

LA ARQUITECTURA NEOMUDÉJAR EN EXTREMADURA. MODELOS E INFLUENCIAS

Pilar Mogollón Cano-Cortés
José-Manuel González González
Universidad de Extremadura

Aunque no abundan las construcciones neomudéjares en Extremadura, se conservan algunos ejemplos en los que la impronta del estilo se encuentra en ciertas construcciones realizadas en el tránsito de los siglos XIX y XX, especialmente en edificios institucionales y en relación con el nacionalismo imperante en esta época. Dichos ejemplos han sido estudiados en base a sus modelos e influencias, analizándose los más destacados, casi todos realizados por arquitectos foráneos, entre los que cabe señalar cronológicamente el mercado de Mérida (Badajoz), el palacio de Correos de Badajoz y la estación del ferrocarril de Zafra (Badajoz). También aportamos varios proyectos no ejecutados del arquitecto aragonés Félix Navarro.

INTRODUCCIÓN

El mudéjar pervive en el país más allá de las fronteras cronológicas que le definieron en la Edad Media y Moderna¹, al desarrollarse y adaptarse su singular ornamentación a un nuevo marco constructivo en la arquitectura española durante el último tercio del siglo XIX y primera mitad del XX. Por la diversidad funcional de las construcciones de la época, se conservan diferentes propuestas arquitectónicas que responden a los nuevos planteamientos y necesidades de la sociedad industrial y moderna del siglo XIX, plazas de toros, fábricas, edificios de correos, colegios, estaciones de ferrocarril, etc., en las que encontramos que se conjugan eclécticamente los elementos decorativos de tradición mudéjar con materiales y formas acordes a los nuevos tiempos, llegando a ser considerada la propuesta neomudéjar como una de las aportaciones de la arquitectura del siglo XIX: “Las características del pro-

1. G.M. BORRÁS GUALIS, «El mudéjar como constante artística», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel-Madrid, Diputación Provincial-CSIC, 1981, pp. 29-40.

pio estilo mudéjar, así como las distorsiones y derivaciones a que se sometió su resurrección, dieron lugar a uno de los episodios más importantes de la arquitectura española del siglo XIX”².

La recuperación de un estilo propio como arquitectura nacional, la reelaboración del lenguaje mudéjar revistiendo los paramentos, el dominio del ladrillo visto en los muros y la coexistencia con nuevos materiales que se emplean para las estructuras y espacios, sobre todo el hierro y el cristal, serán los rasgos que definan y garanticen el éxito del neomudéjar en el último tercio del siglo XIX y primero del XX en nuestro país³. Pero, como dice el profesor Javier Hernando, la nómina de edificios neomudéjares, en sentido estricto, es realmente muy corta, al definirse como tales cuando el empleo del ladrillo y su configuración estilística forman una unidad indisociable, considerando que “si faltase uno de ellos la obra dejaría de ser neomudéjar”⁴.

LA PRESENCIA DEL MUDÉJAR EN EL TERRITORIO EXTREMEÑO

En la comunidad extremeña se han localizado más de un centenar de manifestaciones mudéjares que nos permiten afirmar que su desarrollo, durante más de trescientos años a lo largo del amplio territorio regional, se extendió a las más variadas manifestaciones arquitectónicas, religiosas, civiles y militares⁵, entre las que cabe destacar especialmente el singular monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe⁶. El inicio del arte mudéjar en Extremadura está condicionado, al igual que ocurrió con las restantes manifestaciones artísticas medievales, al tardío y dilatado proceso reconquistador vivido durante la Edad Media. Por ello, las primeras realizaciones son obras tardías localizadas en puntos destacados de la zona norte. Durante el siglo XIV la extensión del mudéjar por todo el territorio era ya un hecho, produciéndose las obras más maduras durante los siglos XV y XVI.

Dos circunstancias definieron el nacimiento y desarrollo del mudéjar en estas tierras periféricas de la zona occidental de España. La primera será su situación geográfica, ya que al estar limitada la región por alguno de los principales centros mudéjares del país, necesariamente las actuaciones mudéjares en el territorio ex-

2. A. GONZÁLEZ AMEZQUETA, «La arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX», *Arquitectura*, 125, 1969, p. 3.

3. Estas tres características han sido identificadas por el profesor Navascués en la primera realización mudéjar española, la desaparecida plaza de toros de Madrid (1874), debida a los arquitectos Rodríguez Ayuso y Álvarez Capra, iniciadores de la corriente mudéjar. En P. NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura española 1808-1914*, col. Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, 1993, vol. XXXV, pp. 349-350.

4. J. HERNANDO, *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 247.

5. P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, *El Mudéjar en Extremadura*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987.

6. P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, «El Real Monasterio de Santa María de Guadalupe y la arquitectura mudéjar en Extremadura», *Arte Mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, pp. 181-207.

tremeño serán conocedoras de lo que se realizó en estas otras áreas artísticas. El segundo factor condicionante será el papel de frontera⁷ desarrollado por la región durante un largo período de su pertenencia al Islam, influyendo decisivamente en el carácter de la arquitectura mudéjar extremeña al derivar de los modelos islámicos aquí existentes.

Las realizaciones almohades fueron el eslabón inmediato que incidió en un nuevo arte cristiano, el mudéjar, en el que se fundieron artísticamente elementos técnicos y estéticos de los estilos europeos occidentales con los del arte islámico de tradición oriental. Esta tradición almohade impuso la sobriedad decorativa en la configuración del mudéjar extremeño, así como numerosos elementos compositivos, apreciables en la tipología de torres, que mantienen modelos estructurales de los alminares almohades (Valdecaballeros); en la utilización de patios con andenes cruciformes (claustro mudéjar de Guadalupe) o las *qubba* en las capillas funerarias (monasterio de Tentudía). Al mismo origen se deben algunos elementos constructivos, como los arcos túmidos y los pilares achaflanados (patio de Abadía), y decorativos, paños de *sebqa* y los merlones escalonados presentes en numerosas torres bajoextremeñas (Palomas o Puebla de la Reina).

Los diestros alarifes perpetuarán especializadas técnicas de trabajo realizando cubiertas de madera que cerrarán las naves de los templos, las galerías de los patios y las salas de los palacios y conventos (Torrecilla de los Ángeles, Galisteo, Hornachos o Puebla de Alcocer). Las yeserías sirvieron para decorar espacios monacales (templete mudéjar del claustro principal de Guadalupe), y con la cerámica vidriada o las pinturas al fresco (castillo de Villalba de los Barros o alcázar de Zafra) se continuarán los sistemas decorativos de tradición islámica hasta avanzado el siglo XVI.

La gramática decorativa del mudéjar se recuperará en la región siglos después a través del neomudéjar, estilo que responde al eclecticismo e historicismo del momento y que se inspirará en el mudéjar, reivindicado como estilo nacional⁸. Si en Europa y en América se asiste a una moda que remite al gusto por lo oriental, característico del momento, en España la moda neoislámica convive con el neomudéjar, que “supuso un revival específico castizo que tiene por focos principales Madrid, primero, y Sevilla, después”⁹.

BREVE REVISIÓN SOBRE EL NEOMUDÉJAR EN ESPAÑA

A la arquitectura neomudéjar, estilo vivo para Lampérez, hispano vínculo de civilizaciones en España según afirmó en 1859 Amador de los Ríos en un famoso dis-

7. P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, «El mudéjar como diálogo y transmisión intercultural transfronteriza», *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Universidad, 2010, pp. 264-274.

8. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *El estilo mudéjar en Arquitectura*, discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Imprenta José Rodríguez, 1859.

9. P. NAVASCUÉS PALACIO, *op. cit.*, pp. 347-348.

curso, se la llamó también a comienzos del XX arquitectura del ladrillo¹⁰ y arquitectura madrileña, dentro de un debate amplísimo desde mediados del XIX que ha sido bien recogido por historiadores recientes¹¹.

Frente al neogótico francés o el neoclasicismo inglés, el estilo nacional español sería para muchos el neomudéjar, dentro de un nacionalismo que es producto de la crisis de las colonias, que desembocará en 1898, con la pérdida de Cuba y Filipinas, en nuevas formulaciones inspiradas en épocas gloriosas de nuestro pasado.

Debemos tener en cuenta que la aparición de este estilo historicista se produce dentro del debate estilístico mantenido en la segunda mitad del siglo XIX por Amador de los Ríos y otros¹², para asentar la regeneración que se fomenta en la Academia por algunos profesores que apoyan el estudio y reinterpretación de los estilos medievales, en un momento de clara preocupación por la esencia de España y su grandeza, donde los arquitectos buscaban renovar la profesión.

Es cierto que la mayor parte de las veces estos arquitectos interpretan el mudéjar de un modo epidérmico y ecléctico, aspecto éste predominante en toda la arquitectura contemporánea. Y no lo es menos que, aunque la idea era no caer en un exotismo que se asociaba a la arquitectura extranjera, como ocurriría cuando se produce el triunfo del modernismo europeo, en ocasiones lo “castizo” quedaba desdibujado por un exceso ornamental, que lógicamente tenía y fomentaba un carácter festivo y alegre, adjetivos hispanos por antonomasia y muy difundidos como tópicos por los viajeros europeos.

En el transcurso de los años, el neomudéjar sufrió un pequeño parón a principios del siglo XX, resurgiendo hacia 1915 dentro de una nueva corriente, la regionalista¹³. Se hace necesario, pues, diferenciar lo neomudéjar madrileño y lo regionalista, muchas veces sevillano¹⁴. En ambos casos son muestras del historicismo y eclecticismo que predominan en la arquitectura¹⁵; si bien el primero se inspira más directamente en lo mudéjar, los dos añaden elementos islámicos (omeyas y nazaríes) y cristianos (góticos, renacentistas y barrocos).

Hay incluso autores que han señalado huellas neomudéjares en algunas obras de la posguerra, dentro del estilo nacional impuesto por el régimen franquista para la reconstrucción o nuevos equipamientos urbanos. El tema fue debatido incluso en su

10. J.M. ADELL ARGILÉS, *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX, técnica y forma*, Madrid, Fundación Universidad-Empresa, 1987.

11. Véase A. ISAC, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial, 1987, p. 54 y ss. y p. 333 y ss.; A. URRUTIA, *Arquitectura española siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 147 y ss.; M.A. TOAJAS ROGER, *El neomudéjar en Madrid, 1900-1930*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1997.

12. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *op. cit.* No debe olvidarse el precedente de Manuel de Assas.

13. A. URRUTIA, *op. cit.*, p. 147 y ss.

14. Sobre esta ciudad se ha realizado una tesis por M.R. CHAZA CHIMENO (dirigida por R. Lucas Ruiz), *Arquitectura neomudéjar en Sevilla 1880-1930; análisis gráfico, formal y ornamental de fachadas sevillanas inspiradas en la arquitectura de origen árabe, durante el periodo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX*, Sevilla, Universidad, 2005.

15. J.M. RODRÍGUEZ DOMINGO, «Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España», *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, 1999, t. 12, pp. 265-285.

época, pues el ladrillo era visto como una opción no sólo económica y artesanal, sino como un símbolo de nuestra identidad¹⁶.

Las primeras muestras, no obstante, llegaron gracias al empuje y libertad de las exposiciones universales, lugares donde cada país vendía una imagen propia y característica. Álvarez Capra fue el autor del pabellón de España en la Exposición Universal de Viena de 1873, construcción efímera que está considerada como el primer edificio compuesto en estilo neomudéjar, y Arturo Mélida proyectó en el mismo estilo el pabellón para la famosa Exposición de París de 1889, aunque en ambos casos lo mudéjar está mezclado con otras formas nazaríes, como ocurre con el pabellón mudéjar de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, proyectado en 1914.

Pero la tipología donde verdaderamente triunfó el estilo a finales del XIX fue en un equipamiento típicamente hispano, las plazas de toros. Nada había más auténticamente español, una tradición que entroncaba con la esencia multicultural de la España de la reconquista, que ahora buscaba fijar un modelo exento que liberara las antiguas plazas mayores. Gracias a ello surgieron diversos edificios por toda España. Cabe reseñar la plaza de toros creada por Rodríguez Ayuso en Madrid (1874), que serviría de modelo a muchas otras, como la posterior de Las Ventas (1931), de Manuel Muñoz Monasterio, o las de Toledo (1866), Málaga (1876), Lisboa (1892), Las Arenas de Barcelona (1900), Huelva (1902) y Granada (1928), entre otras.

También las estaciones de ferrocarril fueron fomentando el estilo, como puede verse en la de Huelva (1880), Plaza de Armas de Sevilla¹⁷ (1899), Toledo (1920) o Aranjuez (1923). La principal compañía ferroviaria de entonces, la MZA (Madrid-Zaragoza-Alicante), determinaba en sus estatutos el estilo neomudéjar como imagen de marca¹⁸, y añadía: “[...] no deben emplearse enlucidos de revoque sino materiales al descubierto, en las fachadas de los edificios de todas clases”¹⁹.

Otra institución que adoptó este estilo en sus edificios fue Correos y Telégrafos, que construyó en el primer tercio del siglo XX numerosas casas provinciales, entre las que sobresale la influencia neomudéjar en Zaragoza (1917) y Castellón (1932)²⁰.

Aunque no fue tan común, algunas iglesias también utilizaron estos modelos, como las madrileñas de San Fermín de los Navarros (1890) y Santa Cristina (1906), aparte de numerosos colegios religiosos y algunas casas particulares, como la de la calle Alfonso el Sabio de Sevilla (1912).

16. Véase VV.AA., *Revista Nacional de Arquitectura*, 150, junio de 1954. Sesión de Crítica de Arquitectura titulada “Defensa del ladrillo”.

17. Sobre esta estación se afirmó: “Para armonizar con las tradiciones arquitectónicas de Sevilla, y siguiendo el precedente establecido en las estaciones de la línea de Sevilla a Huelva, se adoptó desde un principio el estilo mudéjar para la decoración del edificio”, *Revista de Obras Públicas*, 1901, p. 183.

18. J. SOBRINO SIMAL, «La arquitectura ferroviaria en Andalucía», en VV.AA., *150 años de ferrocarril en Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008, t. II, pp. 876 y 884.

19. F. CUADROS TRUJILLO, «Los estilos arquitectónicos en las estaciones de ferrocarril andaluzas: historicismo, eclecticismo y regionalismo», *Patrimonio Cultural y Derecho*, 13, 2009, p. 135.

20. L.M. CABELLO LAPIEDRA, «Los nuevos edificios para Correos y Telégrafos», *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1920, pp. 81-94.

PECULIARIDADES DEL NEOMUDÉJAR EN EXTREMADURA

El neomudéjar no tuvo una especial incidencia en la arquitectura extremeña de los siglos XIX y XX, al igual que tampoco otras corrientes historicistas, pues si a la posición periférica de nuestra región durante esas centurias le añadimos la falta de profesionales, la escasa vitalidad económica y el pensamiento tradicional y poco innovador entonces imperante, obtendremos buena parte de las respuestas a ese hecho.

De las corrientes historicistas, la que mayor acogida tuvo en Extremadura fue la clasicista, la heredera del neoclasicismo, de nuevo interpretada en la segunda mitad del siglo XIX y convertida en una corriente conservadora y académica. En ella se apreciaban el buen gusto, la serenidad, la elegancia y el respeto a los cánones, según la opinión de la clase dirigente, una burguesía provinciana que dominaba la política y los negocios, pues ésta será una tipología fundamentalmente civil, dejándose el neogótico para las obras religiosas. Con el debate entre nacionalismo y regionalismo, el neoplateresco tomará una posición predominante, mientras lo neomudéjar se desdibuja progresivamente y desaparece hacia 1929.

Así pues, el neomudéjar ocupa una posición secundaria en nuestra comunidad en cuanto a número, no así en cuanto a calidad, pues se aplicó a grandes programas y se realizó en muchos casos por arquitectos madrileños afamados y de primera línea.

A pesar de que, como decimos, no son numerosas las muestras, sí que sobresalen algunos ejemplos, especialmente enlazados con la corriente nacionalista y regionalista. Y es que el debate sobre un estilo nacional sobrevuela también en Extremadura prácticamente un siglo, a caballo entre las dos centurias del ochocientos y el novecientos.

El neomudéjar que se emplea aquí no suele ser puro, al no poder incluirse en la línea más estricta del estilo, sino que más bien formará parte de un amplio grupo de edificaciones localizadas en el país en las que el repertorio ornamental mudéjar se incluye y mantiene en la decoración de las construcciones. Esto se debe, en primer lugar, a una carencia de rigor histórico, pero también al deseo ornamental tan marcado en estas épocas, además de la influencia de lo exótico en algunos programas que creaban imagen de país.

En cuanto a las fuentes, éstas parecen tomadas primero de la arquitectura madrileña inspirada en el mudéjar toledano, para pasar después a lo sevillano conforme a las etapas y características establecidas por el profesor Pedro Navascués para el territorio nacional²¹. Las palabras de Repullés²², compañero y amigo de Rodríguez Ayuso, nos acercan al planteamiento del neomudéjar en los iniciales momentos del arquitecto: “[...] los monumentos de Toledo, especialmente, fueron objeto de su singular atención; y si en la Plaza de toros apenas se salió de aquéllos antiguos modelos, más tarde su talento los ‘modernizó’, si vale la palabra, adaptando dicho estilo

21. P. NAVASCUÉS, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 675.

22. J. MARTÍN SÁNCHEZ, «La contribución de Enrique María Repullés y Vargas al surgimiento de la arquitectura neomudéjar madrileña. La iglesia de San Matías en Hortaleza», *Imafronte*, 15, 2000, pp. 145-166.

a las construcciones usuales y mezclando los ladrillos con las piedras en armónico consorcio”²³.

En las Escuelas Aguirre de Madrid, de Rodríguez Ayuso (h. 1887), obra calificada por el especialista Javier Hernando como “el edificio donde logra plasmar su sello singular, tanto por su estilo como por su calidad”²⁴, encontramos el vocabulario decorativo de base mudéjar utilizado en las obras extremeñas, al igual que inspiró al desarrollado en otras regiones en las que el mudéjar se ha convertido en uno de sus rasgos de identidad, como podemos comprobar por los estudios de las profesoras Pilar Biel y Ascensión Hernández para el caso de Aragón²⁵.

En Extremadura los ejemplos localizados se distribuyen por igual en las dos provincias, si bien en un primer momento predominan más en Cáceres y en un segundo en la de Badajoz. Los arquitectos que utilizan el neomudéjar son principalmente foráneos. Las mejores obras son las realizadas en torno a 1890.

LOS ARQUITECTOS Y LAS CONSTRUCCIONES EXTREMEÑAS

En las construcciones extremeñas podemos observar dos caras del revival, la imprevista neomudéjar y la traza sevillana, insertas ambas en un eclecticismo general que domina el período²⁶. Esta influencia del mudéjar pasado por el tamiz académico y, por lo tanto, utilizando un lenguaje culto perdura en nuestra región durante medio siglo, un tiempo nada desdeñable.

La obra neomudéjar más temprana es el **mercado municipal de la ciudad de Mérida** (1886-1887), construido por el joven arquitecto provincial Ventura Vaca Parri-lla²⁷, cuestión que ahonda en lo referido anteriormente, pues la elección del estilo debió de estar determinada por el debate madrileño y las enseñanzas recibidas en la escuela de arquitectura. Edificio de una planta (figs. 1 y 2), bien conservado, que conjuga el granito como zócalo y el ladrillo de las fábricas exteriores con una estructura y una cubierta metálicas, debió de producir una fuerte conmoción en la mentalidad emeritense del momento, pues era el primer edificio en muchos años que empleaba el ladrillo visto. Las fachadas ordenadas por unas simétricas pilastras, según los modelos de la época, cuentan con una decoración a base de imposta de modillones a tizón combinados con azulejos, con algunos rombos en resalto y recercos salientes que simulan los alfices. Según algunas fotografías conservadas, parece que se utilizó la policromía para dibujar los rombos en la superficie de las pilastras.

23. La cita está recogida en P. NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura española...*, p. 353.

24. J. HERNANDO, *op. cit.*, p. 252.

25. M.P. BIEL IBÁÑEZ y A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *La arquitectura neomudéjar en Aragón*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses-Institución «Fernando el Católico», 2005.

26. Para un análisis más completo de la arquitectura de este período véase J.M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Arquitectura contemporánea en Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010.

27. I.M. SÁNCHEZ GAJARDO, «El solar de San Francisco en la arquitectura emeritense del siglo XIX», *Norba-Arte*, XXV, 2007, pp. 149-163.



Fig. 1. Mérida, mercado de abastos, postal de finales del siglo XIX (*Revista de Ferias y Fiestas*, Mérida, 1987).



Fig. 2. Mérida, mercado de abastos, fotografía actual, detalle (J.M. González).

La variedad de los motivos ornamentales son el resultado de la reiterada y rítmica presencia de la simplificación de elementos decorativos mudéjares, como los rectángulos que enmarcan los vanos y los modillones de lóbulos en la zona del alero, que animan la fachada al combinarse junto a los azulejos. Las bandas de ladrillo verticales en resalto, que seccionan rítmicamente la fachada y encierran un vano, y la puerta principal cuentan con rombos de ladrillo en resalte, uno de los elementos que frecuentemente aparece con diversas variantes en las realizaciones neomudéjares²⁸.

Casi a la par se proyecta el **colegio de San Calixto de Plasencia** (1887-1903), luego cuartel y hoy en día complejo educativo de la Universidad de Extremadura, un edificio proyectado por el muy destacado arquitecto madrileño Joaquín de la Concha Alcalde, si bien algunas modificaciones fueron introducidas a principios del siglo XX por el arquitecto provincial Emilio María Rodríguez²⁹. Edificio gigantesco en planta y alzado, sobre todo para una ciudad de pequeño tamaño, y que retrasaría su ejecución, es una obra académica influida por el eclecticismo tan en boga en esos momentos. Su composición en planta es clásica, mediante varios patios y pabellones, siguiendo las constantes de la época.

Sus fachadas (fig. 3), por el contrario, destacan por el ritmo de entrantes y salientes, y sobresalen los remates a modo de gigantes merlones escalonados de tradición mudéjar que se rellenan con ricos paños de rombos en resalte, inspirados en los paños de *sebqa* de este mismo origen, combinados con vanos ciegos apuntados que reinterpretan las constantes mudéjares de unir elementos de tradición islámica con otros procedentes de los estilos cristianos. Este elemento se encuentra frecuentemente desde las primeras obras del arquitecto madrileño Emilio Rodríguez Ayuso, como en la antigua plaza de toros inaugurada en 1874, palacete del Marqués de Núñez (antes de 1879), Escuelas Aguirre (terminadas en 1884) o en la desaparecida casa del propio arquitecto³⁰. También puede verse una composición similar en la obra de Juan Bautista Lázaro, como en el colegio madrileño de Nuestra Señora de Loreto (fig. 4).

Puntualmente encontramos detalles decorativos vinculados a los edificios mudéjares en la fachada del **colegio de San José de Villafranca de los Barros** (1895-1897 y 1905-1908), edificio promovido por la Compañía de Jesús³¹. La primera fase es obra del madrileño Francisco Rabanal y la segunda del también madrileño Enrique Fort Guyenet, ambos autores de moda en ese momento. Rabanal proyecta en 1888 el colegio de Santa Susana de Madrid y Fort, autor sobresaliente en este campo, el hospital para epilépticos Las Piqueñas (1885) y el Instituto Católico de Artes e In-

28. Similar composición la encontramos en algunas realizaciones de Ricardo Magdalena, como la capilla y arquería interior del cementerio de Torrero en Zaragoza, de 1896, el remate de las pilastras angulares de la fachada de la iglesia de San Lorenzo en Garrapinillos (1875-1892) o en la Casa del Amparo de Zaragoza (1905-1908), en M.P. BIEL IBÁÑEZ y A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 97-99 y 111-114.

29. F.J. PIZARRO GÓMEZ y M.I. GARCÍA GUTIÉRREZ, «El Colegio de San Calixto de Plasencia y su arquitecto Joaquín de la Concha Alcalde», *Norba-Arte*, X, 1990, pp. 161-177.

30. A. GONZÁLEZ AMEZQUETA, *op. cit.*, pp. 17-22.

31. M.P. PEÑA GÓMEZ, *El Colegio San José de Villafranca de los Barros*, Villafranca de los Barros, Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio San José, 1991.



Fig. 3. Plasencia, Centro Universitario, antiguo colegio de San Calixto (J.M. González).



Fig. 4. Madrid, colegio de Loreto, detalle (www.madridhistorico.com).

dustrias (1904-1908). El eclecticismo del colegio de San José, compositivamente bien resuelto, deja detalles neomudéjares sobre todo en el tratamiento del ladrillo.

Seguramente lo más interesante en el conocimiento del neomudéjar en Extremadura sea no tanto lo que se realizó, sino algunos proyectos que se quedaron sobre el papel y que hasta ahora permanecían inéditos. La importancia del arquitecto Félix Navarro Pérez (1849-1911) se demuestra en todos ellos, pues es el autor de cinco propuestas encargadas por la administración provincial (fig. 5). Titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1874, donde llegaría a ser profesor, durante sus primeros años Navarro trabajó para una empresa privada de Madrid, M. Barón y Compañía, especializada en proyectos y obras municipales, y a la que recurrirá la Diputación de Cáceres en 1886 para acometer varias obras, seguramente obligada por la falta de arquitecto provincial. Recordemos que en esta fecha Navarro era arquitecto provincial de la Diputación de Zaragoza³². Navarro es un arquitecto al día, moderno en la concepción de su profesión, que impulsó la arquitectura del hierro y que nos ha legado un importante aparato teórico³³. Fue el autor de interesantes edificaciones industriales neomudéjares en Zaragoza³⁴, como la fábrica de espejos La Veneciana (1896), la fábrica de alcohol de Vicente Lóbez (1899), la de las Galletas Patria (1909) o la Escuela de Artes y Oficios (1907-1908); estos últimos son ejemplos del gusto del arquitecto por la ornamentación de inspiración mudéjar, aunque en la Escuela de Arte “lo mudéjar es un recurso anecdótico en comparación con las obras precedentes”³⁵.

En Extremadura llevó a cabo el **ayuntamiento de Torrejoncillo** (1892-1895), construcción en la que no siguió las propuestas neomudéjares, y realizó varios proyectos para diferentes construcciones en la provincia de Cáceres que finalmente no se llevaron a cabo. Entre la documentación que se conserva merece destacarse el **cementerio de Coria** (fig. 6), que incluye una entrada representativa y una capilla, y las **casas consistoriales de Aceituna** (fig. 8) y **Casillas de Coria**, todas trabajadas al modo neomudéjar, un estilo que el aragonés llama en una de las memorias como “de estilo nacional marcado [...] según puede verse en muy antiguos edificios así construidos”³⁶. En estos planos, proyectados en la temprana fecha de 1886, se aprecia la utilización de elementos característicos en los muros: paños de rombos de figura par, modillones de rollos, modillones escalonados pinjantes, hiladas arpadas a sardinel, dientes de sierra (algunos de doble hilada) y bandas entrelazadas. En el pro-

32. J. MARTÍNEZ VERÓN, *Arquitectos en Aragón. Diccionario Histórico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2001, vol. III, pp. 332-334.

33. M.P. BIEL IBÁÑEZ y A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 168.

34. M.P. BIEL IBÁÑEZ, «El eclecticismo en la arquitectura industrial: Félix Navarro», *Turiasso*, XIV, 1998, pp. 163-184. En su primer párrafo dice: “Félix Navarro fue uno de los mejores arquitectos que trabajaron en la Zaragoza finisecular”.

35. M.P. BIEL IBÁÑEZ y A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 73.

36. Archivo Histórico Provincial de Cáceres, cajas 3699 y 3702. En la memoria del cementerio dice: “En el edificio de ingreso aparte de algún claro oscuro de planos y de líneas fácilmente ricas con el ladrillo, ya á diente de sierra, ya semi-incrustaciones geométricas de cruces y de figuras de recuerdo de arte religioso domina una esbelta aguja dirigida a la altura indicadora de la esperanza”.



Fig. 5. Félix Navarro, firma, ex libris y sello de la empresa Barón y Cia. (J.M. González).

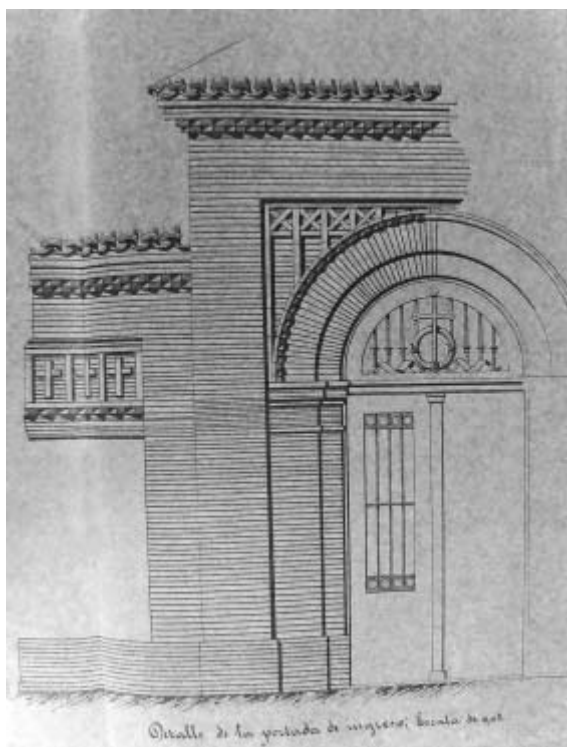


Fig. 6. Coria, proyecto de cementerio, detalle (J.M. González).

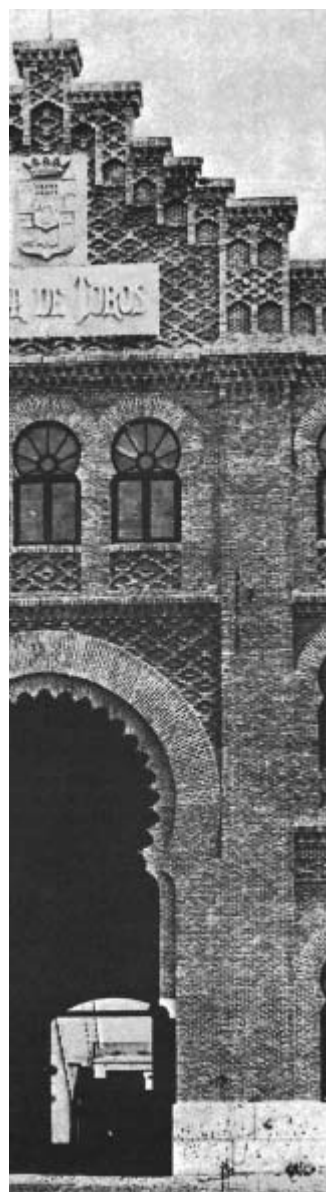


Fig. 7. Madrid, plaza de toros de Goya, Rodríguez Ayuso y Álvarez Capra (A. González Amezcua, *op. cit.*, p. 18).

yecto del cementerio de Coria el arco de entrada denota relación con obras madrileñas (fig. 7), como el convento de las Concepcionistas, de J.B. Lázaro, y su imposta de aspas; con la iglesia de San Fermín de los Navarros, de Velasco y Giménez Corera, y también con obras aragonesas como el cementerio municipal de Torrero, de Ricardo Magdalena. En el proyecto de casa consistorial de Aceituna se aprecian también influencias madrileñas (fig. 9).

A otro gran arquitecto del neomudéjar madrileño, el leonés Juan Bautista Lázaro de Diego³⁷, autor de varios colegios, asilos e iglesias, como el asilo de San Diego y San Nicolás (1903-1906), el colegio de Nuestra Señora de Loreto (1889-1898) o las iglesias de los Redentoristas (1892-1897) y la Milagrosa (1900-1904)³⁸, se debe la **iglesia parroquial de Cedillo** (1894), realizada con mampostería con verdugadas de ladrillo de tradición toledana, en cuya configuración el arquitecto optó por otros estilos medievales en lugar del neomudéjar. En la iglesia, los arcos ciegos sobre modillones que coronan los muros pudieron inspirarse en el madrileño hospital del Niño Jesús (1879) proyectado por Jareño.

Como podemos apreciar, la mayoría de las obras son financiadas desde la administración y se construyen en apenas una década, entre finales de 1880 y principios de 1890. Por otro lado, todos los arquitectos vistos hasta ahora se formaron en Madrid, lo que nos habla de una clara influencia e inspiración seguramente a través de los profesores de la Escuela de Arquitectura. El éxito fue fugaz; tardaremos, por tanto, en encontrar un nuevo resurgir.

El edificio de **Correos y Telégrafos de Badajoz** capital (proyecto de 1916, ejecutado entre 1928 y 1931), del arquitecto Martín Corral Aguirre, cántabro asentado en Badajoz, y de José Romero Soriano, del que desconocemos más datos, será el que recoja el testigo. Es éste un edificio muy destacado en la ciudad (fig. 10), pues ocupa una posición de privilegio en una de las plazas más atractivas y en el paseo obligado de los badajocenses de entonces. Sobresale la distribución interior, compleja y bien resuelta, y exteriormente el juego de luces y sombras mediante los ladrillos que exornan los muros, trabajados de forma artesanal con una maestría y delicadeza indiscutibles. Utiliza hiladas arpadas por tablas en diferentes espacios de la fachada, convirtiéndose en el elemento que se inserta organizadamente en diversos espacios de la misma, intensificándose en torno a los vanos y los remates de la fachada, como ocurre en algunos edificios neomudéjares de Aragón³⁹. Destacan los vanos mitrales en la parte alta, elementos que fueron utilizados años atrás por el arquitecto Rodríguez Ayuso en la torre de las Escuelas Aguirre de Madrid (fig. 11). Se insertan también dientes de sierra en dibujadas líneas horizontales que regulan y

37. F.J. PIZARRO GÓMEZ, «La iglesia parroquial de Cedillo y el historicismo medieval de Juan Bautista Lázaro», *Norba-Arte*, V, 1984, pp. 339-344.

38. A. GONZÁLEZ AMEZQUETA, *op. cit.*, pp. 42-50.

39. Se localiza ya en algunas construcciones de Ricardo Magdalena, como la puerta principal del cementerio de Zaragoza, para continuar en otras de la primera mitad del siglo XX: el edificio de Correos y Telégrafos, la fábrica de cementos Portland y el colegio de los Hermanos Maristas de Zaragoza, o en el instituto de Teruel, ambos de la década de los 40. M.P. BIEL IBÁÑEZ y A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*

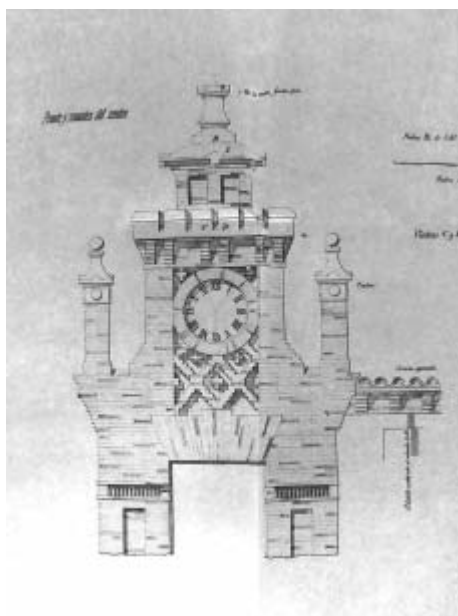


Fig. 8. Aceituna, proyecto de casa consistorial, remate superior (J.M. González).



Fig. 9. Madrid, Escuelas Aguirre, detalle (A. González Amezqueta, *op. cit.*, p. 21).



Fig. 10. Badajoz, Correos y Telégrafos, detalle (J.M. González).



Fig. 11. Madrid, Escuelas Aguirre, detalle (Daderot).

adornan la fachada. El edificio fue ampliado posteriormente en los años sesenta y, si bien se intentó respetar en parte el volumen y la decoración, lo cierto es que se alejó bastante de la calidad y belleza del original.

La **estación de ferrocarril de Zafra** (1917) es una obra neomudéjar de autor desconocido (fig. 12), seguramente un arquitecto que se inspira en modelos anteriores y en las directrices de la compañía MZA⁴⁰. Aunque por la cronología debería enmarcarse dentro del nuevo regionalismo andaluz, el edificio de viajeros bebe de las inagotables fuentes decimonónicas que caracterizaron la arquitectura ferroviaria española, de acuerdo al sentimiento nacionalista imperante en este tipo de inmuebles tan a la vista de viajeros extranjeros, en un momento en que se está diseñando la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Por lo tanto, se procuró una arquitectura reclamo o temática, exótica y diferente, española y pintoresca. El ejemplo es sencillo en su tamaño y distribución, sobresaliendo los juegos geométricos del ladrillo, con aspas e hiladas con dientes de sierra que nos recuerdan a obras mudéjares (fig. 13).

40. En esas fechas el arquitecto de la compañía era Narciso Clavería y Palacios, al que atribuimos esta obra; no olvidemos que fue el autor de la más interesante estación neomudéjar, la de Toledo, según P. NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura española...*, p. 360 y folleto histórico sobre la estación de Toledo editado por Adif en 2005.



Fig. 12. Zafra, estación de ferrocarril (www.canonistas.com).

Pero, sin duda, el regionalismo andaluz hizo que el uso de detalles o decoraciones neomudéjares se extendiera, como se puede apreciar en la antigua **fábrica de tejidos de Castuera**, en la avenida del General Luxan, nº 5, de autor desconocido y que podemos fechar en los años veinte. Seguramente el propietario, Manuel Tena⁴¹, posibilitó una interesante composición y rica decoración inspirada en la fachada del palacio mudéjar del rey don Pedro en los Reales Alcázares de Sevilla. De ella repite la composición tripartita y los vanos con arcos lobulados enmarcados en alfiz con las enjutas cubiertas de cerámica vidriada. Los detalles muestran paños con denteado puntual y modillones escalonados pinjantes (fig. 14).

Como podemos colegir, en esta segunda etapa, que se desarrolla entre 1915 y 1930 aproximadamente, la influencia de lo sevillano es importante; tengamos en cuenta la cercanía de Sevilla a la provincia bajoextremeña y la participación tan activa que tuvo nuestra región en la exposición hispalense⁴². También se aprecia cómo el interés por el neomudéjar conduce a unas combinaciones formales que nos acercan al estilo racionalista.

A esta influencia andaluza hay que vincular algunas edificaciones de la Baja Extremadura, con unos planteamientos estéticos próximos al arte andalusí, como varios bloques de viviendas. La **casa Álvarez Buiza** en la plaza de España de **Badajoz** (1919-1921), del ingeniero sevillano Francisco Franco Pineda y del decorador Adel

41. Datos facilitados por Antonio López Rodríguez, del Centro de Documentación del CEDER-La Serena. El historiador Antonio López también nos habló de la belleza del patio y de que las naves fabriles se encontraban a continuación, accediendo los operarios directamente por esta puerta.

42. E. LEMUS LÓPEZ, *La Exposición Ibero-Americana a través de la prensa (1923-1929)*, Sevilla, E.M. Mercasevilla, S.A., 1987.



Fig. 13. Teruel, cimborrio de la catedral, detalle (www.aragonmudejar.com).



Fig. 14. Castuera, fábrica de tejidos (J.M. González).

Pinna⁴³, y la **casa Aníbal González de Zafra** (1931), situada en la calle Gobernador, son dos buenos ejemplos. Según afirman, el famoso arquitecto sevillano, autor de la plaza de España de la Exposición Iberoamericana, proyectaría esta obra póstuma⁴⁴. El regionalismo es evidente en toda la propuesta, con enjalbegados, ladrillo aplanillado, cerámica bícroma, azulejería, rejería y carpintería artesanal. Hay que destacar la maestría y gusto empleados, si bien la huella neomudéjar es prácticamente inexistente.

La presencia del ladrillo visto será una seña de identidad en las décadas siguientes, en las que el material se seguirá usando de modo ostensible en fachada, pues se asociará primero con el nuevo estilo nacional de posguerra y después, incluso en algunas obras recientes muy celebradas, con el posmodernismo, aunque casi ninguna de esas obras extremeñas muestra una influencia directa o clara del mudéjar.

43. J.M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, «La llegada del regionalismo a la ciudad de Badajoz», *Norba-Arte*, XXV, 2007, pp. 165-175.

44. Referido en B. TORO FERNÁNDEZ, *Urbanismo y arquitecturas aristocráticas y de renovación burguesa en Zafra (1850-1940)*, Zafra, Ayuntamiento, 1994.

PERVIVENCIA Y ADECUACIÓN DE LA ARQUITECTURA MUDÉJAR GRANADINA A TRAVÉS DE LA ASIGNACIÓN DE NUEVOS USOS Y FUNCIONES. EL CASO DEL CARMEN DEL ALJIBE DEL REY

María Lourdes Gutiérrez Carrillo
Universidad de Granada

El legado arquitectónico mudéjar que ha llegado hasta nuestros días se presenta como el fruto de las transformaciones sucedidas durante su proceso histórico, que han ido dejando su huella en él, las circunstancias políticas, ideológicas, económicas, sociales, en definitiva culturales, que con independencia unas de otras representan el dinamismo con que la arquitectura ha ido reconvirtiéndose según las aspiraciones de cada momento, dando como resultado la configuración de su imagen actual. Tales acontecimientos han conformado, en mayor o menor medida, evoluciones que han mostrado la variabilidad y el sentido del ajuste de las “[...] costumbres y usos de distintas formaciones sociales a lo largo de un tiempo que no es inmutable, sino cambiante, histórico en última instancia”¹.

La adecuación funcional a las nuevas demandas exigidas por la sociedad imponente en cada tiempo ha posibilitado, en ocasiones, el mantenimiento del significado arquitectónico de tales edificios, gracias a modificaciones en el uso, llegando muchos de ellos a ser actualizados con funciones distintas para las que fueron concebidos².

La arquitectura mudéjar se caracteriza por ser base y soporte de un modo de hacer que encierra “todos los elementos singulares de una cultura de claro mestizaje”, que bajo distintas fórmulas y criterios en el modo de plasmar sus valores nació

1. P. GALERA ANDREU, «Criterios de intervención en el patrimonio civil», *Actas del Máster de Restauración del Patrimonio Histórico. Intervención y Técnicas*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia-Academia del Partal, 2004, p. 69.

2. P. MARCONI, «La transformación de edificios históricos. Estudio diacrónico de los tipos estructurales en los centros urbanos. Estado de la disciplina», en J. GALLEGU ROCA (coord.), *Italia. Recuperación arquitectónica y urbana. Nuevos usos en edificios históricos*, Granada, Universidad, 2000, p. 45.

para obedecer a propósitos concretos. Pero también surge como contenedora de un significado, de una sensibilidad y de una estética en la que, por añadidura, va a quedar definida por la funcionalidad. En su propio devenir histórico y ya desde su concepción como preexistencia, se ha visto abocada a adecuaciones y desarrollos de distinta naturaleza llamados a dar respuesta a las necesidades que la han regido en cada circunstancia.

Sin embargo, es bajo la mentalidad contemporánea cuando se renueva el concepto de actuación sobre el patrimonio construido, imperando en el ejercicio el mantenimiento o restablecimiento de los valores históricos, artísticos, documentales y estéticos, en definitiva culturales, desde una labor de comprensión previa de los mismos y en la que los equipos multidisciplinares están llamados a volcar de forma conjunta su conocimiento. Pero si hace cinco siglos muchos de estos edificios nacieron para cumplir unas necesidades propias de la sociedad de su momento y en su articulación responden a distintas expresiones la misma, nos corresponde hoy el que puedan “[...] enriquecerse y actualizar su historia aceptando e incluyendo los valores del presente”³.

La puesta en práctica de tales objetivos tiene más sentido cuando la recuperación se materializa para que el bien siga en uso y sea funcional, primando dicha medida en los actuales modelos de gestión y conservación de los centros históricos. Un sentido que se conforma, por tanto, mediante el instrumento de la rehabilitación, es decir, programando que la actuación lleve inherente que el edificio pueda ser usado. Este hecho debe suponer, desde la programática, la conjugación de formas y funciones, de gestión del espacio y de permanencia de sus valores; en definitiva, que permita conseguir un equilibrio y compatibilidad entre la arquitectura preexistente y la definición del nuevo uso, que incluya la obra en nuestra vida⁴ actualizada por las exigencias del presente.

Estas necesidades a las que hay que hacer frente presentan una relación directa con la evolución experimentada por la sociedad actual. Entre otras, el ajuste a los cambios que se han ido produciendo en los modos de vida, las transformaciones que está experimentando la composición familiar, la periodicidad con la que se asumen los asentamientos en un determinado lugar, los cambios que se suceden en el funcionamiento y organización institucional, son premisas que cambian en cada tiempo y que no permiten la extrapolación de experiencias ni admiten soluciones unívocas.

Ahora bien, quizás sea precisamente aquí donde cabría preguntarse: ¿son todas las actividades idóneas y proclives para ser insertadas en el patrimonio que estamos tratando?, ¿en qué medida se equilibra la conservación del patrimonio con albergar entre sus muros determinadas funciones?, ¿cómo se puede conseguir la adecuación

3. J. SANTA-RITA, «Intervenir con la historia», en J. GALLEGO ROCA (ed.), *Renovación, restauración y recuperación arquitectónica y urbana en Portugal*, Granada, Universidad, 2003, p. 191.

4. Esta visión moderna de la utilización de los monumentos la encontramos en las teorías de Giovannoni, Boito y, en España, Torres Balbás en los años 20, cuando ve una solución para la revitalización de centros históricos abandonados, la mejora de sus edificios y la transformación de su uso “[...] para alojar escuelas o necesidades de interés público”. Cfr. L. TORRES BALBÁS, «La utilización de los monumentos antiguos», *Arquitectura*, año III, julio 1920, p. 180.

de tales bienes y funciones con la integración en algún caso de las tecnologías más avanzadas sin dañarlos?, ¿cómo se integran algunas funciones en los centros históricos? En cualquier caso, y siempre desde la investigación y el análisis multidisciplinar, se debe estudiar la viabilidad y conveniencia que ofrece un bien para albergar un determinado uso. Hay que tener presente que los edificios históricos no son siempre adaptables a las posibilidades programáticas de cara a nuevas funciones. Si es precisamente el uso el que demanda las necesidades, la arquitectura debe dar las respuestas sin que suponga una pérdida de los valores intrínsecos –históricos, espaciales, formales y figurativos– que la han caracterizado.

Obviamente, la consecución del principal objetivo no está exenta de dificultades. Éstas han de ser salvadas por el facultado en un ejercicio de armonización de la arquitectura tradicional con las necesidades contemporáneas, con la complejidad añadida de la presencia de estos inmuebles, en la mayor parte de los casos, en entornos urbanos de singulares características. El modo de afrontar la recuperación por parte de los competentes debe ser un compromiso de entendimiento, reflexión y valoración de la arquitectura heredada, desechando lo impropio, lo desvinculado en tiempo y forma, y dotando los elementos y recursos necesarios que permitan su adecuación a una función contemporánea. En ningún caso, y por utópico que parezca, esta recuperación debiera verse mediatizada por intereses económicos o por modos de explotación, ni por la adopción de criterios y técnicas que implicaran distorsiones y daños de la materia heredada. Su estudio ha de practicarse atendiendo a una dimensión material y a otra de valores, y cuya solución se estime a partir de la armonización de ambas e integre todos los recursos y necesidades que deban confluír.

En este sentido, la arquitectura mudéjar preexistente puede mostrar ciertas restricciones, representadas por las reservas que impone el deseo de establecer un uso muy diferente del que tuvo en origen, ya que se hace precisa la conservación de “[...] las condiciones ambientales originarias del establecimiento edilicio”⁵. Es necesario un estudio pormenorizado de la arquitectura, de sus organismos espaciales, de su distribución, a fin de que ésta permita su compatibilidad con las nuevas funciones, manteniendo, asimismo, sus posibilidades de permanencia en un futuro. En este caso, su recuperación y reconversión requieren la viable unión de la arquitectura con una adecuada programación a medio plazo de la gestión del uso que debe anteceder a las propuestas como modelo garante de su acomodamiento⁶.

5. G. PANE, «La problemática general de la recuperación de edificios históricos para la Universidad», en J. GALLEGU ROCA (coord.), *op. cit.*, p. 112.

6. Ejemplos claros los tenemos en la actividad museística de la casa de Castril, que por razones de necesidad de mayor espacio procuró su ampliación anexionando al conjunto la vivienda contigua, denominada casa de Latorre, o en la creación del complejo administrativo Triunfo, en los antiguos pabellones militares de Intendencia, para incluir buena parte de los servicios de gestión de la Universidad frente a la actual sede rectoral, el antiguo Hospital Real. También en la casa del Padre Suárez, edificio transformado para albergar la sede del Archivo de la Real Chancillería. Durante un tiempo este inmueble acogió el Archivo Histórico Provincial de Granada, pero las continuas transferencias documentales de los distintos organismos hicieron que el espacio fuese asfixiante, lo que llevó al reconocimiento de su inadecuación y su traslado a otra ubicación.

A nivel urbano, tales intervenciones deben prever su repercusión en el contexto más inmediato. Es por esto que las actuaciones sobre patrimonio mudéjar construido, además de estar destinadas a resolver la continuidad útil de tales bienes, también lo están de los centros históricos en los que se insertan, resultando el cambio de función un ventajoso sistema de recuperación de la ciudad histórica al introducirla en el circuito de usos modernos⁷. La inclusión de nuevas funciones en edificios históricos va a suponer la revitalización de barrios desfavorecidos y de áreas degradadas. Asimismo, se ha de huir de una fosilización o musealización de los centros históricos, entendiendo que hay que realizar un ejercicio de dinamización, acomodando la ciudad tradicional a la ciudad moderna pero conservando su carácter y cualidades, además de mantener una funcionalidad que permita la continuación de la vida de la trama urbana y de sus inmuebles. En este sentido hay que señalar la apuesta que han realizado diversas instituciones al insertar sus sedes en edificios históricos tras su rehabilitación. Entre estos casos cabe destacar la actual sede de la Fundación Albaicín-Granada, sita en la anterior vivienda doméstica de la Cuesta de Santa Inés nº 6, y la que acoge el palacio del Almirante, hoy centro de la Escuela de Restauración de la Universidad de Granada, ambos edificios del Quinientos situados en el barrio del Albayzín.

Los centros históricos, que en el caso granadino incluyen el mayor número de ejemplares mudéjares, durante mucho tiempo han caído en el olvido de las políticas municipales, sufriendo, como consecuencia y durante décadas, la degradación, el abandono e incluso el éxodo de parte de la población autóctona. Las experiencias de recuperación patrimonial y de renovación funcional, no sólo dirigidas a los que son poseedores de una tipología proteccionista monumental y desde una perspectiva nacida en los preceptos de la “Conservación Integrada”, han puesto cierto freno a dicha dejadez y huida, convirtiéndose en un instrumento que desde la colaboración institucional está permitiendo la continuidad de algunas de estas arquitecturas. Junto al anterior, otro recurso, aunque empieza a estar agotado en las áreas históricas de la ciudad de Granada, es la acentuación hasta el extremo de unos mal entendidos valores culturales de estos centros, lo que está provocando una exagerada y ya insostenible transformación de muchos edificios en equipamientos hoteleros⁸.

Si la planificación y el posterior desarrollo es equilibrado, todas estas circunstancias van tejiendo una red que tendrá su resultado en la evolución a nivel urbanístico de los barrios históricos, llevando aparejada la actualización de infraestructuras, transportes y equipamientos, que aún presentarán mayores y mejores resultados cuando las intervenciones queden enmarcadas en programas de ámbito global. El patrimonio como recurso permite la posibilidad de atraer inversiones y generar riqueza, pero debe presidir su consideración como bien único, productivo y no renovable, en cuya base de recuperación ha de primar su puesta en valor y la sostenibilidad desde los re-

7. J. GALLEGO ROCA, «Italia y la cultura de la restauración arquitectónica, a través del uso de los edificios históricos en la ciudad», en J. GALLEGO ROCA (coord.), *op. cit.*, p. 18.

8. Si bien a nivel formal y técnico esta función ha permitido la recuperación de tales edificios, su exceso no favorece la revitalización de los entornos en los que se integran, ya que el que sólo funcionen en régimen de pernoctación no ayuda a la consecución de los objetivos propuestos.

cursos que genera para su mantenimiento y conservación “[...] y no su aprovechamiento destructivo, [...] sólo el respeto y el uso sensato del patrimonio pueden conducir a resultados positivos a medio y largo plazo”⁹.

Pero este análisis hay que establecerlo desde una tercera vertiente, a nivel técnico. La capacidad técnico-constructiva que el edificio manifiesta a la inserción de una función distinta para la que fue creado se convierte en una de las limitaciones más importantes. Tal adecuación ha de expresarse en un estrato material que implique el acomodamiento del inmueble a normativas de distinto calado, que incluyan desde la consecución de las resistencias estáticas necesarias que permitan el trabajo de las unidades constructivas, bajo parámetros de seguridad estructural según cuál sea la actividad que vaya a albergar, hasta la adecuación a normativas de ejecución o accesibilidad y que en muchos casos suponen limitaciones rígidas sobre todo en edificios públicos.

Dentro del patrimonio arquitectónico mudéjar distribuido por toda la ciudad, encontramos ejemplos de las más variadas actividades implantadas en ellos. En el ámbito de la originaria arquitectura residencial, localizamos casos que mantienen la función de vivienda, aunque las modificaciones han venido de la mano de una concepción del edificio derivada de la consolidación del posterior uso plurifamiliar; otros han sido recuperados para ejercer una nueva función, la hotelera, como la casa de los Migueletes, Cuesta de la Victoria nº 9, casa natal de Mariana Pineda o, fuera del entorno albaicín, el situado en placeta de Peregrinos o placeta de Gamboa nº 3. Ejemplos muy señalados serán aquellos conventos cuya rehabilitación se ha dirigido a la inserción de hoteles de lujo, como el situado en el antiguo monasterio de Santa Paula. Pero, además de los readecuados para el ejercicio de la pernoctación, la oferta turística se amplía con la inclusión y desarrollo de otras actividades, como los “baños árabes” situados en el barrio de Almanzora, en la calle Santa Ana nº 16, o restaurantes como los ubicados en el Carmen de los Chapiteles o el Carmen de Aben Humeya.

Otros supuestos son los que representan la apuesta que hacen diversas instituciones para ubicar sus sedes en edificios de carácter patrimonial. En este sentido cabe destacar la labor realizada por el Ayuntamiento, la Universidad, la Junta de Andalucía o el Arzobispado de Granada. Pero los casos se amplían, así como las funciones: museos, archivos o sedes de asociaciones culturales –casa de Castril, casa de los Tiros y palacio de Abrantes.

Además de la recuperación de la arquitectura doméstica, los nuevos usos se han asentado también en otras tipologías. Los hospitales se han reconvertido en sedes de la Universidad, como el Hospital Real, que acoge al rectorado y parte de los servicios administrativos centrales, a los que se suma una intensa actividad cultural en los dos niveles del crucero; o el de la Santa Cruz, situado en el barrio del Realejo y hoy Centro de Lenguas Modernas de la Universidad de Granada, cuyo espacio acoge las aulas y despachos además de acondicionar el patio para asumir una función

9. M^{ra} SUÁREZ-INCLÁN DUCASSI, «Patrimonio y urbanismo. Dos universos conceptuales y jurídicos. Reflexiones para un uso sensato del patrimonio», *Jornadas sobre Restauración y Conservación del Patrimonio Histórico: Integración urbanística y desarrollo*, Guadix, 1999, p. 8.

de punto de encuentro y reunión que permite la socialización de los estudiantes y profesores al ser coronado por un lucernario.

Un último apartado lo representa la arquitectura religiosa, tanto en su variante regular como secular. Buena parte de los conventos ha mantenido sus funciones originarias, pero otros, fruto de la desamortización, del traslado de las órdenes o por la imposibilidad de su costoso mantenimiento, se han vendido y se han redistribuido sus espacios para acoger hoteles de lujo o acuartelamientos, como el convento de la Merced o el de San Francisco, sede del MADOC.

Para ejemplificar alguna de las operaciones realizadas nos hemos alejado de las ejecutadas sobre tipologías monumentales, prevaleciendo en la decisión el significado de la arquitectura residencial más popular como testigo directo que permite el conocimiento de unos modos en los que se ha cimentado la transformación de tales estructuras a lo largo de la historia. Nos centramos, pues, en una de las iniciativas que desde la promoción pública¹⁰ se han desarrollado en este patrimonio denostado durante décadas y que había sido calificado por algunos como “patrimonio menor”, “patrimonio olvidado” e incluso “patrimonio en la sombra”¹¹, y que ha permitido asegurar su persistencia y traslación al tiempo futuro.

Este maridaje entre la conservación de la identidad de estos bienes y su adecuación a comportamientos y necesidades demandados en la actualidad, se ejemplifica en el caso que exponemos a continuación.

EL CARMEN DEL ALJIBE DEL REY

La implicación de los poderes públicos en la conservación da un paso más allá de la tutela y preservación a través de la catalogación en los planeamientos de la arquitectura no monumental para, de un modo directo sobre el bien, comandar obras de rehabilitación insertando en esos edificios sus sedes institucionales. Es el caso protagonizado por esta propiedad municipal, en la que el Ayuntamiento dirigió primeramente su rehabilitación para la inserción entre sus muros de la sede de la Fundación Albaicín¹². La propuesta inicial, y una vez comenzados los trabajos, sería modificada para acoger en el nivel inferior una actividad expositiva, el Centro de Interpretación del Agua. En la actualidad, tras la cesión de toda la superficie de este edificio por parte del Consistorio, acoge a la Fundación Emasagra, “[...] organización sin ánimo de lucro, constituida en el año 2007 por la sociedad EMASAGRA,

10. Tales iniciativas han nacido con el propósito de contener las amenazas que estaban minando su conservación y sesgando los valores intrínsecos propios de su identidad cultural: masivo abandono de la población, demolición y sustitución de la arquitectura tradicional por estructuras contemporáneas o falta de mantenimiento de las existentes.

11. S. PARDO MANUEL DE VILLENA, «La protección del Patrimonio Histórico privado en el ámbito autonómico», *La protección del Patrimonio Histórico privado en el ámbito autonómico*, Madrid, Fundación de Casas Históricas y Singulares, 1999, p. 7.

12. La Fundación Albaicín es un ente de gestión de la administración local encargado de los asuntos y obligaciones adquiridos en lo relativo a la protección del patrimonio como consecuencia de la declaración del barrio del Albayzín Patrimonio Mundial por la UNESCO en 1994.



Fig. 1. Fachada meridional del Carmen del Aljibe del Rey.

que tiene como fines de interés general la preservación del medio ambiente, el uso racional de los recursos naturales –fundamentalmente el agua– y la defensa de la naturaleza, fomentando el desarrollo sostenible”¹³. Asimismo, es la encargada de desarrollar todo un programa basado en la difusión de la cultura del Agua (fig. 1).

Su andadura se inició en el año 1998, tras el encargo de la redacción del proyecto al arquitecto Guillermo Sánchez Galdó, prorrogándose los trabajos hasta su conclusión en febrero de 2006. Surge como un modo de dar cumplimiento a los dictados de la UNESCO tras la declaración del barrio como Patrimonio de la Humanidad, cuyo fin era la revitalización y recuperación del Albayzín. Ejemplifica una iniciativa promovida desde la administración municipal y financiada con fondos del programa URBAN¹⁴.

13. www.fundacionemasagra.es. Se ha diseñado un programa para la consecución de tales fines, que consiste en la celebración de cursos y conferencias, y otras actividades de carácter social, cultural y técnico. Destaca su compromiso con la Red de Aljibes del Albaicín y con la acequia Aynadamar, motor del abastecimiento tradicional del barrio.

14. El Programa Iniciativa Comunitaria URBAN (2000-2007) está financiado con fondos FEDER y especialmente dirigido a la regeneración urbana de las zonas degradadas de las ciudades.

Su erección en uno de los enclaves de mayor peso de la historia granadina, en el área donde se insertaban los palacios de los gobernantes ziríes, su levantamiento sobre el aljibe mayor del barrio y del que toma su nombre, junto a que la finca en la que se inserta el conjunto linda por su frente septentrional con la muralla de la alcazaba Cadima incluyendo una de sus torres, le confería un importante peso histórico y simbólico (fig. 2).

A estas circunstancias había que sumar las aún visibles referencias a rasgos mudéjares¹⁵, tanto en su estructuración formal y tipológica como por la permanencia de elementos de fábrica y lignarios que confirmaban un tipo de arquitectura. El profesor López Guzmán la señala con un origen estructurado en dos cuerpos de alzado con una tercera altura, a modo de torreón, en la trasera del conjunto¹⁶; sin embargo, la imagen que ofrecía antes de la actuación estaba muy modificada, ya que se fue transformando durante los siglos posteriores anexionando crujías, hasta dibujar un conjunto compuesto en distintos estadios constructivos en torno a un patio central¹⁷.

Esa herencia transmitida quedaba trazada del siguiente modo: tras el ingreso, ubicado en un extremo de la crujía meridional, y atravesando el zaguán, se abría el patio de planta casi cuadrada, engalanado con un zócalo de azulejo policromado y pavimento de baldosa hidráulica, y organizado según crujías adelantadas por pórticos en los laterales Sur –de mayor anchura y dimensiones y estructurado centrado, con una columna toscana rematada por zapatas de acanto que en los extremos de la carrera adoptaban una solución de can acartonado– y Este –configurado bajo el apoyo de la carrera en pilares de ladrillo, coronado en uno de los casos por una zapata de acanto con terminación en cabeza de ave y los otros dos de tracería gótica con tres lóbulos y guirnalda superpuestas¹⁸.

En la planta primera las dos galerías, la meridional y la oriental, habían permanecido cegadas en los últimos tiempos. No obstante, estaban totalmente destruidas, con los elementos de cierre y cubrición originales desaparecidos o en avanzado estado de ruina¹⁹. En el alero de la crujía Sur hacia el patio quedaban restos de canchillos del tipo de cartones. La escalera se situaba en la crujía Norte, cargando sobre una

15. Las conclusiones de la segunda fase del sondeo arqueológico dictaminaron una posible horquilla temporal de construcción de la vivienda entre finales del siglo XVI y principios del XVII. En cuanto al crecimiento y transformaciones de su volumen, la construcción del cuerpo occidental se data en el siglo XIX. APFAG, expediente 5095/01, A. LÓPEZ MARCOS, *Informe preliminar de actividad arqueológica de urgencia en el Carmen del Aljibe del Rey. Pza. Cristo de las Azucenas, 2 de Granada. II. Sondeos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10 y 11*, Granada, 2002, p. 10.

16. R. LÓPEZ GUZMÁN, *Tradición y clasicismo en la Granada del siglo XVI: arquitectura civil y urbanismo*, Granada, Diputación, 1987, p. 353.

17. Los resultados de las catas arqueológicas determinaron que la zona más antigua era la meridional, estableciéndose para el sector occidental un estadio ulterior. Si bien los estudios arqueológicos confirmaron un estrato en el pavimento del siglo XIX, la posterioridad también se manifiesta en las alturas superiores por los livianos cerramientos realizados con tabique de ladrillo hueco sencillo y distinta solución constructiva de alfarjes y cubiertas mediante rollizos, junto a la presencia de una portada, en el lado Oeste del patio, con dos arcos rebajados y huecos abocinados.

18. *Ibidem*.

19. AGSG, G. SÁNCHEZ GALDÓ, «Memoria», *Proyecto básico para la rehabilitación y adaptación del Carmen del Aljibe del Rey para la nueva sede de la Fundación Albaicín*, Granada, abril 2001, pp. 13-14.



Fig. 2. Vista del barrio del Albayzín.

pilastra de ladrillo y con restos de balaustres torneados y peldaños decorados con olambrillas. El lateral Oeste se cerraba por una crujía presumiblemente levantada en el XIX y a través de la cual se conectaba con el jardín contiguo.

Sus fachadas también mostraban huellas de las transformaciones sufridas, al presentar un aspecto muy modificado por la sucesión en el tiempo de aperturas y cegados de huecos realizados sin ningún tipo de criterio compositivo y muy condicionados por la distribución de las estancias interiores.

A nivel espacial, el anterior uso como vivienda plurifamiliar había logrado una compleja subdivisión de la superficie, generando, además de los cegados de las galerías para la obtención de mayor superficie útil, la génesis de habitaciones de paso y de incómodos itinerarios internos de distribución. El tercer nivel atendía al torreón original y a otro que se sumó con posterioridad.

Pero al igual que otras muchas edificaciones insertadas en este centro histórico, había sufrido el envite del tiempo y el desinterés de la administración, provocando, además de las trasformaciones tipológicas, la consecución de la imagen de un edificio abandonado en el que buena parte de sus unidades constructivas había perdido su capacidad resistente, siendo necesario el apuntalamiento de los forjados por la gran deformación que presentaban, a lo que había que añadir la rotura de elemen-

tos y el colapso de los muros de carga. Un edificio en ruina que obligaba a la realización de una actuación de emergencia, profunda y contundente, que permitiera la recuperación de una construcción de notable interés.

El peso de la actuación recayó en la voluntad del mantenimiento de una volumetría transformada en la que pudiera ser factible el reconocimiento de las distintas etapas constructivas de su historia, pero desde una lectura crítica. Una historia que se mantenía por el carácter documental con el que se consideraba al conjunto, que se había materializado bajo la adopción de formas, materiales y técnicas propias de cada estadio temporal²⁰, haciéndose necesaria la explicitación de cada etapa para su correcta interpretación. Según esto, la intervención se articuló desde el objetivo de esquematizar la estructura originaria primando una idea como eje del proyecto, y es que todo lo que se podía mantener y recuperar se mantuviese. Se procuró una intervención que vislumbrara lo mejor posible los valores tipológicos y espaciales, que actuara desde la devolución de una organicidad al inmueble, conseguida a través de diferentes fases, que diera respuesta a las exigencias funcionales actuales a partir de la acentuación de la relación entre edificio histórico y ciudad. La finalidad a la que se dirigió el uso concordaba con las labores de tutela y conservación encomendadas a la Fundación, primera inquilina del mismo, entre las que estaba la de velar por la protección, conservación y difusión del patrimonio histórico del barrio. A su vez, la inserción de tal organismo resultaba conveniente urbanísticamente desde el servicio al barrio histórico.

La exploración en el sentido del edificio²¹ como documento cultural se explicitó en el respeto a sus características morfológicas, tipológicas y técnicas. Materialmente redundó en la recuperación de unidades –muros y alfarjes– consolidando las preexistencias y reconstruyendo las crujiás de mayor interés con técnicas y materiales similares, aunque éstos debían coexistir con aquellas otras intervenciones realizadas según tecnología contemporánea. Las cubiertas fueron desmanteladas y restituidas por soluciones que aligeraron su peso y que no cargaron más a la comprometida estructura, desde el precepto de conservación del material que pudiera ser reutilizado y completándolas con métodos similares a los originales, como muestra de valoración de una determinada cultura del hacer arquitectónico. Se subrayó de forma importante ese “hacer” tradicional, garantizando la compatibilidad técnica y estética; se consolidaron y visualizaron unidades de interés como las pilastras de ladrillo del patio, y se exaltó la externalización de la solución constructiva de los portantes originales estableciendo con claridad su traza y dejando visto el diseño murario original. Sin embargo, la razón que primó en las reconstrucciones de los volúmenes decimonónicos, aunque se consideró el empleo de sistemas constructivos tradicionales en algunas unidades²², fue establecer una diferenciación con respecto a los an-

20. Valga como ejemplo la estructura de rollizos con la que se levantaba la crujiá Oeste.

21. La primera fase consistió en la toma de medidas que permitieron la consolidación, la protección de lluvias, la descarga, la rigidización de huecos y la recuperación de aquellos elementos que revestían interés.

22. APFAG, expediente 1.03.4.1, J.M. CASTILLO MARTÍNEZ y G. SÁNCHEZ GALDÓ, *Proyecto de ejecución modificado para la rehabilitación y adaptación del Carmen del Aljibe del Rey*, Granada, septiembre 2004, p. 6.

teriores, al aplicar en ellos una solución neutra en estética y composición, revistiéndose completamente y dotándose de una textura homogénea²³. Similar objetivo se llevó a cabo en huecos y protecciones, manteniendo rejas y balconadas e implantando vidrios lisos en aquellos que carecían de los anteriores (fig. 3).

El patio recuperó su estructura orgánica a partir de la eliminación de los añadidos impropios y descontextualizados –solerías y zócalos, entre otros. A nivel funcional se acentuó su valor como organismo centralizador y de ordenación de la arquitectura, convirtiéndose en un elemento de distribución, en espacio intermedio y de transición atenuada entre lo público que representa la calle y la actividad que se desarrolla en el interior (fig. 4).

Se practicaron refuerzos estructurales en los pórticos y las galerías, además de conservar y restaurar los elementos de interés tanto pétreos como lignarios. Se recuperaron las galerías, bajo un criterio de neutralidad donde no hubiese datos determinantes de su primitiva configuración pero primando la reconstrucción de los volúmenes originales dentro del objetivo de recuperación espacial y volumétrica del conjunto. Según esto, para la galería de la crujía oriental, al existir huellas que de forma explícita marcaban su existencia, testigos que documentaban su altura, cubrición y pendiente, se optó por su reconstrucción. Se trataba de los cajeados en los muros de fábrica, donde empotraban las vigas que conformaban los elementos estructurales y que anunciaban lugar y escuadría de los pares que constituían el cuerpo de cubierta y que marcaban la situación del alfarje, encargados de indicar la altura, la pendiente y el modo de efectuar la cubrición.

Ahora bien, desde la disposición de cierre se realizó una reinterpretación reversible según una concepción contemporánea. Para ello se estudió la colocación de un vidrio que cerrara ese frente, garantizando neutralidad, el no cometer falso histórico, la recuperación de esa superficie consolidada y el cumplimiento de la normativa de eficiencia energética. Sin embargo, decisiones ajenas a la dirección técnica estimaron oportuno una acción por analogía, con la colocación de una balaustrada de madera cuyo diseño se caracterizó por su simplicidad y exención de ornato. Sin embargo, la situada en el frente Sur permaneció cegada, tal y como llegó en el último estadio constructivo del edificio, ya que la dirección técnica consideró que no existían datos concluyentes que confirmaran su disposición primitiva (figs. 5 y 6).

En el pavimento se eliminaron las baldosas hidráulicas del siglo XX por baldosas de barro para los pórticos, y para la zona central, ligeramente rebajada, un solado de piedra de recuperación, obligando por esta diferencia de cota a la realización de un cajeadado para insertar la basa de la columna. También se ubicaron en puntos estratégicos, enrasadas en el pavimento, luminarias que potenciaron el valor de la construcción. El capítulo de solados del conjunto se concluyó con el empleo de piedra en el zaguán y barro prensado con tratamiento de barnices en el resto del inmueble, asumiendo para las salas la misma disposición de junta contrapeada. Para los volúmenes que bordean el patio sobre el aljibe se eligieron baldosas de piedra pulida.

23. Revocos de cal y marmolina que en ocasiones se remataron con jaboncillo para la consecución de determinadas texturas.



Fig. 3. Fachada occidental del inmueble hacia el jardín.



Fig. 4. Vista de la planta baja del conjunto.



Fig. 5. Pórtico y galería oriental.



Fig. 6. Pórtico y galería meridional.

El aljibe no fue restaurado en este encargo, tan sólo se procedió a una limpieza, actuándose con más precisión en la recuperación de las lucernas, ya que todas estaban cegadas a excepción de la que se mantenía vista por la significación de un brocal de planta cuadrada en el patio que lo cubre. Esta labor resultaba necesaria, ya que entraba en conflicto directo con la resolución de la pavimentación en determinadas áreas. La solución acordada fue la de remarcar su posición al cubrirlas con material translucido que quedaba enrasado con los solados de las estancias y patios.

Las carpinterías ocuparon un capítulo importante dentro de la intervención. Aunque el criterio general que marcaba la proyectiva era el de la conservación de aquéllas de madera en buen estado²⁴, un número notable de las dispuestas procede del conjunto de puertas que la propia Fundación Albaicín tenía en acopio²⁵. El resto se realizó con diseños sencillos y exentos de decoración. Las de aluminio anodizado fueron sustituidas por ejemplares en madera, buscando la integración con el resto. Las huellas de otro tiempo también se externalizaron gracias a la aparición de las gorroneiras y quicaleras de los accesos a las salas principales.

24. G. SÁNCHEZ GALDÓ, *op. cit.*, p. 37.

25. PATRONATO MUNICIPAL FUNDACIÓN ALBAICÍN-GRANADA, *Aljibe del Rey*, Granada, Fundación Albaicín, 2006, p. 37. Del Carmen de los Mínimos se reutilizaron parte de un pilar, 8 rejas, 4 piezas de hierro de una reja del XVII y 2 ventanas de madera, que han quedado dispuestas en el balcón de la fachada principal y en distintos huecos, por adaptarse a la superficie a cubrir. El pilar se adosó a uno de

Pero si a nivel técnico se ha hecho factible la estructura a los nuevos requerimientos mediante consolidaciones, refuerzos y restituciones, otro de los objetivos del proyecto era resolver funcionalmente el edificio para hacerlo compatible con la actividad pública que se iba a insertar en él, lo que implicaba la adecuación de sus espacios y características constructivas a un determinado programa de necesidades derivado de la conveniencia de insertar actividades concretas en esa arquitectura con beneficio directo en las finalidades urbanísticas. Se tomó como criterio la devolución de las condiciones espaciales primitivas, considerándolo como un organismo dotado de características espaciales y arquitectónicas que debían conservarse, significando en su reutilización “[...] la supervivencia de la identidad del edificio en un contexto cultural diferente”²⁶, es decir, buscando la mayor diafanidad posible en las salas, hecho que iba a beneficiar el posterior uso cultural previsto. Para poder hacerlo funcionalmente útil se eliminaron las divisiones que fraccionaban los espacios de pequeña o mediana escala, de modo que las piezas quedaron separadas por los propios muros de carga. Se complementó la espacialidad destinada a función expositiva con la suma de una de las construcciones de un solo nivel que se levantaban en el patio secundario sobre el aljibe, mientras que el otro se destinó a lugar que permite una actividad docente, generando en la planta baja un circuito que reintegraba en el discurso los añadidos consolidados posteriores. Se respetó el acceso a la escalera desde el patio y se trazó un eje de comunicación con las salas diáfanas del primer nivel bordeando el patio central, a la vez que se incluía, para establecer la comunicación vertical y hacer el edificio accesible, un ascensor que quedó integrado en el extremo de la crujía meridional y al que se accede directamente desde el pórtico.

Pero esa dotación de funcionalidad también vendría de la mano de la inclusión de las más modernas instalaciones para acoger las actividades administrativas y de difusión desempeñadas por la institución pública. Se convirtió en uno de los retos de la intervención. Estas necesarias instalaciones armonizan su presencia en el edificio gracias a un diseño contemporáneo que concordaba en el conjunto, pero que a su vez permitía su sutil lectura como elementos ajenos a la construcción originaria. Al mismo tiempo, algunas se camuflan con otras unidades, como el sistema de ranuras que se abre en el patio trasero, permitiendo una absoluta integración.

Como corolario, la actuación se amplió reordenando el jardín posterior para un uso polivalente, al quedar dispuesto para la celebración de distintos tipos de actividades culturales relacionadas con el barrio. Mantuvo su configuración en paratas y, a la vez, se realizó una labor de musealización del espacio con la integración y puesta en valor de elementos de notable interés provenientes del Carmen de los Mártires, del Carmen de los Mínimos y del palacio de los Córdova, que quedaron diseminados por toda el área. Basas de columnas delimitando el peldañado; capiteles andalusíes; una columna completa y trozos de columnas; una esfera de piedra sobre pedestal cónico invertido que se integra en el diseño de la fuente; y losas de mármol,

los frentes del patio principal de la antigua vivienda. Se dispusieron algunas unidades de la casa del Almirante, que fueron restauradas por el Consorcio Escuela Centro Albayzín.

26. G. PANE, *op. cit.*, p. 113.



Fig. 7. Vista del jardín.

antiguos mostradores, que fueron empleadas en la pavimentación de la zona exterior del Carmen²⁷ (fig. 7).

CONCLUSIONES

Una de las estrategias que en la actualidad está permitiendo la pervivencia de la arquitectura edilicia mudéjar en Granada es la de readecuar la función inicial, método que se consolida como un modelo dinámico de recuperación patrimonial. Por sus características tipológicas y formales, la inserción de determinados usos en ciertos inmuebles que constituyen el legado arquitectónico heredado se erige como una fórmula garante que permite responder a un compromiso de conservación, mantenimiento y protección de este patrimonio.

27. PATRONATO MUNICIPAL FUNDACIÓN ALBAICÍN-GRANADA, *op. cit.*, pp. 46-66.

Tomando esta fórmula, la mentalidad contemporánea renueva el concepto de actuación sobre el patrimonio construido como mecanismo que, respetando sus valores intrínsecos concedidos por la plasmación de los retos de cada sociedad, admite su redefinición y readecuación a través de la actuación rehabilitadora. Ésta se presume como un ejercicio de análisis crítico de la historia, pero también de integración y renovación de sus valores y sensibilidades con los del presente, constituyéndose como una etapa más de la intrahistoria del edificio en un nuevo y armónico estrato contemporáneo testigo de las necesidades, aspiraciones y ambiciones del presente.

En el caso expuesto se ha materializado una recuperación de la arquitectura a través de su reinterpretación y del ajuste al presente, con absoluto respeto a la preexistencia de la que partía y desde la atención a “[...] todas aquellas particularidades que caracterizan el peculiar entorno en el que se ubica y lo ponga en valor, respetando al máximo la identidad del lugar”²⁸, donde ha jugado un estimable papel para su éxito la consideración del edificio no como una pieza aislada, sino integrada en un contexto del que forma parte importante y configura su perfil dentro del caserío que da imagen al barrio.

28. G. SÁNCHEZ GALDÓ, *op. cit.*, p. 23.

ASPECTOS TÉCNICOS DE LA TECHUMBRE DE LA CATEDRAL DE TERUEL

Ana Carrassón López de Letona
Instituto del Patrimonio Cultural de España

UN INCENDIO DESATÓ LAS ALARMAS

El 17 de octubre de 1994 un incendio destruyó por completo la capilla de la catedral de Teruel dedicada a la Virgen de los Desamparados, del siglo XVIII, perdiéndose entre otros bienes el retablo y la talla allí venerada, que databa de 1677. Ante el temor de que el fuego hubiese afectado a la techumbre o a la torre de Santa María, la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura encomendó al Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC, actual Instituto de Patrimonio Cultural de España –IPCE–) que evaluase los destrozos causados.

El ICRBC envió a un equipo de técnicos a estudiar la situación sobre el terreno. Tras varias visitas, nuestro informe determinó que las llamas no habían afectado a la armadura y que los escasos restos de hollín que pudieron alcanzarla habían quedado depositados sobre la capa de suciedad que existía. Sin embargo, la exhaustiva inspección efectuada nos permitió constatar la presencia de deformaciones en la estructura y de zonas de levantamiento de la pintura, la extensión de los repintes, las acumulaciones de suciedad y un conjunto de patologías y riesgos que debía ser convenientemente analizado, estudiando su origen y consecuencias para la futura conservación de la armadura.

Se decidió llevar a cabo la consolidación y restauración de la techumbre, tanto de la madera como de su policromía, en dos fases: una de estudio detallado y sistemático sobre el estado de la obra, y otra de intervención a partir del diagnóstico elaborado. Al mismo tiempo, se dieron las circunstancias que propiciaron la firma de un convenio de colaboración entre instituciones públicas y privadas –Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Cabildo de Teruel– para llevar a cabo esta intervención¹.

1. Para conmemorar su 75 aniversario, la Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI) decide restaurar tres obras significativas de Aragón, entre las que se encuentra la pintura de la cúpula sobre la Santa Capilla,

ESTUDIO EXHAUSTIVO E INTERVENCIÓN RESPETUOSA

Los trabajos en la techumbre de la catedral de Teruel se desarrollaron entre 1996 y 1999. En primer lugar se estableció una metodología multidisciplinar², con un planteamiento de estudio global que, a partir del inmueble, se centraba en la armadura, la policromía, el soporte lignario, el sistema estructural y constructivo, la cubierta y los muros perimetrales, por entender todo ello como una unidad indisoluble expuesta a agentes patológicos interrelacionados y necesitada, por tanto, de un proceso de conservación conjunto.

La fase de estudio previo se desarrolló de marzo a octubre de 1996 y contempló, por un lado, un completo examen descriptivo y analítico in situ; y por otro, las investigaciones complementarias. Con los resultados obtenidos se ajustó el proyecto de intervención correspondiente a la segunda etapa de conservación y restauración.

El campo de actuación no se limitó a la zona visible de la techumbre, sino que se abordaron también operaciones arquitectónicas requeridas para la creación de los medios de protección necesarios para su conservación. Una de ellas consistió en despejar el acceso al trasdós del almizate, entonces impracticable, lo que posibilitaría su vigilancia y mantenimiento. Otras fueron la inspección del trasdós del alero, la limpieza del escombros en la zona superior y la reparación de la teja de cubierta. Por otro lado, el peligro latente de que pudiera producirse un incendio en la base de la torre —ocupada entonces por un taller de carpintería— que por un efecto de chimenea llegaría inmediatamente a la estructura de madera de la techumbre, se atajó con la instalación de una puerta cortafuegos y demás obras auxiliares³.

Los primeros pasos consistieron en la preparación de diversas pautas que facilitaran la coordinación de las actividades de los distintos equipos participantes. Con este fin se elaboró una nomenclatura para la lectura de textos, fotos, fichas y planos, numerando las secciones desde el presbiterio a los pies de la catedral, y las tablas de los faldones por calles y de arriba a abajo, completando esta numeración con una terminología precisa para cada elemento de la techumbre que identificase y definiese las piezas constitutivas, lo que facilitaba el empleo de una denominación común por parte de todos los intervinientes. Asimismo, se diseñaron fichas y otros recursos gráficos específicos para la caracterización de materiales y técnicas, registro del estado de conservación, anotación de elementos nuevos o añadidos, repintes, etc.

de la basílica del Pilar de Zaragoza, el retablo mayor de la catedral de Huesca y la techumbre de la catedral de Teruel. Intervenciones dirigidas en los tres casos por técnicos del ICRBC.

2. Para entonces, el ICRBC había pasado a denominarse Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE). Intervienen en los estudios Marisa Gómez, J.A. Herráez, M.A. Rodríguez Lorite, N. Valentín, I. Arroyo, J. Morán Cabré, T. Gómez Espinosa y el departamento de fotogrametría. Por otro lado, M^a Jesús González y Beatriz Rubio fueron contratadas como colaboradoras en este proyecto. Al Instituto Nacional de Investigaciones Agrarias (INIA) se le encarga la caracterización y dendrocronología de la madera, realizadas por E. Rodríguez Trobajo. Mediante el sistema de invitación participa la empresa Coresal, encargada de los estudios y actuaciones in situ con un equipo de 11 personas. El convenio recogía que la dirección estaría a cargo de los técnicos del IPHE, a la sazón el arquitecto Félix Benito y yo misma como restauradora.

3. Instalaciones tales como puerta de acceso al camaranchón o trasdosado de la techumbre, instalación eléctrica y pasamanos de la escalera.

Una minuciosa planificación previa permitió recoger y procesar datos exhaustivos en cuanto a superficies y elementos existentes. Se realizaron esquemas acotados de las piezas que constituyen la techumbre a nivel estructural, constructivo, de cierre y decorativo. Se estudió el sistema constructivo, su labra y tipo de ensambles, y también se calculó la geometría resistente y su comportamiento mecánico. Con todo ello se desarrolló la hipótesis de construcción y montaje de la armadura. Conocida ésta, se pasó a continuación al estudio de los agentes de alteración que afectaban a la madera y a la patología constructiva y estructural, procediendo al análisis causa-efecto y al del funcionamiento actual. Del mismo modo, se analizó la pintura con un estudio descriptivo de la película pictórica original y la hipótesis de sus procesos de ejecución, de acuerdo a los elementos constitutivos de la techumbre, a partir de los cuales se estudian los repintes y se analiza su estado presente⁴. Todo ello puesto en relación con la ingente documentación que el avance del proyecto iba generando.

Dentro de la fase de estudio se realizó un seguimiento microclimático en el edificio durante un ciclo anual, con objeto de contar con datos significativos sobre las condiciones ambientales naturales y las perturbaciones debidas al uso humano del inmueble, para analizar su influencia en los procesos de deterioro de la techumbre. También se elaboró una propuesta sobre la iluminación de la catedral, con el propósito de reducir los perjuicios derivados del sistema lumínico sobre las policromías y la estructura de la techumbre, de forma que representase una cuidadosa puesta en valor de la obra. Coincidiendo con el estudio in situ se realizó un nuevo muestreo de la madera de la techumbre, encargado al Instituto Nacional de Investigaciones Agrarias (INIA). Para el análisis de los materiales presentes en la policromía se procesaron un total de 118 muestras, correspondientes a las diferentes zonas de la superficie pictórica, acompañada cada una de ellas con su correspondiente información acerca de pigmentos, aglutinantes, metales y tipos de acabado, así como, en su caso, repintes y otros materiales que cubrían la pintura. El estudio histórico-artístico recopila toda la información posible relativa a la armadura. Se consultan diversas fuentes documentales, reuniendo material gráfico y documental procedente de archivos civiles y eclesiásticos de Madrid, Alcalá de Henares, Teruel y Zaragoza, realizándose también entrevistas a personas que pudiesen aportar información de interés.

De todo ello derivó una propuesta completa de actuación de conservación y restauración, que aportaba a la techumbre una serie de ventajas para su adecuada preservación. Entre otras cosas, su conservación se enfocaba a largo plazo, rompiendo así la práctica de intervenciones parciales que hasta entonces se había mantenido. El estudio ofrecía la garantía de una intervención razonable, nunca hasta entonces planteada ni estudiada con tanta extensión, con una actuación global estructura-soporte-policromía. La propuesta también contemplaba la eliminación de sobrecargas superpuestas a la techumbre o la eliminación de los recrecidos de los muros perimetrales, para facilitar la ventilación de su entramado y librar el telar del empotra-

4. Esta metodología de trabajo aparece resumida en el número 1 de la *Revista de Patrimonio Cultural de España*. A. CARRASSÓN, «Nuevas aportaciones sobre la pintura del alfarje mudéjar del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)», *Revista de Patrimonio Cultural de España*, I, 2009, p. 294.

miento (concepto inadmisibles en todo sistema constructivo de madera), posibilitando los movimientos necesarios entre las piezas, tal y como estaba originalmente concebido. Asimismo, se planteaba la eliminación de elementos de madera y metálicos añadidos al reverso, dado que parte de ellos carece de sentido constructivo o estructural, devolviendo a la techumbre su sistema original mediante injertos. Tampoco se olvidaron propósitos como la revisión de los elementos no inspeccionados por su inaccesibilidad, la posible reubicación de las tablas cambiadas, realizar un adecuado tratamiento de desinsectación-desinfección de la madera, coser las piezas fracturadas, tratar los aleros, solventar deformaciones, etc.

