Velasco († 1384) y María Sarmiento, I señores de Medina de Pomar y Briviesca (1369-1384)	Segunda techumbre	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Motivos vegetales esquemáticos de relleno</li> </ul>	Museo del monasterio, actualmente en Villarcayo	Monasterio cisterciense de Santa María la Real	Vileña
Inmediatamente después del incendio del monasterio en 1384	El obispo de Burgos Gonzalo de Mena y Roelas Vargas (1382-1394) y el abad Juan V (1366-1401)	Alfarje de la galería sur		Claustro bajo	Monasterio	Santo Domingo de Silos

CRONOLOGÍA	PATROCINIO SEGÚN LA HERÁLDICA	ELEMENTO ARTÍSTICO	CARACTERÍSTICAS	SITUACIÓN	EDIFICIO	LOCALIDAD GEOGRÁFICA
Último tercio del siglo XIV, entre 1383 y 1390	Juan I (1383-1390) y su mujer doña Beatriz de Portugal	Tablas y jácenas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pérdida de la decoración figurativa.</li> <li>- Mantiene las hojas disimétricas, los motivos vegetales esquemáticos de relleno y arquillos mixtilíneos con un saetino de eslabones blancos</li> </ul>	Mueble de la sacristía y en el tejado	Iglesia de Santa María, antigua colegiata	Briviesca
Último tercio del siglo XIV	Posiblemente bajo el mandato del abad Maeste Berenguel (1387-1395)	Jácena	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Medallones con motivos heráldicos</li> <li>- Cartelas con hojas disimétricas</li> </ul>	Sacristía	Iglesia de San Cosme y San Damián, antigua colegiata	Covarrubias
Finales del siglo XIV, principios del XV	Anterior al año 1419, en el que Villavieja dejó de ser realenga	Armadura ochavada de limabordón	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hojas disimétricas</li> <li>- Saetino de eslabones blancos</li> <li>- Florones o fosas agallanadas de ocho pétalos con una estrella de ocho puntas a cada lado</li> </ul>	Nave	Ermita de Nuestra Señora de la Piedad	Villavieja de Muñó
Fines del siglo XIV, principios del XV, entre 1384 y 1415	Juan Fernández de Velasco (f. 1418) y María Solier, II señores de Medinaceli (1384-1418)	Primer tercio del alfarje	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arquillos mixtilíneos con un saetino de eslabones blancos que cobijan escudos</li> <li>- Hojas disimétricas</li> <li>- Decoración vegetal esquemática de relleno</li> </ul>	Coro	Iglesia de San Millán	Los Balbases
Fines del siglo XIV, principios del XV	Armas de los Fernández de Velasco; Castilla, León y flores rojas.	Armadura de par y nudillo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arquillos mixtilíneos al revés con saetino de eslabones blancos</li> <li>- Hojas disimétricas</li> <li>- Iniciación iconográfica de las aves</li> </ul>	Nave, encima de las bóvedas	Iglesia de San Félix, antiguo monasterio cisterciense de la Orden Militar de Calatrava	Barrio de San Felices
Transición del siglo XIV al XV, entre 1393 y 1412	El infante don Fernando de Antequera y su mujer doña Leonor Urraca de Castilla o Alburquerque, señores de Lerma (1393-1412)	Armadura de limas mohamares	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arquillos mixtilíneos con un saetino de eslabones blancos y hojas disimétricas en las albanegas</li> <li>- Decoración geométrica de lazo ataujerado con pina de mocárabes que tendrá repercusión en la escuela</li> <li>- Novedad iconográfica: medallones con bustos humanos que tendrán una considerable repercusión</li> </ul>	Tramo central de la cabecera	Iglesia de la Piedad	Lerma
Principios del siglo XV	Puche y Giralte, caballeros de la Orden de Santiago	Puerta de madera ataujerada	Decoración geométrica de lazo ataujerado	Fachada	Iglesia de Santa María la Real y Antigua	Gamonal

CRONOLOGÍA	PATROCINIO SEGÚN LA HERÁLDICA	ELEMENTO ARTÍSTICO	CARACTERÍSTICAS	SITUACIÓN	EDIFICIO	LOCALIDAD GEOGRÁFICA
Principios del siglo XV	Posiblemente bajo el mandato del obispo de Osma, Pedro Fernández de Frías (1379-1410)	Armadura de par y nudillo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Iconografía religiosa: santos</li> <li>- Arquillos mixtilíneos con saetino de eslabones blancos, hojas disimétricas</li> <li>- Surge un nuevo saetino de puntos negros unidos por una línea roja en las tablas</li> <li>- Decoración geométrica de lazo ataujeadado con piña de mocárabes</li> <li>- Medallones con bustos humanos</li> </ul>	Única nave	Iglesia de San Nicolás de Bari	Sinovas
	Posiblemente bajo el mandato del obispo de Osma, Pedro Fernández de Frías (1379-1410)	Armadura de parhiera	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arquillos mixtilíneos con el nuevo saetino de puntos negros unidos por una línea roja, cobijan figuras de tres cuartos o únicamente sus bustos</li> <li>- Desaparecen las hojas disimétricas y surgen florecillas blancas, pétalos, rojos dispuestos al azar y hojas de quejigo o roble que se difundirán en el siglo XV</li> </ul>	Única nave	Ermita de Nuestra Señora de Ejido	Moradillo de Roa
		Armadura mixta de parhiera y limabordón	Arquillos mixtilíneos con un saetino de puntos cobijan bustos humanos	Galerías este y sur del claustro	Iglesia de San Juan	Castrojeriz
		Jácena		Nave	Colegiata de Nuestra Señora del Manzano	
		Alfarje	Saetino de puntos, hojas de quejigo o roble, rostros humanos y estrellas de ocho puntas	Coro	Iglesia de Barriuso	Villasandino
Siglo XV, entre los años 1415 y 1418	El obispo de Burgos Pablo de Santa María (1415-1435) y Juan Fernández de Velasco (†1418), casado con María Soler, II señores de Medina de Pomar y Briviesca (1384-1418)	Los dos últimos tercios del alfarje	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arquillos mixtilíneos con saetino de puntos negros unidos por una línea roja</li> <li>- Abuso de la heráldica</li> <li>- Ausencia de ornamentación figurativa</li> <li>- Se difunden las hojas de quejigo o roble</li> </ul>	Coro	Iglesia de San Millán	Los Balbases
Siglo XV		Cancillo	Rostro de un hombre barbado, que bien pudiera ser un salvaje	Nave	Iglesia de San Miguel Arcángel	Aza

CRONOLOGÍA	PATROCINIO SEGÚN LA HERÁLDICA	ELEMENTO ARTÍSTICO	CARACTERÍSTICAS	SITUACIÓN	EDIFICIO	LOCALIDAD GEOGRÁFICA
Primera mitad del siglo XV	Armas de los Fernández de Velasco; Castilla, León y flor de lis	Tablas y jácenas	Se difundió la representación de una variedad riquísima de aves	Puerta y tejado de la torre	Iglesia de San Lorenzo Mártir	Villafuella
	Armas de los Fernández de Velasco; Castilla, León y flor de lis	Tablas		Propiedad particular		Covarrubias
	Pedro Fernández de Velasco (11470) y Beatriz Manrique de Lara, III señores de Medina de Pomar y Briviesca (1418-1470) y I condes de Haro (1430-1470)	Tablas y jácenas		Mueble de la sacristía y en el tejado, encima de las bóvedas	Iglesia de Santa María o antigua colegiata	
		Jácenas	Se adornan con alfordones agramilados en cuyo centro se sitúan chillas o fosas agallonadas y cintas ondulantes con florecillas	Encima de las bóvedas		
	Jácenas antigua techumbre			A la intemperie	La llamada Casa de las Corres	
		Puertas de madera ataujeradas	Se difundió la decoración geométrica de lazo ataujerado	Estancia central	Puerta o Arco de Santa María	Burgos
				Sala de la Poridad	Real Monasterio de Las Huelgas	
		Armadura de limas mohamares		Antigua Sala Capitular	Convento de Santa Clara	Medina de Pomar
				Presbiterio de la capilla de Santiago	Real Monasterio de Las Huelgas	Burgos

CRONOLOGÍA	PATROCINIO SEGÚN LA HERÁLDICA	ELEMENTO ARTÍSTICO	CARACTERÍSTICAS	SITUACIÓN	EDIFICIO	LOCALIDAD GEOGRÁFICA
Hacia mediados del siglo XV	Diego Gómez de Sandoval (†1454) y Beatriz de Avellaneda, I condes de Castrojeriz (1426-1454)	Armadura mixta de parhilar y limabordón	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arquillos mixtilíneos con saetino de puntos negros</li> <li>- Abuso de la heráldica</li> <li>- Ausencia de ornamentación figurativa</li> <li>- Hojas de quejigo o roble</li> <li>- Cinta zigzagueante</li> </ul>	Galería oeste del claustro y el escaso espacio de la galería norte que conservamos	Iglesia de San Juan	Castrojeriz
	Los obispos de Burgos Pablo de Santa María (1415-1435) y Alonso de Cartagena (1435-1456)	Alfarje	Dobles acicates y motivos zigzagueantes rojos y negros, además de motivos vegetales	Coro	Iglesia del monasterio	San Juan de Ortega
	Abad Pedro del Burgo (1447-1448) y el obispo de Burgos, Alonso de Cartagena (1435-1456)	Tablas heráldicas del desaparecido alfarje	Arquillos mixtilíneos con saetino de puntos cobijan escudos	Claustro de los Mártires	Monasterio de San Pedro	Cardena
	El obispo de Burgos, Alonso de Cartagena (1435-1456)	Taujel	Dominio absoluto de la decoración geométrica de lazo atajerado	Sala Capitular	Catedral	Burgos

**BIBLIOGRAFÍA**

- ARA GIL, C.J. (1985), «Una casa-fuerte medieval en Cevico de la Torre (Palencia)», *Boletín Seminario de Arte y Arqueología*, LI, pp. 267-292.
- AZCÁRATE RISTORI, J.M. (1948), «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español de Arte*, XXI, pp. 81-99.
- BERNIS MADRAZO, C. (1956), *Indumentaria medieval española*, Col. Artes y Artistas, Madrid, CSIC.
- CADIÑANOS BARDECI, I. (1987), *Arquitectura Fortificada en la Provincia de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial.
- CADIÑANOS BARDECI, I. (1990), *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su Museo y Cartulario*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos.
- CASTRO GARCÍA, L. (1975), «Un alfarje mudéjar en Los Balbases (Burgos)», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XI, pp. 227-238.
- CERVERA VERA, L. (1991), *Lerma*, León, Everest.
- CONCEJO DÍEZ, M.L. (1996), «Una puerta mudéjar en el museo de Burgos», *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 853-866.
- CONCEJO DÍEZ, M.L. (2003), *El arte mudéjar en Burgos y su provincia*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, 2 tomos publicados en CD.
- CONCEJO DÍEZ, M.L. (2004-2005), «Puerta mudéjar», *Los Reyes Católicos y Granada*, Granada, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 382-383.
- CONCEJO DÍEZ, M.L. (2006a), «El arte mudéjar burgalés de los siglos XIII al XV», *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, pp. 145-176.
- CONCEJO DÍEZ, M.L. (2006b), «Una armadura mudéjar en Lerma: el infante don Fernando de Antequera y doña Leonor Urraca de Castilla o de Alburquerque, Señores de la villa de Lerma (1393-1412)», *Boletín de la Institución Fernán González*, 233, pp. 301-314.
- CONTRERAS, J. (marqués de Lozoya) (1934), *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat.
- FEROTÍN, M. (1877), *Historie de l'Abbaye de Silos*, Paris, Ernest Leroux editeur.
- FEROTÍN, M. (1897), *Recueil des Chartes de l'Abbaye de Silos*, Paris.
- GARCÍA CARRAFA, A. (1919), *Enciclopedia heráldica y Genealógica Hispanoamericana*, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo.
- HUIDOBRO Y SERNA, L. (1926), *El Santuario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (Burgos)*, Lérida, Tipografía Mariana.
- HUIDOBRO Y SERNA, L. (1948-1949), «Villavieja de Muñó en la Historia y en el Arte», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, VIII, pp. 81-85.
- KELLER, J.E. y MADRIGAL, J.A. (1983), «Las pinturas de los salvajes en los alfarjes de la iglesia de San Millán (Los Balbases, Burgos)», *Boletín de la Institución Fernán González*, 201, pp. 423-434.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1904), «La iglesia de Nuestra Señora la Antigua de Gamonal», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, pp. 215-219.

- LAVADO PARADINAS, P.J. (1977), «Carpintería y otros elementos típicamente mudéjares en la provincia de Palencia, partidos judiciales de Astudillo, Baltanás y Palencia», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 38, pp. 5-234.
- LAVADO PARADINAS, P.J. (1978), «Techumbres mudéjares inéditas en Burgos», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XIV, pp. 165-185.
- LAVADO PARADINAS, P.J. (1989), «En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas», *V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, pp. 231-237.
- LOPERRÁEZ CORVALÁN, J. (1788, reimp.1978), *Descripción Histórica del Obispado de Osma con el catálogo de sus preladados*, Madrid, Imprenta Real, Livraria d'Alcobaça, reimpresión, Madrid, Turner, 3 tomos.
- MARÍN FIDALGO, A. (1990), *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, Fondo Cultural Sevillano, Focus, 2 tomos.
- MARRODÁN, Fr. J. (1993), *San Pedro de Cardeña: Historia y Arte*, Burgos, Aldecoa.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1980), *Mudéjar Toledano: Palacios y Conventos*, Madrid, Artes Gráficas.
- MATE SADORNIL, L. (1987), «Documentos para la historia de la restauración del Monasterio de Santo Domingo de Silos (1881-1890)», *Hispania Sacra. Revista de Historia Eclesiástica*, vol. 39, pp. 423-452.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F. (1977), *El Libro de la Cofradía de Santiago de Burgos*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
- PACIOS LOZANO, A.R. (1993), *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- PACIOS LOZANO, A.R. (2002), *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda 1992-2002*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1988<sup>2</sup>), *Arte Toledano: Islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1978), «Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León. Exhumación y reivindicaciones artísticas», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XIV, pp. 205-226.
- RAFOLS, J.E. (1930<sup>2</sup>), *Techumbres y artesanados españoles*, Barcelona-Buenos Aires, Labor.
- SÉLLER, J.E. y MADRIGAL, J.A. (1983), «Las pinturas de los salvajes en los alfarjes de la iglesia de San Millán (Los Balbases, Burgos)», *Boletín de la Institución Fernán González*, 201, p. 428.
- SERRANO, L. (1926), *El Real Monasterio de Santo Domingo de Silos: Su Historia y Tesoro Artístico*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez.
- TORRES BALBÁS, L. (1946), «La armadura del claustro de San Juan de Castrojeriz», *Al-Andalus*, XI, pp. 230-235.
- TORRES BALBÁS, L. (1949), *Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar*, *Ars Hispaniae* IV, Madrid, Plus-Ultra.
- TORRES BALBÁS, L. (1954), «Actividades de los moros burgaleses en las artes y oficios de la construcción (siglos XIII-XV)», *Al-Andalus*, XIX, pp. 197-202.
- VORÁGINE, S. (ed. 1982), *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Forma, 2 tomos.

# LA DESAPARICIÓN DE DOS IGLESIAS MUDÉJARES ZARAGOZANAS: SAN LORENZO Y SAN JUAN EL VIEJO

Pilar Lop Otín  
Universidad de Zaragoza

Las dos iglesias mudéjares objeto del presente estudio forman parte de la triste nómina de edificios religiosos destruidos durante los siglos XIX y XX en la ciudad de Zaragoza, cuestión que, por el momento, ha sido abordada de manera parcial en diferentes obras dedicadas a su patrimonio arquitectónico<sup>1</sup>. El punto de arranque de este proceso de pérdida patrimonial podría muy bien fijarse en la Guerra de la Independencia, hecho al que habrá que sumar posteriormente otros aspectos que acelerarán dicho deterioro, caso de la aplicación de legislaciones desamortizadoras, intereses políticos y urbanísticos, y, las más de las veces, la desidia y el olvido.

Nuestra intención, más que incidir en la historia constructiva o la estricta valoración artística de estos edificios, es profundizar en el proceso que condujo a su desaparición, aportando para ello nuevos datos fruto de la investigación, y completando además este panorama con el análisis de las consecuencias que para el desarrollo urbanístico de Zaragoza tuvo el aprovechamiento del suelo urbano que quedó libre con el derribo de éstos y otros edificios religiosos<sup>2</sup>. El estudio de dicha documentación nos permitirá conocer de manera exhaustiva los motivos y las consecuencias de es-

---

1. Son diversas las obras en las que se trata la desaparición de construcciones religiosas en nuestra ciudad, pero de entre todas ellas, por hacer referencia directa a los edificios que nos ocupan, destacaremos las siguientes: G. BORRÁS GUALIS, «El mudéjar desaparecido», *Arte mudéjar aragonés*, tomo I, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja-Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985, pp. 275-329; G. BORRÁS GUALIS, «Monumentos emigrados y desaparecidos», *Enciclopedia Temática de Aragón*, tomo I, Historia del Arte, pp. 297-304; G. FATÁS CABEZA y G. BORRÁS, *Zaragoza 1563. Presentación y estudio de una vista panorámica inédita*, Zaragoza, Octavio y Féllez, 1974; G. FATÁS CABEZA, «Zaragoza desaparecida», *Guía histórico artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1982, pp. 355-369; J.A. GAYA NUÑO, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961; W. RINCÓN GARCÍA, «La Zaragoza desaparecida», *Zaragoza, doce visiones de una ciudad*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2004, pp. 113-130.

2. Este es precisamente, el objeto de nuestra tesis doctoral titulada *Transformaciones urbanas y destrucción del patrimonio arquitectónico religioso zaragozano*, dirigida por la Dra. Isabel Yeste Navarro.

tas actuaciones, las circunstancias que rodearon su derribo y, en definitiva, las causas que llevaron a la destrucción de una buena parte del patrimonio arquitectónico religioso de la ciudad, cuestiones todas éstas que, excepto para edificios considerados de “especial relevancia”, han pasado desapercibidas de manera general para otras muchas construcciones.

Las iglesias de San Lorenzo y San Juan el Viejo, tratadas en esta comunicación, se encontraban situadas muy próximas entre sí en el cuartel de la Seo<sup>3</sup>, dentro del recinto delimitado por la muralla romana, lindando con la antigua judería y formando, junto a otras iglesias, una frontera entre este barrio y el cristiano. La primera de ellas fue derribada en 1868, construyéndose en ese lugar un mercado público. La de San Juan el Viejo, también conocida como de San Juan y San Pedro, cayó un siglo después, en 1966, levantándose en la actualidad sobre el solar que ocupaba un bloque de viviendas.

### IGLESIA DE SAN LORENZO MÁRTIR

Esta iglesia se situaba en la confluencia de la calle de su mismo nombre con la plaza de San Lorenzo –actualmente de San Pedro Nolasco–. Su fábrica se remontaría al siglo XII, siendo sustituida, probablemente en el siglo XV, por la edificación mudéjar objeto de nuestro estudio. La única imagen que conocemos de ella es la recogida en 1563 por Anton van den Wyngaerde en su *Vista de Zaragoza*, y estudiada por Gonzalo Borrás y Guillermo Fatás, quienes señalan que se trataría de una iglesia de nave única con capillas entre los contrafuertes y vanos de iluminación directa entre ellos. El tejado estaría recubierto con azulejos policromos y la torre, de planta cuadrada, se articularía en dos cuerpos, separados por un zócalo, con arcos geminados el primero y ventanas dobles el segundo, rematado todo ello con almenas y chapitel piramidal<sup>4</sup>.

Precisamente a ese chapitel hacen referencia algunas noticias cercanas a la fecha de demolición del edificio. Así, en 1859 su reparación era urgente debido a su mal estado<sup>5</sup>; dos años después, se denuncia la ruina del mismo por no haberse intervenido para repararlo<sup>6</sup>. Estas circunstancias no serán sin embargo la causa del derribo de la iglesia de San Lorenzo, que está más bien relacionado con el proyecto de construcción de un mercado cubierto. Desde mediados del siglo XIX, la situación de los mercados de Za-

3. Para este trabajo se ha elegido la división administrativa propuesta a mediados del siglo XIX, por ser la más próxima en fechas a los hechos que tratamos. Este cuartel estaba limitado al W por calle Don Jaime, al N por paseo Echegaray y Caballero, y al E y al S por el Coso.

4. G. BORRÁS, «El mudéjar desaparecido», p. 297; G. FATÁS y G. BORRÁS, *op.cit.*, p. 31; G. FATÁS, *op.cit.*, p. 360.

5. Archivo Municipal de Zaragoza (AMZ), caja 1.730, exp. 1.005/1859, «Sobre hallarse en muy mal estado y amenazando ruina el chapitel de la Torre de la iglesia de San Lorenzo» (13 diciembre 1859).

6. AMZ, caja 1.739, exp. 411/1861, «Denuncia del estado de ruina en que se encuentra el chapitel de la torre de San Lorenzo». Además de a la falta de medios de la junta parroquial para acometer las obras, quizás haya que achacar esta dejación al proyecto de arreglo parroquial de la ciudad que se estaba estudiando en ese momento, expediente en el que se barajaba el traslado de la parroquia de San Lorenzo a otra iglesia, por lo que se pudo optar por no reparar los desperfectos pensando que poco después el templo podía quedar cerrado al culto. Más adelante volveremos a hacer referencia a este hecho.

ragoza era una cuestión que preocupaba al Ayuntamiento, pero será a raíz del proyecto de rectificación del Plano Geométrico de la ciudad, realizado en 1860 por José de Yarza, cuando se tome conciencia de la urgente necesidad de contar con un mercado cubierto que organizase y mejorase las condiciones de venta de los alimentos. En ese momento, el mayor punto de concentración de mercancías era la conocida como “plaza del mercado” en la que, junto a otras plazas que podemos denominar satélites, la venta se realizaba en casetas o puestos móviles que en ningún caso ofrecían las condiciones de salubridad necesarias<sup>7</sup>. Por ello, el Ayuntamiento comenzará a estudiar nuevos puntos de ubicación para ese mercado cubierto, centrándose en varias plazas de la ciudad, y más concretamente en las contiguas de San Lorenzo y San Pedro Nolasco, planeando un interesante proyecto urbanístico para unificar dichos espacios, siendo uno de los mayores obstáculos para ello la propia iglesia de San Lorenzo<sup>8</sup>.

Este hecho coincidirá en el tiempo con el proyecto de arreglo parroquial de la ciudad, en el que se estaba valorando la supresión de varias parroquias, entre las que se encontraba ésta de San Lorenzo<sup>9</sup>. Conocedores de este proyecto, los miembros de la comisión de Policía Urbana establecerán diversos contactos para interesarse por su evolución, y más concretamente la situación de la iglesia de San Lorenzo: si ésta quedaba como auxiliar o filial de otra no habría posibilidad de hacerse con el edificio para derribarlo y ejecutar las obras, pero, en palabras del gobernador eclesiástico, “si el Ayuntamiento hiciese algún sacrificio, tal vez podría conseguirse que dicha iglesia se trasladara a la de San Pedro Nolasco”, momento a partir del cual la iglesia de San Lorenzo quedaría sin culto y se podría pensar en su demolición y el establecimiento del mercado<sup>10</sup>. Se acuerda tratar de acelerar los trámites con el arzobispado y con el Ministerio de Gracia y Justicia, pero hasta el año 1864 no volveremos a tener noticias de este proyecto, momento en que el corregidor de la ciudad vuelve a insistir en la necesidad de construir el mercado. Según señala, una ciudad de la categoría de Zaragoza no podía “[...] continuar presentando hacinados de una manera repugnante y ex-

---

7. La plaza del mercado se situaba en lo que actualmente es avenida César Augusto, más o menos a la altura del Mercado Central, ya que cuando éste se construyó se respetó la ubicación original. Los porches de las casas que se levantaban a ambos lados de la calle servían de improvisado local a los vendedores, al igual que la vía pública, donde también colocaban sus puestos.

8. AMZ, caja 1.754, exp. 502/1864 (Policía Urbana), «El Señor Corregidor propone por medio de un largo escrito la conveniencia de convertir en mercado publico las plazas de San Pedro Nolasco y San Lorenzo espropiando la Iglesia de este ultimo nombre», ff. 1r-2r. En realidad se trataba de un proyecto mucho más ambicioso que planteaba la creación de cuatro nuevos mercados públicos.

9. A comienzos de la década de 1840 ya se realizó un informe a este respecto, informe en el que se acordaba la supresión, entre otras, de la parroquia de San Lorenzo. A pesar de haber sido aprobado, no se llevaría a efecto hasta años después.

10. AMZ, caja 1.739, exp. 411/1861, «Denuncia del estado de ruina...», ff. 5r-6v. La iglesia del exconvento mercadero de San Pedro Nolasco había sido convertida en almacén de leña y de utensilios del ejército, pero en esos momentos la administración militar estaba estudiando el traslado de este almacén al exconvento de la Victoria. Si la iglesia de San Pedro Nolasco quedaba libre, podría trasladarse allí la parroquia de San Lorenzo, facilitando la materialización de las obras, y lo que se sugiere al Ayuntamiento es que actúen para conseguir el citado traslado. Esta iglesia de San Pedro Nolasco sería también demolida en la primera mitad del siglo XX, levantándose sobre su solar la actual iglesia del Sagrado Corazón, obra de Regino Borobio.

puestos a la intemperie unos frutos que ponen mas de relieve aun la necesidad de cuidarlos con el esmero que en general ecsigen todos los articulos destinados á la subsistencia”<sup>11</sup>. Sabemos que, aunque en esas fechas el Ayuntamiento no tenía ninguna noticia sobre la iglesia y su destino final, comenzó a trabajar en el proyecto de la futura plaza de San Pedro Nolasco o San Lorenzo –puesto que de ambas maneras la encontramos denominada–, comprando y expropiando edificios próximos a la plaza para derribarlos y proceder al ensanche y regularización de sus lados<sup>12</sup>.

En el año 1866 es el arzobispo, a través de una propuesta al Ayuntamiento, quien vuelve a abrir la puerta a este proyecto. En una carta que dirige al alcalde, comenta que desde el arzobispado debía seguirse con lo acordado en el arreglo parroquial, siendo precisa la construcción en Garrapinillos de una iglesia parroquial para atender las necesidades espirituales de quienes allí vivían<sup>13</sup>. Consciente tanto de la falta de medios propios para acometer estas obras como de los intereses municipales, propone una solución que no supondrá un desembolso excesivo para ninguno de los dos, y que, sin embargo, beneficiará a ambos: la cesión al municipio de la iglesia de San Lorenzo para que se derribe y pueda construirse sobre su solar el mercado, a cambio de que el Ayuntamiento se haga cargo de la construcción en Garrapinillos de la iglesia mencionada, utilizando para ello los materiales obtenidos del derribo de la iglesia<sup>14</sup>. Desde la alcaldía se toma como buena esta proposición y, días más tarde, el alcalde y algunos concejales se reúnen con el arzobispo para discutir el asunto, de quien también parte la idea de adecuar la nueva iglesia con los bienes muebles de la de San Lorenzo<sup>15</sup>.

A pesar del interés común de ambas partes, el proceso aún tardará en materializarse ya que habrán de ser tramitados diferentes expedientes para obtener las aprobaciones necesarias. Será en octubre de 1868 cuando de manera definitiva se retome este proyecto, momento en que desde el Ayuntamiento se comunica al arzobispo que, una vez completados todos los trámites, están en disposición de llevar a cabo el derribo de San Lorenzo, pidiendo que para ello la iglesia sea desalojada de todos sus bienes religiosos útiles en un plazo de tres días<sup>16</sup>. Podemos relacionar este hecho con las consecuencias de “La Gloriosa”, revolución que acabará con el reinado de Isabel II en septiembre de 1868, y tras la que en nuestra ciudad, y a cargo de su Junta Revolucionaria, se inició una frenética actividad urbanística que afectó de manera determinante, y negativa, a varios edificios religiosos zaragozanos<sup>17</sup>.

---

11. AMZ, caja 1.754, exp. 502/1864, «El Señor Corregidor propone...», f. 1r.

12. *Ibidem*, f. 1v.

13. AMZ, caja 1.555, exp. 223/1887, «Iglesia en Garrapinillos», f. 1v (3 de agosto de 1866).

14. *Ibidem*, ff. 2r-2v (3 de agosto de 1866).

15. *Ibidem*, f. 3r.

16. *Ibidem*, f. 20r (4 de octubre de 1868).

17. Ya hemos mencionado la trascendencia de este hecho para el caso del convento de Recogidas: P. LOP OTÍN, «El convento de Recogidas de Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCVII, 2006, pp. 147-172. La urgencia en ejecutar la obra, además de a las razones urbanísticas, se debe al interés de la Junta Revolucionaria por asistir a los desempleados mediante las obras generadas por el derribo de la iglesia, el arreglo de la plaza y la construcción del nuevo mercado.

Aceptada por el arzobispo esta petición, y una vez recogidos los objetos de culto de la iglesia y trasladados a San Pedro Nolasco, comienza la demolición de la iglesia de San Lorenzo, cuyo inicio podemos fechar el día 10 de octubre<sup>18</sup>. En esa misma fecha, el arquitecto municipal encargado de las obras de derribo, Segundo Díaz, comunica la conveniencia de proceder a la venta de los materiales resultantes del derribo, y de la compra de otros nuevos para la construcción de la iglesia de Garrapinillos, ya que el coste de su custodia y traslado sería mayor que el de la compra de nuevos materiales, provocando además molestias su almacenamiento en la plaza mientras se trabaja<sup>19</sup>. Con este motivo realiza un balance aproximado del precio de todos ellos para su subasta, utilizándose el beneficio obtenido en la construcción de la iglesia de Garrapinillos.

No sabemos la fecha exacta en la que acabó la demolición de la iglesia, ya que en la documentación consultada Segundo Díaz menciona que a fecha 14 de noviembre de 1868 la demolición de la iglesia ya había acabado<sup>20</sup>, mientras que en otro documento del 11 de diciembre de ese mismo año, uno de los miembros de la comisión de Policía Urbana menciona que todavía quedan restos de la iglesia por demoler<sup>21</sup>, pero de lo que no cabe duda es de la celeridad del proceso, ya que el Ayuntamiento tenía verdadero interés en dar un impulso definitivo a las obras de arreglo de la plaza para poder construir el mercado. Por ello, mientras se demolía la iglesia de San Lorenzo se continuaban acometiendo obras relacionadas con la ampliación y regularización del nuevo espacio, como el derribo de la casa nº 9 de la calle de San Jorge, casa que había adquirido para dar mayor amplitud a la plaza<sup>22</sup>, terraplenándose sus bodegas con escombros de la propia iglesia<sup>23</sup>. En febrero de 1869 se llevó a cabo la exhumación de los restos enterrados en el templo<sup>24</sup>.

Demolida la iglesia, ya se tiene vía libre para proceder a la regularización de la plaza y a la construcción del mercado. Pese a los deseos del Ayuntamiento, el proyecto del mercado de San Lorenzo se retrasará todavía unos años debido a las obras de la plaza y a la falta de medios económicos. Los planos definitivos de la distribución de los puestos, 74 en total, realizados por Segundo Díaz, se presentan el 29 de julio de 1874 (fig. 1), y más de un año después los planos con el proyecto de la armadura y los alzados para el sistema de cubrimiento de los mismos (figs. 2-4). La construcción se llevó a cabo con rapidez, ya que las obras se subastaron el 10 de diciembre de 1875 y se habían concluido el 14 de agosto de 1876<sup>25</sup>. Ese mismo año, Ricardo Magdalena rea-

18. AMZ, caja 1.555, exp. 223/1887, «Iglesia en Garrapinillos», f. 29r.

19. *Ibidem*, f. 29r.

20. AMZ, caja 1765, exp. 1.316/1868, «Sobre el derribo de la iglesia de San Lorenzo», f. 1r.

21. *Ibidem*, f. 10v.

22. AMZ, caja 1.765, exp. 682/1868, «Sobre apropiación y derribo de la casa nº 9 de la calle de San Jorge propia de Ramon Berdié para ensanche de la plaza del mercado proyectada en las de San Pedro Nolasco y San Lorenzo».

23. AMZ, caja 1.765, exp. 1.316/1868, «Sobre derribo de la iglesia de San Lorenzo».

24. AMZ, caja 1.775, exp. 27/1869, «Para la exhumación de los restos mortales existentes en el carnerario donde estuvo situada la iglesia de San Lorenzo».

25. AMZ, caja 1.802, exp. 103/1877, «Sobre construcción de un mercado en la plaza de San Pedro Nolasco».

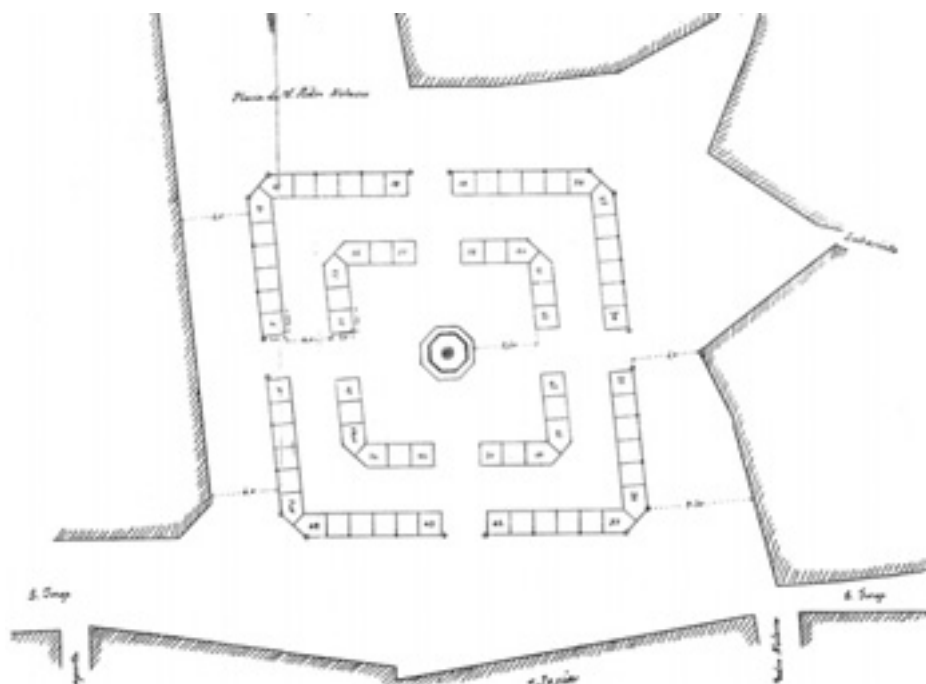


Fig. 1. Plano de la disposición de los puestos del mercado de San Lorenzo realizado por Segundo Díaz. AMZ, caja 1.802, exp. 103/1877, «Sobre construcción de un mercado en la plaza de San Pedro Nolasco».

lizará el proyecto de las verjas para cerrar el conjunto y protegerlo fuera del horario comercial (fig. 5). Los puestos se organizaban mediante dos cuadrados concéntricos de diferente tamaño, uno dentro de otro, ochavados en las esquinas y separados por una calle central. Hacia la mitad de los lados del cuadrado exterior se situaban los cuatro accesos al mercado, y en el centro del conjunto una fuente pública.

Sabemos que en 1903 los arrendatarios de los puestos se quejan de las malas condiciones del mercado, pidiendo que se les aumenten algunos servicios como el alumbrado o los sumideros, y también que se les proporcione un buen sistema de cubrición, ya que según dicen “el de hoy tiene dos extremos: helándonos en invierno y asándonos en verano”<sup>26</sup>. El edificio es reconocido por Ricardo Magdalena, quien llega a la conclusión de que no es viable practicar dichas obras de mejora, ya que el

26. AMZ, caja 1.245, exp. 1.267/1903 (Mercados y feriales), «Sobre construcción de un nuevo mercado en el sitio que ocupa el antiguo en la plaza de San Pedro Nolasco en sustitución del actual», f. 2v (2 de mayo de 1903).

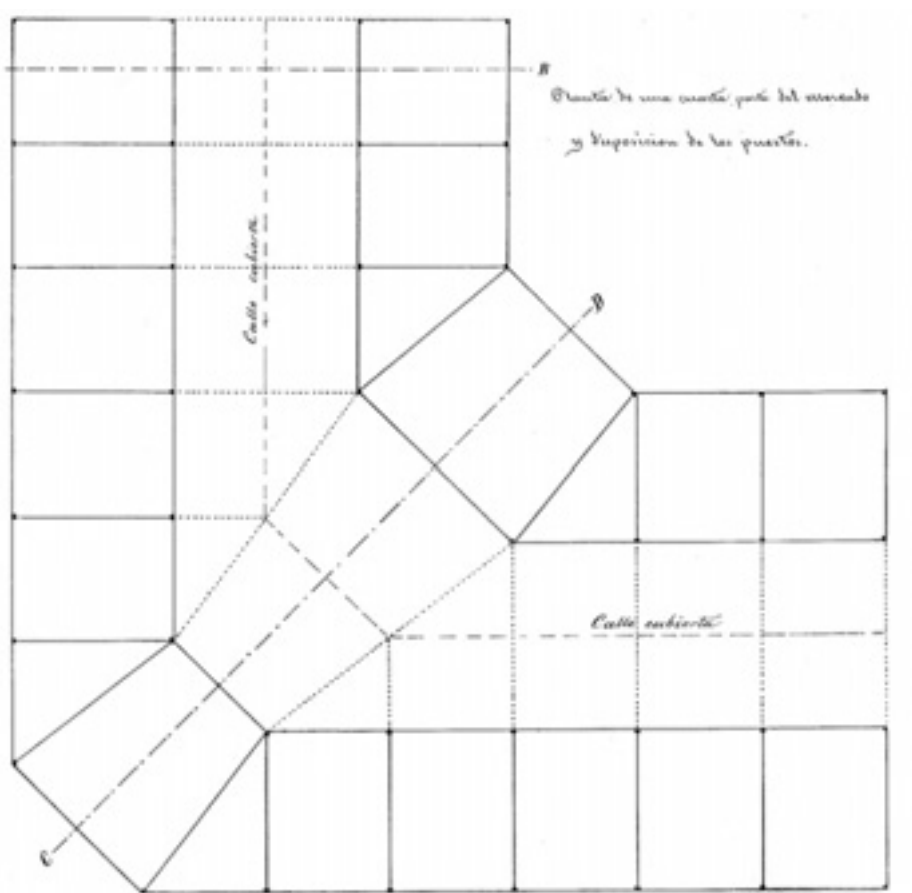
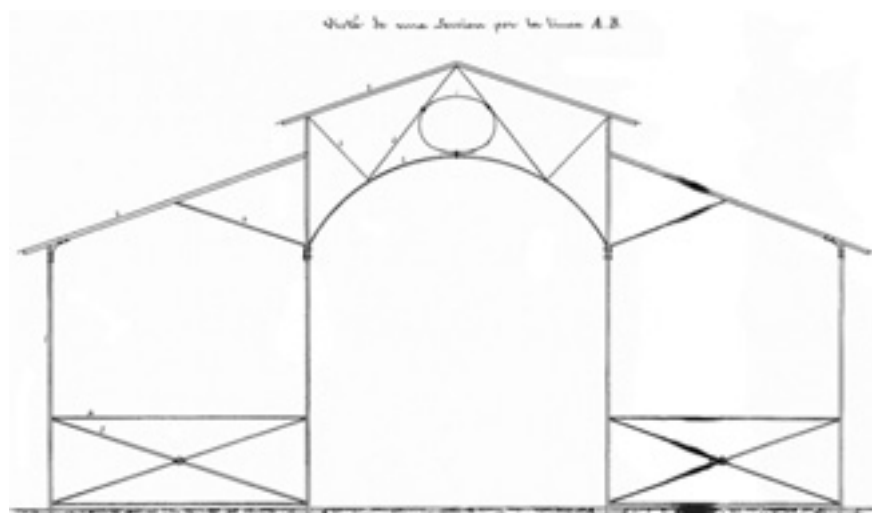


Fig. 2. Detalle de uno de los cuerpos del mercado, realizado por Segundo Díaz, en el que se muestra cómo irá cubierta la estructura. AMZ, caja 1.802, exp. 103/1877, «Sobre construcción de un mercado en la plaza de San Pedro Nolasco».

edificio había sido construido con carácter provisional, quizás un tanto precario, y las obras demandadas requerirían elementos permanentes. Por ello sugiere la posibilidad de construir uno nuevo que ocupase el mismo espacio<sup>27</sup>. El proceso continúa hasta que en 1915 se solicita la demolición del existente<sup>28</sup>, que se llevará a efec-

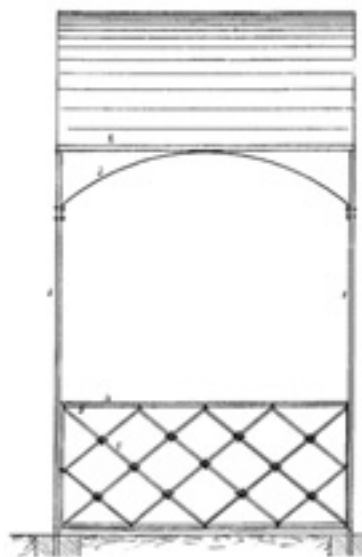
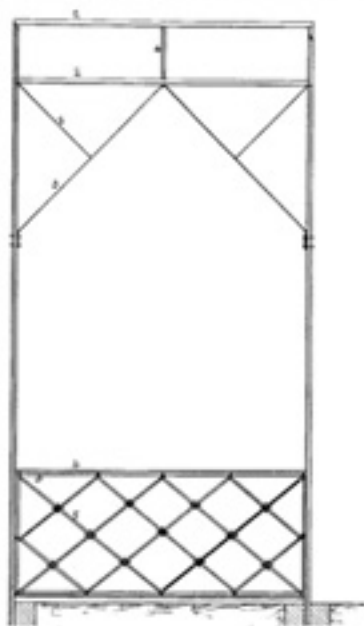
27. *Ibidem*, ff. 3v-4r (29 de mayo de 1903).