Éramos conscientes de que dicha propuesta también presentaba inconvenientes, tales como el elevado coste de la operación, que incluso podría incrementarse ante la siempre posible aparición de imprevistos en las zonas que permanecen ocultas. Como es lógico, aun realizándose una intervención completa, se habría de hacer un riguroso seguimiento y cumplir con un detallado plan de conservación preventiva. Por último, apostábamos en firme por el criterio de mínima intervención necesaria⁵.

Aquel estudio permitió una actuación consecuente con el estado de la obra, a partir de un completo conocimiento de su problemática y de los recursos disponibles⁶. Aunque no pudieron acometerse todas las propuestas contempladas, se recopiló una amplísima información que redundaba en un pormenorizado conocimiento de esta asombrosa techumbre, también en cuanto a la problemática asociada, que servirá de referencia para futuras actuaciones de conservación.

UNA PINTURA EXCEPCIONAL

De entre los aspectos entonces estudiados en la techumbre de la catedral de Teruel, la presente comunicación se detendrá especialmente en la pintura y su conocimiento, abordado desde la específica finalidad de su preservación.

La riqueza y extensión de la policromía obligó a la realización de un estudio en profundidad, que a su vez conllevó el reto de poner a punto una metodología apropiada, síntesis de los avances de las ciencias aplicadas a la conservación, el trabajo de equipos multidisciplinarios en la caracterización de materiales y técnicas pictóricas, así como la elaboración de un sistema de lectura de la policromía *in situ*, específico

5. En materia de conservación de bienes patrimoniales las actuaciones no se han de considerar como definitivas, sino que requieren un seguimiento y la continuidad en las medidas de preservación. Los objetivos de mínima intervención y conservación preventiva han de ser la tónica a seguir.

6. El convenio de colaboración posibilita una labor importante en la techumbre. Para alcanzar los objetivos mencionados se desarrollan trabajos coordinados entre distintos equipos y especialistas del propio Instituto de Patrimonio Histórico Español, que actúan de oficio, y la participación de colaboradores contratados a cargo del proyecto. El convenio establece una comisión de seguimiento, informada periódicamente por los directores del proyecto. A la vez que la dirección lleva a cabo la puesta en común de las actividades entre los distintos especialistas del IPHE, establece las pautas y la coordinación con las personas contratadas en sus correspondientes actividades. Se ha de resaltar las considerables proporciones de las instalaciones para acceder a la techumbre, así como los medios auxiliares y de seguridad. Su altura, fisonomía y dimensiones implicaron el diseño de un andamiaje *ad hoc* que permitiese de manera racional el acceso de los técnicos a toda la superficie del intradós para llevar a cabo los trabajos.

para techumbres y enfocado a optimizar la selección de muestras y la consiguiente contextualización de los resultados de laboratorio. Ha pasado más de una década desde entonces, y aún hoy aquella actuación continúa siendo metodológicamente válida: se trata de mejorar las condiciones de conservación mediante la identificación de los materiales, la diagnosis sobre su estado y la formulación de estrategias adecuadas.

Como señala la mayoría de los autores que han estudiado esta techumbre, estamos ante una pintura de estilo gótico lineal, del último tercio del siglo XIII, con motivos ornamentales de raigambre musulmana y reminiscencias románicas. Por lo que respecta a su iconografía, aún sin aclarar, se destaca la representación del mundo del siglo XIII que plasman las grandes obras que compendian el saber y ciclos temáticos con trasfondo religioso y cósmico. Técnicamente destaca un fuerte y vivo cromatismo, mediante el uso de colores puros y algunas mezclas aplicados en campos planos y que se superponen, sin fundirse, aportando una leve sensación de volumen. Destacan las líneas de delimitación, generalmente negras, y las luces conseguidas mediante el blanco puro. Luces y sombras son planas y no manifiestan la orientación natural de la luz. Las escenas aparecen en primer plano, sin perspectiva, sobre fondos monocromos, tomando el aspecto de vidrieras historiadas.

ASPECTOS TÉCNICOS DE LA TECHUMBRE

Antes de profundizar en la pintura, resulta obligado referirnos a la construcción de la techumbre y la preparación de la madera, pues todo ello forma parte del programa de elaboración y puede ayudar también a entender mejor su producción, así como la distribución del trabajo entre los artesanos. La pintura como complemento de la madera se ve condicionada por ésta, y su preparación se realiza a sabiendas de que será pintada. Así pues, los procesos de preparación acondicionan la madera para asegurar la perennidad de la pintura.

Aspectos de interés son la obtención, labra y secado de la madera, así como el propio sistema constructivo utilizado y ponderado por la mayoría de los autores que han estudiado la armadura, que desde luego sigue cumpliendo su función en la actualidad.

La techumbre está constituida por madera de *Pinus pinaster* Ait.⁷, fuertemente resinada, cuya calidad y durabilidad son considerables, siendo todo el material de una misma procedencia geográfica y, como señala en su informe E. Trobajo, no se aprecian diferentes etapas de construcción⁸. Los análisis de la madera indicaban también que la cabeza de dama depositada en el Museo Arqueológico Nacional (MAN),

7. También denominado pino ródano. En España es el pino que mayor superficie ocupa; encuentra sus áreas de extensión en las provincias de Cuenca, Guadalajara y Teruel.

8. Trobajo ya contaba con información dendrocronológica previa de la techumbre, de las torres de la catedral y de San Pedro de Teruel. El muestreo en la techumbre se realiza en agosto de 2006, aprovechando el andamiaje para los elementos internos y una cata exterior abierta entre las secciones 2 y 3. Informe de E. RODRÍGUEZ TROBAJO, Archivo del IPCE, enero de 1997.

estudiada por Alquézar, Arias y Franco, era auténtica⁹. En el trabajo de campo que realizamos se determinó que encajaba en el can derecho del tirante VII, el que mira al presbiterio y hace pareja con una cabeza de hombre con corona¹⁰. En dicho examen se constató que era, de todos los canes, la única cabeza entera injertada. Si bien otros canes presentan pérdidas, sólo éste ocupa un hueco donde pueda ajustarse el can del MAN. Además, las cabezas de animales de la sección III izquierda, que estas autoras señalan como “sospechosas de autenticidad”, son realmente genuinas¹¹.

No obstante, es preciso ampliar algunos detalles más sobre este asunto, pues en la catedral se conservan otros canes, tableros y piezas diversas, enteras o fragmentadas, de las que varias de ellas presentan la misma calidad que las piezas de la techumbre. Entre éstas hay tres canes con cabezas talladas, dos de animales iguales y otra con cabeza de mujer y barboquejo. Una de estas cabezas fue confundida como pareja del can del Arqueológico. Aun resultando muy similares entre ellas, lo son también respecto a las que se conservan en la techumbre. Se trata de piezas más pequeñas, pero que presentan cajeados a ambos lados del madero, lo que descarta su pertenencia a esta techumbre. Los canes de la techumbre central de la catedral sólo tienen un cajeadado en la zona interna de cada pareja de canes, donde se inserta la tabica interior, y no en sus caras externas.

Consideramos el can del museo, con n° de inventario 51.612, de la misma calidad que las piezas de la techumbre, pero nos quedaba la duda acerca de la exactitud de las medidas publicadas: 26,3x26x54 cm. Recientemente hemos podido comprobar sus medidas exactas, que son: 25x15,5x26,5 cm. Con estos nuevos valores, podemos constatar que esta pieza encaja perfectamente en el hueco del tirante VII mencionado más arriba. También se había barajado que la cabeza del MAN podría pertenecer al primer tirante, desaparecido con la apertura del cimborrio y sustituido en los años cuarenta del siglo pasado¹², pero comprobadas las medidas procede desechar esta hipótesis. Por otro lado, podemos apuntar que la existencia de los canes sueltos conservados en dependencias de la catedral tendría relación con techumbres de las naves laterales, o bien de otras dependencias de Santa María de Mediavilla construidas y policromadas en el mismo momento que la techumbre principal¹³.

9. E. ALQUÉZAR, I. ARIAS y A. FRANCO, «Carpintería y elementos arquitectónicos mudéjares en el Museo Arqueológico Nacional procedentes de Aragón», *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1995, pp. 874-877.

10. Los elementos sobresalientes de la corona son injertos de los años cuarenta del siglo XX.

11. Estas cabezas del tercer tirante presentan injertos que sólo atañen al hocico de los animales. La pérdida de estas zonas sobresalientes del volumen se debe a la instalación de la bóveda de yeso en el siglo XVIII, que en ocasiones apoyaba en estos elementos como se puede apreciar en alguna fotografía del archivo Mas de Barcelona. En su día, incluimos un detalle de las reintegraciones de volumen en la página V del anexo de la techumbre de la catedral de Teruel. G. BORRÁS e IPHE, *La techumbre de la Catedral de Teruel. Restauración 1999*, Zaragoza, DGA-IPHE-CAI-Catedral de Teruel, 1999, anexo V.

12. Este primer tirante es moderno, reconstruido en los talleres de Regiones Devastadas, como lo atestigua Ángel Novella y confirma el estudio de 1996. A. NOVELLA MATEO, «La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel», en E. RABANAQUE *et al.*, *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Ibercaja, 1993, p. 19.

13. G. BORRÁS e IPHE, *op. cit.*, p. 90.

La etapa de construcción de la techumbre se inicia con la tala, aserrado y secado de la madera, y de este último depende el agarre y la estabilidad de los estratos que conforman la pintura. Los análisis de datación de la madera indicaban un periodo no superior a uno o dos años entre el apeo de los árboles y la puesta en obra del material¹⁴. Dicho aspecto es interesante si tomamos en cuenta, por un lado, el tiempo que va desde la tala del árbol hasta la labra de las numerosas piezas en una techumbre de estas dimensiones, que debe ser importante; y, por otro, si consideramos el tiempo obligado de secado de la madera antes de proceder a su preparación para recibir la pintura.

Contamos con pocas referencias de este tema en obras de armar, pero podemos plantear dos sistemas de construcción para esta armadura. Si tenemos en cuenta el gran número de árboles necesario para esta obra, no parece descabellado pensar que a la vez que se talaban fueran aserrándose en partidas sucesivas hasta completar el material necesario. Por el análisis efectuado, parece que primero fuesen despiezadas y secadas las grandes escuadrías, tirantes y canes, para continuar después con pares, peñazos y tablas¹⁵. Más adelante se llevaría a cabo el labrado de las piezas y su construcción, como se observa en el friso de la sección VI, y a continuación los pintores se harían cargo de la preparación de la madera para recibir su policromía y láminas de metal, tras lo que se procedería a izar y asentar la obra, por módulos, sobre el coronamiento de los muros. El otro sistema, referido en documentos de los siglos XV y XVI sobre otras obras de madera policromada, consistiría en que tras la tala se obtuvieran vigas y tableros, almacenándolos en secaderos o cobertizos. A continuación se labran y construyen los elementos dejando un tiempo de secado¹⁶. De esta forma, la madera pierde humedad a la vez que las piezas armadas se asientan. Posteriormente se llevan a cabo los trabajos de preparación para su policromado, tras lo cual la armadura se instalaría sobre los muros. Hasta la fecha no contamos con más datos para saber cuál fue el modo de proceder, excepto los trabajos que nos muestra la propia techumbre en el friso de la sección VI, de los que no podemos deducir nada respecto a este asunto concreto.

Estructuralmente hablando, estamos ante una armadura de par y nudillo de grandes dimensiones, que funciona como cubierta de la nave central de la catedral. Integrada por 10 tirantes dobles y una serie de 80 armazones, cubre una longitud media de 31 m y la luz media entre muros es de 7,72 m¹⁷. La división de las nueve seccio-

14. La hipótesis planteada por Trobajo corresponde al periodo 1259-1262 para la elaboración y montaje de la techumbre. E. RODRÍGUEZ TROBAJO, *op. cit.*

15. En el ya mencionado informe de Trobajo se indica que las piezas de mayor escuadría, tirantes y canes, no rebasan la fecha de 1259, “encontrándose en el resto de la techumbre corteza datable en 1260 en dos pares”.

16. El informe de Trobajo señala que “en diferentes pares se aprecian señales de azuela y fendas que indican que se labró en verde, pocos meses después del apeo del árbol”. Esto no se contradice con que, posteriormente al labrado e incluso a la construcción de los elementos, éstos se dejaran secar antes de pasar a la pintura.

17. Además de constatar que el primer tirante es una reposición de los años cuarenta, también observamos la desaparición del primer par de pares de la primera sección, hecho ocurrido con toda probabilidad cuando se eliminó dicho tirante en el siglo XVI.

nes se debe a la presencia de 10 tirantes dobles, con sus respectivos canes o ménsulas. Como es sabido, la mayor parte de los elementos son estructurales, a la vez que aparecen pintados. Cuenta también con elementos ataujerados, dispuestos en el papo de canes y tirantes, con objeto de cerrar el espacio entre cada par de tirantes. El entramado de madera se repite hasta completar el espacio que ha de cubrir. La techumbre completa –incluidos aleros y pares doblados– cuenta con 29 elementos distintos. Cuanto más pequeñas son las piezas, mayor es el número de ellas. Así, por ejemplo, consta de 20 tirantes y sus canes; mientras que el número de saetinos, la pieza de menor dimensión del conjunto, se eleva a 4.474 en el interior y 185 más en los aleros. Una serie de elementos ha sido construida y montada como unidades –canes, tirantes y cúpulas del almizate. Por ejemplo, cada pareja de canes consta de 14 piezas ensambladas mediante caja y espiga, reforzadas a su vez con espigas de madera. Hay que tener en cuenta también que los tableros de las calles de los faldones cierran de dos a cinco huecos; esto es, cada calle está cerrada por dos tableros, aspecto relevante a la hora de analizar los cambios de algunas tablas¹⁸.

Las piezas de mayores dimensiones son también las que presentan superficies más irregulares, mientras que las tablas que cierran las calles, mencionadas anteriormente, son muy finas (tienen un espesor que oscila entre 1,3 y 1,7 cm) y están perfectamente acabadas, sobre todo en la cara que recibe la pintura¹⁹. Estos datos avalan la calidad del trabajo de los carpinteros en esta armadura, toda vez que en la construcción de tableros de pintura flamenca, por ejemplo, como explican H. Verougstraete y V. Schoute, en el siglo XIV los paneles eran de 3 a 4 cm de espesor, se aligeran desde el siglo XV y llegan a reducirse a menos de un centímetro en el XVII²⁰.

En las piezas se aprecian las huellas de herramientas –azuelas, sierras, etc.– y marcas de carpintería indicando un montaje provisional a pie de obra o en taller. De todo ello se deduce que los armazones –pares, nudillos y peinaos– se disponen por tramos de diez, ya que aparecen marcas en serie en su cumbrera²¹. Otros elementos montan por unidades completas –los dobles canes y tirantes o las cúpulas del almizate con sus cuadrantes. Es el momento de corregir o ajustarlos, y cuando se practican las marcas mencionadas²². Esto muestra, en definitiva, que se trata de trabajos

18. Éstos y otros detalles constructivos los incorporamos para su consulta en el anexo de documentación de la restauración. G. BORRÁS e IPHE, *op. cit.*

19. La parte posterior de estas tablas deja ver la huella de la sierra, mientras que su cara y sus cantos laterales son muy lisos y no se aprecian huellas de lija, por lo que posiblemente se emplearon cepillos o garlopas.

20. H. VEROUGSTRAETE y R. VAN SCHOUTE, «La construcción de soportes y marcos en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI», *Actas de los XI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Santander, Ayuntamiento de Reinosa-Universidad de Cantabria, 2001, p. 231.

21. Como hemos señalado, falta el primer armazón de la primera sección. El resto presenta muescas horizontales desde el número dos al diez. La segunda sección se numera con palitos verticales del uno al diez y, por ejemplo, la sección tercera está numerada con “c” y la cuarta con “+”, así sucesivamente hasta el último armazón de la octava sección. En ocasiones alguna sección tiene las muescas en los dos pares, en otros casos sólo se han visto en uno de ellos. Estas muescas se hallan en la parte superior, donde se unen los extremos de los pares, y algunas también en el encuentro del par con el nudillo.

22. No hemos localizado ninguna firma ni marca que apunte a una posible atribución.

concienzudos y de organizada preparación por fases, lo que se evidencia también en otros muchos detalles imposibles de reflejar por falta de espacio. Todo ello no impide que cajas y ensambles se vean afectados por la manifiesta diferencia de medidas que se da en la obra medieval de producción artesanal. La mutilación de algunos elementos, con su correspondiente pintura, por necesidades de ajuste es tan evidente como habitual durante el montaje definitivo, como hemos constatado en ésta y en otras obras de armar.

ASPECTOS TÉCNICOS DE LA PINTURA

Construidas las piezas, éstas pasan a manos de artesanos pintores, pero sobre esto no tenemos constancia expresa. Por lo observado en otras obras, lo más común es que trabajen carpinteros en la construcción y después se incorporen los pintores. La idea de un maestro de obras dirigiendo todo el proceso es más que plausible, pero si cuenta con cuadrillas de albañiles, carpinteros y pintores parece más operativo²³.

Paso previo a la realización de la pintura en las tablas es la delimitación, de manera incisa, del perímetro donde han de pintarse las escenas. A partir de aquí arrancan con seguridad los procesos ejecutados por los pintores. Gran parte de los materiales y técnicas empleadas son comunes a la pintura medieval en madera. Pero examinada la techumbre por completo, pieza por pieza, revela variaciones significativas en la forma de utilizarlos y en la aplicación de las técnicas.

En términos generales, la pintura de la armadura está conformada por una serie de capas sucesivas, conocida también como “multicapa”, relacionada con los efectos buscados y las posibilidades de los materiales, o por ambas cosas a la vez. Como es conocido, en obras policromadas el primer paso en la preparación de la madera es su impregnación con cola. Esto es: la aplicación de una o dos manos de cola orgánica caliente cuya función es la de recibir mejor las capas siguientes, sobre todo donde la madera será aparejada²⁴. Esta impregnación de cola aparece en todas las piezas de la techumbre decoradas y sólo en sus caras pintadas.

También hemos constatado que algunos elementos de la techumbre fueron entelados, generalmente cuando van aparejados²⁵, bien cubriendo superficies amplias o aplicando tiras en las uniones y juntas de la madera. En los canes se ajusta a sus can-

23. Por algunos documentos que aportan datos sobre la pintura, parece que se habla de dos tiempos: uno para la madera y otro para la pintura. C. Antolín recoge la siguiente cita: “que hayan de dar las dichas tres cubiertas muy bien acabadas y assentadas y clavadas en perficion como han de estar, exceptando pintura, ni rosas de maçonería, desta manera [...]”. C. ANTOLÍN COMA, «Sobre las condiciones establecidas en los contratos de fustería en Zaragoza a principios del siglo XVI», *Actas del IV Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990, p. 191.

24. Cennini, pintor de finales del siglo XIV, describe estas operaciones con detalle. C. CENNINI, *El libro del arte*, Madrid, Akal, 1988, p. 153.

25. El término “aparejo” es la denominación que aparece de forma generalizada en los documentos españoles. Se refiere a la preparación blanca, generalmente de yeso, para la pintura y la aplicación de láminas de metal.

tos, sobresaliendo unos centímetros por los bordes. Este aparece exclusivamente en tirantes, canes y sobretablas de tirantes. Con esta medida se conseguía que el movimiento de las piezas no se marcara en la pintura. Los gajos que componen las cúpulas del almizate también presentan telas, pero en su parte posterior –en este caso, sin aparejo– asegurando sus uniones.

A partir de aquí se preparan las piezas de dos formas distintas: unos elementos llevan aparejo y otros no²⁶. Pares, nudillos, peinazos, cornisa, albardillas del arco-cabe, piezas del alero y los ya mencionados tableros delgados de los faldones tienen la pintura directamente sobre la impregnación de cola²⁷. Por el contrario, en aquellos elementos con mayor sección se enrasan los defectos e irregularidades de la madera aplicando el aparejo, como ocurre en tirantes y canes. La capa de aparejo aparece también en piezas de mayores dimensiones, como frisos, aliceres y sobretablas de tirantes, y en aquellas en cuya decoración se usaron láminas de metal –artesas, estrellas, rosetas, etc.– en general talladas en bajo o alto relieve y localizadas en los papos de canes y de tirantes, así como en el almizate. En estos casos el aparejo tiene mayor espesor que en el resto de elementos de la armadura. El aparejo de Tírruel es un yeso²⁸ de uso común en el sur de Europa y sobre todo en España²⁹. En las piezas con presencia de láminas de metal se observa un aparejo más blanco que en otras piezas, pero no se detectó el uso conjunto de aparejo grueso y mate o fino.

A partir del aparejo, y una vez que se ha lijado, se tiende una nueva capa de cola rebajada cuya función es cerrar el poro del yeso, permitiendo así una superficie menos absorbente para la pintura. Sobre las preparaciones sigue la capa de pintura propiamente dicha. Como hemos apuntado, la aplicación del color se produce por superposición de capas, sin fundidos. En la mayor parte de los elementos se parte de un fondo monocromático, aplicado en capa fina relativamente opaca y uniforme³⁰. Sobre este fondo se ejecutan los motivos.

En ocasiones, sobre la base de color que actúa de fondo se han localizado dibujos preparatorios en las tablas de los faldones, realizados a punta de pincel en color blanco o rojo. En otras ocasiones estos dibujos se encuentran incisos en la madera o bien sobre el aparejo, en pares, arrocabes y canes.

26. La localización de estas diferencias en la forma de preparar las piezas es de gran importancia para entender los procedimientos empleados en la ejecución de estas obras en madera. El estudio de las policromías de la carpintería nazarí, de García, López y Medina, al centrarse en piezas sueltas dificulta la lectura de estos procesos técnicos. A. GARCÍA, M^aC. LÓPEZ y V.J. MEDINA, «La policromía en la carpintería Nazarí», *XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Actas*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, p. 253.

27. En las tablas de los faldones la capa de cola es de mayor espesor, posiblemente con la intención de crear una superficie menos absorbente para la pintura.

28. En todas las muestras analizadas el aparejo era un sulfato de calcio dihidratado (yeso). Informe del laboratorio del IPHE realizado por Marisa Gómez.

29. En pintura sobre tabla y escultura policromada el uso de sulfato de calcio es característico de la Corona de Aragón e Italia, frente al carbonato usado en la Corona de Castilla y Flandes.

30. Los fondos pueden ser azules y rojos principalmente, y en menor proporción blancos y amarillos –de oropimente.

Los pigmentos empleados en la pintura de la techumbre son de uso frecuente a lo largo de la Edad Media. La mayoría de ellos se conocían desde la antigüedad, y eran de uso habitual en la iluminación de manuscritos o en la decoración de madera. Muchos de estos productos venían a Europa a través de las grandes rutas asiáticas³¹. La carta de colores de una obra medieval es limitada, lo que no impide a los pintores plasmar un vivo cromatismo en sus pinturas, mermado por el paso del tiempo y algunas intervenciones que reducen y alteran el juego cromático³². Durante el estudio se caracterizaron los siguientes pigmentos y colorantes: blanco de albayalde (blanco de plomo); amarillo de oropimente (trisulfuro de arsénico); anaranjado de minio (óxido de plomo); rojo de bermellón (cinabrio); azul de índigo (pigmento orgánico); colorantes orgánicos rojos (laca de granza y tinte laca³³); negros de naturaleza orgánica (probablemente una mezcla de negro vegetal y negro de huesos), según determinaron los análisis realizados en laboratorio³⁴.

En cuanto al aglutinante de la pintura, los análisis concluyeron que se trata de huevo, técnica usada desde antiguo en las tablas de madera aparejadas, encontrando ejemplos en las culturas egipcia, mesopotámica y cretense, entre otras, y de uso común en tableros de retablos, frontales de altar y techumbres de madera en el románico y primer gótico. En pintura, el uso del huevo se extiende hasta el siglo XV, cuando comienza a introducirse gradualmente el óleo y pierde su relevancia³⁵. Su presencia en obras de armar policromadas parece alargarse en el tiempo, aunque indiscutiblemente se sabe que es la técnica predominante hasta finales del siglo XV. En algunos estudios, como el dedicado a los alfarjes mudéjares del siglo XVI del convento de las Descalzas de Madrid, se señala que la pintura está ejecutada al temple de cola³⁶. Las pocas reseñas sobre estos procedimientos hablan generalmente de temple –dando por entendido el temple de huevo– sin que este aspecto haya sido suficientemente corroborado por estudios analíticos que lo confirmen³⁷. Esta técnica destaca, eso sí, por una buena conservación en las obras donde se ha utilizado.

31. R. BRUQUETAS, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 117.

32. Aun con todo, la pintura de Teruel conserva una importante superficie de policromía original, en torno al 60 por ciento, en la que se observan todavía importantes áreas de índigo, oropimente, etc., colores prácticamente perdidos en otras obras.

33. La laca de granza es un colorante obtenido de la raíz de una planta de la familia de las Rubiáceas (*Rubia tinctorum*). Fue empleada desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX, cuando fue sustituida por colorantes sintéticos. S. KROUSTALLIS, *Diccionario de materias y técnicas (I)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, p. 216. El tinte laca o laca india es una resina de origen animal; es la materia colorante de la goma laca. Empleada desde la antigüedad en India y China, adquirió una gran difusión en Occidente a partir de la Edad Media (siglo VII).

34. Informe 1996 de Marisa Gómez, química del IPHE.

35. R. BRUQUETAS, *op. cit.*, p. 298.

36. E. RODRÍGUEZ-ARANA, «Restauración de cuatro alfarjes mudéjares del Monasterio de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, 172, 2007, pp. 64-73.

37. En los análisis que se realizaron durante la intervención en la armadura del alcázar Genil, del siglo XIII, se señala que los aparejos son de sulfato de calcio, y los pigmentos analizados son bermellón, crisocola, minio, azurita, albayalde y negro realizado con grafito. Aunque no se especifica, por la época se trata de temple de huevo, pero no sabemos si todos los pigmentos fueron aglutinados con huevo o si en algunos casos se usó aceite o cola orgánica. M.A. GARRIDO, C. GONZÁLEZ, M. JIMÉNEZ y B. MARTÍN,

Todavía es pronto para hablar del uso específico de pigmentos, colorantes y técnicas en la elaboración de la pintura para las techumbres medievales, al no contar con suficientes estudios para destacar estas preferencias siguiendo una distribución geográfica, por ejemplo. A priori se siguen procesos similares a los de las obras de pintura sobre tabla contemporáneas, pero se pueden señalar interesantes particularidades relacionadas con el modo o la forma de aplicar estas técnicas en las armaduras que hemos estudiado hasta ahora. De momento, y a la vista de los casos analizados, el empleo del temple de huevo es la técnica generalizada. No obstante, esta afirmación tiene matices, ya que junto a éste se han identificado otros procedimientos complementarios³⁸, aspecto importante en el diagnóstico previo por su repercusión en los tratamientos de restauración.

La concepción plana de la imagen se realiza mediante la superposición de colores a partir de un fondo monocromo. La elaboración de los fondos sigue ciertas reglas. Cuando el fondo es amarillo se emplean una o más capas de oropimente puro, sin mezcla. En estos casos la molienda del pigmento es muy fina y aparece siempre sobre el estrato de aparejo. Sobre los campos de oropimente o bien se cubre por completo o se consiguen las sombras mediante una aplicación de laca roja³⁹. Cuando el fondo es índigo, generalmente se presenta en mezcla con blanco. El índigo se encuentra también en los colores verdes, en mezcla con oropimente y, en ocasiones, con albayalde. Los pigmentos rojos empleados en la pintura presentan mayor variedad y son también los que más dificultades de interpretación plantean. El minio suele localizarse como fondo en zonas sin aparejo, pero mezclado con albayalde, por ejemplo en los pares y peinazos y en las rosetas. En cuanto a la presencia de bermellón en los fondos, sabemos que en algunos está mezclado con pequeñas cantidades de minio y en otros casos se emplea solo. El oropimente, cuando aparece en mezcla está junto al índigo, bermellón y laca roja de granza. Cuando blanco de plomo y oropimente van juntos están también presentes el índigo y la laca de granza. Por lo que toca a los tonos anaranjados, se han obtenido con minio –pigmento de plomo mezclado aquí con albayalde– y posteriormente se han matizado con una veladura de un tono más rojizo, obtenido de dos formas distintas: minio más una pequeña cantidad de tierras y mayor proporción de aglutinante, o una capa superficial de laca roja, como se observó en las rosetas de los faldones. Además, fueron identificadas dos lacas o colorantes orgánicos rojos: laca de granza y tinte laca, empleadas como veladuras finales. El tinte laca se ha usado masivamente como acabado de la pintura en pares y peinazos, mientras que las veladuras con laca de granza son más reducidas y se limitan a las encarnaciones y vesti-

«El Alcázar Genil. Restauración de una armadura del siglo XIII», en A. ESCALERA y C. PÉREZ (coords.), *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Cuenca, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 407-417.

38. Debido a las intervenciones no sabemos, con seguridad, si en Teruel se ha llegado a usar cola como aglutinante en la policromía de algún elemento, ya que en el caso del alfarje del monasterio de Santo Domingo de Silos, además del temple de huevo se ha comprobado el uso de cola, por ejemplo en los saetinos. A. CARRASSÓN, *op. cit.*, p. 298.

39. Por extensión, el uso de oropimente en la techumbre es importante, ya que cubre grandes superficies de los fondos en los alzados de tirantes y canes.

duras. En la tabla de los luchadores (SI, F izq., calle 2, 2) se han utilizado las dos lacas, una para matizar el blanco del faldellín y la otra para la encarnación de las figuras.

La mayor parte de las encarnaciones se consigue mezclando bermellón o laca roja con el albayalde, y en algunas ocasiones se incorpora oropimente o, en menor proporción, minio. Sobre el fondo uniforme de la tabla se aplica un color base para las carnes, a continuación se superponen distintos matices conseguidos mediante una mezcla de blanco con laca roja o bermellón, o bien a través de la aplicación de la laca sola. Incorporando mayor o menor proporción de aglutinante a la laca roja se logra una mayor variedad de tonos. Cuando el oropimente forma parte de las encarnaciones de las figuras, algunos cristales apenas fueron molidos⁴⁰. Las encarnaciones se completan con el perfilado negro y, en algunos casos, matizaciones de laca roja han sido aplicadas en último término.

Exponemos a continuación algunos ejemplos de las pautas seguidas en el proceso pictórico. En el caso de las rosetas, que se alternan con las tablas figurativas en los faldones, a pesar de parecer un trabajo seriado presentan una gran variedad en su ejecución. Todas tienen un fondo uniforme de minio, que se cubre con una segunda capa traslúcida de laca roja. Luego se alternan, sin superponer, los colores planos de los pétalos con índigo y oropimente. Los pétalos interiores se aplican sobre los anteriores alternando su color: por ejemplo, naranja sobre azul y viceversa. Se perfila con negro y se matiza después el interior de los pétalos con rojo. Finalmente, se colocan líneas ornamentales blancas. En el caso de la tabla del faldón izquierdo (mujer trabajadora, sección VIII, calle 7, fila 4), a partir del fondo azul se esboza la figura con líneas blancas. Las distintas partes se cubren con colores de fondo, se matizan con lacas rojas (por ejemplo el tocado y la cuerda), luego se perfilan las líneas negras y por último se dan las luces con pinceladas blancas en vestidura y el marco de la escena. Ambos ejemplos se sirven de un dibujo preparatorio, inciso o pintado.

En algunos rostros, a partir del fondo liso y presumiblemente de un dibujo preparatorio, que no se ha detectado, se aplican las bases de color para rostro y ropaje. Se añaden a continuación las primeras sombras, con las que casi se dibuja la cara —ojos, boca, nariz, orejas, arrugas de frente y cuello y el perfilado del rostro. Entonces se agrega el matiz de resalte en mejillas, nariz, párpados, entrecejo, parte superior de la boca, barbilla y cuello. En segundo lugar, los matices con lacas rojas en mejillas, cuello y barbilla. Siguen las líneas oscuras en cejas y nariz; laca más clara en barbilla, bajo la nariz y en la frente; más intensa en boca, nariz, ojos y cejas; y laca intensa sobre las mejillas, resaltando los tonos más rosados anteriores. Luego se realiza el pelo. Se perfila con negro bordeando toda la figura. En la corona se trazan las líneas blancas y se concluye pintando las flores, como se evidencia en el rostro del tirante VI, can izquierdo, orientado al presbiterio (T VI, CI, P).

La decoración de la techumbre se completa con láminas de plata y estaño. En ambos casos llevan veladuras, cuya función es colorear y proteger los metales de la oxidación. Se encuentran siempre sobre aparejo de yeso, que suele tener mayor espesor que los demás elementos. Para la adherencia de las láminas se emplea un adhesivo de

40. Los cristales de oropimente alcanzan una dimensión de hasta 5 mm en algún punto de la techumbre.

cola orgánica, más espesa en el caso del estaño que para la plata. Estos metales se localizan siempre en elementos tallados en relieve o bajo relieve, bien en el almizate o en los papos de tirantes y canes. La plata se destina a las estrellas, bolas, rosetas, artesas y cúpulas, mientras que el estaño está únicamente en los cordones y tocaduras de canes y tirantes. Ambos metales se encuentran muy alterados y perdidos: la plata aparece ennegrecida por la oxidación y el estaño con un aspecto mate y plumoso. Además, presentan abundantes repintes. Se caracterizaron también distintos tipos de acabados sobre láminas, siendo mayoritario un barniz de tono amarillo-anaranjado (posiblemente tipo corladura). En las cúpulas del almizate, sobre la plata se ha detectado una capa traslúcida de color rojo –tinte laca– cubierta por un repinte anaranjado⁴¹.

Los pintores utilizaron un programa cromático para el conjunto de la techumbre, en la que se distribuyen principalmente azul y rojo en los fondos, con fuerte tendencia a la repetición. En nudillos y peinaos del almizate predomina el tono azul, mientras que en pares y peinaos de faldones el fondo es rojo⁴². En el caso de los tableros de los faldones, todas las rosetas llevan fondo rojo, mientras que en las tablas alargadas, a pesar de los cambios, predomina la sucesión rojo-azul, si bien un número reducido de piezas presenta su fondo en amarillo –oropimente– o blanco –albaya. No obstante, esta alternancia puede agruparse en, por lo menos, tres categorías, a saber: entre campos de color de una misma tabla, entre tablas contiguas y entre las tablas de una calle de un faldón con la calle del faldón opuesto. Por lo general, si una tabla tiene el fondo rojo la siguiente lo tiene azul, y así sucesivamente. Si bien esto es una constante, no siempre es tan estricta en esta techumbre como en otros casos también estudiados⁴³.

Respecto a los arcos y tirantes, este juego de colores se amplía, predominando las tonalidades rojas. En los alzados de tirantes y canes la alternancia de colores es rojo-amarillo-azul. Por otro lado, la decoración ataurizada de los papos de tirantes y de canes se realiza predominantemente en tonos rojos. Esta decoración y la del plano del almizate combinan tonalidades rojas con elementos en relieve plateados y lacas rojas. Esto es: por un lado los fondos rojo y azul asemejarían cristales de las vidrieras, y por otro, dichos planos ofrecerían una decoración de brillo metalizado. Pero como las decoraciones realizadas con metales están muy alteradas, con numerosas pérdidas y repintes, se ha perdido el efecto que tuvo en origen y que aún conservaba a principios del siglo XX, como refiere Juan Cabré en su *Catálogo* al señalar que la parte superior, ricamente policromada con ornamentación de lazos, estrellas y artesones, tiene “pequeñas cúpulas que brillan todavía con reflejos metálicos”⁴⁴.

41. Asimismo, en otros puntos detectamos lo que podría corresponder a una laca azul sobre metal, pero no se pudo identificar mediante análisis ya que su espesor era extremadamente fino.

42. Si bien en los nudillos y peinaos del almizate sobresale el azul, en las artesas, estrellas y rosetas predominan las tonalidades rojas. En los faldones esta alternancia tiende a ser al contrario, pares y peinaos en rojo y una gran parte de las tablas en azul.

43. Alfara del ex convento de Santa Fe en Toledo, finales del siglo XV, o alfara mudéjar del monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos, siglo XIV. A. CARRASSÓN, *op. cit.*, p. 299.

44. Durante los estudios contamos con la transcripción del manuscrito del *Catálogo Monumental* de Juan Cabré, realizada por su hija y su nieto, el historiador Juan Morán Cabré. La mención al brillo de las cúpulas aparece en la página 10.

LAS PINTURAS DEL ALERO DE LA CATEDRAL DE TERUEL

Pedro Luis Hernando Sebastián
Universidad de Zaragoza

En el alero exterior del tejado de la catedral de Teruel se ha conservado un conjunto pictórico de la máxima importancia, tanto para el mejor conocimiento del proceso de construcción de la techumbre mudéjar como para el estudio de la iconografía medieval y de la producción relacionada con el arte mudéjar.

Esas pinturas ya fueron citadas, en parte, por algunos investigadores, sin embargo, tras haber sido restauradas, manifiestan ahora el interés y valor que realmente tuvieron.

Dado lo dificultoso del acceso a buena parte del alero, en el presente trabajo pretendemos ofrecer un conjunto de imágenes lo más completo posible para que el lector pueda tener una idea ajustada de su aspecto.

Los motivos decorativos que aparecen en las tablas se han reunido en cuatro grandes grupos: animales, vegetales, decoraciones geométricas y motivos heráldicos. El grupo de los motivos animales queda formado, a su vez, por cuadrúpedos, aves, ictiformes y mitológicos. El quinto grupo lo forman las decoraciones de las tablas cobijas y el sexto las que aparecen en los canecillos.

DECORACIÓN DE MOTIVOS ANIMALES

Cuadrúpedos. Dentro de los cuadrúpedos se encuentran cánidos de caza, podencos y galgos, leones en sus dos principales actitudes, rampante y con la cabeza hacia el suelo, un bóvido y fragmentos que deben de corresponder a un cáprido. En este grupo se incluye también una curiosa tabla en la que aparece una pareja de cabezas de león.

Aves. En el grupo de aves se diferencian un águila, una garza, palomas, un córvido realizado con trazos muy sencillos y un ánade.

Ictiformes. Se han conservado dos figuras de peces, animal que no se había representado en la decoración interior y que no es demasiado habitual en la iconografía de esta época. Fueron trazadas con bastante detalle.

Mitológicos. Entre los animales se incluyeron seres mitológicos como dragones, una quimera y una sirena. De su estudio comparado se puede constatar la presencia de una mano de obra de muy diferente calidad y conocimiento técnico, trabajando, al menos, en las decoraciones correspondientes al alero. Mientras que algunos dragones mantienen el detalle con el que fueron creados los del interior, en otros no se ven más que trazos muy sencillos, casi infantiles, sin preocupación por la descripción anatómica de la figura y mostrando cierto desconocimiento de su forma original. Lo mismo se puede decir de la representación de la quimera o de la propia sirena, que ejemplifica su evolución iconográfica desde la románica de una cola, la de dos colas y la de dos peces, hasta ésta, que tiene los peces en sus manos.

DECORACIÓN DE MOTIVOS VEGETALES

Lo mismo ocurre con los motivos vegetales, ya que van desde los que apenas son el fragmento de un tallo con unas hojas dispuestas aleatoriamente a los motivos de roleos organizados perfectamente a partir de un eje de simetría central. De entre todas destaca una tabla decorada con dos piñas.

DECORACIONES GEOMÉTRICAS

Las geometrías decorativas son más habituales en los canecillos, pero también aparecen en estas tablas mediante elementos circulares y líneas entrecruzadas o de cestería.

DECORACIONES HERÁLDICAS

También se constata la existencia de escudos decorativos de muy sencilla factura. Salvo aquéllos en los que se podría interpretar la representación de las barras aragonesas, no se trataría de decoración heráldica propiamente dicha.

DECORACIONES DE LAS TABLAS

Sin embargo, a pesar del interés evidente que tienen los motivos descritos, es en las tablas de cubierta del alero, las que podríamos denominar tablas cobijas, donde se adivina el verdadero valor artístico del conjunto. Por desgracia sólo han quedado cinco, evidentemente por ser la parte del alero que más sufre las inclemencias del clima y el desgaste del paso del tiempo. A pesar de ello, lo conservado nos habla del interés de los artífices de la techumbre interior por continuar su obra hacia el exterior con la misma calidad. Es lo que se puede ver en el personaje barbado, probablemente un evangelista, que aparece sentado frente a su escritorio en actitud de escribir; en el centauro levantado sobre sus dos patas traseras y perfectamente descrito con su arco tensado; o en la figura femenina que se encuentra hilando. Junto a

ellos, de nuevo, el dragón, en este caso con pezuñas y cola vegetal, y el león, rampante según el modo heráldico.

DECORACIÓN DE LOS CANECILLOS

Finalmente cabe citar la decoración que presentan los canecillos del alero. Son las piezas que mejor se han conservado. Durante la restauración sólo se han sustituido las que se encontraban prácticamente inservibles. Todas ellas muestran alguna decoración, normalmente de tipo geométrico, pero también con motivos vegetales y heráldicos decorativos. Aunque en muy pocas se ha conservado la policromía original, ésta debió de realizarse a partir de un reducido número de colores básicos y de fácil visibilidad, de entre los que destacan el negro, el rojo, el blanco y el amarillo.

Aunque en general la iconografía elegida es mayoritariamente decorativa, en un canecillo se utilizaron elementos que hacen pensar en el deseo de transmitir algún tipo de mensaje. Se trata del decorado con una banda de leones y veneras. No se ha conservado ningún otro con este tipo de decoración figurada.

Todos conservan los motivos tallados sobre la madera. En el extremo exterior de la mayoría se esculpieron cabezas de animales, de los que los toros parecen los más numerosos. En unos pocos se tallaron esferas o puntas de flecha.



Figs. 1 a 4. Decoración de motivos animales: cuadrúpedos.



Figs. 5 a 8. Decoración de motivos animales: cuadrúpedos.



Figs. 9 y 10. Decoración de motivos animales: cuadrúpedos.



Figs. 11 a 12. Decoración de motivos animales: aves.



Figs. 13 a 16. Decoración de motivos animales: aves.



Figs. 17 y 18. Decoración de motivos animales: ictiformes.



Figs. 19 a 20. Decoración de motivos animales: mitológicos.



Figs. 21 a 22. Decoración de motivos animales: mitológicos.



Figs. 23 a 26. Decoración de motivos vegetales.



Figs. 27 y 28. Decoraciones geométricas.



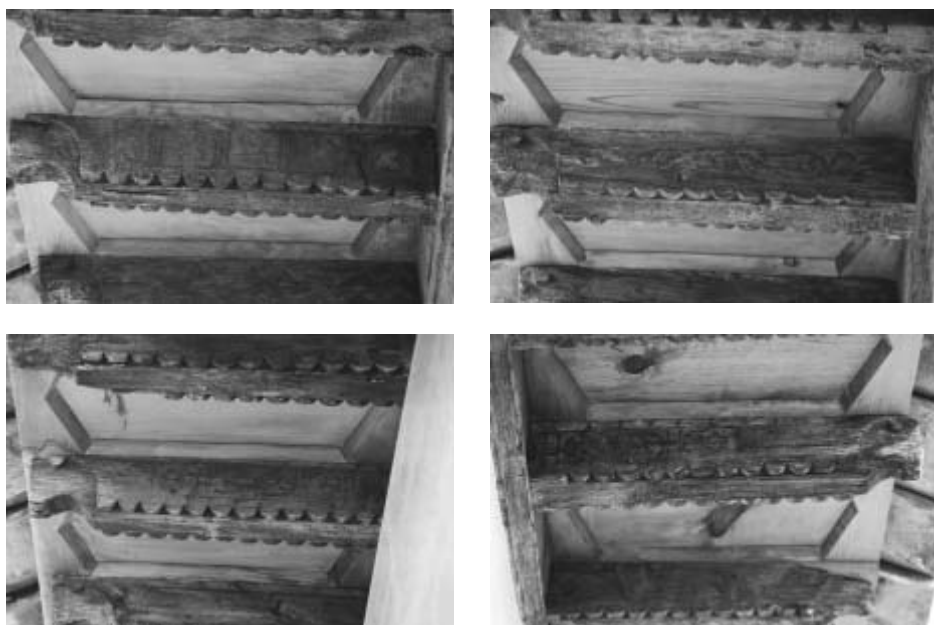
Figs. 29 y 30. Decoraciones heráldicas.



Figs. 31 y 32. Decoraciones de las tablas.



Figs. 33 y 34. Decoración de los canecillos lado norte.



Figs. 35 a 38. Decoración de los canecillos lado norte.



Figs. 39 a 42. Decoración de los canecillos lado sur.

BIBLIOGRAFÍA

- HERNANDO SEBASTIÁN, P.L. (2012), «Un caso excepcional en el arte mudéjar hispano. Las pinturas del alero de la Catedral de Teruel», *Archivo Español de Arte*, 85, 339 (en prensa).
- NOVELLA MATEO, A. (1981), «La techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel», en VV.AA., *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, CAZAR, p. 19.
- PANO Y RUATA, M. de (1904), «La techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel», *Revista de Aragón*, V, p. 108.
- RÀFOLS, J. (1926), *Techumbres y artesonados españoles*, Barcelona, Labor.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1982), «El artesonado de la catedral de Teruel como Imago mundi», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 149-156.
- TORRES BALBÁS, L. (1953), «La iglesia de Santa María de Mediavilla, Catedral de Teruel», *Archivo Español de Arte*, XXVI, p. 90.
- YARZA LUACES, J. (1991), «Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar», en G.M. BORRÁS GUALIS (coord.), *Teruel mudéjar, patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 239-318.

EL BESTIARIO DE LA CATEDRAL DE TERUEL

Pedro Luis Hernando Sebastián
José Carrasquer Zamora
Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

En el arte medieval occidental las representaciones de animales son muy significativas, tanto por su número y contenido simbólico como por su utilización en todo tipo de obras. En una época en la que la mayoría de los artistas no disponía de demasiados recursos iconográficos, la representación de la naturaleza y del entorno más inmediato fue una solución sencilla para transmitir mensajes de contenido religioso y civil.

La tradición, la observación directa de la naturaleza o, incluso, la tratadística científica del momento fueron atribuyendo a cada animal una serie de particularidades, algunas reales, otras inventadas, de las que se podían inferir otras tantas propiedades tanto físicas como morales. Toda esa información se recopiló en los bestiarios, que junto con otros elementos, como la iluminación de manuscritos y posteriormente los grabados, acabarán convirtiéndose en los mejores recursos iconográficos para los artistas que necesitaban incorporar imágenes de animales a sus creaciones.

No obstante, la existencia de estas obras ilustradas no implica necesariamente que los animales representados tuvieran un mensaje simbólico complejo, ya que pueden aparecer con una intencionalidad únicamente decorativa o dentro de un mensaje conjunto, como ocurre con la heráldica o con la decoración de motivos geométricos.

En la techumbre de la catedral de Teruel se encuentra un impresionante conjunto de representaciones pictóricas con interés iconográfico, razón por la que ha sido objeto de múltiples estudios y análisis artísticos¹.

1. M^ºD. AGUILAR GARCÍA, «La pintura de la techumbre de la catedral de Teruel», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 571-592; R. ÁLVAREZ, «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel, documento

En ella se incluye la representación de un considerable número de animales y de otros elementos de la naturaleza. Por este motivo, y en ese sentido, utilizamos el término ‘bestiario’ aplicado a esta obra turolense². La techumbre de la catedral no es por ello un caso extraño dentro de la iconografía artística medieval hispana, ya que se puede relacionar con las decoraciones de otros edificios realizados dentro del mismo contexto histórico mudéjar o en un lenguaje artístico diferente. Sí que es excepcional tanto por el número como por la calidad de muchas de ellas.

A pesar de esto, no se ha abordado un estudio específico de las representaciones desde un punto de vista zoológico, para lo cual es necesario comenzar identificando, ordenando y clasificando cada uno de los seres representados, esto es, realizando una taxonomía de los animales. Ello nos puede servir para conocer con exactitud la especie (real o imaginaria) a la que pertenece cada animal, para entender el grado de detalle al que se ha querido llegar en su representación anatómica. Una vez identificados, se podrán comparar con otros animales estudiados en otros lugares, y se podrán establecer propuestas de lectura simbólica de los mismos. Con el presente trabajo pretendemos iniciar este proceso, comenzando con la elaboración de una taxonomía específica para terminar planteando unas primeras conclusiones fundamentadas sobre el fenómeno.

iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas», *Revista de Musicología*, XI, 1988, pp. 31-72; G.M. BORRÁS GUALIS, «El mudéjar turolense», *Boletín Informativo de la Excma. Diputación Provincial de Teruel*, 29, 1973, pp. 39-51; ID., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Guara, 1978; ID., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, CAZAR-COAATA, 3 vols., 1985; ID., «Sobre la singularidad del mudéjar turolense en el contexto aragonés e hispánico», en G.M. BORRÁS (coord.), *Teruel mudéjar, patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 319-337; P.L. HERNANDO SEBASTIÁN, «Un caso excepcional en el arte mudéjar hispano. Las pinturas del alero de la Catedral de Teruel», *Archivo Español de Arte*, 85, 339 (en prensa); P.J. LAVADO PARADINAS, «Repercusión e influencias iconográficas de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel», *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 191-199; Marqués de MONSALUD, «Las torres del Salvador y de San Martín y techumbre de la catedral de Teruel», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LII, 1908, pp. 336-339; A. NOVELLA MATEO, «El artesonado de la catedral de Teruel (Santa María de Mediavilla)», *Teruel*, 32, 1964, pp. 175-233; ID., «La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel», en VV.AA., *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, CAZAR, 1981, pp. 10-20; M. de PANO Y RUATA, «La techumbre de la catedral de Teruel», *Revista de Aragón*, V, 1904, pp. 53-59, 103-108, 152-157, 214-217, 304-308 y 475-478 (sin concluir); E. RABANAQUE MARTÍN, «El artesonado de la catedral de Teruel», *Teruel*, 17-18, 1957, pp. 142-202; ID., «El contenido del artesonado», en VV.AA., *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, CAZAR, 1981, pp. 7-10; B. RUBIO TORRERO, *Informe documental sobre la techumbre de la catedral de Teruel*, enero 1997 (inédito); S. SEBASTIÁN LÓPEZ, «El complejo problema del artesonado y su entorno cultural», en VV.AA., *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, CAZAR, 1981, pp. 21-29; ID., «El artesonado de la catedral de Teruel como Imago mundi», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 149-156; J. YARZA LUACES, «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel-Madrid, Diputación Provincial-CSIC, 1981, pp. 41-70; ID., «Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel», en VV.AA., *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, CAZAR, 1981, pp. 29-43; ID., «Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar», en G.M. BORRÁS (coord.), *Teruel mudéjar, patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 239-318.

2. El término ‘bestiario’ se refiere a la recopilación de un conjunto de seres que se han ido identificando a lo largo de la historia, independientemente del uso dado a dicha recopilación o al soporte físico en el que se le haya dado forma. Habitualmente el término se identifica con los manuscritos medievales realizados sobre todo a partir del siglo XI, en los que se incluían representaciones gráficas o iluminaciones marginales de los animales descritos.

UNA TAXONOMÍA PARA EL BESTIARIO DE LA CATEDRAL

La utilización de palabras como clasificar, clasificación y taxonomía sin una reflexión o discusión previa puede provocar una pérdida de su significado real.

Cuando por diversos procedimientos se intenta averiguar el nombre de un ser vivo, estamos ‘determinando’ o ‘identificando’ (Determinación). Cuando ya lo hemos determinado, lo incluimos dentro de un ‘sistema concreto’ para ordenar los seres vivos, es decir, lo ‘clasificamos’ (Clasificación).

Los científicos clasifican con el fin de poner orden a los objetos y fenómenos, y se hace con un determinado propósito. De hecho todas las ciencias necesitan de un proceso de selección, previa clasificación, para escoger la parte o fenómenos del universo a estudiar.

Al clasificar se muestran las similitudes, diferencias e interrelaciones entre los objetos o fenómenos. La clasificación lleva implícita una ordenación que dependerá de los objetivos perseguidos y, por supuesto, de las personas que la hacen.

Las clasificaciones no deben ser estables y tienen que ir recogiendo los nuevos conocimientos que surgen en las diversas materias. Para clasificar debemos utilizar características o propiedades fundamentales, estables en los seres vivos, relevantes y lo más objetivas posible.

Los seres vivos que están representados en la techumbre son todos vertebrados y principalmente mamíferos, reptiles y aves, bien fantásticos, hibridados o no, y reales. También encontramos una mínima representación de peces en el alero exterior. Sin embargo, esa poca diversidad de clases taxonómicas se convierte en una maraña de formas en algunas especies concretas, de las que posteriormente hablaremos con mayor detalle, como pueden ser los dragones y leones, que proliferan en todas las estructuras decoradas. Éstos, con su enorme variedad de formas, más bien parecen significarse por ser un muestrario de individuos que por tener intenciones simbólicas.

En este trabajo nos centraremos principalmente en las características formales que se aprecian en las representaciones de animales de la techumbre, siguiendo el procedimiento de trabajo taxonómico.

En primer lugar, dividiremos los elementos representados en reinos, ya sea animal, vegetal o mineral.

Dentro del reino animal diferenciamos los que tienen un origen mitológico de los que son reales. Dentro de los mitológicos, los que se muestran hibridados, esto es, como fusión de dos o más seres distintos, y los que no se hibridan. Dentro de los animales reales se establecen cinco clases: mamíferos, aves, reptiles, anfibios y peces. Dentro del reino vegetal se reconocen directamente diversas especies, que son descritas con los detalles necesarios para su identificación. Finalmente, y aunque no sea objeto de este estudio, dentro del reino mineral identificamos especialmente el agua.

El bestiario de la catedral de Teruel quedaría ordenado del siguiente modo a partir de los elementos identificados.

Reino animal

Mitológicos e hibridados

Centauro (fig. 1)

Leocentauro (fig. 2)

Grifo (fig. 3)
Sirena (fig. 4)
León alado (fig. 5)

Mitológicos no híbridos

Unicornio (fig. 6)
León coronado (fig. 7)
Cinocéfalos (fig. 8)
Civeta (fig. 9)
Ave Fénix (fig. 10)
Caradrio o pelícano (fig. 11)
Dragón (fig. 12)
Pegaso (fig. 13)

Animales reales. Mamíferos

Jabalí (fig. 14)
León (fig. 15)
Lobo (fig. 16)
Pantera (fig. 17)
Perro (fig. 18)
Toro (fig. 19)
Caballo (fig. 20)
Hiena (fig. 21)
Ciervo (fig. 22)

Animales reales. Aves

Águila (fig. 23)
Cigüeña o ibis (fig. 24)
Combatiente (fig. 25)
Gallo (fig. 26)
Pavo real (fig. 27)
Pavo mejicano moderno (fig. 28)
Paseriforme en roleos (fig. 29)
Loro o rapaz con mujer (fig. 30)
Ruiñeñor o alzacolla con mujer (fig. 31)
Paloma (fig. 32)
Ave cuello largo (fig. 33)

Animales reales. Reptiles

Reptil (fig. 34)

Animales reales. Peces

Ictiformes (fig. 35)

Reino vegetal

Árbol ambidextro (fig. 36)
Nenúfar o flor de loto (fig. 37)

Piña (fig. 38)
 Sicomoro (fig. 39)
 Flor de lis, gladiolo (fig. 40)
 Palmetas, palmera
 Roleos (fig. 41)

Reino mineral

Agua (fig. 42)

EL CASO DE LOS FELINOS Y LOS DRAGONES DE LA TECHUMBRE DE LA CATEDRAL

De todos los animales reconocidos, algunos sólo aparecen representados en una ocasión, mientras que existen otros con múltiples variantes iconográficas. Los animales más representados y que presentan mayor riqueza decorativa son los leones y los dragones.

Felinos

En la techumbre de la catedral aparece una gran cantidad de felinos, entre los que destacan los leones, las panteras y los tigres.

Los leones son los más numerosos y los que mayor complejidad presentan. Desde la antigüedad se hace referencia a múltiples variantes taxonómicas, reales o ficticias, que transmiten la idea de la existencia de varios tipos diferentes de estos animales³.

Así, la cita a Aristóteles para justificar la existencia de dos tipos de leones llega incluso a los bestiarios más modernos: “Existen dos variedades de leones: una integrada por individuos más rechonchos, con la melena más rizada y más tímidos; la otra especie es de forma más alargada, con pelos más rígidos y más valiente” (PALLÍ, 1992).

No obstante, si analizamos los textos de Plinio (HUERTA, 1624) u otros más recientes como los de Solino (1573), que recoge buena parte de la tradición clásica y medieval, nos describen tres leones diferentes:

- Los de menor tamaño, cortos y recogidos con pelo erizado en las cervices, son flojos y temerosos.
- Los de mayor tamaño, con crines extendidas, rasas y largas, son fuertes y poderosos, menospreciando las heridas de los que les acometen.
- Los resultantes del cruce con los pardos. Son sin crines, viles, ruines y fuertes.

Diferenciándolo del león, Solino también describe al tigre: “Son de color leonado y con galana variedad de manchas, que por medio van ondeando”, lo que los identifica separándolos de los leones con bastante certeza.

3. Históricamente el león ha sido simbolizado con el círculo y una línea curva. El sol, por una circunferencia con un punto central que en ocasiones desaparece por simplificación. La línea curva que representa la cola del león sobre el lomo se considera como algo característico de él.

También Plinio, además de al león describe a las “onças y a los tigres”. De las onzas y de los tigres dice que son los únicos que tienen manchas, al contrario que el resto de bestias, que tienen un color propio.

De hecho, el traductor de Plinio, Gerónimo de Huerta, en las anotaciones al capítulo XVII de las onzas, siguiendo a San Isidoro indica que con esa denominación se incluyen a las panteras, pardos y pardales.

Los problemas sobre esta variedad tipológica llegan hasta el siglo XVII. Si observamos el dibujo que acompaña a esta traducción de Plinio, quedan delimitados el león, macho y hembra, la “onça” o pardo y el tigre.

El dibujo, parecería que con intención, sitúa a la hembra entre el león macho y el pardo, ya que de una manera implícita está indicando que los híbridos de ellos se parecen a las hembras de los leones.

No sucede lo mismo con los dibujos de Diego de Obregón que ilustran el bestiario de fray Andrés Ferrer de Valdecebro, en los que no está clara la diferencia del tigre e ilustra por separado la onza y el leopardo.

La posible confusión no ha de sorprendernos dadas las características que se observan en las crías de estos animales, consecuencia de su proximidad evolutiva. Cristóbal de las Casas, traduciendo a Solino, se refiere a tres tipos de leones: “En los lugares más adentro hay infinitos animales ferocísimos y principalmente hay leones. Los cuales [como cuenta Aristóteles] solos ellos entre los animales que tienen dientes, ven luego al nacer. Hay de ellos tres generaciones. Los que son más pequeños y tienen el pelo de las cervices erizado, son flojos y para poco. Los que son mayores y tienen las crines extendidas, son más fuertes y poderosos. Los que son hijos de los pardos, son sin crines y animales viles”.

Sobre el tigre dice: “Esta nación es áspera por los muchos bosques, que en ella hay, y es también copiosa de terribles animales. Críase en ella tigres, cuya generación de fieras es memorable por ser extrañamente señalado de manchas y por su gran velocidad. Son de color leonado y con galana variedad de manchas, que por medio van ondeando”.

Sobre la pantera: “Otros animales llamados panteras hay infinitos en Hircania, pintados de blanco sobre el lomo y distintos de unos cercos a manera de ojos de color leonado. Dicen que los animales son muy aficionados al olor y hermosura de esta fiera y corren a ella ligeramente, no teniendo miedo de otra cosa que de la terrible boca que ella tiene, a cuya causa las panteras esconden la cabeza y dejan todo su cuerpo para que se pueda ver y de esta manera con segura destrucción consume los ganados que están como pasmados contemplándola”.

Sobre el pardo: “En estos bosques y montañas hay también pardos, segundo linaje de panteras. Estos son muy conocidos y por esto no hay para que adelante tratar de ellos. De los ayuntamientos adulterinos de los pardos, vienen a degenerar los partos de las leonas, porque nacen leones, pero viles y de ruin fuerte”.

Además, comenta que hay dos géneros de leones: “Dos géneros hay de leones, unos son más cortos y recogidos con más crespas clin y estos son más temerosos que los que la tienen rasa y larga, los cuales menosprecian las heridas de los que los acometen [...]. Tiene misericordia de los humildes. Solo ataca a los hombres, no a las mujeres ni a los niños. La cola caída señal de de estar alegre, placentero, clemente,

semejante al que lisongea. La cola que azota sus espaldas indica que tiene ira, enojo y coraje. Si la hembra está parida, ante los cazadores mira al suelo”.

Gerónimo Lahuerta dice en sus anotaciones a Solino: “Tiene cinco dedos en los pies delanteros y cuatro en los traseros. Siempre el pie derecho está por delante”.

Según San Isidoro: “4. Se enumeran tres clases de leones: los hay de pequeño tamaño, la melena encrespada, y resultan mansos. Los más grandes y de corta melena son muy fieros: la frente y la cola revelan su carácter; el valor se refleja en el pecho; la decisión en la cabeza. Cuando se ven cercados por los cazadores, dirigen su mirada a la tierra para no atemorizarse al contemplar las armas; sienten terror ante el estrépito que producen las ruedas de los carros, pero mucho más los espanta el fuego”.

Guglielmi (2002) comenta: “También los autores difieren acerca de las diversas especies de leones. Plinio en el capítulo VIII, 16, 18, menciona dos. Solinus en el capítulo 27,13-16, en cambio, habla de cinco, agrega uno de pequeño y de rizada melena; otro más feroz de gran cuerpo y melena lacia, y un tercero que no describe. A veces su figura se asemeja a la de un perro debido a que el artista no trabaja con el modelo vivo”.

En definitiva, ha existido una dificultad histórica que solamente se ha resuelto en el siglo XX, gracias a trabajos genéticos que han conducido a asegurar que la pantera no es más que un pardo (guepardos, leopardos, onzas, etc.) con un gen que le proporciona su coloración característica uniforme, más o menos oscura.

Por lo tanto, y según lo expuesto, identificaremos como leones sin ninguna duda a aquéllos que tienen la cola encima del lomo, con la curvatura característica, indistintamente de otros caracteres que se pueden utilizar para distinguir su variedad. En la catedral encontramos los siguientes tipos de leones: león de cola erguida (fig. 43), león de melena lacia (fig. 44), león-pardo (fig. 45), león-cerdo (fig. 46) y león (fig. 47).

Dragones

Los dragones son otro grupo de animales muy numeroso. Como los leones, su variedad convierte a la techumbre casi en un muestrario, tanto desde el punto de vista anatómico como ornamental.

Encontramos dragones con orejas-cuernos, adornos florales en boca y cola, enredaderas espirales terminadas en palmetas, patas digitadas semejantes a aves, tres dedos y callo plantar posterior, boca desdentada y nariz marcada, ojos redondeados, etc. Especial atención merece la forma de las alas (fig. 48); para cuya descripción se utilizará la terminología simplificada de F. Jutglar (1999).

La zona de nuca, cogote (entre las que están dibujadas las orejas-cuernos) y cuello están cubiertas de plumas-escamas imbricadas. Se puede considerar como dorso la parte superior del dragón que continúa del cuello. Estaría formado por el manto, cubierto de plumas-escamas imbricadas, y posteriormente, ya en las alas, una zona de plumas coberteras también dibujadas como escamas imbricadas; después otra zona de plumas secundarias y, más atrás, otra de plumas primarias, que seguidamente ya darían paso al comienzo de la cola con los correspondientes adornos florales.

Por la parte baja tendríamos después del cuello el pecho, bajo el cual aparece en primer lugar la pata derecha, luego y en primer término la izquierda, para terminar

con el vientre por debajo de las plumas primarias. Las patas están dibujadas con plumas excepto los tarsos, dedos y uñas. La parte posterior del vientre continuará con la cola.

Entre estas dos líneas, la superior y la inferior, está dibujada el ala, que queda limitada por el borde antero-inferior, con dos líneas casi paralelas que terminan en la primera pluma secundaria.

Las áreas de plumas coberteras y secundarias quedan separadas por dos líneas también paralelas que llegan desde el dorso hasta la primera secundaria, sin invadirla y formando un arco.

El límite entre las plumas secundarias y primarias es la propia punta redondeada de las secundarias. La zona ventral queda decorada, al igual que el cuello, con plumas-escamas.

Por ejemplo, el dragón dibujado en el segundo canecillo, primera sección izquierda, sigue este esquema (fig. 49). Algunas diferencias son la presencia de boca dentada con caninos prominentes, dedos con almohadillas de falanges marcadas (semejantes a patas de ave rapaz), ojo triangular y cuello con otros adornos pero sin escamas-plumas. Las coberteras, con aspecto de plumas-escamas imbricadas. Orejas bastante prominentes quebradas en la punta.

En la tercera sección izquierda, cuarto canecillo, hay dos dragones dibujados en pelea, uno con personas y perro y el otro con dos personas (fig. 50). El primero de ellos sigue el mismo esquema, pero las coberteras están divididas en dos partes por el arco de las dos líneas paralelas. Boca dentada pero sin colmillos, nariz marcada, orejas grandes. Boca y cola con adornos florales. Hay una diferencia marcada en las patas: terminan en pezuñas, con talón plantar posterior similar al de los óvidos. Las plumas de los muslos no están dibujadas como plumón sino como plumas alargadas.

El segundo dragón del mismo can, el dragón en lucha con dos personas, sigue el mismo esquema alar aunque más sencillo. Las patas son similares al caso anterior y la diferencia más marcada está en la sustitución de las orejas por dos cuernos rígidos, curvados como los de una cabra, que son agarrados con la mano derecha por una de las personas en lucha. En este caso tampoco hay adornos florales en la boca (está mordiendo al luchador) ni en la cola. Tampoco el margen antero-inferior termina en la primera pluma secundaria, sino que continúa con la primera primaria. Abdomen anillado, parece barbado, estructura de las alas según modelo, patas de ave rapaz con uñas, ala izquierda levantada, dando la impresión de ser otro par de alas pues salen de muy atrás. Cabeza barbada, adornos florales en la cola, plumón en muslos y patas sin uñas y no de ave. No se aprecian orejas pero tampoco se puede ver bien qué tiene en la cabeza.

Dragones y seres alados con adornos florales en la cola de características similares

Dragón, faisán, pelícano (caradrio), sireno. No pasa desapercibida la existencia en la techumbre de diversos seres alados de características muy similares con adornos florales que rematan la cola. Estos adornos terminan con una palmeta surgida de una rama circular; los extremos de las tres hojas se ajustan o enredan en los ta-

llos. Asimismo, otro tallo terminado en otra palmeta, más o menos elaborada, remata la composición. Las alas con dibujo naturalista, según el modelo explicado en otro lugar, son de factura similar. La morfología alar y vegetal puede permitir afirmar que estos tres seres están dibujados por la misma mano.

CONCLUSIONES

El conocimiento de las características anatómicas de los distintos animales nos ayuda a ajustar la importancia de la techumbre en el panorama artístico hispano y a contextualizarla mejor en las corrientes artísticas del momento.

En algunos casos eso se hace más evidente. Por ejemplo, en la representación del unicornio se aprecia cómo las patas terminan en uñas unguladas como las de los cápridos, y no en un casco como sería de esperar en un équido. Este detalle contextualiza perfectamente la figura dentro de la producción artística general de la imaginería medieval, donde al unicornio se le representaba con las características propias de un macho cabrío, con sus patas, con pelo en la mandíbula inferior, etc.

El análisis de estos detalles puede permitir identificar nuevas especies utilizadas dentro del panorama iconográfico del momento, como la posible presencia de un ave de Memnón, con su característico collar de plumas en el cuello, dibujada en una de las tablas del alero de la techumbre.

Si atendemos estrictamente a los aspectos formales que presentan, el conjunto de seres que aparecen representados en la techumbre parecen responder más a una intención decorativa o estética, o a una necesidad técnica, que a un contenido simbólico.

En algunos, la mayoría de ellos, se aprecia cómo parecen estar realizados de forma que prima la rapidez de ejecución. También se encuentran otros con una intención claramente naturalista, apreciándose rasgos y estructura concreta de las alas, patas claramente identificables con modelos específicos, rabos igualmente definidos, orejas y existencia o ausencia de cuernos.

De la presencia de animales representados de manera sistemática o, por el contrario, con una intención naturalista, podemos obtener otra conclusión más evidente: hubo al menos dos categorías diferentes de artífices trabajando en la decoración de la techumbre. La mano del artista que conoce y utiliza los detalles, y desea representar al animal de la manera más exacta posible, y la de decoradores o artesanos que colaborarían en la decoración reproduciendo de manera casi seriada el resto de las figuras, como si de decoraciones sobre cerámica se tratara.

En el caso de los leones, la variedad de tipos que aparece se corresponde con la realidad que recogen los tratados. Por ello habría que revisar la propuesta de que este fenómeno se deba exclusivamente a la necesidad de pintar rápidamente muchas figuras distintas, y valorar de otra manera la existencia de modelos iconográficos a partir de los cuales los artistas se inspiraron para realizar sus figuras.

Y finalmente, a partir de este trabajo taxonómico se podrá continuar con la labor de incorporar aquellas representaciones de animales que se desee y así disponer de una herramienta de carácter científico para el reconocimiento exacto de cada una de estas figuras, tan importantes para el análisis iconográfico del arte medieval.



Fig. 1. Centauro.



Fig. 2. Leocentauro.



Fig. 3. Grifo.



Fig. 4. Sirena.



Fig. 5. León alado.



Fig. 6. Unicornio.



Fig. 7. León coronado.



Fig. 8. Cinocéfalo.



Fig. 9. Civeta.



Fig. 10. Ave Fénix.



Fig. 11. Caradrio o pelícano.



Fig. 12. Dragón.



Fig. 13. Pegaso.



Fig. 14. Jabalí.



Fig. 15. León.



Fig. 16. Lobo.



Fig. 17. Pantera.



Fig. 18. Perro.



Fig. 19. Toro.



Fig. 20. Caballo.



Fig. 21. Hiena.

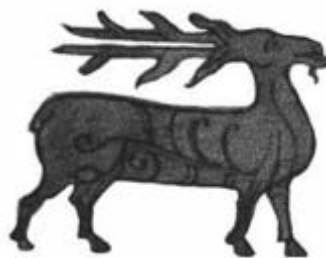


Fig. 22. Ciervo.



Fig. 23. Águila.



Fig. 24. Cigüeña o ibis.

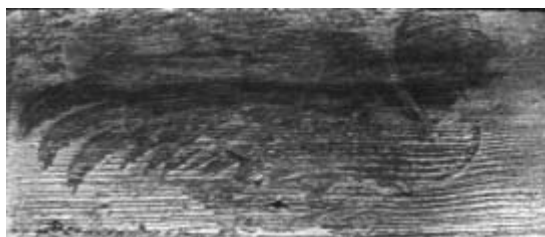


Fig. 25. Combatiente.



Fig. 26. Gallo.



Fig. 27. Pavo real.



Fig. 28. Pavo mejicano moderno.



Fig. 29. Paseriforme en roleos.



Fig. 30. Loro o rapaz con mujer.



Fig. 31. Ruiseñor o alzacolla con mujer.



Fig. 32. Paloma.



Fig. 33. Ave cuello largo.



Fig. 34. Reptil.

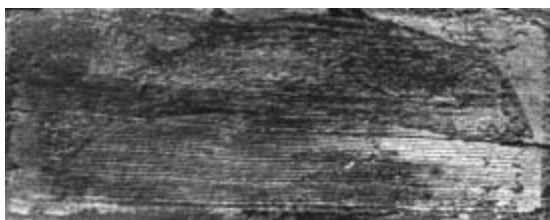


Fig. 35. Ictiformes.



Fig. 36. Árbol ambidextro.



Fig. 37. Nenúfar o flor de loto.



Fig. 38. Piña.



Fig. 39. Sicomoro.



Fig. 40. Flor de lis, gladiolo.



Fig. 41. Roleos.

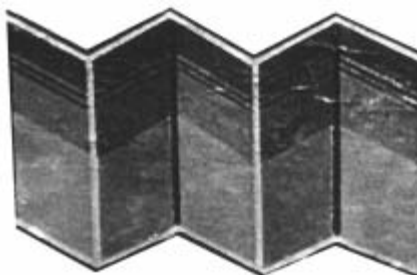


Fig. 42. Agua.



Fig. 43. León de cola erguida.



Fig. 44. León de melena lacia.



Fig. 45. León-pardo.



Fig. 46. León-cerdo.



Fig. 47. León.



Fig. 48. Dragón.



Fig. 49. Dragón.



Fig. 50. Dragones en pelea.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, S. (1976), «La especie biológica y la jerarquía taxonómica», *La Evolución*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- BEIGBEDER, O. (1995), *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro Ediciones.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1997), *El bestiario de Cristo*, Palma de Mallorca, Sophia Perennis.
- CRUSAFONT, M., MELÉNDEZ, B. y AGUIRRE, S.I. (1976), *La Evolución*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- CANDOLLE, M.A.P. de (1813), *Théorie élémentaire de la botanique*, Paris, Chez Déterville libraire.
- HUERTA, Gerónimo de (1624), *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid, Luis Sanchez.
- GUGLIELMI, N. (2002), *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Colección Bestiarios, Madrid, Eneida.
- JUTGLAR, F. (1999), *Aves de la Península Ibérica*, Barcelona, Planeta.
- LINNAEI, C. (1735), *Systema Naturae*, Lugduni Batavorum, Theodorum Haak, Ex Typographia Joannis Wilhelmi de Groot.
- MALAXECHEVARRÍA, I. (1997), *El bestiario esculpido de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- PALLÍ BONET, J. (1992), *Investigación sobre (Historia de) los animales, Aristóteles*, Madrid, Gredos.
- RAFOLS, J.F. (1953), *Techumbres y Artesonados Españoles*, ed. facs., Barcelona, Labor.
- SEVILLA, San Isidoro de (2004), *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SOLINO, C.J. (1573), *De las cosas maravillosas del mundo*, Sevilla, Casa de Alonso Escrivano.

PERVIVENCIAS EN LAS ARTES APLICADAS DEL MUNDO HISPANOMUSULMÁN. LA INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA

Pedro José Lavado Paradinas
Ministerio de Cultura

INTRODUCCIÓN Y MÉTODO

Los sistemas y técnicas de trabajo del arte mudéjar nos son conocidos a través de algunos documentos escritos, cartas y contratos de aprendizaje o, en su caso, descripción de las obras encargadas, además de alguna realizada a posteriori por viajeros o curiosos que dibujan minuciosamente lo que alcanzan a ver y, a veces, lo que podríamos llamar “los secretos de la cocina”. Valga la mención del arquero Enrique Coock en su viaje a Tarazona en tiempos de Felipe II, con su minuciosa descripción de la loza dorada de Muel y su forma de realización, gracias a la cual algunos ceramistas contemporáneos lograron recuperarla en la Escuela de Artes Aplicadas de Muel tras una acertada interpretación y lectura del término *aere*, cobre, como el generador de esos reflejos metálicos tras su disolución en vinagre y pincelado con una pluma sobre la vasija cerámica.

Sin embargo, en la mayoría de los casos los investigadores de las artes mudéjares poco más conocemos sobre esos secretos celosamente guardados y pasados de padres a hijos o de maestros a oficiales y aprendices, según una compleja formación, pertenencia a un taller y aprendizaje práctico durante años. Bien es cierto que algunas artes decorativas o industriales, a pesar de su modernización, caso de la cerámica, han permanecido inalterables con el paso del tiempo y aún es posible encontrar en algunos tornos o talleres, cuando no en testares semiabandonados, las huellas de esas técnicas y del sistema de trabajo empleado. Pero en el caso de las técnicas constructivas, dada su evolución y nuevos materiales desarrollados, muy pocos recuerdan las arquitecturas de tierra, madera o paja que fueron usuales hasta más allá de mediados del siglo XX y, naturalmente, muchos menos establecen las relaciones con esas arquitecturas históricas y algunas formas y tipologías medievales o modernas.

La utilización de métodos etnoantropológicos no es un descrédito para el historiador del arte y, desgraciadamente, la enseñanza universitaria española tiene un déficit en esta línea, ya que ni los nuevos programas de grado ni las titulaciones nuevas

tras los planes de Bolonia contemplan que este método de trabajo pueda servir para conocer algunas lagunas del conocimiento y establecer, al menos por el método comparativo, las relaciones e influencias pertinentes. Ya nadie pone en duda las aportaciones para el mundo de la Prehistoria, a través del conocimiento de culturas primitivas o aisladas dentro del proceso de desarrollo occidental. Ni nadie pone en duda las aportaciones de campos como la antropología social o cultural para un mejor conocimiento de las culturas del pasado. Por ello, estas líneas quieren ser una pequeña aportación personal en este terreno a partir de algunos trabajos de campo desarrollados entre los años 1987 y 1997 en países como Marruecos y Yemen, y en Oriente Medio, así como posteriores viajes a África Occidental y Oriental entre 2005 y 2011.

He de confesar que, por mi edad, en la década de los cincuenta del siglo pasado conocí y trabajé personalmente en tierras de Ávila en el campo de las arquitecturas de tierra (adobes, tapial, cubiertas de paja y madera) y que eso me sirvió para desarrollar un cierto aprecio por las arquitecturas mudéjares de tapial y madera en Castilla y León, en especial en la Tierra de Campos, lo que fue buena parte de mi tesis doctoral de 1979. De la misma forma, estos conocimientos fueron los que me llevaron estudiar y restaurar arquitecturas vegetales de Extremadura entre 1982 y 1987, y a participar con la Fundación Interacción de Navapalos para el estudio de las arquitecturas de tierra entre 1998 y la actualidad, y con la Asociación Etnográfica y Museo de Pinolere en Tenerife, entre 2005 y 2009, en un estudio de cubiertas pajizas en Asia y África y sus relaciones con las soluciones hispanas.

Todo ello hizo que, sin mucha más preparación teórica, antropológica o etnográfica que los libros que devoré en mi primera etapa de formación y que me inclinaron por un estudio de la antropología (más tarde del arte del mundo hispanomusulmán), hiciera mis intentos y publicaciones en esta línea sobre los talleres cerámicos de *zellij* en Fez y las simbologías de sus formas, que publiqué en un congreso de etnografía en Hamburgo y en la Fundación Universitaria Española de Madrid y que hoy vuelvo a recuperar para este trabajo. He de pedir disculpas por la utilización de un material gráfico que entonces no estaba tan desarrollado como los sistemas digitales actuales, pero que sin embargo considero único en estos momentos, de la misma forma que las filmaciones en vídeo de Yemen o de Toledo, en formato super-VHS, han sido adaptados a los sistemas modernos, pero difícilmente se pueden solucionar algunos problemas de luz o de temperatura de color.

ARQUITECTURAS DE TIERRA

Ya no es posible contemplar estas arquitecturas en ningún sitio de España, si se exceptúan las últimas construcciones y cursos desarrollados en Navapalos (Soria) por la Fundación Interacción o en Santa Eufemia del Arroyo (Valladolid) por el propio Ayuntamiento, aunque todavía pueden verse algunas ruinas ya históricas con estas técnicas de muros de tapiería en tongadas con enlucidos, rafas, brecas, careados o enjalbegados en algunos edificios de Castilla y León, Aragón, incluso cercanos a Teruel (Villafeliche y Villarquemado dentro de la misma provincia), y en Andalucía, y algo menos en la zona de Levante. Auténticos fósiles de lo que se puede

calificar como una pervivencia de la arquitectura mudéjar son las iglesias del tipo de Tierra de Campos en Castilla o las del Aljarafe en Andalucía, de la misma forma que en una anterior publicación de los Simposios de Mudejarismo el arquitecto Nicolini nos desveló las iglesias de las Misiones Jesuíticas de Brasil y Bolivia, de lo que doy fe con conocimiento de causa en el segundo caso. Edificios de gruesos muros de tapia que alcanzan una vara de grosor, esto es, los 80-85 cm, a los que se unen cales y enlucidos internos y externos. Cabecera y torre a los pies, cúbicas y de grosor decreciente o estribos y naves con estructuras de madera, postes convertidos a veces en pilares achaflanados en el mismo material o con refuerzo de ladrillo, techumbres de madera de lazo, atando las naves y presbiterio, y en algún caso capillas funerarias o crucero, así como pórticos de madera abiertos son sistemas usuales en iglesias parroquiales, ermitas, conventos y monasterios, donde es perceptible la estructuración de celdas cúbicas de tapial con altillo y cámara de aire aislante (Calabazanos), o dobles pisos para la monja y su servicio (Tordesillas, Madrigal de las Altas Torres, Carrión, etc.). Y por extensión un sistema visible en casas civiles y palacios o en algún alcázar militar. Muchos ejemplos desgraciadamente desaparecidos o abandonados, como las casas de los Almirantes en Palenzuela y Bolaños de Campos, la de los Acuña en Dueñas y, mejor conservada aunque emparedada, la de Cévico de la Torre (LAVADO, 1978a y 1978b).

No es mi intención citar y describir todos estos ejemplos, sino más bien destacar una generalidad acerca de su sistema constructivo y ornamental. Si bien el tapial casi ha desaparecido entre nosotros, quedando relegado a algunas restauraciones de edificios medievales y mudéjares, cuando no se acude a las prótesis de hormigón y acero cortén, es posible verlo en restauraciones como la del palacio de Toral de los Guzmanes. Y sin embargo, la misma técnica medieval con encofrados, agujas y pisón de madera la vi realizar y documenté en Tinmall en el año 1987, junto a la mezquita almohade del siglo XII en un edificio común (fig. 1). Posteriormente los ejemplos casi son mínimos, si se exceptúan los de un taller realizado en Navapalos el verano de 2004 y lo visto en Yemen en mis dos viajes de 1999 y 2005. Allí el tapial se realiza sin encofrado y los pies del obrero hacen de pisón al ritmo de una música o canción que todos tararean. Naturalmente, las tongadas adoptan una forma muy peculiar, dejando rebordes en su parte inferior que dan un cierto juego decorativo y plástico al muro. Gracias a este sistema son aún abundantes las edificaciones de este tipo al oeste de Yemen, en una línea que une Marib, Habban, Azzân y Shibâm, la ciudad de los rascacielos de tapial, uno de los ejemplos urbanos más sorprendentes. En Oriente Medio, en Siria, Egipto y Jordania he podido ver algunos de estos ejemplos, si bien muy pequeños conjuntos y en pueblos aislados.

En la Península Ibérica los recuerdos históricos de tapias van desde las fortalezas califales que rodean Córdoba, como el Vacar, Baños de la Encina o las Navas de Tolosa, continuando por la línea defensiva que se dirige al Norte por tierras toledanas y de los valles del Jarama y Guadarrama, de la misma forma que otra línea se dirige hacia el Sudeste y Levante alcanzando fortalezas y casas hispanomusulmanas en tierras de Murcia y Valencia. Quizás los mejores ejemplos de tapia en la Península se encuentren todavía en la Tierra de Campos, allí donde la mano de obra hispanomusulmana dejó castillos, palacios, casas y, tras la reconquista, su huella en iglesias, conventos y una importante arquitectura civil y urbana. Un ejemplo cu-

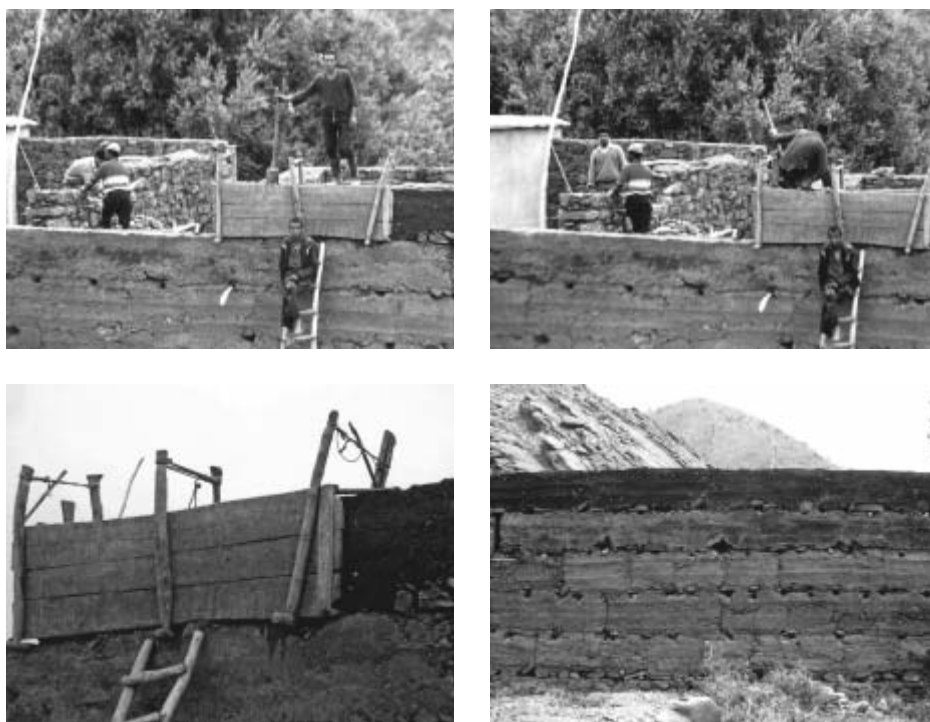


Fig. 1. Construcción con tapial (*tabiyya*) en Tinmall (sur de Marruecos).

rioso de pervivencia histórica se da en Monzón de Campos, donde desde el viejo alcázar de los Castrillones hasta el palacio e iglesia de los Rojas, en el pueblo, muestran la pervivencia del tapial y la madera mudéjares.

CERÁMICA, ALICATADOS Y AZULEJOS

Posiblemente una de las técnicas de tierra de tradición mudéjar que mejor ha pervivido en la arquitectura popular es la cerámica, sea en sus variantes de adobe, tapia y tejas, y naturalmente el ladrillo, que tiene aún hoy en día excepcionales albañiles que siguen la huella de mazarifes y ladrilleros, tanto en la fabricación como en la sabiduría de levantar muros, decorar con estos materiales y arriesgarse con algunas torres, como las aragonesas. La pervivencia y desarrollo de este material en siglos pasados alcanza hasta nuestros días y ha dejado excelentes muestras en las zonas de Toledo, Olmedo y, por supuesto, Teruel, por no remitirme al nacimiento de una escuela y talleres neomudéjares que tan buenos ejemplos dejaron también en estas comarcas.