28. AMZ, caja 2.327, exp. 1.600/1915, (Hacienda/mercado), «Ruego del Sr. Laguna Azorin para que la Comisión de Hacienda informase pronto su moción relativa a la supresion del mercado de la Plaza de San Lorenzo».



Vista de un puesto por el interior de la calle.

Vista del exterior de la calle.



**Figs. 3 y 4.** Planos realizados por Segundo Díaz de la cubrición del mercado y de los alzados de los puestos del mercado de San Lorenzo de 1874. AMZ, caja 1.802, exp. 103/1877, «Sobre construcción de un mercado en la plaza de San Pedro Nolasco».

Alzado de la verja y cubierta

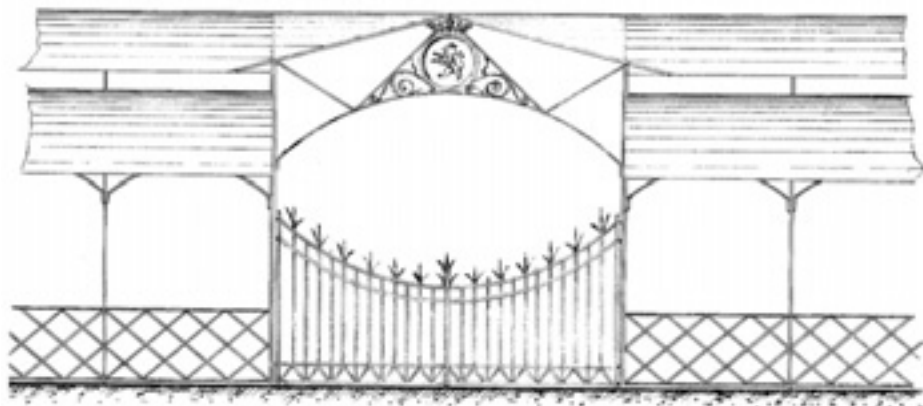


Fig. 5. Diseño de las verjas para el cierre del mercado realizado por Ricardo Magdalena en 1876. AMZ, caja 1.802, exp. 103/1877, «Sobre construcción de un mercado en la plaza de San Pedro Nolasco».

to en 1916, siendo convertido el espacio que ocupaba en vía y plaza pública<sup>29</sup>, tal y como se ha conservado hasta hoy en día aunque modificado.

La iglesia construida en Garrapinillos siguió el proyecto de Ricardo Magdalena, elegido tras el concurso celebrado en 1874 entre éste y Elías Ballepín. Es un edificio de una nave y capacidad para 800 personas, con torre de planta cuadrada y rematada en un chapitel piramidal<sup>30</sup>. Esta iglesia, al igual que la desaparecida, está dedicada a San Lorenzo Mártir, y curiosamente el nuevo edificio se puede inscribir dentro del neomudéjar, con importantes similitudes estructurales a la antigua iglesia, algo que no sabemos si consciente o inconscientemente realizó Ricardo Magdalena, pero que establece unos lazos de unión con el pasado que nos ha parecido interesante destacar.

#### IGLESIA DE SAN JUAN EL VIEJO (DE SAN JUAN Y SAN PEDRO)

Esta iglesia estaba situada en la confluencia de las actuales calles San Juan y San Pedro y Refugio –antes Escuela de Cristo–. Aunque su origen suele remontarse a los tiempos del obispo San Valero<sup>31</sup>, fue construida en el siglo XIV, tenía una sola nave

29. AMZ, caja 2.333, exp. 1.316/1916 (Hacienda/Propios), «Derribo del mercado instalado en la Plaza de San Pedro Nolasco», f. 1r.

30. Además de en el expediente de construcción de la iglesia de Garrapinillos ya citado, encontramos un resumen del proceso de construcción en P. BIEL IBÁÑEZ y A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *La arquitectura neomudéjar en Aragón*, Zaragoza, Rolde-Institución “Fernando el Católico”, 2005, pp. 97-99.

31. *Guía de Zaragoza 1860 ó sea breve noticia de las antigüedades, establecimientos públicos, oficinas y edificios que contiene*, Zaragoza, editor Vicente Andrés, 1860 (ed. facs., Zaragoza, Librería General, 1985).

y ábside poligonal, y en época barroca se habría sustituido la bóveda de crucería por otra de lunetos<sup>32</sup>. La torre era de planta cuadrada y su exterior estaba decorado con frisos de esquinilla, lacerías y rombos. En cuanto a su estructura interna, presentaba:

“[...] un cuerpo central macizo, y en torno un cuerpo envolvente de ladrillo en hiladas [...] los tramos estaban cubiertos por arcos de medio punto, que se prolongaban en boveditas de airosos cañones de ladrillos abovedados radialmente. En la escalera tenía varias ventanitas-saeteras. Como remate había una pequeña estancia, cubierta por una serie de vigas y cañizos, y con pequeñas trompas en los cuatro ángulos que achaflanaban en gracioso octoedro la simple traza cuadrada”<sup>33</sup>.

Aunque sirvió de parroquia, parece ser que en 1809 pasó a ser ayuda de la de San Pedro Apóstol, hasta que en el año 1854 —en otras obras se señala el año 1857—, tras la definitiva supresión como parroquia de ésta, la iglesia de San Juan el Viejo pasó a llamarse “de San Juan y San Pedro”, absorbiendo la feligresía de la anterior. Son pocas las noticias conocidas sobre esta iglesia de San Pedro, cuyo origen podría remontarse al siglo XIII. Se situaba entre las actuales calles de Don Jaime, San Jorge y Refugio. En la ya mencionada vista de van den Wyngaerde aparece la única imagen que conocemos del edificio, de una nave y torre cuadrada rematada con almenas y chapitel piramidal<sup>34</sup>. Se derribó en el año 1857 para facilitar el ensanche de las calles Don Jaime y San Jorge, y, según indica la *Guía de Zaragoza de 1860*, sobre el solar de esta iglesia se construyó una casa Carlos Rocatallada, dato que nosotros hemos podido confirmar a través de la documentación encontrada en el Archivo Municipal de Zaragoza<sup>35</sup>.

A comienzos del siglo XX se realiza en la fachada de la iglesia de San Juan y San Pedro una obra menor<sup>36</sup>, y poco tiempo después, en el año 1902, el arreglo parroquial resuelve la supresión de esta parroquia, pasando todos sus fieles a pertenecer a la de la Seo, hecho a pesar del cual el templo continuó abierto al culto y atendido por un sacerdote<sup>37</sup>. En 1931 tenemos constancia de las obras realizadas en la iglesia para reparar unas grietas<sup>38</sup>. Entendemos que el paso del tiempo y la falta de inversiones en reparaciones y mantenimiento debieron acelerar el deterioro material de la iglesia, lo

32. G. FATÁS, *op.cit.*, pp. 365-366. Este artículo incluye el diseño de la planta de la iglesia de San Juan y San Pedro.

33. L. BARRENA MATEO, «Parroquia de San Juan y San Pedro de Zaragoza», *Cuadernos de Aragón*, 10-11, 1978, pp. 293-298.

34. G. FATÁS y G. BORRÁS, *op.cit.*, p. 32.

35. AMZ, caja 1.726, exp. 121/1858, «D. Carlos Rocatallada pide permiso para construir las fachadas de su casa de la calle Baja de San Pedro que dan hacia la Alta de este nombre y a la Escuela de Cristo»; caja 1.728, exp. 20/1858, «Sobre rebaje de la calle Escuela de Cristo»; al inicio del documento de solicitud, se recoge la siguiente frase: “[...] que al cimentar la casa de su propiedad que se está construyendo en el terreno que fue Iglesia de San Pedro [...]”, f. 1r.

36. AMZ, caja 576, exp. 343/1900, «Don Joaquín Sarriá, como cura ecónomo de la Iglesia Parroquial de San Juan y San Pedro pidiendo licencia para remover el marco de la ventana que existe sobre la puerta de entrada a la iglesia de dicho nombre situada en la calle de San Juan».

37. AMZ, caja 9.360, exp. 2.838/1966, «Arzobispo de Zaragoza. Derribo edificio antigua Iglesia y casa aneja San Juan y San Pedro», f. 1r.

38. AMZ, caja 3.020, exp. 2.911/1931, «Manuel Álvarez, obras en la iglesia de San Juan y San Pedro», f. 1r.

que originó que en 1950 el arzobispado procediera a su cierre definitivo y al reparto de todos sus bienes muebles a otras iglesias<sup>39</sup>. Del mismo modo, con el fin de evitar males mayores, se ordenó el total apuntalamiento del interior de la edificación, ya que al parecer peligraba su estructura, temiendo que pudiera hundirse<sup>40</sup>.

No tenemos nuevas noticias del edificio hasta enero de 1966, momento en que desde el arzobispado se comunica la intención de derribar el edificio de San Juan y San Pedro para vender el solar resultante y utilizar los fondos en la construcción de una nueva parroquia de las de “última erección”. Se pide la correspondiente licencia al Ayuntamiento haciendo hincapié en el estado de ruina que presenta el edificio, situación que queda reflejada en el informe realizado por el técnico encargado a tal efecto que, a finales de 1965, y a petición del arzobispado, visitó la iglesia de San Juan y San Pedro. Tras la visita a la iglesia, presenta un informe por el que sabemos que la edificación se encontraba “ruinosa, con peligro de desmoronamiento”:

“[...] el edificio se encuentra totalmente apuntalado en toda su superficie, apreciándose fisuras en paredes, claves y grandes desprendimientos de techo en la bóveda. En la fachada correspondiente a la calle Refugio, aprecio un cabecero de ventana que califico de peligroso”<sup>41</sup>.

Además de por la descripción del estado del templo, este informe es interesantísimo por las 4 fotografías que realizó el aparejador Manuel Pola Serrano y que adjuntamos (figs. 6-9), únicas imágenes que, hasta el momento, conocemos del interior del edificio, y que han permanecido inéditas. Tal y como muestran las fotografías, el estado del templo era lamentable: se habían tapiado las claves de los arcos de acceso a las capillas, reforzando la luz con pilares de ladrillo y apuntalado los muros; la bóveda del templo se mantenía gracias a una estructura de andamios que a la vez reforzaba los muros laterales. En algunas imágenes todavía se pueden apreciar restos de decoración pictórica en el intradós de los arcos, al igual que los relieves de los frisos y los arquitrabes. A todo esto hay que sumar la imagen general de abandono que las mismas fotografías nos ofrecen, y en las que podemos ver cascotes y ladrillos por el suelo, imaginamos que tal y como indica en el texto, resultado de desprendimientos, así como basura acumulada<sup>42</sup>.

Cuando el expediente llega a la sección de Fomento para recibir la licencia de derribo, se informa que, al estar el edificio recogido en el Plan de Reforma Interior como edificio de “interés artístico”, dicha solicitud ha de estudiarse por la comisión de Cultura<sup>43</sup>. Desde esta comisión se informa que “la antigua iglesia” puede ser demolida, “ya que su escaso interés artístico no justifica su conservación”<sup>44</sup>, razón por la que en abril de 1966 se comunica la concesión de la licencia de derribo, que había sido apro-

39. De la ornamentación de la iglesia y sus bienes muebles tras el cierre de la iglesia, da cuenta en su artículo L. BARRENA, *op. cit.*, pp. 295-297.

40. AMZ, caja 9.360, exp. 2.838/1966, «Arzobispo de Zaragoza...», f. 1v.

41. *Ibidem*, f. 4r (15 de diciembre de 1965).

42. *Ibidem*, f. 6r (21 de enero de 1966).

43. *Ibidem*, f. 8r (9 de febrero de 1966).

44. *Ibidem*, f. 8v (15 de febrero de 1966).



**Figs. 6 y 7.** En estas imágenes podemos ver los refuerzos de ladrillo instalados para sostener la estructura de la iglesia y los maderos apuntalando los muros de la nave. Este hecho, unido a los escombros y la suciedad acumulada dan una idea del total estado de abandono en el que se encontraba la iglesia. AMZ, caja 9.360, exp. 2.838/1966, «Arzobispo de Zaragoza. Derribo edificio antigua Iglesia y casa aneja San Juan y San Pedro» (Manuel Pola Serrano).

bada a finales de marzo<sup>45</sup>. A pesar de lo indicado por la comisión, la iglesia de San Juan y San Pedro estaba considerada “de interés artístico”, siendo por tanto de obligada conservación<sup>46</sup>, lo que como vemos no impidió que no mucho tiempo después se iniciase su derribo y que ese mismo verano su demolición estuviese prácticamente terminada<sup>47</sup>. A finales del año 1966 comienzan los trámites para construir sobre el solar de la iglesia un bloque de viviendas<sup>48</sup>, edificio que hoy en día podemos ver en la esquina de la calle Refugio con San Juan y San Pedro (c/ Refugio nº 8).

45. AMZ, caja 9.360, exp. 2.383/1966, f. 12r.

46. AMZ, caja 9.845, exp. 41.592/1966, «Rafael González Barta. Construcción edificio para viviendas c/ Refugio esquina a c/ San Juan y San Pedro», f. 7r.

47. Algunos autores como Gonzalo Borrás, Guillermo Fatás o Wifredo Rincón, señalan el año 1969 como la fecha de demolición del conjunto. En la documentación consultada, siempre hemos encontrado 1966 como el año de demolición, incluyendo el trabajo de Laurentino Barrena y diversos artículos coetáneos en la prensa local en los que se hace referencia al derribo de la iglesia.

48. AMZ, caja 9.845, exp. 41.592/1966, «Rafael González Barta. Construcción edificio para viviendas c/ Refugio esquina a c/ San Juan y San Pedro».



**Figs. 8 y 9.** Detalle de los andamiajes colocados en la nave para asegurar la estructura de la iglesia. En la fotografía podemos apreciar los restos de pintura de los intradoses de los arcos de acceso a las capillas y los arquivoltas. AMZ, caja 9.360, exp. 2.838/1966, «Arzobispo de Zaragoza. Derribo edificio antigua Iglesia y casa aneja San Juan y San Pedro» (Manuel Pola Serrano).

## CONCLUSIONES

Siempre que hablamos del patrimonio arquitectónico zaragozano hacemos referencia a lo conservado y a lo destruido. Es un hecho que, durante los siglos XIX y XX, Zaragoza ha perdido la práctica mayoría de sus edificaciones religiosas a causa de cuestiones urbanísticas y especulativas, ya que los terrenos ocupados por dichas edificaciones, ubicadas en el centro de la ciudad o en las zonas elegidas para su expansión, eran objeto de deseo de promotores y ayuntamientos.

Si bien es cierto que en esos doscientos años el concepto de la protección y la puesta en valor del patrimonio ha evolucionando para bien, hay casos en los que esta evolución no se ha dejado ver, como ocurre con los ejemplos mudéjares que hemos planteado en esta comunicación. La iglesia de San Lorenzo forma parte del grupo de edificios religiosos desaparecidos en nuestra ciudad durante el siglo XIX, en un momento histórico complejo en el que la cuestión del respeto patrimonial dependió muchas veces de intereses y gustos personales. La iglesia de San Juan y San Pedro logrará conservarse hasta 1966, momento en que desaparecerá por intereses urbanísticos<sup>49</sup>. No es aventurado señalar que, a mediados del siglo XX, asistimos a lo que podemos denominar una nueva etapa de “destrucción masiva” de edificaciones religiosas zaragozanas, en la que se vieron involucrados los edificios religiosos conservados hasta ese momento, quedando todavía más mermado si cabe un patrimonio ya duramente castigado. No sabemos si el estado de ruina de la iglesia de San Juan y San Pedro que muestran las fotografías es resultado natural del paso del tiempo o del intencionado abandono al que fue sometida, pero sea como fuere lo cierto es que este templo se dejó morir, no interesando su conservación y sí su derribo, acto que Gonzalo Borrás califica como “atentado”<sup>50</sup> y Guillermo Fatás considera injustificado<sup>51</sup>. A pesar de los cien años transcurridos entre ambos hechos, de contar con los medios necesarios para su conservación, con una sociedad sensibilizada al respecto y con las opiniones de personas conscientes del valor del edificio, esta iglesia fue igualmente derribada.

Las consecuencias urbanísticas de la desaparición de estas dos iglesias son limitadas, ya que las dimensiones de los solares que ocupaban no permitían la realización de grandes proyectos, lo que sí ocurrirá en los ocupados por las edificaciones religiosas situadas fuera del recinto de la muralla romana. Es el derribo de la iglesia de San Lorenzo el que generará mayores posibilidades, ya que, además de permitir la regularización de su entorno, a la larga favorecería la configuración de un nuevo espacio urbano, la plaza de San Pedro Nolasco, perfectamente integrada en la trama de la ciudad antigua. En el caso de la iglesia de San Juan y San Pedro, el alcance urbanístico se limitaría a la sustitución de una construcción por otra y la alineación de la calle en el tramo correspondiente al nuevo edificio, aumentándose también el número de viviendas disponibles en el casco.

---

49. Es curioso comprobar que ambas iglesias fueron demolidas para financiar la construcción de nuevas parroquias, por lo que quizás podríamos hablar también de “intereses espirituales”.

50. G. BORRÁS, «El mudéjar desaparecido», p. 297.

51. G. FATÁS, *op. cit.*, pp. 366-367.

Sin olvidar estos aspectos, esperamos haber colaborado, a través de los ejemplos de estas dos construcciones, a recuperar la memoria de un patrimonio perdido y, a la vez, a conocer un poco más la ciudad resultado de todas esas pérdidas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRENA MATEO, L. (1978), «Parroquia de San Juan y San Pedro de Zaragoza», *Cuadernos de Aragón*, 10-11, pp. 293-298.
- BIEL IBÁÑEZ, P. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2005), *La arquitectura neomudéjar en Aragón*, Zaragoza, Rolde-Institución “Fernando el Católico”, pp. 97-99.
- BORRÁS GUALIS, G. (1985), «El mudéjar desaparecido», *Arte mudéjar aragonés*, tomo I, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja-Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985, pp. 275-329.
- BORRÁS GUALIS, G. (1987), «Monumentos emigrados y desaparecidos», *Enciclopedia Temática de Aragón*, tomo I, Historia del Arte, 1987, pp. 297-304.
- FATÁS CABEZA, G. y BORRÁS, G. (1974), *Zaragoza 1563. Presentación y estudio de una vista panorámica inédita*, Zaragoza, Octavio y Félez.
- FATÁS CABEZA, G. (1982), «Zaragoza desaparecida», *Guía histórico artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, pp. 355-369.
- GAYA NUÑO, J.A. (1961), *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Guía de Zaragoza 1860 ó sea breve noticia de las antigüedades, establecimientos públicos, oficinas y edificios que contiene*, Zaragoza, editor Vicente Andrés, 1860 (ed. facs., Zaragoza, Librería General, 1985).
- LOP OTÍN, P. (2006), «El convento de Recogidas de Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCVII, pp. 147-172.
- RINCÓN GARCÍA, W. (2004), «La Zaragoza desaparecida», *Zaragoza, doce visiones de una ciudad*, Zaragoza, Ayuntamiento, pp. 113-130.



## ARQUITECTURA Y COLOR: UN REVESTIMIENTO MUDÉJAR INÉDITO EN EL CASTILLO DE MOZOTA (ZARAGOZA)\*

Antonio Olmo Gracia

Carmen Rallo Gruss

*Universidad de Zaragoza*

*Universidad Complutense de Madrid*

Este artículo pretende dar a conocer la existencia de un revestimiento mudéjar completamente inédito existente en una de las dependencias del castillo de Mozota (Zaragoza). El hallazgo resulta extraordinario por una serie de motivos. En primer lugar, por tratarse de una obra absolutamente desconocida, que viene a sumarse con plena dignidad a los interiores mudéjares aragoneses. El descubrimiento es oportuno ya que las pinturas corren un riesgo muy serio de perderse; ya han desaparecido partes importantes. En segundo lugar, por su carácter prácticamente único: viene a constituirse en el revestimiento pictórico mudéjar más relevante de los conservados en el ámbito civil aragonés (sólo conocíamos fragmentos de la capilla de San Martín de la Aljafería). En tercer lugar, por la gran calidad de las pinturas y la rara suerte de que desde el momento de su ejecución no han sido objeto de ninguna restauración posterior. En cuarto lugar, se ha procedido a un análisis científico de estas pinturas, fruto de nuestro deseo de profundizar en un conocimiento más riguroso de los procesos de acabado arquitectónico, y se ha ahondado en el proceso de ejecución técnica y en las alteraciones que han sufrido los pigmentos, un aspecto novedoso apenas tra-

---

\* Este trabajo se inscribe en un proyecto de I+D dirigido por la Dra. Carmen Gómez Urdáñez con el título «El acabado en la arquitectura: los revestimientos cromáticos. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas», cuya finalidad es profundizar en el estudio de los revestimientos cromáticos y en la contribución del color en la arquitectura.