La cerámica de uso o de decoración tiene en diferentes testares de la Península la evidencia del pasado hispanomusulmán, y tanto vasijas como elementos cons-



Fig. 2. Proceso de elaboración y corte de alicatados (*zellij*) en Fez (Marruecos).

tructivos y decorativos, alicatados y azulejos forman una rica floración. Sin embargo, difícilmente podríamos concebir algunas de estas técnicas de no ser por la evidencia aportada por algunos talleres marroquíes, en especial en el entorno de Fez (LAVADO, 1994). Allí, en el barrio de Babu Futuh o en la salida de la carretera de Sidi Harazem, pude contemplar, documentar fotográficamente y recoger de los propios testimonios orales de los artesanos algunos datos y nombres de temas vinculados con su oficio. Este trabajo se desarrolló entre 1993 y 1997 y fue publicado en dos congresos diferentes, uno de alfarería y cerámica y otro de iconografía, porque del estudio de las piezas de los alicatados se desvelaba un asombroso simbolismo (LAVADO, 1994). No voy a repetir lo publicado. El proceso era sencillo. Los aprendices (*rissâm*) comenzaban dibujando las pequeñas piezas del alicatado o *zellij*, nombre que recibe en Marruecos, sobre los azulejos vidriados realizados en otra parte del taller. Para ello utilizaban una caña y pintura blanca y calcaban, silueteando las piezas, intentando obtener el máximo aprovechamiento de las superficies. Los maestros y oficiales (*kissâr*) cortaban las piezas de golpe con el martillo o cotana con gran precisión, para que posteriormente los segundos oficiales (*jillâs*) las abisularan y perfilaran más finamente. Esta técnica repetía la del *tesellator* romano, con las pequeñas piezas de caliza o mármol para obtener *teselas* con destino a un mosaico, usando

también un afilado martillo o cotana y dando el golpe sobre un yunque o punta de metal afilado para obtener las diminutas piezas, igual que si manejara una gran cizalla o alicate descomunal. De ahí el nombre de alicatado, de *qita'a*, cortar (fig. 2).

En el taller pude seguir todos los pasos: el afilado y preparación de la herramienta; el dibujos de modelos; el corte y perfilado; y la selección de piezas que luego otros artesanos se encargarían de montar en forma indirecta sobre paneles dibujados para obtener zócalos, arrimaderos, jambas, aliceres y demás elementos decorativos cerámicos. En otra parte del taller, incluso pude ver algún otro taller urbano independiente en Fez, se realizaban las losetas y azulejos vidriados, con técnicas y herramientas que sólo he visto emplear en España en algún viejísimo taller de losetas y terrazos. Claro está que, en este caso, con su vidriado liso y en los tonos demandados por los cortadores.

Al pie de los cortadores pude recoger una amplísima colección de piezas de alicatado y anotar los nombres en árabe, o ver los despieces que se programaban. Todo ello se publicó en ese artículo sobre la iconografía y simbología de la geometría musulmana que tantas veces calificamos de incomprensible y abstracta, cuando lo que registra son formas celestiales y abstractas tridimensionales que nosotros, occidentales, aplicamos a la perspectiva y ellos, orientales, aplican a un concepto razonado de interpretación religiosa y espiritual (ALBARN *et al.*, 1974; BECKER, 1989; EL SAID, 1976; ROUX, 1982; SEHERR-THOSS, 1968; PACCARD, 1983).

Un paseo con estas pautas por una selección de alicatados hispanomusulmanes y mudéjares nos desvelaría el rico acervo de formas celestiales, estelares y figurativas y su situación en el espacio. Recuerdo que cuando en 1972 traducía la obra del grabador holandés M.C. Escher *Oneindigheidsbenaderingen (Aproximaciones al infinito)* (ESCHER, 1971: 40-43) descubrí una lectura nueva de aquellas geometrías abstractas y que daba este autor a partir de los alicatados de la Sala de Comares de Granada que vio en su viaje a España en 1936. Para él, aquellos frisos continuos, prolongados en altura y longitud, significaban una aproximación al infinito y una representación de la realidad. Un hándicap contra el que el grabador tenía que luchar con sus estampas en papel, pero que luego en sus Metamorfosis y en su aproximación al círculo y a la esfera, le permitían recrear un universo tridimensional y en movimiento.

¿Cómo pudieron los artesanos hispanomusulmanes llegar a esta complejidad de geometría espacial y de simbolismo? Los nombres del nudo de Salomón, los candeleros o luminarias, los azafates o servidores y las ruedas, en su combinación de lazos de 8, 16 y 32, ó 5, 9, 12, desarrollan ese universo que también se repite en yeso, madera u otros materiales, y en unos casos representa en las techumbres constelaciones celestes y el trono de Dios y en los frisos continuos alabanzas a la eternidad, la unidad de Dios y sus atributos (CABANELAS, 1972 y 1988; DONAIRE, 1987).

YESERÍA Y COMARIA

Entre las artes mudéjares siempre me planteé la de la yesería como un proceso técnico en el que convivían técnica y simbolismo. Siempre tuve la intención de conocer la forma en que se realizaron las famosas *comarias*, que dan nombre a la sala

del trono nazarí. Por ello, ya en mi primer viaje a Yemen descubrí la riqueza de temas y de variantes que existían en las sobreventanas de las casas, tanto de ciudades actuales como de otras en las que la historia iba a pasos más lentos. Estas celosías caladas de yeso y con cristales de colores me permitieron por primera vez imaginar los interiores de los palacios y casas hispanomusulmanes. Durante mis primeros días y ciudades visitadas en mi viaje sólo veía ejemplos muy variados de ornamentación, pero no descubría ningún taller activo. Éste se me apareció en la ciudad de Ta'iz y durante un tiempo pude observar la técnica constructiva y decorativa, así como preguntar y cotejar modelos de plantillas y trepas (BEL, 1997).

El taller estaba dirigido por un maestro de mediana edad que desde un entre-suelo dirigía las maniobras y acciones de los obreros, mientras mascaba una inmensa bola de *qat*, el euforizante típico yemení. En el piso de abajo se encontraba otro de los técnicos avanzados, que trazaba geometrías nuevas y, de vez en cuando, mezclaba plantillas para obtener una más compleja y diferente imagen. Otros artesanos hacían casi mecánicamente unas yeserías, calcando las trepas de cartón con una muñequilla de color rojo almagre sobre una lechada fresca y reciente de yeso. Y, sin parar, arremetían con una taladradora del tipo Black & Decker para calar los primeros orificios de la yesería a una velocidad de vértigo. Otro recortaba y remataba las formas geométricas y ovoides con una espátula o un cúter. Como se desprende, la técnica había entrado en el taller tradicional y en poco tiempo la *comaria* estuvo realizada, sólo a la espera de remates de volumen y la colocación de vidrios. Aproveché la ocasión para encargar un par de *comarias* pequeñas fáciles de transportar y poder ver todo el proceso a lo largo del día. Cerrado el precio se pusieron a ello y realizaron por completo una, mientras la segunda, que se había quebrado, trataban de arreglarla. Insistí en que la dejaran así para poder observar mejor las piezas y los cristales, lo inacabado de la pieza que permitía ver sus volúmenes. Algo extrañados por mi petición, accedieron y dieron fin a la celosía completa y a la fragmentada.

Tras haber terminado la estructura de yeso y rematado los bordes, el arco y los orificios, tal y como registré en fotografías y en vídeo, comenzó la selección del vidrio, para el que utilizaban uno de fabricación hindú, más barato, u otro alemán, más caro. A partir de piezas rectangulares, con un diamante iban cortando pequeños trozos semi-geométricos o curvados, según requiriera el orificio y de acuerdo a un plan que tenían en la cabeza o en papeles y plantillas diseminados por todo el taller. A gran velocidad acabaron el trabajo con las piezas de vidrio en colores rojo, verde, azul y amarillo, y de diferentes tamaños. Mientras, un aprendiz preparaba una lechada de yeso que, al instante, fue depositada en el reverso de la *comaria* con los cristales sin fijar. Tras unos momentos en los que oficiales y aprendices se dedicaron a retocar la pieza o acabar parte de otra, procedieron sobre la lechada del reverso, fratasando y recortando con una espátula los ocultos cristales, de los que a duras penas se vislumbraba un borde o realce. Poco a poco la vidriera de la *comaria* fue surgiendo, y limpiada con espátula, trapos y algo de humedad quedó lista para la venta, transporte o instalación. Hoy forma parte de una de las dos celosías de color que decoran mi casa, junto con otra que adquirí en un posterior viaje a Egipto (fig. 3).

En una nueva visita a Yemen buscando otras técnicas artesanales, como la de la madera que se verá más adelante, encontré artesanos yeseros en ésta y otras ciudades. He visto plantillas y modelos, y podemos felicitarnos de que sea una técnica

que se mantiene por el momento, dado el gusto de los yemeníes por decorar al menos su salón alto o algunos frisos de ventanas con esta técnica que, aunque más cara y complicada que los engendros que empiezan a verse en ciudades como Sana'a, es todavía prueba de la vitalidad de esta artesanía. De la misma manera, fui luego descubriendo en este taller y en otros la existencia de modelos de yesería y de elementos para alacenas, arcos y todo tipo de vanos o cenefas y arrocabes. Sin embargo, no he podido encontrar en ningún otro país árabe huellas de este arte o de los artesanos que lo realizaban. Tan sólo en Luxor (Egipto) localicé una *comaria* hecha sobre una estructura de madera a la manera de sus famosos *muscharabiyyah* o celosías y ajimeces calados de madera del viejo Cairo, con temas ya de procedencia otomana. Pero ni en Siria, ni en Jordania o Turquía he logrado ver ejemplos semejantes de talleres y sus trabajos, y eso que he recorrido varias veces estos países.

En el trazado de plantillas y nuevos diseños pude observar que todo se realizaba a partir de un compás grande de puntas y algunas reglas metálicas o de madera. No vi en ningún caso usar escuadra o cartabón, cosa que realmente me asombró por pensar que la transposición de estas geometrías así lo requería. Quizás en el diseño y trazado de plantillas y trepas se usaran en alguna ocasión, lo mismo que un transportador para buscar ángulos, pero la realidad es que la práctica con el compás y trabajando directamente sobre el yeso fresco y, a veces, corrigiendo sobre él los diseños o las uniones, me aclaraban muchas de las realizaciones que conocía en yeserías y celosías del mundo hispanomusulmán. Es evidente que, tanto en el mundo nazarí o mudéjar, si bien existe este tipo de yeserías y calados nada queda que nos pruebe la existencia de vidrios, o al menos no lo he visto. También he de confesar que en el caso de arrocabes de yesería con inscripciones o algún tema figurativo más complicado, como los que aparecen en la etapa de los Trastámara, aunque encontraba restos de policromía pensaba que se hacían o bien directamente a cuchillo o con molde.

Fue en la restauración de la yesería del convento de Jesús y María de Toledo, actual Archivo Histórico Provincial, donde tuve la oportunidad de ver los arrocabes a escasos centímetros y no sólo percibir la policromía real, sino las trepas que se habían usado y de las que, curiosamente, quedaban algunos clavos en la orilla con restos de la trepa de pergamino, lo cual me demostraba cómo se usaron y sujetaron estas plantillas sobre el yeso tierno para luego retirarse y volverse a emplear, pero también quedaban algunos restos olvidados que podían servir para hacer unos análisis. Desgraciadamente, la soberbia de los restauradores no permitió hacer más averiguaciones y todo quedó perdido o allá en lo alto, igual que todo el aparato epigráfico. Menos mal que pude documentar este material con fotos y un vídeo que aquí les presento.

Todo esto también prueba que muchas veces no es que no existan ejemplos, sino que hay que tener la mente lo suficientemente abierta para captar y organizar todas las informaciones. He encontrado, asimismo, numerosos trabajos modernos de yesería y de restauración al respecto, que nos habrían podido dar datos inestimables. Contaré una anécdota y experiencia personal de “los nuevos yeseros mudéjares”, en nuestro caso las monjas de clausura de dos monasterios de clarisas palentinos, que demuestra que aún hoy en día hay artesanos mudéjares que con sus manos e improvisando soluciones son capaces de traer los siglos XIV y XV hasta nuestros días.

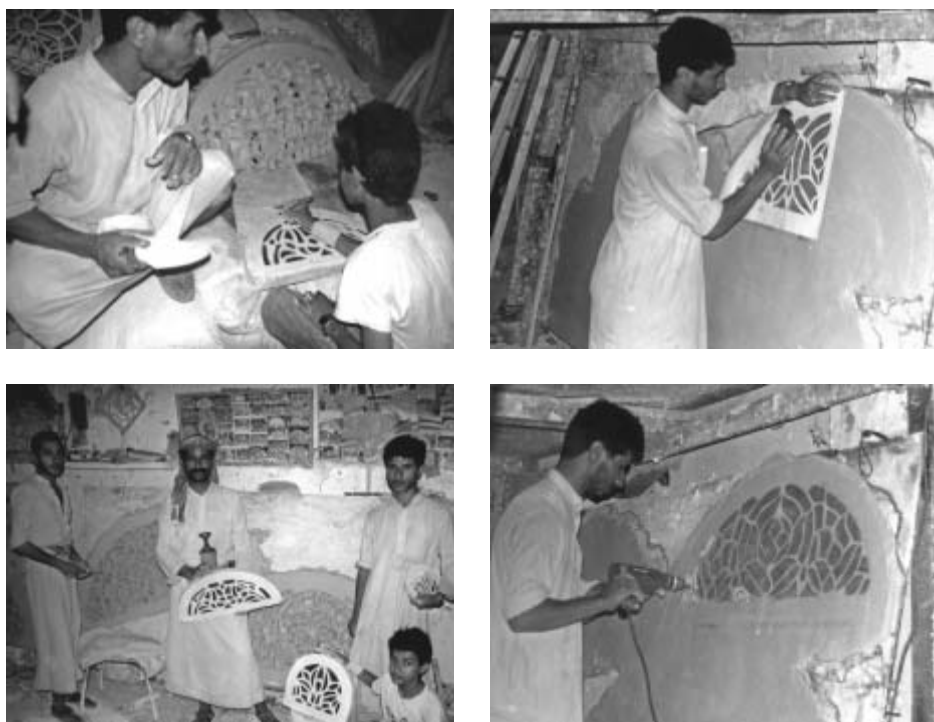


Fig. 3. Proceso de fabricación de *comaria* en Ta'iz (Yemen).

La inquietud de la abadesa de Astudillo en Palencia, a pesar de los escasos recursos de esta comunidad monástica, animó a las monjas de su convento a realizar algunas reparaciones, restauraciones y rehabilitaciones del palacio de Pedro I y María de Padilla, para lo que se sirvieron de los modelos existentes en madera y yeso. Ni cortas ni perezosas, con los más elementales instrumentos y herramientas de que disponían (destornilladores, clavos y algún que otro puntero), se dedicaron a copiar algunos modelos de yeserías del monasterio para realizar unas obras en la nueva hospedería que estuviesen a la altura y agrado de sus huéspedes. Así, pude descubrir de forma casual en 1974 lo que habían construido, decorado y pintado. Incluso con gran asombro observé que uno de los locutorios repetía inscripciones granadinas contemporáneas a Pedro I y usadas alguna vez en Tordesillas, pero que en este monasterio no aparecían como tales. Extrañado di cuenta a la superiora, que me aclaró que en aquel locutorio habían empleado como modelo una postal granadina que envió un pariente de una monja del monasterio mientras estaba por allí en viaje de novios. Poco a poco me fui informando de su técnica: yeso fresco trabajado con destornilladores, llaves viejas y otras herramientas improvisadas, de la misma forma que para decorar y pintar estos yesos y unas techumbres de lazo, hechas con listones claveteados de la más evidente técnica de taujel, se habían servido del pro-

pio pelo de las monjas para hacer diferentes brochas y pinceles de mayor o menor calidad. Algo realmente incomprensible para nuestra tecnología y la desarrollada por restauradores actuales.

Arcos de herradura, realizados con un encofrado de botellas atadas sobre una cimbra de madera que tras su fraguado se rompían dejando arquillos perfectos y a igual distancia. Todo un conjunto de obras que iba desde el púlpito del refectorio, ya que el viejo original de yeso estaba en muy malas condiciones, hasta algún paramento del monasterio. La técnica era de lo más sofisticada: “Sobre un barril de madera con una tabla rectangular subimos a una monja, la más gorda de todas, porque así sabemos que todas van a caber dentro o va a soportar el peso el púlpito. Ponemos unas tablas de madera y dejamos caer yeso fresco, luego, sin que fragüe del todo empezamos a tallar los vanos geométricos o vegetales según la muestra del antiguo, y cuando está acabado y seco, lo pulimos y le damos una capa de aceite”. Un asombroso ejemplo de reconstrucción histórica que nos sigue dando muchos quebraderos de cabeza. Los responsables de Bellas Artes en la zona hicieron que las monjas pusieran, al menos, la “R” de restauración en los paneles y sitios donde habían intervenido.

Poco tiempo después entré en la clausura del monasterio de Calabazanos donde había varias yeserías de interés y algunas obras del taller de un mudéjar que firmaba con el nombre de Braymi (Ibrahim/Abraham). Allí, junto a los lucillos sepulcrales de varios personajes vinculados con la fundadora y la familia Acuña, encontré el sepulcro de la fundadora con decoración geométrica mudéjar, perfectamente realizada según unos modelos del lucillo del claustro. En este caso las monjas, que durante unas Navidades convivieron con las de Astudillo, habían decidido hacer lo mismo que las otras en su convento. Sin embargo, nadie les había dicho que lo de Astudillo era en yeso y ellas lo emprendieron con placas de caliza, sin encomendarse ni a Dios ni a nadie. Bueno, a Dios sí, porque me confesaron que aquello había sido un trabajo descomunal con la herramienta de que disponían.

Es evidente que las técnicas de la yesería, al igual que la de las *comarias* de Yemen, tienen aún representantes que, al menos en escayola o con moldes de silicona o cerámicos viejos, siguen trabajando en muchos lugares, y en algunos casos he alcanzado a ver artesanos que retocan o tallan con cincel la obra de yeso. Al último que recuerdo en España lo encontré trabajando en una jamba de una puerta del palacio de Dueñas en Sevilla hace casi 20 años. Por lo demás, no es fácil localizar a estos artesanos, ni siquiera en las escuelas-taller, aunque todavía nos queda el ejemplo de Yemen, donde la declaración de algunos lugares, como Sana’a y Zabíd, Patrimonio de la Humanidad permitirá que se protejan tales obras y algunos sitios tan emblemáticos como Amrân, donde el yeso y el vidrio tienen un ejemplo singular que se ha convertido, casi, en el símbolo y marca comercial del país.

Todo el sistema constructivo de Yemen fue estudiado por J.M. Bel (1997: 231-249) y gracias a él pude descubrir algunas de las tipologías y símbolos de este tipo de construcción y decoración, donde los temas de toros y pájaros (paloma, tórtola, gorrión, búho, etc.) se unen a otros de reptiles, vegetales o flores, frente a los menos usuales de dromedarios, felinos y algunas formas o logos contemporáneos que empiezan a entrar en casas modernas. La técnica que describe este autor y que documenta fotográficamente es muy similar a la que recogí y que aquí presento.

Repertorios similares en arrocabes, lucillos funerarios, frisos, inscripciones y paramentos de todo tipo pueden verse en el arte mudéjar español, baste con consultar las monografías más importantes al uso (VV.AA., 2000; BORRÁS, 1985; LÓPEZ GUZMÁN, 2000) y algunos estudios particulares, como se recoge en la bibliografía final. Quizás lo interesante de este trabajo resida en que pocas veces tenemos constancia de cómo se realizó esa labor artesanal, mientras que los más importantes estudios se dedican a elucubrar o repetir generalidades. Y es que cada vez es más frecuente encontrar que artistas y artesanos han ido perdiendo tanto su técnica, ante un mercado que les surte de materiales preparados de antemano, como el aprendizaje del oficio, en el que niños y ayudantes asimilaban de forma práctica las lecciones de preparación de coladas, pigmentos, el corte de cristales o simplemente el transporte del material y de la obra acabada. Esto ha dado paso a disciplinas y libros que en la mayoría de los casos son ediciones de tratados antiguos, por lo general acogiendo a la letra escrita y a escasas imágenes al respecto.

MADERA, LACERÍA Y MOCÁRABES

Otro ejemplo clásico es el de la carpintería mudéjar específicamente o de toda la carpintería de tradición hispano-musulmana. A menudo los tratados de carpintería de lo blanco aluden a los dos o tres textos y manuscritos que existen del siglo XVII y sus sucesivas ediciones. Pero no hay que olvidar que cuando López de Arenas escribe su libro es porque ya los carpinteros empezaban a dudar de cómo se trazaban las monteas, los lazos y los cartabones, y con este fin realiza un tratado que ha llegado a nuestros días, leído e interpretado por autores como Nuere (1986 y 1990), Toajas (1987) y Fernández Cabo (1997). Otra cosa es conocer cómo trabajaba en realidad el carpintero de lo blanco, pues si bien Enrique Nuere ha demostrado en más de una ocasión el conocimiento de las techumbres y cómo se puede llegar a restaurar o recomponer algunas a partir de mínimos fragmentos de obras perdidas o quemadas, lo cierto es que, si bien tanto el texto de López de Arenas como los modernos programas informáticos permiten alcanzar resultados espectaculares, siempre queda el conocimiento del artesano y del carpintero de oficio que, en algunas ocasiones, como se verá, no tiene por qué ser tal y saber de geometrías o manuscritos. Este es el caso de José Antonio Gutiérrez López, un artesano de Villanueva de la Fuente en Ciudad Real, a quien conocí en las Primeras Jornadas de Conservación y Restauración de Techumbres de España, encuentro patrocinado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España en 2010. Con unos medios simples y una cuadrícula, y tras muchas horas de observación de las techumbres y bóvedas nazaríes, había llegado a construir una serie de cubiertas y yeserías en su propia casa y en horas libres con una calidad y fidelidad sorprendentes. Pude, asimismo, ver un programa emitido por la televisión granadina acerca de este “artesano nazarí revivido”, y me quedé asombrado de la facilidad con que combinaba mocárabes en yeso y madera. En las mismas jornadas apareció otro de sus amigos, un malagueño del que no recuerdo el nombre, que una de esas tardes me mostró un panel de lo que pudiera ser perfectamente un almizate y una piña de mocárabes de una gran perfección. Sólo conservo la imagen tomada con mi móvil, no de buena calidad pero sí única, de



Fig. 4. Carpinteros actuales nazaries y mudéjares de Ciudad Real y Málaga.

ambos debatiendo sobre el lazo y la piña realizados y haciéndose puntualizaciones muy profesionales (fig. 4).

Todo esto me lleva a reconocer la habilidad de algunos artesanos, ya medievales o actuales, en sus trabajos de yesería y carpintería mudéjares, sean monjas de clausura de Palencia o artesanos manchegos o andaluces. En uno de mis últimos viajes a Marruecos encontré en Chauen un par de carpinterías donde aún trabajaban los mocárabes y las celosías de madera, así como algunas puertas, ventanas y alacenas de lacería. Durante un tiempo pude seguir el proceso y documentarlo fotográficamente. Es evidente, como he señalado, que también en la yesería de Yemen o en la cerámica marroquí de Fez, donde seguí el proceso de la fabricación de alicatados, la organización de maestro, oficiales y aprendices se mantenía y los trabajos eran el resultado de los esfuerzos de todos sabiamente dirigidos por el maestro. Bien es cierto que ya se usaban sierras mecánicas, pinturas acrílicas y algunos motivos de una cierta modernidad, pero las plantillas y trepas, los dibujos por las paredes y algunas viejas muestras conservadas me permitían aventurar un proceso histórico y quizás secular.

Tiempo después, y en mi último viaje a Yemen, cuando trataba de localizar alguna pieza de carpintería para incluir en la maleta didáctica mudéjar que entonces realizaba para el Centro de Estudios Mudéjares de Teruel, establecí contacto con uno de los pocos maestros de carpintería que quedaban en la ciudad de Sana'a, que me mostró su escuela-taller, me permitió fotografiar modelos y ejemplos de los trabajos realizados por los alumnos e incluso me vendió algunas muestras de éstos. En este taller aprendían y desarrollaban no sólo los viejos modelos de sebka, atauriques y epigrafía, sino que a partir de una auténtica cartilla de técnicas, paso a paso comenzaban haciendo sus ejercicios de líneas, surcos, lazos, bolas y otros motivos en tablas que, a modo de pizarra individual, reflejaban la tarea cotidiana de los alumnos, entonces aprendices y quizás luego oficiales y maestros. Es de esperar que así haya sido, pues una ciudad como Sana'a y un país como Yemen pierden día a día su pasado cultural y artístico a una velocidad de vértigo, siendo ya difícil encontrar artesanos que dominen estas técnicas o vivan de ellas. El mercado y la industrialización han acabado con todo.



Fig. 5. Trabajos de carpintería: lacería y mocárabes en Marruecos, Yemen y Túnez.

Recuerdo que tan sólo pude encontrar un carpintero, sólo uno, que trabajaba en ventanas y celosías de madera para los vanos de las casas de la ciudad. Pude comprarle algunas puertas y ventanas de lacería que tengo en mi casa, incluso con taracea de hueso, cosa que ni se ve ya en el país, y conseguir alguna de las pequeñas ventanitas que cierran los vanos de la casa. Él mismo me confirmó que ya no quedaban aprendices o ayudantes como antes y que seguía trabajando como aprendió de niño. Afortunadamente, alguna otra técnica artesanal parecía tener más aceptación, como el caso de los cuchillos curvos (*yambia*) que llevan en la cintura todos los hombres del país y que compran los turistas como recuerdo. Más no auguro mucho futuro a esta técnica si de nuevo entran en juego el consumo y los mercados extremo-orientales (fig. 5).

He recorrido en los últimos años varios países de Oriente Medio, en cuyos zocos todavía hace treinta años vi a los artesanos trabajar en la misma tienda o casa con técnicas artesanales y herramientas de una increíble sabiduría y efectividad, como los tornos de arco y las sierras de vaivén. Hoy muy difícilmente será localizable alguno de tales oficios en la Tala'a Kabir o Saguir de Fez, ni mucho menos en el zoco de Damasco, donde sólo llegué a conocer al último y viejo fabricante de babuchas de madera para el hamman. ¡El único! En un zoco ya repleto de productos chinos y

electrónica barata. Ni creo que queden muchos más artesanos del metal y de la madera en la isla de Djerba, o en todo Túnez, que el que nos traen cada año a Fitur, fabricando piezas de ajedrez y estuches de kohol. Es por ello por lo que estas líneas, que han querido ser en inicio un descubrir de cómo se realizaban algunas de las obras y trabajos del mudéjar medieval a partir del método comparativo etno-anropológico y con más buena voluntad que medios y estudio profundo, hoy quieren ser homenaje a esos artistas y artesanos de la madera y del yeso o de la cerámica y de la tierra que han dejado obras muy bellas, muy ajustadas a su entorno y necesidad, pero de las que no conocemos más allá de sus protagonistas, algunas imágenes en los aliceres de la techumbre de la catedral de Teruel y alguna otra representación en pintura sobre tabla, o en los personajes de la vida cotidiana que se meten de rondón en las representaciones de portadas y retablos medievales y que acompañan y ambientan esa vida cotidiana con la alusión a los trabajos y los días. Sea pues este esbozo de estudio un acicate para que alguien, con menos años y más entusiasmo, pueda realizar un estudio de materiales y técnicas artísticas del mundo mudéjar, y por extensión de las artes aplicadas hispanomusulmanas, antes de que sólo sean fotos o descripciones en algún libro de viajes. Pongo a la disposición de quien lo intente todo mi material audiovisual y los recuerdos vividos fuera y dentro de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARN, K., MIAL, J., STEELE, S., STEELE, R. y WALKER, D. (1972), «Islamic Pattern», *AARP*, I, pp. 1-8.
- ALBARN, K., MIAL, J., STEELE, S., STEELE, R. y WALKER, D. (1974), *The Language of Pattern. An Enquiry inspired by Islamic Decoration*, New York, Iran Edits.
- ARDALAN, N. (1974), «Color in Safavid Architecture: The poetic Diffusion of Light», *Iranian Studies*, VII, 1-2, pp. 164-178.
- ARDALAN, N. y BAKHTIAR, L. (1973), *The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture*, Chicago-Londres, Center of Middle Eastern Studies.
- BECKER, G. (1989), *Das Pentagramm? Symbol in Marokko. Religion, Politik und Magie im maghrebischen Königreich*, Hamburg, Wayasbah.
- BEL, J.M. (1997), *Yémen, l'art des bâtisseurs. Architecture et vie quotidienne*, Bruselas, Amyris (en especial pp. 231-249).
- BORRÁS, G. (1985), *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 3 vols.
- BORRÁS, G. (1995) (coord.), *El Arte mudéjar*, Zaragoza, UNESCO-Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- BOURGOIN, J. (1973), *Arabic geometrical pattern and design*, New York, Dover (ed. facsímil de París, 1879).
- CABANELAS, D. (1972), «La antigua policromía del techo de Comares», *Cuadernos de la Alhambra*, 8, pp. 3-29.
- CABANELAS, D. (1988), *El techo del Salón de Comares en la Alhambra. Decoración, Policromía, Simbolismo y Etimología*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife.

- CAMPS CAZORLA, E. (1927), «Puertas mudéjares con inscripción eucarística», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. III, pp. 197-220.
- CRITCHLOW, K. (1976), *Islamic Patterns. An analytical and cosmological approach*, Londres, Thames & Hudson (prólogo de Seyyed Hossein Nasr).
- DONAIRE, A. (1987), «El trazado del artesonado del Salón de Comares», *Periferia. Revista de Arquitectura*, 7, pp. 54-61.
- EL SAID, L. y PARMAN, A. (1976), *Geometrics concepts in Islamic Art*, Londres, Festival del Islam.
- ESCHER, M.C. (1971), «Oneindigheidsbenaderingen» (Aproximaciones al infinito), en *De Werelden van M.C. Escher*, Amsterdam, Meulenhoff.
- FERNÁNDEZ CABO, M. (1997), *Armaduras de cubierta*, Valladolid, Ámbito.
- GÓMEZ MORENO, M. (1924), *Cerámica medieval española*, Barcelona, Universidad.
- GÓMEZ MORENO, M. (1974-75), «Una de mis teorías del lazo», *Cuadernos de la Alhambra*, X-XI, p. 11.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1944), *Cerámica del Levante Español*, Barcelona, Labor.
- HANEKUIJK, D. y A.D. (1990), «Geometrische ontwerpen in bouwceramiek uit islamitische landen», *Tegel*, 18, Boxtel.
- KÜHNEL, E. (1978), *The Arabesque. Meaning and Transformation of an Ornament*, Graz, Verlag für Sammler.
- LAVADO, P. (1977), «Capilla funeraria de Don Diego Gómez de Sandoval en la Peregrina de Sahagún», *Tierras de León*, 26, pp. 51-56.
- LAVADO, P. (1978a), «Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos», *Al-Ándalus*, XLIII, pp. 427-454.
- LAVADO, P. (1978b), *Mudéjares y moriscos en Tierra de Campos: sus realizaciones artísticas en madera, yeso, ladrillo y tapial*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense.
- LAVADO, P. (1979-1980), «Púlpitos mudéjares de yeso», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, XX, pp. 145-171.
- LAVADO, P. (1988), «Yeserías mudéjares en el Museo Diocesano de Sigüenza», *Actas del I Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, Institución de Estudios Complutenses-Fundación Marqués de Santillana, pp. 387-393.
- LAVADO, P. (1993), «Iconografía de la geometría musulmana», *Cuadernos de iconografía*, t. VI, 11, pp. 126-142.
- LAVADO, P. (1994), «Palacios o conventos. Arquitectura en los conventos de Clarisas de Castilla y León», *Verdad y Vida*, t. LII, pp. 715-752.
- LAVADO, P. (1996a), «Mudéjares y moriscos en los conventos de Clarisas de Castilla y León», *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 391-419.
- LAVADO, P. (1996b), «Morerías castellano-leonesas», *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 719-751.
- LAVADO, P. (1996c), «Talleres mudéjares castellano-leoneses», *VI Simposio Luso-Espanhol de Historia da Arte*, Tomar, Escola Sup. de Tecnología e Gestão, pp. 351-383.
- LAVADO, P. (2002), «Abrayn García. Un artesano morisco entre el Cristianismo y el Islam», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, vol. II, pp. 1061-1070.

- LAVADO, P. *et al.* (2000), *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*, Madrid, Museo sin Fronteras-Electa. Cfr. Recorrido VIII, pp. 175-193.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (2000), *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra.
- MARÇAIS, G. (1983), *El arte Musulmán*, Madrid, Cátedra.
- NUERE MATAUCO, E. (1986), *La carpintería de lo blanco: lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- NUERE MATAUCO, E. (1990), *La carpintería de lo blanco*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- NUERE MATAUCO, E. (2000), *La carpintería de armar española*, Madrid, Munillaloría.
- PACCARD, A. (1983), *Le Maroc et le artisanat traditionnel islamique dans l'Architecture*, Annecy, Atelier 74.
- PÉREZ SORDO, M.T. y NESTARES PLEGUEZUELO, P. (1990), *Tramas geométricas en la decoración geométrica de la Alhambra*, Granada, Universidad.
- PRIETO VIVES, A. (1932), «La carpintería hispano-musulmana», *Arquitectura*, XIV, 161-162, pp. 264-302.
- PRIETO VIVES, A. (1977), *El arte de la lacería*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
- ROUX, J.P. (1982), *Études d'iconographie islamique. Quelques objets numineux des Turcs et des Mongols*, Paris-Leuven, Association pour le développement des études turques-Peeters.
- RUBIERA, M^aJ. (1981), *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética del placer*, Madrid, Editora Nacional.
- SEHERR-THOSS, S.P. y H.C. (1968), *Design & color in Islamic Architecture*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- TOAJAS, M.A. (1987), *Carpintería de tradición mudéjar en la arquitectura española. Diego López de Arenas*, Madrid, Universidad Complutense.
- TORRES BALBÁS, L. (1949), «Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar», *Ars Hispaniae*, IV, Madrid, Plus Ultra.
- VV.AA. (2000), *El Arte Mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*, Madrid, Museo sin Fronteras-Electa.
- WADE, D. (1976a), *The islamic colouring book*, Londres, Wildwod House.
- WADE, D. (1976b), *Pattern in Islamic Art*, Londres, Studio Vista.

MÓDULO Y SIMBOLISMO EN LA ARQUITECTURA MUDEJAR Y SUS PERVIVENCIAS

Ángel González Hernández
Pedro José Lavado Paradinas
Arquitecto
Ministerio de Cultura

La búsqueda de una medida o canon en el arte, y más en la arquitectura, es un vano intento, como el de la panacea universal en medicina o una lengua común para la Humanidad. Nuestra historia está llena de intentos por alcanzar un sistema de medida común a todos, y cuando en el siglo XIX se llegó a articular un sistema métrico decimal acorde para todos, el mundo anglosajón se resistió y aún resiste con su lógica de medidas, quizás todavía acordes al método tradicional que desde el origen de los tiempos viene rigiendo con su implacable lógica humana: el hombre como medida de todas las cosas.

El problema es que la máxima filosófica de Protágoras era más válida en cuanto al pensamiento que en la realidad cotidiana. Y eso sin profundizar en que la Humanidad se manifiesta en hombres y mujeres, e incluso nuestras proporciones, cuando no también nuestros pensamientos, son desiguales, por no decir que distintos.

No es cuestión aquí de entrar en algo que incluso los artistas griegos, como Policleto, tuvieron que admitir, pues si bien el canon escultórico del hombre era de siete cabezas, en el caso de la mujer había que admitir el de seis y media, y así se mantuvo con los restantes teóricos de las artes y artistas plásticos aunque variara o se estilizará la figura y se remitieran a personajes históricos más o menos señalados como arquetipos de belleza.

Si en algo hemos de entender que falló la Torre de Babel fue en que, aparte de las diferentes lenguas empleadas por sus obreros, castigo divino que nos cuenta la Biblia, también cada uno debió emplear sus propios sistemas de medida, con el consiguiente desbarajuste constructivo. No pretendemos cambiar un ápice el texto veterotestamentario, ni hacer elucubraciones gratuitas, sino más bien rendirnos a la evidencia de lo constatado en las páginas siguientes, y es que los humanos tenemos muy diferentes medidas, ya que nuestros miembros pueden ser más o menos largos, pero también existen los intereses económicos en cuanto a mantener precios y mano de obra, sisando en medidas y materiales.

Por ello, la metrología humana, lo que es lógico y evidente y más cuando se trata de medir cosas cotidianas como distancias, alturas o proporciones, estaba siempre determinada por el propio medidor, fuera constructor o receptor de la obra. Y por eso hubo que ponerse manos a la obra a la hora de fijar, si no unas medidas, la representación de éstas o las varas de medir cotejables en cualquier momento. Es evidente que egipcios, mesopotámicos y demás culturas antiguas, o las que conocemos como primitivas, se sirvieron de sus propios miembros (dedo, palma, brazo, pie o paso) para definir esas medidas más o menos uniformes. El margen de error estaba, asimismo, asimilado por la propia ejecución del proyecto u obra, algo que aún se oye en canteras o talleres con: “la albañilería en centímetros y la carpintería en milímetros”, remitiéndonos, pues, a las medidas universales recientes.

En algunos casos no sólo conocemos la valoración de esas medidas de longitud en la antigüedad, sino que han llegado hasta nuestros días a través de algunos restos arqueológicos, como el *codo de Nippur*, del 2600 a.C. y que se conserva en el Museo Arqueológico de Estambul; el *codo egipcio*, del siglo XIV a.C., que se encuentra en el Museo del Louvre en París, y las dos varas del arquitecto Kha, que trabajó para Amenhotep II. El primero de ellos mide 51,8 cm (se conocen otros codos, como el de *Mesopotamia* de 53,3 cm y el de *Lagash* o babilonio, de 49,6 cm), mientras que el *egipcio* era de 45 cm, que fue alargado como codo real a partir de la III dinastía (52,3 cm) ([http://es.wikipedia.org/wiki/Codo_\(unidad_de_longitud\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Codo_(unidad_de_longitud))). En origen, el *codo egipcio* existía desde el 2700 a.C. y era una unidad básica relacionada con otros órganos del cuerpo humano. Su medida alcanzaba desde el codo hasta el extremo del dedo medio. Tenía una representación jeroglífica que esquematizaba ese antebrazo en ángulo y extendido. Era equivalente a siete palmos o veintiocho dedos, que tenía también su propia representación gráfica jeroglífica. Entre los múltiplos del codo estaba el *nebiu* o codo y medio, y el *het*, equivalente a 100 codos (52,5 m y posible-

CUADRO 1
Metrología y proporciones humanas

UNIDAD	MEDIDAS	VARIABLES	LOCALIZACIÓN	EQUIVALENCIAS
Dedo	2 cm (1,75 cm)	2-3 cm Pulgada (2,54 cm)		
Palma (ancho mano)	8 cm	Puño egipcio		4 dedos
Palmo o cuarta	20 cm	20-23 cm		10 dedos, 2 palmas y media
Codo	50 cm	48-53 cm		2 palmos y medio
Pie	30 cm	Pie inglés 30,48 cm		Palmo y medio, 16 dedos
Paso	75 cm	Doble 145,3 cm		2 pies y medio
Milla	1450 m	Milla inglesa 1609 m		Mil pasos dobles

mente una de las medidas usuales en arquitectura), y de ahí se pasaba al *iteru* o 20.000 codos, unos 10,5 kilómetros, ya usado para las distancias de camino. Al igual que el puño/palmo (4 dedos) y los 18 puños, se convertían en la medida modular para la escultura (CASTELLANO y VIVES, 1997: 35 y 37).

Como se desprende del cuadro 1, las medidas que se sirven de los miembros humanos fueron utilizadas desde antiguo y sus variantes son más o menos asumibles en cuanto al grado de diferencia o error que puede existir en una obra constructiva. Por ejemplo, las variantes de los arquitectos Vitruvio y Le Corbusier son muy cercanas, por no decir que idénticas, pudiendo entenderse quizás entre uno y otro el cierto desarrollo humano y de crecimiento de la humanidad en nuestra época más cercana (cuadro 2) (http://es.wikipedia.org/wiki/Unidades_de_medida_en_el_Antiguo_Egipto). Los artistas plásticos se remitieron a cánones en cuanto a prototipos de belleza y proporción. Canon apolíneo que, por otra parte, desarrolló el mundo griego a partir de los atletas ganadores de juegos olímpicos y, por ello, los mismos ejemplos de una religión y pensamiento antropocéntricos. Hay que entender y sospechar que las medidas de algún dios o héroe se convirtieran en las cotidianas, más cuando su imagen era cotejable y visible en algún edificio público. Este podría ser el caso del Apolo del frontón de Olimpia, eje y centro de la lucha entre Lapitas y Centauros, o de la carrera entre Pelops y Enomao. Su brazo extendido se muestra no sólo como ejemplo de justicia, sino como medida real, y otro tanto hubiéramos podido decir de sus pies si se hubieran conservado.

A nadie nos extraña, aún hoy, encontrar en el espacio del mercado o en las puertas (fielato) de algunas ciudades medievales las varas de medir marcadas en piedra o fijadas en hierro, para que comerciantes y compradores tuvieran un medio de dar fe y comprobar la veracidad de sus compras. Recuerdo, cerca del viejo foro romano de Asís, los codos y varas fijados en el muro con este fin.

CUADRO 2

Las medidas del hombre en los autores clásicos

AUTOR	PIES	CODOS	BRAZA	TOTAL
Vitruvio <i>Libro 3º de arquitectura</i>	6 (de 29,57 cm)	4 (de 44,365 cm)	1	1,77 m
Le Corbusier <i>Modulor</i>	6 (de 30,5 cm)	4 (de 45,75 cm)		1,83 m
Medidas comunes	6	4	1	1,82 m

De esta forma, la metrología o modulación empleada en la construcción de edificios comenzó a tener unas medidas comunes, sobre la base del empleo del pie para las unidades horizontales y del codo para las verticales, pero usándose una cierta interrelación entre ambas y acordándose un cierto convenio. Pues, aunque parezca que las medidas usadas en el mundo antiguo y las empleadas con posterioridad presentan variantes muy diversas, lo cierto es que se relacionan, y las diferencias están más en

nuestra obsesión milimétrica por compararlas fuera de su uso cotidiano y pretendiendo adaptarlas al sistema métrico decimal, que, si bien nos sirve para comparar y ver las similitudes, no nos justifica ni explica algunas adaptaciones y acuerdos puntuales según la zona geográfica o el momento histórico. El codo judío o *ammaâh*, del que tenemos exactas descripciones en la Biblia para todo lo que atañe al templo de Jerusalén, es uno de los arquetipos disponibles y del que tanto J.B. Villalpando (1605), Prado (1593) o Fischer von Erlach (1721) nos dan descripciones y ensayan valoraciones, siendo en algún caso mucho más cotejables, como cuando aparte de las medidas físicas de un objeto se nos dan las de volumen, que nos permite afinar más si cabe las tridimensionales. Baste con remitir a las obras y dibujos de estos autores y a los estudios de cuadrícula establecidos sobre este arquetípico edificio y sus valoraciones, que le hicieron convertirse en un símbolo, una imagen celestial e incluso en un juego (<http://sapiens.ya.com/jrcuadra/jr-codo.htm>) (<http://www.interempresas.net/Medicion/Articulos/26033-El-problema-del-codo-el-modulo-sagrado.html>).

CUADRO 3

Metrología

UNIDAD	MEDIDAS	VARIABLES	LOCALIZACIÓN	EQUIVALENCIAS
Codo egipcio bu, <i>remen</i> Codo Real, <i>meh</i>	29,92 cm 36,98 cm 52,36 cm	1 puño = 10 cm 3 puños = 1 codo 7 puños = 1 caña 18 puños = 1 braza	Cuerpo humano	16 dedos = 4 palmas 20 dedos = 5 palmas 28 dedos = 7 palmas 1,80 m
Codo <i>ammaâh</i>	42,16 cm	<i>Cubitus</i> 45,72 = 18 pulgadas	Templo de Jerusalén	6 palmas
Pie griego	29,6 cm		Acrópolis, Atenas	<i>Hecatompedon</i>
Pie romano	29,5 cm		Maison Carrée, Nîmes	
Codo <i>ma'muní</i>	47,14 cm	41,8 (Vallvé)	Mezquita, Córdoba	Pie y medio 24 dedos, 6 palmas
Codo <i>rassasí</i>	58,98 cm	52,24 (Vallvé)	Mezquita, Córdoba	Dos pies 30 dedos, 7,5 palmas
Codo almohade	62-64 cm		Giralda, Tinmall, Huelgas	
Codo morisco	74,3 cm			Dos pies y medio
Vara castellana	83,6 cm	100x100 varas = manzana/área	Burgos	Dos codos (41,8) 3 pies (27,8) 4 palmos (20,9)
Codo mameluco, <i>negro</i>	54,04 cm		Tordesillas, Sevilla, Astudillo	Codo y medio = vara (81,06)

El cuadro 3 presenta las más importantes medidas de este tipo y las relacionadas con el mundo clásico, pies griego y romano, y el mundo hispanomusulmán, codos variables según el momento histórico. Es evidente que, sin querer entrar en un análisis más profundo de las medidas clásicas, el pie de 29,6/29,5 cm es la pauta más co-tejable, pudiendo llegar a una cifra redonda de 30 cm. Tampoco hemos de olvidar el teorema de Pitágoras como una de las más antiguas y útiles pautas constructivas, sea en lo que atañe tanto a proporción como a fidelidad. En el mundo griego, el *hecatompedon* se convierte en el modelo por excelencia para los templos, sea para el de Samos, uno de los primeros donde se registra ese pie de 29,6 cm, el de Hera en Paestum o simplemente el hecatompedón desaparecido y quemado en Atenas (MARTIN y STIERLIN, 1969: 129). Por primera vez tenemos una medida que va a tener consecuencias en toda la arquitectura posterior. Pocos ejemplos van a escaparse de esta norma y tan sólo en templos muy grandes o descomunales, como Dídime o Baalbek, hay que aplicar la medida original multiplicada en sus parámetros tridimensionales (<http://www.artifexbalear.org/medidas2.htm>).

La proporción griega va ajustándose en el período clásico al doble más uno en el lado mayor de las columnatas, o en el Partenón a una proporción 11/6 del pie de 29 cm (STIERLIN, 2004a: 191). No se olvide que las columnas de los extremos cambian sus distancias y las acortan por motivos visuales para corregir la visión sobre el cielo antes que sobre la masa del edificio, y acomodan esos catetos e hipotenusa al teorema pitagórico (MARTIN y STIERLIN, 1969: 95-96). Un templo tan ejemplar como la Maison Carrée de Nîmes se sirve de un hecatompedón de 100x50, sobre la base de un pie de 29,5 cm (STIERLIN, 2004b: 54). Y si trasladamos estas medidas templarias a la cuadrícula de la ciudad helenística, caso de Mileto o de Priene, veremos que las manzanas y bloques de viviendas se articulan en semejantes cuadrículas sobre la base del pie clásico y del *hecatompedon* (STIERLIN, 2004a: 128-129).

Un análisis y recopilación de medidas en el mundo hispanomusulmán y su relación con Oriente o Egipto se recoge puntualmente en un estudio de Ángel González sobre el codo como medida árabe, hasta desembocar en el codo *negro* o mameluco como usual en la arquitectura mudéjar. Tanto el codo *rassasí*, utilizado en la mezquita de Córdoba y otros edificios califales como desveló y acotó puntualmente Félix Hernández (1961), como el *ma'muní*, usado en otros edificios contemporáneos y posteriores, dan paso al codo *negro* o mameluco a partir del siglo XIV y de la presencia nazarí en Granada, y posteriormente en el mudéjar castellano (GONZÁLEZ, 1991 y 2007).

El *Schwarze Elle* al que se refiere Hinz (1955: 60), del que no cita de modo preciso ninguna construcción en que hubiera tenido lugar su aplicación, al igual que el *Nilmesser Elle vom ar-Rauda* de Prell, es el codo *negro* o mameluco en que está dividida la columna del Nilómetro establecido en la isla de Rawda en el propio cauce del río, construido en el año 715 d.C. en tiempos del califa Al-Abbas al-Mutawakil y reparado, o reconstruido, en el 861 d.C. (POPPER, 1961: 16), obra de Abū l-'Abas Ahmad ibn Muhammad ibn Kathir el-Farghani.

La cita de Prell («Schwarze Elle in Ägypten», 1960-61: 33) relacionada con la localización espacial del codo *negro* usado como unidad de dimensionamiento en construcciones de Egipto resulta acertada: su presencia está documentada en el marcado de la columna del Nilómetro de la citada isla de Rawda, independientemente

de la carencia de noticias en el citado artículo para otras edificaciones de Egipto. Sin embargo, nosotros la hemos identificado en construcciones del siglo XIV en El Cairo (antiguo palacio del emir Bachstak, recientemente restaurado, mezquita del sultán al-Nasir ed-Din Muhāmmad ibn Qalaun, etc.).

La referencia de Hinz (1955: 60) a su uso en el Magreb es, sin duda alguna, de su empleo en la modulación de las edificaciones en la nueva ciudad de Fez (Fas al-Yadid), creada por el sultán Abu l'Hasan, donde se levanta la madraza Sharij, cuya influencia en la Alhambra de Granada ha sido estudiada por nosotros (GONZÁLEZ, 1991), entre otras construcciones, así como en otros lugares: Rabat (necrópolis de Chella), Tlemcen y en al-Andalus: Ronda (casa del Gigante), Málaga, Gibraltar (baños), etc., obras de meriníes; Granada (Cuarto Real de Santo Domingo, palacios y torres de la Alhambra), Sevilla (palacio del rey Don Pedro en el conjunto de los Reales Alcázares), obras de nazaries; así como en Toledo (sinagoga del Tránsito, Taller del Moro, palacio de Téllez Girón, etc.); y Castilla (palacios del rey Don Pedro I en Tordesillas, Valladolid, y de María de Padilla en Astudillo, Palencia), posiblemente obras todas, asimismo, de nazaries (GONZÁLEZ, 2007). La precedencia en el tiempo de las construcciones meriníes, con relación a las andalusíes, nos asegura la influencia señalada.

Tal codo *negro* o mameluco, usado en construcción en Egipto a partir del 1250 d.C., resulta ser herencia del sistema de dimensionamiento utilizado por el mundo selyúcida, que hace uso de él a partir del 1080 d.C. y que, a su vez, lo hereda de la civilización siria, como más adelante veremos. La aplicación en construcción de esta unidad de medida o dimensionamiento nace de la concepción geométrica de la arquitectura, cuyo origen está en las especulaciones pitagóricas y platónicas sobre los números y las figuras geométricas regulares, como el cuadrado y el triángulo equilátero, además de algunas otras figuras regulares a las que se atribuían significados filosóficos y simbólicos desde la antigüedad. Tales significados simbólicos alcanzaron un gran desarrollo con el pitagorismo. En su momento, los musulmanes heredaron una corriente de pensamiento que llegaría a penetrar en su filosofía, su ciencia y su teología. Ya los griegos se interesaron notablemente en tiempos de Pitágoras y Platón por la estética de las figuras geométricas regulares y las relaciones proporcionales de los elementos entre sí en cuanto expresión gráfica de los mismos, en opinión de Papadopoulos (1977).

Hasta aquí nuestro recuerdo y análisis somero de las medidas y módulos en el mundo antiguo, pero lo que nos preocupa en este estudio es lo relativo a la arquitectura mudéjar y, en su caso, como antecedente o consecuente de la arquitectura hispanomusulmana y sus pervivencias más tardías. Basta una rápida excursión por los trazados de las más singulares plantas arquitectónicas de los edificios hispanomusulmanes para percatarse de que las medidas y proporciones están en una cierta relación con las medidas del pie o codo islámico en lo que atañe a edificaciones palaciegas, caso del salón oriental de Medina Azahra (30x50 m) (PAVÓN, 2004: 33-34 y 39, fig. 1) y del salón Rico de la misma ciudad califal (40x30 m) (PAVÓN, 2004: 38 y 42, fig. 1) o, lo que es lo mismo, la medida del *hecatompedon* griego. Otro tanto se percibe en los palacios taifas de la alcazaba de Málaga, el alcázar de Sevilla o el cristiano de Córdoba (PAVÓN, 2004: 204-205, fig. 24, y 216-217, fig. 30).

La tipología del patio de crucero que surge a partir del mundo almorávide y almohade, y que pervivirá en lo mardanís de Murcia o en los primeros ejemplos gra-

nadinos, corresponde en medidas y proporciones al mismo tipo de módulo y proporción. Hemos de confesar que las plantas utilizadas con escala o medidas acotadas repiten las de 30 a 33 m por 20-19 m de ancho, casos del Castillejo de Montegudo en Murcia o del patio de Comares en la Alhambra granadina, si bien hay otras medidas que nos invitan a establecer nuevas pautas de modulación y trazado geométrico (PAVÓN, 2004: 230-231, fig. 1G, y 219 y 269, figs. C y F).

La combinación del esquema palaciego y de patio de crucero con la *qubba* va a ser uno de los resultados más singulares para el período nazarí y, por extensión, para el mudejarismo sevillano, castellano y toledano, por influencia seguramente de esa mano de obra granadina que a partir de Pedro I/Muhammad V va a dejar importantes huellas a ambos lados de la frontera de la Reconquista y se convierte en una pauta constructiva aceptada. No podemos olvidar que los ejemplos de *qubba* tienen variadas muestras en el Toledo taifa y reconquistado, y en especial en algunas mezquitas como Tornerías y San Lorenzo. Luego, en el período almohade y protonazarí conocerán buenos ejemplos en Toledo y las Huelgas de Burgos, o algunos de los morabitos granadinos y capillas palaciegas castellanas a partir del siglo XIV. El resultado del patio más la *qubba*, que tiene en el Cuarto Real de Santo Domingo su mejor muestra, ha sido evaluado en proporciones y modulación o estudiado planimétricamente por A. Orihuela y A. Almagro. Fruto de ello es una modulación referente al codo y a sus múltiplos en quebrados, partiendo del cuadrado central y del almizate. Pensamos que este trazado es más real tal y como ha medido Ángel González, relacionado con el codo *negro* o mameluco, que se convertirá en el usual en el mundo nazarí y mudéjar. Hay que tomar esta unidad de medida como la más frecuente a partir del siglo XIV.

Tanto en el Cuarto Real de Santo Domingo como en el patio y sala de Comares (PAVÓN, 2004: 280, *qubba* de 7 metros de lado y 21,60 de altura, frente a los 48 metros de Comares), y después en el de Leones, las medidas coinciden y superponiéndolas en una cuadrícula de codos *negros* de 54,04 cm podemos constatar que el trazado es conforme a esta modulación y muy ajustado. Ejemplos similares, como el patio de crucero de la casa de Contratación de Sevilla, el del alcázar sevillano (PAVÓN, 2004: 219, 269 y 274, figs. A y B, y 276, fig. 4), el del alcázar cristiano de Córdoba o el palacio de Galiana, extramuros de Toledo, atribuidos a Alfonso XI (PAVÓN, 2004: 626, fig. 33, 621 y 657, fig. 55), al igual que una primera obra de Tordesillas, sobre la base de las inscripciones apócrifas de la portada, son ejemplos de esta modulación en la que la arquitectura mudéjar repite módulo y trazados de estructuras palaciegas similares (PAVÓN, 2004: 641, figs. 1-3; GONZÁLEZ, 2005).

Es con Pedro I y tras sus relaciones con Granada cuando podemos constatar que los ejemplos de modulación con el codo de 54,04 cm se repiten, tal y como ha medido y dibujado Ángel González en el alcázar de Sevilla (PAVÓN, 2004: 579, fig. 1, y 583, fig. 3); en el palacio de D. Pedro en Carmona, sobre la puerta de Sevilla de esta población, reutilizando algunos elementos templarios y defensivos de época romana (PAVÓN, 2004: 620, fig. 32); en el palacio de Tordesillas de Valladolid, en donde el trazado de Pedro I, al igual que el del palacio de María de Padilla en Astudillo (PAVÓN, 2004: 653) o algunos de los ejemplos de casas y palacios toledanos, como el Taller del Moro (PAVÓN, 2004: 657, fig. 59) (GONZÁLEZ, 2005, con 16,10x7,50 m, esto es, 29,3

codos), el del rey Don Pedro, la casa de los Dávalos (si hacemos caso del esquema y medidas de Rallo y Souza) (GONZÁLEZ, 2005, con 14,70x6,28 m, esto es, 27,5x11,3 codos) o de la casa del Gigante de Ronda, en Málaga, si bien el trazado irregular del solar lleva en muchos casos sólo a interpretaciones aproximadas. Lo cierto es que el mudejarismo castellano, toledano y sevillano debe mucho a lo nazarí del siglo XIV tanto en módulo y trazados como en elementos decorativos y geometrías o epigrafías, por lo que hay que contemplar este arte mudéjar como una de las cotas más importantes en el arte español y una pauta de lo que será luego el mudejarismo de los siglos XV y XVI, con pervivencias en el empleo de técnicas, materiales, módulos y trazados muy propios, tanto funcionales como acordes a las demandas religiosas, socioeconómicas y del momento. No disponemos de planos y trazados de los edificios excavados o estudiados en tierras valisoletanas por Moreda (2004), Martín Montes y Moreda (1999) y Ruiz Souza (2001 y 2004) para cotejar y comparar esos ejemplos y dar alguna conclusión.

De esta misma manera, en el mundo mudéjar y especialmente en las ciudades medievales hispanas, existen características que no olvidan en modo alguno sus conceptos espaciales, sus normativas religiosas y sociales y sus módulos o geometrías propias. No podemos seguir pensando que sólo los griegos o los romanos trazaron un canon según sus órdenes arquitectónicos y tratados de arquitectura a la manera de Vitruvio. Conocemos también, como han demostrado Joaquín Vallvé y Félix Hernández, o más recientemente Antonio Naval, que la metrología del mundo islámico (califal o nazarí, y mudéjar también) se mueve dentro de medidas, módulos y proporciones que se arrastran desde el período antiguo. Las usuales medidas que se citan en la Biblia (codo, *ammaâh*), *cubitus* en la Vulgata, y que se repiten e interpretan hasta versiones como la de Villalpando sobre el templo de Jerusalén (1605), tienen su paralelo y equiparación con otras del mundo clásico como el pie griego y romano (29,6/29,5 cm respectivamente), los codos árabes: *ma'muní* de 47,14 cm y *rassasí* de 58,98 cm (esto es, pie y medio o dos pies) y con las específicas castellanas, vara de Burgos, 83,6 cm, esto es, dos codos (de 41,8 cm) tres pies (de 27,8 cm) o cuatro palmos (de 20,9 cm). Si bien Vallvé establece un codo *ma'muní* de 41,8 cm, uno *rassasí* de 52,24 cm y uno morisco de 32 pulgadas = 74,3 cm, Naval observa repetidamente los valores de las losas en caminos, puentes y presas aragonesas medievales hasta el siglo XVI de entre 170 y 340 cm, lo que equivale en el último caso a cuatro varas/ocho codos califales, y las medidas menores a valores repetidos de 0,30 y 0,40 cm, palmo y medio y dos palmos, lo que relaciona con documentos y presencia de mudéjares en la zona (LAVADO, 2010: 340).

Hubo un momento en que todos los investigadores del arte hispanomusulmán y mudéjar nos dedicamos a medir ladrillos con vistas a buscar una modulación y trazados. A menudo coincidíamos con Basilio Pavón (1999: 630-643) y Manuel Valdés (1981a y 1981b) en cifras de tipos de ladrillo e, incluso, se dio el caso de un simposio de Mudejarismo, el segundo creo recordar, donde todos manifestábamos nuestras medidas y valoraciones. Por un momento pensamos que el origen y las escuelas del mudéjar castellano o aragonés, ya que también había medidores de *rejo-las*, podían sustentarse en estas apreciaciones métricas. Pero lo cierto es que no

podíamos generalizar con las medidas, porque a menudo el deterioro de los ladrillos o la dispersión geográfica nos hacían enfrentarnos a problemas irresolubles.

Las medidas en torno al pie en longitud (16 dedos), medio pie en anchura (8 dedos) y dos dedos de grosor nos hacían concebir ciertas esperanzas. Pero está claro que lo que pretendíamos era una tipología con vistas a una concepción formal de talleres y escuelas. Algo erróneo, porque lo que nos decían esas medidas era más bien que había una relación con el formato espacial y funcional de los edificios mudéjares de ladrillo. La medida del ladrillo o *rejola* estaba en la base del trazado y proporcionalidad del edificio: templo, casa, palacio o murallas urbanas y, asimismo, en cuanto a la proporción de pagos por obra y día de trabajo, al igual que se hacía con el levantamiento de tapias. En este caso, la demostración vino a dármele el trabajo de los tapiadores de Valladolid, sobre la base de unos documentos y pagos que desveló Adeline Rucquoi, y, en segundo plano, mi escepticismo en cuanto a las medidas del ladrillo lo constaté al leer que en las tejas de Villapeceñil, que cocían el ladrillo de Sahagún, empezaba a haber sisas en cuanto al tamaño, por aquello de conservar los precios del carro o carga de ladrillos pero, naturalmente, ofrecer menos ladrillo o algo más menguado en su grosor (LAVADO, 1978b).

Recuerdo que cuando medía y sacaba los planos y alzados del palacio mudéjar de Don Pedro en Astudillo, Palencia, el hecho de hacerlo en sistema métrico decimal y en escala adecuada a los planos de pequeño formato sobre cuadrícula me hacía olvidar el valor real de las medidas utilizadas. Por ello, un día caí en que las medidas que yo registraba como de 30 metros por redondear (eran 29,65) no eran ni más ni menos que lo que siempre estudié en la Grecia clásica como el *hecatompedon*, cien pies a la manera clásica, 70 codos *ma'muníes* o nazaríes contemporáneos, 55 codos *negros* y 35 varas castellanas (LAVADO, 1990c y 1994). Si a ello se sumaba que los tapias del palacio medían independientemente 3 varas de longitud por una de anchura y otra de grosor, puede entenderse cómo el módulo y proporciones del edificio no solamente se acomodaban a la época y pagos por trabajo, sino que entroncaban con formatos heredados desde la antigüedad. Tiempo después, y gracias a las medidas y modulación que realizara Ángel González en algunos palacios de Toledo, alcázar de Sevilla, Cuarto Real de Santo Domingo de Granada y el palacio de Torresillas en Valladolid, pude constatar que las casas y palacios de los Trastámara se alzaban también con medidas y proporciones muy clásicas y vinculadas con el codo *negro* o mameluco. Y de ahí nuestro trabajo en equipo para cruzar datos y proponer unas conclusiones dentro de la arquitectura mudéjar.

Toda esta larga y quizás prolija descripción viene a decirnos que los edificios mudéjares, sean iglesias, torres, casas o palacios, poseen una geometría y proporciones que constituyen un módulo específico y que, si bien no nos dejan sacar conclusiones formales acerca de escuelas o talleres locales, sino más bien aproximaciones (LAVADO, 1996b), nos identifican la mano de obra y sus técnicas y sistema de trabajo, que son, junto con los materiales (tierra, ladrillo, madera o incluso la piedra y sus combinaciones de cantería o mampostería), los que más propiamente definen el estilo mudéjar y le hacen crear sus modelos y volúmenes (LAVADO, 1977, 1978a y 1978b).

Durante mucho tiempo se ha mantenido y bautizado al arte mudéjar como una transposición en ladrillo o tierra de los modelos internacionales románicos y góti-

cos, y eso hizo que se bautizase durante mucho tiempo a este arte como románico de ladrillo o gótico de ladrillo. Mas bastará con señalar las peculiaridades que residen en la forma de trabajar de estos industriosos artífices, ya que las proporciones de ladrillo, *rejola*, tapia o cartabón/*cambija* determinan los trazados de los edificios y sus volúmenes, que es lo que más fácilmente se olvida. Sobre los trazados de madera y la creación de cartabones hay que acudir a lo estudiado por Nuere y Toajas sobre el manuscrito de López de Arenas (1633), o lo que realizó Báez sobre el propio tratado de fray Andrés de San Miguel (1639-1664) para América (NUERE, 1986 y 2000). También algunas versiones de tratadistas clásicos como Serlio han sido objeto de este estudio de geometría, como la anotación de Sebastián Dávila, activo en Quito entre 1578-1585 y que estudiara Ramón Gutiérrez.

CUADRO 4

Medidas del tapial

UNIDAD	MEDIDAS	VARIABLES	LOCALIZACIÓN	EQUIVALENCIAS
Tapia	2,03x1,20x0,80 cm		Tierra de Campos	2x1,5x1 varas
Tongadas	1,20 cm			1,5 varas
Anchura de muro		0,80 cm 1,20 cm	Naves Cabeceras y torres	

CUADRO 5

Medidas del tapial en la construcción marroquí

UNIDAD	MEDIDAS	MEDIDAS/ PROPORCIÓN	LOCALIZACIÓN	EQUIVALENCIAS
Tapia	5,5x2 pies	1,49x54 cm 3:1 Encofrado 3x30 cm	Tinmall, 1993	3x1 codos 6x2 pies

CUADRO 6

Medidas del ladrillo

UNIDAD	MEDIDAS	VARIABLES	LOCALIZACIÓN	EQUIVALENCIAS
Ladrillo	Pie 30x15x0,30 cm	30-35 cm 15-17 cm 2,5-3 cm		Palmo y medio 10 dedos 2 dedos

CUADRO 7

Medidas de la madera

UNIDAD	MEDIDAS	VARIABLES	LOCALIZACIÓN	EQUIVALENCIAS
Tirante	550 cm	560-580 cm		
Jácena	50x20 cm			
Tablazón	25x25 casetones			
Limas				
Solera				
Vigas coro	473-560 cm		Amayuelas	
Ochavada	900x500 cm			

Revisando las medidas de tapias y el sistema constructivo de los templos mudéjares de Tierra de Campos, que son los que mejor conozco, y comparándolos gracias a las escalas gráficas que tracé en sus planos y que me permiten trabajar sobre una escala real 1:200, pude constatar que la mayoría de plantas y trazados corresponde a esa geometría y modulación que he cotejado a lo largo de los más representativos ejemplos de la arquitectura hispanomusulmana e, incluso, la herencia clásica sobre la base del *hecatompedon*. Asimismo, puede observarse que el trazado de tapias que articula una nave con cabecera y torre cúbica a los pies es copia de los formatos: 30x20 metros, 100x66 pies, 55x37 codos y 36x24 varas.

Las medidas del encofrado, el tamaño de las tapias y su grosor, así como la técnica, perviven, si no ya como un apagado recuerdo y restauración en algunas obras actuales o como experimentación en los talleres de Navapalos (Soria), Amayuelas (Palencia) y Santa Eufemia del Arroyo (Valladolid), mucho más vitales en el Norte de África, África subsahariana y algunos lugares de Oriente Próximo. El trazado de la arquitectura palaciega y civil del siglo XIV da lugar a los formatos de templos de los siglos XV y XVI, rotando el eje transversal y ampliando, según trazados cristianos, a una o tres naves y cabeceras y a la adición de capillas funerarias, transeptos o triples cabeceras. Los formatos y módulos se repiten y mantienen proporciones. El 30x20 se convierte en 30x50 m, y su correspondencia en pies, codos o varas con una definición si cabe más rotunda.

Lo que en un principio eran salas o naves con alhánias o alcobas se convierten en salas con *qubbas*, que curiosamente también están en proporciones repetidas y similares, entre 7 y 9 metros, dependiendo del grosor del muro y alturas. Una medida que, por dificultades técnicas evidentes, no tomé en su momento y que probaría la proporción y maclas.

En el caso del ladrillo y la madera habría que volver sobre otra toma de datos, hoy más fiables con la tecnología actual y con los conocimientos teórico-prácticos que tenemos en albañilería y carpintería de lo blanco. Mis cotejos sobre planos y dibujos de los años 1974 a 1979 me hacen sospechar que el mismo módulo de pie o

codo se mantiene, así como una funcionalidad manifiesta inherente a la movilidad de los materiales desde el horno, la cantera o el taller hasta la edificación en que van a ser usados. Si en el caso del ladrillo es la manipulabilidad por el alarife o albañil, en el caso de la madera, jácenas, tirantes, vigas y tablazón se acomodan al transporte y a sus movimientos a pie de obra.

A pesar de todo, podría poner ejemplos muy puntuales: Aguilar de Campos, Santa María, 88x48x42 pies (MADOZ, 1845; QUADRADO, 1885); San Pedro, 40 pies altura (MADOZ, 1845; QUADRADO, 1885); San Andrés, 80x46x40 pies (MADOZ, 1845; QUADRADO, 1885), 40x19,5 m exterior/37,7x15,5 m interior. Almaraz: 29x10 m. Amayuelas: coro, 4,73x2,80 m. Astudillo: palacio, 30x10 m; iglesia, 27+22 m coro. Castrobol: 30x8 m, una nave. Ceínos de Campos: Santiago, 30x16,80 m, 3 naves, 3 cabeceras. Cuenca de Campos: San Justo, 98x23 pies, el *hecatompedon*.

Para acabar, me remito a un ejemplo conocido por todos y arquetipo del mudéjar español, la techumbre de la catedral de Teruel, que mide 31x7,72 metros, una proporción de 4:1 y, en pies, el *hecatompedon* redivivo (105x26 pies).

Y es que, aparte del propio trazado geométrico y bidimensional (planos o plantas), olvidamos a menudo el espacial y la volumetría de los edificios, que como bien nos dio a entender Chueca en sus *Invariantes castizos de la arquitectura española*, tiene mucho que ver con maclas que desde el mundo islámico e hispanomusulmán se conjugan formando las partes de cualquier edificio.

Por ello olvidamos la altura y alzados de tales edificios, que a la larga no hacen más que repetir una modulación del simple material y de la proporción, que puede llegar a definir tanto espacios religiosos como civiles. Lo que sí nos demuestra la arquitectura mudéjar es que tanto los edificios como su ornamentación, en modo alguno añadida y superflua, se trazan sobre la base más estricta de geometría y proporción, aparte de la funcionalidad que demandan sus materiales dada la estabilidad y juegos de fuerzas. El primer postulado es algo ya presente desde el helénismo, tanto en la arquitectura como en el espacio urbano, mientras que el segundo parecía que sólo lo habíamos aplicado en arquitectura a partir del mundo gótico.

Reducirnos a cuadrados, cubos o al teorema de Pitágoras es algo que arrastrábamos desde muy antiguo, pero conjugar los alzados, proporciones y volúmenes como sistemas de fuerzas y equilibrios sustitutorios es un paso más que manifiesta la utilidad e interés de la arquitectura mudéjar. A esto se une, en cuanto a sistema y técnicas de trabajo, la economía de los materiales y de su transporte, caso del tapial y ladrillo; la resistencia a la compresión; el equilibrio de fuerzas y el aprovechamiento de la madera con escuadrías muy pequeñas, propias de países deforestados, y la multiplicidad de recursos espaciales y decorativos obtenidos con el yeso y sus enlucidos o careados, la cerámica y el ladrillo, y la propia pintura, que jugaba a mantener su *aniconismo* teórico y religioso.

Creo que a nadie se le escapará, a estas alturas del discurso y de los conocimientos de que disponemos acerca del arte mudéjar, que como heredero del arte hispanomusulmán en la Península Ibérica se juega con recursos enormemente económicos y con proporciones, imágenes y sociogramas muy característicos del pasado islámico. Y aunque aquí se vinculen con lo occidental, caso del octógono, ochavo, anillo o nudo de Salomón, no son más que la suma de la perfección y la unidad (7+1), que en las cubiertas, cúpulas de albañilería u ochavos es una aproximación a la eterna

cuestión de la cuadratura del círculo, ya por multiplicación de los lados del polígono o simplemente por transposición de estos lados sobre trompas, en muchos casos más enmascaradas en el desdibujamiento de la línea por los mocárabes. Esto también se repite en las artes aplicadas, en especial cerámicas, con alusiones al Paraíso, y en las mismas geometrías que nos rodean en suelos, muros, arrocabes y techos. Un intento por hacernos sentir la proximidad de esa eternidad.

Creo que nadie necesita que se le presente la línea geométrica que siguió Oriente, sobre la base del hexágono y de las variantes del nudo y anillo de Salomón, para llegar a otros trazados, equilibrios, simetrías y volúmenes. Basta ver los trazados al uso en edificios y ornamentaciones o los recursos utilizados en las artes aplicadas y decorativas. Otra cosa será cómo, a partir de la llegada de las corrientes clásicas y humanistas del Renacimiento, de nuevo se imponga la geometría cuadrada y cúbica y, en torno a ella, giren casetones, rombos y otras formas geométricas, o que el artesano mudéjar adapte a los nuevos tiempos su saber y sus recursos prácticos para las nuevas techumbres y los trazados que, ahora, implican edificios columnarios y que, a la manera florentina o romana, crean nuevos trazados sobre una cuadrícula y sus variantes. Pero a pesar de todo, módulos y geometrías permanecen y se adaptan a los trazados arquitectónicos del momento.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTELLANO, N. y VIVES, J. (1997), «Las matemáticas y la medición de campos», *Egiptomanía*, Barcelona, Planeta Agostini, pp. 34-37.
- CHUECA, F. (1965), *Historia de la arquitectura española*, Madrid, Dossat, caps. XIV y XV, pp. 465-541, en especial pp. 482-488.
- DUQUE, C., REGUERAS, F. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (2005), *Rutas del mudéjar en la provincia de Valladolid*, Valladolid, Castilla.
- FERNÁNDEZ CABO, M. (1997), *Armaduras de cubierta*, Valladolid, Ámbito.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, A. (1997), *The Alhambra*, Londres, Saqi Books.
- FISCHER VON ERLACH, J.B. (1978), *Entwurf einer historischen Architektur*, Dortmund, Harenberg, pp. 10, 11 y 125.
- GARCÍA FLORES, A. y RUIZ SOUZA, J.C. (2004), «El palacio de María de Molina y el monasterio de las Huelgas de Valladolid, un conjunto inédito de yeserías decorativas hispanomusulmanas», *Reales Sitios*, XLI, 160, pp. 2-13 (véase también el texto escrito en el *Catálogo de las Edades del Hombre, Ávila 2004*, por Luis VASALLO TORANZO).
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, A. (1991), «Trazado del pórtico y del arco de acceso a la sala de la Barca desde la galería norte del Patio de Arrayanes, en la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, 27, pp. 119-126.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, A. (2005), «El baño del palacio real de Tordesillas (Valladolid) y su relación con otros baños de origen islámico en Al-Andalus y el Magreb», *Cuadernos de la Alhambra*, 41, pp. 119-129.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, A. (2007), «De nuevo sobre el palacio del rey Don Pedro I de Castilla en Tordesillas», *Reales Sitios*, 171, pp. 4-21.

- GARCIN, J.C., MAURY, B., REVAULT, J. y ZAKARIYA, M. (1982), *Palais et maisons du Caire. I. Époque mamelouke (XIII-XVI siècles)*, Paris, CNRS.
- GLUK, H. y DíEZ, E. (1932), *Arte del Islam*, Barcelona, Labor.
- GUERRA, R., DíAZ, J., CRESPO, J. y CORTÉS, J.L. (1999), «El palacio de Juan II en Arévalo (Ávila)», *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Valladolid, vol. 2, pp. 869-878.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (2004), «Doña Leonor de Guzmán y los palacios de Tordesillas, propuestas para una revisión», *Reales Sitios*, 162, pp. 2-19.
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, F. (1961), *El codo en la historiografía árabe de la Mezquita Mayor de Córdoba*, Madrid, Imp. Maestre.
- HINZ, W. (1955), *Islamische Masse und Gewichte. Umgerechnet ins Metrische System*, Leiden, Brill, p. 60.
- KIZILTAN, A. (1958), *Anadolu beyliklerinde camí ve mescitler* (Mezquitas y oratorios propios de Anatolia), Istanbul, Teknik Üniversitesi.
- LAVADO, P. (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. 43-233.
- LAVADO, P. (1978a), «Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos», *Al-Ándalus*, XLIII, pp. 427-454.
- LAVADO, P. (1978b), *Mudéjares y moriscos en Tierra de Campos. Sus realizaciones artísticas en madera, yeso, ladrillo y tapial*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense.
- LAVADO, P. (1987), «Moros y moriscos en Palencia», *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, Palencia, Diputación, pp. 105-116.
- LAVADO, P. (1990a), «El arte mudéjar en Palencia», *II Curso de Cultura Medieval. Seminario Alfonso VII y su época*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, pp. 83-110.
- LAVADO, P. (1990b), «El palacio mudéjar de Astudillo», *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, Palencia, Diputación, pp. 579-599.
- LAVADO, P. (1991a), *Artesonados de Castilla y León*, León, Edilesa-Consejería de Cultura y Bienestar Social.
- LAVADO, P. (1991b), «La ciudad mudéjar, espacios y nuevas funciones», *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 431-446.
- LAVADO, P. (1993a), «Arquitectura doméstica en los conventos de monjas de Castilla y León», *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*, León, Universidad, t. II, pp. 387-434.
- LAVADO, P. (1993b), «La huella musulmana en Castilla y León», *Proyección histórica de España en sus tres culturas, Castilla y León, América y el Mediterráneo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, t. II, pp. 409-436.
- LAVADO, P. (1993c), «Iconografía de la geometría musulmana», *Cuadernos de iconografía*, t. VI, 11, pp. 126-142.
- LAVADO, P. (1994), «Palacios o conventos. Arquitectura en los conventos de Clarisas de Castilla y León», *Verdad y Vida*, t. LII, pp. 715-752.

- LAVADO, P. (1996a), «Mudéjares y moriscos en los conventos de Clarisas de Castilla y León», *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 391-419.
- LAVADO, P. (1996b), «Talleres mudéjares castellano-leoneses», *VI Simposio Luso-Espanhol de Historia da Arte*, Tomar, Escola Sup. de Tecnologia e Gestão, pp. 351-383.
- LAVADO, P. (2002), «Abrayn García. Un artesano morisco entre el Cristianismo y el Islam», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, vol. II, pp. 1061-1070.
- LAVADO, P. (2006), «Arquitectura mudéjar desaparecida en la provincia de Valladolid», *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 713-734.
- LAVADO, P. (2010), «Espacio y símbolo en la arquitectura y urbanismo mudéjar», *Mudéjar, el legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Universidad, pp. 339-359.
- LAVADO, P. et al. (2000), *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*, Madrid, Museo sin Fronteras-Electa. Cfr. Recorrido VIII, pp. 175-193.
- LEVI-PROVENÇAL, E. (1965), «La España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba. Instituciones y vida social e intelectual», en R. MENÉNDEZ PIDAL (dir.), *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe, t. V.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (2000), *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra.
- MADOZ, P. (1845), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus poblaciones de ultramar*, edición digital de Oxford, 2006, tomo Valladolid.
- MARTIN, R. y STIERLIN, H. (1969), *El mundo griego*, Barcelona, Garriga, pp. 95-96 y 129-130.
- MARTÍN MONTES, M.A. y MOREDA, J. (1999), «Los palacios de San Benito el Real (Valladolid) y su ornamentación mudéjar», *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Valladolid, vol. 2, pp. 931-938.
- MOREDA, J. (2004), «Yeserías mudéjares del palacio real de Medina del Campo», *Catálogo sobre la exposición conmemorativa de Isabel de Castilla*, Medina del Campo.
- MOREDA, J. y MARTÍN MONTES, M.A. (1999), «El palacio real de Medina del Campo (Valladolid)», *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Valladolid, vol. 2, pp. 861-868.
- NAVAL MÁS, A. (1998), «Las medidas de los materiales como metodología de datación de las construcciones antiguas (construcciones árabes y medievales)», *Actas del II Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, La Coruña, CEHOPU, pp. 343-348.
- NUERE MATAUCO, E. (1986), *La carpintería de lo blanco, lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- NUERE MATAUCO, E. (2000), *La carpintería de armar española*, Madrid, Munillaloría.
- PAPADOPOULOU, A. (1977), *El Islam y el arte musulmán*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1975), *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León*, Madrid, Asociación Española de Orientalistas.
- PAVÓN MALDONADO, B. (2004), *Tratado de Arquitectura hispanomusulmana. III. Palacios*, Madrid, CSIC, pp. 350-364, 638-716 y 747-749.

- POPPER, W. (1951), *The Cairo Nilometer*, Berkeley-Los Angeles, University of California.
- PRELL, H. (1960-1961), «Die Schwarzen Ellen der Araber», *Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, 35, p. 33.
- QUADRADO, J.M. (1885), *Valladolid, Palencia y Zamora. Recuerdos y bellezas de España*, Barcelona, Establecimiento tipográfico editorial de Daniel Cortezo.
- REVAULT, J., GOLVIN, L. y AMAHAN, A. (1985), *Palais et demeures de Fès. Époques mérinide et sa'adienne (XIV-XVII^e siècles)*, Paris, CNRS.
- ROBERTSON, D.S. (1983), *Arquitectura Griega y Romana*, Madrid, Cátedra.
- RUIZ SOUZA, J.C. (1996), «Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio, la relación entre Pedro I y Muhammad V», *Reales Sitios*, XXXIII, 130, pp. 32-40.
- RUIZ SOUZA, J.C. (1998), «El patio del Vergel del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas y la Alhambra de Granada. Reflexiones para su estudio», *Al-qantara*, XIX, 2, pp. 315-335.
- RUIZ SOUZA, J.C. (1999), «Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios medievales contrapuestos (siglos XIII-XIV)», *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Valladolid, vol. 2, pp. 851-860.
- RUIZ SOUZA, J.C. (2001), «La planta centralizada en la Castilla bajomedieval, entre la tradición martirial y la *qubba* islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII, pp. 9-36.
- RUIZ SOUZA, J.C. (2004), «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVI, pp. 17-43.
- SAUVAIRE, H. (1886), «Materiaux pour servir a l'histoire de la Numismatique et de la Métrologie Musulmanes», *Journal Asiatique*, VIII, pp. 479-534.
- STIERLIN, H. (2004a), *Grecia. De Micenas al Partenón*, Colonia, Taschen, pp. 128-129 y 191.
- STIERLIN, H. (2004b), *Roma. Desde los etruscos a la caída del Imperio Romano*, Colonia, Taschen, p. 54.
- TORREMOCHA SILVA, A. et al. (1999), *Al-Binya, la ciudad palatina meriní de Algeciras*, Algeciras, Fundación municipal de cultura José Luis Cano.
- TORRES BALBÁS, L. (1949), «Arte mudéjar», *Ars Hispaniae*, I, Madrid, pp. 235-417, en especial pp. 254-255, 256-266 y 271-273.
- TORRES BALBÁS, L. (1954), «Algunos aspectos del mudejarismo urbano medieval», *Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia*, Madrid.
- VALDÉS, M. (1981a), *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, Colegio Universitario-Institución Fray Bernardino de Sahagún.
- VALDÉS, M. (1981b), «Un motivo ornamental en la arquitectura medieval de ladrillo de Tierra de Campos», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel-Madrid, Diputación Provincial-CSIC, pp. 391-397.
- VALDÉS, M., PÉREZ HIGUERA, T. y LAVADO, P. (1996), *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo IV, Arte Mudéjar*, Valladolid, Ámbito.
- VON GRÜNEBAUN, G.E. (1974), *El Islam*, Madrid, Siglo XXI.
- VV.AA. (2007), *Arte mudéjar en Valladolid*, Valladolid, Diputación Provincial.

LA CARPINTERÍA DE LO BLANCO DE LA CASA DE PILATOS DE SEVILLA EN LA ÉPOCA DEL MARQUÉS DE TARIFA

Esther Albendea Ruz
Restauradora

Se denomina carpintería de lo blanco a los techos, puertas y ventanas cuyos carpinteros emplearon para realizarlos maderas blancas, es decir, maderas limpias, es cuadradas, aptas para los trabajos constructivos. Este término se acentúa al ser las maderas más utilizadas de color claro, como el pino o el cedro.

El haber estado trabajando como restauradora de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, fundación que gestiona la Casa de Pilatos, me ha permitido acercarme tanto formal como materialmente a sus carpinterías.

La Casa de Pilatos inicia su particular configuración a finales del siglo XV y sufre grandes reformas a lo largo de su historia hasta la actualidad. El palacio destaca por su riqueza artística. En él podemos encontrar un compendio de yeserías, azulejos, pinturas y esculturas, pero de entre todas ellas, lo que aquí traemos a colación es su excepcional carpintería mudéjar.

De las diferentes etapas constructivas de la Casa de Pilatos, relacionadas directamente con sus sucesivos herederos, destacan las carpinterías mudéjares de los Adelantados Mayores de Andalucía y las del marqués de Tarifa.

Los Adelantados Mayores, Pedro Enríquez y Catalina de Ribera, adquieren el palacio en 1483 e inician una serie de reformas en todo el inmueble que no cesarán hasta 1492, fecha del fallecimiento del Adelantado. Desde este momento, y hasta su muerte, la viuda del Adelantado se centra en las reformas de sus otros inmuebles.

De la etapa constructiva de los Adelantados se conservan ocho techumbres, en la planta baja y alta, de gran variedad en sus sistemas constructivos y de gran riqueza ornamental. De entre ellas destacan el alfarje del gabinete de Pilatos, la ochava del torreón y la armadura del comedor.

El hijo mayor del matrimonio, Fadrique Enríquez de Ribera, I marqués de Tarifa, acomete reformas en el palacio entre 1534 y 1539, fecha de su fallecimiento. Pero no es hasta 1537 cuando se interesa por los trabajos de carpintería, que no lle-

gará a ver concluidos. Estas carpinterías se caracterizan por una fuerte italianización, que armoniza perfectamente con la tradición mudéjar de los carpinteros sevillanos. Estas influencias renacentistas derivan de la peregrinación a Tierra Santa que realiza entre 1518 y 1520. De camino a Jerusalén se detiene en Italia, tanto a la ida como a la vuelta. Este viaje tendrá unas notables consecuencias no sólo en las obras que llevará a cabo en la Casa de Pilatos, sino en su repercusión en la ciudad. Hasta la fecha, la única obra renacentista que había en Sevilla era el sepulcro del cardenal Hurtado de Mendoza, obra de Doménico de Alessandro Fancelli, labrada en Génova y que había sido colocada en la capilla de la antigua de la catedral en 1510. Sin embargo, este sepulcro no parece haber ejercido influencia alguna en la ciudad, cosa que no podemos decir de las obras que efectúa el marqués de Tarifa en la Casa de Pilatos, que la convierten en el modelo a seguir en cuanto a casas palaciegas se refiere.