Al presentar esta comunicación estamos en deuda con varias personas. En primer lugar con la Dra. Carmen Gómez Urdáñez (U. de Zaragoza), verdadera descubridora de las pinturas y que con incalculable generosidad puso en nuestras manos para su estudio. En segundo lugar, con D. Alfonso de Villahermosa, propietario actual del palacio, que con gran amabilidad nos dio todas las facilidades para trabajar en él. Por último, a D. Faustino Bazán, inmejorable guía del castillo, y a su esposa, que nos atendieron siempre durante nuestra investigación con suma hospitalidad.

tado. En quinto lugar, hemos logrado precisar documentalmente su cronología (comienzos del siglo XV) y la personalidad de su promotor, Beltrán de Coscón, mercader ennoblecido. Por último, hemos puesto en relación este acabado con las pinturas mudéjares del Santo Sepulcro de Zaragoza, que de acuerdo con documentación inédita que presentamos fueron ejecutadas por Lop de Rami mediante manda testamentaria de Beltrán de Coscón, y que abren las posibilidades de atribución de las pinturas de Mozota.



Fot. 1. Mozota: capilla<sup>1</sup>.

## EL PALACIO DE LOS COSCÓN

Beltrán de Coscón es uno de los personajes más interesantes de la Zaragoza de finales del siglo XIV y comienzos del XV: un comerciante catalán que, huyendo de la dureza de la crisis en el Principado, se instaló en la capital del reino de Aragón en la década de los 70 del siglo XIV, ciudad en la que alcanzó gran riqueza y preeminencia social. Su voluntad de ennoblecerse culminó con la adquisición a los Tarín en 1399 del señorío y castillo de Mozota, pequeño pueblo zaragozano situado en la ribera del

---

1. Otras fotografías en la web del proyecto I+D+i: <http://www.elcolor.es.vg>

Huerva, a escasos 25 km de Zaragoza. Sin gran dilación emprendería una ambiciosa ampliación que confirió al castillo preexistente (parte de cuyos muros, un aparejo de mampostería con encintados y esquinas de ladrillo, fueron aprovechados) el aspecto palaciego que hoy posee. Una de las salas que Beltrán de Coscón mandó levantar en dicha fase de obras conserva un excepcional revestimiento cromático mudéjar que permanecía desconocido y a punto de arruinarse. Esta estancia, que estuvo cubierta con una bóveda de crucería, hoy (como la pared NO) perdida, se sitúa en un espacio de planta casi cuadrada (aprox. 440 x 423 cm) de la primera planta, piso noble en la construcción civil por excelencia, y en el ala lateral del castillo, con una connotación de mayor intimidad frente a la representatividad del ala frontal. Conecta a través de dos puertas con dos espacios de habitación y, por una tercera, con un espacio redistribuidor.

Hemos identificado este espacio como la capilla del castillo por una serie de notas que lo singularizan del resto de estancias, tomadas de la arquitectura religiosa de su tiempo: tratamiento de la luz, sistema de cubrición y revestimiento cromático. En primer lugar, la luz otorga un sentido particular a este espacio. En el muro SE fue abierto un óculo hacia el exterior del castillo como sistema de iluminación, cegado con posterioridad debido a problemas de humedad, y que confería gran intimidad a esta estancia: frente a las salas de habitación, que todavía conservan sus ventanas miraderas con bancos de *aljez*, la capilla conserva hoy un espacio reconcentrado sobre sí mismo y aislado del exterior. En segundo lugar, se recurrió a un sistema de cubrición singular: una bóveda de crucería que, aunque ya no existe, es reconocible a través de las huellas que ha dejado en los muros. La bóveda de crucería se asoció con tanta fuerza al espacio religioso que terminó por convertirse en un recurso que garantizaba por sí mismo la sensación de un espacio sagrado<sup>2</sup>. Por último, el revestimiento cromático, cercano a cuantos conocemos de los interiores de las iglesias mudéjares aragonesas, nos confirma en que el objetivo perseguido en esta sala fue la reproducción de los detalles —estructurales, decorativos, ambientales— de un templo. Frente a este acabado, el resto de estancias del castillo recibió enlucidos de yeso sobre los que se trazó un falso despiece de sillares cuyas juntas fueron policromadas.

Aportamos aquí documentación inédita acerca de la fecha de las obras de construcción, documentos notariales correspondientes al abastecimiento de materiales para la ampliación: una compra de treinta a cuarenta mil *rejolas* el 4 de julio de 1402 (se especifica que han de depositarse en Mozota)<sup>3</sup>, otro documento del 18 de abril de 1403 en que Beltrán de Coscón otorga haber recibido parte de los materiales<sup>4</sup>, y por último, una compra de cien almudís de *aljez* por Beltrán en 1409 que, aunque no indica en qué lugar ha de depositar el aljecero el producto, tal vez tuvo que ver con el acopio de materiales para obras en el castillo<sup>5</sup>. Estos hitos cronológicos, unidos a criterios formales, permiten datar las pinturas de la capilla a principios del siglo XV.

2. Para el uso de elementos de arquitectura religiosa en capillas domésticas del siglo XVI: C. GÓMEZ URDÁÑEZ, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1987-1988, pp. 124-125.

3. A(rchivo) H(istórico) de P(rotocolos) de Z(aragoza), Pascual Alegre Dueso, 1402, 4 de junio.

4. AHPZ, Id., 1403, 18 de abril.

5. AHPZ, Id., 1409, 31 de enero.

## LA CAPILLA Y SU REVESTIMIENTO CROMÁTICO

Los muros fueron recubiertos por un enlucido de yeso, rematado mediante un esquema decorativo similar al de los interiores mudéjares conocidos en Aragón. Estas labores corresponden a lo que en encargos coetáneos se denomina “pinçellar et acabar”, como ocurre en el de las pinturas del Temple de Zaragoza<sup>6</sup>. Como ha advertido Gonzalo Borrás, existieron encargos y alarifes especializados en labores de revestimiento<sup>7</sup>. El acabado de los muros de la capilla consta de un zócalo, de una imposta sobre él, que corre por toda la sala, con capiteles de estuco en las esquinas como apeo de la bóveda de crucería, y de un falso despiece de ladrillos, bordeados por cenefas de motivos, ocupando el desarrollo en altura de los muros.

El zócalo ocupa una altura de unos 185 cm. Recibió un enlucido de yeso que, hasta una altura de 111,5 cm quedó sin decoración (sin duda pensando en su recubrimiento textil). Desde este punto hasta la imposta se trazó sobre el yeso un falso aparejo de sillares (“talladura de piedra” en la documentación contemporánea<sup>8</sup>) que ocupa 75 cm de altura. Los falsos sillares (de aprox. 19x38 cm) fueron conseguidos mediante la técnica del agramilado, a partir de una incisión con perfil en U de 0,6 cm de anchura. Ese despiece se realiza mediante una línea de color negro introducida en el dibujo grabado. Bajo la imposta corre una línea continua negra de 0,8 cm de grosor prolongada en los capiteles.

La imposta, de 10,5 cm de altura, recorre los muros de la estancia por encima de los sillares, encontrándose en las esquinas de la estancia con los capiteles facetados de estuco (queda uno). Posee un perfil de caveto semejante a otros que conocemos en el mudéjar aragonés, y presenta una decoración de fajas verticales, delimitadas mediante leves incisiones, de entre 3,5 y 4 cm de anchura, alternativamente rojas y blancas.

Sobre la imposta, ocupando los espacios de perfil apuntado que definía la bóveda de crucería en su trazado, el enlucido de yeso fue recubierto con pintura ocre amarilla, sobre la que se simula un falso despiece de ladrillos mediante una doble línea blanca (de 0,9-1 cm las horizontales y de 1,5 cm los verticales, ejecutados a mano alzada). La altura de los ladrillos oscila entre 4 y 4,5 cm, mientras que su anchura está comprendida entre 7,5 y 10 cm para las piezas a tizón y entre 18 y 19,5 para los ladrillos a soga. Algunos ladrillos son resaltados mediante el color, como veremos posteriormente, para animar las hiladas. Estos espacios fueron ornamentados mediante la introducción de fajas decorativas (mencionadas en la documentación contemporánea como “açanefas”<sup>9</sup>) en su perímetro y en su zona central; miden entre 11 y 14 cm de grosor. Las cenefas presentan los motivos más originales y otorgan a las pinturas de Mozota uno de sus rasgos más peculiares.

6. J. VISPE MARTÍNEZ, «Aportación documental para el estudio de los maestros mudéjares zaragozanos de finales del siglo XIV», en J. CRIADO MAINAR (coord.), *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Universidad de Zaragoza, p. 229.

7. G. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Guara, 1978, pp. 82-86.

8. Véase Apéndice documental, doc. 1.

9. Como en la capitulación de Mahoma Rami para pintar el cimborrio de la Seo: M. SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los s. XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI, 1917, pp. 438-439.

	CENEFA SOBRE LA IMPOSTA	CENEFA CENTRAL	CENEFA PERIMETRAL
MURO NE	Motivo floral en rojo entre dos grafías decorativas en negro	Palmetas emparejadas de color negro con vegetal rojo en medio <sup>10</sup> , entre dos grafías decorativas entrelazadas, alternadas en un ritmo de cuatro con esquematizaciones florales conseguidas a partir de dos lóbulos apuntados superpuestos	Motivo de palmetas dobles superpuestas
MURO SE	Roleos con hojas rojas y negras en sus extremos	Palmetas emparejadas de color negro con vegetal rojo en medio, entre dos grafías decorativas negras entrelazadas	Motivo vegetal, de frutas de color rojo que nacen de tallos grises entrelazados <sup>11</sup>
MURO SO	Roleos con hojas rojas lanceoladas en sus extremos	El mismo motivo que en el muro NE	Roleos alternativamente rojos y negros en los espacios que deja en su desarrollo un zig-zag formado mediante segmentos curvos

En las pinturas pueden detectarse algunos indicios del proceso de trabajo, como una irregularidad en la disposición de los ladrillos coloreados, que llegan a equivocarse de hilada en la mitad derecha superior de la pared SE, que podría indicar el encuentro de dos fases de trabajo o una ejecución compartida.

#### DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LAS PINTURAS

Para el estudio de la técnica de ejecución de cualquier obra de arte podemos seguir tres fuentes diferentes: recopilar la documentación escrita acerca de ella, su contexto histórico y temporal; estudiarla in situ por medios organolépticos, es decir, por su obser-

10. Seguimos la terminología de B. PAVÓN MALDONADO, *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 29-37.

11. La cenefa que bordea el óculo recibe este mismo motivo decorativo.

vación detallada; por último, efectuar los exámenes científicos que la técnica actual pone a nuestro alcance. En realidad, lo aconsejado es seguir las tres vías que se complementan y confirman resultados. Y así se ha realizado en el caso del castillo de Mozota.

Aunque en el caso singular de Mozota documentalmente sólo se ha encontrado el acopio del material *algez* ya comentado, en el área de la Corona de Aragón se conoce abundante documentación archivística para la etapa de la Baja Edad Media<sup>12</sup>, lo que posibilita que el mudéjar aragonés sea bien conocido, pudiendo definir las características particulares técnicas que se presentan en sus expresiones pictóricas.

Por el mismo periodo de tiempo en que se encuadran los monumentos más conocidos de pintura mural mudéjar<sup>13</sup> en Aragón, se puede enclavar la construcción y ornamentación de la casa-fuerte de Mozota, que compartirá con los restantes ejemplos sus características técnicas y estilísticas, las que Carmen Lacarra define como “un modo mudéjar de interpretar la pintura gótica”<sup>14</sup>. Esas similitudes no sólo se fundarán en compartir un tiempo y una cierta zona geográfica, sino que serán el resultado del buen hacer, teniendo en cuenta esa cercanía de los lugares que tienen este tipo de decoración, “de uno o varios talleres de pintores trabajando contemporáneamente”<sup>15</sup> en la zona.

Las grandes reformas de los siglos XVII y XVIII eliminaron en gran parte esa pintura parietal, a veces ocultándola bajo encalados, por lo que hoy en día es imposible determinar si ese tipo de decoración era común a todo el reino de Aragón<sup>16</sup>.

Para la descripción técnica de esa decoración contamos, además de con la documentación ya citada, con el estudio visual realizado in situ; y en tercer lugar, con la analítica efectuada por el laboratorio *Artelab* (Madrid), y, como punto de comparación, las realizadas en la decoración de la iglesia Santa Justa y Rufina de Maluenda y en la iglesia de San Pedro de los Francos de Calatayud. De otros ejemplos no hemos podido encontrar ninguna analítica efectuada en pinturas murales aragonesas, aunque existe suficiente documentación escrita.

Todo ello nos lleva a considerar que se trata de una pintura realizada al seco, sobre mortero de yeso<sup>17</sup>. Esa utilización de la técnica de pintura mural al seco con-

12. Publicada, en gran parte por: M. SERRANO Y SANZ, *op. cit.*, tomo XXXI, pp. 428-445; XXXIII, pp. 411-428; XXXV, pp. 409-421; XXXVI, pp. 103-116 y 431-445; O. CUELLA ESTEBAN, *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna a Calatayud*, Zaragoza, Diputación Provincial e Institución “Fernando el Católico”, 1984.

13. San Félix de Torralba de Ribota, 1367; Santas Justa y Rufina en Maluenda, 1413; Santa Tecla de Certera de la Cañada, 1426; la Virgen de Tobed, 1459.

14. C. LACARRA DUCAY, «Rasgos mudéjares en la pintura gótica aragonesa», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Diputación Provincial, 1981, p. 72.

15. *Ibidem*, p. 75.

16. Por supuesto, y teniendo en cuenta que el revoco era algo inherente a la terminación arquitectónica de los edificios medievales, no sólo como decoración sino por su uso como protección de las fábricas murales, existirían siempre enlucidos, decorados o simplemente teñidos.

17. Mediante los análisis efectuados por el laboratorio *Artelab*, se ha podido conocer que este yeso del mortero tiene una pequeña adición de cal, de ahí proviene su dureza y su mantenimiento en el transcurrir del tiempo. Esta adición de cal puede haberse añadido conscientemente, o el yeso puede haberse calcinado en el horno a temperaturas elevadas, o la piedra original ya tenía ese material incorporado.

trastaría con la tradición musulmana de pintura mural a la cal y al fresco<sup>18</sup>, pero hay que tener en cuenta tres factores: el *algez* es el material local geológico de la zona, el más común y el más económico; si el precedente y modelo del mudéjar aragonés es la Aljafería, allí ya se utilizaba la técnica de la pintura mural al seco; por último, hay que considerar lo tardío de su datación, en el siglo XV ya se percibe una contaminación del gótico europeo.

A pesar de estar refiriéndonos a una pintura al seco, es curioso observar que, aun utilizando el yeso, el trabajo se realiza con el mortero fresco como perduración de esa técnica que obligaba a un trabajo rápido con dibujo preparatorio antes del secado de la materia de soporte. Las líneas grabadas del agramilado, simulando sillares, y de la imposta, simulando ladrillos aplantillados, así nos lo confirman. Seguramente, para dar al alarife mayor cantidad de tiempo para ese grabado, se añadiría algún material para retardar el fraguado del yeso. El más utilizado es la propia cola animal, y su uso justificaría el aspecto pulido, el color patinado y la mayor dureza superficial que ahora presentan estas decoraciones.

El yeso o *algez* está ampliamente documentado como material preferido en esta zona, y valorado el conocimiento de su técnica como especialización en el terreno laboral; así se acredita en la carta donde el rey Católico solicita “moros de la Aljafería” entre los que pide expresamente “el que labra el *aljez*”<sup>19</sup>.

De la documentación consultada se deducen cuatro tareas fundamentales del alarife del *aljez*, después de haber sido elaborado en el horno: el *majado* o machacado de los trozos de yeso; el *cernido*, donde los granos gruesos quedarían en el cedazo, para asegurar una calidad igual del yeso de trabajo; el *masado* o amasado con agua, que se hacía en *dornajos*, cuencos redondos de gran tamaño; y el tendido del yeso en las paredes, para lo que se utilizaban *gamelletas* (barreños) de *fusta* o *escudiellas* (cuencos medianos).

Una vez realizados los morteros en yeso, el alarife ejecuta el trazo grabado en el mortero fresco con la ayuda de reglas y cartabones de madera<sup>20</sup>, o plantillas incluso de instrumentos cortantes (como podría haberse utilizado en la zona del bocel); y la medición para establecer distancias y magnitudes iguales, en el caso de los sillares, mediante el uso de cuerdas.

Por último, ese mortero se puliría<sup>21</sup>; esa acción del pulido confiere a la superficie una mayor resistencia contra el paso del tiempo, al provocar un cerramiento de poros.

18. C. RALLO GRUSS, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural a fines de la Edad Media en Castilla*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

19. A. de la TORRE Y DEL CERRO, «Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra», *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, 1935, pp. 252-253.

20. E. NUERE MATAUCO, «Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de lacerías», *Madriditer Mitteilugen*, 23, 1982, pp. 372-427. Nos comenta cómo el alarife utiliza estos instrumentos para la carpintería de armar: “Uno de los aspectos más interesantes que ofrece el estudio del manuscrito de López de Arenas es el referente al trazado de todos los elementos de la cubierta con el exclusivo auxilio de cartabones”.

21. Además del estudio visual realizado en los paramentos de la obra, donde se aprecia este pulido, se recoge documentalmente por G. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos, 1985, p. 144, donde dice que en el cimborrio de San Juan de Vallupí en Calatayud, en 1456, “los maestros Farax el Rubio y Brahem el Rubio” se comprometen a “raspar, lavar, pinzellar e pintar” la obra.

La última tarea de la ornamentación sería la aplicación del color. Los colores utilizados en Mozota se restringen a cuatro pigmentos, materiales fáciles de conseguir y de utilizar:

- El **ocre** de fondo de los ladrillos<sup>22</sup>, que se mezclaría con el mortero en masa y que se corresponde químicamente con tierras, silicatos y óxidos de hierro y aluminio.
- El **blanco** delimitador de las franjas de aquéllos, es yeso puro, sulfato de cal.
- El **rojo** o bermellón, sulfuro de mercurio, no tan abundante en la naturaleza como el hematíes (óxido de hierro), pero de resultado más brillante y atractivo, utilizado para los motivos de las franjas decorativas, así como para los ladrillos a soga que marcan un ritmo en la superficie neutra de fábrica fingida. El uso de un pigmento “caro”, que habría que importar desde Almadén (Ciudad Real) si se quería de la mejor calidad, o desde Garralda (Navarra), nos hace pensar en una intencionalidad de lograr una ornamentación rica para el palacio de Mozota<sup>23</sup>.
- El **negro**, obtenido a partir del humo de la cremación de huesos, define las líneas de los motivos decorativos de las franjas y realza el despiece de los sillares fingidos, introducido en el rehundido.

Todos los pigmentos habrían precisado de un aglutinante para su fijación en el muro (los que no lleven yeso, ya que éste es en sí mismo un aglutinante), al ser la técnica al seco. Ese *medium* sería una cola animal, orgánica, y se utilizaría como técnica al temple. Los utensilios con los que el alarife aplicaría el color variarían según su uso: serían en forma de brocha de paletilla para lograr una misma dimensión de anchura en la aplicación de las líneas blancas, y pinceles de punta para los motivos decorativos.

Curiosamente, en muchos de los espacios donde se ha utilizado el color rojo éste ha desaparecido, mostrándose en su lugar un color pardo negruzco; se ha alterado. No se ha investigado suficientemente acerca de las causas que han producido las alteraciones de los pigmentos, más numerosas de lo que podríamos suponer sobre todo en pinturas murales realizadas al seco. Sin embargo, son conocidas desde la Antigüedad<sup>24</sup>, y muchos de los autores coinciden en achacarlas a excesiva humedad sufrida por el paramento en algún periodo de tiempo.

En Mozota se detectaron esas alteraciones del rojo por la observación directa de los motivos: en algunas zonas se mantenía el color rojo; en otras se podía ver el negro con manchas rojas; lo más frecuente eran ya los ladrillos y motivos completamente

22. Es curioso observar que el ladrillo fingido en Aragón es ocre; en Castilla, en este mismo momento, es rojo. Para esa elección de color para el mismo material tomaría parte en el asunto la imitación del ladrillo real de construcción de cada zona, donde intervendría el tipo de barro con el que se fabricaba y la cocción a la que se sometía, de más alta temperatura en Aragón.

23. En Cervera de la Cañada, ornamentada por Mahoma Ramí, también aparece el bermellón.

24. VITRUBIO (88-26 a.C.), *De Architectura*, libro VII, c. IX: comenta que el rojo (bermellón) pasa a negro en parajes abiertos por la acción del rayo y recomienda su protección con cera. PLINIO (23-79 d.C.), *Historia Naturalis*, l. XXXV, sec. XXI, advierte de los peligros de utilizar el púrpura o el índigo; THEOPHILUS (s. XI-XII), *De diversis artibus*, l. I, c. V, proporciona una lista de cuáles pigmentos se pueden usar en el muro y cuáles no; C. CENNINI (1437), *Il Libro dell'Arte*, c. V, recomienda las tierras para pintar a fresco; nunca compuestos de plomo, que pueden pasar a negro; Dionisio de FOURNA (s. XVIII), *Hermeneia*, comenta los peligros de utilizar el rojo cinabrio en exteriores.

También se ha detectado este tipo de alteraciones en la pintura de caballete, como se recoge en M. SPRING y R. GROUT, «The blackening of Vermilion», *The National Gallery Technical Bulletin*, 23, pp. 50-59.

negros. Para ratificar esta apreciación, se confirmó la alteración mediante el análisis químico, que mostró en la estratigrafía correspondiente ese cambio cromático<sup>25</sup>.

La lectura correcta de la obra pictórica, reflejo del gusto de su época, se ve inducida al error por estas alteraciones, causadas por el abandono de un patrimonio escasamente apreciado.

### BELTRÁN DE COSCÓN Y LOS REVESTIMIENTOS DE MOZOTA Y EL SANTO SEPULCRO

El hallazgo de las pinturas de Mozota se encuentra conectado con un nuevo descubrimiento que viene a cambiar completamente cuanto sabemos de otro de los más importantes acabados mudéjares aragoneses; novedad que damos a conocer aquí a través de dos documentos inéditos: Beltrán de Coscón ordenó también la realización del revestimiento cromático del claustro del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, cuya ejecución corrió a cargo de Lop de Rami. El primer documento es el codicilo del mercader (1410), una de cuyas mandas específica lo siguiente:

“Item considerando que los quatro cruzeros de la claustra del Sepulchre no son acabados de pintar, lexo, ordeno et mando que por mis espondaleros del dicho mi testament sian dados et spendidos cinquanta florines en pintar las dichas quatro claustras”<sup>26</sup>.

El segundo documento constituye un par de noticias notariales seguidas del año 1417, ya muerto Beltrán de Coscón, acerca de la continuación de las obras de acabado del claustro que por algún motivo debieron interrumpirse<sup>27</sup>. El hallazgo de estas interesantísimas noticias documentales termina con la atribución de la ejecución total de las pinturas a Mahoma Calahorri; las del claustro deben ser atribuidas desde ahora a Lop de Rami y al mecenazgo de Beltrán y se ha de retrasar su cronología casi treinta años. Consideramos incluso que las pinturas de Mozota pudieran ser ejecutadas por Lop de Rami<sup>28</sup>, basándonos en la estrecha relación formal que guardan entre ambas: sobre todo, en la presencia en las del Santo Sepulcro de Zaragoza de cenefas con decoración vegetal similares a las del castillo de Coscón, ausentes en otros monumentos aragoneses<sup>29</sup>.

Llama la atención, por último, la presencia abundante en Mozota de cenefas de decoración floral, frente a los motivos que suelen ser dominantes en el mudéjar aragonés (plafones blancos cuadrangulares con motivos dibujados en negro). Estas cenefas

25. Analíticamente, tanto el rojo como el negro de la alteración presentan la misma composición química, el metacinnabrio; de color negro sólo se diferencia del cinnabrio cristalográficamente.

26. AHPZ, Híjar, Caja 1-136, “Transumpto del ultimo codicilo otorgado por el quondam Don Beltrán de Coscon [...]”, 8 de junio de 1410, f. 28r-v (paginación moderna).

27. AHPZ, Pascual Alegre Dueso, 1417, 5 de marzo. Véase la transcripción en el Apéndice documental.

28. Figura caracterizada por J. VISPE MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 227-228.

29. Desarrollamos este tema o asunto o cuestión en nuestro trabajo de DEA (A. Olmo), en curso de elaboración.

son las que en la documentación contemporánea aparecen como “fullages e acanefas”<sup>30</sup>. Hay varias explicaciones plausibles a esta abundancia. Podría pensarse en las reducidas dimensiones del espacio a recubrir, que permitían un trabajo más esmerado o una apreciación visual distinta a un gran templo, o en la mayor suntuosidad y colorido que ofrecían estos motivos vegetales. Es posible, por último, pensar en algún tipo de simbolismo si la capilla tuvo a la Virgen como titular. Los Coscón fueron grandes devotos de la Virgen<sup>31</sup>: tal vez esas cenefas con motivos vegetales fueron escogidas deliberadamente de acuerdo con la rica tradición simbólica establecida entre la Virgen María y conceptos como el de “Flor”, “Huerto” o “Jardín”, sin olvidar nunca que estamos ante un espacio religioso privado, y que las circunstancias del encargo son completamente distintas de lo público a lo íntimo, por distintas que pudiesen ser las barreras entonces entre ambos conceptos respecto a lo que entendemos hoy por ellos. El oratorio es una obra hecha por y para el grupo familiar de Coscón: el mercader, su esposa, Angelina Cesvals, que sobrevivió a su marido, y sus hijos e hijas.

Mozota posee el interés extraordinario de ser el único de los revestimientos mudéjares pintados que, pese a su carácter ciertamente religioso, se inserta en un contexto, a fin de cuentas, civil. Pero frente a la Aljafería, la capilla de Mozota posee valores tan importantes como el de su práctica integridad, el de no haber sido alterada sustancialmente desde el siglo XV y el del inmejorable conocimiento de su contexto histórico y cronológico, que hemos presentado en este artículo a través de documentación inédita, y nos sitúa en una posición excepcional para reflexionar sobre cómo el color ha servido para singularizar el espacio a lo largo de la Historia y sobre la importancia del estudio y la difusión de estos acabados como base fundamental para su apreciación y conservación.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLASCO MARTÍNEZ, A. (2001), «La iglesia parroquial de Santiago de Zaragoza (segunda mitad del siglo XIV y comienzos del XV)», *Memoria Ecclesiae, XVIII*, Oviedo, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España.
- BORRÁS GUALIS, G. (1978), *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Guara.
- BORRÁS GUALIS, G. (1985), *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos.

---

30. Como en la capitulación de Mahoma Rami para pintar el cimborrio de la Seo: SERRANO Y SANZ, *op. cit.*, pp. 438-439.

31. Beltrán de Coscón tenía en la iglesia de Santiago de Zaragoza, su parroquia, un altar en que fundó un beneficio bajo la invocación de Nuestra Señora. Existía allí mismo otra capellanía bajo la invocación de Nuestra Señora de la Esperanza fundada por un Coscón (su hijo); todavía hoy la patrona de Mezalocha, señorío de los Coscón junto con Mozota durante el siglo XV tiene como patrona –¡qué casualidad!– a Nuestra Señora de la Esperanza. Por último, hemos encontrado una alusión documental a un retablo de la Natividad de María perteneciente a Beltrán de Coscón, modelo en 1406 para la ejecución de otro retablo (AHPZ, Ximénez del Bosch, 1406, 16 de octubre). Para los dos beneficios, A. BLASCO MARTÍNEZ, «La iglesia parroquial de Santiago de Zaragoza (segunda mitad del siglo XIV y comienzos del XV)», en *Memoria Ecclesiae, XVIII*, Oviedo, Asociación de Archiveros de la iglesia en España, 2001, p. 210.

- BUSTAMANTE, R., SÁNCHEZ DE ROJAS, M<sup>ª</sup>I. (2007), «Estudio de los enlucidos de yeso de la iglesia de San Pedro de los Francos de Calatayud», *Materiales de Construcción*, 57, pp. 53-64.
- CENNINI, C. (1437), *Tratado de la Pintura*, Ed. Meseguer, Barcelona (1979).
- CUELLA ESTEBAN, O. (1984), *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna a Calatayud*, Zaragoza, Diputación Provincial e Institución “Fernando el Católico”.
- FOURNA, Dionisio de (s. XVIII), *Hermeneia*, trans. P. HETHERINGTON, London, Saggiari Press, 1974.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, C. (1987-1988), *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento.
- LACARRA DUCAY, C. (1981), «Rasgos mudéjares en la pintura gótica aragonesa», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Diputación Provincial.
- NUERE MATAUCO, E. (1982), «Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de lacerías», *Madrid Mitteilugen*, 23, pp. 372-427.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1990), *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ministerio de Cultura.
- PLINIO (23-79 d.C.), *Historia Naturalis*, ed. F. HERNÁNDEZ, protomédico e historiador de Felipe II, México, Universidad Autónoma Nacional de México, 1976.
- RALLO GRUSS, C. (2001), *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural a fines de la Edad Media en Castilla*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SERRANO Y SANZ, M. (1914-1917), «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los s. XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo XXXI, pp. 428-445; XXXIII, pp. 411-428; XXXV, pp. 409-421; XXXVI, pp. 103-116 y 431-445.
- SPRING, M. y GROUT, R. (2002), «The blackening of Vermilion», *The National Gallery Technical Bulletin*, 23, pp. 50-59.
- THEOPHILUS (s. XI-XII), *De diversis artibus*, ed. y trad. R.C. DOWDELL, Universidad de Michigan, 1987.
- TORRE Y DEL CERRO, A. de la (1935), «Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra», *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, pp. 252-253.
- VISPE MARTÍNEZ, J. (2002), «Aportación documental para el estudio de los maestros mudéjares zaragozanos de finales del siglo XIV», en J. CRIADO MAINAR (coord.), *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Universidad de Zaragoza, pp. 209-246.
- VITRUBIO (88-26 a.C.), *Los diez libros de la Arquitectura*, reed. facs. de la edición de la Imprenta Real de 1787, Barcelona, Alta Fulla, 1987.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

## 1

1417, marzo, 5

Zaragoza

*Lop de Rami*<sup>32</sup>, moro, habitante en Zaragoza, se compromete a pintar el claustro del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza<sup>33</sup> y a otros trabajos.

AHPZ, Pascual Alegre Dueso, 1417

Que yo, Lop de Rami, moro, habitante en la ciudad de Zaragoza, prometo e me obligo lavar de alienz todo el claustro que y[e]s por spalcar e pintarlo según que yes de [dos letras tachadas] talladura de piedra e meter la clau e desparar el andamio e cerrar las fendedura [sic] del lavatorio e el crucero etc., esto dentro el present mes. A esto obligo mi persona e mis bienes. Fiat large.

Testes: don fray Pero de Torres vicario de San Nicholau e Mahoma Bellito

## 2

1417, marzo, 5

Zaragoza

*La priora del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza renuncia a cualquier empara (embargo) sobre las cuantías que Jaime Coscón (albacea de Beltrán de Coscón) y Johan Just, pintor, han de dar a Lop de Rami por su trabajo, y absuelve a éste de responsabilidad por la rotura de una losa al pintar el claustro.*

AHPZ, Pascual Alegre Dueso, 1417

Eadem die la dita priora renuncio a qualquiere empara que ella ha feito en las cuantias que Jayme Cosco o Johan Just pintor e qualquiere dellos son tenidos dar a Lop de Rami mor [sic] de Caragoca, et asi mesmo dio por quito al dito Lop de cualquier demanda que ella le pudiese fazer por la losa que fue [palabra tachada] crebada quando se pintaba el claustro del dito orden. Fiat large.

Feito ut supra.

Testes qui supra

32. El revestimiento del Santo Sepulcro de Zaragoza corresponde no a Lop de Rami, padre de Mahoma Rami, sino a su hijo homónimo y hermano de Mahoma, un maestro de obras completamente inédito, como he razonado posteriormente (A. OLMO, *Arquitectura y revestimientos cromáticos. Obras en el contexto mudéjar de Zaragoza en los siglos XIV-XV*, trabajo de DEA).

33. La alusión en estos documentos al convento del Santo Sepulcro se deduce mediante la aparición de Jaime Coscón, albacea de Beltrán de Coscón y la mención a la priora aunque no se cite expresamente ni exista un documento anterior acerca del monasterio, como dejaría entender la expresión “la dita priora”.

# APORTACIÓN AL ESTUDIO DE LAS TECHUMBRES BAJOMEDIEVALES HISPANAS. LA TECHUMBRE DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE GALVE (TERUEL)

Pedro Luis Hernando Sebastián  
*Universidad de Zaragoza*

Las primeras referencias documentales sobre Galve en época medieval nos permiten conocer la antigüedad del poblamiento cristiano tras la reconquista. Así sabemos, gracias al Cartulario de Aliaga, que el 18 de diciembre de 1118 Alfonso I de Aragón dio a Lope Juan de Tarazona el lugar de Galve<sup>1</sup>. Ya en la segunda década del siglo XIII, aparece en la concordia entre el capítulo y la comunidad de Teruel para que iglesias de la ciudad tengan y posean por siempre las décimas y primicias de las aldeas, quedando las de Galve para la parroquia de San Andrés y de Santiago<sup>2</sup>. Unas décadas más tarde, en 1280, aparece en la relación de aldeas del arciprestazgo de Teruel<sup>3</sup>. Otros datos, como los de la evolución de la población que se disponen desde el último tercio del siglo XIV, no difieren de los de las localidades del entorno, y no aportan datos significativos<sup>4</sup>.

De este contexto cultural medieval, la única referencia artística es una tabla gótica, parte de un antiguo retablo desaparecido, que representa a San Pedro y que podríamos datar en el siglo XV<sup>5</sup>. En la actualidad se conserva en el Museo de Arte Sacro de Teruel.

---

1. L. ESTEBAN MATEO, *Cartulario de la encomienda de Aliaga*, Zaragoza, Textos medievales, 57, 1979, p. 13.

2. D. ESPÉS, *Historia eclesiástica de la ciudad de Zaragoza*, Manuscrito en Archivo Catedral de Zaragoza, 1º, I, f. 383v.

3. J. RIUS, *Rationes Decimarum Hispaniae (1279-80). II, Aragon y Navarra*, Barcelona, CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1946, p. 107.

4. A. UBIETO ARTETA, *Historia de Aragón. Los pueblos y los despoblados. II*, Zaragoza, Anubar Ediciones, 1984. "Evolución de la población: 100 morabedís (1385); 60 fuegos (1488); 51 fuegos (1495); 35 fuegos (1510); 35 fuegos (1543); 51 fuegos (1609); 69 fuegos (1646); 70 vecinos (1713); 36 vecinos (1717); 36 vecinos (1722); 38 vecinos (1787); 125 vecinos (1797); 85 casas, 100 vecinos y 400 almas (Madoz); 418 habitantes (N 1857); 214 habitantes (N 1970)".

5. Santiago Sebastián propone su realización dentro del círculo del Maestro de la Florida. S. SEBASTIÁN, *Inventario de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, p. 223.

Su actual iglesia parroquial, bajo la advocación de la Asunción de Nuestra Señora es una fábrica de estilo barroco comenzada en 1694. De considerables dimensiones, se organiza longitudinalmente en tres naves; la central, de mayor anchura y altura que las laterales, culmina en un gran altar mayor cubierto por una bóveda elíptica. A pesar de la falta de referencias documentales concretas, suponemos que la obra barroca vino a sustituir a un anterior edificio del que no se conocía ningún resto o elemento arquitectónico. Éste, probablemente de época medieval, pudo haber quedado pequeño para acoger a la creciente población del lugar, o simplemente por la sencillez de su estructura se consideró indigno para la celebración del culto, cuestión ésta que vemos repetida en otras muchas localidades en similares circunstancias.

Salvo la citada tabla gótica, en ninguno de los inventarios o catálogos modernos se describe la existencia de elementos medievales, ni en el de Santiago Sebastián de 1974<sup>6</sup>, ni en el de Félix Benito de 1991<sup>7</sup>. Tampoco se han encontrado datos al respecto procedentes del Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones, a pesar de que la iglesia quedó bastante afectada en sus bienes muebles y retablos durante la guerra civil.

Todo este panorama cambió sustancialmente hace dos décadas, durante unas obras de reparación en el tejado, al localizarse, junto con los materiales utilizados para construir la cubierta de época barroca, una colección de vigas y tablas en las que se apreciaban restos de policromía y motivos heráldicos. Mostrando especial cuidado, los encargados de la obra retiraron todas estas piezas y las almacenaron en una estancia de la iglesia, lugar en el que han permanecido conservadas hasta hoy. Según datos proporcionados oralmente por el párroco de la iglesia, la mayoría de ellas procedía de la nave de la capilla lateral del lado norte. Al parecer se conservaron todas las piezas que se desmontaron durante las obras, independientemente de que evidenciaran motivos pintados o no, ya que se pensó que tras una labor de limpieza y restauración podrían aparecer elementos ocultos tras la gruesa capa de suciedad.

El descubrimiento para el estudio se produjo a principios de 2007, poco antes de la celebración en Teruel de la exposición *Tierras de Frontera*, que tuvo lugar en la catedral y la iglesia de San Pedro de Teruel, y en la iglesia de Santa María de Albaracín. Dado el interés de las piezas, se propuso a los organizadores de la misma la in-

---

6. S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 222-223. "Iglesia de la Asunción. Obra barroca empezada en 1694, de mampostería y cantería, con tres naves, cubiertas con bóveda de medio cañón con lunetos, salvo la capilla mayor, que está con cúpula elíptica y linterna, y decorada con frescos alusivos a la Eucaristía; los estucos que ornamentan el interior son de gran finura. Lo más logrado es el efecto de luz cenital sobre el presbiterio. Coro alto. Torre a los pies, en el lado de la Epístola, con tres cuerpos, de mampostería y ladrillo, presentando el superior los ángulos achaflanados. Esta fábrica es quizá del mismo grupo o equipo que hizo las de Villalba Baja y Villarquemado".

7. F. BENITO MARTÍN, *Patrimonio histórico de Aragón. Inventario arquitectónico. Teruel*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, p. 153. "Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora. Es un edificio barroco de 1694, de tres naves cubiertas con bóvedas de medio cañón con lunetos sobre pilas tras cruciformes. La capilla mayor tiene cúpula de planta elíptica y linterna. Lo más destacado son los estucos que cubren el interior. La torre, a los pies en el lado de la epístola, es de tres cuerpos de mampostería y ladrillo, el superior, de planta ochavada. La portada, junto a ella, es de dos cuerpos: el de la entrada con arco de medio punto entre pilastras, y el superior con hornacina, todo ello bajo arco cobijo. El cimborrio es de ladrillo al exterior".

clusión de alguna de las tablas más interesantes. Finalmente se eligieron dos de ellas, una viga decorada con una serpiente y una tabla con motivos heráldicos, incorporándose finalmente al catálogo de la exposición, aunque sólo como fotografías, sin descripción ni estudio histórico-artístico<sup>8</sup>.

Se trata de un conjunto de unas 20 piezas de diversos tamaños. Las vigas tienen un tamaño medio de unos 2 metros de largo, aunque ninguna de ellas se conserva íntegra (foto 1). Lo mismo podríamos decir de las tablas, ya que presentan medidas



Foto 1.

---

8. VV.AA., *Tierras de Frontera, Catálogo de la Exposición*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, p. 447. Estas piezas aparecen referenciadas con el código 245 y 246 respectivamente, y catalogadas cronológicamente como del siglo XIV.

muy diferentes, fruto de su deterioro y del proceso de reutilización. En general, su estado de conservación es muy preocupante, ya que a las tablas partidas o cortadas para acomodarlas a la cubierta moderna y a la caja del órgano hay que añadir las que se han dañado por la afectación de insectos xilófagos. No hemos de olvidar que se retiraron de su primitiva ubicación aquellas que estaban en mal estado, ya sea rotas o carcomidas, dejando en su lugar las que se consideraron útiles para reparar el tejado. De hecho, todavía se pueden ver algunas vigas en el lugar que debieron ocupar desde finales del siglo XVII (foto 2).



Foto 2.

A la vista de su forma y dimensiones, se llega a la conclusión de que se trata de los mismos elementos que se utilizarían para construir una cubierta a dos aguas. Los restos conservados podrían pertenecer a una cubierta de par hilera probablemente con una anchura equivalente a la de las dos naves laterales actuales unidas.

No obstante todos estos datos, el principal valor de las piezas objeto de estudio es la decoración pintada que presenta alguna de ellas. Como se ha dicho al hablar del estado de conservación de la madera, los restos de policromía también se encuentran en mal estado de conservación aunque en muy distinto grado, ya que tenemos desde aquellos en los que se aprecian perfectamente los colores originales, hasta los que llegan a confundirse con las vetas y nudos de las tablas.

Formalmente, lo primero que llama la atención en estas decoraciones es la presencia de un motivo hexagonal alargado que, pintado, recuerda a la forma y disposición de las verdaderas tabicas de otras techumbres como la de la catedral de Teruel (foto 3).



Foto 3.

Desde el punto de vista iconográfico todos los elementos representados pueden organizarse en cuatro tipologías: heráldica, geométrica, vegetal y figurada. La decoración heráldica es la mejor conservada, constatando la presencia de escudos con diferentes elementos decorativos, desde los que ocupan su campo con barras longitudinales, hasta los que presentan aves o elementos vegetales. El escudo de barras es semejante al de Aragón, referencia que no se puede establecer con el resto, donde los elementos utilizados no harían alusión a personas o casas sino que tendrían una finalidad únicamente decorativa. En las vigas los escudos aparecen repetidos ocupando toda la superficie pintada (foto 4), mientras que en las tablas lo hacen en grupos de tres, dentro de la citada caja hexagonal alargada, y enmarcados bien por una fina lista de otro color o bien por una decoración de entrelazos que forma enmarques circulares y romboidales.