Estas consecuencias se hacen visibles en la carpintería de lo blanco con la introducción de los artesonados en los sistemas constructivos y de los grutescos en los motivos ornamentales, junto con el uso predominante del dorado en la policromía.

De la etapa constructiva del marqués de Tarifa se conservan carpinterías en la planta baja del palacio y en la caja de su escalera principal. En la planta baja se encuentran cinco techumbres, tres de ellas artesonados con casetones que se cierran o bien con labor de lazo y piñas y cubos de mocárabes o bien completamente con mocárabes. Asimismo, en la planta baja se conservan las únicas tres puertas y tres ventanas de carpintería mudéjar de todo el palacio, todas ubicadas en el salón del Pretorio. La caja de la escalera cuenta con todas sus techumbres originales, un total de ocho. La mayoría son alfarjes con labor de lazo, pero destacan los dos realzados con piñas polilobuladas de mocárabes y, sobre todo, la excelente cúpula de media naranja, una de las tres que en la actualidad se conservan montadas en todo el mundo.

CARPINTERÍAS DE LA PLANTA BAJA

La planta baja de la Casa de Pilatos sufre una considerable ampliación en su eje este-oeste gracias a las adquisiciones de inmuebles colindantes al palacio que realiza el marqués de Tarifa desde principios de siglo. Con estas adquisiciones se crean nuevas estancias, que se cerrarán con carpinterías: el salón del Pretorio, la sala Dorada, el corredor de Zaquizamí, la galería del jardín grande y el acceso original al patio.

Salón del Pretorio

Artesonado

El artesonado (fig. 1) es un sistema constructivo empleado desde la Antigüedad que se configura a partir de casetones, compartimentos habitualmente cuadrados



Fig. 1. Artesonado del Pretorio.

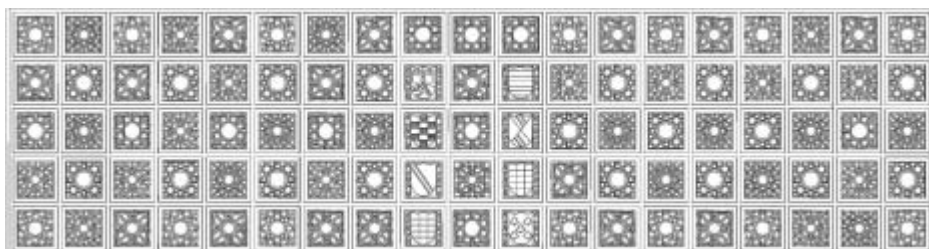


Fig. 2. Desarrollo en planta del artesonado.

resultantes del aparente cruce de las vigas, unidas a caja y espiga para que el conjunto sea estructural. Los artesonados desaparecen en la Edad Media para reaparecer en el Renacimiento. Todos los artesonados que encontramos en la Casa de Pilatos son adintelados, con casetones fuertemente moldurados que cierran sus luces por medio de tableros ataujelados con labor de lazo o simplemente con labor de mocárabes.

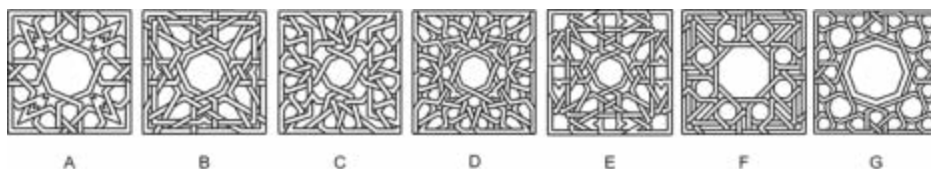


Fig. 3. Diferentes modelos de cuartillejos.

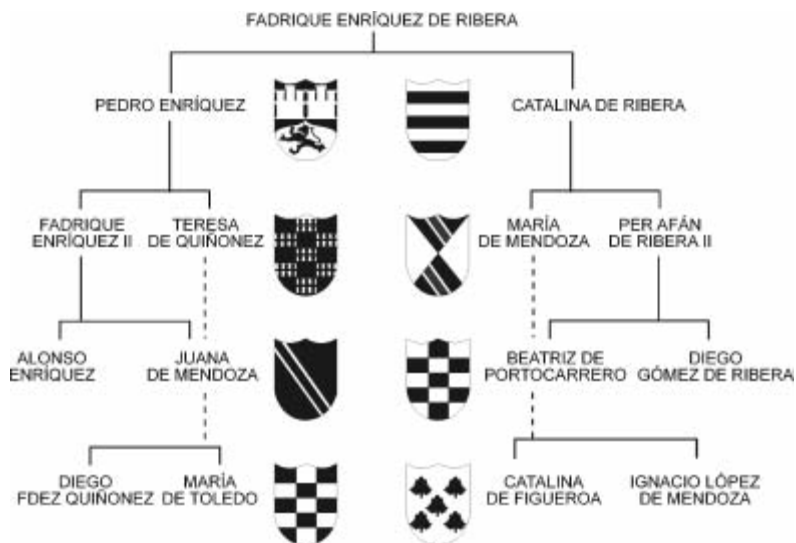


Fig. 4. Relación genealógica de los escudos de armas.

El salón del Pretorio (6,3x22,8 m) se encuentra en la crujía este del patio principal¹. El marqués de Tarifa contrata al carpintero Andrés Juara para la realización de este “enmaderamiento”² y a Diego Fernández y Andrés Martín para su pintura y dorado³. Podemos definir esta carpintería como un artesanado de noventa y cinco

1. El 10 de septiembre de 1536, el marqués de Tarifa contrata, con los albañiles Juan Rodríguez y Diego Hernández, cierta obra en “la sala de los azulejos, que es como entran en el patio a mano derecha con el corredor alto se ha de faser sobre el terrado”, Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (APNS), Of. 6º, Libro 2º. Este salón de azulejos es el actual salón del Pretorio. A. SANCHO CORBACHO, *La cerámica andaluza*, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad, 1953, p. 8.

2. Andrés Juara es contratado el 20 de octubre de 1536 por 49.000 maravedíes. APNS, Of. 6º, Libro 2º. A. SANCHO CORBACHO, *op. cit.*, p. 9.

3. Diego Fernández y Andrés Martín contratan la pintura y dorado de esta sala el 15 de septiembre de 1537 por 76.000 maravedíes. APNS, Of. 6º, Libro 2º de 1537, cuaderno de 14 de septiembre. A. SANCHO CORBACHO, *op. cit.*, p. 9.



Fig. 5. Modelos de grutescos del friso.



Fig. 6. Firma del friso.

casetones (cinco en el ancho por diecinueve en el largo). El interior de los casetones está decorado con cuartillejos de lacería y piñas y cubos de mocárabes, que varían en número y tamaño. En las calles centrales la decoración de lazo se sustituye por escudos heráldicos (fig. 2).

Cada casetón lleva una importante moldura perimetral y su interior se decora con siete variantes de cuartillejos en los que se alternan las piñas y cubos de mocárabes. La disposición de los modelos sigue un ritmo concreto que se basa en la alternancia del número de piñas de mocárabes del cuartillejo (fig. 3).

La correcta lectura de los escudos heráldicos nos ha permitido identificar a los comitentes de las carpinterías de la Casa de Pilatos, que a su vez nos ha posibilitado la datación de las carpinterías. El marqués de Tarifa emplea las armas de los Enríquez y los Ribera, pero en esta carpintería sobresalen los casetones centrales, donde hace uso de los escudos heráldicos de su linaje femenino (fig. 4).

A nivel de policromía destaca la utilización predominante del oro tanto en las molduras de los casetones como en los miembros generados por la labor de lazo.

Igualmente, hay que resaltar la calidad de los grutescos que decoran el arco (fig. 5), aunque las únicas iniciales encontradas no se corresponden con las de los pintores contratados (fig. 6).

Puertas y ventanas

En la Casa de Pilatos se conservan tres puertas y tres ventanas, todas en el salón del Pretorio, aunque un solo contrato en el que se hace referencia a las puertas y ventanas, en concreto a la pintura y dorado por parte de Antón Pérez⁴. La fecha del contrato corresponde con los escudos de armas que encontramos, alusivos al marqués de Tarifa.

Todas las puertas y ventanas mudéjares tienen en común unos elementos estructurales: un bastidor o armazón, compuesto por peñales, largueros y tabazón, y un sistema de giro, con gorriones y pivotes, que se encuentran en la puerta, y con gorriones y quicaleras que se encajan en la arquitectura. Las gorriones son de mocárabes. También se conservan gorriones en la antecapilla y en la escalera principal, como vestigio de puertas desaparecidas.

Salvando las distintas medidas, la gran diferencia entre las piezas se centra en la elección del diseño de la labor de lazo. Los miembros del lazo de puertas y ventanas van machihembrados, quedando sólo el taujel del lazo claveteado a la tabazón. En la puerta y ventana principales el diseño es de rueda de dieciséis que desculata en ruedas de ocho, y el del postigo de la puerta es de rueda de seis. En las puertas auxiliares es de rueda de diez y en las ventanas auxiliares el lazo se desarrolla con dos composiciones diferentes de ruedas de doce.

Los peñales y largueros están decorados con relieves de roleos, a excepción de los de la puerta principal, que llevan una filacteria en latín. Cerradas las puertas, en su cara exterior se lee el *Padre Nuestro* y en la cara interior el *Credo*.

Todas las ventanas y la puerta izquierda van acompañadas de un capialzado, decorado con labor de lazo ataujelado.

Sala Dorada

La sala Dorada (fig. 7) (6,7x6,7 m) se sitúa en el retrete oeste del salón del Pretorio. La labra está realizada por Francisco Vélez⁵, la carpintería por Cristóbal Sánchez⁶ y la pintura y dorado por Alonso Pérez⁷.

4. El 21 de noviembre de 1537 Antón Pérez contrata la pintura y el dorado de la cúpula de la escalera principal y algunas puertas y ventanas por 90.000 maravedíes. Figuran como fiadores los pintores Sebastián Alejos, Pedro Fernández de Guadalupe y Alejo Fernández. APNS, Of. 6º, Libro 2º de 1537, cuaderno de 16 de noviembre. A. SANCHO CORBACHO, *op. cit.*, p. 9.

5. APNS, Of. 6º, Libro de 1538, cuaderno de 2 de octubre. A. SANCHO CORBACHO, *op. cit.*, p. 9.

6. Para ejecutar "el enmaderamiento de la quadra y retrete de la sala dorada" se contrata, el 26 de mayo de 1539, al carpintero Cristóbal Sánchez. A. SANCHO CORBACHO, *op. cit.*, p. 9.

7. La pintura y dorado del "enmaderamiento de mocárabes" se contrata con Alonso Pérez el 28 de mayo de 1539 por 280.000 maravedíes, actuando de fiadores, entre otros, los pintores Cristóbal de Vanegas y Diego Hernández. APNS, Of. 6º. V. LLEÓ CAÑAL, *La Casa de Pilatos*, Madrid, Electa, 1998, p. 106.

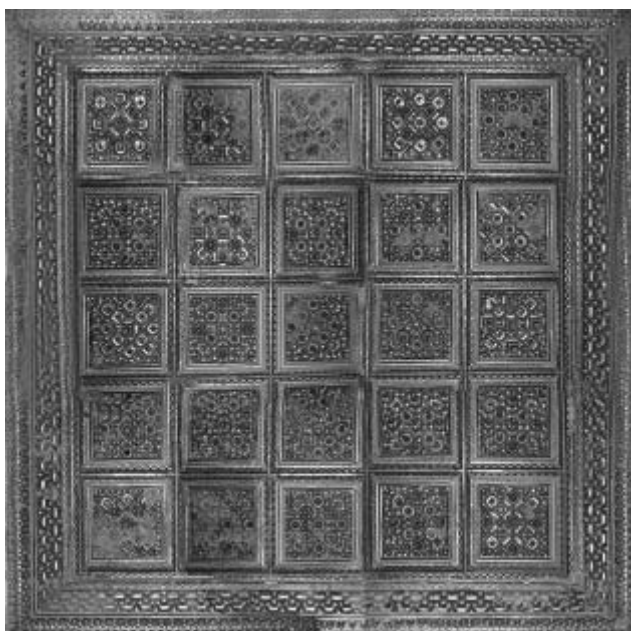


Fig. 7. Artesonado de la sala Dorada.

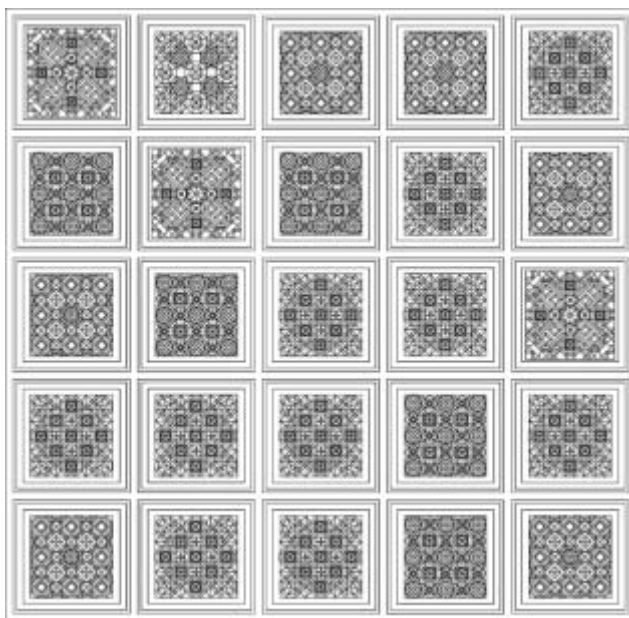


Fig. 8. Desarrollo en planta.

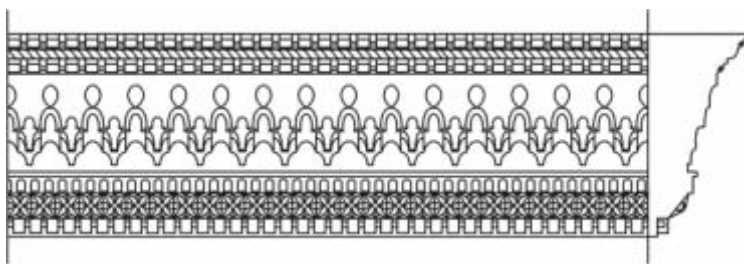


Fig. 9. Arrocabe.

Su sistema constructivo sigue la estructura de casetones, implantada por el marqués de Tarifa (fig. 8). La gran diferencia de este artesonado con el anteriormente visto es el trabajo efectista de mocárabes que se emplea para cubrir los casetones y para la decoración del friso. Nos encontramos frente a un alfarje de veinticinco casetones, cinco por cada lateral, que se cierran con un juego de mocárabes donde no destaca ningún elemento, sino que muestra una composición equilibrada que transmite la armonía de la geometría a través de una aparente sensación de caos.

Sorprende el uso magistral de elementos ornamentales de diferente estilo y origen, que se suceden en el arrocade (fig. 9). Sólo en un elemento se encuentran motivos ornamentales de origen clásico, sirio, hispanomusulmán y gótico.

A excepción de las notas de blanco de las molduras y el azul de las vigas, toda la superficie está dorada.

Corredor de Zaquizamí

El corredor de Zaquizamí (fig. 10) (2,85x6,7 m) se ubica entre el salón del Pretorio y la sala Dorada. Se cierra con un artesonado ejecutado por los mismos artífices que la sala Dorada y, tanto estructural como estéticamente, es muy similar a ésta.

Se forma con una sucesión de doce casetones, seis a lo largo y dos a lo ancho, con sólo dos modelos de casetones de mocárabes, distintos a los que hay en la sala Dorada (fig. 11), aunque perimetralmente se cierra con el mismo arrocade.

Alfarjes de la galería del jardín grande

El marqués de Tarifa adquiere esta zona de la Casa de Pilatos en 1530⁸, pero no se conservan contratos referentes a la ejecución de sus alfarjes. La galería del jardín grande se sitúa en la crujía oeste del patio principal. Cuenta con dos alfarjes, uno

8. Archivo Ducal de Medinaceli, Sección Alcalá (ADM, S.A.), 25, 50 y ADM, S.A., 25, 51. V. LLEÓ CAÑAL, *op. cit.*, p. 105.

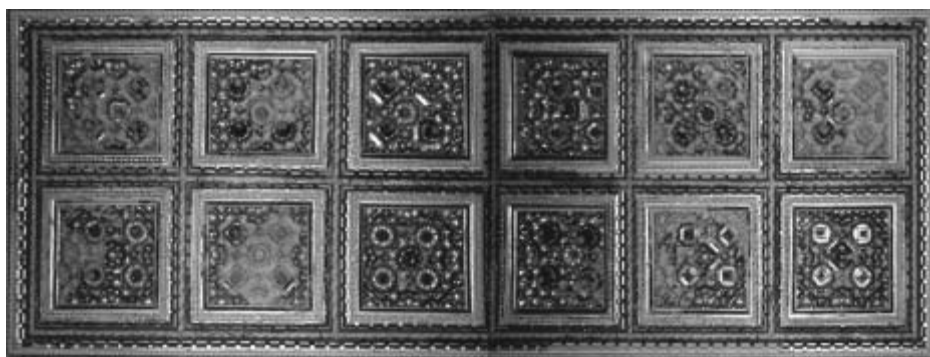


Fig. 10. Artesonado del corredor de Zaquizamí.

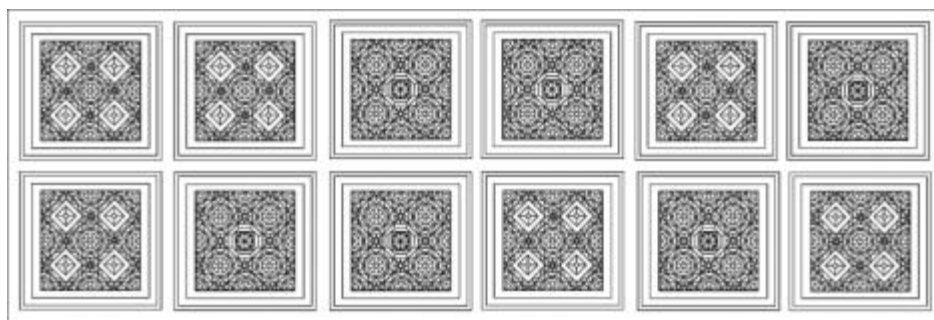


Fig. 11. Desarrollo en planta.

cuadrado (3,2x3,1 m) en el extremo norte (fig. 12) y otro rectangular (3,2x19 m) en el sur (fig. 13). Un alfarje es un forjado, en este caso adintelado, que se conforma con una serie de vigas equidistantes y se cubre con un tablazón.

El sistema constructivo empleado es el más sencillo que podemos encontrar entre los alfarjes. La tablazón se compone de una serie de tablonces que se disponen perpendiculares a la galería, embarrotados en el reverso. Esta tablazón se decora con un juego doble de molduras que forman una composición romboidal. Pese a que se ha perdido casi por completo su capa pictórica, se pueden ver restos de motivos de *candelieri*.

Alfarje del acceso original al patio

Los restos de este alfarje (fig. 14) han aparecido en el transcurso de las reformas efectuadas en la zona denominada palacio del III duque de Alcalá. Cubre una escalera (1x2,9 m) que se sitúa al este del apeadero. Sus características formales y estéti-

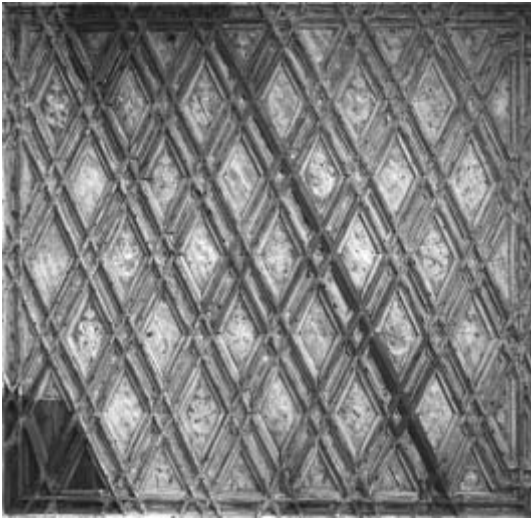


Fig. 12. Alfarge norte del jardín grande.



Fig. 13. Alfarge sur.



Fig. 14. Alfarge del acceso original al patio.



Fig. 15. Modelos de *candelieri*.

cas nos hacen pensar que su comitente fue el marqués de Tarifa, que remodeló este espacio en su momento.

Muy similar a los alfarjes de la galería del jardín grande, mantiene la estructura de alfarje con molduras romboidales, aunque en esta ocasión se ha conservado mejor la policromía, que muestra dos motivos alternos de *candelieri* (fig. 15).

CARPINTERÍAS DE LA ESCALERA PRINCIPAL

La escalera (fig. 16) se encuentra en el codo suroeste del patio principal. El marqués de Tarifa contrata la fábrica con Diego Rodríguez el Viejo⁹. Sabemos que al menos la cúpula fue realizada por Cristóbal Sánchez¹⁰, aunque por los períodos de contratación conocidos por la documentación que existe, suponemos que realizó las siete carpinterías de la caja de la escalera. En relación al dorado y pintura se conservan dos contratos, los dos con Antón Pérez; uno cuando se contrata la fábrica y otro cuando se contrata la carpintería¹¹.

Alfarje del acceso a la escalera

La aparente complejidad de este alfarje (fig. 17) (3,1x6,4 m) desaparece al analizar su sistema constructivo. Es un alfarje con moldura polilobulada en cuyo interior se alternan piñas y cubos de mocárabes también polilobulados. Las piñas mantienen el mismo diseño, mientras que los cubos barajan cuatro modelos distintos (fig. 18).

Perimetralmente encontramos un arrocabe (fig. 19) cuyo friso está policromado con grutescos (fig. 20) y escudos de armas alusivos al marqués de Tarifa. Su esquema compositivo es similar al de otras carpinterías de la escalera, como la del primer descanso, la de la Virgen de la Servilleta o la del acceso a la planta alta.

A excepción del friso, todo el alfarje está policromado en oro, aunque se emplea puntualmente el azul en la tablazón y el blanco en las molduras.

Capialzado

Se denomina capialzado a la tabla de madera tallada o policromada situada en el papo de los dinteles de puertas y ventanas y, ocasionalmente, en el de los tirantes o

9. 15 de octubre de 1538. Diego Rodríguez el Viejo, maestro albañil, se compromete a ejecutar la obra de la escalera principal, tasada en 136.000 maravedíes, y en la que ayudan diez maestros. APNS, Of. 6º, Libro de 1538, cuaderno de 14 de octubre. A. SANCHO CORBACHO, *op. cit.*, p. 9.

10. 3 de noviembre de 1537. APNS, Of. 6º. V. LLEÓ CAÑAL, *op. cit.*, p. 105.

11. El primer contrato es de 21 de noviembre de 1537, que ya hemos citado. El segundo se realiza el 2 de noviembre de 1538: Antón Pérez, pintor, se compromete a dorar la cúpula de la escalera principal ejecutada por Cristóbal Sánchez, carpintero. Precio, 165.000 maravedíes. Obra que estaba acabada a finales de abril de 1539. APNS, Of. 6º, Libro de 1538, cuaderno de 29 de octubre. A. SANCHO CORBACHO, *op. cit.*, p. 9.

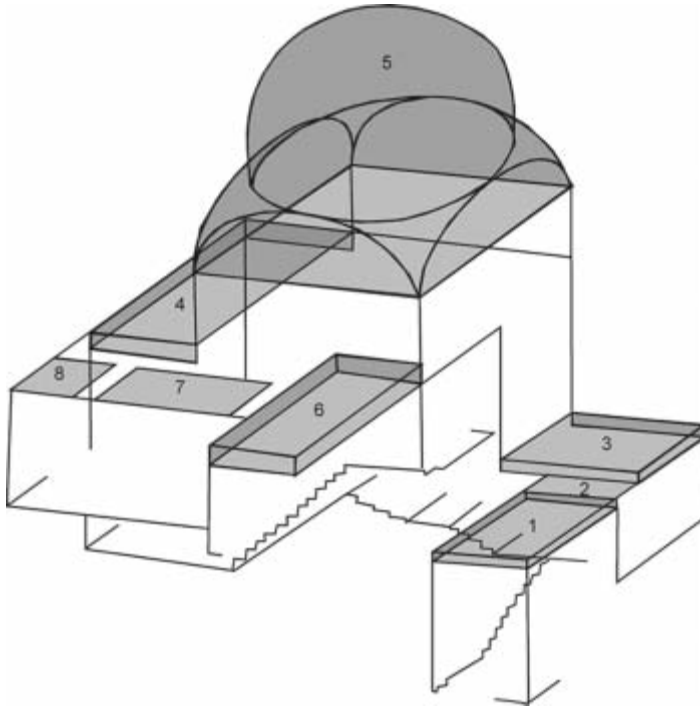


Fig. 16. Relación de carpinterías de la caja de la escalera principal de la Casa de Pilatos:

1. Alfارje del acceso a la escalera
2. Capialzado
3. Alfارje del primer descanso
4. Alfارje de la Virgen de la Servilleta
5. Cúpula
6. Alfارje del acceso a la planta alta
7. Alfارje del pasillo de la Biblioteca (primera dependencia)
8. Alfارje del pasillo de la Biblioteca (segunda dependencia)

rastras. Este capialzado (fig. 21) (0,6x3,1 m) está formado constructivamente como un alfارje ataujelado: una tablazón claveteada a los travesaños del reverso que, a su vez, van clavados a las rastras interiores. La tablazón está decorada con labor de lazo que se desarrolla en torno a nueve ruedas de nueve (gris medio) que descultan en ruedas de doce (gris oscuro). Como miembros de unión de ambas ruedas de emplean tarabeas (gris claro). En los extremos no se siguen las reglas geométricas de la lacería y el lazo genera miembros irregulares (gris muy oscuro) (fig. 22).

En relación a la policromía, todos los miembros generados por las ruedas están dorados y los taujeles del lazo carecen de agramilado, por lo que los filetes van simplemente policromados.



Fig. 17. Alfarje del acceso a la escalera.

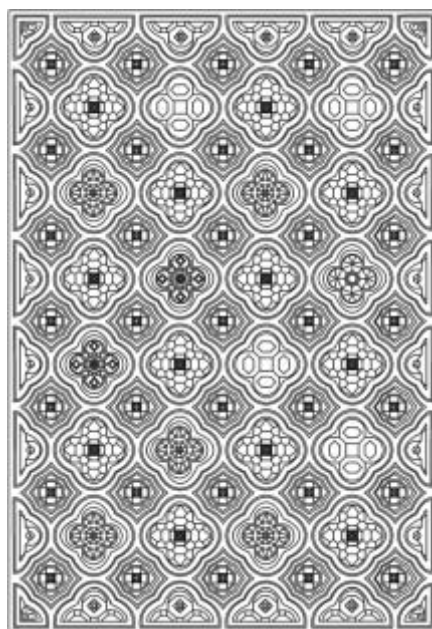


Fig. 18. Desarrollo en planta.

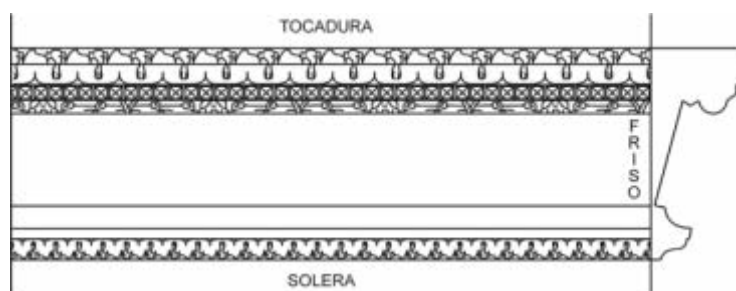


Fig. 19. Arrocabe.



Fig. 20. Modelo de grutescos del friso.

Alfarje del primer descanso

El alfarje del primer descanso (fig. 23) (3,3x4 m) presenta una moldura hexagonal con el interior decorado con florones tallados. Esta decoración es muy común en la arquitectura renacentista, aunque sea el único ejemplo en la Casa de Pilatos. Su composición se basa en treinta y seis hexágonos, seis por lateral, que en dos de sus extremos añade un juego de figuras romboidales. Si dividimos cada florón en hojarasca, moldura y núcleo, sumamos veinte composiciones diferentes (fig. 24).

El alfarje se cierra en tres de sus lados por un arco, similar al que vimos en el alfarje del acceso a la escalera. En el extremo sur mantiene sólo la tocadura, aunque en su exterior se prolonga con otra moldura que se abre a la caja de la cúpula.

Todos los miembros del alfarje están dorados y la única nota de color la hallamos en el friso del arco, decorado con grutescos (fig. 25) y las armas del marqués de Tarifa.

Alfarje de la Virgen de la Servilleta

Este alfarje (fig. 26) (2,6x6,8 m) tiene su composición marcada por una moldura que lo divide en triángulos. El interior de cada triángulo se decora con labor de lazo y piñas de mocárabes. El diseño del lazo se basa en ruedas de nueve que descultan en ruedas de doce, aunque dado el formato es difícil ver el desarrollo de ruedas completas, por lo que surgen innumerables miembros irregulares (fig. 27). Aunque la elección del diseño parece desafortunada, sólo los grandes laceros podían adaptar un diseño concreto al formato requerido. Las piñas se ubican en el seno de la rueda y tienen modelos diferentes de adarajas y distinto tamaño.

Aunque todos los miembros de las ruedas están dorados, los azafates se enriquecen con motivos vegetales realizados con granido (fig. 28). La moldura que conforma el diseño triangular es la misma que la del arco (fig. 29). Éste destaca del resto de arcos de las carpinterías de la escalera, pero mantiene la misma estructura y decoración en el friso con grutescos (fig. 30) y armas del marqués de Tarifa.

Cúpula

Como ya avanzamos, el único contrato que se conserva de las carpinterías de la escalera es el de la cúpula (fig. 31) (6,8x6,8 m), realizada por Cristóbal Sánchez, dorada y pintada por Antón Pérez e inspirada en la del salón de Embajadores del Real Alcázar de Sevilla. Para realizar una cúpula había que tener el grado de maestro carpintero.

Constructivamente es ultrasemicircular y se puede clasificar como una armadura de pares, que se denominan camones y tienen forma curva. Tras decidir el número de gajos en los que se quiere dividir la cúpula y el trazo del lazo que se desea emplear, se desarrolla individualmente cada gajo, dividiendo la sección de la esfera en un número determinado de partes, y en cada una de las secciones se calcula el desarrollo del lazo. En la Casa de Pilatos la cúpula está dividida en doce gajos y el lazo es de diez *lefe* (fig. 32).

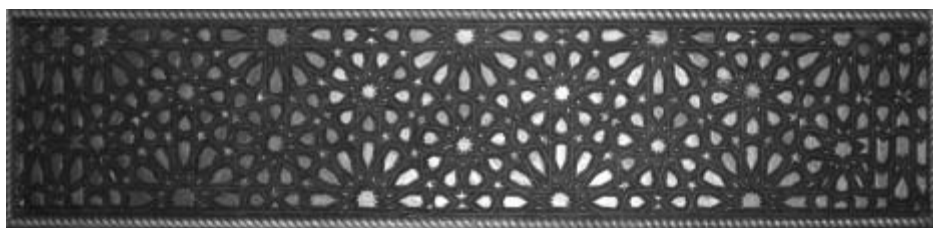


Fig. 21. Capialzado de la escalera.

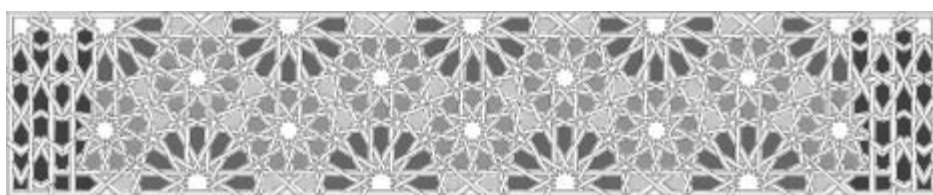


Fig. 22. Desarrollo en planta y distribución del lazo.



Fig. 23. Alfarje del primer descanso de la escalera.

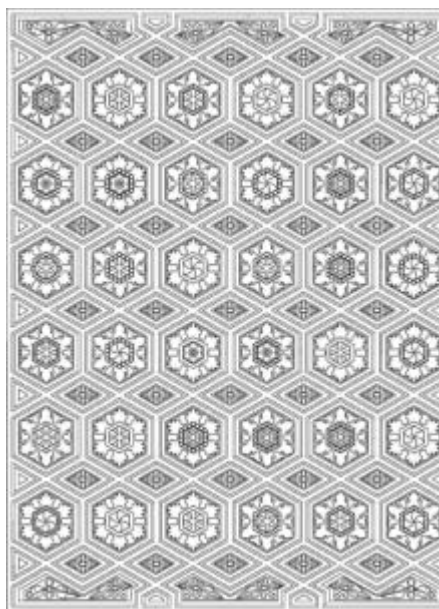


Fig. 24. Desarrollo en planta.



Fig. 25. Modelo de grutescos del friso.

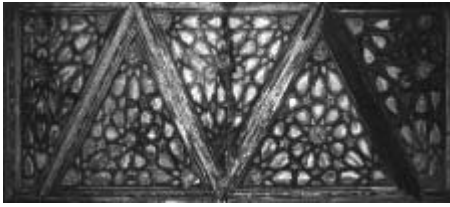


Fig. 26. Alfarje de la Virgen de la Servilleta.

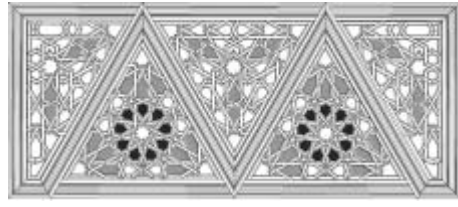


Fig. 27. Desarrollo en planta y distribución del lazo de las ruedas de nueve (gris oscuro) y de los miembros regulares de las ruedas de doce (gris claro).



Fig. 28. Motivos vegetales de los azafates.

La cúpula se apoya en una solera circular, que se transforma en base octogonal a través de cuatro pechinas decoradas con mocárabes. Tanto en la cúpula como en las pechinas destaca el uso predominante del oro, pero en los azafates de la rueda central se encuentra una serie de retratos de personajes de la época (fig. 33).

La alternancia de trompas y pechinas dibuja en cada lateral un juego de tres semicircunferencias, que están decoradas con altos relieves de grutescos en los laterales y en el centro con escudos de armas portados por salvajes. En el lateral este aparece el escudo de los Mendoza, alusivo a María de Mendoza. En el oeste, el de los Quiñónez, alusivo a Teresa de Quiñónez. En los laterales norte y sur, los de los Enríquez y los Ribera, alusivos a los Adelantados Mayores.

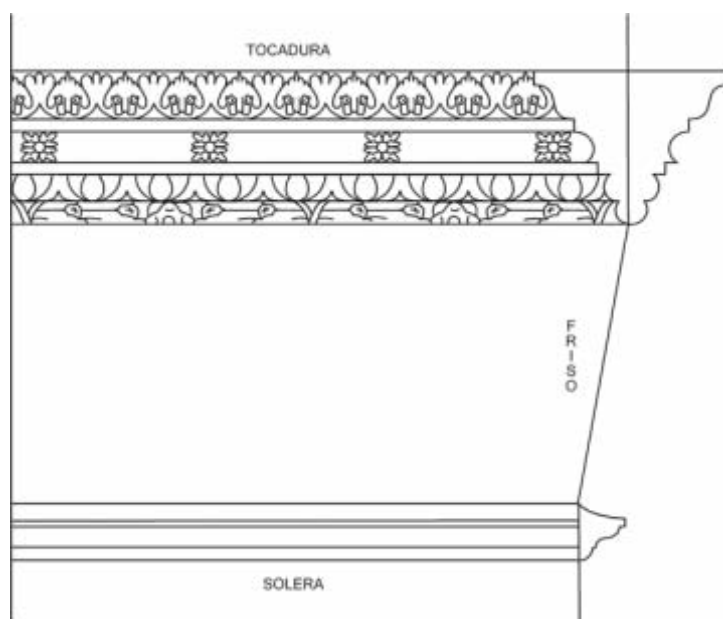


Fig. 29. Arrocabe.



Fig. 30. Modelo de grutescos del friso.

Para cerrar la cúpula se ha empleado una importante moldura perimetral a modo de arrocabe, donde se puede leer la firma de Cristóbal Sánchez (fig. 34).

Alfarje del acceso a la planta alta

Este alfarje (fig. 35) es gemelo del que se halla en el acceso a la escalera, pero hay algunas diferencias entre ambos: éste es algo más pequeño (3x4,5 m), los modelos de los cubos de mocárabes son diferentes (fig. 36), al igual que el modelo de grutescos (fig. 37), y el arrocabe de uno de sus laterales se adapta a la arquitectura recortándose en forma de arco. En todo lo restante, tanto constructiva como decorativamente, son iguales.

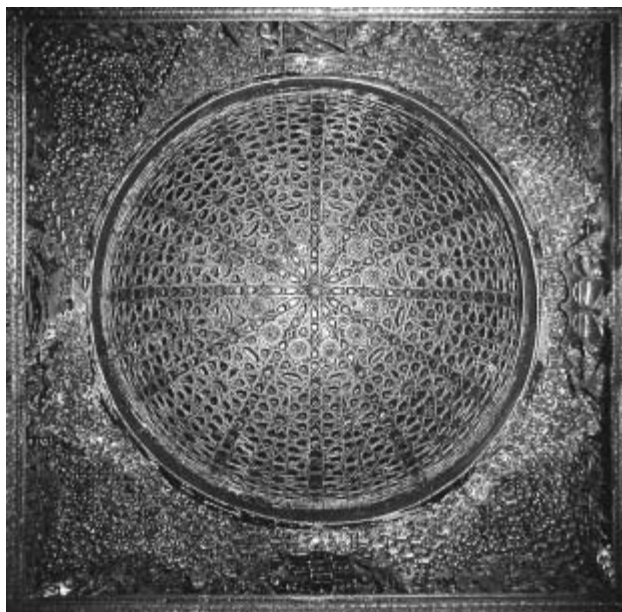


Fig. 31. Cúpula de la escalera de la Casa de Pilatos.

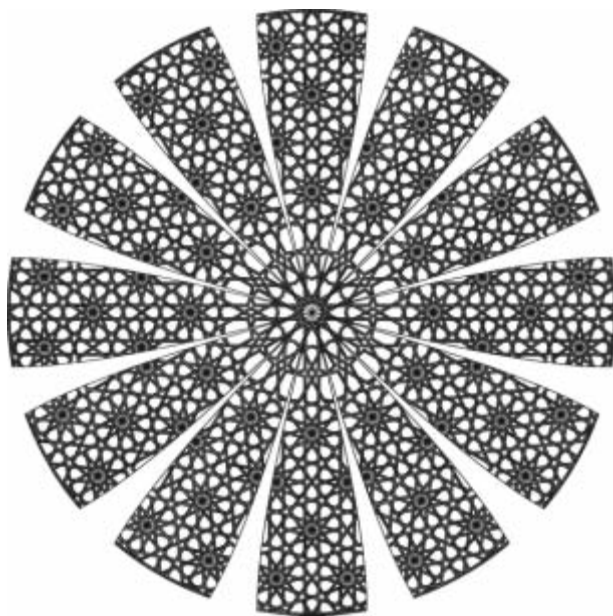


Fig. 32. Desarrollo en planta.



Fig. 33. Retratos de los azafates.



Fig. 34. Firma: "XTOBAL SANCHES CARPINTERO ME FECIT".

Alfarjes del pasillo de la Biblioteca

El pasillo se divide en dos dependencias muy bien acotadas por un arco. La primera está cubierta por un alfarje rectangular (1,6x6,3 m) y la segunda por uno cuadrado (1,6x1,4 m). Ambos son de características similares (fig. 38).

Constructivamente son alfarjes ataujelados en los que se desarrollan ruedas de ocho decoradas con piñas y cubos de mocárabes, y hay gran diversidad de modelos en las piñas. Son las únicas carpinterías de la Casa de Pilatos que carecen de arrocabe, sustituido por una pequeña moldura.



Fig. 35. Alfarje del acceso a la planta alta.

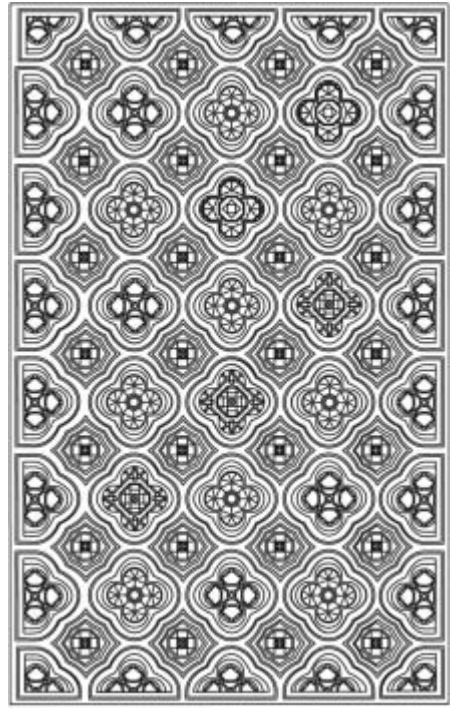


Fig. 36. Desarrollo en planta.



Fig. 37. Modelo de grutescos del friso.

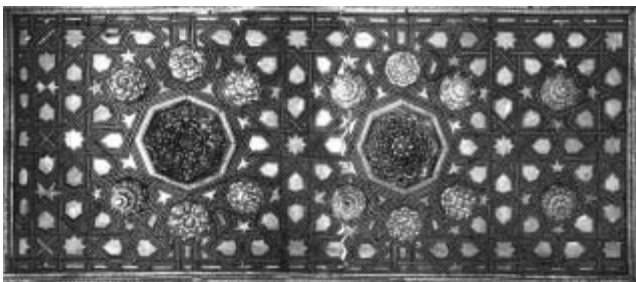


Fig. 38. Alfarjes del pasillo de la Biblioteca.

A nivel de policromía, todos los miembros de las ruedas, piñas y cubos de mocárbes están dorados y en los azafates del alfarje pequeño quedan retos de motivos vegetales granidos.

OTRAS CARPINTERÍAS

Aunque hemos hecho una relación de la carpintería de lo blanco que se conserva en la Casa de Pilatos relacionada con el marqués de Tarifa, no podemos dejar pasar la ocasión de hacer referencia a dos carpinterías que, gracias a la documentación, sabemos que se ejecutaron pero que ya no se conservan.

La primera es el artesonado del guardarropa, que hoy alberga las caballerizas del palacio. El I duque de Alcalá contrata a los albañiles Juan Suárez y Juan Miguel para desmontar el artesonado y realizar los actuales arcos de crucería. Describen al artesonado como “techo de casetones dorados”¹².

En la galería baja del jardín chico se expone en la actualidad un artesonado dieciochesco que, dada su similitud formal y estética con el del salón del Pretorio, suponemos que es una reconstrucción del original que se realizó en el siglo XVI. Seguramente, la pérdida del artesonado original se debió a los daños producidos por las lluvias, pues en 1731 se manda “desenvolver los techos principales que por la lluvia se calaban”¹³.

12. APNS, Of. 6°. V. LLEÓ CAÑAL, *op. cit.*, p. 118.

13. ADM, S.A., documentos sin clasificar, 1536-1852. V. LLEÓ CAÑAL, *op. cit.*, p. 96.

LA INCORPORACIÓN DEL TÉRMINO MUDÉJAR A LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA: UN MÉRITO COMPARTIDO

Joaquín García Nistal
Universidad de León

“El estilo arquitectónico de que tratamos ha sido impropriadamente denominado hasta la segunda mitad del presente siglo en que se comenzó a introducir su actual nombre [...] habiendo, el que esto escribe, concebido la idea de sustituir con la palabra *mudéjar* a la impropia de *mozárabe* con que se había designado hasta entonces a los monumentos de este género [...]. Hoy está ya generalmente aceptado el nombre de *estilo mudéjar*, que [...] dimos a pública luz el día 8 de noviembre de 1857”¹.

En estos términos reclamaba Manuel de Assas y Ereño la paternidad del vocablo mudéjar aplicado a la arquitectura, quince años después de que José Amador de los Ríos pronunciara su discurso de ingreso a la plaza de académico de número en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando². Pero no había sido éste el primer desencuentro entre ambos. El 28 de marzo de 1859 Assas rechazaba la invita-

1. M. de ASSAS Y EREÑO, «Portada de una casa de Toledo, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, t. III, 1874, pp. 155-156.

2. El periódico *La época* recogía el acto de manera tan minuciosa que no nos resistimos a reproducirlo parcialmente en esta nota: “Ayer se verificó con la solemnidad de costumbre en el salón de juntas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, la recepción pública del Sr. D. José Amador de los Ríos. Presidió el acto el señor duque de Rivas, viéndose a su lado a los señores marqueses de Pidal y Someruelos y la mayor parte de los distinguidos artistas que se honran con el título de académicos. También estaban allí los individuos de otras academias, entre los cuales recordamos a los señores Gil de Zárate, Ochoa, Lafuente, Cañete, Ferrer del Río y otros. El nuevo académico leyó un extenso e interesante discurso sobre la historia de la arquitectura mudéjar [...]. El Sr. D. Pedro de Madrazo [...] fue el encargado de contestar a su nuevo compañero, y lo hizo en un discurso tan bello como profundo, que cautivó por completo las simpatías del auditorio [...]. A las cuatro de la tarde terminó esta brillante solemnidad académica, saliendo el numeroso público que llenaba el salón muy complacido de los discursos, así del nuevo como del antiguo académico”, *La época*, 3, 129, 20 de junio de 1859, p. 3. El discurso fue publicado por primera vez en: J. AMADOR DE LOS RÍOS, «El estilo mudéjar en arquitectura», *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don José Amador de los Ríos (19 de junio de 1859)*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1859.



Fig. 1. Portada del *Museo Español de Antigüedades*, t. III, Madrid, 1874.

ción de su por entonces compañero de comisión para escuchar la lectura preparatoria de su discurso dentro de una de las sesiones³, y le hacía saber sobre la existencia de su artículo de 1857 en el *Semanario Pintoresco Español*⁴.

De los Ríos no desaprovecharía la oportunidad de escribir también en el *Museo Español de Antigüedades* de 1874 para replicar, con ironía, que quizás aquella negativa había respondido a que “no se había repartido aún a los suscritores de dicho semanario el número póstumo de noviembre de 1857”⁵, puntualizando que, tal como había sido informado por “uno de los más asiduos y entendidos colaboradores” de esa revista, los números “salieron a luz mucho tiempo después de la fecha que llevan estampada, excediendo el retraso de los últimos, correspondientes a noviembre y diciembre, de diez y ocho meses”. Demostraba así que el número 45 no había aparecido hasta abril de 1859, es decir, un mes más tarde de la presentación de su discurso ante la citada

3. Nos referimos, como detallaremos más adelante, a la comisión encargada de elaborar la publicación *Monumentos Arquitectónicos de España*.

4. Así lo recogía J. AMADOR DE LOS RÍOS, «Púlpitos de estilo mudejár en Toledo», *Museo Español de Antigüedades*, t. III, 1874, p. 334.

5. *Ibidem*.

comisión y días después de que lo hubiera depositado en la Real Academia para que Pedro de Madrazo elaborase su contestación⁶. Parecía zanjar de esta forma la polémica en torno a la primacía temporal de aquel privilegio, pero no conseguía desvelar algunos interrogantes que se desprenden de las publicaciones de ambos autores.

Con independencia del momento de su aparición, las «Nociones fisionómico-Históricas de la arquitectura» de noviembre de 1857 dejaban constancia, en la clasificación de un tipo de “arquitectura mahometana” realizada en territorio reconquistado por los cristianos, que “hay quien opina que los monumentos así contruidos forman una clase que debe separarse de los tres gustos antes mencionados y que podría apellidarse *mudéjar*”⁷. ¿A quién se correspondía este juicio anónimo que adelantaba en más de un año y medio la aportación del baenense? Por si estas palabras no alimentan por sí mismas las sospechas sobre la posible participación de otros estudiosos del patrimonio español en el enunciado de la nueva expresión, el discurso de 19 de junio de 1859 contribuye aún más a contemplar esta posibilidad. ¿Por qué de los Ríos consideraba que las características de la arquitectura mudéjar no eran a nadie desconocidas? razón por la que decidía no detenerse “a fijar sus peculiares caracteres”⁸, o ¿quiénes habían sido esos “entendidos arqueólogos de nuestra patria” gracias a los que, tras “largas y muy provechosas consultas”, decidió cambiar la denominación de lo que años atrás, en su *Toledo pintoresca*, había adjetivado de mozárabe?⁹.

LA DEUDA HISTORIOGRÁFICA

«El estilo mudéjar en arquitectura» de 1859 suponía la culminación de un proceso de creciente interés por el patrimonio monumental andalusí y de la progresiva revalorización de un sincretismo estilístico que dejaría de ser muestra de “decadencia” de la arquitectura hispanomusulmana desde el siglo XV para convertirse en “un arte que no tiene par y semejante en las demás naciones”¹⁰. El primero vino precedido y alimentado en buena medida por el empeño de algunos autores franceses e ingleses, quienes, como amargamente reconocía Amador de los Ríos en su *Sevilla pintoresca*, les habían “arrebataado la gloria de ofrecer a la Europa moderna un cuadro completo de las artes de aquel pueblo”, por la “aversión sistemática” que en nuestro suelo existía hacia este género de arquitectura¹¹. El giro de apreciación experimentado en el que, por cierto, jugaron un importante papel los dos protago-

6. *Ibidem*, p. 332.

7. M. de ASSAS Y EREÑO, «Nociones fisionómico-Históricas de la arquitectura en España. Artículo IX. Monumentos de estilo mahometano desde el siglo VIII al siglo XVI. Conclusión», *Semanario Pintoresco Español*, 45, 8 de noviembre de 1857, pp. 353-354.

8. J. AMADOR DE LOS RÍOS, «El estilo mudéjar...», p. 28.

9. *Ibidem*, p. 7.

10. *Ibidem*.

11. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Francisco Álvarez, 1844, pp. 215-216.

nistas anteriores mediante sucesivas denuncias a favor de una mayor atención hacia la arquitectura realizada por los musulmanes en suelo español¹², daría inicio a una serie de ensayos sistematizadores que venían a paliar que “ni todos sus edificios son hoy bastante conocidos, ni se han clasificado hasta ahora convenientemente, conforme a las distintas épocas a que corresponden”, como reprochaba José Caveda en su *Ensayo Histórico sobre diversos géneros de arquitectura*¹³.

El mudéjar habría de emerger de aquellas clasificaciones positivistas de la arquitectura andalusí, dentro de la cual tempranamente se advirtió una suerte de combinación de estilos que se fijó en su última etapa y que se atribuía a los “cristianos mozárabes”¹⁴. Estas nociones, desarrolladas por Llaguno y Amírola, tendrían su continuidad en otros autores como José Caveda, quien determinó que esa “mezcla” y “confusión” de “algunos rasgos del estilo romano-bizantino, y otros que corresponden al gótico-germánico [...], con los puramente árabes” era fruto de la “triste condición del reino granadino” durante el siglo XV¹⁵. Esta situación decadente respondía a la visión evolutiva-progresiva o de ciclo vital de las artes derivada del mo-

12. Manuel de Assas se pronunciaba en 1837 de la siguiente manera: “La pasión a las antigüedades de los siglos medios se ha desarrollado en Alemania, en Inglaterra y en Francia hasta un extremo que parece increíble. Y nosotros, los españoles, que poseemos en esta parte acaso los mayores tesoros de Europa en una *mezquita de Córdoba*, un *alcázar de Sevilla*, una *Alhambra* asombro de los extranjeros, y otros mil monumentos árabes envidiados de las naciones más ilustradas; nosotros [...] ¿podríamos permanecer impasibles, sin desear a lo menos oír hablar de los monumentos y costumbres de aquellos incomprensibles tiempos? No lo creemos así, y por lo mismo nos proponemos comunicar al público nuestros escasos conocimientos, esperando excitar en nuestra juventud el deseo de acompañarnos algún día en nuestras investigaciones”, M. de ASSAS Y EREÑO, «Edad Media», *No me olvides*, 1, 1837, pp. 3-4. En una línea semejante encontramos declaraciones como: “Nuestros vecinos nos dan el ejemplo de veneración a sus monumentos nacionales [...]. ¡Y, sin embargo, nuestra España puede envanecerse de monumentos que en nada ceden a los extranjeros! En qué parte del mundo existe otra Alhambra”, P. PIFERRER, *Recuerdos y Bellezas de España. Principado de Cataluña*, Barcelona, Joaquín Verdaguer, 1839, p. 4; o, “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”, J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Ignacio Boix, 1845, p. 215.

13. J. CAVEDA, *Ensayo Histórico sobre diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Santiago Saunague, 1848, pp. 195-196. Algo semejante había denunciado Enríquez Ferrer tres años antes: “Por desgracia, este género de arquitectura ha sido juzgado con demasiada ligereza por los hombres inteligentes que, sin embargo, no habían tenido ocasión de examinarlo y estudiarlo a vista de ojos”, F. ENRÍQUEZ FERRER, «Continúa el discurso acerca de la historia e importancia de la arquitectura: árabes», *El Español, periódico de literatura, bellas artes y variedades*, 17, 22 de septiembre de 1845, p. 2.

14. Así lo fijó Eugenio Llaguno: “A los moros sucedieron en España en este género de arquitectura los cristianos mozárabes, que la aprendieron de ellos; y como eran de distinta religión variaron los adornos, y poco a poco alteraron la arquitectura árabe”, E. LLAGUNO Y AMÍROLA Y J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, p. 30.

15. También daba continuidad a su adscripción a los mozárabes: “Los *muzárabes* sobre todo, formados en la escuela de los sarracenos [...] habían empleado con harta frecuencia esa amalgama de las cualidades gótico-germánicas y árabes en sus fábricas religiosas [...]. De aquí el marcado arabismo, que se descubre desde los últimos años del siglo XV”, J. CAVEDA, *op. cit.*, pp. 247-248. Este autor, no obstante, abordará su estudio dentro de la clasificación de la arquitectura musulmana y no cristiana: “sin echar en olvido las modificaciones, que en su decadencia durante el siglo XV ha sufrido la arquitectura árabe empleada por los *muzárabes*, y cuánto influyeron en su corrupción y desmedro las cualidades que adquiriera del arte cristiano”, *ibidem*, p. 203.

delo winckelmanniano, pero también al enfoque purista de algunas líneas de estudio que promovían la supremacía de la arquitectura cristiana. No resulta sorprendente, entonces, que investigadores como Rafael Mitjana, adscrito a los denominados estudios “deterministas-espiritualistas”, vieran aquella fusión como una muestra más del parasitismo que había caracterizado a la arquitectura musulmana “casi siempre”¹⁶.

José Caveda, no obstante, había tomado buena nota, como reconocía¹⁷, de la *Toledo pintoresca* publicada tres años antes por José Amador de los Ríos. Lo que para este último había sido una “confusión misteriosa”¹⁸ o una “lucha” de estilos que “denotaba el gusto de las respectivas épocas” al hablar el alcázar sevillano en 1844¹⁹, sería evaluado un año más tarde como un nuevo período dentro del “arte árabe”. Éste, que había recorrido las fases de “imitación”, “transición” y “propiedad u originalidad”, “debía experimentar aún otra transformación en manos de los arquitectos mozárabes, que moraban las ciudades conquistadas por los cristianos”²⁰. Aunque, siguiendo las trayectorias anteriores, situó esta arquitectura dentro de una cuarta y última etapa y la denominó *mozárabe* o *morisca*, y también de *decadencia* o *imitación cristiana*²¹, suyo fue el mérito de valorarla como contenedora de “un nuevo y más grandioso carácter”²² y de dotarla de un amplio arco cronológico, apuntando que “este período, quizá uno de los más largos en la historia del arte arábigo, no pudo menos de producir muchos y apreciables edificios”²³.

En el decurso historiográfico que trazamos, Manuel de Assas, menos participativo que los anteriores y a diferencia de ellos, intuía en sus “observaciones sobre la arquitectura cristiana usada en Toledo después de la Reconquista” la posibilidad de que esta arquitectura de “fisonomía particular” pudiera ser incluida dentro de las artes cristianas²⁴ (fig. 2). Este aparentemente trivial cambio de óptica encerraba la

16. R. MITJANA DE LAS DOBLAS, «Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media: Arquitectura siglos XIII-XIV-XV», *El Siglo Pintoresco. Periódico universal*, t. I, octubre de 1845, p. 167. El artículo lo firma en Londres el 1 de octubre de 1843.

17. “Justo es recordar aquí la diligencia y buen criterio con que últimamente supo determinar su verdadero carácter D. José Amador de los Ríos, en la segunda parte de la obra que ha publicado con el título de *Toledo pintoresca*, donde tan atinadamente describe los edificios árabes de esta ciudad, hasta entonces no tan conocidos y apreciados como devieran serlo”, J. CAVEDA, *op. cit.*, p. 203.

18. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Sevilla pintoresca...*, p. 295.

19. *Ibidem*, p. 54.

20. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Toledo pintoresca...*, p. 226.

21. *Ibidem*, p. 228.

22. Para referirse al alcázar de Sevilla declaraba: “En él se contempla la misma riqueza de imaginación, la misma abundancia de ornatos, que avaloran la fortaleza de Granada; pero las formas totales han tomado y en parte un nuevo y más grandioso carácter”, *ibidem*, p. 226.

23. *Ibidem*.

24. “El arte de los conquistados muzlimes no sólo se empleó en todos los demás edificios toledanos, ya con toda pureza, ya adoptando prácticas del género artístico practicado a la sazón por los victoriosos cristianos, sino que además influyó muy poderosamente en la arquitectura de éstos, contaminándola con sus detalles y hasta trasmitiéndola alguna de sus máximas; haciéndola por tanto agregar a sus caracteres propios otros extraños, que la dieron hasta cierto punto una fisonomía particular, alterando algún tanto las formas y distribución, ora de los ornatos, ora de las partes componentes”, M. de ASSAS Y EREÑO, *Álbum artístico de Toledo*, Madrid, Julián Saavedra y C., 1848, s.p.



Fig. 2. Basílica de Santa Leocadia (Toledo), en M. de Assas y Ereño, *Álbum artístico de Toledo*, Madrid, Julián Saavedra, 1848.

llave de la aparición del nuevo vocablo, porque, como vaticinaba José Caveda, “analizados sus diversos monumentos” restaba “se tome en cuenta el estado social, que tan poderosamente influyó en sus formas y alteraciones”²⁵, hecho que, en todo caso, no se vería materializado hasta tiempo después, en las primeras páginas del discurso de José Amador de los Ríos²⁶.

25. J. CAVEDA, *op. cit.*, p. 248.

26. “Permitidme, no obstante, que fijándome por breves momentos en la grande era de la reconquista [...], ose señalaros entre todas las manifestaciones del arte cristiano cierto linaje de arquitectura, que reflejando de una manera inequívoca el estado intelectual de la grey castellana, desde mediados del siglo XIII, es, en mi concepto, seguro comprobante de la verdad enunciada. Hablo de aquel estilo, que tenido en poco, o visto con absoluto menosprecio por los ultra-clásicos del pasado siglo, comienza hoy a ser designado, no sin exactitud histórica y filosófica, con el nombre de *mudéjar*”, J. AMADOR DE LOS RÍOS,

LA INTRODUCCIÓN DEL TÉRMINO MUDÉJAR: UNA RESPONSABILIDAD COMPARTIDA

El mudéjar era ya un término de uso frecuente en la historiografía política y social sobre la Edad Media hispana²⁷, por lo que esa atenta mirada que, sobre el estado social en que se había gestado esa arquitectura, reclamaba Caveda debía ser suficiente para el cambio de denominación. ¿No debieron influir entonces los numerosos estudios histórico-sociales en este proceso?

La respuesta a esta y otras cuestiones que planteábamos inicialmente se halla en el cruce de declaraciones del *Museo Español de Antigüedades* con el que abríamos esta comunicación. Manuel de Assas aclararía que, cuando en 1857 escribía que había quien opinaba “que los monumentos así contruidos forman una clase [...] que podría apellidarse *mudéjar*”, se refería a Pascual de Gayangos, Serafín Estébanez Calderón Livermore, Francisco Javier Simonet y otros arqueólogos, que tampoco detallaría en este caso, pero que, como comprobaremos más tarde, eran sus compañeros de la comisión²⁸. José Amador de los Ríos, rebatiendo al anterior la paternidad del término, trazaría un recorrido por sus contribuciones en la *Sevilla pintoresca*²⁹, *Toledo pintoresca*³⁰ e *Historia crítica de la literatura española*³¹, para justificar que su discurso había sido fruto de “larga meditación y perseverantes ensayos”³². Para ellos reconocía haber sido necesaria una “madura contemplación” que debía “enlazarse estrechamente con otro linaje de investigaciones

«El estilo mudéjar...», p. 7. Manuel de Assas no materializó esta posibilidad en el artículo IX de sus «Nociones fisionómico-Históricas de la arquitectura en España» que, de hecho, llevaba por título: “Monumentos de estilo mahometano desde el siglo VIII al siglo XVI”, y lo titulaba: “Estilo mahometano usado en comarcas dominadas por cristianos”, M. de ASSAS Y EREÑO, «Nociones fisionómico-Históricas...», p. 353.

27. El profesor Valdés Fernández ha trazado una interesante trayectoria histórica del uso de este término desde algunos autores del siglo XIII. Véase M. VALDÉS FERNÁNDEZ, *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, Universidad, 1984, pp. 17-27.

28. Aclarando que, en todo caso, su participación fue en calidad de asesores: “todos aprobaron nuestro dictamen acerca de cambiar la palabra mozárabe por la de mudéjar”, M. de ASSAS Y EREÑO, «Portada de una casa...», p. 156.

29. En la que dice haber “llamado grandemente la atención la especial fisonomía de aquellas [construcciones] que más inmediatamente se relacionaban con la época de la conquista”, J. AMADOR DE LOS RÍOS, «Púlpitos de estilo...», p. 327.

30. “No sólo reconocimos de nuevo y en más amplios horizontes su génesis, su procedencia y su valor histórico, sino que procurando quilatar su importancia artística, le concedíamos una consideración privativa y un lugar aparte en la historia del arte mahometano”, *ibidem*, p. 329. Justificaría también la errónea denominación empleada en esta obra: “El nombre de *mozárabe*, que le asignamos, aunque lo reconocemos ahora como inadecuado, obedecía inmediatamente a las venerandas tradiciones que había atesorado y guardado muy principalmente en Toledo aquella meritisima grey, rica, privilegiada y poderosa, dentro de sus muros, durante la Edad-media; y por la equivalencia de *morisca* aspirábamos a significar la representación que tenía en aquella arquitectura, el ya vencido elemento mahometano”, *ibidem*.

31. “Explicando el origen histórico de este linaje de vasallos [mudéjares] [...] añadíamos: favorecida por la potestad real, respetada en sus propiedades y en el ejercicio de su religión y de sus leyes [...] vuelve, pues aquella raza la vista a su antigua literatura, para demandarle inspiraciones con que enriquecer la castellana, mientras le pide los medios artísticos y expositivos por ella elaborados, lo cual se verificaba también en cierta manera respecto de las artes”, *ibidem*, p. 330.

32. *Ibidem*, p. 325.

históricas”³³. Menos explícito sería al hablar de la *Histoire des mores mudéjares et des morisques* (1845-1848) de Albert de Circourt³⁴, de cuyo “muy discreto autor”, como lo nombra, dice haber secundado en su propósito al escribir «Mozárabes, mudéjares, moriscos» en la *Revista española de Ambos Mundos* de 1855³⁵. De este artículo presumía haber enunciado que “los moros mudéjares ejercían con preferencia las artes y los oficios”³⁶, lo que refrendaba sus aportaciones en el campo de la literatura. Pero la publicación de de los Ríos no era sino una reseña crítica de la obra del francés, a quien pertenece la frase anterior: “les Mores [mudéjares] exerçaient plus volontiers les arts, les métiers”³⁷. Es más, este último, buscando el legado musulmán en el genio y carácter español, dice hallarse aún en la arquitectura, indicando que los edificios de “gusto morisco” realizados con posterioridad a la Reconquista no responden a una imitación de los cristianos, sino a que eran obra o de “moros [mudéjares] o de mozárabes”, ejemplificándolo con las obras de Pedro I de Castilla en el alcázar de Sevilla, para las que el monarca “recurrió a los primeros”³⁸.

Pedro de Madrazo, que como veremos intervendría notablemente en la introducción del nuevo término para la arquitectura española, también se había hecho eco de esta obra en *Recuerdos y Bellezas de España* dedicado a Córdoba (1855), como refleja una nota a pie de página³⁹. Preocupado constantemente por la “asociación de elementos heterogéneos” contenidos en la capilla real cordobesa⁴⁰, concluiría en que “serían probablemente moros mudéjares los que la hi-

33. *Ibidem*, p. 327.

34. A. CIR COURT, *Histoire des mores mudéjares et des morisques, ou des arabes d'Espagne sous la domination des chrétiens*, Paris, A. Dentu, 1846, 3 tomos.

35. J. AMADOR DE LOS RÍOS, «Mozárabes, mudéjares, moriscos», *Revista española de Ambos Mundos*, 1855, t. II, pp. 911-1029. El artículo está firmado por José Amador de los Ríos en noviembre de 1854.

36. J. AMADOR DE LOS RÍOS, «Pulpitos de estilo...», p. 331.

37. A. CIR COURT, *op. cit.*, t. I, p. 255. Circourt, aclarados los términos mudéjares y moriscos en el inicio de su obra, empleará únicamente la palabra “mores” para referirse a “mores mudéjares” como viene enunciado en su título, por lo que añadimos entre corchetes “mudéjares” para que no dé lugar a interpretaciones erróneas. Advértase que de los Ríos emplea “moros mudéjares”, tomando la denominación que consta en el título de los volúmenes de Circourt.

38. “Nous la retrouvons encore dans les monumens d'architecture, qui sont en partie la gloire des l'espagne; mais d'ordinaire à ce propos on confond deux choses bien distinctes, tout-à-fait opposées, les monumens moresques et les monumens espagnols: les derniers n'imitent en rien les premiers [...]. Il existe des monumens construits, réparés ou achevés dans le goût moresque, et dont la date est postérieure à la réoccupation du territoire par les Espagnols, c'est vrai; mais ils sont l'oeuvre ou des Mores ou des Mozarabes. L'Alcazar de Séville, par exemple, Pierre-le-Cruel, caprice de souverain ou fantaisie d'homme de goût, l'a fait terminer en conservant le style primitif; mais la direction de l'ouvrage, l'exécution des ornemens n'appartiennent pas à des espagnols; Pierre eut recours aux Mores”, *ibidem*, t. III, pp. 310-311.

39. P. de MADRAZO y F.J. PARCERISA, *Recuerdos y Bellezas de España. Córdoba*, Madrid, Repullés, 1855, p. 235.

40. “Sorprende en verdad que teniendo España en el siglo XIV una arquitectura tan bella, tan gallarda, tan cristiana en su fisonomía como la gótica del segundo período, fuese ese rey a servirse de la sarracena para labrar la capilla real de Córdoba, pero si bien lo consideramos, este hecho nada tiene de extraño [...]. Tampoco debemos sorprendernos de hallar en muchas construcciones de los siglos XIV y XV la amalgama de los dos artes gótico y sarraceno. Las artes, por lo que tienen de práctico y consuetudinario, se prestan a la fusión de los más opuestos caracteres”, *ibidem*, pp. 247-248.

cieron”⁴¹, apreciación que, unida a la doble denominación para designar al grupo étnico, es signo inequívoco de deuda con Circourt. Un año más tarde, en el ejemplar de la misma colección de Sevilla y Cádiz, ese “arte híbrido de muy gracioso aspecto” que se halla, entre otros edificios, en las parroquias sevillanas, lo tilda abierta y repetidamente de “estilo mudéjar”⁴², pues lo “practicaban [...] como sistema nuevo” aquellos moros mudéjares procedentes de Granada en los dominios de Castilla durante los siglos XIV y XV⁴³ (fig. 3). Aunque la obra se publicaría con posterioridad con escuetos cambios y añadidos, el grueso había quedado depositado en la imprenta de Cipriano López en 1856, lo que demuestra que Pedro de Madrazo, a la postre encargado de responder el discurso de Amador de los Ríos, contribuyó decisivamente en la adopción del vocablo, como recordaría en una nota a pie que añadió durante el período en que el volumen estaba en prensa: “El lector aficionado a este género de estudios hallará las oportunas explicaciones en nuestro tomo de Córdoba [...]. Allí apuntábamos por primera vez en 1855 nuestras ideas sobre el dualismo que presenta la arquitectura española en los siglos XIII, XIV y XV, y sobre el desarrollo del estilo introducido por los mudéjares. Las ideas de este último orden, aceptadas por nuestro antiguo amigo y compañero el Señor Don José Amador de los Ríos, obtuvieron un razonado desenvolvimiento en el bello Discurso leído por este digno Académico en 1859”⁴⁴.

De ser así, Pedro de Madrazo habría sido decisivo si, aun cuando su obra no había visto la luz, había compartido sus pareceres con un Amador de los Ríos que, recordemos, también conocía sobradamente los volúmenes de Circourt. Y esto sería posible en el verano de 1856. El 3 de julio de 1856 el Ministerio de Fomento creaba una comisión artístico-arqueológica encargada de publicar la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*⁴⁵, que tuvo como principal propósito la clasificación de los estilos arquitectónicos nacionales y su correcta designación, al que dedicó “amplias, maduras y [...] circunspectas discusiones”⁴⁶ (fig. 4). En ellas se encontraron las ideas de tres de los hombres que más habían animado los estudios de aquel arte de fusión: Pedro de Madrazo, Amador de los Ríos y Manuel de Assas, que, junto con el director de la Escuela Superior de Arquitectura y los profesores Francisco Jareño y Je-

41. *Ibidem*, p. 246. Madrazo llega a hablar de “una falta de pureza en el arte que tradicionalmente practicaban los artífices mudéjares”, *ibidem*, p. 248.

42. P. de MADRAZO y F.J. PARCERISA, *Recuerdos y Bellezas de España. Sevilla y Cádiz*, Madrid, Cipriano López, 1856, p. 438.

43. *Ibidem*, p. 355. El “estilo mudéjar [...] galledeó al lado del ojival, unas veces aislándose y otras combinando con él”, *ibidem*, p. 438. El último apartado del capítulo VII dedicado a «Sevilla y sus monumentos desde la conquista de San Fernando hasta la conclusión de la Edad Media» aparece en el índice de esta obra bajo el título «El Alcázar, como obra mudéjar», *ibidem*, p. 614.

44. *Ibidem*, p. 387.

45. La formación de esta comisión fue aconsejada por el entonces director del Ministerio, D. José Cavada, y la publicación fue propuesta por la Escuela Superior de Arquitectura. El 2 de agosto de 1856 se aprobaba el documento padre de la advertencia preliminar de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, en el que quedaba patente la labor de clasificación de estilos que se pretendía realizar. J. AMADOR DE LOS RÍOS, «Púlpitos de estilo...», p. 332.

46. *Ibidem*, p. 331.



Fig. 3. Patio de la Casa de Pilatos (Sevilla), en P. de Madrazo y F.J. Parcerisa, *Recuerdos y Bellezas de España. Sevilla y Cádiz*, Madrid, Cipriano López, 1856.

rónimo de la Gándara, componían aquella comisión y mesas de debate y reflexión⁴⁷. Estos eran “aquellos entendidos arqueólogos” cuyas “largas y provechosas consultas” habían alentado a de los Ríos en el cambio de denominación⁴⁸, y los mismos

47. La Junta se instaló bajo la presidencia de D. Juan Peyronnet, quien fue reemplazado más tarde por D. Aníbal Álvarez. *Ibidem*.

48. Así lo reconocía José Amador de los Ríos, aclarando que su nota del discurso era “merecido tributo a la verdad”: “Hacíamos en él [discurso] una declaración solemne, que abrazaba y explicaba en algún modo los principales antecedentes de la tesis que sosteníamos: ‘Al bosquejar en la segunda parte de mi *Toledo Pintoresca* la historia de la arquitectura arábica (decíamos con tal propósito) señalé bajo el título de *arquitectura mozárabe* [o morisca] todos los monumentos que guarda la Ciudad imperial, debidos a sus *alharifes mudéjares*. Nuevos estudios (los de la *Historia crítica* y de los *Mozárabes, mudéjares y moriscos*), examen más detenido de aquellas y otras fábricas de igual índole y naturaleza (las de Córdoba, Zaragoza, León, etc.), así como también largas y muy provechosas consultas con los más entendidos arqueólogos de nuestra patria (los individuos de la Comisión de los Monumentos Arquitectónicos), me han movido a rectificar aquella clasificación, dando a dicho estilo arquitectónico el nombre de *mudéjar*, único que se adecua a su origen y a su sucesivo desarrollo””, *ibidem*, p. 333.

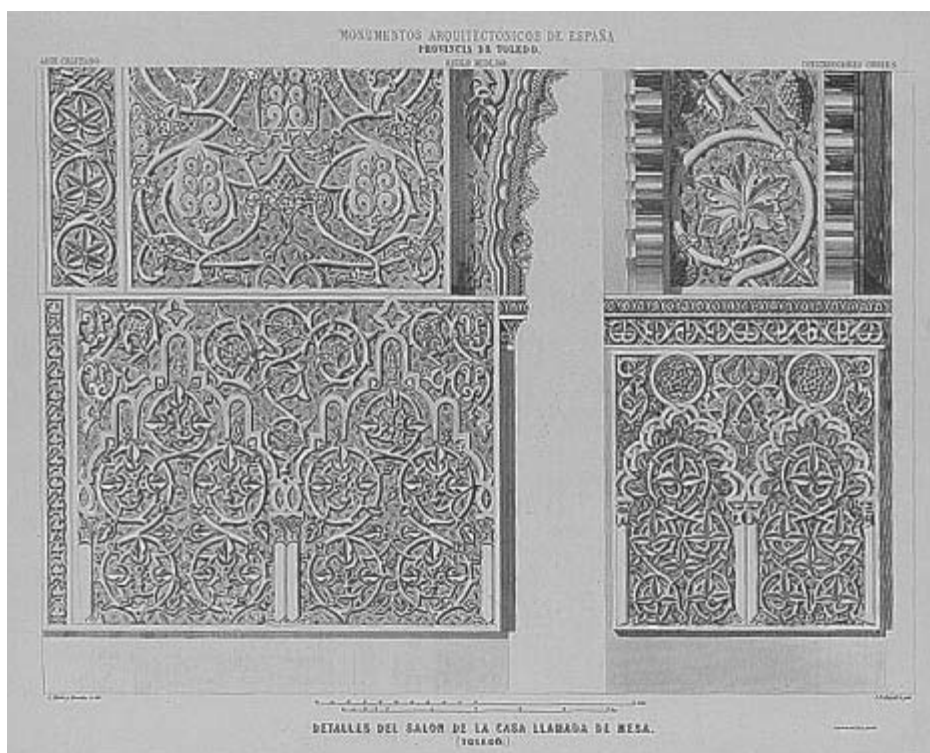


Fig. 4. Detalles del salón de la Casa de Mesa (Toledo), *Monumentos Arquitectónicos de España. Provincia de Toledo*. Arte mudéjar, Madrid, Calcografía Nacional, 1859-1886.

que Manuel de Assas prefirió mantener en el anonimato para conservar en la sombra a su antagonista⁴⁹.

Aunque las opiniones que José Amador de los Ríos había madurado a lo largo de su trayectoria investigadora debieron ser cardinales⁵⁰, no lo fueron menos las del resto de sus compañeros, como reconocía al citar los *Recuerdos y Bellezas de España*

49. Haber admitido esta participación de Amador de los Ríos y Pedro de Madrazo habría significado compartir un logro que Assas, a diferencia de de los Ríos, individualizó. Véase nota 28 del presente estudio.

50. “Llegado el momento de clasificar los [estilos] del ARTE CRISTIANO durante la Edad-media, no nos fue negada allí la honra de exponer y someter al ilustrado criterio de nuestros doctos compañeros las opiniones que respecto de cada manifestación abrigábamos: en orden a la *mudéjar* dado nos fue, por tanto, mostrar el concepto que habíamos formado de la misma desde 1842, con el examen de los monumentos de Sevilla, y corroborado más tarde al estudiar en 1844 los de Toledo. Ni podíamos perder de vista, al formular nuestra particular opinión, la enseñanza que debíamos a las producciones literarias de los *va-sallos mudéjares* [...], como no nos era dado olvidar tampoco el hecho importantísimo de que la raza *mudéjar* había ejercido, con preferencia a otras ocupaciones, según afirmábamos en 1854, *las artes y los oficios* bajo la dominación cristiana”, *ibidem*, pp. 331-332.

de Madrazo⁵¹ y al atribuir el logro de la nueva designación a la comisión⁵², recriminando al mismo tiempo la interesada posición que había adoptado Manuel de Assas⁵³. El grupo de expertos, “al clasificar las diversas manifestaciones del [arte cristiano] [...], tropezó [...] con las interesantes construcciones de aquel singular estilo” que denominó mudéjar tras “detenida discusión” y “estudios”⁵⁴.

No obstante, era lógica esa disputa entre unos colegas que se consideraban herederos de un término que habían acuñado e incluso ya se había presentado al público en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858. Allí se habían mostrado varios grabados que compondrían la publicación en la que trabajaban desde 1856 y en cuyas leyendas se incluía el epígrafe “estilo mudéjar”⁵⁵. Amador de los Ríos, encargado de elaborar una noticia sobre el evento para la crónica *La América* en octubre de 1858, indicaba cómo se habían sobrepuesto a los diferentes obstáculos para que el público “pudiera admirar en las láminas [...] el arte bizantino y el arte románico, el arte mahometano y el arte mudéjar, el arte ojival y el arte del renacimiento [...]”, que tenían “allí especialísimos tipos en diseños y grabados”. Receloso, finalizaba reconociendo tener que “guardar silencio” por “pertenecer a la comisión que dirige semejantes trabajos”⁵⁶, prueba de que ya había iniciado el estudio sistemático del nuevo estilo.

No había sido, con todo, el único en adelantar el término antes de 1859. Manuel de Assas y Ereño ya lo había hecho al tratar sobre «El palacio del rey don Pedro en Toledo», cuando, describiendo el grabado incluido en el número de mayo de 1857 del *Semanario Pintoresco Español*, añadía: “El muro que de este se presenta de frente

51. Después de hacer hincapié en sus propuestas, reconoce otros “estudios y observaciones particulares, ya relativos a los monumentos andaluces, ya a los toledanos” y detalla: “Aludimos a los eruditos trabajos sobre Córdoba y Sevilla dados a luz en la obra titulada *Recuerdos y Bellezas de España*, por el citado D. Pedro de Madrazo [...]. Al publicar dichos trabajos, aplicaba no obstante el Señor Madrazo el nombre de Arquitectura mudéjar a la propiamente arábica granadina o árabe andaluza”, *ibidem*, p. 332.

52. “[...] sometidos en fin todos estos hechos y observaciones a la piedra de toque de muy sazónada y exquisita erudición en el seno de la Comisión de Monumentos Arquitectónicos (1856, etc.), la cual hacía suya desde luego la clasificación histórico-arqueológica, que de ellos se desprendía”, *ibidem*, p. 333.

53. Al comentar el artículo de Assas en el *Museo Español de Antigüedades*, indicaba: “condenada por otra parte a la esterilidad de la duda que revelaba, y del retraimiento en que su expositor [...] parecía haberse colocado temiendo sin duda ver anulada su personalidad ante las maduras y luminosas tareas de la Comisión de Monumentos Arquitectónicos nada o muy poco traía al campo de la investigación crítico-arqueológica”, *ibidem*.

54. *Ibidem*.

55. Desde septiembre de 1856, la comisión había recibido dibujos de los diferentes edificios que mandaron grabar un año más tarde, dando preferencia a los de estilo mudéjar, cuya denominación incluyeron en las respectivas leyendas de los grabados. “Siguiendo este sistema, que daba cierta preferencia a los monumentos mudéjares, poseyó en breve la comisión numerosas láminas de aquel estilo, que calificó en las leyendas de su clasificación del siguiente modo: *Ermita del Cristo de la luz* (exterior): *estilos del Califato y mudéjar*. –*Torres de las iglesias de Toledo*: *estilo mudéjar*. –*Torres de Sevilla*: *estilos mauritano y mudéjar*. –*Ábsides de las iglesias de Toledo*: *estilo mudéjar*. –*Casa de Mesa*: *estilo mudéjar*. –*Pintura mural de Santo Domingo de Segovia*: *estilo mudéjar*. –*Palacio de los Ayalas, en Toledo*: *estilo mudéjar*, etc. etc.”, *ibidem*.

56. J. AMADOR DE LOS RÍOS, «Exposición General de Bellas Artes. 1858», *La América. Crónica Hispano-americana*, 16, 24 de octubre de 1858, p. 12.

corresponde a la cabecera de la iglesia y pertenece al gusto mudéjar de la arquitectura mahometana”⁵⁷. Aun aplicando el retraso límite que habían tenido los últimos números de la citada revista⁵⁸, la aportación de Assas habría visto luz pública antes de noviembre de 1858.

Este dato, que habíamos hallado al iniciar nuestro estudio y que considerábamos concluyente para cuestionar la paternidad del término, sólo es ahora una evidencia más de la familiaridad que con éste tenían, desde 1856, los miembros de aquella comisión en que se había gestado gracias al afortunado encuentro de sus más entregados y expertos investigadores.

57. M. de ASSAS Y EREÑO, «El palacio del rey don Pedro en Toledo», *Semanario Pintoresco Español*, 21, 24 de mayo de 1857, pp. 164-165.

58. Véanse notas 4 y 5 del presente estudio.

EL ARCO MUDÉJAR DE LA BOTICA DE LOS TEMPLARIOS EN EL VICTORIA & ALBERT MUSEUM DE LONDRES*

María Ángeles Jordano Barbudo
Universidad de Córdoba

En uno de los almacenes del V&A se encuentra un arco de yesería procedente de la denominada Casa del Temple en Toledo, conocida ya en 1791 como Casa de la Parra (PASSINI, 2004: 614, fig. 620)¹. Se integraba en un conjunto de construcciones que ocupaba una gran extensión, conocida a lo largo de la historia como la “manzana Templaria” (AMADOR DE LOS RÍOS VILLALTA, 1905: 411)², terreno concedido por Alfonso VIII a los caballeros de la orden en la collación de San Miguel el Alto. Esta iglesia comenzó a figurar en la documentación a partir 1174 y tradicionalmente ha sido vinculada a los templarios.

La descripción más antigua que ha llegado hasta la actualidad se debe a J. Amador de los Ríos (1845: 308-313)³. En ella refiere que, además del castillo de San Servando, que había entregado Alfonso VIII a la orden para su defensa, sus integrantes poseían estas casas para su morada, y diferenciaba en ellas dos partes: por un lado, la casa “o palacio” de oriente, que servía de residencia a la autoridad y donde se encontraba la puerta principal, y, por otro, las demás casas donde vivía la comunidad, que se extendían ocupando el resto de la manzana (SAN ROMÁN y GARCÍA LÓPEZ, 2007: 257-258). Por otra parte, el declive del terreno favoreció la construcción de

* Este trabajo se ha llevado a cabo gracias a una ayuda recibida del Programa Propio de la Universidad de Córdoba para realizar una estancia de investigación en 2010 en la University College de Londres (UCL). El estudio de esta pieza me fue sugerido por Mariam Rosser-Owen, conservadora del Departamento de Oriente Medio del V&A, a quien agradezco su gran interés, ayuda y orientaciones.

1. Passini da las medidas del inmueble: superficie edificada en planta, 321 m²; patio, 68 m²; superficie total, 389 m². Remitimos a su estudio para la consulta del plano de la casa antes de la demolición y del plano hipotético de la planta baja en el siglo XV.

2. Se extendía entre la Cuesta de los Capuchinos al norte, calle de la Soledad y plaza del Seco al oeste, revuelta de la calle San Miguel al sur y Cobertizo de San Miguel al este.

3. Da cumplida cuenta, además, de las inscripciones en árabe que había en puertas y techumbres, en “la primera casa del lado de occidente”.

unas fuertes bóvedas de ladrillo, que la tradición señalaba como el lugar de las cuadras para los caballos (SAN ROMÁN y GARCÍA LÓPEZ, 2007: 309).

Las excavaciones que se han llevado a cabo durante los últimos años en algunos de los inmuebles que conforman la manzana apuntan a que sus orígenes se remontan a la época califal, con pervivencia en el siglo XI, tratándose entonces de un palacio andalusí (CORTÉS y LAVESA, 2007: 152-153; SAN ROMÁN y GARCÍA LÓPEZ, 2007). A partir de finales del siglo XII hasta fines del XIV el conjunto se constituiría en la casa-hospedería de los caballeros templarios, según afirmaba Parro (1867: 158)⁴. En 1428, bastante después de la disolución de la orden, la propiedad ya se había dividido (CORTÉS y LAVESA, 2007: 161).

A pesar de que la orden fue suprimida en 1312 por la bula pontificia *Vox in Excelso*, dictada por Clemente V, y de que años después, en 1319, Juan XXII disponía que todas sus posesiones pasaran a manos de la orden de San Juan, lo cierto es que en Castilla nada de esto se produjo en aquellos precisos momentos (CORTÉS y LAVESA, 2007: 152-153). Sin embargo, ya en 1547, en un inventario de inmuebles de la colación de San Miguel figuraban cinco casas principales que pertenecían al convento de San Juan de la Penitencia, que bien pudieron ser aquéllas de los templarios (SAN ROMÁN y GARCÍA LÓPEZ, 2007: 258).

A fines del siglo XVIII la Casa del Temple había pasado al Cabildo de Curas y Beneficiados (PASSINI, 2004: 614) y en 1836 las casas que habían conformado el convento de San Juan fueron desamortizadas (SAN ROMÁN y GARCÍA LÓPEZ, 2007: 258). Años más tarde, en 1845, en uno de los inmuebles que formaban esta manzana, la Casa de la Parra, se descubrió un arco perteneciente a la Botica de los templarios (fig. 1). Se trataba de una alacena con yeserías mudéjares que fue vendida entonces al South Kensington Museum (hoy Victoria & Albert) por diez libras con diez chelines, es decir, quinientas pesetas de entonces (RIANO, 1872: 2).