La decoración geométrica también es muy variada, apareciendo superficies completamente ocupadas por una retícula de cruces, estrellas de ocho puntas, círculos o rombos (fotos 5 y 6). Lo mismo ocurre con los elementos vegetales, aunque en este

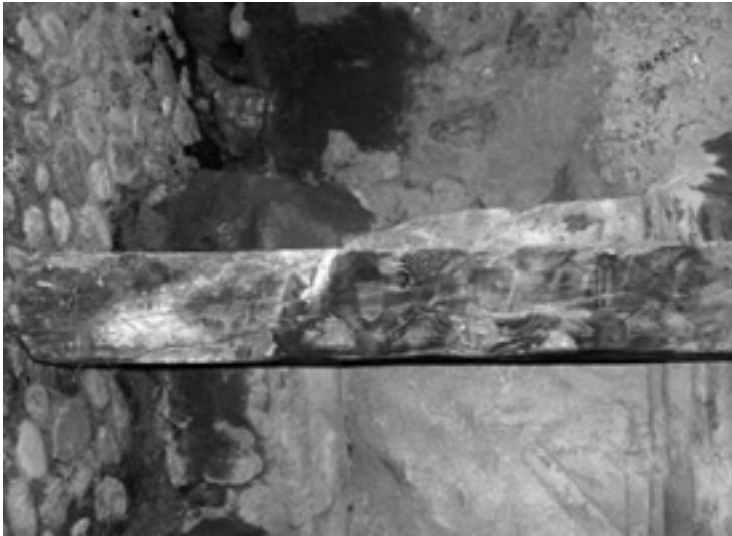


Foto 4.



Foto 5.



Foto 6.

caso son mucho más sencillos que el resto. Esta decoración se suele resolver a partir de sencillos trazos que adoptan formas curvilíneas y espirales (foto 7). Junto a éstas también aparecen elementos florales.

Finalmente, la decoración figurada es la más escasa y difícil de localizar. Como se ha dicho, el estado de conservación en que se encuentran algunas de estas tablas hace que en ocasiones se adivinen formas figuradas que son sólo el capricho del ve-teado de la madera. Dentro de este grupo incluiríamos la representación de un león (foto 8) o de la serpiente. En el primer caso, la representación sigue las mismas pautas que encontramos en obras similares, adivinando una intencionalidad naturalista en la descripción de las distintas partes del cuerpo del animal y de su pelaje. Se evidencia su naturaleza felina en las gruesas garras y en la cola erguida. Por desgracia, no se puede ver casi nada de la cabeza.

La figura de la serpiente, tradicionalmente interpretada como un símbolo del mal, debió ser elegida en este caso por su forma y no tanto por su significado. Se selecciona al animal por su morfología delgada y ondulante que se puede repetir todo el espacio que se quiera, para ocupar toda la superficie de una de las caras de una viga de madera estrecha y alargada.



Foto 7.



Foto 8.

Lamentablemente, no se encuentran muchos más elementos que nos permitan hablar de la existencia de una intencionalidad simbólica en la decoración de esta cubierta. A la luz de lo conservado tenemos que decir que esta intencionalidad probablemente no existió, y que únicamente debió mantenerse la idea de enriquecer decorativamente el interior de la iglesia. Desde el punto de vista formal se trata de representaciones sencillas, generadas a partir de líneas muy gruesas y sin demasiado interés por la definición de los contornos o la perfección de los trazos. Llama la atención la tosquedad con la que están decoradas algunas de las tablas y la diferencia de tamaño o ubicación entre elementos repetidos que deberían ser iguales y no lo son (fotos 9 y 10).

A simple vista da la impresión de que estas pinturas fueron realizadas por un artista o pequeño taller sin demasiados recursos ni técnicos ni iconográficos, que se dedicaría a copiar motivos decorativos de mayor entidad procedentes de obras vistas en otros lugares. El hecho ya citado de que encontremos pintadas estas decoraciones con forma de tabica, revela el procedimiento del artista de transformar algo que forma parte de una estructura, como es una tabica, en un elemento exclusivamente decorativo, intentando dotar al conjunto de un valor que realmente no tiene. Este proceso de reproducción formal se podría interpretar como un intento de asimilar-se simbólicamente a la obra de referencia.

Sólo queda buscar esa obra en la que el artista se inspiraría para realizar su trabajo, siendo la techumbre de la entonces iglesia de Santa María de Mediavilla de Teruel la que más probabilidades tiene de ejercer ese influjo.

Hasta hace no muchos años no se ha podido valorar la capacidad que esta techumbre tuvo de influir en las iglesias de su entorno. Las teorías emitidas al respecto solían quedar en lo que la lógica artística indicaba pero la realidad no confirmaba. Afortunadamente, la aparición de restos de techumbres pintadas en varias iglesias de la provincia permite conocer mejor la extensión de este fenómeno y apuntar posibilidades hasta ahora no planteadas, como la de la continuidad en el oficio de una parte de la numerosa mano de obra que trabajó en Teruel<sup>9</sup>. Estos operarios se transformarían en mano de obra itinerante que, dependiendo de las necesidades, de la capacidad económica de los lugares, y de su propia calidad profesional, pudo decorar los interiores de otras iglesias en proceso de construcción o reforma. El problema es que si no conocemos con exactitud a la mano de obra que participó en la de Santa María, difícilmente podremos conocer bien a la que intervino en edificios de menor entidad. No obstante, a pesar de que existan estas dudas, creemos que la comparación formal entre decoraciones de la catedral de Teruel y la iglesia parroquial de Galve no da lugar a confusión. Tanto en la forma de representar y ordenar los motivos heráldicos como en la decoración geométrica y en la figurada, la similitud es evidente (fotos 11 a 16). Cabría únicamente plantearse si esta pequeña copia de la techumbre de la catedral de Teruel se realizó realmente unas décadas después de terminada ésta, o si se hizo mucho después, en algún otro momento dentro del periodo que va desde el siglo XIII al siglo XVII.

---

9. Aparecen techumbres pintadas o restos de ellas en Peñarroya de Tastavins, Camañas, Argente, en la iglesia de San Martín de Teruel, en Galve y en Bordón, y se tiene información particular de otros restos pintados procedentes de la catedral de Albarracín. En la medida en que se vayan rehabilitando nuevos edificios irán apareciendo, con toda seguridad, nuevos hallazgos de este tipo.



Foto 9.



Foto 10.



Foto 11.



Foto 12.



Foto 13.



Foto 14.



Foto 15.

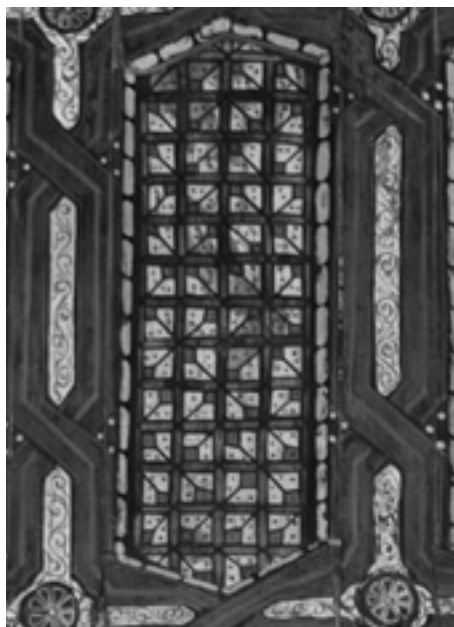


Foto 16.

A pesar de lo problemático que supone definir cronológicamente una obra de estas características, ante la falta de otro tipo de referencias documentales o técnicas, y basándonos en aspectos formales y estéticos, entendemos que esta decoración debió realizarse ya en el siglo XIV, incluso en el XV. En esas fechas se pudo reformar e incluso ampliar el edificio que pudo servir para el culto desde los años de la repoblación cristiana, dotándolo de una nueva cubierta que incorporaría decoración pintada<sup>10</sup>. Sería realizada por un pequeño taller que, generaciones más tarde, mantiene la tradición decorativa de la techumbre de la catedral pero ha perdido su calidad artística y técnica.

La existencia de estos restos viene a incrementar la nómina de las techumbres con decoración pictórica en el arte bajo medieval hispano, nos permite conocer la apariencia de las primitivas iglesias medievales y el proceso de organización eclesiástica de este territorio del reino de Aragón, sin olvidar la importancia que evidencian para entender la influencia de la techumbre de la catedral de Teruel en pequeñas iglesias alejadas de las grandes rutas de comunicación artística.

10. Este procedimiento se puede constatar en otras iglesias del ámbito rural aragonés, de manera que, a grandes rasgos, observamos que en una primera fase, entre los siglos XII al XIV, se levantan las pequeñas iglesias de la repoblación, en una segunda fase, desde finales del siglo XIV y durante todo el XV, se reforman y se construye alguna de nueva planta, y un tercer momento, durante los siglos XVI y XVII, en el que se acaban erigiendo sobre aquéllas las grandes estructuras de estilo renacentista y barroco que vemos hoy. En el caso de Galve podríamos interpretar el mismo proceso, e incluir en él la dotación de otras obras de arte, a la moda de la época, como puede ser la tabla gótica de San Pedro antes citada.

# PROPUESTA DE TRABAJO PARA UNA BASE DE DATOS DEL ARTE MUDÉJAR PERDIDO Y RECUPERADO, 2004-2008

Pedro J. Lavado Paradinas  
*Ministerio de Cultura*

## UNA NOTICIA RECIENTE A MANERA DE INTRODUCCIÓN

En 1975 estudiaba yo en Sahagún la capilla de la Peregrina, en la antigua iglesia del convento franciscano de esta población leonesa. Con la ayuda del médico y gran amigo Lázaro de Castro y del alcalde de Sahagún, pude acceder al templo e incluso subir por encima de un falso techo de la sacristía para obtener fotografías y datos que luego me sirvieron para confirmar y publicar la hipótesis del enterramiento de don Diego Gómez de Sandoval, primer conde de Castro, en aquel lugar, sobre la base de un testamento que había leído en tierras burgalesas. A la bajada, el entonces alcalde me confesó desolado que había recibido un estudio o plan director de urbanismo, encargado por la Diputación u otro organismo oficial a Madrid a un equipo de arquitectos y urbanistas, de cuyo nombre no quiero acordarme, y donde ni cortos ni pezones dictaminaban que entre las mejoras urbanas de la villa de Sahagún se encontraba la de hacer una gran plaza en donde hoy se encuentra todavía la iglesia de San Lorenzo, eso sí, demoliendo algunos edificios del entorno y entre ellos la iglesia.

Esto no sólo era prueba del desconocimiento del lugar in situ, sino de la propia legislación, ya que la iglesia era monumento reconocido y, como sabemos, una de las piezas más importantes y más antiguas del mudejarismo español. Valga este recuerdo emocionado y asombrado que aquí no tendría más valor que el de una de tantas anécdotas, ya que entonces se paró tal proyecto y se olvidaron los gastos y el encargo, si no fuera porque en los días pasados la iglesia de San Lorenzo ha vuelto a estar de actualidad y ha sido a causa de un artículo de prensa firmado por Teresa Sánchez Vaquera el 23.8.2008, del que dentro de las catástrofes ocurridas en el país en esos días hace mención del hundimiento de uno de los arcos de la parroquia sahguntina en las semanas precedentes, sin ninguna intervención o actuación por los responsables de Patrimonio de la zona: *Y, por último, en este agosto negro, aunque en este caso no hay víctimas humanas, está la amenaza de ruina de la iglesia mudéjar de San Lorenzo, de Sahagún, la cuna del románico de ladrillo y una de las ciudades leonesas más ricas en patrimo-*

*nio histórico-artístico y, a la vez, más olvidada y despreciada por todas las administraciones públicas. San Lorenzo es bien de interés cultural, pero esta declaración tan alisonante no la ha salvado de varios derrumbamientos, de su cierre al culto y de la amenaza definitiva de ruina. Pero San Lorenzo no es un caso aislado. Ahí están los restos del monasterio, el viejo cuartel de la Guardia Civil sobre restos románicos, la Peregrina en estado de no se sabe muy bien cómo van las obras, San Tirso lleno de humedades y el inmenso patrimonio arquitectónico popular cayéndose a trozos.*

Dos días después Cristina Domínguez, también a través de la prensa, daba noticias de la respuesta de la administración autonómica, que había encargado un plan de emergencia de 50.000 euros a la constructora Moral Calvo a partir del 29 de agosto. Las fotos de este momento mostraban la iglesia apuntalada y la calle cortada. Es de suponer que la menguada cantidad que, como inversión o mantenimiento, posiblemente hubiera paliado estas actuaciones con tiempo, no sería más que una cifra simbólica de la millonaria posterior que habrá que invertir para recuperar la iglesia que seguía siendo parroquia en activo. Aprovecho para añadir que observo en las fotos aún la existencia de solares vaciados en la plaza que, al igual que pasó con la demolición de las Tercias de esta parroquia en el año 1974, serán penalizados por solares sin construir y además con la prohibición hasta que se recupere la tipología de edificios o las estructuras y fachadas perdidas por ese ansia de especulación urbanística y el ladrillazo que hace de nuestro país unos de los ejemplos más vergonzantes de destrucción del patrimonio cultural y natural.

#### SITUACIÓN DEL ARTE MUDÉJAR ESPAÑOL

El X Simposio Internacional de Mudejarismo de Teruel, celebrado en septiembre de 2005, hizo que planteáramos una serie de ideas a debatir en el seminario sobre “Mudéjar perdido y recuperado” que dirigimos Antonio Pérez y quien estas líneas firma. Aparte de analizar, como hice, con textos e imágenes y por medio de una presentación que tenía la intención de ser motivadora de nuevas propuestas y de que se pusiesen sobre la mesa algunas de las pérdidas, hallazgos y recuperaciones de obras de arte mudéjar ocurridas en los últimos años, abrimos un turno de intervenciones y de información con la veintena de participantes en el seminario, para concluir con una serie de propuestas e ideas que hay que retomar y actualizar en este nuevo encuentro y donde, de nuevo, se volverá a debatir el tema del mudéjar restaurado en Teruel en el taller que dirigen en este año, el próximo jueves 18 de septiembre, el profesor Gonzalo Borrás y los arquitectos Antonio Pérez y José María Sanz; y donde también, en las comunicaciones del viernes 19 de septiembre se verán algunas de estas intervenciones en monumentos mudéjares españoles. Como puede desprenderse, una actualización y puesta al día de un tema real e importante, pero como nos dejan ver las noticias de prensa y cualquiera conoce, muy abandonado.

Cierto es que no nos encontramos con un estilo artístico en boga y de moda, caso del románico o de algunas manifestaciones artísticas y arquitectónicas más modernas que justifican gran parte de las exposiciones actuales, y de las inversiones en restauración, rehabilitación, compras o estudios. Somos conscientes de que el mudejarismo,

igual que otros temas culturales, tiene y ha tenido un cierto olvido por sus obras más desconocidas, sus materiales menos nobles y un público que siempre ha malentendido esos matices de árabe, mozárabe y mudéjar, pequeña discusión de galgos y podencos que ha hecho perder la vista de lo fundamental: unas formas artísticas y unos lenguajes acomodados a la demanda medieval o moderna en transformación de España.

También es cierto que en un análisis de la situación del arte mudéjar en España, al igual que de cualquier otro tipo de manifestaciones artísticas correspondientes a otros períodos, nos encontramos en el campo de la arquitectura con gran cantidad de edificios perdidos o abandonados, en especial iglesias, ermitas, fundaciones religiosas, como monasterios y conventos, y naturalmente toda la arquitectura militar: castillos, torres, atalayas y todo tipo de defensas y recintos murados urbanos o rurales. Las mismas obras arquitectónicas que tuvieron en su momento un fin público o asistencial como hospitales, pósitos, ayuntamientos, tercias, puentes, fuentes y conducciones de agua, industrias, molinos, batanes, fraguas etc., o las edificaciones privadas y civiles como casas, palacios, ventas y demás variantes han tenido una transformación muy radical en algunos casos. Pues, mientras los edificios religiosos contaban con una protección y en otros casos control de la Iglesia, que también hacía y deshacía, vendía y desamortizaba al igual que el Estado en el siglo XIX, los edificios públicos y privados han visto cambiadas sus funciones y su uso. La declaración de monumentos o BIC de muchos de estos edificios ha supuesto la salvación y control en un primer momento, pero si las intervenciones de mantenimiento y rehabilitación tardaban y se demoraban más de la cuenta, los propios propietarios han hecho lo indecible porque se vinieran abajo esos monumentos declarados y poder así de nuevo construir y levantar viviendas que ahora reportaban pingües beneficios y que, además, modernizaban y limpiaban la imagen de esos viejos edificios sin uso.

No se pueden convertir todos los edificios religiosos o sociales públicos en espacios culturales, bibliotecas, casas de cultura, salas de concierto o espacios múltiples, cuando ya nada queda. Tampoco es fácil convertir un espacio destinado a la oración y al culto o a la defensa militar de un territorio y a la vida cotidiana de familias amplias y de un cierto prestigio (casas y palacios) en institutos de enseñanza, museos, paradores de turismo, oficinas de la administración, centros de día, hogares de jubilados y casas de turismo rural. En algunos casos, el arquitecto y el diseñador han hecho maravillas, pero en otros, los problemas de adaptación, el respeto a sus peculiaridades, la accesibilidad para personas con problemas de movilidad o incluso la situación urbana o la entrada de materiales han causado la imposibilidad de recuperar para esos fines sociales. Pero ello no quiere decir que la solución de hacer tabla rasa con cuanto tiene unos años y reconstruir y especular luego con solares y viviendas fuera la única solución, ya que en esos casos siempre estaba una forma de control con penalizaciones fiscales y con un seguimiento de cuanto se hacía en un plan de viviendas, que muchas veces se camufló como viviendas sociales, para jóvenes y para discapacitados. ¡¡¡Se puede tener más cara!!! E incluso rebañó ayudas y beneficios de fondos de la administración y europeos en el período de vacas gordas y ahora nos encontramos con múltiples edificios sin función, viviendas sin ocupar, compradas para especular, y edificios pensados para el desarrollo de una zona o población que han engordado los bolsillos de constructores y funcionarios poco escrupulosos.

Por todo ello, hacer un amplio inventario de bienes mobiliarios históricos o religiosos con valor cultural y patrimonial o simplemente urbanístico o paisajístico ha de ser una de las propuestas más serias a realizar. No analizamos o describimos, documentamos o declaramos bienes a conservar y rehabilitar sin más, sino que debemos justificar el por qué y para qué. Si queremos invertir y restaurar una muralla o castillo, ya no es para mantener unos puntos de defensa nacional o local, tampoco ha de ser por el mero hecho sentimental de los personajes, batallas o hechos que allí acontecieron, sino que ha de recabarse en base a las necesidades actuales y futuras de una población o entorno, su posible uso y disfrute por la comunidad que heredó ese patrimonio. Lo que no tenga ese posible uso o fin puede muy bien ser estudiado y conservado como ruina y como tal mantenido, eliminados los peligros, prohibido el abandono y acumulación de basuras y controlado por ese numeroso grupo existente de técnicos locales, comunitarios o estatales que se pierden en papeleos inútiles y en programas de Patrimonio Mundial. Para algo también pueden servir esos miles de parados, licenciados o técnicos de arte, arqueología o historias y obreros de la construcción, desempleados de la industria e incluso esos jubilados anticipadamente que languidecen y engordan entre viajes Barceló y los bufet libres de hoteles a punto de cerrar. Una auténtica terapia ocupacional para trabajadores en activo, parados y jubilados sin muchas alternativas de futuro.

Algunas comunidades autónomas y organismos locales han organizado así proyectos de reactivación del turismo cultural y ofertas que permiten visitar iglesias románicas durante todo el día, museos locales, yacimientos arqueológicos, o han permitido y creado parques etnográficos y culturales o de ocio, que tampoco es mala cosa, para concienciar, motivar, sensibilizar y atraer desde pequeños a visitantes potenciales y adultos atados luego de por vida al televisor, la cerveza y un ocio poco saludable y consumista. ¿Por qué, lo que es posible hacer en Palencia con el románico y sus iglesias o museos, no se puede hacer con el mudéjar en Aragón, Andalucía y en ambas Castillas? Organizar horarios, abrir al público y proteger con una nueva función real, adaptada a la demanda de nuestros tiempos.

Peor suerte y menos control han sufrido los bienes muebles y las obras de arte que no estaban inventariadas y protegidas de antemano, pues pocas noticias tenemos de ellos, si no es por el anuncio de subastas, la aparición fuera de nuestras fronteras de techumbres, alfombras y otros objetos que deberían haber sido mejor cuidados y controlados por sus propietarios y por una administración responsable.