Ya antes, por efecto de la desamortización, las casas integrantes de la manzana templaria habían sufrido múltiples modificaciones con el fin de adaptar sus espacios a habitaciones para familias de escasos recursos. No obstante, a esta época llegaron todavía en pie notables vestigios de la primitiva construcción, “la cual por varios puntos que no han destruido ni tapado los tabiques y modificaciones hechas para aplicarla á otros usos, descubre aun rastros de arabescos, inscripciones árabes y latinas en letra gótica, alfarjes cuya matizada pintura no ha desaparecido del todo, cruces encarnadas, escudos de armas, etc.” (PARRO, 1867: 158).

Con posterioridad, entre fines del XIX y comienzos del XX, la casa pasó a servir como colegio de huérfanos. En aquel entonces se la describía con un patio, una fuente y una capilla. Parte de la manzana fue destruida en 1936 y la Casa del Temple, en concreto, tras haber estado deshabitada fue derribada a comienzos de 2001, a pesar de que la normativa obligaba a respetar la estructura antigua en la construcción del nuevo edificio (PASSINI, 2004: 614). Afortunadamente, Passini reproduce dos fotografías: una del alero sobre canecillos de madera de la fachada y otra del patio.

4. Sin embargo, R. Amador de los Ríos (1905: 412) no daba mucho crédito a su afirmación, pues cuestionaba su “autoridad científica”.

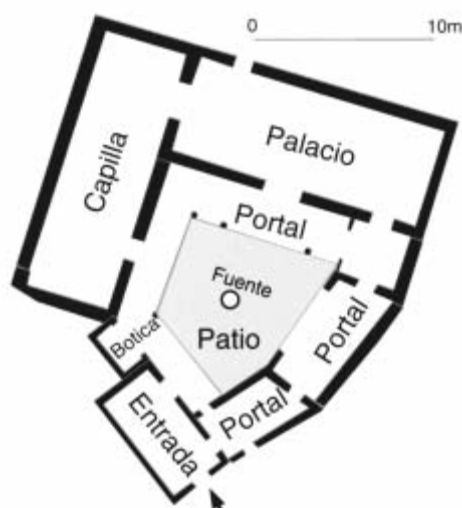


Fig. 1. Casa llamada del Temple. Plano hipotético de planta baja, según J. Passini.

En el pórtico que precedía al salón grande se alzaban dos arcos apuntados que se han puesto en relación con los del claustro de San Miguel el Alto, que data del siglo XIV (PASSINI, 2004). No en vano la Casa del Temple se elevaba frente a la puerta norte del templo.

En uno de los planos de la Casa de la Parra que Passini incorpora se puede observar la situación de la botica en uno de los ángulos del patio⁵, próxima a la entrada que se efectuaba en recodo⁶. Contigua a la botica se hallaba la capilla, dependencia importante para la orden del Temple, que ocupaba toda el ala oeste. Esta proximidad se produce también en el caso de la Charola u oratorio de los Templarios en el convento de Cristo en Tomar (Portugal), fundado en 1162.

A continuación de la capilla, hacia el norte, se sitúa el palacio o salón principal. Cuando J. Amador de los Ríos entró en la casa antes de 1845 pudo ver este gran salón o “tarbea” todavía en buen estado, aunque ennegrecido por el humo. Se cubría mediante una techumbre mudéjar en cuyo arrocabe figuraban escudos que a él ya no le fue posible distinguir, aunque le informaron de que algunos tenían la característica cruz roja de la orden del Temple⁷. Un salón semejante existía en el piso alto (AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, 1845: 313).

5. Esta Casa de la Parra sería, por tanto, la que J. Amador de los Ríos sitúa a oriente de la manzana.

6. Respecto a la situación de la botica junto a la entrada, se podría entender como una forma de facilitar remedios a los enfermos que lo solicitaran.

7. Dato que también daba Parro, según se ha visto.

El mismo autor refería que en el patio, en el lado occidental, se alzaba un arco tapiado, decorado con ataurique a base de roleos y hojas de hiedra, y alrededor una inscripción en latín en caracteres monacales⁸. Este arco daba paso a “una especie de oratorio, compuesto de dos cuerpecillos arábigos de varios arcos estalactíticos [...], viéndose cuajados de menudas y graciosas labores de cintas y follajes”. Justificaba el nombre de oratorio que daba a esta dependencia tanto por su situación⁹ como por la siguiente inscripción: “DIOS: TE: SALVE: ESTRELLA: DE: LA: MANNANA: MELECINA: DE: LOS: PECADORES: REINA: ETC.” (AMADOR DE LOS RÍOS, 1845: 313)¹⁰, inscripción sobre la que más adelante volveremos. Al hilo de la reflexión de J. Amador sobre la utilidad de este espacio, Riaño dio años después una interpretación muy diferente, ya que se basó en la palabra “melecina” para argumentar que aquella pequeña habitación había servido de botica (RIAÑO, 1890: 115). Más tarde, R. Amador de los Ríos afirmaba que en 1857:

“[...] había ya experimentado el patio alteraciones, no tan radicales como las postreras; pero conservaba en la parte occidental todavía, un grande arco, en cuya guarnición de yesería destacaban hojas de hiedra y diferentes vástagos, llevando en el arrabá latina inscripción en capitales alemanas [...]. Daba, á lo que parece, entrada el arco, á pequeña estancia, toda ella cubierta por cierta especie de anaquelaría de dos cuerpos, con una serie de nichos, formando arquillos, angrelados los unos, cairelados los otros, y cuajados todos de labores y follajes [...]. Al frente había otro arco, que daba entrada á un gran salón; hallábase aun en buen estado, pero la ennegrecían el hollín y el humo, conservaba el artesonado de la techumbre, y en el friso ó arrocabe en que ésta descansaba, distinguíanse aún escudos de armas policromados” (AMADOR DE LOS RÍOS VILLALTA, 1905: 413).

Existe una xilografía que reproduce con detalle la alacena completa (RIAÑO, 1890: 114) (fig. 2)¹¹. Este grabado fue encargado por Juan Facundo Riaño (1829-1901) hacia 1879, durante la época en que estuvo en el museo en calidad de asesor para la adquisición de piezas en venta en el mercado, especialmente en España¹², momento

8. N° de registro en el V&A Museum: 1764-1871. Ficha de catálogo muy escueta. La única información es la referencia bibliográfica de J.F. Riaño (1890).

9. En el plano de Passini se observa que estaba en un ángulo del patio y en chaflán; además, el hecho de tratarse de un pequeño espacio, que le recordaría a los oratorios de la Alhambra, pudo llevarle a esta conclusión.

10. Esta decoración se había visto oscurecida a causa del humo provocado por una cocina próxima.

11. Un dibujo a plumilla, aunque parcial y con escasa exactitud en los detalles, en J. Amador de los Ríos (1845: 312). Al pie consta: “palacio de San Miguel”, con lo que vincula estas casas de los templarios con la parroquia. El mismo dibujo es reproducido por R. Amador de los Ríos (1905: 412).

12. Su función en el V&A se comprende dentro de uno de los objetivos de la institución, que era el de servir de centro donde los estudiantes pudieran ver piezas tanto originales, siempre que fuera posible, como copias, de ahí las abundantes reproducciones que existen a escala. Sobre Riaño véase Trusted (2006: 225-236) y González-Varas (1996: 219). El afán de Juan Facundo Riaño y Montero por recuperar patrimonio en peligro mediante la adquisición de piezas explica, por ejemplo, que este discípulo del arabista Pascual Gayangos y catedrático de Lengua Árabe en Granada, miembro de la Academia de San Fernando, ingresara en ella con el discurso «Orígenes de la arquitectura arábica, su transición en los siglos XI y XII, y su florecimiento inmediato», publicado en *Revista de Arquitectura Nacional y Extranjera*, VII, 1880, pp. 102-111. Curiosamente R. Amador (1905: 411) aludía a “la rapacidad avara de los mercaderes de antigüedades” cuando hacía la descripción del estado desolador en que había quedado la Casa de la Parra.

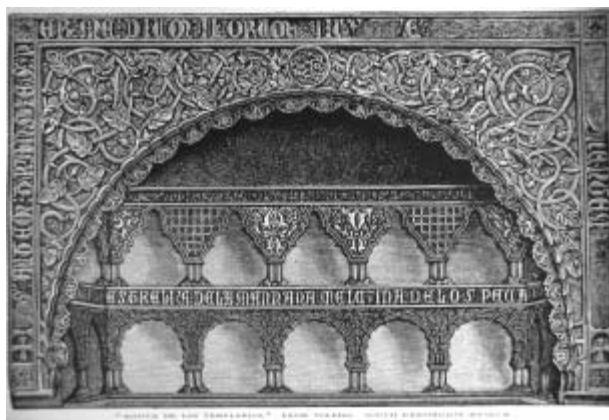


Fig. 2. Xilografía del arco de la Botica, encargada por Juan Falcundo Riaño hacia 1879.

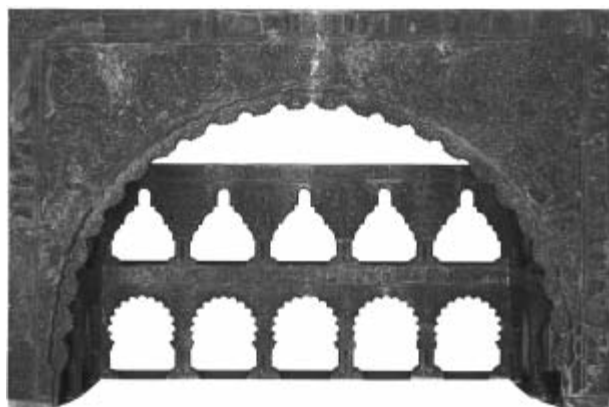


Fig. 3. Arco de la Botica (fot. Victoria and Albert Museum, Londres).

en el que fue comprado el arco de la Botica en Toledo y trasladado al Victoria & Albert Museum (fig. 3). El registro correspondiente a este arco figura en el catálogo con el siguiente texto elaborado por Riaño, que se reproduce a continuación traducido del inglés dado su interés:

“Alhacena o armario. Dividido en dos compartimentos con dos filas de estantes. Yeso, decorado con arabescos e inscripciones en el estilo peculiar de España en la Edad Media, llamado ‘mudéjar’. Encima de la fila inferior de arcos, en el interior, hay palabras en español, en letras góticas - (una cruz) Dios : te : salve : estrella : de : la : mannana : melezina : de : los : peccadores : reina :, y en la faja superior hay una inscripción árabiga, repetida varias veces, en caracteres africanos -El youmnu wa-l-ikbal (felicidad y fortuna). Una inscripción incompleta

en latín, en caracteres góticos, está en la faja que rodea el arco exterior. Esta ‘alhacena’ o armario estuvo en el patio de una antigua casa en Toledo, conocida como la ‘Casa de la Parra’, y es mencionada en las guías locales como la ‘Botica de los Templarios’, probablemente porque los templarios ocuparon la parroquia de San Miguel, en la cual estaba su casa. Es probable que fuera construida para algún boticario con el fin de tener allí sus medicinas. Español (Toledo). Siglo XIV. Alt., Long., Anch., Comprado por 10l. 10s. 1764-71” (RIANO, 1872: 2).

En el texto se echa en falta la alusión a la inscripción latina del alfiz, no constando tampoco las medidas de la pieza. Estas carencias las subsanaría Riaño en su posterior publicación de 1890. Figuran en el conjunto, por tanto, inscripciones en latín, árabe y castellano.

El arco ingresó en el V&A Museum y se exhibió en el Architectural Court, ahora denominado Cast Court o patio de Vaciados¹³, desde su inauguración en 1873¹⁴. En fecha no precisa el arco se cayó fragmentándose en varias piezas, tal y como hoy se encuentra¹⁵. Para reafirmar su singularidad, basta comprobar las palabras que dedica a esta pieza el propio Riaño, quien tras diferenciar dos épocas en el arte árabe –el desarrollado entre los siglos VIII y XII y el de los siglos XIII hasta finales del XV– afirma que hay otro estilo peculiar, conocido como “Morisco” o “Mudéjar”¹⁶, y prosigue refiriéndose al arco: “Perteneiente a este estilo Mudéjar, de esta curiosa mezcla de arte árabe y cristiano, hay también un interesante espécimen en el museo, comprado en Toledo, el cual es lo más curioso de todo, ya que es la única cosa conocida de esta clase en España” (RIANO, 1872: VII)¹⁷.

Riaño terminó de completar en 1890 la relación de las características del arco. Entre otras cuestiones, facilitaba las medidas: cinco pies y cuatro pulgadas de altura, por ocho pies de anchura (RIANO, 1890: 113)¹⁸. Comparaba los roleos de vid, hojas y flores que decoran el arco externo con los de la Casa de Mesa y otras casas toledanas de la época, y añadía información acerca de las inscripciones: “El arco está rodeado por dos inscripciones latinas en caracteres góticos, de las cuales sólo las siguientes palabras son legibles: Autem transies per medium ilorum... mentet ” (RIANO, 1890: 113) (fig. 4).

13. Riaño y otros asesores del V&A encargaron numerosas copias de originales debido a la labor pedagógica que primó entre las líneas prioritarias del museo, especialmente la formación de alumnos de Artes y Oficios.

14. Dato que agradezco a M. Rosser-Owen, quien lo publicará en el catálogo de la exposición sobre Owen Jones que se celebrará próximamente en la Alhambra (*Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la España islámica en el South Kensington Museum*).

15. Por desgracia, esta pieza está dañada irreparablemente (ROSSER-OWEN, 2010: 148, nota 20), pero se conserva una fotografía realizada cuando ingresó en el museo en la que se ve el arco prácticamente intacto.

16. “No sólo los cristianos encargaron estas obras a los alarifes moros o copiaron su estilo, sino que también los judíos lo aplicaron en sus sinagogas” (RIANO, 1890: VII). Nombra las dos toledanas del Tránsito y Santa María la Blanca, y omite la cordobesa por razones obvias: todavía quedaban unos años para que se descubrieran las yaserías mudéjares de la sinagoga bajo el caparazón barroco, lo que no se produjo hasta 1880. De Santa María la Blanca existe en el V&A, como es sabido, una reproducción a escala de uno de los arcos con su decoración.

17. Cita, entre los más reseñables ejemplos del mudéjar, la Casa de Mesa en Toledo, el palacio de los Mendozas en Guadalajara, el alcázar y la Casa de Pilatos en Sevilla.

18. 1,66x2,43 m.

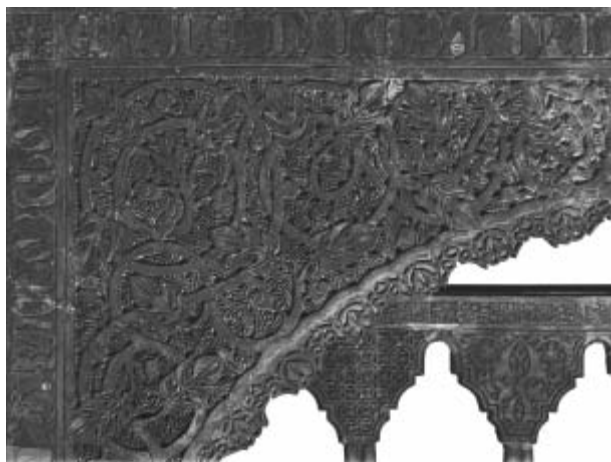


Fig. 4. Detalle del Arco de la Botica (fot. Victoria and Albert Museum, Londres).

La primera de ellas procede del evangelio de San Lucas 4, 30, un pasaje, según él, a menudo citado por los alquimistas. La frase completa rezaría así: IPSE AUTEM TRANSIENS PER MEDIUM ILLORUM IBAT (Pero [Jesús], pasando por medio de ellos, se marchó). Esta frase se reproducía en el noble, moneda acuñada bajo los reyes ingleses en los siglos XIV y XV hasta la Edad Moderna (FRANCISCO, 2004: 128), y se utilizó frecuentemente a modo de talismán en la Edad Media en la creencia de que protegía contra el robo y los asaltos en los caminos.

Añadía Riaño que el arco servía de embocadura a la alacena, de la cual facilitaba también la profundidad, aproximadamente unos 30 cm, anchura suficiente para dar cabida a los albarelos con hierbas y preparados medicinales que probablemente sostuvieran los anaqueles, y proseguía diciendo que cada uno de éstos estaba soportado por una serie de arcos “moriscos”, cuyo tímpano se decoraba con tracería o una ornamentación a base de hojas en una disposición geométrica oriental. Otro dato novedoso que aportaba en este momento era la traducción de la inscripción en caracteres africanos que corre por el borde de la parte superior y que repite: “Felicidad y fortuna”¹⁹.

Finalizaba con la transcripción de la frase en caracteres góticos que se extiende en el estante más bajo, referida anteriormente: “Dios te salve...”, que no deja de ser una de las letanías a la Virgen María.

Respecto a la decoración del arco de la embocadura, recuerda mucho a la del friso de yeserías de la sinagoga del Tránsito, aunque es atinada la apreciación de Mar-

19. Téngase en cuenta que Riaño fue profesor de Árabe en la Universidad de Granada y trabajó como asesor en el British Museum en calidad de arabista (TRUSTED, 2006: 225).

tínez Caviro (1980: 404), quien encuentra mayor similitud aún entre esta decoración y la de las albanegas del arco de la sala capitular del convento de Santa Isabel de los Reyes, la cual fecha en 1361.

Igualmente, hay grandes semejanzas con motivos muy similares utilizados para decorar arcos del convento de Santa Clara de Tordesillas, cuya fecha *ante quem* sería también la de 1361, año hasta el cual fue palacio de María de Padilla. En común con el arco de la Botica, aparte del tipo de hoja de roble y la bellota que se extienden por toda la superficie, muestra la disposición y el ritmo compositivo; así, en la parte más amplia de las albanegas el roleo o tallo se curva originando una característica espiral.

Un ejemplo más existe en Toledo, por desgracia de origen desconocido, pero es un claro paralelo y data del siglo XIV, tratándose de un arco de herradura con motivos ornamentales muy similares a los de la Botica²⁰. Dentro del estilo naturalista típicamente toledano, la ornamentación del arco está constituida por hojas de roble y bellotas enlazadas por tallos o roleos que van describiendo un artístico dibujo sobre una cama de hojas digitadas y anilladas. La hoja de roble también estuvo presente en el convento de Tordesillas y llegó hasta la Alhambra de Granada y el palacio de Pedro I en el Real Alcázar de Sevilla²¹, gracias a alarifes toledanos que marcharon a trabajar para el sultán y el rey, respectivamente (PAVÓN, 1973: 172-195). Siguió su propagación alcanzando Córdoba, donde vuelve a aparecer en la Capilla Real (JORDANO, 2002: 117-129). Estas hojas también lucen en una ventana de la galería del patio del palacio de Fuensalida, fechado hacia 1440, y en el salón de Mesa, donde se mezclan con las de vid, vegetación propia del mudéjar toledano de la segunda mitad del siglo XIV. Por la similitud de la decoración del salón de Mesa con las yaserías del Tránsito o el intradós del arco que se ha conservado del desaparecido palacio del rey don Pedro, actualmente en el convento de la Concepción Francisca, se ha fechado la decoración del salón de Mesa entre 1360 y 1380 (DELGADO y PÉREZ HIGUERA, 1991: 362-367).

A estos paralelos se suma una de las piezas de yasería que se encuentran en el palacio de Ruy López Dávalos²², concretamente la que flanquea la portada de ingreso desde el salón principal a la alcoba occidental. Aunque en este caso las hojas no son de roble, al cotejar su ornamentación con la del arco de la Botica se aprecian otras similitudes. Primeramente, los tallos o roleos son semejantes en su traza —anchos pero planos, a modo de cintas²³—, a lo que se suma la forma en que los frutos penden de estos tallos mediante un peciolo visible, independizándose de aquéllos. Se asemejan, asimismo, por las hojas que conforman la cama el ataurique propiamente

20. Pavón Maldonado (1981: 197 y tabla XXX-117, fig. 608) reproduce la fotografía realizada por Gómez Moreno. La única información es su procedencia toledana y su datación en el siglo XIV.

21. Donde la hoja de roble luce en las dovelas de la fachada principal.

22. Conocido también como palacio de Suero Téllez, de los condes de Cedillo o colegio de Santa Catalina, y que hoy se encuentra en el Seminario Menor de Santo Tomás de Villanueva (RALLO y RUIZ, 1999: 275).

23. En esto se ve la diferencia con tallos, por ejemplo, de la Capilla Real de Córdoba, donde son más finos y de sección circular, tanto en las yaserías de influencia nazarí como en aquellas otras más toledanas que lucen en el arco de pabellón del muro este.

dicho, tanto por su talla vigorosa como por la tipología, ya que muestran digitaciones y ojetes en similar disposición; finalmente, el panel del palacio toledano está circunscrito por una faja con inscripción latina. A este respecto, conviene destacar varias particularidades comunes: un estilo similar en la grafía, la anchura de la faja, su enmarcamiento interno de separación del campo de ataurique mediante dos listeles y la disposición en los ángulos de un pequeño espacio cuadrangular para alojar un motivo decorativo interrumpiendo la inscripción, que en el caso del arco de la Botica curiosamente es una cruz ensanchada, cuando la cruz del Temple es patada roja. Consciente o inconscientemente, el hecho es que la cruz alude claramente al sentido cristiano del lugar.

En definitiva, estas semejanzas parecen indicar que el arco de la Botica se puede datar por las mismas fechas en que se estaba haciendo esta decoración del palacio de Ruy López Dávalos, es decir, hacia 1361. Ya Martínez Caviro (1980) fechaba las yaserías del arco de la Botica a mediados o segunda mitad del siglo XIV, por su similitud con la sinagoga del Tránsito y, como ya se ha indicado, con las albanegas del arco de la sala capitular del convento de Santa Isabel de los Reyes, datado en 1361.

El interior de la alacena se organiza en dos frisos de arquillos, que constituyen tanto el fondo como los laterales y dan la profundidad necesaria para colocar las baldas de madera. Los arcos inferiores son lobulados y algunos de ellos muestran una ligera tendencia a la herradura. Constan de trece lóbulos y, al igual que los mixtilíneos superiores, van soportados por sus correspondientes columnitas, por lo que éstas se unen pareciendo dobles y comparten la basa decorada con dos hojas disimétricas anilladas.

Martínez Caviro (1980: 404) apuntó la relación que existe entre la disposición de los arquillos del fondo de la alacena con la decoración del montante en madera labrada de la puerta de entrada de la capilla de San Jerónimo en el convento de la Concepción Francisca. Se trataba de un gran arco descubierto en 1889 (AMADOR DE LOS RÍOS VILLALTA, 1905: 365) que se cerraba mediante una gran celosía de madera²⁴, como la que se conserva en la puerta del refectorio del convento toledano de Santa Isabel de los Reyes.

Aunque para el arco externo o de embocadura es más fácil encontrar paralelos, para la disposición de las dos galerías de arquillos superpuestas no se han encontrado ejemplos en yeso. Posiblemente la fuente de inspiración estuviera en el propio entorno toledano, donde son frecuentes los frisos de arquillos en yasería, sólo que cegados por la decoración²⁵. Acerca del extendido uso en la vida cotidiana de este tipo de mobiliario para depositar, clasificar y ordenar objetos nos ilustra, por ejem-

24. "Es éste, trabajo delicado de carpintería policromada en el que además de la celosía, formada por el cruzamiento y enlace de lindos y labrados listones artísticamente dispuestos, y no pocos, de pequeños balaustres torneados, hay calados frisos de caireles, ofreciendo analogías bien notorias con las celosías granadinas que figuran en el Salón de las Dos Hemanas" (AMADOR DE LOS RÍOS VILLALTA, 1905: 365).

25. Por citar algunos ejemplos, cabría aludir a las columnillas dobles sosteniendo arcos de lóbulos verticales, aunque con el fondo ciego por los motivos ornamentales, del salón de la Casa de Mesa en Toledo; con columnas simples, pero el fuste denticulado y piñas en relieve en el interior de los lóbulos y en el trádós, en las yaserías de la tribuna del Tránsito. Igualmente, digno de mención es un friso de arquillos mixtilíneos sobre dobles columnitas en el palacio de los Córdoba en Écija, fechado en el siglo XIV, o el friso con lóbulos verticales en las yaserías del castillo de Medina del Pomar (Burgos) de la misma centuria.



Fig. 5. Abu Zayd en la Biblioteca Basra. Miniatura, siglo XIII.



Fig. 6. El escriba Abd al-Rahim y el pintor Dawlat. Miniatura, siglo XVII.

plo, la miniatura que representa a Abu Zayd en la Biblioteca Basra (fig. 5)²⁶, o también aquélla en que figura el escriba Abd al-Rahim y el pintor Dawlat (fig. 6)²⁷. Aunque esta última es del siglo XVII, es interesante ver cómo al fondo de la escena aparece una alacena en cuyos estantes hay fundamentalmente frascos y botes, que contienen quizás la tinta y otros pigmentos y materiales necesarios para su trabajo.

Respecto al material para la fabricación de la alacena, se empleó yeso tanto para el arco de la embocadura como para los arquillos interiores; la madera sólo se utilizó para las baldas, hoy inexistentes. Por otra parte, en ningún momento Riaño aludió a la madera. Siempre describió el arco de la Botica como de yesería, aunque algunos autores que señalan que el arco exterior es de yeso afirman que se trata de una de las mejores muestras de la carpintería mudéjar (MARTÍNEZ CAVIRÓ, 1980: 404), refiriéndose a los dos frisos de arquillos internos. Además, también se ha alu-

26. Tal como aparece en la miniatura que ilustra la obra *Maqamat* o *Sesiones* de al-Hariri (1054-1122), obra fechada en 1237, posiblemente originaria de Bagdad. Se atribuye a al-Wasiti (siglo XIII) y se custodia en la BnF de París, Arabia 5847, vol. 5v. En ella se observa cómo los libros, una vez adquiridos, se guardaban en bibliotecas privadas (*muktaba* en árabe) o bien en aquéllas pertenecientes a instituciones tales como santuarios, escuelas religiosas y palacios reales. La miniatura muestra las estanterías con libros colocados en pilas, unos sobre otros, como todavía se pueden ver algunas veces en bibliotecas tradicionales del Próximo Oriente (GRABAR, 2009: 34 y 35, fig. 28).

27. Página de la *Khamisa* o *Quintet* de Nizami [c. 1141-1217], c. 1595, Londres, British Library, Or. 12208, fol. 325v (GRABAR, 2009: 38, fig. 31).

dido a él como “precioso mueble”²⁸. Precisamente el ser una obra íntegramente realizada en yeso, salvo las baldas, es lo que la convierte en pieza excepcional, puesto que la delicadeza de su traza y la originalidad de las dos hileras de arquillos al fondo le conferirían el aspecto de un auténtico mueble, pero de yesería.

En conclusión, el arco de la Botica es una obra realmente singular, como bien indicaba Riaño, y precisamente su rareza le impulsaría a adquirirla en España para trasladarla a Londres, animado por el deseo de rescatarla de una posible desaparición. Es la única alacena en yeso, conocida por ahora, que nos ha legado el arte mudéjar, y sus motivos vegetales son propios de la zona castellana, revelando el gusto por el naturalismo que se extendió a las obras más importantes que se estaban realizando en la corte, tanto musulmana como cristiana. Finalmente, las inscripciones en castellano antiguo, en latín y en árabe reunidas aquí le confieren un carácter único y hablan del fecundo cruce de culturas que se produjo amparado por el mudéjar.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, J. (1845), *Toledo pintoresca, ó descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Ignacio Boix.
- AMADOR DE LOS RÍOS VILLALTA, R. (1905), *Monumentos arquitectónicos de España, t. I: Toledo*, Madrid, Martín y Gamoneda.
- CORTÉS GÓMEZ, R. y LAVESA MARTÍN-SERRANO, A. (2007), «Un palacio enmascarado: estudio arqueológico en el número 3 de la calle de San Miguel (Toledo)», *Actas del II Curso de Historia y Urbanismo Medieval*, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 151-164.
- DELGADO VALERO, C. y PÉREZ HIGUERA, M^aT. (1991), «Toledo islámico y mudéjar», *Arquitecturas de Toledo I: del romano al gótico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-la Mancha, pp. 61-581.
- FRANCISCO OLMOS, J.M^a de (2004), «La moneda de los príncipes herederos en los reinos de la Europa occidental en la Edad Media (s. XIV-XV)», *Documenta & Instrumenta*, 2, pp. 121-152.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. (1996), *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Salamanca, Ámbito.
- GRABAR, O. (2009), *Masterpieces of Islamic Art. The decorated page from the 8th to the 17th century*, Munich, Prestel.
- JORDANO BARBUDO, M^aÁ. (2002), *El mudéjar en Córdoba*, Córdoba, Diputación Provincial.
- JORDANO BARBUDO, M^aÁ. (2011), *La Sinagoga de Córdoba y las yeserías mudéjares en la Baja Edad Media*, Córdoba, Universidad.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1980), *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas.

28. Pavón Maldonado (2004: 695 y 693, fig. 2). Indica que el arco exterior es de yeso. Lo fecha en el siglo XIV.

- PARRO, S.R. (1867), *Compendio del Toledo en la mano*, Toledo, Fando e Hijo, 2ª ed.
- PASSINI, J. (2004), *Casas y casas principales urbanas. El espacio doméstico de Toledo a fines de la Edad Media*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1973), *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1981), *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- PAVÓN MALDONADO, B. (2004), *Tratado de arquitectura hispanomusulmana, vol. 2: Palacios*, Madrid, CSIC.
- RALLO GRUS, C. y RUIZ SOUZA, J.C. (1999), «El palacio de Ruy López Dávalos y sus bocetos inéditos en la sinagoga del Tránsito: estudio de sus yeserías en el contexto artístico de 1361», *Al-Qantara*, 20, 2, pp. 275-298.
- RIAÑO, J.F. (1872), *Classified and descriptive catalogue of the art objects of Spanish production in the South Kensington Museum*, Londres, G.E. Eyre and W. Spottiswoode.
- RIAÑO, J.F. (1880), «Orígenes de la arquitectura árabe, su transición en los siglos XI y XII, y su florecimiento inmediato», *Revista de Arquitectura Nacional y Extranjera*, VII, pp. 102-111.
- RIAÑO, J.F. (1890), *The industrial arts in Spain*, Londres, Chapman and Hall.
- ROSSER-OWEN, M. (2010), *Islamic Arts from Spain*, Londres, V&A Museum.
- SAN ROMÁN, C.C. y GARCÍA LÓPEZ, A. (2007), «Los restos islámicos y mudéjares hallados en el proceso de rehabilitación de la casa de San Miguel nº 3, en Toledo», *Actas del X Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 257-268.
- TRUSTED, M. (2006), «In all cases of difference adopt Signor Riaño's view», *Journal of the History of Collections*, 18, 2, pp. 225-236.

LA CASA DE LES PERSIANES DE CREVILLEN'T (ALICANTE), UN EJEMPLO DE ARQUITECTURA INDUSTRIAL DE ESTÉTICA HISTORICISTA NEO-ÁRABE

Bienvenido Mas Belén
Historiador y arqueólogo

BREVES APUNTES SOBRE EL ORIGEN DE LA CASA DE LES PERSIANES

Hacia el año 1889 se construyó en Crevillent un edificio industrial con fachada principal de estilo neo-árabe tallada en cantería, uno de los primeros ejemplos de arquitectura industrial con dicha estética en la provincia de Alicante pues los referentes arquitectónicos residenciales e industriales conocidos de ese estilo datan de inicios del siglo XX (ESPÍ, 1987: 353-356; GARCÍA ANTÓN, 1980: 42-46; GARCÍA ANTÓN, 1985: 377-378; VARELA, 1980: 78-80; VARELA, 1995: 185 y 190-191). Las obras fueron promovidas por Julio Gallardo Cortés y llevadas a cabo por Ramón Mas Espinosa, suegro del anterior y del cual desconocemos si acaso era maestro de obras o arquitecto, como también ignoramos la identidad del maestro cantero y las razones que inspiraron el proyecto de la fachada. En ello debió de contar el pasado morisco de la localidad, aún visible en el paisaje urbano y rural cercano, aparte de los motivos vinculados con la moda historicista de la época.

Los vínculos familiares detectados entre ambos y en relación con Tarragona abren la posibilidad de contactos personales o profesionales con Barcelona, sede de la Exposición Universal de 1888, donde el estilo historicista neo-árabe tuvo cierto protagonismo (GARCÍA ANTÓN, 1980: 27-34, 41-42 y 66-68), pudiendo haber sido un episodio clave en el origen del proyecto de fachada de la Casa de les Persianes.

Cabe pensar en la participación de un arquitecto en el proyecto, dado su carácter monumental, pues entre el último cuarto del siglo XIX y el primer tercio del XX los maestros de obras españoles podían proyectar y dirigir edificios particulares siempre que no tuvieran carácter monumental (ESPÍ, 1987: 353 y 355-356; GARCÍA ANTÓN, 1980: 27-34, 41-42, 66-69 y 77-78).

Entre los años 1893-1895 se ha documentado la sociedad “Mas y Poveda”, ubicada en el entonces denominado sector Cuartel Sur, sobre la cual no se dispone de más información. Allí, la Casa de les Persianes, además de taller de persianas y car-

pintería, también lo fue de hilados y batán¹. Ya en el siglo XX, fue un batán de picado de esparto hasta 1968, aproximadamente, con los descendientes Julio Gallardo Mas y Julio Gallardo Aznar, este último asociado a Francisco Llopis Candela mediante la sociedad “Gallardo y Compañía, S.L.” (MAS, 2010: 137-150).

NEO-ÁRABE Y NEO-MUDÉJAR, DOS ESTILOS EMPARENTADOS

Cuando se construyó la Casa de les Persianes corrían en España tiempos de relativa confusión en la clasificación de los estilos arquitectónicos neo-medievales islámicos, hasta los inicios del siglo XX, dados los escasos conocimientos disponibles sobre arquitectura hispanomusulmana, denominándolos comúnmente como “árabe”; si bien el neo-árabe y el neo-mudéjar compitieron entre sí como símbolo arquitectónico nacional en los pabellones construidos para las Exposiciones Universales de fines del siglo XIX.

El estilo neo-árabe generalmente se difundió entre la burguesía de Madrid y Cataluña mediante viajes a Andalucía, de donde se tomaron referencias arquitectónicas; sin descartar que algunas influencias llegaran, en el caso catalán, por causa de la participación de tropas catalanas en la guerra de Marruecos a mediados del siglo XIX. Sea como fuere, al estilo neo-árabe se le suponía un grado de evocación exótica norteafricana u orientalista a través de la ornamentación. Sin embargo, las diferencias conceptuales no siempre son claras entre los estilos neo-árabe y neo-mudéjar, pues existen matices, como el empleo combinado de ladrillo con sillería por parte del neo-mudéjar. Por otro lado, ambos estilos parten de las reinterpretaciones subjetivas –y por tanto más o menos eclécticas– que los arquitectos hacían a partir de publicaciones literarias y gráficas tomadas como referentes, adoptando, incluso, elementos decorativos góticos cristianos.

En todo caso, el neo-árabe se dio en ámbitos periurbanos, próximos al medio natural (HERNANDO, 2004: 231-249, 256-257, 260, 264-265 y 270-271).

Semejante situación se dio con respecto al estilo mudéjar precedente, aunque ya estaba definido como concepto desde 1859, al menos, por parte de José Amador de los Ríos. Incluso él mismo llega a usar la expresión “arquitectura de los árabes” en algunas de sus obras anteriores a ese año. Otros autores españoles y extranjeros siguieron empleando el término “árabe” sólo para referirse a la arquitectura hispanomusulmana, o bien usándolo indistintamente junto a “mudéjar” (MARTÍNEZ NESPRAL, 2009: 141-144 y 146; GARCÍA ALCÁZAR, 2009: 439-449; GIJÓN, 2009: 515, 517, 520-524 y 526).

Por otro lado, contamos con un ejemplo de elementos arquitectónicos mudéjares tallados en cantería. Se trata de los arcos de herradura apuntados de la Casa Mudéjar, anteriormente conocida como la Casa Árabe, en Úbeda (Jaén), recuperada como sede del Museo Arqueológico Municipal. En este caso, la talla en cantería

1. Archivo Histórico Municipal de Crevillent, carpeta 1796/9 (Padrones de Contribución Industrial), Libro: *Matrículas. Años del 1887 al 1896-1897*, s.f. Agradezco a Dña. Bibiana Candela Oliver, archivera municipal, la atención prestada.

ofrece escasa decoración y superficies generalmente lisas (JÓDAR, QUIRÓS y SÁEZ, 2009: 107, 109 y 112-116).

PROBABLES CRITERIOS TÉCNICOS Y DECORATIVOS INSPIRADOS EN LA ARQUITECTURA HISPANOMUSULMANA

Aun considerando como característicos en la arquitectura historicista alicantina los potentes basamentos de sillería, el uso de sillares con acabado rústico y liso, así como la presencia de arcos trilobulados (GARCÍA ANTÓN, 1980: 127-129 y 135), existen coincidencias con la arquitectura hispanomusulmana.

El diseño de la fachada no reprodujo la de un conocido monumento del patrimonio arquitectónico hispanomusulmán sino que, como era usual en esa época, reinterpretó ideas adquiridas a través de viajes, grabados, etc., en forma de estilo historicista (CARRASCO, 2002: 149-152; RODRÍGUEZ DOMINGO, 2002: 317-325), en este caso el neo-árabe.

En la Casa de les Persianes el empleo exclusivo de sillería (con aparejo de sogá y tizón), de basamentos de nivelación mediante sillares, el uso de pilares en las arcadas de herradura por cuestiones de seguridad estructural, los arcos de herradura de piedra muy peraltados y carentes de decoración, así como arcos de herradura geminados, o las grandes galerías abiertas a un patio, nos retrotraen a la arquitectura emiral-califal de Córdoba (MOMPLET, 2008: 19-22, 39, 42 y 57-58). Pero al analizarla se han detectado otros detalles de interés a los que me refiero a continuación.

En cuanto al arco trilobulado del acceso, es relativamente frecuente en la arquitectura historicista de fines del siglo XIX, especialmente en la de tipo neo-gótico.

La disposición de naves en torno a un patio con un acceso monumental o distintivo, en el cual existe un zaguán donde un responsable vigila el paso de carruajes, es un concepto que se dio en la arquitectura industrial decimonónica (AGUILAR, 1988: 191-198; AGUILAR, 1990: 90-91), pero que ya existía en las alhóndigas bajo-medievales y modernas siguiendo el modelo musulmán (TORRES BALBÁS, 1946: 458-459 y 464-473).

Respecto a los antepechos que estaban en las arcadas de herradura (abalaustrados en bajorrelieve), obviamente suponen un anacronismo; sin embargo, no debe descartarse que el arquitecto de la Casa de les Persianes se inspirara en los balcones construidos en las arquerías de la Giralda de Sevilla, cuando el antiguo alminar almohade fue transformado en campanario hacia el siglo XVI (MOMPLET, 2008: 122-123).

LOCALIZACIÓN Y DESCRIPCIÓN GENERAL

La Casa de les Persianes se ubicó al sur de la población, colindante con la partida rural de La Dèula, cuyo topónimo de origen islámico (*Dawla*) significa “turno de riego” o “de agua” (NAVARRO, 1999: 53; BARCELÓ, CARBONERO, MARTÍ y ROSSELLÓ-BORDOY, 1988: 217). Distaba unos 150 m respecto a la Creu de Ruïssa, o cruz del término donde finalizaba el núcleo urbano morisco (y a unos 230 m de éste), según costumbre extendida desde la Baja Edad Media o la Edad Moderna



Fig. 1a. Ubicación de la Casa de les Persianes al sur del casco urbano. Señalización del autor en una fotografía de la *Revista Moros y Cristianos* (Crevillente, 1973).



Fig. 1a bis. Detalle de la fotografía anterior. Puede observarse el arco de herradura dispuesto al Sureste y la configuración del patio en el centro del conjunto, entre las naves laterales.

(GOZÁLVEZ, 1983: 19-26; VIDAL y NAVARRO, 1985: 468-470; MAS, 2009: 281-288 y 290-292). Este espacio contaba, al menos desde el siglo XIX, con batanes movidos por la fuerza del agua derivada de la acequia de origen medieval islámico de la Font Antiga, que, procedente de la Sierra de Crevillent, a través del cauce de La Rambla mediante los *qanât(s)* subterráneos, acequias, puente y acueducto (en uso hasta los años 60 del siglo XX), abastecía a los molinos harineros, al núcleo de población mudéjar-morisco y a las tierras de cultivo próximas (FERRER, 1988: 91-92; BARCELÓ, CARBONERO, MARTÍ y ROSSELLÓ-BORDOY, 1988: 217, 220-222 y 231; MAS, 2010: 143) (fig. 1a). De hecho, en el Archivo Histórico Municipal de Elche existen protocolos notariales referidos a la etapa morisca de Crevillent en los cuales se citan estas tierras situadas al sur del núcleo urbano.

A través de un documento notarial fechado en 1919 tras el fallecimiento de María Mas Quesada (esposa de Julio Gallardo Cortés), sabemos que ésta poseyó fincas en la partida de La Dèula y otras cercanas, cultivadas mediante el “riego de la Deula o Castillo” o “de la fuente antigua de propietarios de esta Villa”. Una de ellas, Las Tahúllas, se regaba con el agua de “riego del Castillo a las que conduce la calle Cruz de Ruiza”², donde se ubicó la Casa de les Persianes, de la cual era copropietaria.

Una fotografía aérea anónima, publicada en la *Revista de Moros y Cristianos* local de 1973 (ANÓNIMO, 1973), muestra el emplazamiento, la distribución de tres naves y el acceso en torno a un patio central, así como el arco de herradura de la fachada sur de la nave oeste (figs. 1a y 1a bis). Por otro lado, una imagen tomada desde

2. *Liquidación provisional instada por D. Julio Gallardo Cortes por fallecimiento de su Señora esposa D^a. María Mas Quesada*, s.f. Agradezco la documentación ofrecida por D. Salvador Puig Fuentes (Crevillent, 11-IV-1931), así como la información oral sobre la Font Antiga y los batanes que existieron en la zona de la Creu de Ruïssa entre los siglos XIX y XX (27-VII-2011).



Fig. 1b. Vista norte del edificio. Entre la construcción y el trazado de la carretera se divisa el partidor de agua que bifurcaba el trazado de la acequia procedente de la Font Antiga (Juan Agustín Ramos).

el norte, datada en los años 60 del siglo XX y obra del fotógrafo local Juan Agustín Ramos³, plasma la estructuración irregular de las naves en torno a un patio compartimentado.

El módulo sobresaliente, a modo de torreón, serviría como oficina y lugar de control de las labores, ya que habría una ventana abierta al patio además de las laterales (figs. 1a bis-1b).

En otras fotografías del mismo autor, fechadas entre los años 50 y 60 (figs. 2a y 2b), apreciamos el aparejo combinado de sillarejo y sillería en la fachada noroeste, así como un solo arco de herradura, mientras que en el módulo central de dos cuerpos destaca el arco trilobulado de acceso con guardacantones para evitar su deterioro debido al paso de los carros. Sobre él, dos arcos de herradura geminados con antepechos tallados a bajo relieve simulando balaustradas. Éstas, al igual que las cenefas decorativas, la techumbre de teja plana y el lucernario suponen un anacronismo en la recreación de una pretendida arquitectura islámica.

En la fachada oeste destacan ocho arcos de herradura y el basamento de sillería en doble hilada para salvar el desnivel del terreno, como elementos decorativos y técnicos tal vez tomados de la arquitectura califal omeya cordobesa.

Las fachadas noroeste y oeste contaron con una buena iluminación solar diaria dada su orientación.

3. Tras su actividad como fotógrafo en el Ejército del Aire del bando republicano durante la guerra civil española (1936-1939), Juan Agustín Ramos (Crevillent, 12-I-1916/7-III-1972) se estableció como profesional a partir de 1940. Datos facilitados por su hijo, también fotógrafo, Juan José Agustín Mas (Crevillent, 6-II-1954).



Fig. 2a. Vista de la fachada monumental desde el noroeste. Tras las palmeras existía otro arco de herradura situado en posición centrada (Juan Agustín Ramos).



Fig. 2b. Ampliación de detalle realizada a partir de una fotografía paisajística de la Colección Agustín, en la que se aprecian, parcialmente, los elementos de carpintería: ventanales de madera tras los arcos de herradura, ménsulas, etc.

LA DEMOLICIÓN DE LA CASA DE LES PERSIANES Y LA REUBICACIÓN DE PARTE DE LA FACHADA

Tras la extinción de la empresa “Gallardo y Cía, S.L.” hacia 1968, las instalaciones quedaron abandonadas, dando paso a su demolición entre 1977 y 1979. Parte de la fachada historicista fue adquirida y trasladada al Parc Nou municipal por el Ayuntamiento, siendo alcalde Cayetano Belso Aznar (AYUNTAMIENTO DE CREVILLENTE, 1979a y 1979b). Prueba de ello es un reportaje fotográfico anónimo publicado en la *Revista de Semana Santa* local del año 1979, algunas de cuyas fotografías se reproducen en las figuras 3a y 3b. En ellas se aprecia la simplicidad de las armaduras de madera que sostenían las techumbres de teja plana, no relacionables con la técnica de par y nudillo típica del arte mudéjar.

La recomposición *sui generis* realizada en los años 70 del siglo XX, posiblemente sin valerse de un plano de despiece previo, ocasionó una reinterpretación anómala durante el nuevo montaje de la fachada. No obstante, se aprecian en ella el alisado en las dovelas de los arcos de herradura, el almohadillado del sillarejo (combinando el tratamiento rústico a puntero con el plano a gradina), así como el aparejo ocasional simulando el aparejo a sogá y tizón (figs. 4a, 4b y 5a).

Entre las anomalías destaca el haber coronado parte de la estructura con cinco antepechos decorados con balaustres en bajorrelieve que proceden del desmonte de otros tantos arcos de herradura, aunque también se detecta la ausencia de una hilada de bloques en el basamento nivelador de suelo que existió originalmente.

En la actualidad, los restos conservados de la fachada son un ejemplo de abandono del patrimonio histórico, afectados por actos vandálicos, el desconocimiento y la desidia.

LA PROBABLE CANTERA DE ABASTECIMIENTO DE SILLARES

La piedra calcarenita empleada en la fachada tal vez procedía de la cantera ubicada en la Sierra de Crevillent, frente al cerro de L'Almoexa, en una zona de tradicional abastecimiento de materiales de construcción hasta el último tercio del siglo



Fig. 3a. Proceso de demolición de la Casa de les Persianes. En la década de 1960 se construyó una báscula para el pesaje de camiones en el tramo noroeste, que ocultaba parte de un arco de herradura (*Revista Semana Santa*, Crevillente, 1979).



Fig. 3b. Detalle de la decoración tallada en cantería y las ménsulas de madera que sobresalen a partir del sistema interno de vigas (*Revista Semana Santa*, Crevillente, 1979).



Fig. 4a. Restos de la antigua fachada reutilizados con un fin ornamental en el acceso a una cueva típica de la vivienda popular tradicional en Crevillente (autor).



Fig. 4b. Detalle de la antigua puerta principal. Actualmente, a través de ella se accede a la cueva de propiedad municipal usada como almacén (autor).



Fig. 5a. En su emplazamiento original, la fachada lateral contaba con dos hiladas de basamento de sillería; en el Parc Nou sólo se conserva una, dada la nula pendiente (autor).



Fig. 5b. Bloques de calcarenita abandonados en la antigua cantera del paraje de L'Almoexa, con el cerro homónimo al fondo. El alzado de los bloques oscila entre 0,5 y 1 metro, aproximadamente (autor).

XX (MAS, 2009: 292; MAS, 2010: 141-142), ya que las características apreciables en la rocas allí presentes coinciden con las de los sillares de la fachada de la Casa de les Persianes. En dicha cantera, además de las chozas, escombreras, bloques abandonados y marcas de barrenos, los fragmentos dispersos de loza del tipo Manises (Valencia) o Pickman-La Cartuja (Sevilla) proporcionan una cronología a partir del último tercio del siglo XIX (fig. 5b).

Por otro lado, Almoexa es uno de los pocos topónimos de origen árabe que existen en el término municipal, aunque con significado impreciso (NAVARRO, 1999: 47-48).

VALORACIÓN FINAL

Por último, resta hacer una reflexión final respecto a la Casa de les Persianes. Su emplazamiento enlaza con el pasado islámico, mudéjar y morisco de la localidad, en un contexto periurbano y de aprovechamiento de los recursos naturales.

La fachada de estilo neo-árabe evoca ese pasado valiéndose de elementos arquitectónicos hispanomusulmanes, desprovistos de rasgos exóticos u orientales directos. En este punto el estilo neo-árabe está emparentado con el neo-mudéjar, pues ambos se basan en el repertorio arquitectónico hispanomusulmán medieval combinado con rasgos eclécticos y otras aportaciones de elementos de tipo gótico o neogótico, caso del arco trilobulado.

El uso de la sillería en la fachada neo-árabe la distinguiría respecto al estilo neo-mudéjar, el cual, en gran parte, emplearía el ladrillo macizo visto. Sin embargo, no debemos olvidar que el neo-mudéjar se sirve en ocasiones de la cantería en mayor o menor medida.

Por otro lado, el empleo de sillería y mampostería en el resto de la obra no hizo más que perpetuar el uso de materiales locales y tradicionales de construcción hasta los años 60-70 del siglo pasado, donde el empleo del ladrillo macizo es bastante ocasional, caso de existir, ya que la piedra fue más fácil de obtener en la Sierra de Crevillente.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR CIVERA, I. (1990), *El orden industrial en la ciudad. Valencia en la segunda mitad del siglo XIX*, València, Diputació-Centre d'Estudis d'Història Local.
- AGUILAR CIVERA, I. (1998), *Arquitectura industrial. Concepto, método y fuentes*, València, Diputació-Museu d'Etnologia.
- ANÓNIMO (1973), «(Fotografía aérea de Crevillente)», *Revista Moros y Cristianos*, Crevillente, Asociación de Fiestas de Moros y Cristianos "San Francisco de Asís".
- AYUNTAMIENTO DE CREVILLENTE (1979a), «Entre el Pasado y el Presente», *Revista de Crevillente. Semana Santa*, Crevillente, año LIV, XLII.
- AYUNTAMIENTO DE CREVILLENTE (1979b), «Memoria anual que formula la Secretaría General del Excmo. Ayuntamiento de la Villa de Crevillente, referida al ejercicio de 1978», *Revista Crevillente. Semana Santa*, año LIV, XLII.
- BARCELÓ, M., CARBONERO, M^aA., MARTÍ, R. y ROSSELLÓ-BORDOY, G. (1988), «"La Font Antiga" de Crevillente: ensayo de descripción arqueológica», *Àreas. Revista de Ciencias Sociales*, 9, pp. 213- 231.
- CARRASCO CAMPUZANO, M^aJ. (2002), «El concepto de eclecticismo histórico en el Modernismo arquitectónico español», *Arquitectura y Modernismo: del Historicismo a la Modernidad*, Granada, Universidad, pp. 149-152.
- ESPÍ VALDÉS, A. (1987), «Las artes plásticas alicantinas durante el siglo XIX», *Historia de la provincia de Alicante. Edad Contemporánea-Siglo XIX*, V, Murcia, Ediciones Mediterráneo, pp. 339-460.
- FERRER I MALLOL, M^aT. (1988), «Les aljames sarraïnes de la Governació d'Oriola en el segle XIV», *Anuario de Estudios Medievales*, anexo 19.
- GARCÍA ALCÁZAR, S. (2009), «Mudejarismo y Romanticismo: orígenes del concepto de arte mudéjar», *Actas del XI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 439-450.
- GARCÍA ANTÓN, I. (1980), *La Arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia*, Alicante, Diputación Provincial.
- GARCÍA ANTÓN, I. (1985), «El Arte en el Siglo XX», *Historia de la Provincia de Alicante. Edad Contemporánea-Siglo XX*, VI, Murcia, Ediciones Mediterráneo, pp. 375-486.
- GIJÓN JIMÉNEZ, V. (2009), «El arte mudéjar de Toledo a través de la literatura de viajes. De Münzer a Demolder», *Actas del XI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 515-527.
- GOZÁLVEZ PÉREZ, V. (1983), *Crevillente. Estudio Urbano, Demográfico e Industrial*, Crevillente, Ayuntamiento-Universidad de Alicante.
- HERNANDO, J. (2004), *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Cátedra.

- JÓDAR MENA, M., QUIRÓS GUERRERO, M^aL. y SÁEZ MEDINA, T. (2009), «La “Casa Mudéjar” de Úbeda (Jaén): la restauración como camino hacia la recuperación del pasado arquitectónico», *Actas del XI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 107-129.
- MARTÍNEZ NESPRAL, F. (2009), «Relatos y dibujos de viajeros como fuentes alternativas para el estudio, intervención y restauración de los monumentos mudéjares», *Actas del XI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 141-148.
- MAS BELÉN, B. (2009), «La construcció en mans dels moriscos a Crevillent: l'edifici i les transformacions urbanístiques a l'antiga aljama», *Actas del III Congreso de Estudios del Vinalopó: La Comunidad Morisca en el Vinalopó. IV Centenario de la Expulsión (1609-2009)*, Alicante, Centre d'Estudis Locals del Vinalopó, pp. 279-295.
- MAS BELÉN, B. (2010), «Els Julio Gallardo i els Francisco Llopis: la concurrència de dues famílies d'esparters a l'antiga Casa de les Persianes de Crevillent», *Revista del Vinalopó*, 13, pp. 137-153.
- MOMPLET MÍGUEZ, A.E. (2008), *El arte hispanomusulmán*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- NAVARRO, M^aJ. (1999), «Els noms dels llocs del Vinalopó. Breu recull de topònims de Crevillent i del Fondó de les Neus», *Revista del Vinalopó*, 2, pp. 43-58.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. (2002), «La presencia del neomedievalismo islámico en la arquitectura modernista», *Actas del Congreso Nacional de Arquitectura Modernista. Arquitectura y Modernismo: del Historicismo a la Modernidad*, Granada, Universidad, pp. 317-325.
- TORRES BALBÁS, L. (1946), «Las alhóndigas hispanomusulmanas y el Corral del Carbón de Granada», *Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, XI, pp. 447-484.
- VARELA BOTELLA, S. (1980), *Guía de la Arquitectura de Alacant*, Alicante, CSI del Colegio de Arquitectos.
- VARELA BOTELLA, S. (1995), *Arquitectura residencial en la Huerta de Alicante*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- VIDAL BERNABÉ, I. y NAVARRO MALLEBRERA, R. (1985), «Arte Medieval», *Historia de la Provincia de Alicante. Edad Media*, III, Murcia, Ediciones Mediterráneo, pp. 443-477.

SOBRE EL ISLAMISMO EN SAN JUAN DE DUERO (SORIA). EL SISTEMA DE ACABADO DE SUS ARCOS ENTRECRUZADOS*

Antonio Olmo Gracia¹
Universidad de Zaragoza

LA POLICROMÍA DEL CLAUSTRO DE SAN JUAN DE DUERO

El claustro de San Juan de Duero (Soria) es una de las construcciones más singulares y conocidas de la arquitectura medieval hispana. Su excepcionalidad reside en sus originales arcadas, que alternan diversos tipos de arcos (de medio punto, túmidos y dos variantes de apuntados entrecruzados) poco habituales en los claustros de época románica (fig. 1). Por ello, este espacio, que según el sentir general de los especialistas es obra de hacia 1200, ha suscitado siempre una gran fascinación y ha dado lugar a una abundante bibliografía².

Sin embargo, el interés hacia los vestigios de la policromía de este monumento ha sido prácticamente inexistente en proporción a los ríos de tinta vertidos sobre otros de sus aspectos formales. Tan sólo autores como José Antonio Gaya Nuño³ o

* Esta comunicación forma parte del proyecto de I+D+i «El acabado en la arquitectura: los revestimientos cromáticos y otros sistemas asociados. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas» (HAR2009-12583), Ministerio de Ciencia e Innovación, dirigido por la Dra. Carmen Gómez Urdáñez (Universidad de Zaragoza), dedicado desde hace algún tiempo al estudio de la arquitectura histórica con sus acabados. El autor desea agradecer las facilidades dadas para la investigación de los revestimientos de Madinat al-Zahra al director del conjunto arqueológico, D. Antonio Vallejo Triano, así como al arqueólogo D. Andrés García Cortés.

1. Licenciado en Historia del Arte e Historia. Lleva a cabo su tesis doctoral en la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de la doctora Carmen Gómez Urdáñez, con el título *Color y experiencia de la arquitectura en las Edades Media y Moderna*. Correo electrónico: antoninianus@hotmail.com.

2. La última revisión sobre el monumento y la bibliografía publicada sobre él es de J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, «San Juan de Duero y el *Sepulcrum Domini* de Jerusalén», *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2009, pp. 109-148.

3. “En este tramo y en el siguiente [...] las grandes dovelas pretendieron disimularse con líneas de pintura, de las que se conservan restos rojos, ocre y negros con que se trazaba el verdadero dovelaje”, J.A. GAYA NUÑO, *El Románico en la provincia de Soria*, Madrid, CSIC, 1946, p. 168.



Fig. 1. Arquerías del claustro de San Juan de Duero (Soria).



Fig. 2. Policromía de las arquerías del claustro.

Christian Ewert⁴ han recogido brevemente en sus estudios la presencia de vestigios de policromía en el claustro de San Juan de Duero, siendo particularmente interesantes, como se comprobará, las apreciaciones de Leopoldo Torres Balbás⁵, que en un contexto historiográfico europeo de desinterés general hacia estos aspectos siempre tuvo en cuenta en sus trabajos las circunstancias relativas al acabado de los monumentos⁶. El escaso interés hacia estos restos es expresión de un general olvido de

4. “Resulta, en verdad, sumamente extraño que los constructores se esforzasen evidentemente en enmascarar la construcción, tan inteligente y atrevida, de grandes piedras del dovelado por medio de juntas grabadas y pintadas. En la cara E. de SWW. se reconoce en el medio arco que corta del extremo S. unas líneas en forma de Z talladas a modo de ranuras, de 1 cm. de grueso aproximadamente, pintadas de rojo, en dirección radial y separadas por distancias de 22 a 28 cm. En otros arcos de la misma fachada aparecen como dobles contornos pintados de rojo. En la fachada opuesta están talladas falsas juntas en forma de rectas radiales continuas. Este falso aparejo se continúa también en los intradoses. Son los únicos restos de pintura que descubrí en el claustro”, Ch. EWERT, «Sistemas hispano-islámicos de arcos entrecruzados de San Juan de Duero en Soria: las arquerías del claustro», *Cuadernos de la Alhambra*, 10-11, 1974-1975, pp. 27-84, espec. p. 45.

5. “Un detalle poco divulgado de este monumento, y que refuerza su carácter hispanomusulmán, es el de haber estado pintadas sus arquerías. A pesar del extremado clima soriano, restos de esta pintura se ven todavía en los arcos de las galerías inmediatas al ángulo S.O., distinguiéndose un tono ocre rojizo con el que se dibujó en los arcos dovelas a montacaballo, según un despiezo de abolengo romano, que pasó de este arte, no sabemos si directamente, al hispano-musulmán, y que perduró en Andalucía, sobre todo en Córdoba, hasta época avanzada del Renacimiento”, L. TORRES BALBÁS, «La influencia artística del Islam en los monumentos de Soria», *Al-Ándalus*, V, 1940, pp. 465-467, espec. 466.

6. Este arquitecto e historiador también se ocupó en sus trabajos de suelos y enlucidos tanto de edificios islámicos como mudéjares: L. TORRES BALBÁS, *Historia de España Menéndez Pidal. Tomo V. España musulmana: hasta la caída del Califato de Córdoba (711-1031 de J.C.): instituciones y vida social e intelectual*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 462-63 (acabados en Madinat al-Zahra) y p. 569 (acabados en la mezquita de Córdoba); ID., «Zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana», *Al-Andalus*, VII, 1942, pp. 395-417; ID., «La capilla del castillo de Brihuega y las edificaciones de Don Rodrigo Jiménez de Rada», *Archivo Español de Arte*, 45, 1941, pp. 279-297.

los revestimientos en las investigaciones de arquitectura histórica, pese a que los acabados constituían la última piel de los edificios y a que su estudio posibilita conocer su experiencia y vivencia a lo largo de las épocas.

Los vestigios de policromía se sitúan en el tramo de arcos apuntados entrecruzados del lado O. No se han conservado restos de policromía en las otras pandas del claustro, por lo que no sabemos si este revestimiento se haría extensible en origen a la totalidad de las arcadas.

Los aspectos técnicos son difíciles de valorar sin el aporte insustituible de la analítica, que proporciona información objetiva de materiales y técnicas. No obstante, parece que la piedra de construcción, de color grisáceo, recibió una jabelga de color ocre anaranjado como capa protectora, si bien cabría considerar el oscurecimiento que el paso del tiempo ha producido en este estrato para valorar adecuadamente la percepción del cromatismo. Sobre esta capa fueron trazadas juntas de color blanco, probablemente de cal, perfiladas con una línea de color ocre rojo a cada lado (fig. 2). El revestimiento fue ejecutado con pigmentos económicos: tierras ocre, que son sumamente baratas, como nos ilustra la documentación medieval⁷, y que incluso podrían ser recolectadas en el entorno, como refiere el pintor Cennino Cennini en su tratado artístico⁸.

Las juntas se disponen sobre la superficie de los arcos, desde el trasdós hacia el intradós, hasta la junta de unión de las dos lajas de piedra que componen cada arcada, una hacia un lado y otra hacia el opuesto. Sin embargo, las juntas de cada lado no se encuentran, muriendo en la trabazón de las dos lajas a niveles distintos (fig. 2). Existe una diferencia formal entre las juntas fingidas de los dos lados de la arcada: en el frente que mira al patio fueron trazadas en forma de Z, mientras que en la cara opuesta son líneas rectas. El porqué de la diferente imagen que presentaban las arquerías hacia un lado y hacia otro es una cuestión pendiente de resolución para posteriores aproximaciones.

Un aspecto singular de la policromía es que las juntas no se superponen a ninguna junta de construcción, ya que no existen dovelas y los arcos a los que se aplica están formados por tres grandes piezas distintas: una en forma de V y dos que componen los entrecruzamientos de la parte superior (fig. 3). De esta forma, la policromía simula un dovelaje que no existe realmente. Ya Ewert se extrañaba

7. En el Aragón del siglo XV son los pigmentos más baratos, a excepción del negro de humo, que ni siquiera recogen las cuentas de compras de colores. Una libra de ocre amarillo rondaba entre los seis y los diez dineros de precio: Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, Taula de Calatayud, 1445, 27 de junio de 1446 (seis dineros); Archivo Capitular de El Pilar de Zaragoza, Repartimiento III. Contados obra 1415-1422. Libro Grande, hoja suelta en carpeta anexa. Por su parte, la libra de almagre costaba en 1417-1418 cuatro dineros: Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza, Libro de fábrica 1417-1418, fols. 31v y 34v. Este empleo de los pigmentos económicos en los acabados ya fue señalado en nuestro estudio sobre el espectacular revestimiento de la iglesia de Santa Tecla en Cervera de la Cañada (Zaragoza), obra de Mahoma Rami (1426), a partir de la documentación aragonesa de la época y sobre la base de los resultados de las analíticas del revestimiento. A. OLMO GRACIA, «Método y estudio del color en arquitectura. El caso de la iglesia de Santa Tecla de Cervera de la Cañada (Zaragoza)», comunicación presentada a las IV Jornadas Complutenses de Arte Medieval *El siglo XV y la diversidad de las artes*, celebradas en la Universidad Complutense (Alcalá de Henares) entre el 17 y el 19 de noviembre de 2010 (en prensa).

8. C. CENNINI, *El libro del arte*, Madrid, Akal, 1988, pp. 73-74.

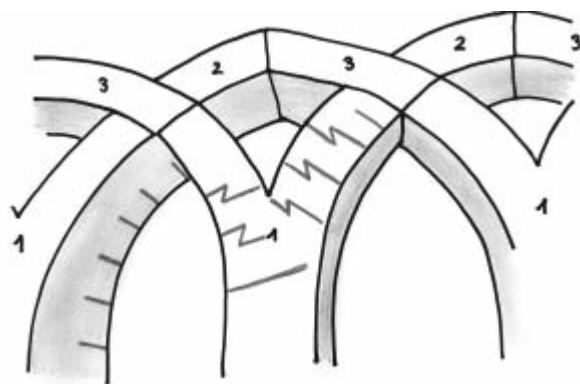


Fig. 3. Esquema de la construcción de los arcos mediante tres piezas y la superposición a ellas de las juntas pintadas.

de esta circunstancia⁹. Este deliberado deseo de sugerir las dovelas se debe, sin duda, a que las juntas pintadas se encontraban en el horizonte decorativo de la gente del momento y constituían el principal recurso decorativo en la arquitectura de la época, un aspecto que forma parte de nuestra tesis doctoral en curso de realización, aunque ya Fernando Galtier Martí, en un estudio pionero en España, recogió numerosos ejemplos de edificios de época románica en los que las verdaderas juntas de construcción fueron reseguídas mediante pintura roja¹⁰. El gusto de la época por marcar las juntas como sistema de acabado llevó, ante su ausencia, a simularlas mediante el revestimiento. Así pues, en el claustro de San Juan de Duero se aprecia cómo el acabado transformaba el monumento no solamente proporcionando un cromatismo distinto sino reinventando la realidad constructiva, una circunstancia que invita a reflexionar acerca de la importancia del acabado en la arquitectura para conocer el aspecto y la concepción originales del edificio en cuestión.

Cabe señalar, por último, que en la pieza en forma de V colocada sobre las dos primeras columnas pareadas (como la marcada con el número 1 en la figura 3) del extremo sur de la panda oeste, las juntas fueron incisas en ambos lados sobre la piedra y después policromadas. No se trata de líneas-guía, sino de verdaderos surcos, algunos rellenos todavía de una pasta de color blanco. El hecho de que sólo se encuentren en esta pieza invita a pensar que fuera empleada para marcar los patrones decorativos sobre los que se realizaron las demás, tan sólo pintadas.

9. Ch. EWERT, *op. cit.*, p. 45.

10. F. GALTIER MARTÍ, «Juntas policromas y otros casos de pinturas románicas 'elementales' en Aragón», *I Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, 1978. Ejemplar inédito mecanografiado depositado en la Biblioteca de Humanidades María Moliner de la Universidad de Zaragoza.

UNA FILIACIÓN FORMAL CALIFAL

El acabado del claustro de San Juan de Duero cuenta con un precedente formal en España de gran interés que podría explicar su presencia, aunque el estudio de los revestimientos cromáticos medievales están en un estado totalmente embrionario y deja abierta la cuestión a posteriores reinterpretaciones. Las juntas blancas, perfiladas en sus márgenes en ocre rojo sobre fondo ocre amarillo, se encuentran en la arquitectura califal y, más concretamente, a modo de falso despiece de sillares en el pasadizo abovedado del muro de separación de la terraza alta y la intermedia de la ciudad palatina de Madinat al-Zahra, fundada en las proximidades de Córdoba por Abd al-Rahman III. En este caso, la destrucción y abandono de la ciudad a finales del califato permiten fechar bien este acabado en el siglo X.

El revestimiento del camino de ronda de Madinat al-Zahra traza un falso despiece de sillares de juntas blancas perfiladas a un lado y otro en ocre rojo sobre un fondo ocre amarillo (figs. 4 y 5). Ya recogieron su existencia Manuel Gómez Moreno¹¹ y Leopoldo Torres Balbás¹², y seguramente este último pensaba en este despiece cuando señaló la posible filiación del de Soria con respecto a los romanos e hispanomusulmanes¹³. El despiece cordobés, como se advierte en aquellas partes que han perdido el color, fue



Fig. 4. Revestimiento del camino de ronda de Madinat al-Zahra (Córdoba).



Fig. 5. Detalle de la policromía del revestimiento del camino de ronda de Madinat al-Zahra.

11. "Las paredes van pintadas figurando su propio despiece, con fondo amarillo, tendeles blancos y perfiles rojos", M. GÓMEZ MORENO, *Ars hispaniae: historia universal del arte hispánico. Vol. 3, El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*, Madrid, Plus Ultra, 1951, p. 73.

12. "La piedra no quedó vista ni en el exterior ni de cerca. La sillería de las torres y murallas cubrióse con un enlucido de cal pura sobre el que se pintó, con trazo rojo, un dibujo imitando el despiece a soga y tizón (de dimensiones variadas, aproximadas a las de los que ocultan: algunos alcanzan y sobrepasan el metro de longitud). En los muros interiores del pasadizo abovedado del muro de separación de la terraza alta y la intermedia: enlucido de cal y encima un despiece a soga y tizón, dibujándose los sillares con línea roja, amarillo su interior y blancos de cal los gruesos tendeles", L. TORRES BALBÁS, *Historia de España...*, pp. 462-463.

13. Véase el extracto en la nota 6.

dibujado previamente a partir de finas líneas incisas. El aparejo pintado es alternante: un sillar a sogá con uno o dos a tizón. Imita, con ello, la forma de construcción en piedra de época califal, usada repetidamente en la ciudad palatina (el revestimiento se superpone visiblemente en algunas partes a un aparejo de este tipo, aunque sin coincidir en sus juntas), que perdurará en la propia arquitectura mudéjar de Córdoba (en iglesias fernandinas como San Miguel, San Lorenzo y Santa Marina, o en la capilla de San Bartolomé). El revestimiento llega al naturalismo, al alternar uno o dos sillares a tizón, al igual que ocurre en los aparejos califales. En este caso, pues, el verdadero aparejo fue seguido como inspiración del despiece ideal inciso y pintado. Éste se extiende hasta el suelo del pasadizo, pero no se aprecian restos del revestimiento en las bóvedas conservadas. El falso aparejo se prolonga en los contrafuertes y las puertas, que se disponen internamente a lo largo del camino de ronda. En algunos puntos, el despiece incluye variantes como la recreación de las dovelas de un dintel, en uno de los vanos, o un friso de motivos geométricos en almagra bajo una de las impostas.

El descrito en el camino de ronda no es el único tipo de despiece que existió en Madinat al-Zahra. En la muralla norte se conservan pequeños fragmentos de un despiece de sillares de juntas agramiladas pintadas en rojo sobre fondo tal vez blanco, de muy difícil reconstrucción. En cualquier caso, los despieces de sillares tuvieron en Madinat al-Zahra una clara vinculación con los espacios defensivos, ya que no existen restos de ellos en los espacios domésticos, donde son otros los revestimientos, sobre todo zócalos de almagra. La asociación de los despieces de sillería con las tipologías defensivas perduró en el arte andalusí¹⁴. Mucho más difícil de confirmar es la pervivencia local de los despieces de juntas blancas perfiladas en rojo sobre ocre, como señala Torres Balbás sin citar ejemplos¹⁵. Sin embargo, es totalmente plausible la consideración de su supervivencia, como ocurrió con numerosos aspectos formales del arte califal. A propósito de otros temas de la pintura decorativa mural, Carmen Rallo ha reflejado este aspecto¹⁶.

Más de doscientos años y una gran distancia separan Madinat al-Zahra de San Juan de Duero y, sin embargo, resulta verosímil que en el claustro soriano se refleje el revestimiento califal, en consonancia con el fuerte islamismo reconocido en su arquitectura por varios autores. La presencia de las arcadas entrecruzadas en un contexto románico ha sido explicada de acuerdo con un conocimiento de la arquitectura hispanomusulmana, ya que tanto en el arte califal como en el taifa fueron frecuentes los sistemas planos de arcos entrecruzados como forma de construcción¹⁷. El acabado de las arcadas descrito anteriormente refuerza, como

14. R. AZUAR RUIZ, F.J. LOZANO OLIVARES, M^aT. LLOPIS GARCÍA y J.L. MENÉNDEZ PUEYO, «El falso despiece de sillería en las fortificaciones de tapial de época almohade en Al-Ándalus», *Actas del I Congreso de Castellología Ibérica*, Palencia, Diputación Provincial, 1998, pp. 481-511.

15. Torres Balbás no cita ningún ejemplo. En el arco de acceso al alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba se conserva un revestimiento con un despiece de sillares de juntas blancas sobre fondo ocre, por otra parte muy difícil de datar.

16. C. RALLO GRUSS, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.

17. Christian Ewert se inclinó, tras estudiar los sistemas de arcos entrecruzados, por justificar las formas de San Juan de Duero como una herencia de la arquitectura islámica, en vez de considerarlas un re-

entrevió Leopoldo Torres Balbás, esta dependencia islámica del claustro de San Juan de Duero. A su vez, el sabor hispanomusulmán de la arquitectura ayuda a entender la presencia de un revestimiento de recuerdo califal, del que por el momento no conocemos otros paralelos en la arquitectura hispana cristiana de la Edad Media¹⁸. De esta forma, la lectura conjunta de la arquitectura con su revestimiento proporciona una interpretación coherente de dos aspectos que por separado presentan muy difícil explicación. Sin duda, el maestro que concibió San Juan de Duero conocía el arte islámico o sus ecos ya distorsionados y creó, en el contexto artístico de la Castilla del 1200, una obra absolutamente original.

Ver en los despieces franceses la fuente del revestimiento de San Juan de Duero no se sostendría hoy por hoy desde el punto de vista cronológico, ya que aunque hay ejemplos de este tipo de juntas fingidas muy semejantes en Francia, son sin ninguna duda posteriores a San Juan de Duero y, además, se superponen a formas góticas, creando problemas de más difícil interpretación¹⁹. Resulta más plausible la superposición de un revestimiento de herencia islámica sobre formas arquitectónicas que reflejan ese mismo sentir. No obstante, ha de tenerse en cuenta que en la España medieval se dio una convivencia de revestimientos de clara herencia islámica con otros de procedencia francesa. El contrapunto al revestimiento de las arcadas no se puede encontrar más cerca, pues en el interior de la iglesia del monasterio de San Juan de Duero se han conservado restos de un revestimiento completamente diferente, que consiste en juntas negras simples en sentido horizontal y dobles en sen-

flejo del arte sículo-normando o del Próximo Oriente. Según Ewert, el de la segunda fase fue un arquitecto orientado hacia formas islámicas, incluso un mudéjar, y, en su opinión, “la arquería NW. presenta una forma arquitectónica puramente románica. Las características esenciales de las restantes partes, muy islamizadas, del claustro, se derivan de edificios cristianos islámicos de España [...]. No pueden demostrarse relaciones directas entre los claustros españoles y los de la Baja Italia”, Ch. EWERT, *op. cit.*, pp. 79-80 y 84. También han incidido en la dependencia islámica Leopoldo Torres Balbás, Gaya Nuño y, recientemente, Joaquín Yarza. J. YARZA LUACES, *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, Catedra, 2000, p. 264.

18. Se trata de un tema en estudio en mi tesis doctoral, aunque los ejemplos de pintura lapidaria del siglo XIII ya dados a conocer se alejan de ese horizonte formal: C. GÓMEZ URDÁÑEZ, «El acabado en la arquitectura. El primer revestimiento cromático del interior de la catedral de Tarazona (Zaragoza)», *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga-Fundación Unicaja, 2002, pp. 69-82; A. ÓLMO GRACIA, «Para un corpus de revestimientos lapidarios medievales: la galería románica de San Isidoro de León», en M^aD. BARRAL RIVADULLA *et al.* (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*, Santiago de Compostela, Universidade, 2012, pp. 524-533. Tampoco Fernando Galtier, en el artículo ya citado, recoge alguno semejante en sus numerosos ejemplos de los siglos XI-XIII.

19. Hemos encontrado este tipo de revestimiento en edificios góticos del norte de Francia, en una de las capillas meridionales de la cabecera de la catedral de Laon y en un par de catas en la girola de la catedral de Chartres. En este último caso debe ser posterior al revestimiento original del siglo XIII, que consiste en sillares ocreos definidos por juntas blancas. J. MICHLER, «La cathédrale Notre-Dame de Chartres: reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur», *Bulletin Monumental*, 147, 1989, pp. 117-131. En ambos casos se trata de revestimientos más tardíos que los de San Juan de Duero. El de Chartres es extraordinariamente semejante al de Madinat al-Zahra, mientras que el de Laon presenta resiguos en rojo de gran grosor. No obstante, en los revestimientos, como en el resto de formas artísticas, es frecuente encontrar semejanzas y convergencias, pero el paralelismo nada tiene que ver con este caso.



Fig. 6. Detalle del revestimiento del interior de la iglesia del monasterio de San Juan de Duero.

tido vertical sobre enlucido blanco, y que dibujan un paramento imaginario de sillares de módulo cuadrado (fig. 6)²⁰. Los restos se encuentran en los muros del antepresbiterio, así como diversos fragmentos en la nave de la iglesia. Aquí el revestimiento oculta y dignifica el aparejo constructivo de mampostería, ya que sólo las bóvedas del presbiterio y antepresbiterio y el recercado de los vanos fueron ejecutados en piedra sillar. Esta variante (dobles juntas verticales, simples horizontales) procede claramente de Francia, donde existen numerosos ejemplos en su versión en ocre rojo²¹. Por nuestra parte, ya señalamos su empleo en España en la iglesia de Palat de Rey, en la ciudad de León, donde pudimos fechar su empleo, como pronto, en torno a la segunda mitad del siglo XIII²². Significativamente, este despiece se encuentra en un edificio muy próximo a San Juan de Duero, la catedral de Burgo de Osma (Soria). En su versión roja está pintado sobre los plementos de la antigua sala capitular, junto a representaciones de dragones en los nervios y bandas de *ruban plisé* (aunque carentes de un estudio, estas pinturas son posteriores a la arquitectura y no anteriores a la segunda mitad del siglo XIII). En su versión negra se halla en el

20. Cabe destacar el hecho de que el módulo sea cuadrado, menos frecuente que el rectangular en la simulación de aparejos imaginarios. Véase un caso semejante en San Isidoro de León: A. OLMO GRACIA, «Para un corpus...».

21. Por ejemplo, Gaborit señala su presencia en algunos edificios aquitanos, como la iglesia de Saint-Martin de Agonac (Dordogne), con un revestimiento de este tipo al que en la segunda mitad del siglo XIV se superpuso un conjunto figurativo: M. GABORIT, *Des Histoires et des couleurs: peintures murales médiévales en Aquitaine, XIII^e et XIV^e siècles*, Bordeaux, Confluences, 2002, pp. 101-102. También constituye la segunda policromía de la iglesia del convento de los Jacobinos de Agen: *ibidem*, pp. 302-307.

22. A. OLMO GRACIA, «Para un corpus...».

intradós de unos vanos abocinados en medio punto de una de las dependencias capitulares del claustro, espacio superviviente, con probabilidad, de la construcción románica.

Así pues, en definitiva, y frente a la hipótesis de una dependencia de los revestimientos franceses, la probable derivación de modelos califales del acabado de los arcos entrecruzados de San Juan de Duero proporciona claves coherentes para interpretar la originalidad de una de las construcciones más singulares de la Edad Media hispana, siendo el revestimiento de Madinat al-Zahra un precedente formal en el arte hispanomusulmán de este tipo de falso aparejo. El estudio de su policromía pone además de manifiesto la necesidad de efectuar una relectura de la arquitectura histórica conjuntamente con sus acabados, asumiendo la importancia del color para la comprensión y valoración integral de la arquitectura.

EL RECINTO INFERIOR DEL PORTAZGO, MURCIA. UNA VENTA BAJOMEDIEVAL EN EL CAMINO DE MURCIA A CARTAGENA

Jesús Bellón Aguilera
Arqueólogo

INTRODUCCIÓN

La excavación objeto de este trabajo vino motivada por la remodelación del tramo Murcia-Cartagena en la autovía A-30 y se realizó sobre el Recinto Inferior del castillo del Portazgo, integrado en el conjunto homónimo ubicado al sur de Murcia en los accesos al puerto de la Cadena, una de las principales vías de comunicación entre la ciudad de Murcia y Cartagena a lo largo de la Edad Media (TORRES FONTES, 1993; RABAL SAURA, 1986) e, incluso, desde época romana (MANZANO y BERNAL, 1993). Geológicamente se trata de una zona de contacto entre los materiales triásicos y pérmicos del Complejo Bético (ALDAYA *et al.*, 1982) y los materiales neógenos del Terciario Postorogénico (ARANA *et al.*, 1999). Esta riqueza geológica supone la localización, en el entorno del yacimiento, de diferentes tipos de rocas (argilitas, cuarcitas, dolomías, filitas, margas, areniscas, calizas, etc.) y mineralizaciones fundamentalmente de hierro, que fueron objeto de explotación en la primera mitad del siglo XIX (SIERRA *et al.*, 1973). Cabe destacar, además, la existencia de diversas zonas con glaciares de limos y cantos así como depósitos de aluvión cuaternarios en las inmediaciones (NÚÑEZ *et al.*, 1976). La zona participa, en general, de las condiciones climáticas de la periferia de la Huerta de Murcia (GONZÁLEZ ORTIZ, 1999), con temperaturas elevadas de 17,6°C de media e inviernos relativamente suaves. Las precipitaciones son escasas, en torno a los 300 mm de media y muy irregulares, con frecuentes fenómenos atmosféricos (gota fría) que generan fuertes procesos erosivos en las zonas en pendiente, lo que debe tenerse en cuenta a la hora de evaluar cualquier actividad arqueológica (BURILLO MOZOTA, 1997).

BREVE HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

La primera actuación científica sobre el Recinto Inferior del castillo del Portazgo se realizó en 1987 con motivo de las obras de ampliación de la autovía A-30. Con-

sistió en la apertura de 20 cortes de 4x4 m, que documentaron una estratigrafía relativamente sencilla que, en opinión de su autor (POZO MARTÍNEZ, 1988), revelaba la no conclusión de las obras de construcción del edificio.

De las excavaciones efectuadas en 1987 se deducía la inexistencia de estructuras interiores. Tan sólo la presencia de tres vanos simétricos rematados por pilares de ladrillo en la zona nororiental permitía suponer la posible intención de crear una *sala* a lo largo del testero septentrional e incluso pensar que, de haber continuado las obras (siempre en opinión de su autor), estaríamos ante una construcción torreada con esquinas entrantes con la misma disposición que se documenta en el recinto superior y en el castillo de la Asomada. Estas apreciaciones motivarían el establecimiento de una analogía entre todas estas construcciones como un conjunto de época mardanisí (tercer tercio del siglo XII) (POZO MARTÍNEZ, 1995), cuya tipología arquitectónica se habría desarrollado y habría sido documentada en el castillo y el palacio del castillejo de Monteagudo, opinión con la que coinciden otros autores (MANZANO y BERNAL, 1993) (fig. 1).

En dos trabajos posteriores a las excavaciones de 1987, realizados con el objetivo de documentar el yacimiento a fin de delimitar su entorno de protección (MANZANO y BERNAL, 1993; MANZANO, 2002), se realizaron diversas apreciaciones en torno a las características y funcionalidad del conjunto, proponiendo la identificación de los restos del Recinto Inferior como parte de una residencia palacial de carácter rural relacionada con el agua, tal y como, por otra parte, ya había sido sugerido por González Simancas (POZO MARTÍNEZ, 1988), a la par que se ponía en relación con los restos de canalizaciones e infraestructuras hidráulicas documentadas en la Rambla del Puerto (MANZANO y BERNAL, 1993). En este último trabajo de Manzano y Bernal se proponía, además, la planificación del edificio como una galería abierta, lo que explicaría la inexistencia de muro u otras estructuras de cierre al norte del mismo, tal y como se mencionaba en el informe correspondiente (POZO MARTÍNEZ, 1995).

En mi opinión, las diversas apreciaciones y afirmaciones recogidas en los trabajos que he ido mencionando hasta ahora estaban demasiado influenciadas por la historiografía del momento en que se realizaron, en una coyuntura socioeconómica mediatizada y sugestionada por el auge de los nacionalismos en la Europa del Este y con la formulación, más o menos explícita, de propuestas ideológicas típicamente decimonónicas para la construcción de un pasado mítico de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia que sirviera como referente histórico para la construcción de la identidad *nacional* de la misma y que, en algunos sectores, fue identificado con la figura de Ibn Mardanix como *constructor* de lo que habría sido el precedente del Reino de Murcia. Sin embargo, los resultados obtenidos con la intervención del año 1987, lejos de ser satisfactorios, dejaron en el aire todo un conjunto de incógnitas cuya resolución hubiese dependido, en última instancia, de que la intervención arqueológica realizada entonces hubiera sido realmente *arqueológica*, es decir, con la aplicación de un adecuado tratamiento metodológico de los restos objeto de estudio. Este adecuado tratamiento debería haberse basado en el análisis estratigráfico de todos los depósitos arqueológicos, antrópicos y geológicos, en lugar de proceder como en la arqueología decimonónica a un análisis superficial de las estructuras, consideradas, desde esta perspectiva, como únicas protagonistas del registro arqueológico.

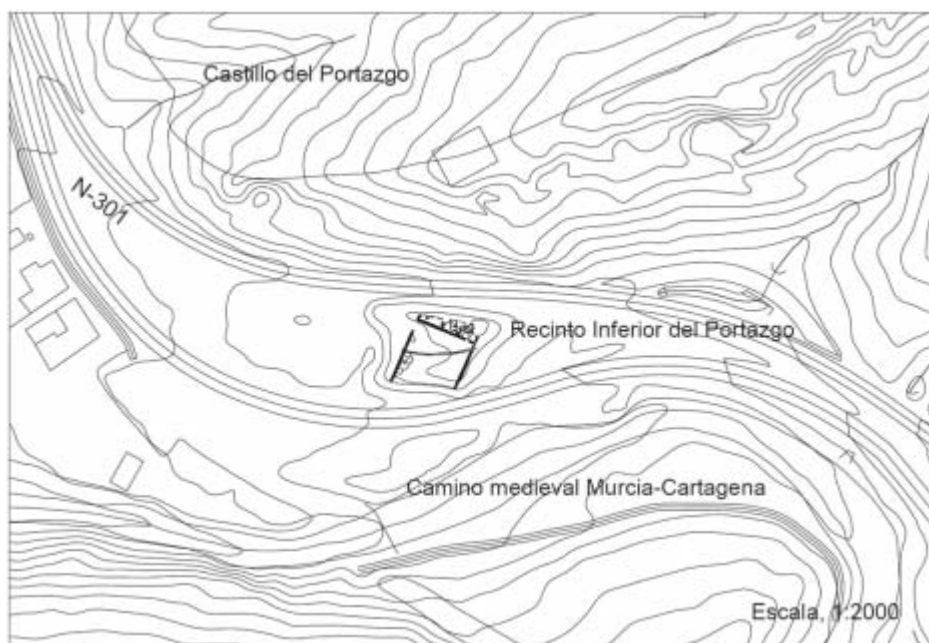


Fig. 1. Situación.

En primer lugar llamaremos la atención sobre la cronología propuesta para los diversos restos y niveles estudiados. La atribución cronológica de los mismos a Ibn Mardanix se hizo solamente en base a una presunción de carácter típicamente historicista, efectuada metodológicamente por aproximaciones deductivas a través de la comparación o *paralelismos* de las técnicas constructivas documentadas empleadas como fósil director para la datación del conjunto, donde se incluían referentes cultural y cronológicamente inaceptables como los castillos omeyas del desierto, los ribat de Ifriqiyya (actual Túnez) o los caravansares (POZO MARTÍNEZ, 1988), cuando, incluso aceptando este punto de partida, hubiera resultado mucho más coherente investigar las referencias proporcionadas por la arquitectura presumiblemente contemporánea del edificio en un amplio espectro cronológico que abarcaría desde mediados del siglo XII hasta finales del XIII en al-Andalus y norte de África. Este método de datación ya ha evidenciado suficientemente sus debilidades, entre las que podemos destacar la a-historicidad del mismo y, en este caso, la ausencia de una conceptualización racional de la arquitectura militar y civil castellana del siglo XIII, como también he señalado en alguna otra ocasión (BELLÓN AGUILERA, 2007). También resulta discutible la metodología empleada. La distribución de los sondeos sobre el terreno se realizó atendiendo a criterios de corte racionalista realizados de acuerdo con los parámetros típicos de la década de 1960; este tipo de planteamiento revela su carácter idealista, en el sentido epistemológico del término, al no considerar el estudio previo del terreno como elemento fundamental para determinar la distribución y objetivos de los son-

deos, empleados como principal herramienta metodológica para el análisis de los restos, incurriendo en errores tan elementales como excavar el centro de los espacios habitacionales situados junto a los vanos abiertos en el muro de cierre de los mismos y obviando que las zonas elegidas eran precisamente las más expuestas a la erosión, tal y como evidenciaría el proceso de excavación.

RESULTADOS

La metodología empleada para el desarrollo de los trabajos de campo fue la habitual en cualquier intervención arqueológica (FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 1989). De forma previa al inicio de las labores de campo se procedió a la limpieza y análisis estratigráfico de los perfiles producidos en los sondeos de 1987, con el objeto de obtener la documentación gráfica y fotográfica de los mismos (LÓPEZ CAMPUZANO, 2007); según los resultados de dicho estudio, la mayoría de los paquetes estratigráficos documentados en estos perfiles corresponden a episodios de relleno de acondicionamiento y nivelación del terreno, resultando, por lo tanto, una estratigrafía de características sociales de techo a muro, es decir, hasta la roca de base. Con la finalidad de agilizar los trabajos de campo, se procedió a la división de la superficie a excavar en dos sectores claramente diferenciados: el Sector Oriental, limitado a la hipotética zona de habitación del monumento, y el Sector Occidental, que comprendía todos los terrenos ubicados en el posible patio del edificio.

Sector Oriental

El proceso de excavación se inició con la retirada del nivel superficial, fuertemente alterado por la acción de los agentes geomorfológicos externos y cortado por diversas fosas resultantes de actividades sociales modernas y contemporáneas. Directamente bajo este nivel superficial se exhumó un suelo de cal que se extendía sin solución de continuidad por todo el sector, resultando nítidamente cortado por los sondeos de 1987 y muy afectado por procesos erosivos posteriores; bajo el mismo se excavó un depósito que servía funcionalmente como preparado o relleno de nivelación del suelo, como es habitual en la construcción (fig. 2).

La localización de este suelo de cal, con un importante desnivel E-O, constituyó una auténtica sorpresa y, sin lugar a dudas, una de las principales novedades aportadas por la excavación, especialmente porque, como ya he avanzado, reforzaba la posibilidad de la conclusión de las obras, frente a la opinión expresada en los diversos artículos que se han mencionado con anterioridad. Pero, además, en la zona septentrional, ubicada junto al vano central, se localizaron diversas improntas sobre yeso o cal pertenecientes a un artefacto de cestería en esparto adosado a la pared y ubicadas sobre dicho suelo, lo que evidenciaba, por un lado, la instalación de implementos con posterioridad a la realización del mismo y, por otro, dejaba clara la existencia de una cubierta sobre los espacios excavados dadas las características de los materiales empleados. De este modo, confirmábamos la perfecta conclusión del edificio excavado frente a las diferentes opiniones expresadas al respecto, confirmación refrendada en todos los sectores excavados.



Fig. 2. El suelo de cal.

Los paramentos y medidas documentados durante el proceso de excavación de este sector, de N a S, fueron los siguientes: un paramento noroeste de orientación NE-SO, compuesto por tongadas de piedra y cal, con una anchura de 0,93 m y una longitud de 2,40 m, formando un solo bloque con otro trazado de orientación NO-SE, igual composición y anchura, y 2,90 m de longitud, por lo que suponemos que fueron forjados con un mismo entablamento. Al NE se adosaban los restos de otro paramento formando un ángulo con los anteriores, lo que sugiere la existencia de un estribo de apoyo para la cubierta. El vano localizado a continuación de este grupo es el más septentrional de la zona de habitación. Estaba flanqueado por dos pilares de ladrillo de los que no quedaban más que las improntas sobre la cimentación de cal. El primero tenía 0,58 m de anchura roto en su extremo occidental y 0,53 m de longitud, mientras que el segundo presentaba 0,64 m de anchura y 0,75 m de longitud, ambos realizados con ladrillos de 0,12x0,24x0,04 m de módulo. El vano presentaba una luz de 2,35 m entre las jambas latericias, quedando vista la cimentación sobre la que apoyaba el conjunto (fig. 3).

La cimentación fue adaptada parcialmente a las irregularidades topográficas del terreno. La fórmula empleada para el forjado de la base de cal y canto fue la de ubicar un entablado al exterior, quedando la masa contenida en el interior bien por las irregularidades de la roca de base, especialmente en la zona de habitación, bien por el techo formado por la zanja de cimentación que, en cualquier caso, fue ejecutada evitando, en lo posible, un ataque directo a la roca caliza de base en aquellas zonas donde



Fig. 3. Improntas de cestería.

ésta resultaba más consistente, lo que indica cierto interés en abaratar los costes de la edificación y cierta premura en la ejecución de las obras. También esta misma cimentación sirvió de soporte al muro de cierre del vano descrito con anterioridad. Con 0,90 m de anchura y 10,54 m de longitud, presentaba un vano a modo de aspillera en su zona central, acabado con ladrillos de módulo 0,12x0,24x0,04 m en la base y laterales. Al NO se le adosaba el pilar ya descrito y al SE un nuevo pilar de 0,74 m de anchura por 0,52 m de longitud realizado también con ladrillos de 0,12x0,24x0,04 m de módulo, dando paso a un nuevo vano de 2,28 m de luz rematado al SE por un nuevo pilar de ladrillos con el mismo módulo. Este pilar se adosaba a otro paramento o muro de cierre de 0,88 m de anchura, 10,52 m de longitud y 0,83 m de alzado, en el que se observaron las marcas de las tablas, con 0,20 m de anchura aproximada. Al SE de este muro se abría un nuevo vano de 3,44 m de anchura total, sin que quedaran restos de los posibles pilares de ladrillo que, sin duda, debieron quedar adosados a las estructuras de cierre. Tampoco se constató la existencia del zócalo de cimentación habitual en la zona del umbral, probablemente destruido durante la colocación del cartel publicitario. Tras este vano continuaba un paramento con 4,30 m de longitud máxima conservada y 0,89 m de anchura, ubicado estratigráficamente sobre un zócalo de cimentación similar a los anteriores y erigido sobre un corte en la roca de base.

El último muro o zócalo estructural documentado en este sector tenía 3,65 m de longitud y 0,90 m de anchura, quedando adosado perpendicularmente al anterior y conformando el cierre lateral sureste de los espacios; además, se documentaron diversas improntas y marcas sobre las cimentaciones y encofrados correspondientes al andamiaje y estructura de madera empleada para la erección de la obra, por ejemplo las improntas de cuatro hastiales de sujección del tapial empleado para la construcción. El primero de ellos medía 0,08 m por 0,03 m de profundidad, mientras que otros, de sección rectangular, tenían unas medidas de 0,04 m de longitud por 0,02 de anchura, con una profundidad de 0,03 m sobre la cimentación. La longitud de la tabla empleada ofrecía unas dimensiones de 2,26 m de longitud, 0,20 m de anchura y 0,04 m de grosor.

Sector Occidental

En lo que se refiere a la estratigrafía horizontal del recinto, los trabajos en este sector comenzaron con la retirada de un nivel superficial somero formado por escorrentía y en el que se observaron algunas remociones modernas. Al O de este depósito se exhumó un nuevo paquete en el que se detectaron materiales cerámicos diversos, entre los que destacaba la presencia de cerámicas esmaltadas de los siglos XVI-XVII y tinajas vidriadas al interior, así como fragmentos de ladrillo y restos de cal muy dispersos. Este depósito debe ser identificado como un nivel superficial más antiguo que el primer nivel documentado pero, en cualquier caso, se presentaba carente de estructura geológica y, por tanto, fue interpretado como un relleno antrópico en el estudio geomorfológico (LÓPEZ CAMPUZANO, 2007). El patio central del edificio estaba cortado por una zanja de cimentación que contenía una línea telefónica antigua y cuya trayectoria había afectado a los muros perimetrales SE y NO del edificio.

La secuencia estratigráfica más completa de este sector se exhumó junto al muro perimetral O del edificio. Bajo los niveles superficiales se excavó un depósito compuesto por tierra de color rojizo que contenía fragmentos de cal y carbón y algunos clastos. Este depósito puede ser identificado, en nuestra opinión, con un nivel de derrumbe y disolución de alzados muy afectado por actividades sociales posteriores de transformación del terreno. Bajo él se exhumó un suelo de cal adosado al muro exterior, con un estado de conservación muy deficiente y un espesor de entre 0,01 y 0,03 m. A pesar de lo mencionado en la excavación de 1987 (POZO MARTÍNEZ, 1995), el alisado superficial del mismo evidencia claramente su acabado y, por lo tanto, su no relación con las obras de construcción del edificio que era lo que se proponía en el artículo de referencia (POZO MARTÍNEZ, 1995). Bajo este suelo se sacó a luz el correspondiente relleno de nivelación o preparación social del terreno, y bajo él un depósito compuesto por materiales terrígenos arcillosos con algo de grava y clastos de caliza y esquisto, en el que se localizaron algunos fragmentos de cerámica ibero-romanas con cierto grado de rodamiento, lo que delataba su incorporación en la matriz como materiales en deposición secundaria. Más interesante resultó la excavación, bajo el suelo de cal y su correspondiente relleno de nivelación, de un hornillo fijo de preparación de alimentos de 0,45 m de diámetro, que en otro trabajo he identificado como *kanun* (BELLÓN y MARTÍNEZ, 1999). Interesante porque la ubicación de este elemento fijo sobre una superficie rica en cal más que en yeso, previa a los depósitos de nivelación y acabados del suelo, sugiere su producción en un momento indeterminado y anterior a la finalización de alzados y cimentaciones y la instalación de los suelos, mientras que su evaluación antropológica proporciona una valiosa información sobre la mano de obra empleada en la construcción del recinto, que debió de estar compuesta mayoritariamente por mudéjares.

El último depósito social documentado o, mejor, analizado durante el proceso de excavación es una estructura de tendencia oval compuesta por piedras y material latericio, trabada aparentemente con barro, que ya fue exhumada en la intervención de 1987 (POZO MARTÍNEZ, 1995) y que fue puesta entonces en relación con los trabajos de construcción del edificio. El caso es que el análisis estratigráfico realizado por nosotros evidencia la producción de esta estructura sobre los niveles de aban-

dono mencionados con anterioridad y, por tanto, con una cronología que en cualquier caso no puede ser anterior a la segunda mitad del siglo XVI, por lo que debe ser puesta en relación con otro tipo de actividades sociales más que con las obras de construcción del conjunto.

Los muros de cierre E y O fueron documentados como pertenecientes a este segundo sector de la excavación. La primera estructura componía el extremo septentrional del muro perimetral SE. Este depósito estaba compuesto por los restos de un pilar construido mediante hiladas de ladrillo trabado con cal con un módulo de 0,24x0,12x0,04 m. Este pilar se adosaba, al S, con los restos de un alzado estructural realizado con encofrado de mortero de cal, con una anchura de 0,85 m, un alzado de apenas 0,08 m y una longitud similar rota por una fosa contemporánea. A su vez, este alzado estructural debió de proseguir hacia el S mediante un lienzo que presentaba una anchura irregular centrada en torno a los 1,10 m de anchura, una longitud de 26,20 m y un alzado irregular que en algunos puntos superaba el metro y medio de altura. Al igual que los demás lienzos del conjunto, fue erigido con la técnica del tapial mediante encofrado de argamasa de cal, documentándose las improntas de algunas tablas con una longitud de 2,15-2,22 m y una anchura de 0,205 m. Este muro se desarrollaba en tres módulos de 1,70x0,40x0,32 m, 2,58x0,10x0,20 m y 14,40x0,35x0,20 m, adaptados a la pendiente del terreno de NO a SE y realizados igualmente con tapias de madera, de las que se observaron las improntas verticales de las agujas de sujección, con una sección de 0,04 a 0,06 m de lado. El cierre noroccidental del recinto está compuesto nuevamente por una estructura fracturada en dos por una zanja de la compañía telefónica. La mitad noroccidental de dicha estructura no difiere constructivamente del resto de estructuras documentadas en este edificio, localizándose improntas de los encofrados de 2,20, 2,26, 2,35 y hasta 2,60 m de longitud y entre 0,81 y 0,83 m de altura o distancia entre los mechinales. El otro lienzo estructural, ubicado en línea al noreste del anterior, se localizaba sobre la correspondiente zapata de cimentación, cubierta al exterior por un depósito superficial de carácter intencional.

Conclusiones a la estratigrafía

El análisis comparativo de la estratigrafía obtenida en los dos sectores excavados nos permite concluir que el edificio objeto del presente trabajo estaba perfectamente acabado en el momento en que se inició su ruina y desaparición funcional. En efecto, la existencia de los suelos de cal, junto a la presencia de improntas de estera de esparto, independientemente del lamentable estado de conservación de todos estos elementos, unida a los restos de cal localizados como integrantes de los depósitos exteriores, demuestran sin lugar a dudas la conclusión de las obras de construcción del edificio frente a las diversas opiniones expresadas al respecto en la bibliografía especializada.

También he indicado la presencia de suficientes elementos de juicio para proponer la existencia de una cubierta en la zona habitacional y, por supuesto, no queremos dejar pasar la ocasión para interrogarnos acerca de la supuesta ausencia del muro de cierre nororiental de dichos espacios (POZO MARTÍNEZ, 1988 y 1995). Ya

con anterioridad se había cuestionado, no sin razón, la ausencia de esta estructura, si bien la solución propuesta no nos parece completamente acertada (MANZANO y BERNAL, 1993), especialmente si tenemos en cuenta la existencia de los tres vanos de acceso en el cierre suroccidental. ¿Se podría haber localizado la zanja de cimentación de esta estructura de cierre o, en realidad, la estructura apoyaba sobre una irregularidad topográfica del terreno? ¿Fueron los materiales de dicha estructura saqueados con posterioridad a la ruina del edificio, o se empleó un sistema de cierre diferente al habitual basado en materiales plásticos y orgánicos que no dejaron huella en el registro arqueológico? Lamentablemente, la apertura de los carriles de desenso de la autovía A-30, que secciona este sector de la ladera y hace desaparecer definitivamente los restos materiales de toda esta zona del edificio, junto a la articulación de la misma con el denominado Recinto Superior del Portazgo, zanja definitivamente la cuestión, por cuanto nunca podremos constatar sobre el terreno la realidad de cualquiera de estas suposiciones. Y, sin embargo, sí que hay motivos suficientes para sostener lo contrario: que existió un muro de cierre en este sector del edificio en consonancia con lo documentado arqueológicamente para el resto del conjunto, es decir, con el hecho de que el edificio había sido convenientemente finalizado cuando comenzó su ruina.

Las características generales de los alzados desaparecidos deben establecerse a partir de la comparación de los restos conservados *in situ* y del análisis de los componentes del registro estratigráfico con los restos conservados de otros edificios técnica y cronológicamente similares. Un ejemplo cercano es el castillejo de Monteagudo. No vamos a entrar en esta memoria en el debate, aún por realizar, a propósito de las características cronológicas del monumento; por ahora es suficiente señalar aquí que no estamos de acuerdo con la mayoría de los textos que se han escrito hasta el momento sobre el mismo, como ya hemos apuntado en otro lugar (MARTÍNEZ y BELLÓN, 2007).

Al igual que en el vecino castillo de Larache, en el castillejo de Monteagudo se conservan aún algunos alzados erigidos por encima de los principales lienzos estructurales de los edificios respectivos. Estos alzados se realizaron, en términos genéricos, en tapial, observándose una mayor proporción de arcillas en los paramentos del castillo de Larache, que parecen haber sido levantados específicamente mediante el sistema de tapia real, es decir, mediante capas alternas de cal y arcilla, mientras que los del castillejo de Monteagudo fueron elaborados específicamente mediante el sistema de tapial calicastro, observándose una mayor proporción de gravas en las arcillas correspondientes al interior del paramento y cuya textura y coloración lo convierten en un referente significativo para la evaluación de uno de los depósitos superficiales exhumados durante la excavación, lo que permitiría identificar a este depósito como el producto de la caída y disolución de los alzados en tapial calicastro con baja proporción de cal del Recinto Inferior del Portazgo. Ahora bien, ya hemos indicado la ausencia de estructura geológica de dicha unidad en el conjunto general del yacimiento y, por otra parte, también hemos avanzado la importancia de la información derivada del análisis geomorfológico de los sedimentos, información que hay que relacionar con la presencia de cerámicas bajomedievales tardías (siglos XVI-XVII) y con la existencia de estructuras de combustión sobre dicho paquete estratigráfico. De todos estos datos parece posible concluir que una parte im-

portante del recinto fue empleada con posterioridad a los siglos XVI y XVII como terreno de cultivo, obedeciendo la localización de restos cerámicos de esta cronología a la ruptura y dispersión de los implementos relacionados con otras actividades sociales de cronología inmediatamente anterior, es decir, entre los siglos XVI y XVII; en lo que se refiere a las actividades sociales detectadas para los siglos XVI y XVII no poseemos otra información que los escasos fragmentos cerámicos recuperados, dado el estado de arrasamiento de los depósitos estratigráficos correspondientes por las labores agrícolas realizadas con posterioridad.

Por último, la localización de un *kanun* sobre un nivel rico en cal en los estratos previos a la instalación de los suelos y correspondientes rellenos de nivelación sugiere su relación con un nivel antiguo, y quizás previo o contemporáneo en este caso, sí, de las obras de construcción del edificio, marcando de este modo el nivel cronológico más antiguo de la excavación (fig. 4).

CONCLUSIONES

La excavación arqueológica realizada en el Recinto Inferior del Portazgo resuelve definitivamente algunas de las cuestiones planteadas a propósito de sus características generales. El trabajo de campo evidenció la construcción del edificio frente a las diversas opiniones expresadas al respecto. En realidad, el estado de conservación del mismo y, por lo tanto, nuestra percepción actual de los restos, tan sólo es achacable a la acción combinada de los agentes geomorfológicos externos y a las diversas acciones sociales históricas orientadas a la transformación de edificio. Sobre los agentes geomorfológicos externos, no puede por menos que resultar algo más que sorprendente que se infravalorara su acción sobre los alzados y estructuras originarias, aun cuando existen numerosos referentes en la misma Región de Murcia para evaluar dicha acción y, especialmente, sobre los paramentos de tapial, tapial calicastro o adobe, prácticamente desaparecidos para estas cronologías en todos los yacimientos de la Región¹. Además, la ubicación del edificio en una zona de ladera, junto a la propia estructuración interna del mismo, en la que destaca la producción de los suelos en pendiente, debió de favorecer estos procesos incrementando la capacidad erosiva de una escorrentía, cuya principal característica para esta climatología es, precisamente, su torrencialidad (GONZÁLEZ ORTIZ, 1999). Respecto a la acción histórica de los agentes sociales, ya hemos mencionado la existencia de procesos de transformación del interior del recinto mediante su conversión en terrenos de cultivo. Sin embargo, también hemos indicado que la presencia de materiales cerámicos correspondientes a los siglos XVI y XVII parece producirse de forma residual y en relación con el empleo de los restos edilicios como lugar de refugio o albergue temporal; a su vez, y en relación con este uso del edificio como albergue o refugio temporal, podemos suponer la existencia de acciones sociales orientadas al reaprovechamiento de los materiales. El saqueo de los elementos de madera, ladri-

1. Un ejemplo significativo de los efectos de la erosión sobre los restos arqueológicos en Amigues (1995).

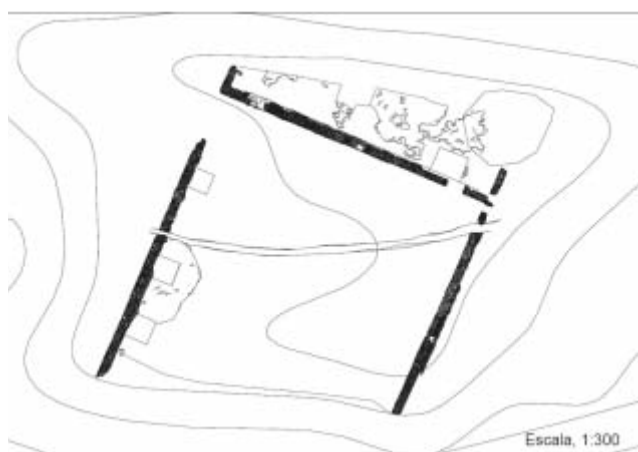


Fig. 4. Planimetría.

llo o piedra debió de ser una constante desde el momento mismo del abandono, especialmente por la ubicación del recinto junto a una vía principal de comunicación entre la costa y el interior. La retirada de estos elementos contribuiría, sin lugar a dudas, a acelerar la degradación de las estructuras subsistentes, favoreciendo la exposición del conjunto a la acción de los agentes geomorfológicos y agudizando, de esta manera, los procesos habituales de ruina del edificio.

Ahora bien, el problema principal al que nos enfrentábamos era el de establecer la cronología y funcionalidad del edificio. La escasez de referencias explícitas en las fuentes históricas y bibliográficas consultadas y la parquedad de los datos aportados por la propia excavación arqueológica conducían a la necesidad de recurrir, por un lado, al análisis formal de los restos en su referente geoespacial, es decir, teniendo en cuenta su ubicación en el llamado puerto de Cartagena y, por otro, a la contrastación de estos datos con las referencias textuales en las que se menciona esta zona, ya que la documentación es relativamente prolija a partir de mediados del siglo XV, una vez resuelta la inestabilidad derivada de los problemas fronterizos con el Reino de Granada (TORRES FONTES, 2003). Sin embargo, en lo que se refiere a la primera cuestión, las analogías del Recinto Inferior del Portazgo con las otras dos construcciones del entorno resultan un tanto forzadas, ya que ni las características técnicas del tapial empleado para su construcción, ni la propia planta y distribución del edificio se asemejan, de ningún modo, a los *paralelos* de arquitectura mardanisí repetidamente mencionados, remitiendo más bien a obras civiles e, incluso, a construcciones populares para albergar el ganado. Respecto de la técnica constructiva, ya hemos advertido en otro lugar el riesgo de asimilar los restos edilicios fabricados en argamasa de cal con una suerte de “obra islámica” (MARTÍNEZ y BELLÓN, 2005). En efecto, son frecuentes los trabajos de arqueología islámica donde se argumenta con demasiada facilidad el uso de la mampostería en piedra trabada con cal como un elemento distintivo de las obras islámicas. Pero, como ya hemos explicado (BELLÓN

AGUILERA, 2007), tanto Terrassé (1954) como Torres Balbás (1949) señalaron hace ya muchos años la influencia de la arquitectura militar cristiana sobre la islámica a partir de la segunda mitad del siglo XIII, lo que junto a la aparición de la artillería motivaría el forro de los paramentos de numerosos castillos y fortalezas con obras de mampostería trabada con cal, como indicó Malpica (1998) para el Reino de Granada, pudiendo señalar las décadas centrales del siglo XIV como fecha de referencia para el empleo masivo de la mampostería en piedra en las fortificaciones murcianas y el abandono casi definitivo de la técnica del tapial de argamasa.

Pero hay una cuestión de cierta importancia que no debemos pasar por alto, ya que, como hemos indicado en otro estudio (MARTÍNEZ y BELLÓN, en prensa), los sistemas metrológicos están incardinados en las estructuras económico-sociales de sus respectivas sociedades, existiendo una correspondencia directa entre el poder y el sistema metrológico empleado, ya que la fijación de la medida es un atributo del poder: es el poder real el que unifica, cambia o desautoriza esas medidas (KULA, 1980). Se trata del sistema métrico usado en la construcción del edificio, para el que ya hemos señalado en las páginas precedentes las irregularidades documentadas en las medidas de los tapiales empleados. Una cierta irregularidad que se hace extensiva a los lienzos estructurales, tanto en longitud como en anchura, lo que suele ser un lugar común en la bibliografía especializada a la hora de evaluar los sistemas métricos de las construcciones medievales. Y, sin embargo, todas las medidas oscilan en torno a la llamada *vara castellana*, establecida en tres *pies* de 0,2786 m de longitud, es decir, en 0,8358 m, pero que en realidad presentaba dimensiones variables entre los 0,75 m de las zonas vecinas al Reino de Aragón (donde se empleaba la *vara de Teruel* o *aragonesa* de 0,768 m) y los 0,912 de la misma *vara castellana* en Alicante. De este modo, la longitud media de las tablas venía a ser de unas dos varas y media a tres varas, con sensibles variaciones quizás derivadas de la utilización del llamado *codo común*, es decir, media vara, o su equivalente en pies, 1½, o bien del *codo real*, con 0,574 (VALIVÉ BERMEJO, 1976), lo que supone una media, en el caso del *codo común*, de cinco codos, tres en uno de los casos documentados junto al vano central de acceso a la zona habitable.

Centrando, pues, nuestro trabajo de búsqueda en el ámbito bajomedieval cristiano de acuerdo con todos los indicios materiales, ya en otro lugar mencioné la intensa actividad constructiva que se experimenta en el Reino de Murcia desde mediados de la segunda mitad del siglo XIII (BELLÓN AGUILERA, 2007), una actividad que ya habíamos explicado tanto para las dinámicas estratigráficas de ciudades como Murcia o Lorca como para los ámbitos rurales de ambas (BELLÓN y MARTÍNEZ, 1999), destacando, en el caso lorquino, la construcción de la mayoría de las torres ubicadas en el alfoz entre la segunda mitad del siglo XIII y la primera del XIV, realizadas todas con tapial de cal y canto u hormigonado (BELLÓN AGUILERA, 2007). Además, la localización del recinto en la principal vía de comunicación con Cartagena durante la Edad Media, junto a la propuesta realizada por Torres Fontes (1967) sobre la construcción del vecino castillo de la Asomada con motivo de la Rebelión Mudéjar (1264-1266), nos hacía evaluar seriamente la posibilidad de que esta construcción se enmarcara dentro del panorama generalizado de construcciones en la segunda mitad del siglo XIII, ya que, en efecto, dentro de esta coyuntura cuyo objetivo es consolidar la presencia castellana en el Reino de Murcia y favorecer la extracción

de la renta, el caso de Cartagena durante la segunda mitad del siglo XIII es algo especial. En primer lugar, por el objetivo del monarca castellano de transformar su puerto en base naval de Castilla en el Mediterráneo. Con este objetivo, Alfonso X funda en 1272 la Orden de Santa María de España, con Cartagena como sede principal y puerto en el Mediterráneo y Santa María del Puerto (Puerto de Santa María, Cádiz) en el Atlántico, si bien tuvo una vida efímera derivada de la derrota de la flota castellana en el cerco de Algeciras en 1279 y de la derrota de Moclín (Granada) en 1280, disolviéndose en 1281. Pero, también, porque desde el Repartimiento (TORRES FONTES, 1960) se establecen las dotes necesarias para las rentas de la nueva diócesis de Cartagena, cuya sede sería trasladada a Murcia por motivos de seguridad, salud o interés eclesiástico a finales de este mismo siglo o inicios del XIV (TORRES FONTES, 1953). Era, por tanto, con este contexto con el que podría relacionarse la construcción del edificio en el tercer cuarto del siglo XIII, como complemento necesario al camino del puerto de Cartagena, siendo su principal finalidad el cobro de un derecho de paso como el portazgo lo que explicaría la fijación del topónimo a la zona y pudiendo articular ambos recintos como lugar de guardia y control, en el caso del Recinto Superior o castillo del Portazgo, y lugar de recuento y descanso de las ganaderías o mercaderías sometidas a este pago, lo que apoyaría el hecho de la inclinación de los pavimentos al objeto de agilizar su limpieza, tal y como sucede en muchos rediles para ganado. Esta hipótesis también podría explicar de forma satisfactoria las analogías y comparaciones que pueden establecerse entre los demás edificios de la zona, incluyendo el castillo de la Asomada o del Puerto, el castillejo de Monteagudo y el castillo del Puerto de Santa María o el de San Romualdo en Cádiz (UTRERA y TABALES, 2009), como construcciones todas ellas vinculadas a la corona castellana, independientemente, en el caso concreto del Portazgo, de una posible cesión de los derechos y propiedad de la misma a la Orden de Santa María de España o a la propia Iglesia de Cartagena, carentes ambas de rentas para afrontar los gastos derivados de la construcción de estas infraestructuras, paradójicamente concebidas para su estabilización económica.

Pero la búsqueda en archivos y bibliotecas, realizada conforme a lo previsto en el correspondiente Proyecto de Actuaciones Arqueológicas (BELLÓN AGUILERA, 2006)², no produjo los resultados esperados en lo que se refiere a la identificación de los restos exhumados en las fuentes escritas. Ni en el Repartimiento ni en otras fuentes bajomedievales se mencionaban los restos. Los únicos datos aportados eran diversas referencias a las obras realizadas durante el siglo XV con motivo del arreglo del camino que recorría el puerto de la Cadena (que es mencionado en las fuentes bajomedievales como el puerto de Cartagena), y que proporcionan datos sobre el arreglo de puentes, ampliación del camino o construcción de una venta y su posterior fortificación en 1429, si bien toda esta información ya había sido mencionada y

2. Realizada fundamentalmente por los entonces estudiantes D. Julio Marcos García y D. Carlos Martínez Martínez, a quienes quiero agradecer su amistad y colaboración. Entre otros documentos se consultaron los siguientes: Acta capitular 26-IX-1465, era 1405-18, fol. r-v; Carta antigua y moderna, III-2; Privilegios, 47, fol. 16v, n° 16, n° 27; Libro 47, fols. 17r-19v; Carta real 1478-1488 y 1348-1354 (fols. 74r-v y 68r-v); cartas borradores de 1600.

analizada convenientemente en la bibliografía especializada (MARTÍNEZ CARRILLO, 1996). Es en esta misma bibliografía donde se aludía el paso de este puerto de montaña como una de las vías principales de la trashumancia ganadera entre el interior y la costa (MARTÍNEZ CARRILLO, 1993), destacando el papel de la Torre del Arráez y Balsapintada, en el Campo de Cartagena, como lugares de concentración de los rebaños y realización de dos mestas, una en otoño y otra en primavera, antes de retornar a sus puntos de origen.

La lectura de la documentación aportó otros datos complementarios, como las propuestas de reconstrucción de esta estructura sobre el azud en obra “de cal y canto”, hacia 1437, y la orden de construir en “ladrillo y mortero” el puente sobre la Aljufía, ante la Puerta de la Noguera, en Murcia (MARTÍNEZ CARRILLO, 1993), o las mismas reparaciones viarias en el camino del puerto de Cartagena con “cal, canto y argamasa” en 1475, cuyo mantenimiento estuvo sujeto siempre al pago de derechos de paso (MARTÍNEZ CARRILLO, 1996). Algunos elementos de estas reparaciones fueron localizados por nosotros en la prospección arqueológica complementaria a la excavación en el entorno del monumento.

Pero, además, existen otras referencias que avalan el empleo de estos materiales y técnicas constructivas hasta bien entrado el siglo XV en el territorio del antiguo Reino de Murcia; me refiero a las excavaciones realizadas en la muralla medieval de Murcia en 1966 dirigidas por M. Jorge Aragoneses (ARAGONESES, 1966). Según este investigador, de los resultados de la excavación se deduce una fuerte reforma de los elementos defensivos preexistentes y fechados en el siglo XII, reforma que sitúa en el siglo XV en base a la presencia de fuentes escritas que mencionan importantes reformas de la cerca durante los reinados de Enrique II y Enrique IV. Sin embargo, los materiales exhumados en dicha excavación ofrecen una cronología del siglo XIV, a falta de evaluar las producciones cerámicas de Paterna y Manises recuperadas, a la luz del importante avance experimentado en las últimas décadas en el estudio de las cerámicas medievales. Además, las reparaciones en la cerca debieron de ser una constante desde la reconquista de la ciudad en 1266 (TORRES FONTES, 1967), al igual que en ciudades como Lorca (TORRES FONTES, 2003), constatando también aperturas de puertas en los lienzos de la muralla durante el siglo XIII (TORRES FONTES, 1990). Precisamente por todas estas razones, ya propuse la realización de estas reformas sobre la cerca murciana en esta parte de la ciudad durante el siglo XIV (BELLÓN AGUILERA y MARTÍNEZ, 2007).

En términos generales, el análisis de toda la documentación mencionada indica la importancia de este paso natural entre Murcia y Cartagena durante el siglo XV, una vez superadas las consecuencias de la gran crisis que afectó al Reino de Murcia en el último cuarto del siglo XIII y todos los avatares del XIV, incluyendo las incursiones de los almogávares granadinos en territorio castellano. Hay que advertir, no obstante, que esta importancia se advierte a partir de la segunda mitad del siglo XIII con la organización de todas estas rutas ganaderas, que implicarán la construcción de diversos elementos paso, como el puente del Azud, desde 1271 (MARTÍNEZ CARRILLO, 1993) y cuyo mantenimiento suponía el cobro de una cabeza de ganado por cada mil.

La contrastación de esta información, incluyendo las referencias a las continuas reparaciones y refacciones del camino del Puerto en el siglo XV (MOLINA y SELVA,

1989), realizadas muchas de ellas en tapial de argamasa de cal, junto al análisis contradictorio de los resultados de los trabajos de campo, evidenciaban la estrecha relación de los restos exhumados en el Recinto Inferior del Portazgo con los demás restos físicos y documentales del siglo XV y, por tanto, la identificación de los mismos con la venta fortificada en 1429 en el puerto de Cartagena. Esta opinión se ve reforzada por la estructura misma del recinto, que cualquiera puede detenerse a comparar con los restos de las ventas y posadas dispersas por todo el territorio peninsular y que responden al esquema básico en nuestras ventas (TORRES SUÁREZ, 1999): un patio grande para albergar carros y caballerías y un espacio habitacional compuesto por cuadras y cocina, donde incluso podían convivir bestias y viajeros en los casos más modestos³.

Y esta es precisamente la razón del silencio de las fuentes escritas. Su ausencia del Repartimiento quedaría justificada porque, sencillamente, no habría sido construida por los musulmanes, mientras que en las fuentes documentales del siglo XV tampoco existen muchas más referencias porque habría quedado completamente abandonada poco después, perdidos ya los motivos de su construcción, borrados los derechos de propiedad o pertenencia sobre la misma y olvidado, incluso, hasta su mismo nombre.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDAYA, F., GARCÍA DUEÑAS, V. y FONTBOTÉ, J.M. (1982), *MURCIA. Memoria explicativa del Mapa Geológico de España, E/ 1:200.000. (Síntesis de la cartografía existente)*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España.
- AMIGUES, F. (1995), «Excavaciones arqueológicas en el Cabezo de la Cobertera (Abarán, Blanca). Campaña de 1988», *Memorias de Arqueología*, 3 (1987-1988), Murcia, Región de Murcia, pp. 414-421.
- ARAGONESES, M.J. (1966), *Museo de la muralla árabe de Murcia*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- ARANA CASTILLO, R. et al. (1999), *El patrimonio geológico de la Región de Murcia*, Murcia, Fundación Séneca.
- BELLÓN AGUILERA, J. (2000), *Intervención arqueológica de urgencia en la Capilla del Palacio Episcopal (Murcia)*, vol. II, anexos, memoria inédita.
- BELLÓN AGUILERA, J. (2001), *Excavación arqueológica de urgencia en el Cerro de Murviedro (Lorca, Murcia). Cortes 5 y 6*, vol. II, anexos, memoria inédita.
- BELLÓN AGUILERA, J. (2006), *Proyecto de actuaciones arqueológicas para el Recinto Inferior del Portazgo (Murcia)*, proyecto inédito.
- BELLÓN AGUILERA, J. (2007), «Cambio social y revolución urbana en Lorca durante el siglo XIII», *Verdolay*, 10, pp. 197-223.
- BELLÓN AGUILERA, J. y MARTÍNEZ SALVADOR, C. (1999), *Excavación arqueológica de urgencia en «El Pocio II», Cañadas de San Pedro (Murcia)*, vol. I, memoria inédita.

3. La descripción de los ambientes, medios y lugares ha sido deliciosamente expuesta por Cristina Torres Suárez (1999).

- BELLÓN AGUILERA, J. y MARTÍNEZ SALVADOR, C. (2007), «Las cerámicas medievales tardías de Murcia. Una nueva propuesta de adscripción cronológica para los materiales del siglo XIII», *Arqueología y territorio medieval*, 14, pp. 139-161.
- BELLÓN AGUILERA, J., PEDREGOSA MEGÍAS, R. y RUBIO EGEA, B. (2008), «Intervención arqueológica preventiva en la calle Nicolás Ortega Pagán (Murcia)», *Actas de las XIX Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, Murcia, Tres Fronteras, vol. 1, pp. 345-346.
- BURILLO MOZOTA, F. (1997), «Prospección arqueológica y geoarqueología», *La prospección arqueológica. Actas del II Encuentro de Arqueología y Patrimonio*, Granada, Ayuntamiento de Salobreña, pp. 117-132.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V.M. (1989), *Teoría y método de la arqueología*, Madrid, Síntesis.
- GONZÁLEZ ORTIZ, J.L. (1999), *Geografía de la Región de Murcia*, Murcia, Editora Regional.
- KULA, W. (1980), *Las medidas y los hombres*, Madrid, Siglo XXI.
- LÓPEZ CAMPUZANO, M. (2007), *Estudio estratigráfico del yacimiento medieval del Castillo del Portazgo (Murcia)*, informe inédito.
- MALPICA CUELLO, A. (1998), «Los castillos en época nazarí. Una primera aproximación», en A. MALPICA (coord.), *Castillos y territorio en al-Andalus*, Granada, Athos-Pérgamos, pp. 246-293.
- MANZANO MARTÍNEZ, J. (2002), «Arquitectura defensiva: delimitación de entornos y documentación histórica de 20 torres y castillos», *Memorias de Arqueología*, 10 (1995), Murcia, Región de Murcia, pp. 648-747.
- MANZANO MARTÍNEZ, J. y BERNAL PASCUAL, P. (1993), «Un conjunto arquitectónico de época islámica en el Puerto de la Cadena (Murcia). Análisis funcional», *Verdolay*, 5, pp. 179-199.
- MARTÍNEZ CARRILLO, M^aLl. (1993), «Camino ganaderos murcianos durante la Baja Edad Media: el derecho de aduana», *Anuario de Estudios Medievales*, 23, pp. 75-88.
- MARTÍNEZ CARRILLO, M^aLl. (1996), «La red de caminos del Reino de Murcia en los siglos XIII-XV», en M. CRIADO DE VAL (coord.), *Caminería hispánica: actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, AACHE Ediciones, vol. 2, pp. 127-144.
- MARTÍNEZ SALVADOR, C. y BELLÓN AGUILERA, J. (2005), «Excavación arqueológica de urgencia c/ Ericas, esquina con c/ San Luis Gonzaga y c/ Sta. Lucía, Murcia», *Memorias de Arqueología*, 13 (1998), Murcia, Región de Murcia, pp. 480-497.
- MARTÍNEZ SALVADOR, C. y BELLÓN AGUILERA, J. (2007), «La arquitectura del poder en el real de Monteagudo: de lo islámico a lo cristiano», en J.F. JIMÉNEZ ALCÁZAR y F.J. NAVARRO SUÁREZ (eds.), *Actas del ciclo de conferencias «Alfonso X y Monteagudo» (750 años de una visita real)*, Murcia, Región de Murcia, pp. 67-80.
- MARTÍNEZ SALVADOR, C. y BELLÓN AGUILERA, J. (en prensa), «La metrología constructiva de varias edificaciones medievales murcianas: una revisión cronológica que lleva de lo islámico a lo cristiano», *Actas del VIII Seminario de Historia «La huella del Islam entre el Vinalopó y el Segura. Novedades del sureste de al-Andalus»*.

- MOLINA MOLINA, A.L. y SELVA INIESTA, A. (1989), «Los caminos murcianos en los siglos XIII-XVI», en A. GONZÁLEZ BLANCO (coord.), *Los caminos de la Región de Murcia. Función histórica y rentabilidad socioeconómica*, Murcia, Región de Murcia, pp. 168-196.
- NÚÑEZ, A. *et al.* (1976), *Memoria explicativa del Mapa Geológico de España E/ 1:50.000. 934-Murcia*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España.
- POZO MARTÍNEZ, I. (1988), «El conjunto arquitectónico medieval de “El Portazgo” (Murcia)», *Antigüedad y Cristianismo*, V, pp. 403-423.
- POZO MARTÍNEZ, I. (1995), «El Portazgo (Murcia). Un conjunto arquitectónico inacabado de época islámica», *Memorias de Arqueología*, 3 (1987-1988), Murcia, Región de Murcia, pp. 399-412.
- RABAL SAURA, G. (1986), «La vía romana de Cartagena a Alcantarilla por el Puerto de la Cadena», en A. GONZÁLEZ BLANCO (coord.), *Vías Romanas del Sureste*, Murcia, Universidad, pp. 49-52.
- SIERRA, J. *et al.* (1973), *Mapa metalogenético, E/ 1:200.000, Murcia*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España.
- TERRASSE, H. (1954), «Les forteresses de l’Espagne musulmane», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXIV, pp. 454-483.
- TORRES BALBÁS, L. (1948), «Cáceres y su cerca almohade», *al-Andalus*, XIII, 2, pp. 446-472.
- TORRES BALBÁS, L. (1949), «Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar», *Ars Hispaniae*, vol. IV, Madrid, Plus Ultra.
- TORRES FONTES, J. (1953), «El Obispado de Cartagena en el siglo XIII», *Hispania*, LII y LIII, pp. 339-401 y 501-580.
- TORRES FONTES, J. (1960), *Repartimiento de Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- TORRES FONTES, J. (1967), *La reconquista de Murcia en 1266 por Jaime I de Aragón*, Murcia, Diputación Provincial.
- TORRES FONTES, J. (1990), *Repartimiento y repoblación de Murcia en el siglo XIII*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- TORRES FONTES, J. (1993), «El camino de Cartagena (1440-1500)», *Murgetana*, 87, pp. 47-54.
- TORRES FONTES, J. (2003), *La frontera murciano-granadina*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- TORRES SUÁREZ, C. (1999), «Los caminos del viajero», en A. GONZÁLEZ BLANCO (coord.), *Los caminos de la Región de Murcia. Fundación histórica y rentabilidad socioeconómica*, Murcia, Región de Murcia, pp. 299-323.
- UTRERA BURGAL, R. y TABALES RODRÍGUEZ, M.A. (2009), «El Castillo de San Romualdo (San Fernando, Cádiz). Aproximación estratigráfica y evolución constructiva», *Arqueología de la Arquitectura*, 6, pp. 245-265.
- VALLVÉ BERMEJO, J. (1976), «Notas de metrología hispano-árabe. El codo en la España musulmana», *Al-Andalus*, XLI, pp. 339-354.

UN BAÑO MUDÉJAR EN LA MURCIA BAJOMEDIEVAL. LA INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL CONVENTO DE SANTA CATALINA DEL MONTE

Benjamín Rubio Egea
Jesús Bellón Aguilera
Arqueólogos

En torno a los siglos V y VI d.C. comienzan a documentarse una serie de cambios en las instalaciones balnearias de origen romano, para empezar a configurarse con una nueva estructura mucho más básica: se reduce el tamaño, desaparecen los establecimientos anexos como bibliotecas y gimnasios, y se equilibra el espacio de la sala caliente en relación al resto del conjunto termal. A estas diferencias en los diseños arquitectónicos cabe añadir una distinción más en la propia regulación y organización económica de este tipo de establecimientos: mientras que las termas públicas romanas eran mantenidas por el tesoro público municipal, los baños árabes se gestionan como un negocio en el que cada ciudadano paga por hacer uso de las instalaciones y cuyos beneficios van a parar a manos privadas o al tesoro de los musulmanes, en el caso de que se trate de una fundación pía. Además, su uso en el mundo islámico no sólo mantuvo su carácter social como en el mundo romano, sino que adquirió también un carácter ritual conforme a los preceptos religiosos coránicos.

Con la incorporación de las ciudades andalusíes a las diferentes coronas cristianas, los baños, al igual que algunos otros edificios de uso público, pasaron a ser monopolio de la Corona, siendo explotados mediante concesiones a particulares. Además, continuó su construcción, como los baños de Gerona y Barcelona en el siglo XII y algunos valencianos en la segunda mitad del siglo XIII. Pero esta actividad constructiva no sólo se ceñía al ámbito público, también a nivel privado y palaciego algunos reyes, como Alfonso XI en el palacio de Tordesillas en pleno siglo XIV, levantarán *ex-novo* sus propios baños.

Por lo general, los baños andalusíes se organizan en varios espacios bien diferenciados: el recibidor o *maslaj*, las estancias del baño propiamente dicho (fría, templada y caliente), a las que se accede por sucesión espacial, y las dependencias de servicio, como el horno y la leñera, a las que se entra desde la calle de modo inde-

pendiente. Esta estructura es la que puede observarse en el edificio exhumado en el corte 1 de la intervención arqueológica realizada en Santa Catalina del Monte.

Desde el zaguán por el que se accedía a los baños se entraba en el *bayt al-maslaj*, donde se dejaba la ropa. Desde allí, y con la toalla y los utensilios propios para la limpieza, se pasaba al *bayt al-barid*; esta sala servía para el abastecimiento de agua durante todo el uso del baño por los ciudadanos, agua que podía emplearse también en las alcobas laterales de la sala contigua, la sala templada o *bayt al-wastani*, que, en ocasiones, disponía de bancos corridos para poder tumbarse y recibir un masaje. Desde esta última estancia se podía finalizar el aseo en la sala más caliente, *bayt al-sajûn*, lugar horneado mediante un sistema de *hipocaustum* y con una o dos piletas rellenas con el agua caldeada desde el horno y la caldera, y en la que se podían sumergir los usuarios.

La sala de estar o *bayt al-maslaj* suele ser espaciosa, con capacidad para albergar a los visitantes que la utilizan como vestidor. No tiene un acceso directo desde la calle, sino que con frecuencia le antecede un zaguán que permite la intimidad del bañista. La temperatura que se requiere en este espacio es normal, apta para que no se enfríen las personas al desvestirse. En este mismo lugar es donde se guarda la ropa mientras se hace uso de las instalaciones.

La sala fría o *bayt al-barid* es la primera habitación dentro del conjunto arquitectónico correspondiente al *hammam*. Está construida con gruesos muros para aguantar el calor y la humedad; corresponde a una de las tres naves rectangulares en que se divide arquitectónicamente esta parte del edificio. Se la suele identificar a veces con el *maslaj* o sala de desvestirse. Este espacio, del que se toma el agua fría para mezclar con el agua caliente de la caldera, funciona como climatizador, tanto a la entrada como a la salida de las dependencias.

La sala templada o *bayt al-wastani* suele ser la zona en la que se permanece más tiempo por su agradable temperatura. En algunos baños esta sala se amplía en tamaño, formando un espacio cuadrangular claramente desarrollado frente al resto y cubierto con una cúpula. En los laterales se abren dos pequeños espacios a modo de alcobas ligeramente sobreelevadas que sirven para descansar y recibir masajes.

La sala caliente o *bayt al-sajûn* se localiza en la zona más interior del baño. A ella se accede a través del resto de las dependencias previas. Como elemento diferenciador destaca la presencia de una o dos pequeñas piscinas de agua caliente en las que se pueden sumergir varios usuarios al mismo tiempo. Por lo general no se encuentran bajo el nivel del suelo, sino a una altura equivalente a su profundidad o ligeramente sumergidas. Esta sala suele tener también alcobas en sus laterales, o bancos corridos de obra a lo largo de la pared de la habitación para descanso de los bañistas. En ella se produce un intenso proceso de exudación, tras el cual el usuario regresa a la sala tibia donde se acomoda para efectuar las abluciones con agua templada además de frotarse o hacerse frotar el cuerpo.

El horno, la caldera y la leñera, *al-furn* y *al-burma*, es la parte del baño en la que se localiza la caldera, que proporciona calor a las salas caliente y templada y calienta el agua de las piscinas. La leñera se suele situar dentro de este espacio para facilitar el abastecimiento del combustible necesario. Dadas las funciones de servicio del conjunto, el acceso a esta parte del baño se hace de forma directa e independiente de las demás salas destinadas a los usuarios, del mismo modo que por el propio funciona-

miento del horno y el *hipocaustum* este espacio requiere estar a un nivel inferior que el resto de las dependencias. Su entrada se realiza mediante el descenso de varios peldaños de escaleras, como en el edificio exhumado en el corte 1. El acopio de agua se hace también en esta zona, bien por medio de una ceña, como en el caso de los baños de la Casa de los Pobres en Alzira, de una balsa en la leñera, como en el baño del Raval de Sant Joan en Xativa, o alimentado por una acequia, como en el de Torres Torres en Valencia.

La distribución del espacio interior en tres naves paralelas suele ser bastante estándar; las diferencias, en ciertos casos, quedan marcadas por el desarrollo de alguna de las salas, en detrimento o comparación con otras. El recorrido, directo o en codo de una a otra dependencia, es el que marca la segunda diferencia. Así, durante el siglo XI es frecuente encontrar baños cuya sala de vestuario se presenta con planta cuadrada, mientras que las demás lo hacen con una planta rectangular y con acceso indirecto. Es, por ejemplo, el caso del baño de Jaén que, aunque reformado posteriormente, tiene una sala vestidor que resulta ser la más importante del edificio, con cuatro galerías que la rodean y cubierta por una bóveda central. De esta misma cronología, aunque quizás algo anterior (VÍLCHEZ, 2001: 81) y de adscripción zirí, es el baño de la judería de Baza, con un diseño de salas no paralelas entre las que la templada está especialmente desarrollada con una galería en sus cuatro lados, frente a las salas fría y caliente, que están provistas de alcobas en sus laterales más cortos.

Los baños públicos que se han documentado en Granada en estas fechas se presentan bajo un esquema en el que, aun siendo paralelas las tres naves principales del baño, se marca una mayor amplitud de la sala templada respecto a las demás, apareciendo porticada en tres de sus lados, o incluso en cuatro, frente a las dos pequeñas alcobas que se abren en los lados menores de las otras dos salas. Es también el caso de El Bañuelo (Granada) o del Baño del Nogal, que fue levantado a mediados del siglo XI por el emir zirí Badis con un esquema general de tres naves paralelas con un mayor desarrollo de la templada. Del mismo modo, la zona de la entrada está inscrita en un cuadrado en torno a un espacio abierto, una especie de pequeño patio. Las tres salas principales del baño son rectangulares con cubierta de medio punto y están dispuestas en paralelo con alcobas con dos arcos de herradura en los dos laterales más estrechos, a excepción de la sala templada, que por su mayor desarrollo en planta puede comprender arcadas de herradura en tres de sus lados con cubierta abovedada y una cubierta central esquinada. Son dos las piletas de inmersión que se abren en el muro de la caldera de la sala caliente.

Este tipo de baño en el que la sala templada es de planta central y está rodeada por tres o cuatro galerías laterales es el modelo habitual que continúa en funcionamiento durante el siglo XII y hasta una plena cronología almohade. Es el caso del de la Puerta de Elvira, aunque reformado en el siglo XIV, el del colegio de las Mercedarias en Granada (GÓMEZ y VÍLCHEZ, 1986) y el de la Casa de las Tumbas (Granada). Y también el de algunas edificaciones levantadas en estas fechas en varias ciudades cristianas peninsulares como Gerona o Zaragoza.

Sin embargo, será ya a partir del siglo XIII cuando se desarrolla, tanto en al-Andalus como en los reinos cristianos peninsulares, un tipo de baño en el que se busca un equilibrio espacial entre las tres dependencias principales orientadas de norte a sur: salas fría, templada y caliente. Siempre paralelas, con tamaños muy similares,

aunque la sala templada suele ser casi siempre algo más ancha que las otras, y con accesos directos y centrados. Las salas caliente y templada, e incluso a veces también la fría, suelen disponer de sendas alcobas en los lados más estrechos.

Los Baños del Agua (Granada), datados en el siglo XIII, a finales del periodo almohade o principios del gobierno nazarí (VÍLCHEZ, 2001: 35), comienzan a definirse como los baños propios de esta cronología. Su sala central, la templada, aunque es algo mayor en dimensiones que la sala fría o la caliente, se presenta sin la galería propia del mundo taifa y almohade, para utilizar unas alcobas laterales similares a las de las otras naves. Pero a pesar de este intento de regularización en planta, el espacio central de la sala templada se define independiente y con una bóveda esquifada, frente a las de medio punto del resto de las salas, incluyendo sus propias alcobas laterales. En su momento, Gómez Moreno (1947) y, más tarde, Torres Balbás (1952a) los calificaron como un tipo específico granadino de cronología tardía, incluso morisca, y muy habitual en el mundo rural. Sin embargo, la investigación actual ofrece para ellos una mayor amplitud tanto espacial como cronológica. Tal es así que, en la costa oriental andalusí y en pleno siglo XIII, este modelo de tres naves paralelas abovedadas se constata con frecuencia: está presente en los baños de la Casa de los Pobres de Alzira y del Raval de Sant Joan en Xàtiva, ya desaparecidos, y en otros aún en pie, como el de Torres Torres (Valencia) o el de Elche (AZUAR *et al.*, 1998).

El baño de Torres Torres (Valencia), situado a las afueras del núcleo urbano y calificado como baño rural (TORRES BALBÁS, 1952a), es un edificio que se ajusta a este esquema, añadiendo en uno de los extremos de la sala fría, sin restos de haber tenido alcobas, una pequeña pileta con proyección exterior junto a la que pasa la acequia y que presenta entrada y salida de agua a la sala. Además, y a semejanza del baño de nuestro estudio, las piletas de inmersión de la sala caliente, de las que sólo se conserva una, se abren directamente en la pared lateral de la alcoba. Investigaciones más recientes (AZUAR *et al.*, 1998: 30-38) confirman que este tipo de distribución en los baños ya estaba en funcionamiento a mediados del siglo XIII e, incluso, presuponen un posible origen en la segunda mitad del XII.

Este modelo de desarrollo espacial del baño es el mismo que se ejecuta en el levante peninsular tras la ocupación del territorio por la Corona aragonesa ya durante el siglo XIV. Así, en 1313 Jaime II concede a Pere Vila-Rasa, su consejero, permiso para construir los Baños del Almirante (Valencia), que en 1320 ya están en funcionamiento y con un distrito de uso concedido. En fechas similares, este mismo rey concede a Bernat Sanou, otro funcionario de la Corona, similares derechos para construir las instalaciones termale del palacio Cerveró, también en Valencia.

Y es también el tipo de baño que perdura en Granada, con un claro ejemplo en el baño palatino de Comares. Levantado por Yusuf I en el siglo XIV (BERMÚDEZ PAREJA, 1974-1975), su disposición está en la línea del baño del Agua: tres salas principales paralelas con alcobas en los laterales y la sala templada ligeramente más ancha que las otras dos. Dispone de una sala de acceso muy desarrollada con una linterna elevada.

La ciudad andalusí de Murcia contó, al igual que las demás ciudades medievales, con la existencia de inmuebles destinados a su uso como baños, edificios y uso que pervivieron en la ciudad bajomedieval cristiana durante algunos siglos más. Parte de estos baños cesaron su actividad a lo largo de los siglos XIV y XV, siendo reuti-

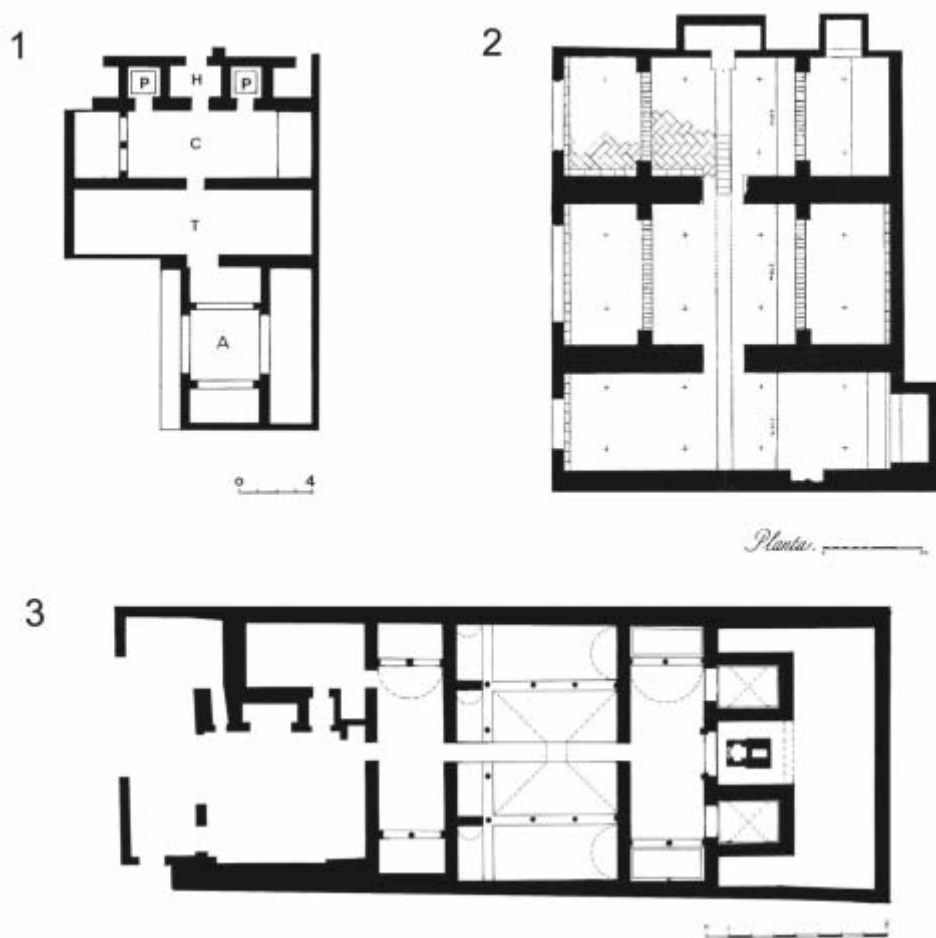


Fig. 1. Planta de los baños Madre de Dios (1), Torres Torres (2) y El Bañuelo (3).

lizados o derribados. Tal es el caso de los situados en la colación de Santa María, en la plaza episcopal, con los llamados “de la Babota” en San Miguel y también con los baños de la Reina. Pero a pesar de ello, a fines del siglo XV aún se citan los baños de Madre de Dios y del Trinquete. Los baños documentados en la madina de Murcia corresponden en su mayoría, aparentemente, a este modelo de establecimiento tardío de salas paralelas de tamaños similares y accesos directos y enfrentados, fechándose a partir del siglo XIII, aunque es de destacar que en la mayor parte de los casos urbanos de Murcia no se ha documentado la presencia de una sala fría, que queda contrarrestada por una amplia sala cuadrada de reposo a la que accedían varias dependencias. Es ese el caso de los baños del Trinquete, los de San Antonio y de San Lorenzo (CASTAÑO y JIMÉNEZ, 2004), ambos con empleo de losa de arenisca

como pavimento, y los baños de Madre de Dios, a pesar de su parcial conocimiento (TORRES BALBÁS, 1952b). También del baño de San Nicolás (NAVARRO y ROBLES, 1993), en cuya sala caliente se documentó la presencia de alcobas laterales que ofrecían una cimentación corrida, similar a la del baño de Santa Catalina. Una característica propia de la zona parece definirse también en la ejecución del sistema de sujeción del *hipocaustum*: un muro de ladrillo corrido junto a los muros de la sala y una serie de pilares centrales, sistema que también parece haberse empleado en el baño de Elche (AZUAR *et al.*, 1998).

Los baños exhumados en Santa Catalina del Monte se alejan de los ejemplos contemporáneos de la ciudad de Murcia, obedeciendo, quizás, al gusto del promotor de la obra. Su cronología debe establecerse por su relación con el otro edificio exhumado durante los trabajos de intervención arqueológica. Se trata de un pabellón de recreo perteneciente, probablemente, a una residencia periurbana o almunia, caracterizada en términos genéricos por sus espacios ajardinados y de recreo. Pero el concepto de almunia no quedaba únicamente restringido a una edificación campestre rodeada de vegetación, sino que podía incluir varias construcciones bien trazadas y decoradas. Los ejemplos más ricos suelen ofrecer el diseño de plantaciones organizadas, jerarquizadas y perfectamente seleccionadas, en las que se emplea mucho esfuerzo y de las que se espera una producción económica. Todo el conjunto suele quedar rematado y cercado por unos muros que impiden el libre acceso a la propiedad, tal y como se conserva todavía en una de las almunias construidas por los califas almohades, la del *Aljarafe*, en San Juan de Aznalfarache, levantada entre 1194-1198 por Yaqub al-Mansur. Cabe destacar, asimismo, que para garantizar el riego de la almunia de la *Buhayra* se acondicionó el viejo acueducto romano de los Caños de Carmona (IBN SAHIB AL-SALA, 1969: 188-190).

Además de los materiales cerámicos exhumados en este último edificio, con una cronología tardía del último cuarto del siglo XIII y principios del XIV (BELLÓN y MARTÍNEZ, 2007), también los principales temas decorativos del mismo ofrecen igual cronología. En efecto, la construcción y la decoración pintada de algunas construcciones reales castellanas de pleno siglo XIV muestran una clara presencia de arquitectos andalusíes. Es el caso del baño de Tordesillas en Valladolid, un edificio ordenado edificar por Alfonso XI con zócalos pintados en rojo en la sala caliente. Sus motivos geométricos, diseñados en lacerías de a 12 y 8, son especialmente parecidos a los modelos rectilíneos de la Alhambra (PAVÓN MALDONADO, 1990) y resultan similares a los observados en el edificio exhumado en Santa Catalina.

El problema básico para la identificación del yacimiento en esta cronología tardía de los siglos XII y XIII era la ausencia de referencias específicas en las fuentes escritas. Ello se debe a un cambio en la denominación de la zona, que debió de producirse entre los siglos XIII y XIV, a la que correspondería el topónimo actual de La Alberca. De la lectura de las fuentes escritas, especialmente del Repartimiento de Murcia (TORRES FONTES, 1990), parece deducirse que a finales del siglo XIII la zona pertenecía al partido de Aljucer, que englobaba un amplio territorio desde las inmediaciones de Murcia hasta Alcantarilla y el campo de Nubla y Sangonera, y en el que se menciona la existencia de tierras de alvar o secano. Existe una referencia a la pertenencia de La Alberca de las Torres a la reina Doña Violante en 1272 (MERINO



Fig. 2. Planta de los baños de Santa Catalina del Monte.

ÁLVAREZ, 1981) y, posteriormente, a D. Gabriel Dávalos (1570), a la condesa de Ayala (1713) y al duque de Veragua (1737) (MERINO ÁLVAREZ, 1981). Sin embargo, el actual convento de Santa Catalina del Monte fue erigido a partir de la donación de los terrenos realizada por Juan Mercader el 26 de agosto de 1441 (FUENTES Y PONTE, 1980).

No podemos tampoco precisar el momento de abandono de las estructuras descritas con anterioridad, pero cuando se produjo la concesión de los terrenos a los frailes franciscanos en 1441 estos edificios ya debían de estar parcialmente arruinados, procediendo seguramente entonces al sellado intencional de los mismos. Si no lo había sido ya antes de esta fecha, es a partir de este momento cuando todo el sector del convento fue orientado a la producción agrícola. Será en el siglo XVII cuando se documente una importante actividad organizativa en torno a los espacios ocupados entonces por el convento, planificándose un Vía Crucis según el mapa de Jerusalén en el año 1600 (FUENTES Y PONTE, 1980), de cierto renombre local y que debía de estar localizado en otro sector de los terrenos pertenecientes al convento, pues gran parte de ellos fueron vendidos en la Desamortización (FUENTES Y PONTE, 1980).

BIBLIOGRAFÍA

- AZUAR, R., LÓPEZ, J.A. y MENÉNDEZ, J.L. (1998), *Los baños árabes de Elche*, Elche, Ayuntamiento.
- BELLÓN AGUILERA, J. y MARTÍNEZ SALVADOR, C. (2007), «Las cerámicas mudéjares de Murcia. Una nueva propuesta de adscripción cronológica para los materiales de la segunda mitad del siglo XIII», *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 837-852.
- BERMÚDEZ PAREJA, J. (1971), *La Alhambra: Generalife y Torres*, Granada, Albaicín.
- BERMÚDEZ PAREJA, J. (1974-1975), «El baño del palacio de Comares en la Alhambra de Granada. Disposición primitiva y alteraciones», *Cuadernos de la Alhambra*, 10-11, pp. 99-116.
- CASTAÑO BLÁZQUEZ, T. y JIMÉNEZ CASTILLO, P. (2004), «Los baños árabes de San Lorenzo (Murcia)», *Memorias de Arqueología*, 12 (1997), Murcia, Región de Murcia, pp. 533-544.
- FRUTOS BAEZA, J. (1988), *Bosquejo histórico de Murcia y su concejo*, reed., Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- FUENTES Y PONTE, J. (1980), *Murcia que se fue*, ed. facs., Murcia, Ayuntamiento.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, C. y VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C. (1986), «Baños árabes inéditos de la época almohade (s. XII-XIII) de la judería de Granada», *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, vol. III, pp. 545-567.
- GÓMEZ MORENO, M. (1947), «El baño de la judería de Baza», *Al-Andalus*, XII, pp. 415-480.
- IBN SHAIB AL-SALA (1969), *Al-Mann bi-l-imana*, trad. A. Huici, Valencia, Anubar.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (coord.) (1995), *La arquitectura del islam occidental*, Barcelona, Lunwerg.
- MERINO ÁLVAREZ, A. (1981), *Geografía histórica de la Provincia de Murcia*, reed., Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- NAVARRO PALAZÓN J. y ROBLES FERNÁNDEZ, A. (1993), «El baño árabe de San Nicolás. Memoria preliminar», *Memorias de Arqueología*, 4 (1989), Murcia, Región de Murcia, pp. 329-339.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1990), *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, 2ª ed., Madrid, ICMA.
- TORRES BALBÁS, L. (1952a), «El baño de Torres (Valencia) y otros levantinos», *al-Andalus*, XVII-1, pp. 175-186.
- TORRES BALBÁS, L. (1952b), «El baño musulmán de Murcia y su conservación», *al-Andalus*, XVII-2, pp. 433-438.
- TORRES BALBÁS, L. (1953), *La Alhambra y el Generalife de Granada*, Madrid, Plus Ultra.
- TORRES FONTES, J. (1990), *Repartimiento y repoblación de Murcia en el siglo XIII*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C. (2001), *Baños árabes*, Granada, Diputación.

UNA IMAGEN DE BUEN GOBIERNO Y ABUNDANCIA

Christiane Kothe
Historiadora del Arte

El punto de partida de la presente comunicación es un cuenco del siglo XIII encontrado, con toda probabilidad, en las excavaciones valencianas de las Ollerías Mayores (1908-1911). En la actualidad forma parte de las colecciones del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Muestra un dibujo de pinceladas rápidas que, teniendo carácter de croquis, parece un invento instantáneo (fig. 1). Como para otras imágenes vegetales, el análisis no se sale de lo básico: “decorado en verde y morado con una gran palmera esquemática que ocupa el eje axial. [...] a ambos lados se disponen hojas arracimadas en el extremo de unos tallos curvilíneos trazados de morado”¹. No obstante, la imaginaria de este cuenco se merece un estudio más detenido. De hecho, se inscribe en una larga tradición pictórica que trataré de restituir en sus líneas esenciales.

A nivel material debe constatarse que el dibujo refleja un modo antiguo de educación de la vid, método del que tenemos constancia tanto visual como textualmente a lo largo de varios cientos de años. Autores de la antigüedad latina como Cato, Columella y Varro lo han descrito en sus tratados de agricultura y nos han transmitido su denominación latina, *arbustum*². Todavía hoy día se practica en algún que otro lugar de Italia. La vid toma Coníferos, palmeras o frutales como soporte para sus sarmientos, que se extienden por la copa (fig. 2). Sin embargo, se trata de un método que tiene mucha más antigüedad de lo que los textos latinos sugieren. Pauline Albenda menciona una representación asiria, hoy perdida: “[...] these two flora grapevines and coniferous trees [pinos y cipreses] growing in close proximity in the wilderness [...]”³. De hecho, este tipo de cultivo parece que toma como modelo la

-
1. M. MESQUIDA GARCÍA, *La cerámica de Paterna. Reflejos del Mediterráneo*, Valencia, 2002, n° 41, p. 170.
 2. C. KONDOLEON, *Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos*, New York, 1994, p. 268: “Jashemski 1979, fig. 309, no. 6 / arbustum method of vine training. On this method see Cato, *De re rustica* 1.7. and Columella, *De re rustica* 5,6; on the diverse methods used in the provinces, see Varro, *De agricultura*, 1.8.1.”
 3. P. ALBENDA, «Grapevines in Ashurbanipal's Garden», *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 215, 1974, p. 6b.



Fig. 1. Cuenco en verde y manganeso, Paterna (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, n° inv. 60462).

forma silvestre de crecimiento de la vid. Por otra parte, hemos de suponer que este método de cultivo se representó intencionadamente, puesto que la historia del cultivo de la vid se remonta mucho más en el tiempo. Nació en Egipto ya antes de la primera dinastía faraónica (alrededor del 3000 a.C.) y tuvo una larga historia de representación visual sobre todo en contextos funerarios. No obstante, no es invento suyo, sino que la viticultura había llegado al territorio de esta fuerza hegemonal desde Palestina⁴. Este método muy elaborado de educación de la vid, que se ha reconstruido para un viñedo del Farao⁵ de 20.000 m² encontrado en las excavaciones de Amarna, hace pensar en una derivación del método *arbustum*. La cultura material del Egipto faraónico, a su vez, se hizo sentir tanto en Palestina como en Siria y Mesopotamia⁶. Esto demuestran objetos localizados en Nimrud. De hecho, a lo largo de la historia visual del método *arbustum* no sólo árboles silvestres como los Coníferos sirvieron de soporte. Estos testimonios visuales sugieren que se crearon

4. S. KAPPEL, «Ägyptische Nutzpflanzen, Wein», en S. KAPPEL y C.E. LOEBEN, *Gärten im alten Ägypten und in Nubien, 200 v. Chr. – 250 n. Chr.*, Rahden-Westfalen, 2011, p. 63; R. GERMER, «Die Pflanzen und ihre Nutzung, Fremde Sträucher und Bäume, Weinstock», en C. TIETZE (ed.), *Ägyptische Gärten*, Weimar, 2011, p. 136. La exposición *Ägyptische Gärten* del Römisch-Germanisches Museum Köln realzó la importancia de viñedos; véase también P.E. MCGOVERN, *Ancient Wine: The Search for the Origins of Viniculture*, Princeton, 2003.

5. Las plantas apoyan en pilares macizos de argamasa de 1,32x1,32 m que, se supone, sirvieron para estabilizar el microclima del viñedo, absorber el calor de día y desprender este calor de noche (C. TIETZE, «Weingärten», en C. TIETZE (ed.), *op. cit.*, p. 235b).

6. Véase, por ejemplo, el sarcófago del rey Ahirom de Byblos, alrededor del 1200 a.C. W. ORTHMANN, *Der alte Orient*, Berlin, 1975, fig. 416 p. 484; B. HROUDA, *Der Alte Orient. Geschichte und Kultur des alten Vorderasiens*, München, 1991.



Fig. 2. Vid en una huerta descuidada cerca de Gandía cuyos sarmientos utilizan un árbol como soporte.

plantaciones de árboles frutales o palmerales que se aprovecharon paralelamente como viñedos. Así, el jardín recrea o evoca al bosque. Al mismo tiempo alcanza un rendimiento mayor mediante el cultivo controlado de un viñedo. Y es más, por crear un ciclo hidrológico óptimo representa un método eficaz y apropiado a la horticultura en las zonas (semi)áridas, puesto que la arboleda protege la cepa de un sol excesivo igual que de los fríos nocturnos y salva la tierra de la excesiva sequedad provocada por los vientos, a veces violentos, en zonas de escasas lluvias. A este último efecto también pueden haber contribuido sarmientos y hojas de la vid. Compagina, por lo tanto, con el método establecido en el viñedo real de Amarna.

En el mundo asirio el método se aprecia una vez más en el n° 62 de los relieves del palacio noroeste, *ekal šanina la išû* o *palacio sin rival*, del rey neoasirio Sennacherib (alrededor del 700 a.C.) en la nueva capital de Nínive⁷. Dos generaciones más tarde, en el palacio norte de esta ciudad un relieve altamente ceremonial que representa a Ashurbanipal y su mujer da fe del método *arbustum*⁸. En este caso se apro-

7. J.M. RUSSELL, «Bulls for the Palace and Order in the Empire: The Sculptural Program of Sennacherib's Court VI at Nineveh», *The Art Bulletin*, 69, 1987, pp. 520-539, fig. 11.

8. Después de haber realizado la *nymphaea* como aspecto egipcio, Pauline Albenda comenta: "A most unusual aspect of the garden is the inclusion of grapevines, their tendrils branching out in several direc-

vecharon los sarmientos para crear un cenador, lugar predilecto también de la sociedad egipcia. El arte faraónico ha preservado una serie de representaciones de cenadores de vid⁹, sobre todo en contextos funerarios, que evidencia la importancia que tuvieron los racimos de uva en el aprovisionamiento de los muertos. Los egipcios, obviamente, no se sirvieron del método *arbustum*, pero parece evidente la dependencia formal de las representaciones de viñas en relieves asirios, como los del palacio de Sennacherib, de antecedentes faraónicos tales como la tumba del alcalde de Tebe, Sennefer (alrededor del 1400 a.C.). En ambos casos la fórmula pictórica demuestra paralelismos asombrosos¹⁰. En la región, el método *arbustum* posiblemente pertenecía a tradiciones de cultivo de un origen diferente: “Recent investigations have shown that viticulture was not introduced from the west to Assyria, but that the growing prevalence of grapevines and wine from Assurnasirpal II on derives from their increasing use as signifiers of power, fruitfulness and divine association”¹¹. Al igual que el cenador, un tercer ejemplo que pertenece a este mismo palacio poseía fuertes connotaciones de poder. “Among the decorated rooms of the seventh century B.C. North Palace of Ashurbanipal in Nineveh, several large fragmentary reliefs depict an idyllic episode [...]”¹². En uno de sus fragmentos se aprecia un Conífero preparado para que la vid pueda trepar por el tronco, por no haber cortado del todo las ramas más bajas, como Albenda ha apreciado acertadamente. El árbol va de par con liliás en flor y una palmera de la que se ve sólo el tronco, pero cuya corona posiblemente habría mostrado racimos de dátiles. Estas plantas constituyen el trasfondo para una leona que se agacha delante de un león “inside a formal landscaped garden”¹³.

De la Italia del siglo II o I a.C. data un excelente testimonio visual de un pronunciado gusto helenizante, de moda en determinados círculos de la sociedad de la república romana tardía¹⁴. Se trata del adorno de un *fulcrum* de bronce, recostadero de una *kline* preciosa. Los restos de este lecho de banquete, realizado principalmente

tions. [...] it is curious that its appearance in the royal garden shows the full development of a motif for which there is, at present, no precedent. [...] The prominence given to the use of the wedded vine motif as a continuous backdrop for the large garden scene, and particularly as an architectural framework for the banqueting king and his consort, suggests that this method of viticulture was newly introduced into Assyria”, P. ALBENDA, *op. cit.*, pp. 6a y 14; B. HROUDA, *op. cit.*, pp. 354-355.

9. La tradición pictórica de estos cenadores se aprecia todavía en la miniatura que visualiza la prensa de la cólera de Dios en el Beato de Silos, British Library Add. Ms 11695, fol. 168, J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustration of the Commentary, Vol. IV. The Eleventh and Twelfth Centuries*, London, Turnhout, 2002, fig. 291.

10. J.M. RUSSELL, *op. cit.*, figs. 11, 24 y 25; C. TIETZE, «Gärten in der Stadt. Festorte für eine Gemeinschaft», en C. TIETZE (ed.), *op. cit.*, fig. 283 p. 211. La base comercial del contacto entre Mesopotamia y Egipto en estas fechas es el lapislazuli encontrado en la tumba de Tutenchamun (siglo XIV a.C.), que con toda probabilidad procedía del actual Afganistán. Mesopotamia tiene que haber jugado en este comercio un papel decisivo.

11. K.P. FOSTER, «The Hanging Gardens of Nineveh», *Iraq*, 66, 2004, p. 215.

12. P. ALBENDA, *op. cit.*, p. 5.

13. *Ibidem*.

14. P. ZANKER y B. EWALD, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophag*, München, 2004, fig. 137 p. 152.

de madera, se encontraron en Amiternum. Las incrustaciones metálicas muestran árboles con vides cargadas de racimos de uvas, así como el *thiasos* de Dionysos encargándose de la vendimia y dos personajes que pisan las uvas en una especie de alberca. Se ven personas mayores, hombres y mujeres, y una *herma* de Priapus, indicando claramente un escenario dionisiaco sin que el dios esté presente en persona. Fue un mueble que tenía su lugar en la cultura de las elites y muestra una imagen idealizada de las actividades que se practicaban en las viñas, que posiblemente se encontraban entre las posesiones de la persona reclinada en este lecho convivial. Al mismo tiempo, el que reclinaba podía estar rodeado por otras imágenes de vides, uvas o personajes dionisiacos en *skyphoi*, suelos de mosaico y otros lugares de las estancias representativas¹⁵. Zanker ha subrayado muy acertadamente que este tipo de imagen invitaba a pensar en la felicidad y el bienestar: “[...] der beim Gelage auf der Kline Liegende aufgefordert [wird] an die Gestalten des Thiasos zu denken, indem er sich mit deren Glückseligkeit identifiziert”, y realza las connotaciones y asociaciones a las que se invitaba a los reunidos en una sección convivial. El porqué de este universo pictórico: “Verstehen wir diese Bildkombinationen als ein kohärentes Geflecht von Sinnbezügen, in denen sich die Assoziationsgewohnheiten der Zeitgenossen niedergeschlagen haben, so sehen wir, daß die dionysischen Glücksvisionen in den Häusern unmittelbar mit dem Lebensgenuß, dem Gastmahl und dem Reichtum der Natur verbunden waren. [...] Die Funktion der Bilder liegt [...] im Evozieren von Vorstellungen durchaus konkreter Lebensfreuden, in der Erweiterung des realen Raumes und der Situation hinein in die Räume der Phantasie, die das konkret Erlebbare in Bereiche des Wunderbaren erweitern”¹⁶. Estamos delante de formas que, con ajustes y transformaciones, ocupaban un sitio en la representación de las elites durante siglos. Tenían un carácter plagado de helenismos o clasicismos que ponían a disposición de las capas sociales más altas plataformas de interacción valiosas, visto que se compartían por actores tanto en el Mediterráneo como en Asia occidental.

No siempre se mantuvo este escenario idealizado. En el siglo III d.C. miembros de las elites del norte de África a veces dan preferencia a imágenes que celebran el mundo real, con los trabajos duros en el campo y en la viña, en sus villas suburbanas. Parece que los dueños disfrutaron mostrando escenas ejemplares de la agricultura, ya que ésta generalmente era la base de su riqueza¹⁷. Un ejemplo de un realismo pronunciado procede de una villa en Caesarea/Cherchel¹⁸. Otro ejemplo está en la casa de los Laberii de Uthina/Oudna, donde también se celebra este mundo pro-

15. *Ibidem*. En época imperial la imagen del *thiasos* cosechando forma parte de los esquemas pictóricos aplicados a la escultura de sarcófagos de las elites.

16. *Ibidem*, p. 153.

17. K.M.D. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, 1999, pp. 117b-119; D.J. MATTINGLY, «The Olive Boom. Oil Surpluses, Wealth and Power in Roman Tripolitania», *Libyan Studies*, 19, 1988, pp. 21-41; J. NIEHOFF-PANAGIOTIDIS, «Landwirtschaft und ihre Fachsprache im Altertum: eine Übersicht», en L. HOFFMANN et al. (eds.), *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*, Berlin-New York, 1999, pp. 2292-2304.

18. K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.*, fig. 121 p. 119.

ductivo con escenas casi emblemáticas¹⁹. Famoso es el de una villa de Cartago (siglo IV d.C.), que muestra al *dominus* Iulius y a su mujer recibiendo los frutos de sus posesiones. Estos corresponden a las estaciones del año²⁰ y están dispuestos en torno a la imagen de su villa: “The whole is designed to convey unmistakably a picture of the great country estate, watched over by its master and mistress, while season after season its lavish produce pours in. Thereby it communicates the ideal self-image of the aristocratic landowner, for his own edification and that of his guests”²¹. Las estaciones se representan como pictogramas compuestos con pormenores extraídos, en parte, del vocabulario estándar de meses concretos. Estos detalles los conocemos, por ejemplo, gracias al calendario de 354²². Delante de los elementos delimitadores de la imagen del otoño, un ciprés trepado por una vid y un pino, se encuentra una alberca rectangular, detalle frecuente en representaciones de la vendimia, donde un personaje pisa la uva transformando la fruta en mosto. Se trata de la personificación del mes de octubre, caracterizado por una liebre en la mano izquierda y una cesta llena de uvas en el hombro²³. Es un conjunto condensado que representa unos elementos de concepción cíclica del año, de abundancia y de la *aurea aetas*.

Escenas de vendimia se combinan ya en tiempos faraónicos con la representación de otras donde se pisan las uvas en grandes tinas, como demuestran los murales de algunas tumbas²⁴. Ambas actividades se representaron en la centuria anterior al cambio de era en las llamadas terracotas Campana²⁵, así como en el segundo cuarto del siglo I d.C. en el cáliz de Hermoupolis²⁶, en el área egipcia. Sugiere, igual que en el caso de otros temas faraónicos, persistencia e integración en el arte tanto helenístico como romano. De este fenómeno dan fe dioses como Harpokrates, Serapis e Isis, así como un paño de entierro ya del siglo IV d.C. que sigue sirviéndose del vocabulario faraónico²⁷. En general, hay que recordar la egiptomanía en el Imperio Romano. Son ejemplos los temas nilóticos, de los que un mosaico en Palestina es un ejemplo temprano, el reuso de obeliscos o la concepción del Canopus de la villa Adriana de Tívoli²⁸.

De la misma época que el cáliz de Hermoupolis data un ánfora de vidrio cameo azul y blanco encontrada en una tumba de Pompeia en la via dei Sepolcri, cerca de la casa delle Colonne, que pertenece al lenguaje visual augustal²⁹. Igualmente mues-

19. K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, pl. XXXIX 101.

20. H. STERN, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, 1953, p. 245.

21. K.M.D. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek...*, p. 119a, fig. 122 p. 120.

22. H. STERN, *op. cit.*

23. “Le lièvre est considéré par les Anciens comme l’ennemie traditionnell de la vigne” (*ibidem*, S. 245, pl. XLV), pero también es atributo de Aphrodite.

24. C. TIETZE, «Weingärten», p. 230.

25. British Museum, n° de registro 1893,0628.6.

26. C. KONDOLEON, *op. cit.*

27. Ägyptisches Museum Berlin, Berlin, 1967, Kat. Nr. 934 und S. 91b.

28. A. HOFFMANN, «Rom und Ägypten», en C. TIETZE (ed.), *op. cit.*, pp. 239-248.

29. D.B. HARDEN (ed.), *Glas der Caesaren*, Milano, 1988, n° 33 pp. 74-78, foto p. 78. Detalles pictóricos como las guirnalda de hojas y frutas se asemanan a los del Ara Pacis del emperador Augusto.

tra la pisa de la uva. En la antigüedad tardía esta imagen se encuentra en el tramo X de la nave circular de Santa Constanza en Roma, dedicado a la vendimia. En el mundo greco-romano este tema seguía manteniendo una relación con el ámbito de los muertos, expresada en los sarcófagos dionisiacos³⁰. Los sarcófagos también se podían adornar con la *imago clipeata* del difunto y llama la atención que en el centro del tramo X la vid parece crear un medallón rodeando un busto femenino. Efectivamente, en un primer momento el edificio fue sepultura de la hija del emperador Constantino el Grande³¹ y el vocabulario del mosaico reaparece en su sarcófago de porfirio custodiado en la actualidad en los museos del Vaticano³². El museo del Louvre, a su vez, posee la parte baja de una tela roja del siglo VI adornada con una franja de reiteradas vides pobladas de erotes vendimiando, que en Egipto había servido para envolver un muerto³³.