Las instituciones encargadas de esta misión desde antiguo, como es el caso del Estado o de la Iglesia, se han visto reemplazadas por nuevas administraciones regionales y locales, cuando no de mayor envergadura y a nivel supraestatal, y ello ha hecho confiarse en que los otros cumplirían esa misión necesaria. La Iglesia ha visto por su parte un filón nuevo en exposiciones y en el nuevo uso de sus abandonados templos para temas culturales o festivos, pero ello no ha servido para invertir o cuidar de éstos y de otros más desprotegidos con los beneficios obtenidos, sino antes bien ha servido para aumentar un nivel y crear una imagen de nuevos mecenas y de adaptación a los nuevos tiempos. Catedrales y templos han pasado a ser el centro y sala de exposiciones rimbombantes, llamadas Edades del Hombre, Milenio, Luz de las Imágenes, Huellas y otros sinónimos que mucho suenan, pero poco duran. Algo así

como las campanas y címbalos que usara como símil el apóstol de las gentes, aquí convertidas en función de falso relumbrón y modernidad.

En el fondo, también los museos y otras instituciones culturales, responsables en su momento de cuidar y proteger no sólo el patrimonio depositado en sus colecciones sino el del entorno, y prever cualquier tipo de cambio o intervención, han sido relegados en esas funciones y muchas veces se han encontrado enfrentados a la hora de intervenir o recoger un objeto o proteger un espacio cultural, debido a los nuevos límites administrativos o políticos, más aún cuando unas u otras administraciones respondían a diferente grupo político. En esta línea han encontrado un campo de actuación algunas organizaciones culturales creadas por el voluntariado y de forma filantrópica. Es el caso de Fundaciones, Asociaciones, Amigos o muchas de las que sobre su nombre añaden el apelativo de No Gubernamental o Sin Fronteras. Conocemos fundaciones de todos los signos y vinculadas con uno o diferentes artistas, personajes históricos o simplemente creadas para cuidar, proteger y mantener el nombre y la obra de un determinado personaje o lugar. Asociaciones de Amigos de Museos, de protección del Patrimonio Natural y Cultural, y hasta Museos, Arqueólogos o Ingenieros sin Fronteras. ¿Y por qué toda esta floración y multiplicidad de organismos? Pues simplemente porque las instituciones verdaderamente responsables de esos fines no actúan o no son efectivas, y tiene que asumir el voluntariado lo que de otra manera no se hace.

También conviene aclarar que no todo es trigo limpio y a menudo encontramos muchas de estas fundaciones, asociaciones y organismos que tan sólo pretenden obtener ingresos e inversiones de los organismos estatales y autonómicos para sus actividades y para ejercer una vida activa de cara a la galería, sumando a ello la buena voluntad y cuotas de sus socios, que realmente lo que pagan y protegen es una organización superflua y rimbombante en la que unos pocos se reparten cargos y prestigio social, mientras que la mayoría son colaboradores y paganos.

## UNA VISIÓN ACTUAL DEL ARTE MUDÉJAR EN ESPAÑA

Si recorremos de manera física o virtual nuestra península registrando la situación e intervenciones de las obras de arte mudéjar catalogadas, conocidas o protegidas que han sido mantenidas, restauradas o rehabilitadas en los últimos años podemos, por un momento, pensar que todo lo que nos preocupaba en líneas anteriores no es más que un mal sueño o una hipersensibilizada sospecha. Antonio Pérez presentó en el seminario de Teruel en 2005 una amplia lista detallada de intervenciones en obras mudéjares en Aragón que iban de 1987 hasta 2005 a partir de datos de la DGA y de los Colegios de Arquitectos de la zona: 232 intervenciones en total. Por todos los sitios podemos encontrar obras emprendidas y monumentos que lucen carteles de restauración y rehabilitación con fechas recientes. Es cierto que ha habido mucho dinero en estos últimos años, porque el fenómeno del ladrillazo ha supuesto construir e invertir en esta línea también. Ahora bien, ¿todo lo que se ha hecho e intervenido ha sido realmente necesario, suficiente o con una finalidad como establecía al principio, estos, al servicio del Patrimonio y para una mayor utilidad y funcionalidad de esos edi-

ficios y obras en su uso público? ¿O simplemente se ha hecho porque era tiempo de vacas gordas, había dinero, fondos europeos comunitarios, motivos para una propaganda e imagen de instituciones y fundaciones? En resumidas cuentas, que había que gastar o si no se perdía la oportunidad de hacer algo. Y en esa línea, los edificios como las iglesias sin culto, los conventos y colegios sin comunidad, los bienes públicos descontextualizados, como el caso de murallas, hospitales y casonas, y naturalmente las obras de arte en manos particulares se convertían en una tierra de nadie que en muchos casos se utilizaba o vendía al mejor postor o se abandonaba a su destino.

Cuando hace tres años volví a hacer un recorrido por el mudejarismo de Tierra de Campos, la zona que estudié en mi tesis doctoral entre 1974 y 1979, con motivo por un lado de actualizar un artículo para un libro que sobre el mudéjar de Valladolid iba a editar la Diputación Provincial de esta provincia y, por otro, ver qué había pasado con aquellos monumentos que yo vi muchas veces de forma tan precaria y cómo habían sido intervenidos a lo largo de estos casi treinta y cinco años, me quedé asombrado. Había monumentos que estaban igual y en el mismo punto de restauración emprendida hace siete lustros (San Miguel de Villalón de Campos) o en el mismo abandono (San Bernardino de Cuenca de Campos, Santa María de Arbás en Mayorga de Campos, o la Mejorada de Olmedo, que sigue teniendo la misma higuera que conocí, naturalmente de mayor tamaño y más peligrosa, metida en la singular bóveda mudéjar de lacería); otros seguían mostrando sus restos de tapial calcinados al sol, para poco a poco volver a la tierra de la que salieron (San Miguel de Barcial de la Loma). La mayoría, eso sí, habían perdido los pocos restos de madera que yo alcancé a ver y que nadie se había tomado el interés de guardar o documentar: restos de techumbres y aleros de madera policromada, alguna ochava hundida y vigas que posiblemente habían pasado a calentar algún hogar en invierno (Santiago de Melgar de Arriba y San Juan Bautista de Moral de la Reina).

Y eso sí, en muchos casos habían llegado las restauraciones e intervenciones para rescatar lo que quedaba ya: un pintoresco parque temático del arco mudéjar en Santa Cecilia de Villalán de Campos; un estilita o ermitaño que había habilitado la torre de Santa María de Valdunquillo y se había hecho un apartamento en lo alto; una curiosa mansión hispanoamericana de indiano reconvertida sobre el viejo palacio de los Alba en la misma localidad; la media torre y pabellón oriental en que se había convertido la iglesia del Salvador en Gordaliza de la Loma; el loable esfuerzo del alcalde y vecinos de Santa Eufemia de Campos para recuperar la iglesia hundida en 1998 con un nuevo templo y un espacio-taller donde se imparten cursos sobre arquitectura de tierra a la manera de como se construía en la zona hasta hace pocos años; o un inédito museo del mudéjar en Cuenca de Campos, que en realidad, y según me contaron los vecinos, se trataba del merendero del Tinín, alcalde del pueblo que, tras haber restaurado la iglesia de Santa María de esta población y haber puesto ese título de museo en la puerta, la utilizaba como lugar de reunión de amigos y familiares. ¡Un club social muy particular! Creo haber mencionado el tema en otra publicación y congreso (LAVADO, 2007c), al igual que el singular chalet personal que se fabricó también el alcalde de Castrillo de Don Juan y panadero de la población con los escudos y piedras del viejo palacio del siglo XVI, uno de los curiosos ejemplos de arquitectura civil conservada casi completa y que aún alcancé a estudiar y levantar planos en

1974. Naturalmente las techumbres ardieron en la tahona. Y es que esto de ser alcalde en Campos imprime carácter (LAVADO, 2007a: 113-131) (LAVADO, 2007b: 713-734).

Podría seguir con la enumeración y en muchos casos con la imagen de antes y de después, porque aunque empiezo a tener mala memoria, afortunadamente las imágenes de plata, y en especial del mudéjar español, se conservan perfectamente y documentan esto. A menudo, alguien te discute que existiera o no tal edificio, monumento u obra de arte. Es el caso de Becerril de Campos, donde incluso están orgullosos de su museo parroquial en la iglesia de Santa María y es fortuna que un pueblo que yo conocí con siete iglesias y que tenía alguna más según cuentan las crónicas, sufrió no sólo el abandono sino, lo que es peor, la fatídica restauración llevada a cabo por Bellas Artes, cuando todavía era un organismo único y estatal. Así asistí al hundimiento de la torre de Santa Eugenia, pocos días después de acabada la restauración, al abandono definitivo de San Pedro, a la pérdida y quema de las vigas del alfarje de San Esteban y a la construcción de nuevo del de Santa María, al igual que a la falta de conservación de la única techumbre medieval con arcos diafragma conservada en Palencia. Mudéjar y con una buena policromía, ejemplo raro de los tipos de arquitectura gótica mediterránea. Pero qué decir, si en el mismo templo existían unas pinturas fechadas y documentadas con el nombre del pintor, un hecho único en la pintura gótica castellana (1432, Pedro Alfonso), y desaparecieron tan misteriosamente que nadie, incluso del pueblo, recuerda haberlas visto más que yo, que las fotografié y afortunadamente, para que no parezca una obsesión mía, Ángel Sancho, que las presentó y publicó en su discurso de académico en Palencia, también con fotos.

Entonar un “mea culpa” por las obras perdidas del mudejarismo en España es cosa frecuente y a menudo los medios de comunicación no aportan algún dato o lo irremediable de una situación que da al traste con algún edificio monumental o con pérdida o robo de bienes muebles (GAYA NUÑO, 1961). He visto recientemente en la página a que estoy suscrito de Google numerosos casos de iglesias desaparecidas en Sevilla, junto a otras restauradas o rehabilitadas, pero lo mismo puede trasladarse a diferentes puntos de la península. Desde que comencé mi rastreo en 2004 de edificios mudéjares desaparecidos y recuperados son mínimas las noticias que he encontrado a nivel oficial, si no se trata de memorias de restauración y algunos informes en los que la Comunidad de Madrid (VV.AA., 2003) o el Instituto de Patrimonio Andaluz sobresalen por su preocupación, o donde otros muchos dejan que desear por la carencia de noticias. Coincidiendo con la adjudicación de aquel seminario (Teruel, 2005) dirigí una carta abierta a numerosos colegas, profesores y restauradores que conocía por mi estancia en el IPHE y además por mi vinculación con los estudios mudéjares. Cortas fueron las referencias de novedades aparecidas, caso de la iglesia de San Simón de Brihuega o las obras y estudios en el alcázar y en Santa Clara de Guadalajara, noticias debidas a mis amigos Antonio Herrera Casado y Pedro José Pradillo, que también intervino activamente en aquel seminario de septiembre de 2005. Lamenté mucho entonces la falta de Carlos Duque, que fallecería en esas fechas y que tenía un singular conocimiento actualizado de muchas de las poblaciones de Campos, y que seguramente habría venido a enriquecer lo que ya conocía yo de antiguo. Gracias a Fernando Regueras y a Antonio Sánchez Barrio, que realizaron con él un libro sobre el mudéjar de la zona y que sacaron adelante el libro del mudéjar en Valladolid, se pudieron recuperar algunos de sus apuntes y textos.

Valencia ha sido una de las comunidades que más interés parece haber mostrado por temas de su pérdida de patrimonio y en varias publicaciones, como las clásicas de Sarthou, Garín o Almela Vives, se hace hincapié en las pérdidas de obras de arte. El estudio de monumentos valencianos desaparecidos, que fuera coordinado por Salvador Aldana y con intervención de numerosos profesores de la zona, recoge entre otras las pérdidas del artesanado del siglo XVI del palacio de Mosén Sorrell, recuperando los dibujos de Vicente Poleró (PILATO IRANZO, 1999: 285-286, lám. 153), la ermita de la Sangre de Alzira de los siglos XV-XVI (PILATO IRANZO, 1999: 343) y la mezquita árabe de Castelví de Rugat, obra del siglo XIII (PILATO IRANZO 1999: 376).

### CAUSAS DE LA PÉRDIDA DEL ARTE MUDÉJAR ESPAÑOL

Es evidente que el natural deterioro de materiales tan sencillos como humildes y baratos, pensados más bien en un mantenimiento continuo y en uso de los edificios que propicie su retejado anual, su encalado y enlucidos de los muros de tierra y la sustitución de las techumbres de madera deterioradas por la humedad, posibles incendios, catástrofes naturales como tormentas, vientos y daños humanos o de animales, aparte del vandalismo usual, estaba en función de unas comunidades urbanas que a menudo efectuaban esos trabajos anuales, sin más complicación. Hoy es claro que se requieren especialistas para retejar y más para oficios de un cierto riesgo, así como nada se deja sin la supervisión de arquitectos, planes directores y de las propias instituciones encargadas de salvaguardar el patrimonio, que a menudo se ven ahogadas por el exceso de demandas y las cortas inversiones anuales. Pero, lo uno por lo otro, lo que se hacía de voluntad y a menudo con un concepto casi medieval de diezmo o servicio, hoy queda desatendido y en espera larga.

Las obras de arte tienen una vida y un proceso de degradación por mucho que nos empeñemos en conservaciones preventivas o en paliar cuanto pueda dañarlas. Lo que es necesario es que estas medidas sean efectivas, y no por ser tan rígidas y amplias queden perdidas en un innumerable papeleo, informes y estudios que no lleguen a nada y que por lo general dictaminan no intervenir o hacerlo muy imperceptiblemente para no dañar más si cabe la obra o transformarla.

Si el deterioro natural y las catástrofes afectan en un cierto grado a las obras muebles e inmuebles, qué decir del proceso de desamortizaciones sufrido históricamente en nuestro país a lo largo del siglo XIX, las guerras y en especial las civiles que tan frecuentes han sido en los siglos XIX y XX, y naturalmente la transformación de las comunidades rurales y su paso a urbanas, con un proceso de industrialización que ha arrastrado a obreros y artesanos de esas poblaciones y les ha llevado a ciudades lejanas, siendo a menudo la vinculación de estas personas ya sólo estacional o veraniega. Por ello se caen los edificios, pues como dice el dicho popular *las casas se caen por falta de humo*, humo que en muchos casos protegía las maderas y desinfectaba, pero también era símbolo de vida y actividad.

Frente a esta emigración rural a espacios urbanos ha habido una especulación en la ciudad para construir alocadamente y dar cabida a los recién llegados, pero también, siguiendo con la cierta cultura de consumo, se han reedificado las casas de pueblo o

se han hecho nuevas urbanizaciones, adosados y viviendas modernas para verano, para acoger a la población emigrante de segundas o terceras oleadas y para, naturalmente, especular con los precios de las viviendas. Esto ha hecho perder muchas de las viviendas y casas históricas, que en principio fueron ideadas para algún sistema de hostelería y restauración dentro de un turismo masivo y luego cultural, pero que al final se han convertido en objeto de cambio y de comercialización. El problema en estos momentos es aún más grave, pues cuando se adquirían segundas o terceras viviendas o se pensaba en invertir en bienes muebles no se preveía el parón constructivo o una crisis económica como la que ahora nos amenaza. Los pagos de hipotecas o de obras en el futuro van a estar amenazados por una supervivencia y por acomodarse a lo que tenemos y no arriesgar más. Otro tanto va a suceder en inversiones de rehabilitación o de restauración, no sólo oficiales sino privadas. En momentos de crisis, uno toma lo que necesita o empeña y abandona a su suerte lo que no puede ser mantenido. Nos acercamos a un momento de múltiples edificios antiguos, con valor histórico o cultural, que van a ser abandonados a su suerte cada vez más, aunque las medidas políticas recomienden una dedicación social, pero están antes las personas y éstas han adquirido un nivel de bienestar que difícilmente querrán abandonar.

En el campo de la salida de obras de arte, quizás se ha atajado en parte el robo y la venta indiscriminada de algunas instituciones y particulares. Pero habida cuenta de la situación que parece que nos llega, habrá que tener un cierto recelo, no sea que empeñemos hasta las joyas de la abuela. Esta exportación y venta de objetos artísticos sirvió en los siglos XIX y XX como un motor para la formación de colecciones y museos de cierto renombre. Pero hoy esas piezas se amontonan en gigantescos almacenes sin uso y sin visibilidad más que para algunos cuantos privilegiados que estudian o conocen que existen tales tesoros. Habrá que contar con nuevos mecanismos de movilidad de piezas y una política de exposiciones que abandone de una vez por todas el ombliguismo nacionalista y la preocupación por inauguraciones sin cuento, destinadas a llenar las páginas del *couché* y los noticieros. Quizás el arte mudéjar en vez de salir en exposiciones nacionalistas o provincianas empiece a ser conocido dentro y fuera de nuestras fronteras por un planteamiento más real de su huella social y su aportación a la historia de la cultura española, no sólo como muestra de las realizaciones de una minoría, sino como una respuesta muy concreta a también problemas de crisis y de soluciones muy acertadas en su momento.

El tema de las atrevidas y malas restauraciones es uno de los que más daño ha hecho a la consideración de este arte mudéjar español. El descrédito y la ignorancia de una arquitectura de tierra han hecho forrar, cubrir y eliminar gran parte de los muros y estructuras sustentantes de muchos edificios medievales y modernos del mudéjarismo español. Todavía muchos profesores y estudiosos ignoran la realidad de una arquitectura de tierra vinculada con las artes hispanomusulmanas en este caso, pero que también es herencia en nuestro país del mundo cartaginés y grecolatino. Indudablemente, para mucha gente sólo existen mármoles y sillerías, mosaicos o esculturas y relieves en piedra y metal, cuando estamos acostumbrados a ver en excavaciones y en ruinas no manipuladas la presencia de muros de tapial, soportes de ladrillo o madera, estucos y yeserías, pinturas coloristas y centenares de objetos cotidianos de alfarería, madera, piel o cestería. Otra cosa es la conservación y las formas que haya que utilizar para recuperar esa información.

La restauración en España no está al servicio del Patrimonio. Durante unos años, y con motivo de mi trabajo en el IPHE como Jefe de Servicio de Obras de Arte, traté de concienciar con una exposición y una serie de temas escritos e impartidos como conferencias y vídeos, de que todo cuanto hacíamos estaba al servicio de recuperar el pasado y de una intervención documentada en las obras de arte restauradas o rehabilitadas. Pero desgraciadamente en aquellos momentos se movía mucho dinero en España en empresas de estas características, y muchos restauradores se dejaron llevar por los falsos brillos dorados y cantos de sirena de unas intervenciones sublimes. Podría poner muchos ejemplos de esto, pues se gastó mucho dinero en documentar obras como el retablo de la catedral de Toledo, el claustro de Santo Domingo de Silos o la techumbre de la catedral de Teruel, para luego llegar a una restauración en la que se multiplicaron de nuevo los gastos y las intervenciones con materiales y productos sofisticados y más que nada los sueldos, viajes, dietas y expertos.

Con gran tristeza y dolor, y ya no puedo callarme más, se acometió la restauración de la techumbre de la catedral de Teruel entre 1996 y 1999. Hubo múltiples paganos: estatales, oficiales, privados y financieros. Una obra magna pero inútil, a juzgar como se ve que varios años después de esta intervención nadie haya tenido el valor de presentar resultados del estudio y que la publicación y vídeo realizados por el Ministerio de Cultura (y Educación, entonces), la Diputación General de Aragón, la Caja de Ahorros de la Inmaculada y el Cabildo turolense sean tan desconocidos como inútiles. Yo, que entonces trabajaba en el IPHE y era responsable de esta área, no sólo hubiera trabajado con gusto, sino hasta gratuitamente, algo impensable en una obra donde se movieron tantos millones de pesetas. Como decía uno de los directivos de la empresa que realizó esta restauración: “Yo pagaría por realizar este trabajo tan importante”. Yo también lo hubiera hecho y, sin embargo, no se me autorizó ni verlo, ni a venir a Teruel, una oportunidad única para ver la techumbre a escasos metros y aprender y aportar preguntas, sino que incluso se me prohibió cualquier opinión. Lo más irónico es que, tiempo después, una nueva gerente y directora del IPHE me ordenó leer y corregir el informe de los trabajos y luego se decidió que no continuara, cuando empecé a señalar los absurdos y contrasentidos que se encerraban en esas páginas.

En el simposio de 2005 nadie acudió a presentar resultados, ni incluso se hizo una visita comentada a esta obra restaurada. Dentro de la propuesta del seminario que llevamos a cabo entonces Antonio Pérez y yo, transmití una invitación al IPHE para que enviaran a alguien a presentar sus trabajos. Deben de haber desaparecido o estar bajo tierra, porque no hubo respuesta. Por ello comento brevemente lo que aporta un estudio y una restauración que de por sí estaban gafados, ya que resulta pintoresco que cuando se había realizado la limpieza de la techumbre y se acometía la reintegración y trabajo final, en la catedral decidieron cambiar los suelos con el polvo y suciedad que eso aparejaba. Algo inaudito en una programación seria.

El estudio publicado en 1999 no aporta nada y encima tuvo poca difusión, quizás por el temor a que fuera contestado (A., 1999). Asombra que en un estudio tan aproximado de la techumbre no se encontraran *graffiti*, huellas de trabajo y de las técnicas empleadas o incluso de las restauraciones y obras posteriores que cubrieron con una bóveda en el siglo XVIII y que también fueron testigo de las transformaciones y daños de la guerra civil. Ni que se diferenciara entre unas y otras. La mitad del li-

bro se dedica al estudio histórico, que es un refrito de lo dicho por diferentes autores y no se somete ni a cuestión, ni a las aportaciones que se hubieran podido ver y descubrir entonces, lo que muestra la inutilidad del estudio y su invalidez. Y la segunda parte, dedicada a los análisis, tratamientos y estudio de restauración, donde se hacen contadas alusiones a los repintes, las marcas de corte de los carpinteros y a las restauraciones modernas. Me asombra que no haya habido más documentación de imágenes con luz ultravioleta (se dice que se tomaron casi 300 muestras) y de reflectografías para ver esos dibujos latentes. En aquellos años existía en el Instituto y en el mercado los suficientes medios para haber hecho eso y haber dejado una documentación única y buena. Es pintoresco que a la hora de analizar las técnicas de pintura, y recuerdo mi lectura del informe, se dedican muchas páginas a establecer comparaciones con los tratados de Teófilo y de Cennini. Ignoro en qué modo influenciaron estos tratados en los artistas turolenses, pero lo dudo mucho, quizás le da un cierto nivel intelectual al estudio, pero innecesario. Espero de todas formas que algún día alguien nos dé una visión general y completa, si es que la hubo, pero lo dudo, porque no existían preguntas en la realización de este trabajo, como han sido las que siempre han motivado a los historiadores de la techumbre turolense, acerca de sus fechas, su iconografía, sus técnicas de trabajo, cosa que ignoran totalmente los técnicos de la restauración, pues tampoco era su misión, pero convenía haberlas visto y anotado. ¡Qué le vamos a hacer, más se perdió en Cuba! Curiosamente, Ana Carrassón presentó en unas jornadas de restauración en Reinosa una ponencia que repite el informe, pero no se atrevió a venir a Teruel nunca (CARRASSÓN, 2000: 159-166).

Tan sólo quisiera apuntar un pequeño tema en el que sale mi nombre y no bien pasado, pase que por la ignorancia de los que escribieron este estudio como refrito de textos y otras publicaciones, pero no de Joaquín Yarza, que ya en una última publicación se despacha de forma un tanto muy suya con un artículo mío sobre iconografía de la techumbre turolense, donde quise establecer unas relaciones con otras techumbres europeas que conocía directamente. Él, por lo que leí y veo, no debió de verlas nunca, porque si no, no se habría atrevido a decir que la techumbre de Teruel nada tenía que ver con la de San Martín de Zillis en Suiza y la de San Miguel de Hildesheim en Alemania. Naturalmente corresponden a otro estilo y cronología, pero lo que es de cajón y eso no lo comprendió nunca Yarza, como demostró en el II Simposio de Teruel, cuando de forma atropellada y un tanto virulenta desautorizó la versión de Santiago Sebastián, que por primera vez sugería la vinculación con el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, como justificación de una techumbre con un programa completo histórico y el reflejo de lo que creía y entendía la sociedad medieval del momento.

Entre las tres hipótesis de la iconografía turolense como un conjunto y programa completo, me quedo con la versión de Sebastián, porque creo que es real y además tiene continuidad. La versión sincopada y fragmentaria de Yarza no tiene pies ni cabeza y, además, es resultado de su visión iconográfica fragmentaria y de la que he dicho y dije en aquel artículo maldito del congreso de Huesca que estaba leída fragmentariamente. Ya nos enseñó a todos Sebastián que los temas iconográficos tenían que estar ajustados en parte a textos literarios o a leyendas interpretadas de esos textos, no a elementos inconexos que en su caso juntan a Santa María Egipciaca con Renard. Leí en mi período de estudiante *el libro de Renard* en neerlandés y les pue-

do asegurar que nada tiene con versiones posteriores, incluso de Goethe. Y donde está más cerca es en otra techumbre histórica, cosa que ya publiqué en su tiempo, en la del claustro de Silos, que también recoge otro de los libros de época, *el Libro de los gatos*. Tampoco tiene razón Serafín Moralejo al interpretar que no hubo nunca conciencia de una historia o narración completa. Siento desgraciadamente no poder decírselo a Moralejo o a Sebastián, pero una versión completa y mejor conservada de esta techumbre y no tan manipulada se encuentra en la iglesia de San Nicolás de Sinovas (Burgos), y otras historietas vamos conociendo dentro de la escuela gótico-mudéjar burgalesa. Imagino que esto servirá a Joaquín Yarza para no volver a negar tan categóricamente el programa iconográfico de Teruel. Espero que en este simposio María Luisa Concejo Diez nos ilustre más sobre el tema de la escuela gótico-mudéjar burgalesa, pues así lo anuncia. Tampoco estará ya esa figura entrañable de los primeros simposios, como era Ángel Novella, que era la memoria viva de los avatares de la techumbre turolense y que bien podría hablar de la colocación y de la copia y falsificación de tablas que incluso engañaron a especialistas como María Dolores Aguilar. ¡Como para no engañar y confundir a los técnicos del IPHE y de Coresal en el estudio de 1999!, ya que en ningún momento diferencian entre las pinturas de después de la guerra civil española.

Un hecho final que afecta de manera muy importante a la pérdida del arte mudéjar español y a que las restauraciones actuales arrastren fallos graves, es la pérdida de los oficios tradicionales y artesanos que acompañaban a este tipo de construcciones. Las artes de la tierra, el yeso, la madera o incluso del ladrillo, han casi desaparecido. Es más difícil encontrar hoy día a un buen encofrador, albañil o yesero que a un arquitecto, aparejador o ingeniero, recién salidos de la universidad. Y no es que estos oficios no estén valorados y pagados, allí donde se precisa conseguir ladrillos mudéjares o ponerlos con un cierto estilo, sino que lo penoso o poco demandado del oficio hace que éste no se continúe, ni mucho menos por la tradición de padres a hijos. Hoy todos estudian, y curiosamente los oficios artesanales han ido a parar a la formación profesional, que naturalmente atrae más a los jóvenes actuales en sus ofertas de automoción, informática o electrónica, que en cantería, albañilería o yesería. Y es evidente que todos esperan ganar pronto y bien un salario no misérrimo y tener un oficio demandado actualmente. Nuestras artes de la construcción en muy escasa medida demandan estos oficios para responder a esas restauraciones y rehabilitaciones, y se prefiere maquinizar o emplear modernas técnicas que nada tienen que ver con los oficios perdidos. Quizás haya que volver a las Arts and Crafts del siglo XIX o a una concienciación de la importancia de estas formas artesanales. Las escuelas-taller, que han tenido en parte un papel importante en la recuperación de algunas técnicas y en la enseñanza de oficios casi perdidos, deberían ser una forma de mantener unas técnicas que de otro modo no van a pasar nunca a ser disciplina universitaria, ni mucho menos en los programas de aprendizaje y de formación escolar. Quizás también entroncar estos estudios, tan sólo relegados en parte a las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, con otra titulación de validez universitaria, sea de artes constructivas y enseñanzas artísticas, daría una revalorización mayor y una posible dedicación sería por parte de los nuevos estudiantes. No todo reside en planes nuevos de estudio, sino en hacer que éstos sean apetecibles y ofrezcan un futuro a artistas y artesanos.

Indudablemente, también hay otras causas como son las nuevas modas litúrgicas y arquitectónicas que han afectado principalmente a múltiples templos rurales y urbanos o edificios públicos, el abandono y concentración de comunidades religiosas, que a menudo arrastran sus propios bienes y obras de arte fuera de sus orígenes y provocan casos tan llamativos y de salida de bienes culturales como el protagonizado por la diócesis de Lérida y en especial Sigena. La emigración rural y la especulación de terrenos y una arquitectura desahogada han hecho perder muchos edificios antiguos y surgir solares para construir por cualquier lado.

## PASOS PARA LA RECUPERACIÓN DEL ARTE MUDÉJAR

Abordar un tema y conclusiones prácticas es lo que debe llevarnos ahora a circunscribir unas líneas de actuación real y con un cierto futuro. No puede dejarse todo a la buena voluntad o a conseguir de forma aislada algún resultado. Así, me planteé en el 2005 una serie de formas de conocimiento sobre el problema del arte mudéjar perdido y recuperado y unas propuestas que no logramos sacar adelante, pero vuelvo a las andadas y a sugerir que, tanto el Centro de Estudios Mudéjares de Teruel como las Universidades Españolas, donde existen cursos y especialistas sobre el tema, deberían centralizar unos puntos de recogida de datos y de apoyo a personas que quisieran abordar estudios al respecto y cooperar en un inventario actualizado que registre la situación de todas esas obras mudéjares perdidas, en grave estado de conservación o tratadas y restauradas en alguna manera. No sólo se trata de fichar y documentar en un momento único y definitivo, con vista a catálogos o publicaciones fijos, sino de mantener activa la base de datos que anualmente vaya incrementando entradas y soluciones, recoja imágenes, estudios y bibliografía sobre esos edificios en uso o desuso, con graves problemas de conservación o los transformados en edificios sociales y públicos, que han tenido más suerte, pero que pueden también estar en el peligro de malos usos y malos hábitos de conservación. Uno de ellos y muy grave es que en la restauración de los edificios mudéjares, arquitectos, restauradores o técnicos se queden con las piezas originales rotas o dañadas por el tiempo al sustituirlas por nuevas reproducidas en talleres modernos. Es caso frecuente que se da en la restauración cerámica de las torres mudéjares aragonesas, como me contó en cierta ocasión la profesora Álvaro Zamora, y yo tengo constancia de ello en el caso de techumbres u otros elementos muebles. Cualquier sustitución de objetos o piezas de un edificio u obra antigua debiera ir a parar al museo de zona, o en su caso, si pertenece a restauraciones posteriores que se hayan hecho a la pieza, es parte de su historia, y eliminarlas o quedarse con ellas es robar parte de una historia que no nos pertenece.

La recogida documental u objetual sirve para ver en dónde nos encontramos, pues como se ha dicho anteriormente hay obras que por ser patrimonio estatal, autonómico o local tienen diferentes tratamientos y a menudo reciben intervenciones distintas. Quizás más que sacar de las instituciones esa información o invitarles a participar, se trata de concienciar a la sociedad en donde residen esos objetos, obras de arte y edificios, a través de exposiciones y muestras con un claro contenido de responsabilidad social, más que el de fastos, personajes y temas históricos que a menudo aburren y causan hastío.

Conseguir que las instituciones, fundaciones y organismos no estatales participen es algo posiblemente más fácil y sin compromiso, sobre todo si de lo que se trata es de mover conciencias y acciones hacia una protección mayor del mudéjar español. Otra cosa será mover los bolsillos o las inversiones de instituciones o de organismos de financiación. La mayoría de asociaciones y amigos del Patrimonio se mueven con cuotas mínimas y con ayudas temporales y tienen un efecto verdaderamente llamativo en la sociedad. Organizar con ellos actividades, visitas y viajes, patrocinar cursos y conferencias para conocer algunos desconocidos tesoros, anunciar guías y trabajos de estudiosos y de los participantes en este recuento de bienes e inventario actualizado y, sobre todo, abrirse a actividades de tipo creativo y participativo, como son los cursos sobre las técnicas tradicionales de construcción o las artesanías desaparecidas que tanta repercusión tuvieron en el arte mudéjar: cueros, alfombras, telas, maderas, cerámica, etc.

El nuevo uso de los edificios recuperados debe contar ante todo con su propia historia y proceso de rehabilitación, sus propuestas de futuro y la apertura a nuevas actividades o fines que pueden tener acogida allí. Desde una simple información escrita o panel que explique los pasos seguidos o que ponga en conocimiento de los visitantes lo obtenido en esos trabajos de restauración o rehabilitación, y que esta información se active y cuide, no dejándose a su destino y a manos del vandalismo, como es habitual, hasta toda una serie de actividades que conmemoren o reivindiquen y recuerden la obra en sí o su historia, todo es válido para concienciar y justificar la actuación o inversión. La propuesta de Museo Sin Fronteras de situar ante los principales monumentos del arte mudéjar español unas señalizaciones con información acerca de los principales aspectos del mudejarismo español, así como el acceso y horarios o rutas en las que se circunscribía el monumento, fue importante de haberse continuado con una labor de mantenimiento y actualización o reparación, pues el vandalismo hizo estragos en estos puntos de información. He recorrido no sólo algunos del mudéjar español o del arte hispanomusulmán en Portugal, sino otras rutas de Museo Sin Fronteras en Siria o Egipto, y puedo decir que la idea que al principio fue llamativa y sirvió para facilitar estos recorridos, al final por falta de cuidado de responsables de zona o mantenimiento se convirtió en un lamentable espectáculo que más tenía que ver con un arte efímero o con soporte de *graffiti* y pedradas que con lo que se pensó en origen (VV.AA., 2000).

Cualquiera de estas actividades del proceso de recuperación, estudio, tratamientos, rehabilitación o restauración puede ser recogida en un tipo de ficha abierta y libre, consultable en cualquier base de datos o en Internet y que aglutine y añada a la manera de una Wikipedia del mudéjar los nuevos datos, situación, imágenes actuales, notas de prensa, publicaciones, bibliografía, vínculos en la red, direcciones de uso y contacto y un foro abierto para aglutinar comentarios y actualizar siempre sus ofertas y demandas. El sistema de lenguaje a emplear es muy similar al que estamos acostumbrados a usar en la red y seguramente alguien dirá que a menudo es demasiado banal o tiene muchas distorsiones y salidas de tono. Pero este es el riesgo si queremos estar activos y comunicando o recibiendo novedades. Discernir las válidas y lo que servirá en el futuro es labor a realizar, de la misma forma que permitir que el gran público se exprese y demande aclaraciones u opine sin reparos servirá para abrir y no sacralizar un tema que tiene mucho de común. En resumidas cuentas, más que crear bases de da-

tos nuevas e inaccesibles, ofrecer vínculos en la red y aportar noticias actuales. El uso de blogs y foros sirve a menudo para actualizar y dar vida a informaciones en tiempo real y hacer participativa la intervención de todos cuantos entran en él.

Las entidades culturales que he citado, asociaciones de Patrimonio o de salvaguarda de diferentes intereses, cuentan con revistas y boletines (*Patrimonio, Hispania Nostra, Adelpha...*, o la misma *Restauración y Rehabilitación*) que informan a sus socios y suscriptores de manera constante sobre nuevas actuaciones y propuestas de intervención, o les invitan a manifestarse ante situaciones límite. También las ofertan viajes, rutas culturales y algunos productos de consumo cultural que sirven para remunerar a la entidad o que pueden reivindicar, en su caso, alguna de esas artesanías y artes olvidadas que citábamos más adelante. Algunos ejemplos y muestras puse ante los participantes del simposio de 2005 y dentro del seminario “Mudéjar perdido y recuperado”, y donde naturalmente algunos participantes entonces manifestaron una unanimidad de sentimiento ante las numerosas y modernas restauraciones sin documentar y sin dar a conocer al gran público que de esta manera no valora lo que se hace, ni por qué se hace. Posiblemente, más que adjuntar plantas de edificios, fotos realizadas y resúmenes y refritos de informes de los tratamientos realizados que a menudo sirven para que el gran público sepa someramente lo que ha sucedido o se ha hecho allí, para una base de datos seria y que vaya incrementándose en el futuro se precisa contar con un personal voluntario: alumnos o personas interesadas en hacer sus propias tomas de datos, sus fotos, planos e informes. Analizar restauraciones anteriores o el proceso histórico aguantado por el edificio u obra de arte. Discernir entre lo que es real y lo que muchas veces es sólo proyecto o ficticio, cuidando con especial atención lo relativo a materiales y técnicas. Usar las nuevas técnicas de analítica como la termoluminiscencia, la dendrocronología o la reflectografía son quizás imposibles o costosas para grupos de estudiantes, pero realizar pruebas universitarias y ejercicios prácticos de éstas con ellos sirve para que vean resultados y se apliquen a buscar nuevas soluciones u otras posibilidades de estudio.

Los informes y noticias volcados en la red nos avisarán de edificios que con una pequeña intervención puntual y con medios simples pueden superar el paso del tiempo. Véanse si no las innumerables noticias diarias que uno puede recibir en la red con estar suscrito a términos como restauración mudéjar o arte mudéjar: restauraciones de los artesonados de Candelario, la Purísima Concepción de Caravaca o del ayuntamiento de Segorbe, el alfarje del antecoro de los Reales Alcázares de Sevilla, donde se dice haber invertido un millón de euros, y los artesonados del ayuntamiento de Baeza y de las iglesias de Santiago en Málaga o de Ablá en Almería. Noticias y comunicados sobre las rutas de mudéjar que se instauran en Toledo, los nuevos centros de interpretación de Sepharad en Aragón y los de Uncastillo y Biel. Páginas sobre el arte mudéjar en las diferentes poblaciones de Aragón con ficha y foto actualizada y, frente a ello, la situación de Belchite, que aparte de su destrucción en la guerra civil muestra la cada vez más preocupante situación del viejo pueblo y ha motivado una publicación. Restauraciones en la torre de Riela, en San Nicolás de Alhama de Almería y el abandono de algunos edificios de Sevilla, como Santa Catalina, frente a algunas restauraciones emprendidas en los últimos años. En algunos casos, las noticias suministradas por la red nos llevan a saber de las ferias de Cuéllar y su

mercado medieval instalado en ellas, o de los recientes hallazgos en la excavación de las tumbas mudéjares de San Esteban de los García León, Tapia, Hinestrosa y Zuazo. Todo un cúmulo de noticias a sopesar y contemplar como puntos de actualización y conocimiento de la situación del mudejarismo español en trance de desaparición o recuperado por alguna restauración reciente.

El arte mudéjar tiene un material muy perecedero y hasta cierto punto muy desprestigiado y ello le hace frágil y muy sujeto a las agresiones del tiempo, pero eso no justifica que en los tratamientos de restauración se le sustituya y se cambie por otros materiales y técnicas que nada tienen que ver, caso de los hormigones o cementos al uso, porque de otra manera nunca más será posible saber cómo eran las formas reales y materiales originales. La documentación suministrada en el seminario de 2005 por Antonio Pérez acerca de algunas intervenciones en Teruel, caso de San Pedro, San Martín o El Salvador, sirvió para conocer algunos de los datos cronológicos suministrados por estudios de termoluminiscencia en la cerámica de las torres (San Pedro, 1257-1258), dendrocronología (San Martín, 1236), o los estudios geotécnicos y arqueológicos que ofrecían algunos resultados acerca de la impronta de estrellas de ocho puntas, azulejos o platos rotos, que sí fueron restituidos con nuevo mortero, a la vez que se estudiaban las diferencias con restauraciones anteriores; aparte de la encomiable labor de tratar de recuperar las técnicas de cocción en horno de yeso con madera no resinosa y siguiendo un modelo de Juanelo Turriano, hallado en la Biblioteca Nacional.

## BIBLIOGRAFÍA

- A. (1999), *La techumbre de la Catedral de Teruel, Restauración*, Zaragoza, Diputación General de Aragón-Ministerio de Educación y Cultura-Caja de Ahorros de la Inmaculada-Cabildo de la catedral de Teruel, 117 pp. + XV.
- ALMELA VIVES, J. (1958), *Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*, Valencia, Tipografía Moderna.
- CARRASSÓN, A. (2000), «Metodología para la restauración de techumbres de madera policromada», *Actas de los XI Cursos sobre el Patrimonio Histórico. Conservación y restauración de la madera*, Reinos, pp. 159-166.
- GAYA NUÑO, J.A. (1961), *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa Calpe.
- IGLESIAS GIL, J.M. (ed.) (2000), *Actas de los XI Cursos sobre el Patrimonio Histórico. Conservación y restauración de la madera*, Reinos, 326 pp.
- LAVADO, P. (2007a), «Mudéjar desaparecido y emigrado de la provincia de Valladolid. Mudéjar recuperado», *Arte mudéjar en la provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación, Gráficas Andrés Martín, pp. 113-131.
- LAVADO, P. (2007b), «Edificios mudéjares desaparecidos de la provincia de Valladolid», *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo. 30 años de Mudejarismo: Memoria y futuro (1975-2005)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 713-734.

- LAVADO, P. (2007c), «El Patrimonio en peligro», *Actas del V Congreso Internacional. Restaurar la Memoria. Patrimonio y Territorio*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 245-254, 3 figs.
- PILATO IRANZO, A. *et. al.* (1999), *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana. I Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, Consell de Cultura.
- VV.AA. (2000), *El Arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*, Madrid, Museo Sin Fronteras, 318 pp.
- VV.AA. (2003), *Conservar y restaurar. Cuatro años de actuaciones*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico-Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid, pp. 107-121, 172-175, 226-227 y 252-253.