En el Qubbat al-Sakhrā, uno de los edificios omeyas orientales más tempranos y representativos, encargado por el califa Abd al-Malik (691-692 d.C.), volvemos a encontrar el método *arbustum* en la arcada octogonal³⁴: un sarmiento *polycarpophoro*³⁵ enreda un tronco de palmera coronado por un florón monumental tipo Taq-l-Bustān. Posiblemente una generación más tarde se realizó un corán monumental para un dirigente omeya, restos del cual se encontraron entre los manuscritos de la mezquita de Sanaa. En dos iluminaciones exhibiendo mezquitas, que se han interpretado como su primera y su última página, el mihrab se ha rodeado por árboles esquematizados, pictogramas que se constituyen, entre otros, por un ciprés enredado en una vid. En cuanto a su lugar de origen, von Bothmer ha avanzado buenos argumentos tanto en favor de Siria como del Yemen³⁶. Por otro lado tenemos constancia de una imagen del método *arbustum* en la centuria anterior al dominio de los omeyas, en relativa proximidad de Qusair 'Amra. El mosaico del suelo de la iglesia del deácono Tomás en el valle de los 'Uyun Musa, a los pies del monte Nebu, muestra sarmientos de vid que forman un tapiz de roleos rodeando escenas emblemáticas, y terminan en un lado menor trepando por unos árboles cargados de fruta. Entre estos árboles se encuentran hombres vendimiando³⁷. Este último motivo, aunque más sumariamente, aparece

30. P. ZANKER y B. EWALD, *op. cit.* El llamado sarcófago del Buen Pastor del siglo IV, custodiado en el museo del Laterano, es un ejemplo tardío de este grupo.

31. H. STERN, «Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome», *Dumbarton Oaks Papers*, 12, 1958, pp. 157 y 159-218, fig. 33.

32. C. KONDOLEON, *op. cit.*

33. http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice_print.jsp.

34. O. GRABAR y S. NUSEIBEH, *The Dome of the Rock*, New York, 1996, p. 102.

35. D. CASTRIOTA, *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in later Greek and Early Roman*, Princeton, 1995, véase index p. 248.

36. H.-C. GRAF VON BOTHMER, «Architekturbilder im Koran. Eine Prachthandschrift der Umayyadenzeit aus dem Yemen», *Bruckmanns Pantheon*, 45, 1989, pp. 4-20, láms. I y II, figs. 1 y 2, p. 9b. Para la discusión habría que considerar también los argumentos de Glen Bowersock acerca de la viñeta de ciudades, que puede incluir importantes edificios e indicaciones topográficas, G.W. BOWERSOCK, *Mosaics as history: the Near East from late antiquity to Islam*, Cambridge, Mass. [u.a.], 2006.

37. M. PICCIRILLO, *The Mosaics of Jordan*, Amman, 1993, fig. 256 p. 183; véase también su comentario en la página web franciscana: <http://198.62.75.4/www1/ofm/fai/FAIkaianos.html>.

de nuevo en un suelo de mosaico de época omeya en una iglesia (722 d.C.) cerca de Bosra, centro comercial, administrativo y ceremonial al norte del monte Nebo y de Qusair 'Amra. En el suelo de San Jorge en Deir al-'Adas se combinaron dos escenas de caza y una caravana de camellos llevada por el camellero Mouchasos, con una representación de la vendimia en un viñedo tipo *arbustum*. "The mosaic conjures up a vivid image of southern Syria under its Moslem rulers, with the agriculture of the oasis, the hunts that took place beyond, and the vital importance of the camel-trade"³⁸. Igualmente, en la primera mitad del siglo VIII la pintura de una vid dando vueltas por el tronco de una palmera adorna la enjuta oeste del arco transversal³⁹ norte de la parte proyectada como sala de banquetes⁴⁰ de Qusair 'Amra, que fue un conjunto de recepción de un miembro de primer orden del clan dirigente. Debajo de este arco originalmente se encontraba una pequeña alberca⁴¹. Siglos más tarde, un tablero reconstruido y otro fragmento del Salón Dorado o Salón del Trono⁴² de la Aljafería, villa suburbana fortificada del siglo XI en Zaragoza, pone de relieve que la palmera trepada por un sarmiento pertenecía al repertorio disponible en al-Andalus. Dos si-

38. K.M.D. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek...*, fig. 199 p. 185.

39. Generalmente, la estructura de la sala se describe de forma errónea como basilical, a pesar de que las supuestas naves no están separadas por arcadas sino por un solo arco. Tomando como eje principal el que une la entrada con la alcoba de audiencia o de trono podría pensarse que el orden del espacio corresponde a un pasillo con dos alcobas laterales. No obstante, si la terminología se orienta en la tradición edilicia se trata de una pieza con dos arcos transversales cuya función consiste en minimizar el espacio a cubrir por los soportes del techo. En una región de extremada escasez de madera apropiada para vigas, se solían utilizar vigas de piedra o palos. Los materiales disponibles determinaban la distancia de los arcos transversales, que podía alcanzar menos de un metro. Es un principio arquitectónico arraigado en la región de Siria mayor desde tiempos del Imperio Romano Oriental. Posiblemente fue desarrollado por los nabateos. Caracteriza toda clase de edificios en el Negev, estepa desértica al norte del golfo de Aqaba, y del Sinaí, donde la falta de madera es especialmente aguda. Se aplicaba a toda clase de edificios, desde las cisternas y las cuadras hasta las villas de amplias dimensiones. En la antigüedad tardía es norma para las estancias más grandes, tanto utilitarias como representativas (Y. HIRSCHFELD, *Palestinian Dwelling in the Roman-Byzantine Period*, Jerusalem, 1995), norma que siguió utilizándose en los *qus r* omeyas de la estepa siríaca (Qasr al-Hair, Qasr Hallabat, Qasr Kharana, Umm al-Jimal, Umm al-Walid). En muchas ocasiones los arcos arrancaron a un metro del suelo, es decir, en contextos arqueológicos sólo se reconocen si los muros en cuestión han persistido al menos parcialmente hasta esta altura. Mantengo que los yundies omeyas llevaron el principio constructivo siríaco a la Península Ibérica, donde tiene que haber alcanzado cierta difusión. Con su amplia funcionalidad proporciona una explicación a los edificios peninsulares medievales, determinados por arcos diafragma, que incluyen construcciones de representación (C. KOTHE, *Zimmermannskunst in Granada: die zweiflächigen Dachstühle über Transversalbögen in den Granadiner Pfarrkirchen des 16. Jahrhunderts*, Marburg, 1993). Esta propuesta tiene más coherencia que la que trata de basar esta tradición en la *borrea* romana, un tipo exclusivamente utilitario.

40. Véase C. KOTHE, «Convivium. Permanenz und Transformation eines gesellschaftlichen Rituals der Antike», en A. SPEER y P. STEINKRÜGER (eds.), *Knotenpunkt Byzanz. Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen*, 37. *Kölner Mediävistentag* (en prensa); ID., «Bewässerungsanlagen und Wasserbauten als Mittel der Repräsentation», en M. FANSA y C. WAWRZINEK, *Mit Blick aufs Wasser: Aktuelles aus Geschichte, Politik und Naturschutz*, Mainz, 2010, pp. 20-39.

41. G. FOWDEN, *Qusayr 'Amra: Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria*, Berkley-Los Angeles-London, 2004.

42. B. CABAÑERO SUBIZA y C. LASA GARCÍA, «El Salón del Trono del palacio islámico de la Aljafería de Zaragoza: nuevos datos para su reconstitución», en M. MÜLLER-WIENER *et al.*, *Al-Andalus und Europa. Zwischen Orient und Occident*, Petersberg, 2004, lám. 5 p. 180.

glos después del cuenco valenciano, una miniatura dedicada al otoño adopta componentes clásicos; se trata de una edición renana del libro *Tacuinum Sanitatis* de Ibn Butlan (fol. 53v)⁴³. Mediante la educación *arbustum* de la vid se crea un cenador bajo el cual se pisa la uva en un tonel. Otro siglo más tarde, la serie de tapices flamencos de *Puttini*⁴⁴ de Willem de Pannemaker muestra cenadores y alamedas creados a base del mismo método. Especialmente los últimos ejemplos recomiendan una transmisión variada. Los libros provistos de miniaturas en la tradición de los manuscritos de Dioscórides deben haber jugado un papel importante.

Todo indica que el pictograma del método *arbustum* siguió evocando fertilidad y abundancia. Llama la atención su uso en un ámbito cuya estructura socio-económica fue muy parecida a la del norte de África, tanto en tiempos del *dominus* Iulius (siglo IV) como de los vándalos⁴⁵. Hay fuertes indicios de que en Siria mayor el clan omeya, al encabezar la clase dirigente, se incorporó más de lo que se supone en las mecánicas en vigor. De hecho, es posible que miembros del clan habrían tomado parte en las interacciones entre grupos y comunidades ya en el siglo anterior, y que en el momento de la expansión hiyazí podían apoyar su poder en una clientela y unas redes de comunicación preexistentes. La economía siguió basándose en gran medida en la agricultura⁴⁶, que tanto en el mundo mesopotámico como en el helénístico y el romano había contribuido a la elaboración de las correspondientes formas de ostentación de poder. No es extraño que la sociedad omeya, de orientación agraria y latifundista, favoreciera temas que le correspondían y que, además, tenían fuertes aspectos de conmesualidad⁴⁷.

El carácter de pictograma-pictógrafo se hace particularmente evidente si el árbol como soporte de la vid se reemplaza por montajes ceremoniales, tales como la vara de Dionysos, uno de los dioses de la fertilidad más importantes. La vara, denominada *thyrsos*, era un emblema de esta fertilidad y, como tal, fue transmitida durante siglos. Mantengo que supone un fenómeno paralelo al de las personificaciones, cuyo carácter retórico se ha puesto de relieve recientemente en unos encuentros del Instituto de Estudios Helénicos⁴⁸. En este sentido, el *thyrsos* se ha de discutir

43. <http://www.moleiro.com/de/medizin/tacuinum-sanitatis/miniatura/903>.

44. Pertenecen a la Fondazione Progetto Marzotto a Trissino (Vicenza); G. DELMARCEL y C.M. BROWN (eds.), *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento, Palazzo del Te*, Mantova, 2010.

45. H. STERN, *Le calendrier de 354...*, s. 245, pl. XLV; *Das Königreich der Vandalen: Erben des Imperiums in Nordafrika*, Mainz, 2009; G. FOWDEN, *op. cit.*

46. "As to the Caliphs, Omar had Tharugh, as well as some estate in Ghaba, Djurf and Khaibar [En este oasis existía un muro de contención grande]. [...] But the greatest large estates owners are 'Ali, Zubair and their families, as well [...] and 'Abd al-Rahman Ibn 'Awf. 'Ali Ibn Abi Tālib [...] dug several springs such as 'Ain Abi Naizar where he cultivated vegetables. [...] Most of these owners dwelt in Medina and were absentee Land lords. Many of them had other economic activities e.g. trade and money exchange", S.A. EL-ALI, «Muslim Estates in Hidjaz in the First Century A.H.», *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 2, 1959, pp. 255-257 y 260. No obstante, no comparto la seguridad de El-Ali de que en Medina "[...] the immigrants were few, and had no experience in agriculture" (p. 248), puesto que propiedades grandes figuraban entre los repartos desde los primeros momentos.

47. Para la cuestión de iglesias como lugar de banquete véase C. KOTHE, «Convivium...».

48. E. STAFFORD y J. HERRIN (eds.), *Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium*, Aldershot, 2005.

como elemento de retórica visual, ya que por vía de metonimia⁴⁹ podía llegar a equivaler al dios y a sus fuerzas. Consiguientemente, este medio de expresión podía haber facilitado el paso de formas vegetales, así como de objetos ceremoniales, a la expresión visual de las sociedades tardoantiguas, aun cuando sus dirigentes definían su poder a través del cristianismo o, más tarde, del islam. De hecho, en el paisaje (semi)árido y de oasis del Asia occidental Dionysos o Dushara correspondían a personificaciones de principios vitales. Por otra parte, observamos una aproximación entre Dionysos y Alejandro Magno⁵⁰ tras la muerte temprana de este último, durante los reinos sucesores del maqedono⁵¹, con fuertes acentos egipcios. Esto cambió por completo la naturaleza del dios⁵² y fomentó la instrumentalización del lenguaje dionisiaco en la expresión del poder, dinámica que seguía vigente aún en el siglo VI d.C. como evidencia la *Dionysiaca* de Nonnos⁵³. En este contexto habría que revisar el brasero de al-Fudayn, Museo Arqueológico de Jordania, con imágenes del *thiasos*⁵⁴ como expresión de conceptos vitales y de representación de las élites a través de erudición y posiblemente un paganismo filosófico. ¿No habría de leerse su pronunciado lenguaje dionisiaco como expresión de un planteamiento hegemónico y de la fecundidad que prometían generar los nuevos dirigentes? De hecho, su percepción está impregnada de conceptos de una conquista que se suele denominar islámica y que se asocia generalmente con los elementos beduinos y tribales de la Península Árabe, conceptos que olvidan las amplias redes de intercambio sustentadas por una perenne infraestructura hidráulica compleja y costosa y mantenidas gracias a estructuras sociales y productivas muy variadas, entre las que el regadío y la horticultura jugaban un papel primordial⁵⁵. Estas estructuras abas-

49. D. CASTRIOTA, *op. cit.*, pp. 26-28.

50. Véase a este respecto P. ZANKER y B. EWALD, *op. cit.*; "Panel with the Triumph of Dionysos [Egypt; said to be from Panopolis (Akhmim)] (90.5.873)", New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/90.5.873> (april 2011).

51. Alejandro, aunque por poco tiempo, había forjado una entidad política en un espacio unido a través del comercio al menos un milenio, y no cabe duda de que el control de este comercio jugaba un papel importante en su llamada conquista.

52. G.W. BOWERSOCK, «Dionysos as an Epic Hero», *Studies in the Dionysiaca of Nonnos*, 17, 1994, pp. 156-166; ID., *Selected Papers on Late Antiquity*, Bari, 2000, pp. 109-120.

53. ID., «Nonnos Rising», *Topoi*, 4/1, 1994, pp. 385-399; ID., *Selected...*, pp. 93-108; J. BALT, «Mosaïque de Gê et des Saisons a Apamée», *Syria*, 50, 1973, pp. 311-347, pp. relevantes 335 y 337 fig. 11.

54. http://www.explorewithmwfnf.net/museum_items.php?id=Mus01;jo;ISL. Las arcadas que estructuran su chapa conservada recuerdan a las de la cortina de Dionysos de la Fundación Abegg (S. SCHRENK, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit*, Riggisberg, 2004, n° 1, pp. 26b-34). Compuestos de elementos vegetales, aluden a montajes efímeros tanto en este tejido como en otros parecidos (*ibidem*, n°4, pp. 39-41) y encuadran el personal del *thiasos*, una verdadera reunión de notables. La estructura de arcadas también se da en una pieza del Vaticano y en los lados de la tapa de otro sarcófago de Endymion y Selene, custodiado en Nueva York (P. ZANKER y B. EWALD, *op. cit.*, s. 55 Abb. 37, p. 103 Abb. 87, p. 140 Abb. 122).

55. "Rain in Hidjaz is insufficient for cultivation, but subterranean waters are abundant especially on the slopes of mountains, hills and the Harras, as well as in the Wadis which have sometimes permanent flowing waters and pools. Indeed the farms of Medina depended upon the waters of its wadis and wells up to the time of Othman, when they began to dig the springs. Outside Medina agriculture depended



Fig. 3. Vara ceremonial (*thyrsos*) con una vid sugiriendo el método *arbustum*. Fachada de *qasr* Mshatta (Jordania), siglo VIII, detalle (Museo de Arte Islámico, SPKB, Berlín).

tecían el comercio, que a su vez garantizaba el caudal para el mantenimiento de la obra hidráulica. En este modelo alternativo todo interés socio-económico gira alrededor del sostenimiento de condiciones favorables para el intercambio de bienes, y se supone que la formación de una confederación hiyazí había creado una alternativa atractiva a las antiguas fuerzas hegemónicas, los imperios romano y persa, que se habían jugado sus respectivos liderazgos en luchas por el control de la zona. Cuando ya no podían garantizar la seguridad del comercio a larga distancia, que mantenía las economías locales y sus infraestructuras internas, el nuevo poder del hiyaz paulatinamente les reemplazó. Fue un proceso que se desarrolló teniendo el poder miembros del clan omeya, entre ellos Muawiya, quien probablemente por cuestiones de clientela hizo de Bilād al-šam el nuevo centro de gravitación política. De este modo, los omeyas llegaron a controlar un espacio que en gran medida correspondía al reino de Alejandro Magno, administrado posteriormente por sus sucesores, que parece haber sido uno de los modelos para los dirigentes del clan omeya⁵⁶. Manifestaciones dionisiacas como el *thyrsos* en el arte omeya oriental han de leerse no sólo como referencias a Dionysos, expresión de la fertilidad, sino también en el nexo de éste con Alejandro como soberano ejemplar.

Se han preservado dos ejemplos omeyas donde el *thyrsos* claramente reemplaza al árbol como soporte de la vid. Se trata de una de las tablas de madera de cedro esculpidas que pertenecían a la mezquita al-Aqsā⁵⁷ y de un tramo de la fachada representativa de *qasr* Mshatta, que hoy día se encuentra en Berlín (fig. 3), donde el adorno de la punta de la vara ha sido enriquecido con un par de cuernos y con las alas sasánidas. En un tercer ejemplo, un mosaico de la arcatura circular de la cúpula

chiefly upon the 'Uyun (springs, fountains, and artesian wells). Irrigation demanded also the digging of canals, caries, weirs, and dams", S.A. EL-ALI, *op. cit.*, p. 253.

56. Cuestiones que se discuten en la presente comunicación insinúan otros modelos más: achaemeníes, babilonios y asirios.

57. H. STERN, «Recherches sur la Mosquée al-Aqsā et sur ses Mosaïques», *Ars Orientalis*, 5, 1963, pp. 27-47, fig. 9.



Fig. 4. Montaje ceremonial con referencias a una palmera y al método arbustum de la vid. Jarra de plata.

de la Roca, la vid *polycarpophora* no enreda la vara ornada de piedras preciosas, sino que sube a modo de *Wellenranke* delante de ella; en el mosaico de la pilastra de enfrente y del tramo siguiente de la arcatura esta ascendencia es menos evidente pero segura⁵⁸. A semeja la solución de una jarra de plata (fig. 4) con una versión de tradición pictórica mesopotámica. Esta versión muestra un montaje que evoca una palmera esquematizada en la que un listón que hace las veces de tronco se ha adornado con una *Wellenranke* ostentando hojas de vid⁵⁹. Siglos más tarde el esquema del *thyrso* enredado por sarmientos se adaptó a una de las yeserías⁶⁰ de la sala de recepción de la Aljafería de Zaragoza. Una variante es el tablero del mimbar de la mezquita de Kairouan, donde las formas de la vid parecen flotar a los lados de la vara, es decir, se ha roto la relación de ésta como soporte de las primeras, un desarrollo que facilitó soluciones que se aprecian en unos tableros del mimbar de la Kutubiya de Marrakesh⁶¹. Vimos muestras que dan fe de la integración de este tema en el lenguaje visual del poder de los omeyas occidentales a través de su pervivencia en el arte poscalifal⁶².

58. O. GRABAR y S. NUSEIBEH, *op. cit.*, pp. 128-129 y 132.

59. R. ETTINGHAUSEN y O. GRABAR, *The Art and Architecture of Islam: 650-1250*, Penguín Books, 1987.

60. C. EWERT, K.-H. GOLZIO y A. VON GLADISS, *Denkmäler des Islam: von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, Hispania antiqua, Mainz, 1997, lám. 65.

61. J. BLOOM *et al.*, *The Minbar from the Kutubiyya Mosque*, New York, 1998; <http://islamic-arts.org/2012/the-masterpiece-minbar/> (2011).

62. También en el centro de la dar al-islam hay un testimonio de la presencia y pervivencia de este tema. De forma ya muy esquematizada, en tiempos abasíes el conjunto árbol/vara enredado por una vid marca

Esta serie de ejemplos hace difícil creer que el reemplazo, sobre todo a partir del califato omeya oriental, haya sido arbitrario. Aunque en el área de origen de los nuevos poderosos se cultivaba la vid⁶³, fue superada tanto en la Península Árabe como en Mesopotamia por la palmera. “Dates were an important food in Mesopotamia, rich in calories and easily preserved. Date palms bear fruit abundantly, in heavy clusters, with a single tree often yielding more than one hundred pounds of fruit per year over a productive lifetime of one hundred years or more [...] a natural emblem of agricultural abundance”⁶⁴. Y es más, paralelamente a la asociación centenaria de Dionysos con la vid existía una “long established connection of the date palm tree to Ishtar, goddess of sexual fertility”⁶⁵. Por lo tanto, la palmera y su cultivo daban pie al desarrollo de imágenes emblemáticas. “Edward B. Tylor in 1890 [...], noting the resemblance of the stylized tree to a date palm, argued that the scene represented an agricultural process essential to raising dates, that is, the artificial pollination of female date palms with pollen from male flower clusters. [...] Julian Reade, although conceding that the form of the Assyrian stylized tree may be ‘distantly derived’ from the date palm, suggests a resemblance of the oval to both the male date flower cluster and to pine cones and also points out that some representations of Assyrian stylized trees show them bearing ovals or pomegranates in addition to palmettes, or even in place of them”⁶⁶. Recientemente Barbara Nevling Porter, en la discusión sobre los llamados árboles sagrados o árboles de la vida⁶⁷, ha mantenido que éstos depictan palmeras, e interpreta los magníficos relieves del palacio noroeste del rey asirio Ashurnasirpal II (883-859 a.C.) en Nimrud, en la orilla del río Tigris, convincentemente: “Ashurnasirpal built three temples to Ishtar during his reign. In choosing to use the date palm as an emblem of agricultural fertility in his palace, he may have been alluding to Ishtar also, adding to the scene additional overtones of her presence as a force for fertility in the world he dominated. When the king himself is pictured [...] the scene becomes a visual metaphor for the king’s role as the gods’ regent on earth, the conduit through whose actions their gift of abundance could reach Assyria and her empire”⁶⁸. De

el paisaje en la miniatura de la *Fábula de la paloma con el collar* del manuscrito de Kalila wa Dimna, BNF Arabe 3465, fol. 87v. Y en los límites orientales del territorio, las celosías de la mezquita de Sidi Sayyid (1572-1573 d.C.) en Ahmedabad, Gujarat. Agradezco a Marion Frenger, historiadora del arte indio, el haberme informado de este ejemplo.

63. G.W. HECK, «Arabia without Spices: An Alternative Perspective», *Journal of the American Oriental Society*, 123, 2003, p. 564.

64. B.N. PORTER, «Sacred Trees, Date Palms, and the Royal Persona of Ashurnasirpal II», *Journal of Near Eastern Studies*, 52, 1993, p. 134.

65. “[...] grave goods found near the precincts of the Middle Assyrian Ishtar temple at Assur that are decorated with various images of the goddess and date palm trees, in a later Neo-Assyrian seal showing Ishtar standing on her heraldic lion before a date palm, and in documents such as the Late Assyrian hymn to Ishtar that addresses her as palm tree, daughter of Nineveh, stag of the lands”, *ibidem*, p. 138.

66. *Ibidem*, pp. 132-133. P. POPENOE, «The Pollination of the Date Palm», *Journal of the American Oriental Society*, 42, 1922, pp. 343-354.

67. En la reflexión teórica habría que dar preferencia a un término relativamente neutro, como “árbol sagrado”.

68. B.N. PORTER, *op. cit.*, pp. 138-139.

hecho, gran parte de la controversia parece originarse en un malentendido visual. No siempre se quiere dibujar un árbol real, sino un objeto ceremonial cuyo carácter de montaje se reconoce a través de un análisis pormenorizado. Efectivamente, se puede distinguir entre representaciones estilizadas de una palmera en su calidad de árbol, como en el sello cilíndrico del British Museum n° de registro 1835,0510.2, y representaciones en el palacio de Ashurnasirpal II. En estos últimos casos, salvo excepciones que podrían mostrar palmeras adornadas⁶⁹, no se trata de la planta, sino que se aprecian objetos ceremoniales⁷⁰ de montajes más o menos efímeros. Sus componentes fueron variados y podían haber incluido elementos de la palmera. Como tales crearon estructuras visuales de asociaciones múltiples. Que la diferencia fuera percibida lo muestra una piedra del British Museum⁷¹, adornada con un relieve en el que se distingue a la perfección entre la planta y el montaje ritual. Se combinó con el gesto de la polinización⁷², que hacía uso del racimo de polen. Al celebrarse este gesto en los objetos ceremoniales se convertía en un acto ritual que no necesitaba palmera real alguna, visión que coincide con la interpretación que B. Nevling Porter daba a la escena: “[...] the winged figures are not ordinary farmers but divine beings, probably the minor protective deities known as apkallus. Clearly, the scene

69. B. HROUDA, *op. cit.*, p. 126.

70. Nimrud muestra una prolifera y amplia gama no sólo de relieves sino de objetos portables como tejidos y joyas: B. HROUDA, *op. cit.*, pp. 109, 188, 232-233 y 405; J.V. CANBY, «Decorated Garments in Ashurnasirpal's Sculpture», *Iraq*, 33, 1971, pp. 31-53, lám. XVIII, y, sobre todo, M. GIOVINO, *The Assyrian sacred tree: a history of interpretations*, Orbis Biblicus et Orientalis, 230, Göttingen, 2007, fig. 58, que ha reunido material en favor de la tesis que trata de objetos de culto artificiales, pp. 145-201. Es un manuscrito de Castilla que da fe de la longevidad del conocimiento de este objeto ceremonial. En el Beato de Santo Domingo de Silos (London, British Library Add. MS 11695) se ve en el fol. 251v un árbol de contorno cónico que parece una interpretación de los ejemplos mesopotámicos. No se trata de ninguna casualidad puesto que se encuentra en el libro de Daniel, originariamente un hero cuya tumba sigue venerada en Susa (B. HROUDA, *op. cit.*, p. 418b), y se ha localizado en la orilla de un río donde una inscripción en la orilla opuesta al árbol ceremonial (fol. 252) dice: “hic flubius tigris qui ebraice dicitur et degel” (J. WILLIAMS, *op. cit.*, figs. 340a y 341). Pone en tela de juicio si un detalle de los relieves que se reconstruyeron a partir de los fragmentos hallados en la excavación del Cortijo del Alcaide, probablemente la Dar al-Na'ura de los omeya, una especie de filete, la imagen de un árbol ceremonial de este tipo se introdujo a la imaginaria vegetal (C. EWERT *et al.*, *op. cit.*, lám. 53b). Hacia 1310 en Gran Bretaña se produce un manuscrito (BNF Français 24364) en el que varias miniaturas (fols. 71-72) muestran a Alejandro delante de los árboles sagrados, del sol y de la luna, cuyo dibujo se refiere claramente al árbol ceremonial asirio. Unos 40 años más tarde, en otro manuscrito inglés, sirve de modelo para el arbusto ardiendo por la presencia de Jahve (<http://www.moleiro.com/de/religise-werke/psalterium/miniatu-247>). Aún en el siglo XVI, un alfarero de Muel dibujó este motivo muy esquematizado en un cuenco que servía de pila bautismal. Se encuentra entre la posición 13,30 y 15,00 horas del reloj (VV.AA., *Mu-déjar*, Zaragoza, 2005, n° 8 pp. 184-185). Ya en tiempo augusteo una serie de terracotas Campana insinúan que hubo constancia de rituales de polinización más antiguos y de su representación, que se modernizaron conforme al mundo pictórico imperial. En estos relieves dos mujeres a ambos lados de un arreglo de sarmientos con cáliz de acanto tocan flores, que nacen de éste o, a veces, de los sarmientos mismos. A.H. BORBEIN, «Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchung», *Römische Mitteilungen Ergänzungsband*, 14, Heidelberg, 1968, lám.

71. B. HROUDA, *op. cit.*, p. 188.

72. La fertilización artificial de la palmera femenina se seguía practicando, al menos, hasta mediados del siglo XX; véase a este respecto G. SARTON, «The Artificial Fertilization of Date-Palms in the Time of Ashur-nasir-pal B.C 885-860», *Isis*, 21, 1934, pp. 8-13.

is not intended to depict a real pollination but depicts instead an act of pollination occurring in the divine sphere (or perhaps a ritual re-enactment of such divine pollination). The scene, for all its links to real agriculture, is in its essence an emblem, representing the gods”⁷³.

Charles S. Dolley, tres años después de Tylor’s, se opuso a la convicción unánime de que el *thyrsos* se adornara con la fruta del pino, proponiendo que un racimo de polen de palmera, símbolo supremo de fertilidad, se atara inicialmente a la vara ceremonial. “Thus the tall, slender fennel stalk, with a cluster of male date flowers fastened at the tip, as used by the Assyrian priests in the process of palmification, became the symbol of fructification in its widest sense. Carried in processions in honor of the deity of fruitfulness, it gave its name first to its bearers, and then to the god himself, and finally, when, far from its original home, the cult had lost its primitive purity, and its celebration had degenerated into the orgies of a frantic mob, the name (*βάκχος* = rod) came to signify the frenzy of intoxication. [...] I am convinced that the conical flower cluster of the palm, as conventionalized in sculpture, and as the thyrsus tip, was mistaken by the later Greeks for the pine cone, and that they and subsequent writers have been ignorant of the peculiar relations of the date palm to the primitive Dionysiac cult”⁷⁴. Existe toda una serie de manifestaciones visuales que se pueden contextualizar siguiendo su hipótesis de que el motivo, a su paso hacia el oeste, haya sufrido transformaciones, mientras que su argumento de degeneración no convence. Parece, más bien, que en el levante Mediterráneo se mantuvo el conocimiento del signo poderoso del racimo de polen de palmera, ya que seguía formando parte de las hortalizas de las partes meridionales del Asia occidental. Pero al ser introducido en zonas climáticas donde el cultivo de la palmera era difícil o inexistente, otros signos más apropiados a las regiones correspondientes iban a tomar su lugar. Así, el arte realizado en época omeya evidencia que el racimo de polen seguía siendo emblema de fertilidad y abundancia. Es particularmente obvio en la fachada de *qasr* Mshatta, donde las formas lanceoladas o acorazonadas de estructura granulada corresponden a los racimos de polen de palmera y se distinguen claramente de los racimos de uva (fig. 5). Gracias al clan califal se hizo parte del vocabulario visual de al-Andalus. En la arqueta de Abd al-Malik el soberano lleva un tallo con racimo de polen de palmera en su mano derecha, mientras su izquierda presenta una redoma, ambos signos de poder⁷⁵. El racimo aparece también entre los sarmientos que rodean la escena. El motivo permanece en época posomeya, como demuestran los capiteles de la antigua sinagoga toledana transformada en iglesia de Santa María la Blanca (fig. 6), en los que figuran como elemento dominante. En cuanto a la dinámica de las transformaciones hemos de tener en cuenta el análisis de Geo Widengren⁷⁶, que relaciona árbol y agua de vida con el soberano: “[...] the ol-

73. B.N. PORTER, *op. cit.*, p. 137.

74. C.S. DOLLEY, «The Thyrsos of Dionysos and the Palm Inflorescence of the Winged Figures of Assyrian Monuments», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 31, 1893, pp. 110 y 113.

75. F. PRADO-VILAR, «Circular Visions of Fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets From Al-Andalus», *Muqarnas*, XV, 1997, pp. 19-41, fig. 6 p. 23.

76. G. WIDENGREN, *The King and the Tree of Life in Ancient Near Eastern Religion (King and Saviour IV)*, Uppsala, 1951, estudia el contexto siro-mesopotámico más amplio; las páginas 48-55 están



Fig. 5. Arreglo de racimos de polen de palmera en un cuenco entre los que nacen sarmientos de vid poblados de aves. Fachada de *qasr* Mshatta (Jordania), siglo VIII, detalle (Museo de Arte Islámico, SPKB, Berlín).



Fig. 6. Capitel adornado con racimos de polen de palmera. Santa María la Blanca, Toledo.

dest stata of Sumerian culture and religion. All interest centres around the holy garden of divinity. In this garden is found the 'Tree of Life [...] the cedar being the most typical representative of the Tree of Life'⁷⁷. Consiguientemente, el cono del cedro puede haber tomado el sitio del racimo de polen para coronar la vara ceremonial. Al mismo tiempo podía fomentar el reemplazo de aquél por la piña en el ámbito romano. En el resto de Europa podríamos pensar en ajustes formales tanto respecto

dedicadas al tallo verde como insignia real y la importancia del elemento judío en la transmisión de este concepto.

77. *Ibidem*, pp. 59 y 60.

al contorno como a la parcelación del racimo de polen. El *thyrsos* podría terminar con un cono de cedro, pero la configuración también podría interpretarse como arreglo de hojas de hiedra, planta que igualmente se asociaba con Dionysos. En un relieve de mármol con una maenada bailando, copia augustal (entre ca. 27 a.C. y 14 d.C.) de un relieve griego (entre ca. 425 y 400 a.C.), la vara no ha sido “crowned with a pinecone and ivy berries”⁷⁸. Lo que aquí se interpreta como piña corresponde a un ramo elaborado con hojas de hiedra que se ha guarnecido con los racimos de sus semillas, aunque, al igual que en un detalle de la fachada sur del Ara Pacis de Roma⁷⁹, no se aprecien los tallos. Una jarra del tesoro de Sevso es un ejemplo relativamente tardío (alrededor 400 d.C.)⁸⁰. Siglos más tarde, en el Salón Rico de Madīnat al Zahrā’ un elemento con contorno de gota recibió una estructura interior de hojitas de hiedra⁸¹, lo que apoya esta lectura. Además, la estructura general del árbol sarmentoso en los tableros parietales n° 25 y n° 51⁸² cita la vara ceremonial dionisiaca y, en el primer caso, la combina con la alusión a racimos de dátiles. Estas formas, junto con derivaciones del acanto y con flores, llegaron a crear nuevos pictogramas de fertilidad en el centro de representación omeya. En iluminaciones de manuscritos occidentales se utilizaba la vara dionisiaca coronada por racimos de hojas de hiedra como abreviación emblemática de árboles⁸³. La asociación con la piña, cuya incoherencia semántica preocupó a Dolley, sólo parece haber ocurrido en tiempos romanos y, aparentemente, se da en algunas pilastras de los museos del Vaticano, así como en el *Antiquarium* de la villa Adriana⁸⁴ o en un cameo del British Museum (n° inv. 1867,0507.160).

Las soluciones de dos chapas de la cúpula de la Roca⁸⁵ y de un vaso lustrado del Metropolitan Museum (n° inv. 1974.74) parecen antecedentes de un cuenco de Muel que sirve de pila bautismal en la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Tobed⁸⁶. Combina hábilmente una riqueza extraordinaria de dibujos vegetales relacionados con los temas de fertilidad, abundancia y felicidad (*aurea aetas*). En uno de ellos, en posición de reloj entre las 8,30 y 10,30 horas, domina una vara ceremonial coronada por el racimo de polen, ambos monumentales⁸⁷. A los lados de este eje central suben

78. “Relief of a dancing maenad [Roman copy of a Greek relief attributed to Kallimachos] (35.11.3)”, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/35.11.3> (octubre 2006).

79. O. ROSSINI, *Ara Pacis*, Milano, 2006, p. 92.

80. M. MUNDELL MANGO y A. BENNETT, *The Sevso Treasure*, Ann Arbor, 1994.

81. C. EWERT, *Die Dekorelemente der Wandfelder im Reichen Saal von Madīnat az-Zahrā’, eine Studie zum westumaiyadischen Bauschmuck des hohen 10. Jahrhunderts*, Mainz am Rhein, 1996, n° 0812.

82. C. EWERT, K.-H. GOLZIO y A. VON GLADISS, *op. cit.*, láms. 36 y 37.

83. Psalterium, BNF Latin 8846, f.3, <http://www.moleiro.com/de/religise-werke/psalterium/miniatuira/248>.

84. M. MATHEA-FÖRTSCH, *Römische Rankenpfeiler und-pilaster*, Mainz, 1990, Kat. 243.

85. M. VAN BERCHEM, «The Mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem», en K.A.C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture. Umayyads A.D. 622-750*, 2ª ed., Oxford, 1967, láms. 28b y 29d.

86. VV.AA., *op. cit.*, n° 8 pp. 184-185.

87. Del racimo salen dos tallos que terminan en lo que podría ser una hoja de hiedra o una granada. En la antigüedad ambas fueron atribuidas a dioses relacionados con la fertilidad: la hiedra a Dionysos y la

simétricamente sarmientos en roleo que terminan en abreviaciones de flores y de racimos de hojas de hiedra⁸⁸. Eje central y sarmientos simétricos caracterizan esta estructura y la distinguen de la convención pictórica de *arbustum*, determinada por cierta asimetría debida a un solo sarmiento que enreda un tronco o una vara. Es una estructura que se prestaba a la creación de una especie de emblema constituido por un árbol a cuyos lados nacen dos tallos de vid. En Siria mayor, durante el siglo anterior al dominio de los omeyas orientales, dos versiones del motivo adornaron el suelo de la cripta del cura Elianus en Madaba⁸⁹. En ambos casos la condición de emblema de abundancia de la tierra se consiguió gracias a unas uvas enormes y una copa de árbol que parece sólo fruta coronada por hojas verdes. Por medio de las frutas también se alude al otoño, acento que confirma el medallón que encierra la representación y que supone una clara analogía visual con una de las convenciones pictóricas de las estaciones. Es decir, en vez de tratarse de una personificación hemos de hablar de una vegetalización⁹⁰ de esta estación, puesto que las estrategias de retórica visual fueron absolutamente paralelas⁹¹. Nuestro pictograma, por lo tanto, tiene que haber provocado asociaciones con otras imágenes, corrientes en esta zona y época. Algo más al sur, la catedral de la importante ciudad caravanera de Petra recibió un suelo de mosaico en el siglo VI. Los casetones en la nave lateral sur albergan las estaciones. El otoño aparece como *Phthinoporine*⁹² y lleva fruta en el pliego de un paño que le cae del hombro. Este esquema coincide con otro ligeramente diferente de Ge, Gaia, la tierra en persona en Beit Jibrin/Eleutheropolis⁹³, que coincide con la personificación del otoño mismo en la ronda de las estaciones. Las estaciones, *horai*, que en la antigüedad y la antigüedad tardía constituían un tema importante, hacían referencia a la naturaleza como fuente de riqueza, de bienestar y de

granada a Demeter/Ceres. Sostengo que por vía de metonimia pasaron a expresar los poderes de estos dioses para, finalmente, tomar su significado y mantenerlo incluso después de la desaparición de la noción de dios.

88. A propósito de la hiedra como forma elemental de dibujos vegetales en el arte tanto de Siria como de Córdoba y, especialmente, de Madinat al-Zahrā', véase C. KOTHE, «Arabs what Arabs? Zur Frage kultureller Differenz und gesellschaftlicher Kohäsion in umayyadischen Machträumen», en M. UNTERMANN y J. STAEBEL, *Cruce de Culturas, Im Schittpunkt der Kulturen. Architektur und ihre Ausstattung auf der Iberischen Halbinsel im 6.-10./11. Jahrhundert* (en prensa).

89. M. PICCIRILLO, *op. cit.*, fig. 127 p. 123, fig. 134 p. 125.

90. Es una reflexión paralela al *thyrsos*. Véanse dos artículos en E. STAFFORD y J. HERRIN (eds.), *op. cit.*: W. BURKERT, «Hesiod in Context: Abstractions and Divinities in an Aegean-Eastern Koiné», pp. 3-20 y L. JAMES, «Good Luck and Good Fortune to the Queen of Cities: Empresses and Tyches in Byzantium», pp. 293-307.

91. He podido desarrollar aspectos de este tema en la ponencia *Bilder der Fülle und ihrer zyklischen Wiederkehr* en el Instituto Arqueológico de la Universidad de Viena. Agradezco profundamente la invitación de Marion Meyer y la discusión fructífera con los colegas de Viena.

92. Agradezco a la Dra. Schipporeith su ayuda para aclararme este detalle de la lengua griega.

93. «Frühling und Sommer sind durch Beischriften bezeichnet; an der Stelle des Herbstes erscheint die Erdmutter Ge, auch sie durch Beischrift als solche bezeichnet», A. SCHMIDT-COLINET, «'Velum und Kolpos'. Ein paganer Bildtypus und seine *interpretatio christiana*», *Mitteilungen zur spätantiken Achäologie und byzantinischen Kunstgeschichte*, 1, 1998, p. 32.

la vida en general⁹⁴, con un marcado carácter cíclico. En un mosaico del norte de África, en una villa de La Chebba⁹⁵, es Dionysos en persona quien representa el otoño celebrando fertilidad y abundancia a través de una imagen de la vid cargada de uvas. En Lambaesis⁹⁶, actual Argelia, la *hora* del otoño se presenta igualmente como emanación de Dionysos, con *nebris* y corona de hiedra, mientras que el busto del dios viste el *nebris* y corona de uvas en el medallón central en función de señor de las *horai*. Como C. Kondoleon ha comentado acertadamente: “[...] the combination of Dionysiac and seasonal imagery reveals an early attempt to synthesize these themes and to present a new order, a golden age filtered through local beliefs”⁹⁷. Nuestro cuenco, entonces, tendría matices de pictograma aludiendo al otoño como equivalente de plenitud (de frutas), de bienestar y de beatitud.

La fórmula visual constituida por un árbol, una vara o algún montaje coronado por un florón⁹⁸ enorme en su centro y acompañado a ambos lados de un sarmiento de vid u otro tipo de tallo suponía un esquema importante⁹⁹, visto que éste domina, debajo de la inscripción fundacional, el mosaico en seis de las enjutas de la arcatura octogonal en el Qubbat al-Sakhrā o cúpula de la Roca¹⁰⁰. Dos de estos montajes incluyen el tronco de palmera y, a sus lados, sarmientos cargados de uvas uno de ellos se encuentra debajo del comienzo de la inscripción¹⁰¹. Las imágenes combinan palmera y vid hasta tal punto que la representación de racimos de uvas y de dátiles es idéntica y sigue la convención pictórica de las uvas en relieves palmireños; se diferencian tan sólo por el color, marrón-naranja para sugerir dátiles y azul para las uvas. En el tramo donde originalmente se nombró al fundador Abd al-Malik el tronco consiste en joyas y termina con un collar, mientras que las frutas de los racimos aparentan piedras preciosas¹⁰². El tronco del cuarto ejemplo se com-

94. “Their regular and unchangeable sequence is the basis for human life, and the paradigm of cosmic order”, p. 18. Véanse también los subcapítulos: “Dionysos und sein Thiasos” y “Frieden in der Natur” del tema «Glücksvisionen» en P. ZANKER y B. EWALD, *op. cit.*, pp. 135-177; y el capítulo “The Seasons” en C. KONDOLEON, *op. cit.*, pp. 87-109.

95. C. KONDOLEON, *op. cit.*, fig. 114 p. 112.

96. *Ibidem*, fig. 60 p. 101.

97. *Ibidem*, p. 100.

98. En los tejidos tardoantiguos se nota claramente que el elemento central de estos florones de contorno de gota tiene una gama de connotaciones variadas. Aparte del racimo de polen de palmera, el cono de cedro o el de pino, destaca la referencia a árboles en flor (D. RENNER-VOLBACH, «Glückbringende Rosen. Eine spätantik-koptische Wirkerei», en U. HORAK, *Realia Coptica. Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Harrauer*, Wien, 2001, pp. 81-90) cargados de fruta y poblados de aves (S. SCHRENK, *op. cit.*, n° 30 pp. 107-109, n° 56 pp. 167-169, particularmente 169a, n° 96 p. 248, n° 121 pp. 284-285). Al mismo tiempo constituye uno de los precursores de los *ansae* de coranes tempranos, determinando fuertemente el desarrollo posterior en al-Andalus y el Mahrib, tema que trataré por separado.

99. Fue una de las alternativas para modelar el *ansa*, como demuestra un corán custodiado en la biblioteca Chester Beatty.

100. No se indica su situación en el edificio puesto que las informaciones correspondientes son contradictorias.

101. O. GRABAR y M. AL-ASAD, *The Shape of the Holy, Early Islamic Jerusalem*, Princeton, 1996, figs. 23 y 38.

102. *Ibidem*, fig. 24. Agradezco a A. Schmidt-Colinet el haberme señalado esta interdependencia, véase su *Das Tempelgrab Nr. 36 in Palmyra. Studien zur palmyrenischen Grabarchitektur und ihrer Ausstat-*

pone de flores, el del quinto corresponde a una cornucopia en un cáliz de acanto y el acento del sexto se ha puesto en lo floral para los sarmientos *polycarpophoros* mientras que el tronco ciñe un collar¹⁰³. El esquema básico se adaptó también para formar conjuntos de palmeras, que consisten en dos pequeñas a los lados de una grande¹⁰⁴; en otros casos, tallos con botones de loto reemplazaron a los sarmientos laterales. En la cúpula de la Roca todas estas manifestaciones resultan variaciones de un mismo tipo de imagen de abundancia, del que hemos de mencionar otra variante, *polycarpophora*. En esta fórmula simétrica del esquema *arbustum* los dos sarmientos nacen en el arranque del florón y se despliegan por las enjutas¹⁰⁵. Es un principio compositivo de ascendencia tardoantigua que rige un gran número de mosaicos de la cara exterior del octógono¹⁰⁶, y del que igualmente tenemos constancia gracias a una tela del tesoro de la iglesia de St. Kunibert, en la ciudad alemana de Colonia, que se supone originaria de Siria y que se ha fechado anteriormente al siglo VI y, más tarde, alrededor del 800 d.C. En su palmera dos sarmientos han reemplazado la pareja de palmas más baja¹⁰⁷ y muestran tanto hojas de vid como de hiedra y frutos que insinúan granadas, es decir, el árbol combina atributos vegetales de los antiguos dioses de fertilidad; constituye, por lo tanto, otra configuración retórica paralela a la personificación. La escultura de la mezquita mayor de Kairouan nos ha transmitido una variante más en la relación vid y palmera¹⁰⁸ (fig. 7), al dibujar el tronco del árbol paralelamente a los dos sarmientos de vid, en otro tablero, entrecruzándose continuamente.

Sin embargo, las soluciones revisadas hasta ahora no explican el origen de las cascadas de roleos de la vid a ambos lados de la palmera en nuestro cuenco. Pertenecce a una estructura que consiste en un eje formado por una palmera, una vara u objeto ceremonial, que va acompañada a ambos lados de roleos de vid cubriendo toda la superficie, principio de composición muchas veces mal descrito como *horror vacui* por ejemplo para el cuenco de Muel. La crítica que ha hecho von Bothmer a este término es acertada: "Das Ideal einer ebenmäßigen Flächenfüllung das mit 'horror vacui' nicht glücklich benannt ist, weil das darin anklingende Moment des Zwanghaften hier gänzlich fehlt [...]"¹⁰⁹. Éste, además, pertenece a un discurso

tung, Mainz, 1992, lám. 62h-i. En este caso, además, la estructura parece recurrir a un tipo de imágenes de abundancia conservado en algunas terracotas Campana del British Museum. Una (n° inv. 1805,0703.306) muestra la vendimia (n° inv. 1805,0703.472), otra (n° inv. 1805,0703.313) hace referencia al agua (de la vida) y una tercera sugiere algún nexo con la tradición ritual del acto de polinización atestiguada en Nimrud y otros lugares, ya que la representa claramente.

103. O. GRABAR y S. NUSEIBEH, *op. cit.*, p. 104

104. Se encuentran en los resales de la cara interior de los pilares de la arcada octogonal (*Ibidem*, pp. 98-99 y 102-104) y se distinguen claramente de una sola imagen mostrando una arboleda (p. 97).

105. Es particularmente obvio en *ibidem*, p. 98.

106. A modo de ejemplo se mencionan en *ibidem*, pp. 96-99 y 103.

107. A. LEGNER, *Ornamenta Ecclesia. Kunst und Künstler der Romanik*, Köln, 1985, t. 2, n° E 48, pp. 258-259.

108. K.A.C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture II*, 2ª ed., Oxford, 1967, fig. 40.

109. H.-C. GRAF VON BOTHMER, *op. cit.*, p. 8b.



Fig. 7. Detalles de los relieves de la sala de oración. Mezquita mayor de Kairouan (Túnez).

que trata de definir un arte islámico al que se atestigua una preferencia por el ornamento, forma sin contenido. Poniendo este concepto en tela de juicio, mantengo que se trata de imágenes vegetales que se han elegido intencionadamente y que su concepción hace referencia a uno de los monumentos más importantes del principado de Augusto, el Ara Pacis de Roma¹¹⁰. Con ella, Augusto y sus círculos crearon una imagen que sirvió de modelo durante siglos gracias a la transmisión continua de Vergil¹¹¹, Ovid y Sueton, como parte de estándares intelectuales. El candelabro en el centro de este montaje era una variante de la vara ceremonial de Dionysos. H.P. L'Orange, P. Zanker y D. Castriota¹¹², por nombrar sólo los autores más importantes en cuanto al sistema iconográfico vegetal, han subrayado la noción de fertilidad y plenitud incluyendo el retorno de una *aurea aetas* subyacente al altar. A esta expresión contribuían en gran medida los paneles vegetales:

110. Este nexo ya lo mencionó M. VAN BERCHEM, *op. cit.*, figs. 163, 165-167. He tratado el tema en «Arabs what Arabs?...».

111. A. WLOSOK, «Illustrated Vergil Manuscripts: Reception and Exegesis», *The Classical Journal*, 93, 1998, pp. 355-382. Textos de Vergil se encontraron en los papiros de Nessana.

112. H.P. L'ORANGE, «Ara Pacis Augustae. La zona floreal», en ID., *Likeness and Icon: Selected Studies in Early Classical and Medieval Art*, Odensee, 1973, pp. 211-230; P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, 1990² o la edición inglesa *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, 1988; D. CASTRIOTA, *op. cit.*

“Im Zusammenhang mit der Programmatik des *saeculum aureum* gewann auch das alte Schmuckmotiv der Ranke einen neuen konkreteren Sinngehalt. Die Ranken gehören zu den am häufigsten benutzten Chiffren der neuen Bildsprache. Es gibt kaum einen kaiserzeitlichen Bau, an dem sie nicht zu finden wären. Im so durchdachten Bildprogramm der Ara Pacis nehmen sie zusammen mit den Girlanden sogar mehr als die Hälfte der gesamten Bildfläche der Altarumhegung ein”¹¹³. A nivel iconográfico nuestro pictograma aparece, además, como posible visualización vegetal del *numen mixtum* de época augustal¹¹⁴. En él convergían Apollon, asociado con la palmera y dios protector de Octavio/Augusto, y el dios de la vid y vino, Dionysos o Liber, que aseguraba la fertilidad y el bienestar, objetivos cardinales en la agenda de Augusto pero de difícil manejo, puesto que Marco Antonio, en un afán helenístico, había establecido su relación de protección personal con Dionysos¹¹⁵. De hecho, el esquema tiene antecedentes helenísticos, como un altar de Pergamón¹¹⁶ en el que el carácter de montaje ritual y efímero es evidente, lo mismo que en un fragmento de una vaina de marfil encontrado en el templo del Oxus en Tashikistan¹¹⁷. Una de las losas de Pergamón, los paneles del Ara Pacis, el mosaico de la bóveda del presbiterio en San Vitale en Ravenna, un mosaico en la Hagia Sofia en Constantinopla y en la pintura de la bóveda en la pequeña estancia al oeste de la alcoba de trono en Qusair 'Amra¹¹⁸, todos tienen una característica común: el arranque de los sarmientos se presenta envuelto por hojas de acanto bien atadas. En la otra losa de Pergamón, las imágenes correspondientes del Qubbat al-Sakhrā y muchos otros ejemplos, entre ellos lujosas miniaturas de los códices griegos¹¹⁹, arrancan en un cáliz de acanto que sugiere una barca. Parece que expresaron fertilidad y bienestar gracias al cumplimiento con el orden del mundo, imprescindible para la abundancia. Fue la difusión impresionante del arte augustal, tanto geográfica como en el tiempo¹²⁰, lo que aseguró la transmisión de imagen y contenido así como, en el curso de su longevidad, transformación e integración paulatina en nuevos contextos ideológicos. Consiguientemente el lenguaje visual del Ara Pacis parece haber estado a disposición de generaciones de emperadores, sobre todo si querían referirse a una re-

113. P. ZANKER, *op. cit.*, p. 184.

114. D. CASTRIOTA, *op. cit.*, pp. 106-123.

115. P. ZANKER y B. EWALD, *op. cit.*; D. CASTRIOTA, *op. cit.*, pp. 87-122.

116. D. CASTRIOTA, *op. cit.*, pp. 33-41.

117. S. HANSEN, A. WIECZOREK y M. TELLENBACH (eds.), *Alexander der Große und die Öffnung der Welt. Asiens Kulturen im Wandel*, Mannheim, 2009, n° 244, p. 357a.

118. J. ENGEMANN, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Darmstadt, 1997, fig. 115 p. 133, fig. 121 p. 140. La presencia en la zona de gente originaria de Apamea y Antiochia durante los dos siglos anteriores al dominio omeya ha tenido repercusiones en los mosaicos de Aquileia. J. BALT, *op. cit.*, p. 339. C. VIBERT-GUIGUE y G. BISHEH, *Les peintures de Qusayr 'Amra. Un bain omeyyade dans la bādiya jordanienne*, Beyrouth, 2007, tav. 114a.

119. J.C. ANDERSON, «The Illustration of Cod. Sinai. Gr. 339», *The Art Bulletin*, 61, 1979, pp. 167-185, figs. 5-8, 10 y 23; Bodleian Library MS Auct.T.inf.1.10, fol. 81r.

120. Véase a este respecto, “V. Die mythische Überhöhung des Staates, 1. Aurea Aetas”, en P. ZANKER, *op. cit.*, pp. 171-196.

novación de la era dorada. Son ejemplos el calendario de 354¹²¹ o el mosaico de la bóveda del presbiterio en la iglesia San Vitale de Ravena¹²². En el mosaico funerario de Theodoulos, custodiado en Sousse, en el actual Túnez¹²³, encontramos el esquema del cuenco valenciano, palmera con racimos de dátiles acompañada a ambos lados por sarmientos con racimos de uvas, los tres naciendo de un cántaro.

Cuando a finales del siglo VII el califa omeya Abd al-Malik encargó la construcción de Qubbat al-Sakhrā, se encontró en una situación bastante parecida a la de Octavio en las fechas de Actium, y parece que él y sus consejeros¹²⁴ crearon un repertorio que recurría ampliamente al formulario augustal, así como al desarrollo posterior de este lenguaje imperial. En cuanto a al-Andalus 'Abd al-Rahmān III, a mediados del siglo X, no sólo había recuperado el control territorial sino que había logrado la supremacía en el Mediterráneo occidental, es decir, su situación mostraba rasgos comunes con la de Augusto cuando encargó el Ara Pacis y la de Abd al-Malik cuando hizo construir la cúpula de la Roca. En este momento el primer califa cordobés daba la orden de levantar el área de recepción del Jardín Alto con el llamado Salón Rico. Partes del esquema de los tableros parietales del zócalo de esta sala de recepción quedan en enigmas si no se toman en consideración estos modelos de imaginaria imperial y de su desarrollo en la cúpula de la Roca, edificio de referencia legitimadora excelente para las expectativas de poder omeya. Particularmente el tablero 31 parece referirse a la copa de una palmera, aparte de las citas del *thyrsos* ya mencionadas¹²⁵. Las imágenes correspondientes de la zona del mihrab de la ampliación de al-Hakam II muestran rasgos de normalización del repertorio y, al mismo tiempo, un tablero del tambor de la cúpula principal cita el origen de estas formas cuando el árbol sarmentoso se desarrolla desde un cáliz de hojas de acanto. Este carácter imperial del lenguaje califal proporcionaba las metas de expresión visual de poder para generaciones futuras, como lo demuestran tanto la decoración parietal de la Aljafería como el mimbar de la Kutubiyya o la puerta de la sacristía de Las Huelgas de Burgos.

En cuanto a la palmera de nuestro cuenco, formada por dos triángulos, uno menor como tronco y otro, abierto hacia arriba, como copa, parece excesivamente sumaria. A primera vista no cumple con nuestras expectativas de dibujo de palmera. No obstante, la concepción está próxima a la de la tela de Colonia. Una versión más esquemática y relativamente próxima la constituye la palmera del Beatus de la Biblioteca Nazionale Universitaria de Turín, sgn. I.II.1, fol. 113¹²⁶. En el Beato guardado en la catedral de Burgo de Osma, la miniatura con los dos testigos (fol. 113) se centra en dos árboles que comparten algunas características, como base y copa

121. H. STERN, *Le calendrier de 354...*, fig. 74.

122. J. ENGEMANN, *op. cit.*, fig. 115 p. 133, fig. 121 p. 140.

123. K.M.D. DUNBABIN, *Mosaics of Roman...*, lám. de color F.

124. S. BLAIR, «What is the Date of the Dome of the Rock», en J. RABY y J. JONES (eds.), *Bayt al-Maqdis. 'Abd al-Malik's Jerusalem, Part One, Oxford Studies in Islamic Art IX*, Oxford, 1992, pp. 54-87.

125. C. EWERT, *op. cit.*

126. J. WILLIAMS, *op. cit.*, fig. 145.

triangular, y que con toda probabilidad representan palmeras¹²⁷. Parecen encontrarse en la misma línea de transmisión los árboles en una funda samaritana de la Torah del siglo XVII, que Stanley Ferber¹²⁸ ve como testimonio tardío de una tradición que se remontaría hasta el siglo II o I a.C. Esta convención pictórica sugiere que los árboles esquemáticos en el fol. 52 del Beato de St. Sever¹²⁹ evocan un verdadero palmeral. En el mismo tipo de modelo también se basa la palmera del Beato de Santo Domingo de Silos¹³⁰, aunque en este caso el esquema triangular se convierte en contorno rectangular, puesto que se esquematizan las palmas inferiores inclinándose por abajo, algo que se representó tanto en mosaicos de la cúpula de la Roca¹³¹ como en una miniatura de un Beato custodiado en Pierpont Morgan Library, m 429, fol. 85r¹³².

En el cuenco llama la atención que la silueta triangular del tronco está compuesta por cinco triángulos. Hace pensar en una serie de representaciones de palmera en la cúpula de la Roca cuyos troncos aparentan joyería¹³³. Mantengo que para entender su concepción hemos de remontarnos hasta un sustrato sumerio. Geo Widengren reproduce dos ejemplos de montajes rituales que consisten en una pila con pie cónico ostentando una rama y dos racimos de polen de palmera¹³⁴. Han de verse en relación con un rito fundamental: “The guardian and waterer, the gardener and libation priest at once, is the king. He performs certain acts of libation with the view of revivifying this tree, which is also the visible symbol of the dying god, who is called back to life. [...] The water given to the Tree of Life by the royal gardener is the Water of Life”¹³⁵. Hemos de suponer una transmisión de este tipo de imagen, de conceptos, narraciones y textos relevantes a lo largo de decenas de siglos¹³⁶, puesto que los mosaicos omeyas tienen carácter de cita consciente no sólo en las palmeras, sino también en dos imágenes situadas en un resalte de pilastra¹³⁷. De hecho, la con-

127. *Ibidem*, p. 41.

128. S. FERBER, «The Temple of Solomon in Early Christian and Byzantine Art», en J. GUTMANN (ed.), *The Temple of Solomon. Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, Missoula, Montana, 1976, pp. 21-44.

129. BNF, Latin 8878; véase en la plataforma de internet de la Bibliothèque Nationale el catálogo Mandragore.

130. London, British Library Add. Ms 11695, J. WILLIAMS, *op. cit.*, fig. 264.

131. O. GRABAR y S. NUSEIBEH, *op. cit.*, pp. 102-103.

132. Véase “digitized images” <http://utu.morganlibrary.org>.

133. O. GRABAR y S. NUSEIBEH, *op. cit.*, pp. 98-99 y 102-104.

134. G. WIDENGREN, *op. cit.*, fig. 2 p. 13.

135. *Ibidem*. Véase también M. VON FALCK y W. WAITKUS, «Bäume», en C. TIETZE (ed.), *op. cit.*, pp. 66-76.

136. W. BURKERT, *op. cit.*, pp. 3-20, al exponer los antecedentes del mitraísmo detecta una transmisión a un plazo similarmente largo (p. 16); en este contexto también hemos de recordar el estudio clásico de H.P. L'ORANGE, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953; para la relevancia de aspectos de este concepto en el mundo omeya oriental véase F.B. FLOOD, *The Great Mosque of Damascus: Studies in the Makeup of an Umayyad Visual Culture*, Leiden, 2001.

137. O. GRABAR y S. NUSEIBEH, *op. cit.*, pp. 85 y 87. Aparte de estos tipos de montajes ceremoniales hay otra variante transmitida gracias a mosaicos tanto en África como en la Península Apenina, en la que el

cepción mesopotámica del rey como jardinero, que incluye un importante aspecto cíclico y de renovación, en sociedades agrarias asentadas en climas (semi)áridos tiene calidad de arquetipo, y su pervivencia da coherencia a una serie de fenómenos que ya mencionamos con anterioridad. Los montajes en la sala del trono del palacio de Nimrud, cuya pervivencia está atestiguada gracias al Beato de Silos, dan fe de una verdadera constante. De la tradición judía, G. Widengren menciona, por ejemplo, fuente, arboleda y vides en el área del templo y palacio de Salomón¹³⁸. Construir en su lugar el Qubbat al-Sakhrā también hacía referencia al prototipo de rey sabio, heredero de concepciones siro-mesopotámicas de soberano. Éste, entre otros, representaba el nexo de la Península Arábiga con el Mediterráneo oriental. Los mosaicos del nuevo edificio, mediante una vegetación exuberante, agua en cántaro y un sin fin de coronas y joyas reales, evocan el jardín donde el soberano puede ejercer sus deberes de culto cuando está presente. Le subyace también otra vertiente de la relación entre soberano y dios de fertilidad, la unión de Alejandro Magno¹³⁹ con Dionysos¹⁴⁰ evocado por el *thyrsos*. El carácter esencial del soberano-jardinero explicaría la atracción que tuvo tanto para Marco Antonio como para Octavio/Augusto¹⁴¹. Este último, en el Ara Pacis daba forma a su lectura de los antecedentes, sobre todo en el zócalo monumental, utilizando un vocabulario conocido que se arregló en una composición nueva y con un acento inequívoco en lo vegetal y, es más, integrando plantas que sólo un jardín puede asegurar en esta diversidad. D. Castriota ha subrayado que “in the Oikonomikos (IV,24), Xenophon [...] the toil of agriculture is good and ennobling discipline, worthy of a king or prince who would have his people do the same”¹⁴². Es éste el mensaje de los tratados de agricultura que Vergil ita-

tronco de la palmera despierta connotaciones de cornucopia recta en cuya boca se han dispuesto las palmas. Sinagoga de Hammam Lif (*Tree of Paradise: Jewish Mosaics from the Roman Empire*, Brooklyn Museum, 2005); la cúpula de San Prisco en Capua; la cúpula del baptisterio de los Arrianos y el trasfondo de los Reyes Magos en la nave de San Apollinare Nuovo, ambos en Ravenna (F.W. DEICHMANN, *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Wiesbaden, 1969); la cúpula del baptisterio de Nápoles con la *traditio legis* (J. ENGEMANN, *op. cit.*, fig. 63 p. 76).

138. G. WIDENGREN, *op. cit.*, pp. 36 y 64-67. Aún a principios del siglo XV, la Menorah, en el fol. 2 del comentario al Pentateuch de Rabbi Levi ben Gershom (British Library Add. 14759), sigue la tradición de la “most striking coincidence between the *menôrāh* as a tree and the ancient Sumerian cosmic tree, growing on the cosmic mountain [...]” (p. 64). La tradición de árboles sagrados también da un matiz importante al llamado mosaico de Barrada de la mezquita de Damasco. Como posibles antecedentes intermedios se pueden citar un mosaico de suelo al norte de la *bema* de la iglesia de Demetrios en Nikopolis (J. ENGEMANN, *op. cit.*, fig. 126 p. 148) y el mosaico en el suelo del *narthex* de la basílica de Heraklea Lykestis (H. MAGUIRE, *Earth and Ocean, the Terrestrial World in Early Byzantine Art*, Pennsylvania, London, 1987, fig. 42).

139. P. SOUCEK, «The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art», en J. GUTMANN (ed.), *op. cit.*, pp. 73-123, particularmente pp. 87 y 95-99. Para los conceptos iconográficos véase también M. ROSEN-AYALON, *The Early Islamic Monuments of Al-Hāram Al-Sharīf, an iconographic study*, Jerusalem, 1989.

140. En Asia occidental se relaciona fuertemente con Dushara y con la fertilidad, mientras que el elemento convivial se refiere a un acto social imprescindible en la organización del comercio. C. KOTHE, «Arabs what Arabs?...».

141. D. CASTRIOTA, *op. cit.*, p. 151.

142. *Ibidem*, p. 149.

lianiza al máximo con su *Georgica*. Gracias al papel que tuvo este autor en la educación de las elites durante siglos, contribuyó a perpetuar conceptos estatales arraigados en agricultura y *aurea aetas* hasta en la Siria del siglo VII, como demuestran los *papiri* encontrados en Nessana, población ubicada en el Negev¹⁴³. Consiguientemente, los omeyas de Oriente prosiguieron tanto esta tradición como la mesopotámica, tradiciones que no fueron reconocidas por H. Kennedy: “[...] large-scale agricultural development projects [...] gave rise to what can fairly be described as the cult of the gentleman farmer in Umayyad times. The anecdotes which reflect this are mostly centered in the caliph Hishām [...]. He is often portrayed as a farmer or gardener, inspecting crops himself and giving instructions to his subordinates about harvesting and marketing of produce”¹⁴⁴. Con ’Abd al-Rahmān se implantaron en al-Andalus. El jardín de al-Rusafa indica que ya el primer emir se sirvió del topos del monarca-jardinero y de una tradición mesopotámica helenizada que incluía a Salomón, Alejandro y sus antepasados orientales. De este potencial legitimador supieron hacer uso los primeros califas cordobeses en el área de recepción y en el mihrab de la mezquita mayor. Especialmente el Jardín Alto presenta un elaborado concierto de sala porticada, pabellón¹⁴⁵ y albercas asentadas en una vegetación, probablemente una arboleda, natural y de piedra. Al utilizar estos conceptos para adornar el mihrab de la mezquita se pone el énfasis en la función de director de culto, de *imam*, que en la capital, Córdoba, es obligación del soberano en caso de estar presente. Los tratados de agronomía posomeya dan fe igualmente de la tradición tratadista¹⁴⁶.

Los fenómenos revisados a lo largo de esta comunicación sugieren que, al menos, una parte de la transmisión haya sido literaria y haya comprendido imágenes junto con textos capaces de pasar, al menos parte de su contenido original, a generaciones posteriores. Tiene su coherencia en sociedades que daban una importancia mayor a tablas de concordancia y bibliotecas que guardaban el saber. Pero, además, tiene que haber cumplido con necesidades sociales y económicas, así como de representación. De hecho, la agricultura era una invariante durante siglos y, sobre todo, en áreas (semi)áridas necesitaba de importantes fondos económicos o de estructuras sociales más complejas para asegurar la irrigación imprescindible para su funcionamiento y un redimiento mayor. Las imágenes en cuestión constituían expresiones acertadas de conceptos de fertilidad y, sobre todo, de abundancia, muchas veces en una proporción que la realidad nunca podía haber alcanzado.

143. A. CAMERON, «Remaking the Past» y Y. TSAFRIR «Nessana», en G.W. BOWERSOCK, P. BROWN y O. GRABAR, *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, Cambridge Mass., London, 1999, pp. 5, 13 y 601b.

144. H. KENNEDY, «Islam», en G.W. BOWERSOCK, P. BROWN y O. GRABAR, *op. cit.*, p. 234.

145. Coincido con la apreciación de Dorothee Kreuzer de que una *qubba*, un quiosco, etc., podrían visualizar “[...] the hut, built from branches and twigs taken from the trees in this garden of paradise” (G. WIDENGREN, *op. cit.*, p. 59).

146. M. BARCELÒ, «Sa’id al-Bagdadi y los antecedentes de la agronomía andalusí», *Al-Qantara*, 16, 1995, p. 163.

SOBRE UNOS MUEBLES PARA ISABEL II EN EL REAL ALCÁZAR DE SEVILLA

María Mercedes Fernández Martín
Universidad de Sevilla

En el último tercio del siglo XIX el gusto por lo oriental coincide con la búsqueda de un pretendido *estilo nacional*, y en ello tuvo un papel destacado José Amador de los Ríos, quien en 1859 pronunció su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre «El estilo mudéjar en la arquitectura». Su autor analiza el origen y desarrollo del mudéjar artístico para, posteriormente, defenderlo como “propio y característico de la civilización española”. Fue entonces cuando el calificativo *árabe* fue sustituido por el de *mudéjar*. Sin embargo, lo que la historiografía ha llamado “neomudéjar” no es más que el “neoárabe”, donde se utilizan elementos califales, almohades y nazaríes¹. Paradójicamente, a pesar de la repercusión que tuvo el discurso de Amador de los Ríos, en la rehabilitación del alcázar sevillano se optó por los modelos de la Alhambra, empero de tener in situ el más esplendoroso mudéjar civil.

El Real Alcázar de Sevilla es, sin duda, uno de los edificios mudéjares de carácter civil mejor conservados. Su uso como palacio real a lo largo de la historia ha propiciado que se interviniera en él de una forma casi constante para acondicionarlo a las necesidades de cada época, lo que ha propiciado su vitalidad, manteniendo en nuestros días la misma función. Los orígenes del edificio se remontan al siglo X, pero será en la Baja Edad Media cuando se configure como una de las construcciones más importantes en el desarrollo del mudejarismo. Es un edificio ininterrumpidamente vivido, principalmente la planta alta, como se refleja en las transformaciones que ha sufrido a lo largo de los siglos, con nuevas construcciones y destrucciones, que no restan al conjunto armonía y belleza.

A lo largo del siglo XIX el alcázar fue habitado, desde que lo hiciera Fernando VII en el año de 1823, por diferentes miembros de la familia real. No obstante, va a

1. La cuestión terminológica con respecto a esta corriente ha sido abordada por Rodríguez Domingo, quien propone el término *neomusulmán*. J.M. RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, «Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España», *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, 1999, pp. 265-285.

ser en el período isabelino cuando su presencia sea más significativa. Por este motivo fue objeto de continuas restauraciones, con añadidos historicistas en ocasiones demasiado libres. La presencia de tan regias personalidades llevó aparejada la renovación de la decoración del edificio con la compra de menaje y mobiliario. Por regla general, y a excepción de los duques de Montpensier, don Antonio de Orleans y doña María Luisa de Borbón, quienes habitaron provisionalmente el alcázar hasta su traslado al palacio de San Telmo, la parte destinada a la familia real fue el denominado Cuarto Real Alto, por lo que el mobiliario de esas dependencias se renovó con magníficos muebles acordes a las modas imperantes en cada momento.

En el período que lo habitaron los duques se realizaron intervenciones arquitectónicas con criterios escasamente científicos, entre las que cabe destacar la restauración del patio de las Muñecas, decorado con placas de yeso que reproducían motivos nazaríes. Es curioso cómo en un edificio mudéjar, casi intacto en cuanto a los motivos ornamentales, a la hora de buscar inspiración para su restauración y decoración se recurriera a la Alhambra, propiciando el envío a Sevilla de vaciados de yeso realizados en Granada en el taller de Rafael Contreras, nombrado por Isabel II restaurador-adornista y conservador del monumento granadino. A partir de la tercera década del ochocientos se desarrollaron de nuevo trabajos para devolver al edificio su carácter y esplendor. Se intentó, con verdadero espíritu romántico, recuperar su poder de evocación, pero al no contar con los elementos originales se copiaron, cuando no falsificaron, colocándose vaciados de yeso en los sectores donde se habían perdido². Estos trabajos se intensificaron a partir de 1850, una vez que los duques de Montpensier se instalaron en el palacio de San Telmo. En estos años se intentó reparar la falta de rigor con la que habían sido colocados algunos vaciados de yeso, máxime cuando muchos de ellos reproducían motivos de la Alhambra totalmente ajenos a los originales del edificio sevillano. En los años sucesivos las intervenciones fueron menos frecuentes, coincidentes con el período del destierro en París de la reina, ralentizándose considerablemente las obras de conservación del palacio. Estas intervenciones se limitaron a obras de mantenimiento, no tomando nuevo impulso hasta 1876, cuando se plantea el regreso a España de la depuesta Isabel II, eligiéndose la ciudad de Sevilla como la más idónea para instalar a la reina³.

El *Alhambbrismo*, término felizmente adoptado por Navascués por ser el monumento granadino, más que ningún otro, el que inspiró la corriente estilística, tuvo una gran acogida y desarrollo en época isabelina⁴. Las mismas campañas de restauración del edificio nazarí propiciaron su mayor conocimiento, con la difusión de

2. Sobre las diferentes intervenciones llevadas a cabo en el siglo XIX véase A.J. MORALES, «Memorias de la monarquía hispana. La Galería de los Reyes del Real Alcázar», en VV.AA., *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, p. 57 y ss.

3. M^{ra}. CHÁVEZ GONZÁLEZ, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Patronato del Real Alcázar, 2004, p. 133.

4. El término fue acuñado originariamente por el musicólogo Adolfo Salazar para referirse al ámbito de la música. Por su parte, Navascués intenta diferenciar claramente el neomudéjar del “pastiche árabe”, como denomina a la arquitectura hispanomusulmana de la segunda mitad del siglo XIX, en los reinados de Isabel II y de Alfonso XII. P. NAVASCUÉS PALACIOS, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 139.

grabados y dibujos realizados por propios y extraños durante todo el siglo XIX. El edificio se restauró en varias ocasiones a lo largo de la centuria, sacándose vaciados de los motivos de yeserías que se copiaron hasta la saciedad exportándose fuera de España y divulgando, de esta forma, el interés por los motivos de inspiración oriental⁵. A pesar de ser un estilo estrechamente relacionado con la arquitectura, hay que tener presente que, dado su carácter ornamental, no se puede hablar de un estilo arquitectónico, sino de la adaptación de las formas a unas estructuras completamente ajenas. Así, se puede afirmar que fue primero un estilo ornamental de interior y luego pasó a la arquitectura exterior. Según palabras de Rodríguez Domingo: “su aplicación indiscriminada a todo tipo de estructuras arquitectónicas no hace más que sustentar la teoría de tratarse antes de un desarrollo decorativo que un proceso constructivo, y de jugar un importante papel de representatividad social y de singularidad con respecto a otros historicismos”⁶.

Además de la construcción de edificios se recrearon, en residencias particulares o en locales públicos, aposentos que reproducían algún aspecto de la Alhambra, dando origen a una nueva tipología dentro del campo del interiorismo como es el gabinete o salón árabe. Se trata de una moda que se extendió durante la década de 1830 y cuyos primeros ejemplos aparecen en el ámbito de la aristocracia y en el seno de la alta burguesía para, rápidamente, adoptarlo la Corona. La propia reina Isabel II solicitó un salón árabe para el Palacio Real de Madrid, proyecto que se desestimó, realizándose finalmente en el Palacio Real de Aranjuez entre 1847 y 1851. Esta estancia, posteriormente destinada a salón de fumar, daría la confirmación definitiva a su éxito y aceptación, por lo que fueron muy pocos los palacetes madrileños que no tuvieron un interior decorado en ese estilo⁷.

Estos gabinetes o salones árabes estaban destinados a servir de aposentos de ocio, para tomar algún refrigerio, fumar o como sala de descanso o juegos, donde se evidencia su uso semiprivado, pudiéndose considerar como aposentos *de representación*. Menos frecuente fue la decoración de inspiración árabe en comedores o dormitorios, aunque sí se estableció una tímida relación conceptual en los baños⁸. La misma reina madre María Cristina encargó al pintor y escenógrafo granadino Francisco Aranda Delgado unos “salones adornados al estilo oriental”, así como la decoración de un baño, “de figura circular y pintada de estilo árabe”, para el palacio de Vista Alegre⁹. El palacio fue propiedad de la reina madre hasta 1856, pasando luego sus hijas, la reina Isabel y Luisa Fernanda. Esta última, dos años después, como

5. Tonia Raquejo ha estudiado el fenómeno del *Alhambrismo* y su difusión en Inglaterra. Al respecto véase, entre otras publicaciones, T. RAQUEJO GRADO, «La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1988, pp. 202-244, e ID., *La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1990.

6. J.M. RODRÍGUEZ DOMINGO, *La arquitectura neoárabe en España. El medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada, Universidad, 1997, p. 444 y ss.

7. N. PANADERO PEROPADRE, «Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el Gabinete Árabe del Palacio Real de Aranjuez», *Reales Sitios*, 122, 1994, pp. 33-40.

8. Cfr. J.M. RODRÍGUEZ DOMINGO, *La arquitectura...*, p. 304.

9. *Ibidem*, p. 332.

única propietaria del inmueble, lo vendió al marqués de Salamanca, llevándose todas las pertenencias de valor para amueblar sus palacios de Sevilla y Sanlúcar de Barrameda. Como moda pasajera que fue, y a pesar de reconvertirse en estilo neomudéjar en el primer tercio del siglo XX, pasando de los interiores al exterior, se limitó a la arquitectura no sólo de edificios privados sino también institucionales, como los pabellones de las exposiciones o los de servicio (mercados, plazas de toros, etc.).

Desgraciadamente, pocos interiores han llegado hasta nuestros días, y cuando así ha sido éstos lo han hecho sin el mobiliario acorde con la decoración de la estancia que debieron contener¹⁰. La excepción la encontramos en Cataluña, región en la que esta corriente tuvo un gran arraigo, donde se construyó un número considerable de edificios neomudéjares¹¹. En el Museu Palau Mercader de Cornellá de Llobregat (Barcelona) se conserva un magnífico conjunto de muebles de este estilo. Los muebles fueron trasladados a su actual emplazamiento en 1900, procedentes de otro palacio propiedad de la familia, actualmente desaparecido, situado en el paseo de Gracia esquina Provenza¹². El mobiliario, compuesto por muebles de asiento como sillas, sillones y sofás, dos cómodas, una cama, espejos y varios objetos decorativos, está realizado en madera dorada y fue ejecutado en la ebanistería y carpintería José Reig entre 1873 y 1874, hoy destinado al Salón Árabe y el Dormitorio Rosa del palacio y, aunque del mismo origen, el estilo de ambos conjuntos es sensiblemente distinto¹³.

Si exceptuamos Cataluña, la mayoría de los talleres encargados de reproducir la decoración de inspiración árabe estaba en Granada, donde además de ejecutarse vaciados de yeso y reducciones a escala de algunas dependencias de la Alhambra, se realizaron también muebles, en los que se emplearon nuevas técnicas como la galvanoplastia. Con el vaciado de moldes de yeso se frenó el expolio que había sufrido el edificio nazarí, a través de la exportación de gran cantidad de piezas a Londres y París. Sin lugar a dudas el taller más importante fue el de Rafael Contreras, autor del gabinete árabe del palacio de Aranjuez, que se había formado con su padre, el arquitecto José Contreras, director de la restauración de la Alhambra entre 1841 y 1844. Rafael adquirió rápidamente fama internacional con la creación de maquetas de diferentes estancias de la Alhambra, liderando un importante taller donde también participaron otros miembros de la familia como sus hermanos José Mariano y Francisco¹⁴. Además de éste, fueron otros muchos los talleres granadinos

10. En la imprescindible obra de Rodríguez Domingo aparecen grabados de la prensa de la época que reproducen algunos de estos aposentos.

11. F. REVILLA, «Una interpretación psicológica de la arquitectura neomusulmana en Cataluña», *Revista de Ideas Estéticas*, 126, 1974, pp. 127-134.

12. Mi agradecimiento a Anna Plans Berenguer, coordinadora de los Serveis Culturals del Ayuntamiento de Cornellá de Llobregat, quien me facilitó estos datos.

13. M. CASANOVAS, M. LORAN y A. PLANS, *De Joaquim de Mercader i Belloch a Paulina Pozzali Crotti, dues generacions que il·lustren l'evolució de l'aristocràcia catalana de mitjans del segle XIX a mitjans del segle XX*, trabajo de investigación inédito subvencionado por el Centre d'Història Contemporània de Catalunya, marzo de 2007.

14. En varias ocasiones sometieron sus vaciados y modelos a diferentes certámenes en París y Londres, obteniendo siempre algún galardón. En 1846 Alejandro Dumas elogiaba la maqueta de la sala de las Dos Hermanas que Rafael Contreras había realizado. Cfr. J.M. BARRIOS ROZÚA, «José Contreras, un pionero

que prolongaron su actividad durante los años finales del siglo XIX y los primeros del XX, siendo el líder indiscutible en ese momento Antonio Santisteban, quien acaparó el mayor número de encargos para la decoración de interiores alhambristas¹⁵.

Como ya se ha señalado, estas intervenciones también se reflejaron en el amueblamiento del alcázar sevillano, que no quedó ajeno a la moda neoárabe tan extendida en los ámbitos cortesanos, por lo que algunas de sus estancias recibieron este tipo de decoración. Desgraciadamente, en el sucinto recorrido que hizo la escritora Fernán Caballero en su obra *Guía para visitar el Alcázar de Sevilla*, publicada en 1902, no hace alusión a la decoración de las estancias del Palacio Alto, limitándose a reseñar los aspectos arquitectónicos más importantes¹⁶.

De los diferentes inventarios que se realizaron en el alcázar a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX sólo en uno de ellos, sin fecha, se cita la presencia de muebles de inspiración oriental. En las dependencias del llamado Cuarto Alto del alcázar, en la estancia que denomina “Cámara”, identificada con el número cuatro, se relacionan los siguientes muebles:

“3 pares de cortinas de tela árabe forradas de salga [sic] blanco con pasamanería abrasaderas turcas con sus correspondientes barillas y clavos

3 pares de id. Blancas de crochet con abrasaderas de lo mismo y sus correspondientes barillas de metal

14 bisillos diferentes tamaños de crochet para los tres huecos de luz

6 Banquetas turcas barios tamaños igual tela que los porties [sic]

16 cojines para las mismas de igual tela

6 taburetes turcos puz de terciopelo carmesí todos estos muebles con sus fundas

1 mesa de centro árabe de plata oxidada con tapa de piedra

2 jarrones árabes que forman juego con la anterior mesa

1 gollero [sic] lo mismo que el anterior

1 araña de cristal luces

8 Brazos unidos con abrasaderas de metal a las columnas seis toda de cristal con tres luces y dos de metal con cuatro luces

1 mesa con cajonería estilo árabe igual a la anterior con tapa de mármol espejo tocador igual estilo y dos joleros [sic] que forman juego con el espejo igual estilo de todo el mueble

1 Alfombra turca de terciopelo con fondo encarnado

2 tivores [sic] fábrica segoviana estilo árabe

2 pedestales para dichos tivores de madera forrados de terciopelo encarnado”¹⁷.

de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería», en J.A. GONZÁLEZ ALCANTUD (ed.), *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Barcelona, Anthropos, 2010, pp. 283-307.

15. J.M. RODRÍGUEZ DOMINGO, «La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)», *Cuadernos de Arte de Granada*, 28, 1997, p. 133.

16. La escritora fue testigo de excepción pues, por concesión de Isabel II, residió hasta 1868 en el alcázar, en el período de máxima actividad en la recuperación y remozamiento del edificio. C. BÖHL DE FABER, *Guía para visitar el Alcázar de Sevilla*, Sevilla, 1902.

17. A.R.A.S., caja 600, exp. 24, “Descripción del mobiliario de las diferentes dependencias del Palacio Alto”, s.f.



Fig. 1. Mesa del Dormitorio del Rey don Pedro. Real Alcázar de Sevilla.

La habitación estaba decorada completamente en estilo oriental, desde las tapicerías y cortinas de “tela árabe” a las banquetas y taburetes, creando un espacio suntuoso y colorista. De la rica decoración y mobiliario que decoró la pieza sólo se conservan la mesa de centro y la mesa con cajones, o tocador, con su espejo y dos pequeños muebles auxiliares o joyeros, además de un pequeño cofre con la misma función. Actualmente estos muebles se encuentran en el llamado Dormitorio del Rey don Pedro, que ocupa el ángulo suroeste del Palacio Alto y una de las únicas salas que conservan su estructura original, junto con la Cámara de Audiencias. Dicho espacio se decora con labores de ataurique y decoraciones epigráficas, cubriéndose por una espléndida techumbre de lacería mudéjar, ricamente policromada y dorada. Aunque este ámbito fue reformado en el siglo XVI, la mesa y el tocador aquí estudiados quedan perfectamente integrados, pues al tratarse del único mobiliario de la habitación se produce una sugerente convivencia de estética mudéjar original con la neoárabe de los muebles. A pesar de ser unas piezas extraordinarias e inusuales, han pasado desapercibidas a lo largo de los años y relegadas a esta zona de paso.

Los muebles presentan el alma de madera forrada con planchas de cobre plateado y repujado con motivos inspirados en la decoración de la Alhambra, realizados mediante la técnica de vaciado y galvanoplastia, que producen una rica apariencia al imitar la plata oxidada. La mesa de centro (fig. 1) se apoya sobre doce patas metálicas cilíndricas, muy delgadas, con decoración de anillos, imitando las columnas características del período nazarí. El tablero es poligonal de mármol blanco y en el faldón se reproduce una decoración de motivos nazaríes, con arcos conopiales en los frentes y de medio punto enmarcados por alfiz y de cortina en los laterales, que recuerda a la de los pabellones del Patio de los Leones, decoración que se comple-



Fig. 2. Tocador.

menta con motivos de sebka, caligráficos y geométricos¹⁸. La mesa tocador (fig. 2), igualmente de placas de cobre plateado sobre armazón de madera, presenta dieciséis patas en forma de columna, iguales a las anteriores. El tablero de mármol blanco es rectangular y en el frente se abren tres cajones, el central más grande, disimulados por medio de la decoración nazarí de mocárabes, epigrafías y arquerías que repiten yeserías de diferentes salas de la Alhambra¹⁹. Por su composición, el espejo (fig. 3) recuerda las alacenas abiertas a la entrada de algunas habitaciones del palacio granadino, como la de La Barca, donde se repite la decoración nazarí con arcos polilobulados con motivos geométricos y de ataurique, y se aprecian restos de policromía. Complementan el conjunto los dos joyeros (fig. 4) en forma de templete, rematados por una pirámide truncada y almenas. El frente está decorado por un arco de cortina y recubierto de una minuciosa decoración de carácter geométrico. Por último, un cofre (fig. 5) con la tapa en forma de artesa y la misma decoración de carácter abstracto²⁰. El estado de conservación del conjunto es regular, con el armazón de madera desensamblado y las placas de cobre desgastadas y oxidadas, faltando los tiradores de los cajones y la puerta de uno de los joyeros.

18. Mide 81x106,5x73 cm.

19. Mide 83x144x65 cm.

20. El espejo mide 79,5x57x30,5 cm; los armarios, 60x34x22,5 cm; y el cofre, 14x25,5x15 cm.



Fig. 3. Espejo.



Fig. 4. Joyero.



Fig. 5. Cofre.

Un aspecto sin resolver es el de la autoría, al carecer de marcas de autor o de propiedad. Por las características formales que presentan los muebles se pueden poner en relación con los trabajos del taller granadino de los Contreras, quienes, como se ha señalado, se dedicaron a realizar vaciados de yeso, pequeñas maquetas de estancias de la Alhambra y muebles recubiertos con placas de cobre plateado. Similares características a los muebles sevillanos tiene un armario-vitrina recientemente aparecido en un comercio de arte argentino, que reproduce la Puerta del Vino de la Alhambra y que está decorado con planchas de metal plateado muy similares a las de los muebles del alcázar. Está fechado en 1891 y una placa de metal en el reverso del mueble identifica la obra como de “R. CONTRERAS é HIJO. Alhambra. GRANADA”²¹. Asimismo, puede servir de apoyo a tal propuesta de autoría la presencia en el Real Alcázar, entre 1869 y 1874, de Francisco Contreras, hermano menor de José y Rafael Contreras, nombrado director de las obras que se llevaban a cabo en esos años en el edificio.

El autor de estos muebles refleja el gusto por los objetos refinados, así como por las grandes referencias artísticas del pasado. La producción de este tipo de muebles debió de ser importante. Esta abundancia propició una fuerte actitud crítica contra el estilo. Algunos eruditos como Gómez Moreno señalaban que “se fabrican muebles de toda especie y de todos los estilos ya árabes imitando los atauriques y mocárabes de la arquitectura y dándoles apariencia de edificios en miniatura, grave anomalía y defecto capitalísimo, que arguye completa ignorancia y falta de sentido artístico de sus autores”. En la misma línea, Juan Facundo Riaño opinaba que las reproducciones de muebles con recubrimientos de placas galvanizadas se debían emplear exclusivamente en objetos pequeños, proponiendo no imitar las formas, sino penetrar en el espíritu de la teoría artística²². Estas opiniones y el cambio de gusto que se experimentó en la sociedad propiciaron la desaparición de muchos de estos muebles, siendo muy pocos los que actualmente se conservan. La mesa y tocador del Real Alcázar, propiedad de Patrimonio Nacional, son magníficos ejemplos de las referencias históricas aplicadas al mobiliario, reflejo de la originalidad ornamental del siglo XIX y la manera de entender la decoración y el repertorio decorativo de una época, como testimonio de una moda que se inició en el siglo XVIII y perduró hasta las primeras décadas del XX.

21. M^aP. AGUILÓ, «Una aportación a la ebanistería granadina en la segunda mitad del siglo XIX», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 328, 2009, p. 423.

22. *Ibidem*, pp. 419-420.

LA TORRE DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NAVALCARNERO (MADRID): CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Juan Luis Blanco Mozo
Universidad Autónoma de Madrid

La torre de la Asunción de Navalcarnero es un caso tan conocido como poco estudiado de pervivencia de la arquitectura mudéjar en el centro de la Península. Se levanta a los pies del templo parroquial de esta localidad madrileña, fundada en 1499 por la ciudad de Segovia. Este primer hecho y la constatación de la inexistencia de un núcleo de población anterior a este año sitúan la cronología de esta torre en las primeras décadas del siglo XVI.

Ha llegado a nuestros días con alteraciones relevantes y en un contexto arquitectónico —el viejo templo de Nuestra Señora de la Asunción— muy diferente al que le vio nacer. Resulta por ello necesario que este estudio comience por el principio, esto es, la construcción de la torre dentro del proyecto quinientista conocido como *iglesia vieja*.

Sucedió en el tiempo a la que podríamos denominar como *iglesia primitiva*, un modesto edificio, de características y emplazamiento desconocidos, levantado por los primeros colonos. Durante algún tiempo tuvieron que soportar la oposición violenta de los señoríos cercanos, en especial los ataques del comendador don Gonzalo Chacón, señor de Casarrubios, y de los marqueses de Moya, quienes disputaban a Segovia la propiedad de las tierras limítrofes del sexmo de Casarrubios, donde se fundó el enclave de Navalcarnero. Como consecuencia de estos ataques el primitivo templo sagrado sería destruido en las sucesivas acometidas de 1499 y 1500¹. Aún así pudo reconstruirse y dar servicio a los vecinos durante los primeros años del Quinientos.

1. Sobre la fundación del lugar de Navalcarnero y los primeros años de su primitiva historia, véase T. ROJO y F. GARCÍA RODRÍGUEZ, *El año en que se fundó Navalcarnero*, Navalcarnero, Ayuntamiento, 1995; ID., *Navalcarnero, 1499-1500. Un año de vida*, Navalcarnero, Ayuntamiento, 1996; T. ROJO, *Navalcarnero, 1501-1505. Cinco años cruciales*, Navalcarnero, Ayuntamiento, 1997; e ID., «Apuntes sobre la repoblación segoviana en el sexmo de Casarrubios», *Anales del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid "Jiménez de Gregorio"*, 1, 2001, pp. 59-85.

LA IGLESIA VIEJA

Como ya apuntara José María Bausá, parece lógico pensar que su construcción se iniciara en la segunda o tercera década del siglo XVI, cuando el rápido crecimiento demográfico dejó pequeño el recinto de la iglesia primitiva². Su arquitectura debió de quedar terminada en sus partes fundamentales antes de 1557, año de la contratación del retablo mayor. Los escasos documentos de esta época y las referencias posteriores describen un templo de planta longitudinal (fig. 1), de tres naves elevadas a diferente altura, las laterales más estrechas que las actuales y separadas por las arquerías que hoy todavía se pueden contemplar³. Se cubrían con armadura de madera: las naves exteriores en colgadizo y la central con un alfarje de complicación desconocida, probablemente con un modelo que seguía la tradición constructiva de la carpintería de armar hispano-mudéjar⁴.

Sobre la cabecera de la iglesia vieja sólo se pueden plantear conjeturas, ya que fue demolida hasta sus cimientos en los años ochenta del siglo XVI para dar paso a la que hoy se puede ver. Si las condiciones edilicias fueron las habituales en este tipo de edificios, la cabecera fue la primera parte en construirse y, por ello, la más antigua, tanto o más como los pilares que separaban sus naves. Visto el estilo de éstos, es lógico pensar que la vieja cabecera se construyera siguiendo los habituales patrones goticistas, en planta poligonal, y se cubriera con una sencilla armadura de madera o con una bóveda de crucería con nervios de yeso.

Según nuestra opinión, la torre actual —sin el chapitel delineado por el hermano Francisco Bautista hacia 1656— formaría parte de este conjunto, adosada a la nave del Evangelio y exenta en tres de sus lados. Si se acepta la cronología propuesta para el comienzo de la iglesia vieja, habría que retrasar el inicio de su construcción una o, quizás, dos décadas más. En todo caso se trataría de un claro ejemplo de pervivencia de un modelo edilicio, el hispano-mudéjar, que en los siglos precedentes había alcanzado un éxito innegable en tierras toledanas.

En definitiva, el viejo templo parroquial de Navalcarnero formaba parte de un grupo de iglesias de dimensiones modestas —que daban servicio a lugares poco poblados—, con tres naves separadas por arquerías y cubiertas con techumbres de madera, en las que se pusieron en práctica soluciones goticistas e hispano-mudéjares.

2. J.M. BAUSÁ ARROYO, *Historia de Navalcarnero*, Madrid, 1984, p. 69. Los escasos datos demográficos confirman el rápido crecimiento de Navalcarnero en la primera mitad del siglo XVI. Según un testimonio anónimo, en 1505 la población alcanzaba los 150 vecinos que, si aplicáramos un coeficiente 4, nos daría un resultado de 600 habitantes, en (A)rchivo (H)istórico (N)acional, Consejos, leg. 25.292 (Sevilla, 24-V-1505), citado por T. ROJO, *Navalcarnero...*, p. 124. Los padrones de pechas de 1540, 1549 y 1559 reflejan nítidamente este crecimiento: 362 (1448), 439 (1756) y 499 (1996), respectivamente, en (A)rchivo de la (R)eal (C)ancillería de (V)alladolid, Protocolos y padrones, caja 137, exps. 1-3.

3. Sobre la hipótesis de reconstrucción arquitectónica de la iglesia vieja, véase J.L. BLANCO MOZO, «Alonso de Covarrubias y la iglesia parroquial de Navalcarnero», *Tercer Congreso del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid "Jiménez de Gregorio"*, Madrid, Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid, 2005, pp. 75-86.

4. En la armadura de la cubierta actual de la iglesia de la Asunción, aparejada en la reforma de Ignacio Haan (1789-1790), se ha detectado la presencia de vigas de madera reaprovechadas de la vieja techumbre quinientista. Presentan antiguos cortes de encaje y decoraciones que fueron labradas para ser vistas.

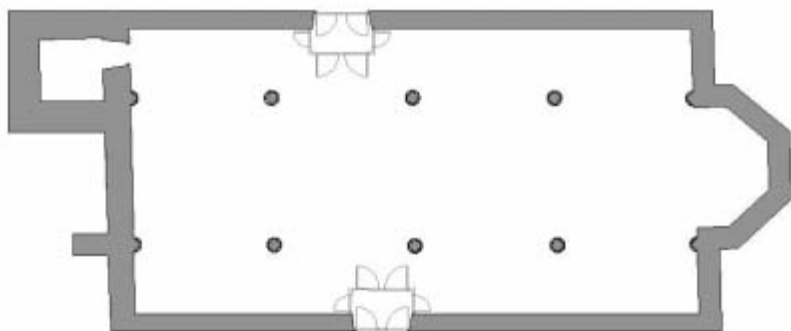


Fig. 1. Hipótesis de reconstrucción de la iglesia vieja de Navalcarnero (según J.M. Rueda Muñoz de San Pedro).

Las madrileñas de San Juan Bautista de Talamanca del Jarama y de San Pedro de Camarma de Esteruelas son los mejores ejemplos de lo dicho⁵. Otras, de cronología más imprecisa –contempladas con todas las reservas posibles–, se encuentran en las parroquiales de la Asunción de Nuestra Señora de Algete, de Nuestra Señora de las Nieves de Manzanares el Real, de la Asunción de El Molar, de San Martín Obispo de Valdilecha, de la Asunción de Torres de la Alameda o de Santa Catalina de Alejandría de Villamanta⁶. Este último caso, a pocos kilómetros de Navalcarnero, presenta también tres naves separadas por columnas compuestas que sostienen unas sencillas arquerías.

Ante la falta de una datación más precisa y absoluta de la iglesia vieja de la Asunción de Navalcarnero, la comparación de sus soportes con los de otros ejemplos cercanos nos permitiría plantear una cronología relativa. La única que nos ofrece unas fechas documentadas es la ya citada de Camarma. Las tres naves de la parroquia, con sus columnas pseudojónicas y sus armaduras, se comenzaron a construir en

5. Para la iglesia de Talamanca del Jarama, véase el *Catálogo monumental de Madrid. I: Colmenar Viejo*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1976, pp. 237-248; P.F. GARCÍA GUTIÉRREZ y A.F. MARTÍNEZ CARBAJO, *Iglesias de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Consejería de Medio Ambiente, 1998, p. 219; y C. ABAD CASTRO y H. LARREN IZQUIERDO, «Arqueología mudéjar en la provincia de Madrid», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 157-162. Para la iglesia de Camarma y su ampliación de una a tres naves, véase C. ABAD CASTRO, *Arquitectura mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial, 1991, t. II, pp. 45-48. Sus techumbres han sido estudiadas en M.A. TOAJAS ROGER, «Carpintería y arquitectura del Renacimiento en Madrid: las techumbres de la parroquia de Camarma de Esteruelas», *Anales de Historia del Arte*, 5, 1995, pp. 19-54; y M.J. ARNÁIZ, *Iglesia de San Pedro Apóstol de Camarma de Esteruelas. Libro-guía del visitante*, Madrid, Diócesis de Alcalá de Henares, 1994.

6. Sobre estas iglesias ver las descripciones en: *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1970, pp. 54, 283-284, 300 y 315-316; *Catálogo monumental...*, pp. 131-137 y 168-176; y P.F. GARCÍA GUTIÉRREZ y A.F. MARTÍNEZ CARBAJO, *op. cit.*, pp. 15-19, 236-239, 249-252 y 263-265. Además, sobre el templo de Villamanta, véase lo referido a la intervención de Juan Francés en M. ESTELLA MARCOS, «El testamento de Juan Francés, maestro de cantería. Notas sobre su vida y sus obras en la capilla del Obispo, Navalagamella y Villamanta», *Archivo Español de Arte*, 233, 1986, pp. 104-105.

torno a 1552, prolongándose su ejecución hasta 1565. Aunque no exista una constatación documental que lo demuestre, pudo haber sido trazada por el maestro mayor del arzobispado de Toledo, cargo que en aquel entonces ostentaba Alonso de Covarrubias (ca. 1488-1570). La presencia de este arquitecto también se relaciona con la iglesia de Talamanca del Jarama, articulada con columnas clasicistas. La existencia de pilares góticos en Navalcarnero es prueba irrefutable de su mayor antigüedad respecto a estos dos ejemplos, lo que podría significar una diferencia de dos o tres décadas.

Así las cosas es probable que la iglesia vieja de Navalcarnero se comenzara a levantar a finales del pontificado de Cisneros (1495-1517), en el efímero de Guillermo de Croy (1517-1524) o, más seguro, en el del cardenal Fonseca (1523-1534); y que tal vez llegara a su término bajo la mitra de Juan Pardo Tavera (1534-1545). En todo caso, parece lógico atribuir su traza a Enrique Egas, maestro mayor de la catedral toledana (1496-1534), o, en su defecto, a su hermano Antón Egas⁷.

Alguna de las soluciones estructurales del viejo templo navalcarnerense remite al quehacer de estos maestros. Por ejemplo, el empleo de las grandes arcadas de medio punto, tan ligeras como estilizadas, para dividir las naves y sostener la techumbre de madera hoy desaparecida. Su articulación tiene un precedente inmediato en las arquerías del segundo piso de la crujía central del Hospital de Santa Cruz de Toledo⁸. La cronología no desdice esta hipotética relación, ya que la cruz hospitalaria de Santa Cruz se levantó antes de 1514.

LAS MODIFICACIONES DE LA TORRE

El análisis de la torre (fig. 2) pasa por conocer cuáles fueron las intervenciones históricas que provocaron las alteraciones presentes en su arquitectura actual. Sin extendernos demasiado en este asunto, y sin plantear el proyecto de renovación que sufrió la iglesia de la Asunción en las últimas décadas del siglo XVI, hay que señalar dos principalmente: la construcción del ya citado chapitel del hermano Francisco Bautista (1596-1679) y la ampliación de los pies de la iglesia diseñada por Ignacio Haan (ca. 1756-1810).

7. Sobre la actividad de estos maestros, muchas veces difícil de discriminar, véase J.M. AZCÁRATE, «Antón Egas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 23, 1957, pp. 5-17; ID., *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1958, pp. 26-32.

8. A falta de documentación al respecto, sigue sin estar claro cuál de los hermanos Egas fue el autor de la traza del hospital toledano, sin que exista ninguna alternativa convincente a su hipotética intervención. Para la construcción de la fundación del cardenal Mendoza, véase F. MARÍAS, «Del gótico al manierismo: el hospital de Santa Cruz», *V Simposio Toledo Renacentista*, Toledo, Universidad Complutense-Centro Universitario de Toledo, 1980, t. III, pp. 125-159; ID., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios de Toledo, 1986, t. III, p. 282 y ss; J.M. AZCÁRATE, *La arquitectura gótica...*, p. 30; R. DIEZ DEL CORRAL, «La introducción del Renacimiento en Toledo: el Hospital de Santa Cruz», *Academia*, 62, 1986, pp. 161-181; ID., *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 188-204; y D. PERIS SÁNCHEZ (coord.), *Arquitecturas de Toledo. Del Renacimiento al Racionalismo*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, t. II, pp. 108-121.



Fig. 2. Fachada norte de la torre de la iglesia parroquial de Navalcarnero, estado actual (autor).

La primera de ellas modificó el remate primitivo de la torre, cuya disposición original –como enseguida veremos– se desconoce⁹. La intervención fue motivada por los destrozos ocasionados en la vieja cubierta por la caída de un inoportuno rayo en el verano de 1650. Tras algunas reparaciones menores y muchas dudas, en especial en lo concerniente a los fondos necesarios para su construcción, el hermano Bautista diseñó un elegante chapitel, levantado en 1656-1657 sobre una gran cornisa de piedra que le sirvió de basamento¹⁰. El chapitel actual fue reconstruido en su

9. No hay que descartar la existencia de un sencillo chapitel de pizarra anterior al que trazara Bautista y que en ningún caso sería el original de la torre. De 1621 datan los reparos realizados por el carpintero Alonso Rodríguez en la “torre y chapitel”, según la anotación que se conserva en el (A)rchivo (P)arroquial de (N)avalcarnero, N.0-1, fol. 144v (visita de 1622).

10. La cornisa de piedra, comenzada a construir en la primavera de 1656, estuvo a cargo de los canteros Pedro de Sola, Bartolomé Blanco, Francisco Botillo y Juan Marroquín, en APN, N.0-2, fol. 140v. La armadura del chapitel fue elaborada por los carpinteros Alonso de Urbina, Miguel Sopena y Alonso de Vilinalgo, en APN, N.0-2, fol. 141r, y (A)rchivo (H)istórico de (P)rotocolos Notariales de (M)adrid, pr.

totalidad siguiendo el modelo histórico después del incendio acaecido en el mes de agosto de 1999.

Entre 1789 y 1790 el arquitecto Ignacio Haan llevó a cabo una profunda ampliación del templo parroquial¹¹. En los pies de la iglesia se agregaron dos nuevas capillas, una de las cuales, nacida como prolongación de la nave mayor, quedó adosada al lienzo sur de la torre. Como consecuencia de esta intervención los dos primeros cuerpos de su muro meridional quedaron ocultos y debió de ser entonces cuando se condenaron dos vanos. Además, la redistribución de espacios provocada por esta ampliación propició la apertura de un nuevo acceso a la torre, en este caso en el segundo cuerpo del citado muro sur. A partir de entonces se accedería a su escalera interior desde el nuevo coro diseñado por Haan.

Con esta intervención se perdió una de las perspectivas más bellas de la torre, la que desde la plaza mayor de la villa (hoy plaza Segovia) permitía contemplar su airoso fuste. Recuerdo de la misma es un bello alzado de la iglesia (fig. 3) firmado en 1785 por el arquitecto Alfonso Regalado Rodríguez, pocos años antes de la citada ampliación de Ignacio Haan¹².

En la torre actual se pueden observar las huellas dejadas por otras intervenciones menores ejecutadas en sus casi quinientos años de historia. Además de algunos antiestéticos parches en sus muros y de algún vano abierto durante la guerra de la Independencia, hay que hacer notar la presencia de las campanas incrustadas en las jambas de los ventanales del último cuerpo¹³. No se tiene constancia documental de cuándo se realizó esta agresiva modificación.

LA TORRE QUINIENTISTA

Así pues, a diferencia de su disposición actual, la torre de la iglesia vieja —la que aquí nos interesa— nació exenta en tres de sus cuatro lados. El cuarto quedó adosado al cuerpo del templo, en concreto, dada su mayor anchura, a la estrecha nave del Evangelio y a una parte de la nave mayor.

30.389, fol. 527 (1-XII-1656). En los primeros meses de 1657 Juan García Barruelos, maestro plomero y pizarro de SM, fabricó la cubierta del chapitel, en AHPM, pr. 8906, fols. 59-62 (23-I-1657) y pr. 30.390, fols. 196-198 (31-VII-1657); y APN, N.0-2, fol. 171r. Sobre la hipotética autoría del hermano Bautista de la planta de la iglesia de San José de Navalcarnero, véase J.L. BLANCO MOZO y R. ESTEPA GÓMEZ, *La iglesia de San José de Navalcarnero*, Madrid, Ayuntamiento de Navalcarnero, 2008, pp. 55-57.

11. Sobre esta ampliación y los diferentes proyectos barajados con anterioridad, véase I. CADIÑANOS BARDECI, «La parroquia de Navalcarnero en el siglo XVIII: obras y proyectos», *Academia*, 82, 1996, pp. 359-377; y A. de MINGO, *Ignacio Haan, arquitecto de la luz*, Madrid, Consorcio de la ciudad de Toledo, 2010, p. 38.

12. Forma parte de un juego de planos del estado en que se encontraba la iglesia de la Asunción antes de la reforma, que sirvieron a Alfonso R. Rodríguez para plantear su propuesta de ampliación, rechazada finalmente a favor de la de Ignacio Haan, en I. CADIÑANOS BARDECI, *op. cit.*, pp. 359-377.

13. Durante la guerra de la Independencia los franceses acantonados en Navalcarnero situaron una batería de cañones en la barbacana del viejo cementerio parroquial y en las partes altas de la iglesia. Debió de ser entonces cuando se abrió una pequeña ventana en el cuerpo bajo de la torre, justo sobre la bóveda de la capilla del Bautismo, en J.M. BAUSÁ ARROYO, *op. cit.*, p. 71.



Fig. 3. Alzado de la iglesia parroquial de Navalcarnero (A.R. Rodríguez, 1785, Archivo Histórico Nacional).

En cuanto a su disposición interior, responde a la tipología de torre mudéjar de planta cuadrada sin machón central¹⁴. Está dividida en cuatro niveles o cuerpos principales, coronados por una cubierta –queda dicho– de tipología desconocida. El inferior sirvió como capilla, en la actualidad dedicada al Bautismo, con un único acceso desde la nave lateral de la iglesia. No hay constancia de que este espacio estuviera comunicado directamente con el exterior ni con el piso superior de la torre. Ello significaría que el acceso al segundo cuerpo y a la escalera interior se haría desde el coro viejo, una estructura de madera que ocupaba el último tramo de la iglesia vieja y que desapareció en la ampliación diseñada por Ignacio Haan.

Volviendo al cuerpo bajo de la capilla, decir que se halla cubierto por una bóveda de crucería estrellada, con terceletes y combados, fabricada con nervios de yeso. La citada bóveda es de rampante rebajado con sus claves centrales casi a la misma altura, una disposición que permitió ganar espacio en el ámbito superior. Se trata de un recurso conocido en la arquitectura gótica toledana planteado, por ejemplo, en la portería de San Juan de los Reyes, y puesto en práctica por Enrique Egas en el Hospital Real de Granada¹⁵.

14. Según la división establecida por C. ABAD CASTRO, *op. cit.*, t. I, pp. 185-186. También denominadas de “estructura cristiana”, tal vez con menos propiedad, en el mudéjar aragonés, en G.M. BORRÁS GUALIS, «Estructuras mudéjares aragonesas», *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, pp. 304-308; y F. INÍGUEZ ALMECH, «Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y su evolución», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 39, 1937, pp. 173-189.

15. J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Universidad, 1998, p. 128.

El segundo y tercer cuerpo de la torre debieron estar segmentados por sendos forjados de madera, hoy desaparecidos, de los que sólo se conservan las soleras y los restos de las cabezas de las vigas embutidas en los muros. De la primitiva escalera no queda nada, siempre y cuando se considere que la actual –como así lo creemos– se fabricara durante la ampliación de 1789-1790. En el muro sur de estos cuerpos se pueden observar las dos ventanas cegadas a las que ya hemos hecho alusión: la primera justo encima del forjado del segundo nivel, de luz muy estrecha con derrame abierto al interior, y la segunda, casi en la misma vertical, de mayores proporciones, en el tercer cuerpo.

El cuarto nivel no ha sufrido cambios destacables. Sirve como cuerpo de campanas y se abre en sus cuatro frentes con amplios ventanales, sobre los que volveremos al referirnos a la descripción exterior de la torre. De este último cuerpo nacía el primitivo sistema de cubrición, del que tan sólo restan unas pseudo-trompas construidas por aproximación de hiladas. Por el tipo de material y la disposición de sus hiladas, siguiendo el ritmo de las del muro, estas trompas han de ser consideradas como elementos originales de la fábrica quinientista. Pudieron formar parte de una falsa bóveda de ladrillo que fortificara el asentamiento de un remate octogonal en forma de pináculo, que posiblemente nunca llegó a construirse. Una solución inédita en el mudéjar toledano y que sólo tiene algunos antecedentes en Aragón, por ejemplo en las torres de Nuestra Señora del Rosario de Ambel (trompas escalonadas, bóveda de ocho paños), de la Asunción de Bárboles, San Martín de Belchite y San Miguel de Belmonte de Calatayud¹⁶. Sin embargo, la arquitectura gótica nos ha dejado algunos ejemplos de torres culminadas por agujas de piedra octogonales recreadas desde un sistema estructural a base de trompas.

EL EXTERIOR DE LA TORRE

El fuste de la torre (fig. 2) está segmentado por cinco hiladas de piedra berroqueña. A excepción de la primera, que sirve para limitar el basamento, las cuatro restantes tienen forma de cornisa. Las tres intermedias se corresponden con los niveles de los viejos forjados interiores. La quinta se alinea con el borde del antepecho del cuerpo de campanas, con un sentido meramente decorativo. Asimismo, añadir que las tres primeras líneas de piedra favorecen el ligero estrechamiento del fuste que nace a partir de cada una de ellas.

El basamento y los dos primeros cuerpos de la torre carecen de cualquier elemento decorativo. Destacan por su aspecto masivo, logrado por la combinación de las hiladas de ladrillo y los cajones de mampostería. En el basamento han quedado a la vista las grandes piedras sin tallar de su cimentación, que dan paso a estrechos nichos de mampostería separados por dos hiladas de ladrillo. Sólo en

16. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, CAZAR-COAATA, 1985, t. II, pp. 49-54, 84-87 y 92-93.



Fig. 4. Detalle del cuerpo decorativo de la torre, fachada norte (autor).



Fig. 5. Detalle de los revocos decorativos (autor).

este segmento bajo de la torre los vivos aparecen reforzados con sillares de piedra relativamente bien escuadrados¹⁷. Los esquinales del resto de la torre son de ladrillo.

Llama poderosamente la atención la disposición de las hiladas de ladrillo, unidas con tendeles de yeso muy altos. El efecto conseguido con este aparejo, repetido en toda la torre, acentúa la bicromía del conjunto y sirve para contrastar otros elementos decorativos, como enseguida se anotará.

En el cuarto nivel exterior (fig. 4), que se corresponde con el tercer cuerpo interior, se concentran las decoraciones de la torre. Por encima de todo destacan las dos arquerías superpuestas y fabricadas en ladrillo: la inferior, más alta, está formada por el cruce de estilizados arcos de medio punto que en su intersección crean arquillos apuntados; alineados con estos últimos, la arquería superior está constituida por pequeños arcos rebajados. Sobre las arquerías asoma un friso rehundido decorado con ladrillos en esquinilla. Y más arriba apenas destaca una banda rectangular revocada, en la que aún se pueden contemplar unos pequeños huecos que tal vez recibieron otros elementos decorativos en forma de letras.

El último cuerpo de la torre presenta dos amplios ventanales de rosca rebajada y ladrillos en sardinel, enmarcados con un alfiz rehundido hasta la línea de imposta que se prolonga por todo el perímetro de la torre. Un poco más arriba asoma una ligera cornisa marcada apenas por tres hileras de ladrillo.

17. Es un tipo de paramento utilizado para reforzar la zona que soporta la mayor carga estructural de la torre y que es relativamente frecuente en torres de esta naturaleza, como las toledanas de San Andrés, Santiago del Arrabal, San Román o Santa Leocadia, en E. DOMÍNGUEZ PERELA, «Materiales y técnicas en el mudéjar toledano: estructuras murales aparentes de la arquitectura religiosa», *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 492-493; y A. MIRANDA SÁNCHEZ, *Muros de Toledo*, Toledo, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha, 1995, p. 39.

LOS REVOCOS DECORATIVOS

La decoración exterior de la torre se completa con unos revocos (fig. 5) localizados en el cuarto nivel. Se extienden solamente en la parte central de los arquillos, ocultando los cajones de mampostería. No hay constancia de que también lo hicieran sobre las hiladas de ladrillo y, menos aún, que decorasen los otros cuerpos de la torre.

Su posición en altura, la suciedad, los desconchados y las incrustaciones vegetales han hecho pasar desapercibidos estos curiosos elementos no figurativos, elaborados a base de entrelazos curvilíneos de tiras planas y anchas que se cruzan y superponen. Aunque por lo dicho resulta difícil recomponer sus figuras, no hay duda de que fueron trazadas con una clara inspiración naturalista de origen vegetal.

En cuanto a la técnica en que fueron realizados, decir que son relieves de perfil bajo trazados con un instrumento inciso sobre el revoco fresco. La presencia de algunos entrelazos enfrentados de forma simétrica podría indicar el uso de algún tipo de plantilla, por muy rudimentaria que fuese. La citada suciedad y el deterioro sufrido no permiten percibir las verdaderas tonalidades parduzcas de estos revestimientos murales, ni contemplar el contraste producido con la bicromía de los ladrillos rojos y los tendeles blancos. Llama la atención que elementos decorativos tan sutiles fueran trazados en una posición tan elevada de la torre, casi imperceptibles al ojo humano. El hecho de que recubrieran la mampostería de este tramo, en el que se concentra casi toda su decoración, puede dar una pista sobre su uso, el intento de crear un fondo tonal regular sobre el que se proyectaran las dos filas de arquillos superpuestos.

En cuanto al origen de estos relieves decorativos, podría parecer a primera vista, conocida la dependencia histórica y política de Navalcarnero, que estuvieran emparentados con los famosos esgrafiados o *aplantillados* segovianos. Sin embargo, la técnica de éstos, a diferencia de nuestro ejemplo, se basa en el vaciado o la extracción de la materia mediante el uso de plantillas¹⁸. Más bien habría que dirigir la mirada al repertorio ornamental mudéjar, en el que es común este tipo de elementos vegetales, y lamentarse por la enorme pérdida que ha supuesto la paulatina desaparición de estas verdaderas *pieles* que protegían y decoraban nuestra arquitectura religiosa monumental.

LA TORRE-MOJÓN

Estas decoraciones de la torre de la Asunción de Navalcarnero, concentradas en el cuarto nivel exterior, guardan una relación incuestionable con la tradición mudéjar. Más en concreto, el motivo de los arcos entrecruzados tanto en su versión de herradura, medio punto o de arcos polilobulados tiene su origen en la arquitectura

18. A. de la PUENTE ROBLES, *El esgrafiado en Segovia y provincia. Modelos y tipologías*, Segovia, Diputación Provincial, 1990; y R. RUIZ ALONSO, *El esgrafiado. Un revestimiento mural*, León, Caja Segovia, 1998.

musulmana, a partir de la cual se extendió a la mudéjar, con buenos ejemplos en Aragón y Toledo¹⁹. En este último arzobispado los más relevantes serían los de la vieja mezquita, hoy ermita, del Cristo de la Luz (siglo X), en herradura; los de medio punto que decoran el interior del ábside de la iglesia de San Martín de Valdilecha (c. 1250), en la provincia de Madrid; los de la torre de San Miguel el Alto de Toledo (siglos XIII-XIV), también de medio punto; y los arquillos de herradura de la Puerta del Sol (1377-1399) de Toledo²⁰.

Pero ninguno de estos ejemplos se aproxima tanto al de Navalcarnero como el de la torre de Santa María de Illescas, de cronología controvertida, en cuyo fuste aparece una combinación de arquillos similar a la de aquélla, es decir, una arquería de cuatro arcos entrelazados sobre la que discurre otra superior de ocho arquillos²¹. Son los únicos que exhiben esta tipología decorativa, que hay que considerar, cuando menos, atípica en el repertorio decorativo mudéjar. El parecido es pues innegable, pero tiene que ser matizado porque en el caso de Navalcarnero se trata de una recuperación aislada de un motivo decorativo cuyo tratamiento, más estilizado y elegante, difiere sustancialmente de su modelo. Además, las arquerías de la torre madrileña aparecen relacionadas estrechamente, como si de una composición se tratara, con la hilera de ladrillos en esquinilla y con el friso superior, donde pudo existir una inscripción.

19. Sin intención de entrar en profundidad en el caso aragonés, el origen musulmán de este motivo vendría dado por su presencia documentada en la mezquita de la Aljafería zaragozana, en G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar...*, t. I, p. 177. En este mismo texto el autor se inclinaba por prescindir de su vieja teoría del origen sículo-normando, expuesta en ID., «El mudéjar turolense», *Boletín Informativo de la Excm. Diputación Provincial de Teruel*, 29, 1973, pp. 39-51. En su versión de medio punto, los arcos entrelazados también decoraron las torres de Santa María de Mediavilla y San Pedro de Teruel, Santa María de Utebo, Santa María de Tauste, San Miguel de Belmonte de Calatayud y Nuestra Señora del Castillo de Aniñón, en G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar...*, t. II, pp. 57-58, 92-93, 366-368, 381, 384 y 443-444.

20. T. PÉREZ HIGUERA, «Arquitectura mudéjar en los antiguos reinos de Castilla, León y Toledo», *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, UNESCO-Ibercaja, 1996, pp. 43-44. Sobre la genealogía de los arcos entrecruzados, a partir del ejemplo de Valdilecha, véase I.G. BANGO TORVISO, «Estudio histórico-artístico de la iglesia de San Martín, de Valdilecha (Madrid)», en VV.AA., *Iglesia de San Martín de Valdilecha (Madrid)*, Madrid, Diputación Provincial, 1981, p. 19.

21. No hay un acuerdo unánime entre los especialistas sobre la cronología de la torre de Illescas, cuyo segundo cuerpo exterior se halla decorado con los citados arquillos. Para Vicente Lampérez su cronología podría dividirse en dos etapas: una primera en el siglo XIII para la construcción de sus tres primeros cuerpos y el siglo XIV para los superiores, en V. LAMPÉREZ ROMEA, «La iglesia parroquial de Illescas (Toledo). Notas», *Arte Español*, II, 1914-1915, p. 42. Por la presencia de algunos motivos estilísticos no se podría haber levantado antes de 1250, en C. ABAD CASTRO, *op. cit.*, t. II, p. 119. Se data a finales del XII según A. de AGUILAR, «Illescas. Notas históricas-artísticas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 35, 1927, p. 128; y se retrasaría hasta la segunda mitad o finales del siglo XIV en L. TORRES BALBÁS, *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*, Ars Hispaniae, IV, Madrid, Plus Ultra, 1949, p. 266, y B. PAVÓN MALDONADO, *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1982, p. 88. Sobre esta relación formal entre ambas torres, véase P. CORELLA SUÁREZ, «La capilla de la Inmaculada Concepción en la iglesia parroquial de Navalcarnero», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XV, 1978, p. 163; P.J. LAVADO PARADINAS, «Dos etapas de desarrollo artístico en la provincia de Madrid», *II Jornadas de Estudio sobre la Provincia de Madrid*, Madrid, Diputación Provincial, 1981, p. 90; B. PAVÓN MALDONADO, *op. cit.*, p. 86; y C. ABAD CASTRO, *op. cit.*, t. II, pp. 160-161.

En lo puramente estructural las diferencias entre ambas torres son igualmente notorias, pues la toledana fue trazada en planta cuadrada con machón central, según el tradicional modelo en alminar, y la madrileña, queda dicho, fue segmentada en niveles superpuestos.

A esto hay que añadir la falla cronológica existente entre la torre de Navalcarnero y los ejemplos arriba citados, que en el mejor de los casos supera los 125 años de diferencia, distancia que aumenta considerablemente respecto a la torre de Santa María de Illescas.

Así pues, podría hablarse de una recuperación puntual de un motivo ornamental poco común en el repertorio mudéjar, presente solamente —que sepamos— en la torre de Illescas, en un contexto arquitectónico dominado por las inercias constructivas de la arquitectura del ladrillo y por el mestizaje formal. Recuperación que pudo verse favorecida por la presencia documentada entre los primeros colonos de Navalcarnero de gentes procedentes de la localidad toledana de Illescas, así como de otros lugares y villas cercanos, que entendieron la posibilidad de asentarse en esta fundación segoviana como una oportunidad²².

En todo caso, ¿hubo alguna razón para esta suerte de recuperación decorativa? Parece probable que no respondiera a la casualidad. No habría que descartar que esta recuperación de los arcos entrelazados estuviera relacionada con un supuesto valor simbólico asociado a los mismos, es decir, que sirvieran como representación del monumento más emblemático de la ciudad de Segovia, su acueducto, reflejo de su glorioso pasado romano y de la vinculación de Navalcarnero y del sexmo de Casarrubios al mismo. Si fuera cierta esta hipótesis la torre de la iglesia de Navalcarnero, sobre la cual tenía ciertos derechos el concejo del lugar —por ejemplo, para instalar el reloj que marcaba la jornada laboral de sus habitantes²³— serviría de verdadero *mojón* para señalar la propiedad de Segovia sobre la nueva fundación, disputada violentamente por los señoríos cercanos.

22. La presencia de gentes venidas de Illescas está documentada en 1499-1500, ya que en este último año algunos de los nuevos colonos optaron por volver a su lugar de origen ante la presión ejercida por los señores contrarios a la nueva fundación de Navalcarnero. Su vuelta a la villa toledana no debió ser fácil, porque su concejo les repartió impuestos abusivos, razón por la que la Corona quiso acabar con estos agravios comparativos, en (A)rchivo (G)eneral de (S)imancas, RGS, Valladolid, 23-XII-1500, citado en T. ROJO y F. GARCÍA RODRÍGUEZ, *Navalcarnero...*, pp. 148-149. Resulta imposible saber si fueron ellos los responsables de esta recuperación decorativa o incluso si entre los recién llegados existió población mudéjar dedicada a los oficios de la construcción. En estos últimos años del siglo XV la escasa población mudéjar de Illescas fue en paulatino descenso, desde las 7 pechas de 1495 a las 4 de 1501, tal vez como consecuencia de la emigración, en M.A. LADERO QUESADA, «Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel-Madrid, Diputación Provincial-CSIC, 1981, pp. 349-390, e I. MONTES ROMERO-CAMACHO, «Las comunidades mudéjares en la Corona de Castilla durante el siglo XV», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo. De mudéjares a moriscos: una conversión forzada*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2002, t. I, p. 462.

23. En 1573 el concejo de Navalcarnero concertó con Juan de Serojas, relojero de SM, la fabricación del primer reloj comunal instalado en la torre, en AHPM, pr. 457, fols. 440-441 (26-I-1573). El documento nada dice sobre el lugar donde se ubicarían sus esferas.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN (NIEBLA, HUELVA): CONSIDERACIÓN DE UNA OBRA MUDÉJAR EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

Enrique Infante Limón
Universidad de Sevilla

En 1262, Alfonso X incorporaba Niebla a la Corona de Castilla. Desde entonces, la ciudad islámica, aunque serviría de base para la cristiana, se reorganizaría en función de aquella nueva situación socio-política. Desde un punto de vista religioso se repartió en cuatro collaciones, que quedaron encabezadas por sus respectivas parroquias, ya documentadas en 1283: San Martín al norte, con cinco beneficiados; Santa María al sur, con tres; y, al este y al oeste respectivamente, San Miguel y Santiago, con dos beneficiados cada una (LADERO QUESADA, 1992: 24; ANASAGASTI VALDERRAMA y RODRÍGUEZ LIÁÑEZ, 2006: 160 y 274-275).

El primero de estos templos, obra mudéjar en su mayor parte, prolongó su actividad cultural hasta que fue clausurado a mediados del siglo XIX, quedando abandonado a partir de entonces. No obstante, se mantuvo en pie, prácticamente íntegro, hasta que fue parcialmente derribado en la década de 1920. Tradicionalmente se ha venido apuntando que la demolición respondió a las exigencias de la época, realizándose con el fin de facilitar el tráfico rodado en la zona (JIMÉNEZ MARTÍN, 1980: 47; BELÉN DEAMOS, 2003: 143; ACOSTA FERRERO, 2006: 680). Sin embargo, creemos que detrás de aquel asunto subyace una problemática mucho más compleja, dotada de una serie de particularidades que convierten el caso en un ejemplo paradigmático de lo que estaba ocurriendo en otros muchos puntos del país, por aquellos años, con el patrimonio monumental. Trataremos de analizar, por tanto, los condicionantes que llevaron a adoptar aquella determinación, para conocer en qué medida fue fruto de la necesidad de dar solución a una problemática real o, por el contrario, de actitudes particulares aleatorias, interesadas o legitimadas por una desconexión entre la conciencia de la sociedad local y los valores de la fábrica histórica.

Por otra parte, resulta realmente significativo que, a pesar de todo, el edificio no llegase a desaparecer por completo. Sus particularidades formales y materiales, ajustadas a una doble realidad —gótica en determinadas zonas del templo y mudéjar en



Fig. 1. Fragmentos del antiguo templo parroquial de San Martín en torno a la plaza del mismo nombre (J.M. Campos, F. Gómez y J.A. Pérez, *Ilipla-Niebla. Evolución urbana y ocupación del territorio*).

otras— fomentaron una tendencia de respeto hacia algunos de sus fragmentos y de desinterés hacia los demás. Esto nos parece francamente interesante, puesto que, a través del análisis del caso, podremos obtener una visión amplia de la consideración que se tenía del edificio y de sus elementos mudéjares, no sólo en Niebla sino también —a nivel administrativo, político y científico— fuera de ella.

EL TEMPLO PARROQUIAL DE SAN MARTÍN

Durante el período visigodo Niebla fue sede de un episcopado. Sin embargo, después de la Reconquista no pudo mantener dicha categoría y quedó integrada en el Arzobispado sevillano, que a pesar de todo le concedió el estatus de arcedianato en recuerdo de la distinción que había ostentado en otra época (ANASAGASTI VALDERRAMA y RODRÍGUEZ LIÁÑEZ, 2006: 160). En este contexto, la parroquial de San Martín debió actuar como la principal de las cuatro que se establecieron en la localidad, como se desprende del hecho de que fuera la mejor dotada en cuanto a beneficios, aunque esta situación cambió pronto, ya que a principios del siglo XV fue superada por la de Santa María, que ejercerá desde entonces como templo principal de Niebla (LADERO QUESADA, 1992: 24).

Como ya hemos apuntado, el edificio se ajustaba a una doble realidad constructiva, puesto que la cabecera era un elemento plenamente gótico —muy vinculado con las obras realizadas en el siglo XIV en Andalucía occidental— mientras que el resto de la fábrica, algo más tardía, mostraba una vinculación mudéjar evidente. De él, en

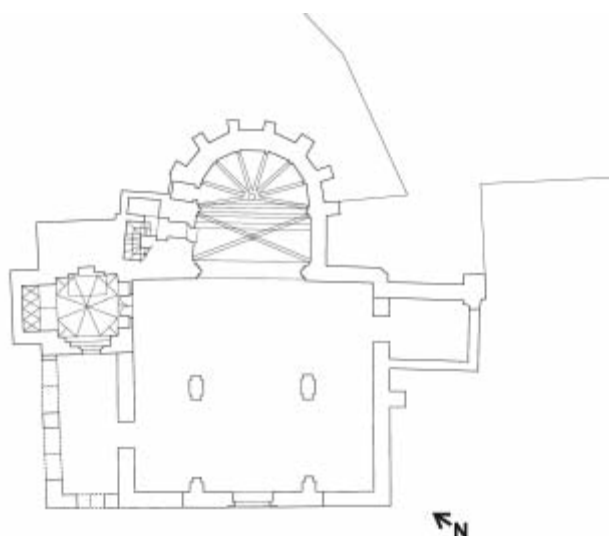


Fig. 2. Planta del templo parroquial de San Martín, realizada sobre planimetría de Ismael Guarnier González. Con trazo oscuro aparecen representados los fragmentos que subsisten en la actualidad; el trazado claro corresponde con la hipotética planta de los fragmentos ya desaparecidos.

la actualidad sólo quedan algunos fragmentos dispersos en torno a la plaza que lleva su nombre (fig. 1). En su extremo nororiental se conserva el ábside, que presenta una planta poligonal de siete lados precedida de un tramo rectangular (fig. 2). Es una obra de cantería cuyo exterior, rematado por una cornisa volada que apoya sobre una serie de canes, presenta aspecto facetado y contrafuertes en los ángulos. Al interior demuestra una gran sinceridad estructural, mediante el empleo de arcos apuntados de gran pureza y una serie de baquetones circulares que se prolongan en los nervios de la bóveda para confluir en una clave central (fig. 3).

Adosada al ábside por el lado del Evangelio aparece la torre, compuesta por una base de aparejo mixto y tapial que soporta un primer cuerpo de campanas. En él se abre un arco apuntado junto a otro que fue roto y rehecho para levantar un campanario superior en época moderna. Por otra parte, junto al flanco suroccidental de la estructura descrita aparece la capilla del Señor de la Columna, que fue una de las laterales de la iglesia (fig. 2). En este caso se trata de un cuerpo prismático —construido también con aparejo mixto— al que se accede a través de un arco de herradura apuntado enmarcado por alfiz (fig. 1). Su interior se cubre con una bóveda de ocho paños que apea sobre trompas de media bóveda de arista, adscribiéndose, por tanto, a la tipología de la *Qubba* islámica. Finalmente, en el otro extremo de la plaza encontramos un fragmento de muro en el que se abre la portada del templo, construida totalmente de ladrillo y situada a eje con el presbiterio. Está compuesta por un arco de herradura apuntado de doble rosca que apoya sobre nacela de mármol. El des-

piece de las dovelas es paralelo a la línea de imposta hasta cierta altura, siendo radial en lo restante. Se encuentra enmarcado por un primer alfiz rehundido que muere al nivel de la imposta, quedando todo, a su vez, inserto en otro que, rodeado por un encintado de ladrillo, cae hasta el suelo (fig. 4).

Distintas fuentes escritas, así como los resultados de varios trabajos arqueológicos desarrollados en las últimas décadas, permiten construir una idea aproximada de cómo fue el resto del edificio. Rodrigo Amador de los Ríos (1891: 229-230), por ejemplo, nos informa de que, adosada al costado de la Epístola de la iglesia y enfrentada a la actual capilla del Señor de la Columna, se levantaba otra capilla de semejantes características, formando ambas una especie de crucero sobresaliente del cuerpo principal del inmueble (fig. 2). En 1870, al hilo de algunos comentarios sobre un epígrafe latino que en aquel momento se encontraba empotrado en uno de los muros del templo, Antonio Delgado remitía a don Aureliano Fernández-Guerra un croquis del edificio realizado para tal efecto. En el dibujo se observa el costado sur de la capilla, que aparecía coronada por un listel corrido sobre el que se levantaba un cuerpo almenado de merlones escalonados (MAIER ALLENDE, 2007: 341-344). En 1921, cuando se procedió a su derribo, la Comisión Provincial de Monumentos de Huelva levantó algunos informes en los que se señalaba que, en su interior, “aparte del característico paso del cuadrado al octógono, sólo había que apreciar unas pinturas murales”¹, lo que nos habla de que, tipológicamente, y del mismo modo que su contraria, se adscribía al esquema de la *Qubba*.

Un pórtico adosado al costado norte de la iglesia, compuesto por dos arcos apuntados sobre pilares en su lado mayor y otro de herradura apuntado en el menor, protegía la entrada de este lado y ayudaba a salvar, mediante unas escaleras, el desnivel existente en la calle (fig. 2). Este elemento, gracias a una fotografía publicada en la obra de Amador de los Ríos (1891), es el que mejor conocemos de todos los desaparecidos. Por otra parte, sobre el interior del templo el mismo autor señalaba que constaba “de tres naves de distinta aunque equiparable anchura, tendidas de SE á NO repartidas en tres tramos y soportadas por grandes arcos ojivos, semejantes en su estructura á los dos gemelos del atrio” (1891: 230). Aunque, efectivamente, el cuerpo central de la iglesia se dividía en tres naves, las excavaciones realizadas por Rafael Manzano en 1979 –previas a lo que debía ser su intervención arquitectónica– y por Javier Rastrojo Lunar y José Manuel Beltrán Pinzón en 2003 (RASTROJO LUNAR, 2006) han puesto de manifiesto que éstas no se dividían en tres tramos, sino en dos. Por los fragmentos conservados junto a la portada y por los datos aportados por las intervenciones arqueológicas mencionadas, sabemos que los pilares que soportaron los arcos tuvieron planta cruciforme con los ángulos exteriores achaflanados, una tipología muy habitual en los templos mudéjares de la Baja Andalucía (fig. 2). Sobre ambas tandas, probablemente, se levantaría la típica armadura de tipo mudéjar tan habitual en otros templos de la zona (AMADOR DE LOS RÍOS, 1891: 231).

1. (B)iblioteca de la (R)eal (A)cademia de la (H)istoria, Comisión de Antigüedades, CAHU/9/7957/23(3), copia del acta de la Comisión Provincial de Monumentos de Huelva de fecha 27 de noviembre de 1921, en la que se describe la visita realizada a la iglesia de San Martín de Niebla el 2 de octubre anterior.



Fig. 3. Cabecera del antiguo templo parroquial de San Martín.



Fig. 4. Portada de los pies del antiguo templo.

EL SIGLO XIX: CLAUSURA Y ABANDONO

La guerra de la Independencia supuso un duro golpe para el patrimonio arquitectónico de Niebla, y la iglesia de San Martín sufrió importantes daños derivados, tal vez, de los combates y del uso que hicieron de ella las tropas acuarteladas en la localidad². Sin embargo, mientras el resto de los templos parroquiales de época medieval quedaban condenados definitivamente a raíz de aquel conflicto, éste y el de Santa María de la Granada pudieron continuar con el ejercicio de sus funciones religiosas. A pesar de todo, el primero, debido al arraigo de la ideología liberal y a la consiguiente pérdida de poder, recursos e influencia experimentada por la Iglesia Católica, fue perdiendo protagonismo hasta ser clausurado en 1864³. A partir de en-

2. Niebla, dada la potencia de sus fortificaciones, se convirtió en la principal base francesa en la zona del Condado de su nombre. Encontramos noticias de la negativa repercusión que tuvo aquella circunstancia para el estado de conservación de la parroquial de San Martín y las demás iglesias en (A)rchivo (G)eneral del (A)rzobispado de (S)evilla, Sección Gobierno, Serie Visitas Pastorales, legajo 5150, Santa Visita a Niebla del año 1817.

3. (A)rchivo (M)unicipal de (N)iebla, Sección Ayuntamiento Pleno, Libro de Actas Capitulares de 1867-1876, legajo 22, acta capitular del 19 de junio de 1869.

tonces, y a pesar de que el Ayuntamiento, durante el Sexenio Democrático, intentó adquirir su propiedad para destinarlo a escuela de niños⁴, el templo quedó abandonado, iniciando un lento proceso de deterioro que se acentuaría en los años finales de la centuria.

Los daños más graves comenzaron a surgir en la techumbre de madera que cubría la mayor parte del inmueble. En la década de 1890 ya tenemos documentados los primeros problemas en este sentido (AMADOR DE LOS RÍOS, 1891: 222, 231 y 234), habiendo desaparecido la estructura por completo en 1915 (BERNAL MONTERO, 1916). Ni que decir tiene que la ausencia de cubiertas aceleraría la degradación del resto de la fábrica. No obstante, también deberíamos tener en cuenta la gestión que hizo de la misma el que fue párroco de Niebla desde 1889, Cristóbal Jurado Carrillo (BELÉN DEAMOS, 2003). El sacerdote, dotado de una conciencia intelectual decimonónica y romántica, en un contexto en el que la legislación patrimonial presentaba enormes carencias y al hilo de unos intereses particulares tendentes a la especulación, fue expoliando el edificio hasta dejarlo prácticamente desmantelado. Buena prueba de ello fue el traslado de múltiples piezas arqueológicas al patio de Santa María de la Granada para engrosar la colección que había constituido allí, o la eliminación de partes del artesonado, retablos, etc., en función de sus motivaciones investigadoras y económicas (AMADOR DE LOS RÍOS, 1998; NOGALES, 1900)⁵. Por el contrario, fueron motivos devocionales los que le llevaron a mantener el uso de la capilla del Señor de la Columna, una de las colaterales de la vieja iglesia, aislándola del resto del recinto y reformándola en 1907 con una ampliación que aprovechó parte del pórtico⁶.

LA DÉCADA DE 1920 Y LA DEMOLICIÓN PARCIAL DEL EDIFICIO

A principios de 1920, ante el estado de conservación descrito, una coalición formada por influyentes vecinos del entorno de la antigua parroquial, poderes fácticos de la localidad —encabezados por el alcalde— y miembros de la política provincial se dirigía al Arzobispado de Sevilla para solicitar el derribo de la vieja iglesia⁷. Alegaban que la ruina de la fábrica suponía un grave peligro para los viandantes, llegando a presentar un informe, redactado por dos maestros de obra de Niebla, que corro-

4. *Ibidem*.

5. También podemos rastrear buena parte de estas actividades en la documentación del (A)rchivo (D)iocesano de (H)uelva, Sección Gobierno, Serie Asuntos Despachados, Caja “Niebla”.

6. El sacerdote solicitó permiso al Arzobispado de Sevilla el 22 de diciembre de 1907 para bendecir la recién rehabilitada capilla (ADH, Sección Gobierno, Serie Asuntos Despachados, Caja “Niebla”) y, gracias a fotografías de años posteriores, podemos apreciar el grado de reforma al que se había visto sometido dicho espacio.

7. ADH, Sección Gobierno, Serie Asuntos Despachados, Caja “Niebla”, expediente de enajenación de San Martín, comunicación de 25 de febrero de 1920, por la que José Contioso Limón ruega al arzobispo que ordene la demolición del antiguo templo de San Martín; e *ibidem*, comunicación de 1 de marzo de 1920, por la que el arcipreste de Moguer transmite al Arzobispado la petición de derribo del templo parroquial de San Martín, realizada por una comisión de Niebla.

boraba el particular y que afirmaba que no cabía la posibilidad de realizar sobre ella obras de conservación⁸.

No obstante, el párroco Jurado consiguió que el Arzobispado, en mayo de 1921, dictase en su favor una orden autorizando la venta en subasta pública del cuerpo principal de la iglesia, a excepción del ábside, el pórtico, la capilla del Señor de la Columna, las puertas de madera y los objetos del culto⁹. La recaudación debía destinarse a sufragar una serie de obras que, según su criterio, necesitaba la parroquia de Santa María de la Granada, la única que atendía el culto en la localidad desde la centuria anterior. A pesar de que el sacerdote había expresado en diversas ocasiones su confianza en que dicha iniciativa daría los frutos esperados, la subasta quedó desierta, aprovechando dicha circunstancia el Ayuntamiento, que volvió a solicitar la cesión del inmueble poco después¹⁰. En esta ocasión, y dadas las circunstancias, el Arzobispado respondía con su consentimiento:

“[...] damos nuestra licencia para que por ese Ayuntamiento por su cuenta y riesgo pueda proceder al derribo del dicho templo, excepción hecha del ábside y de la capilla del Cristo de la Columna, que han de conservarse, y cedemos a dicho Ayuntamiento para vía pública el solar de la misma Iglesia”¹¹.

La demolición daba comienzo tan sólo algunos días después, concretamente a principios de julio de 1921. Los encargados de ejecutarla decidieron empezar por la capilla colateral del lado de la Epístola, con la que mostraron un especial ensañamiento llegando a poner en peligro la integridad de la casa rectoral, lindera a la misma y que había aprovechado parte de su estructura¹². A continuación, y por este orden, debieron suprimirse el pórtico, los muros perimetrales de los costados norte y sur y las tandas de arcos interiores. No sabemos hasta qué punto habrían llegado las autoridades municipales con su agresión, pero lo cierto es que, en septiembre del mismo año, el delegado regio de Bellas Artes de Huelva, José Marchena Colombo, una vez que había sido informado de la acción destructora, consiguió paralizar la obra¹³. En ese momento, aún permanecían en pie la cabecera y la capilla del Señor

8. *Ibidem*, informe de los maestros de obra Luis Esteban García y José Ballesteros, fechado el 5 de mayo de 1920, sobre el estado de conservación del templo parroquial de San Martín.

9. *Ibidem*, orden del gobernador eclesiástico del Arzobispado de Sevilla, de 30 de mayo de 1921, por la que se saca a subasta el antiguo templo parroquial de San Martín.

10. *Ibidem*, comunicación de 1 de julio de 1921, por la que el Ayuntamiento de Niebla, al haber quedado desierta la subasta del antiguo templo parroquial de San Martín, solicita el derribo del mismo.

11. *Ibidem*, comunicación de 5 de julio de 1921, por la que el Arzobispado de Sevilla hace saber al Ayuntamiento de Niebla que concede licencia para derribar parte del antiguo templo parroquial de San Martín.

12. *Ibidem*, comunicación de 6 de julio de 1921, por la que Cristóbal Jurado solicitaba al Arzobispado que se le cediera la capilla del lado de la Epístola del antiguo templo parroquial de San Martín para agregarla a la casa rectoral; e *ibidem*, comunicación de 9 de julio de 1921, por la que Cristóbal Jurado renuncia a su pretensión de incorporar la capilla del lado de la Epístola del antiguo templo parroquial de San Martín a la casa rectoral y retira la petición de revocación de la cesión del edificio al Ayuntamiento de Niebla.

13. Tenemos constancia de este particular a través de BRAH, Comisión de Antigüedades, CAHU/9/7957/23(2), oficio de 3 de mayo de 1922, por el que la Comisión Provincial de Monumentos de Huelva comunica a la Real Academia de la Historia el estado de ruina en que se encuentra la iglesia de San Martín de Niebla y se interesa en que dicho inmueble sea declarado Monumento Histórico-Artístico.

de la Columna –tal y como había sido acordado previamente–, pero también parte de la otra y un fragmento del muro de los pies del templo con su portada¹⁴.

LOS VERDADEROS MOTIVOS DE LA DEMOLICIÓN

Resulta evidente, tal y como se ha apuntado con anterioridad, que la fábrica de la antigua parroquial se encontraba ciertamente deteriorada al despuntar el siglo XX. Según el informe encargado por las autoridades municipales a principios de 1920, los muros del inmueble carecían de sus revocos y, al no existir una cubierta que los protegiera, se encontraban ampliamente erosionados. Por otra parte, las tandas de arcos de las naves presentaban enormes grietas que atravesaban todo su espesor, especialmente en la zona de las claves. Además, el muro de la fachada de los pies se había desprendido de las mismas, lo que hizo que experimentara un apreciable desplome hacia la calle. Sin embargo, Cristóbal Jurado, en su intento de evitar que el Arzobispado cediera el edificio a los peticionarios locales, encargó otro informe en el que se aseguraba que el muro, a pesar de todo, se encontraba en buen estado de solidez, que no presentaba riesgos de derrumbe inminente y que sólo necesitaba algunas obras de reparación de poca importancia¹⁵. Esta radical diferencia de criterios nos lleva a pensar que, tal vez, el grado de deterioro de la fábrica, aunque muy elevado, no constituía un problema cuya única solución pasara por su eliminación.

Otro de los argumentos que se empleó para justificar la agresión fue el de que las nuevas necesidades de la población hacían necesario un ensanche de la trama urbana en aquel lugar, para conferirle un carácter más utilitario, higiénico y estético¹⁶. Habría que señalar que, desde mediados del siglo anterior, Niebla se estaba viendo sometida a una serie de transformaciones urbanísticas que terminarían por generar una enorme presión sobre el viejo templo de San Martín. A principios del XIX la red viaria que ponía a la localidad en comunicación con su entorno estaba compuesta por un conjunto de viejos caminos vecinales que, desde distintos puntos del callejero, partían en dirección a las poblaciones próximas, sin ostentar ninguno de ellos mayor

14. *Ibidem*, CAHU/9/7957/23(3), copia del informe de la Comisión de Monumentos de Huelva de fecha 27 de noviembre de 1921, en el que se describe la visita realizada a la iglesia de San Martín de Niebla el 2 de octubre de 1921; e *ibidem*, CAHU/9/7957/23(4), copia del acta de la visita realizada a la iglesia de San Martín de Niebla por la Comisión de Monumentos de Huelva el 12 de diciembre de 1921.

15. ADH, Sección Gobierno, Serie Asuntos Despachados, Caja “Niebla”, expediente de enajenación de San Martín, informe de los maestros de obra Francisco y José Castillo, fechado el 22 de noviembre de 1920, sobre el estado de conservación del templo parroquial de San Martín.

16. Así lo expresaba el propio consistorio, por ejemplo, en una carta remitida al Directorio Militar de Primo de Rivera, en la que justificaba la decisión adoptada en base a que los fragmentos del templo estaban “en medio de una plaza, que es la mejor y más obligada entrada de esta amurallada localidad”, siendo “un estorbo para la alineación y hermosura de la vía pública”, (A)rchivo de la (R)real (A)cademia de (B)ellas (A)rtes de (S)an (F)ernando, Archivo General, Informes de propuestas de declaración de monumentos y varios, legajo 5-141-1 (35), instancia del 11 de febrero de 1924, presentada por el Ayuntamiento y vecinos de Niebla ante la Presidencia del Directorio Militar, solicitando el derribo del muro y la portada de los pies de San Martín.

jerarquía que los demás. Sin embargo, en 1846 —en el contexto de un Estado que trataba de modernizarse con la programación de una red viaria mucho más ágil y adaptada a la nueva división provincial del territorio— se iniciaba la construcción de la carretera general Alcalá de Guadaira-Huelva (DOMÍNGUEZ VELA, 2001: 49-86). La nueva arteria, que bordeaba el recinto fortificado de Niebla por su sector noroeste, simplificaba y mejoraba las comunicaciones, facilitando, absorbiendo y distribuyendo gran parte de los flujos de tráfico entre levante y poniente y enlazando, de forma rápida y directa, con Huelva, Sevilla o Madrid (DOMÍNGUEZ VELA, 2001: 49). Esta circunstancia haría que Niebla se volcase hacia el exterior por el lugar que ocupaba la vía, convirtiéndose la antigua puerta del Socorro —estrechamente relacionada con la iglesia de San Martín— en el principal nexo de unión entre el interior de la localidad y su nueva zona de expansión.

A consecuencia de esto, en torno a 1900 se practicó una apertura en la muralla, junto a la torre que albergaba la antigua puerta, para convertir un “sinuoso callejón en calle recta y proporcionalmente ancha” y, de este modo, ofrecer un mejor paso al tráfico rodado y equino (AMADOR DE LOS RÍOS, 1998: 299-301)¹⁷. Puesto que ya no era necesario el antiguo acceso en recodo, por poderse transitar a través de un vano mucho más amplio y que permitía la entrada y salida de la localidad de una forma más directa, se optó por cegar la portada exterior de la puerta original, creándose en el interior de la torre un espacio cerrado que fue aprovechado como capilla para alojar parte de los enseres y del mobiliario litúrgico del vecino templo (AMADOR DE LOS RÍOS, 1998: 301). De este modo, el único obstáculo para la apertura de la población hacia el exterior y para el ensanche definitivo de este sector era la vieja iglesia de San Martín, que quedaba así en franca posición de vulnerabilidad (fig. 5).

Sin embargo, a pesar de los problemas expuestos, la tradición oral de Niebla a menudo recurre a señalar que el derribo de 1921 se llevó a cabo por los intereses personales de determinados dirigentes municipales. Aunque semejante particular deba tomarse con cautela, existen indicios suficientes para pensar que la intencionalidad previa e interesada de las autoridades iliplenses, en el caso que nos atañe, fue realmente determinante. Valgan como ejemplo las críticas realizadas por la Comisión Provincial de Monumentos de Huelva a semejante acción devastadora:

“[...] se tramitó por el Ayuntamiento de Niebla, un expediente de cesión del edificio y terreno [...] y llevado con una rapidez grande, que denota un interés particular en este asunto, y haciéndose todo a espaldas de esta y demás corporaciones, que han debido intervenir para salvar aquellos restos históricos y artísticos de su destrucción, se llevó a cabo esta”¹⁸.

17. Desafortunadamente no hemos podido localizar referencias documentales que nos permitan fechar la ruptura de la muralla, puesto que las Actas Capitulares del Archivo Municipal de Niebla saltan de 1891 a 1908. No obstante, podemos deducir que debió llevarse a cabo en torno a 1900, puesto que Amador de los Ríos no hace mención a dicho particular en 1891, mientras que en el *Catálogo* de 1909 escribía que no hacía muchos años que se había llevado a cabo la apertura de dicho postigo.

18. BRAH, Comisión de Antigüedades, CAHU/9/7957/23(2), oficio de 3 de mayo de 1922, en el que se comunica a la Real Academia el estado de ruina en que se encuentra la iglesia de San Martín de Niebla y se interesa en que dicho inmueble sea declarado Monumento Histórico-Artístico.

Años más tarde, en el contexto de la dictadura del Directorio Militar presidido por Miguel Primo de Rivera, la misma Comisión se dirigía al gobernador civil de Huelva para insistir en que: “Precisamente cuando un nuevo régimen parece proteger contra el caciquismo en los pueblos (sic), se pretende derribar los últimos restos de una antiquísima Mezquita [refiriéndose a los fragmentos del antiguo templo parroquial], porque les molesta a unos vecinos de la antigua calleja”¹⁹. Esta referencia vendría a esclarecer el juego seguido por los cargos municipales de Niebla, que se comportarían según los valores promovidos por el sistema político canovista extendido tras la Restauración. Dicho sistema, pretendiendo una alternancia de poder entre conservadores y liberales –artificial y dirigida–, se basó en la coacción, el clientelismo y la falta de honestidad política, favoreciendo un ejercicio del poder orientado hacia la búsqueda de beneficios particulares²⁰. Cristóbal Jurado, sin ir más lejos, señalaba que el motivo que verdaderamente les llevaba a insistir en aquel asunto era el de la obtención de amplias ganancias derivadas de la venta del material resultante del derribo, algo que se daba con frecuencia, por otra parte, en otros lugares del territorio peninsular (FERNÁNDEZ PARDO, 2007: 12-14)²¹. De aquí, tal vez, el tono exigente y poco predispuesto al debate empleado por los interesados en la demolición a la hora de elevar su petición al Arzobispado –particular que trataron de reforzar con la influencia de determinados miembros de la política provincial y nacional²²–, o las continuas coacciones y amenazas que emplearon, según se deduce de la documentación, para conseguir sus objetivos²³.

19. ARABASF, Archivo General, Informes de propuestas de declaración de monumentos y varios, legajo 5-141-1 (35), oficio de la Comisión Provincial de Monumentos de Huelva, de 21 de enero de 1924, al gobernador civil, por el que se hace constar su oposición al expediente de derribo de los restos de San Martín incoado por el Ayuntamiento de Niebla.

20. Las Actas Capitulares de Niebla nos han permitido constatar que las distintas corporaciones municipales del período que tratamos mostraron claros síntomas de actividad caciquil. El poder lo monopolizaba un reducidísimo grupo de personas, unidas por lazos familiares y estrechamente vinculadas con el poder económico y con la propiedad de la tierra.

21. ADH, Sección Gobierno, Serie Asuntos Despachados, Caja “Niebla”, comunicación de 19 de abril de 1920, por la que el arcipreste de Moguer indica haber enviado el informe de dos maestros de obra de Niebla sobre el estado de conservación de San Martín y que había mantenido una reunión con el párroco Cristóbal Jurado sobre el asunto.

22. *Ibidem*, expediente de enajenación de San Martín, comunicación de 25 de febrero de 1920, por la que José Contoso Limón ruega al arzobispo que ordene la demolición del antiguo templo de San Martín; *ibidem*, comunicación de 1 de marzo de 1920, por la que el arcipreste de Moguer transmite al Arzobispado la petición de derribo del templo parroquial de San Martín, realizada por una comisión de Niebla; e *ibidem*, comunicación de 15 de abril de 1920, por la que el diputado a Cortes por Aracena, Javier Mayo, ruega al cardenal de Sevilla que atienda la petición de los interesados en la demolición del antiguo templo parroquial de San Martín.

23. Buena prueba de ello la podemos encontrar en las siguientes palabras dirigidas por Cristóbal Jurado al gobernador eclesiástico de Sevilla, con la intención de disculparse por la actitud mostrada por los interesados en el derribo, que al parecer acudieron al Arzobispado “con pliegos fantásticos alguna amenaza encubierta o interdicto de abogado” (*ibidem*, comunicación de 8 de julio de 1921, por la que Cristóbal Jurado pide al Arzobispado de Sevilla que rectifique la decisión de ceder el antiguo templo parroquial de San Martín al Ayuntamiento de Niebla).



Fig. 5. La puerta del Socorro, ya cegada, y el nuevo acceso abierto en la muralla, tras el que aparece el antiguo templo parroquial de San Martín (fot. de hacia 1920 perteneciente a la colección de la Comisión Provincial de Monumentos de Huelva, Museo Provincial de Huelva).

LA CONSERVACIÓN PARCIAL DEL EDIFICIO. CRITERIOS Y ARGUMENTOS

Por aquellos años el pueblo de Niebla permanecía completamente ajeno a la importancia de su pasado. No deberíamos obviar que ésta era una localidad totalmente dependiente del mundo agrícola y donde los recursos estaban repartidos de forma muy desigual²⁴. Si a esto le sumamos las continuas crisis a las que se veía sometido dicho sector, no deberían extrañarnos los niveles de decadencia que alcanzó la po-

24. Según el Padrón General de Habitantes de 1892, casi el 80% de la población activa estaba vinculada a las actividades agrícolas, frente a los industriales, que representaban un escueto 3%, o las personas dedicadas a otras actividades, sobre todo relacionadas con el sector servicios, que constituían, aproximadamente, el 17% de la población. La mayor parte de las personas dedicadas al mundo rural, alrededor del 58% del sector, lo hacían como jornaleros, trabajo que obligaba a complicadísimas condiciones de vida, mientras que sólo en torno al 1,5% aparecía registrado como propietario (AMN, Sección Padrones, Censos y Estadísticas, Cuadernos de padrones y censos de habitantes, legajo 166, Padrón General de Habitantes de 1892).

blación²⁵. A comienzos del siglo XX las tasas de analfabetismo eran realmente altas, dado que los problemas de subsistencia no permitirían una situación favorable para la instrucción de sus habitantes, a los que les resultaría realmente difícil, en consecuencia, reconocer los valores culturales de su patrimonio arquitectónico y arqueológico²⁶.

Esta sería la causa principal y última de la problemática existente en torno a la iglesia de San Martín, puesto que la población, con su indiferencia e incluso con su rechazo, estaría legitimando y apoyando la necesidad del derribo. A pesar de todo, también existió cierta conciencia favorable a la conservación de determinados fragmentos. Desde el primer momento, por una cuestión de respeto al culto, los interesados en la demolición expresaron su predisposición a no tocar, e incluso a reedificar si era necesario, la capilla del Señor de la Columna y la cabecera del templo²⁷. Dicha postura estaba justificada en el caso de la primera de ellas, puesto que desde la reforma de 1907 era el único espacio del viejo edificio que continuaba en uso. La segunda, sin embargo, hacía casi seis décadas que no ejercía función alguna, lo que nos lleva a pensar que la motivación —implícita o explícitamente— debía ser otra. El informe pericial que había encargado Cristóbal Jurado en noviembre de 1920 también señalaba que el ábside debía excluirse de la subasta que pretendía el sacerdote, alegándose, en esta ocasión, que se trataba de un elemento “monumental y artístico de digna memoria y conservación”²⁸. Posteriormente, el propio Jurado realizó un croquis para delimitar las partes que debían sacarse a concurso y las que debían quedar al margen del mismo, fundamentalmente, de nuevo, la capilla citada y la cabecera. Ésta había sido rotulada bajo la denominación de “ábside gótico”, quedando diferenciada claramente del resto de la fábrica por un criterio estilístico²⁹. Su factura pétrea, su cubierta abovedada y sus formas, adscritas a un lenguaje más culto, le otorgarían unos valores que, a la vista de los implicados en el tema, merecían ser respetados³⁰.

25. Según un padrón de beneficencia de 1894, un total de 184 unidades familiares estaban en situación de recibir asistencia en materia de medicinas y socorro, por lo que estimamos —si tenemos en cuenta que la población rondaba los 1.400 habitantes, aproximadamente— que en torno al 50% del vecindario vivía en condiciones de pauperadas (*ibidem*, expediente instruido para formar el padrón de vecinos pobres en el ejercicio 1894-1895).

26. Según los datos del Padrón General de Habitantes de 1892, el principal núcleo urbano de Niebla presentaba una tasa de analfabetismo de casi el 75%.

27. ADH, Sección Gobierno, Serie Asuntos Despachados, Caja “Niebla”, expediente de enajenación de San Martín, comunicación de 1 de marzo de 1920, por la que el arcipreste de Moguer transmite al Arzobispado la petición de derribo del templo parroquial de San Martín, realizada por una comisión de Niebla.

28. *Ibidem*, informe de los maestros de obra Francisco y José Castillo, fechado el 22 de noviembre de 1920, sobre el estado de conservación del templo parroquial de San Martín.

29. *Ibidem*, croquis adjunto a la comunicación de 8 de mayo de 1920, por la que Cristóbal Jurado solicita autorización al Arzobispado para subastar el antiguo templo de San Martín.

30. En el borrador de las bases de la subasta, para justificar su exclusión se hacía una valoración del ábside señalando que era “de piedra monumental y artístico”, lo que viene a confirmar el particular expuesto (*ibidem*, escrito sin fecha por el que se autoriza la subasta del antiguo templo parroquial de San Martín, expresando las condiciones de la misma).

Finalmente, y como estaba previsto, ninguno de estos elementos sufrió daño alguno al ejecutarse la demolición. Sin embargo, José Marchena Colombo, al paralizar la obra cuando aún no habían sido derribados ciertos fragmentos cuya conservación no había sido prevista, daría pie al inicio de una tensa disputa entre la Comisión Provincial de Monumentos de Huelva y las autoridades municipales acerca de la conveniencia de la salvaguarda de los mismos. Los comisionados, después de visitar los restos del templo, pudieron constatar que la capilla del lado de la Epístola, en parte, ya había sido atacada por la piqueta, lo que sumado a que no consideraban de valor sus pinturas murales y a que había otras edificaciones semejantes en la provincia, les llevó a expresar que “los restos de dicha capilla, ya no pueden tener valor, y no hay inconveniente en que acaben de destruirse, antes que los derriben las aguas”³¹.

Esta decisión venía determinada por una consideración heredada de la tradición legislativa del siglo anterior. A principios del XIX, con la Instrucción de 1802 sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos, dictada por Carlos IV, se establecía un concepto de patrimonio caracterizado por su indefinición y basado, únicamente, en criterios de antigüedad. Aun cuando con un Decreto de 16 de diciembre de 1876, destinado a evitar la destrucción de edificios públicos, se incluyeran los criterios de “valor artístico” e “histórico” para evaluar los monumentos, el carácter de indeterminación y de poca claridad conceptual permanecería vigente en la legislación posterior (MUÑOZ COSME, 1989: 17). A partir de entonces se tendería a una consideración fragmentaria de los edificios, valorándose, únicamente, los elementos de mayor relevancia estética o simbólica (GANAU CASAS, 1998: 20-25). En el caso de San Martín fue esto lo que ocurrió, puesto que, mientras se decidía que no merecía la pena conservar la capilla del lado de la Epístola, se determinaba la necesidad de salvaguardar y proteger tanto el ábside como la portada de los pies. De este modo lo estimaba la Comisión de Monumentos en su sesión de 28 de noviembre de 1921:

“[...] solo quedaba en pie [...] el ábside y la puerta principal [...] y aparte de un trozo del brazo derecho de crucero formado por una capilla de los siglos catorce a quince, en la que aparecían los restos de una pinturas murales, completamente destruidos, pero que por lo poco que se podía ver de ellas no tenían ni la antigüedad, ni el valor que se les había atribuido, estando este trozo de capilla, en tan mal estado, que no había inconveniente en que se acabara de destruir; mientras que por el contrario, tenían tal valor histórico y artístico el ábside y la puerta principal de entrada, que procedía, no solo que se respetaran, sino que fueran indicados como monumentos históricos y artísticos”³².

Estas fueron las razones empleadas para justificar la solicitud de declaración de monumento histórico-artístico en favor de la capilla del Señor de la Columna, la cabecera y la portada del antiguo templo, concedida, finalmente, el 24 de noviembre de 1922.

31. BRAH, Comisión de Antigüedades, CAHU/9/7957/23(3), copia del informe de la Comisión de Monumentos de Huelva de fecha 27 de noviembre de 1921, en el que se describe la visita realizada a la iglesia de San Martín de Niebla el 2 de octubre de 1921.

32. ARABASE, Comisión Provincial de Monumentos de Huelva, legajo 4-58-22, acta de la duodécima sesión de la Comisión Provincial de Monumentos de Huelva, celebrada el 28 de noviembre de 1921.

CONCLUSIONES

Podríamos afirmar que el abandono y deterioro del templo parroquial de San Martín fue el resultado del proceso de secularización experimentado por la sociedad española a lo largo del siglo XIX, derivado de la implantación de un nuevo régimen. Las traumáticas transformaciones a las que se vio sometida buena parte de las ciudades y poblaciones del país, que buscaban su adaptación al modelo impuesto por el nuevo paradigma, también tendrían su particular capítulo en Niebla, dando como resultado la canalización de una enorme presión sobre el viejo edificio. No obstante, resulta bastante obvio que, tanto su mal estado de conservación como la necesidad de ensanchar la trama urbana de la localidad, no eran más que excusas para ocultar los intereses particulares y partidistas de la oligarquía local, que demostró un enorme interés por especular con el inmueble. Esta circunstancia se vio favorecida por la despreocupación que demostró el vecindario, que, debido a su escaso nivel de desarrollo social y educativo, no era capaz de identificar los valores culturales del monumento. Por último, resulta realmente significativo comprobar cómo, a pesar de todo, sí hubo cierto interés por proteger algunos de sus fragmentos, aunque nunca –a excepción de la capilla del Señor de la Columna, que lo fue por un motivo meramente religioso y devocional– de la obra mudéjar. El ábside, a la vista de la masa social de la localidad, estaba revestido de un carácter monumental que derivaba de su adscripción a un lenguaje que, en contraposición con el resto de la fábrica, presentaba un carácter culto. Ya a nivel institucional, la portada de los pies fue protegida por una cuestión estética y simbólica. La Comisión Provincial de Monumentos de Huelva, convencida –pensamos que erróneamente– de que había pertenecido a una de las antiguas mezquitas de Niebla, la valoraba de forma muy positiva, mientras hacía lo propio, pero justo a la inversa, con la capilla colateral del lado de la Epístola, por el simple hecho de ser ya una obra bajomedieval y adscrita a una tipología más abundante en la zona.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA FERRERO, J.M. (2006), *Elena Whishaw y Niebla: la dama de las piedras*, tesis doctoral, Huelva, Universidad.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1891), *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia: Huelva*, Barcelona, Arte y Letras.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1998), *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Huelva (1909)*, Huelva, Diputación Provincial-Ministerio de Educación y Cultura-Instituto del Patrimonio Histórico Español.
- ANASAGASTI VALDERRAMA, A.M. y RODRÍGUEZ LIÁÑEZ, L. (2006), *Niebla y su tierra en la Baja Edad Media. Historia y documentos*, Huelva, Diputación Provincial.
- BELÉN DEAMOS, M. (2003), «Arqueología y clero rural. Cristóbal R. Jurado Carriño, cura de Niebla (Huelva)», en M. BELÉN DEAMOS y J. BELTRÁN FORTES (eds.), *El clero y la arqueología española (II Reunión Andaluza de Historiografía Arqueológica)*, Sevilla, Universidad-Fundación El Monte, pp. 131-164.

- BERNAL MONTERO, J. (1916), «Curiosidades de Niebla», *Bética. Revista Ilustrada*, 44-45, s.f.
- DOMÍNGUEZ VELA, J.J. (2001), *La carretera Alcalá de Guadaira-Huelva (1833-1984)*, Sevilla, Diputación Provincial.
- FERNÁNDEZ PARDO, F. (2007), *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*, t. IV, Madrid, Fundación Universitaria Española-Gobierno de La Rioja-Junta de Castilla y León-Caja Duero.
- GANAU CASAS, J. (1998), *La protección de los monumentos arquitectónicos en España y Cataluña, 1844-1936: legislación, organización, inventario*, Lleida, Universitat.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1980), *Huelva Monumental*, Huelva, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura.
- LADERO QUESADA, M.A. (1992), *Niebla, de Reino a Condado. Noticias sobre el Algarbe andaluz en la Baja Edad Media*, Huelva, Diputación Provincial.
- MAIER ALLENDE, J. (2007), «Aureliano Fernández-Guerra, Giovanni Battista de Rossi y la arqueología paleocristiana en la segunda mitad del siglo XIX», en J. BELTRÁN FORTES, B. CACCIOTTI y B. PALMA (coords.), *Arqueología, Coleccionismo y Antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad, pp. 299-350.
- MUÑOZ COSME, A. (1989), *La conservación del Patrimonio Arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- NOGALES, J. (1900), «Lo indestructible», *La Vanguardia*, jueves 19 de julio, p. 4.
- RASTROJO LUNAR, J. (2006), «Intervención arqueológica de urgencia en la Plaza de San Martín de Niebla (Huelva)», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 2003, t. III, vol. 1, pp. 630-639.

UNA ERMITA CUASI PANTEÓN. MANUEL CORTINA Y LA INFLUENCIA MUDÉJAR EN LA ERMITA DE LA VIRGEN DEL CARMEN DE TERUEL

José Luis Baró Zarzo
Universidad Politécnica de Valencia

EL ARQUITECTO CORTINA

José M^a Manuel Cortina (1868-1950) fue un popular arquitecto valenciano cuya obra puede ser encajada con comodidad dentro de la corriente denominada “medievalismo fantástico” (BENITO GOERLICH, 1983). Esta variante del eclecticismo hunde sus raíces en Barcelona a finales del XIX y tiene como precedente más cualificado la figura de Lluís Domènech i Montaner. Precisamente, Cortina cursó sus estudios en la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona, donde Domènech ejercía de profesor. La obra construida por el maestro, en especial la que conoció durante su período de estudiante, y sus ideas teóricas expresadas en el artículo «En busca de una arquitectura nacional» (1878), en el que abogaba por la revitalización de los estilos históricos nacionales, ejercerían sin duda una influencia constante en toda la trayectoria de Cortina.

La producción del arquitecto valenciano comprende principalmente edificios residenciales y funerarios, y también algunos religiosos y civiles. En ellos Cortina demuestra una notable facilidad para asimilar todo tipo de motivos compositivos de inspiración medieval, para luego reelaborarlos con habilidad en sus fachadas: románico, gótico, árabe, mudéjar, etc.

Aunque su obra se concentra en Valencia y sus alrededores, se conservan algunos edificios fuera del ámbito levantino, como la casa de los Dragones de Ceuta o la ermita de la Virgen del Carmen en Teruel. Precisamente esta última y el campanario de la iglesia de Fontanars dels Alforins (Valencia) son las obras de Cortina en que la inspiración mudéjar es más evidente, si bien, como ocurre en la mayoría de su producción, no es la única.

LA PRIMITIVA ERMITA DEL CARMEN

La conexión de Cortina con la ciudad de Teruel se estableció seguramente a través de su madre, Josefa Pérez Esteban, oriunda de la ciudad de los Amantes. Posi-

blemente, los Pérez mantenían buena relación con los Garzarán, familia burguesa turolense dedicada a la banca y a otros negocios que regentaban a caballo entre Teruel y Valencia, pues ya en 1892, recientemente titulado, Manuel Cortina recibía el encargo para intervenir en un edificio que Constantino Garzarán poseía en Valencia¹.

En una escueta crónica publicada en el *Diario de Teruel* de 5 de marzo de 1903 se vinculaba a Cortina con la familia Garzarán, en concreto con la viuda de Constantino, quien habría adquirido poco antes la antigua ermita del Carmen con la intención de acometer su reforma (PÉREZ SÁNCHEZ y MARTÍNEZ VERÓN, 1998)².

Tanto Sebastián López (1969) como Martínez Verón (PÉREZ SÁNCHEZ y MARTÍNEZ VERÓN, 1998) atribuyen a Cortina la construcción de la primitiva ermita en 1882, quien a su vez habría realizado, veinte años después, una profunda remodelación de la misma que la habría llevado a su aspecto actual. Hay que desmentir rotundamente la primera afirmación, pues para entonces Cortina contaba tan sólo con 14 años y no había comenzado siquiera sus estudios de arquitectura. En realidad, la primitiva ermita es muy anterior. Se tiene constancia de que ya existía en su actual emplazamiento, junto a la carretera de Zaragoza, una ermita dedicada a la Virgen del Carmen al menos desde el último tercio del siglo XVIII (MARTÍNEZ ORTIZ, 1957)³.

No obstante, con independencia de la antigüedad y de las características y estado de conservación de la construcción primitiva en el momento de formalizarse el encargo, lo cierto es que no se conservó más que el emplazamiento y la dedicación a la Virgen del Carmen, por lo que la obra de Cortina puede considerarse de nueva planta.

LA ERMITA DE CORTINA

La nueva edificación, construida en 1903, está integrada por diferentes volúmenes que se yuxtaponen a un cuerpo principal que contiene el santuario propiamente dicho (fig. 1). Por delante, orientado al sudeste, el atrio acoge a los fieles bajo un gran arco gótico, mientras que del lado opuesto emerge un pequeño ábside poligonal que conforma el camarín de la Virgen. En el lado norte se halla adosado un sencillo cuerpo bajo y alargado que hace las veces de sacristía. La cara sur, asomada antaño a la carretera, es la única que no presenta añadidos (fig. 2).

1. Se trata del proyecto de un mirador para el edificio situado en el número 30 (antes 26) de la calle de Cuarte de Valencia. Archivo Histórico Municipal de Valencia, Policía Urbana, 1892, caja 188, exp. 197, 24 de septiembre de 1892.

2. Descubierta por Antonio Pérez en *Diario de Teruel* del 5-III-1903, la nota dice textualmente: “Llegada del arquitecto Sr. Cortina para traer a la viuda de D. Constantino Garzarán los planos de reforma de la ermita del Carmen. Se encuentra en nuestra ciudad el inteligente arquitecto Sr. Cortina, que ha venido con el fin de traer a la señora viuda de D. Constantino Garzarán (q.e.p.d.) los planos para llevar a cabo las grandes reformas que trata de introducir en la ermita de la Virgen del Carmen, la cual ha adquirido recientemente por compra a sus propietarios. Las obras y reformas que han de practicarse, es seguro que convertirán dicho punto en un hermoso lugar, que llamará justamente la atención”.

3. Este dato revelador está extraído del manuscrito que, según el autor de la transcripción, constituye “la más antigua guía, de carácter descriptivo, histórico y artístico que se ha hecho de Teruel”.

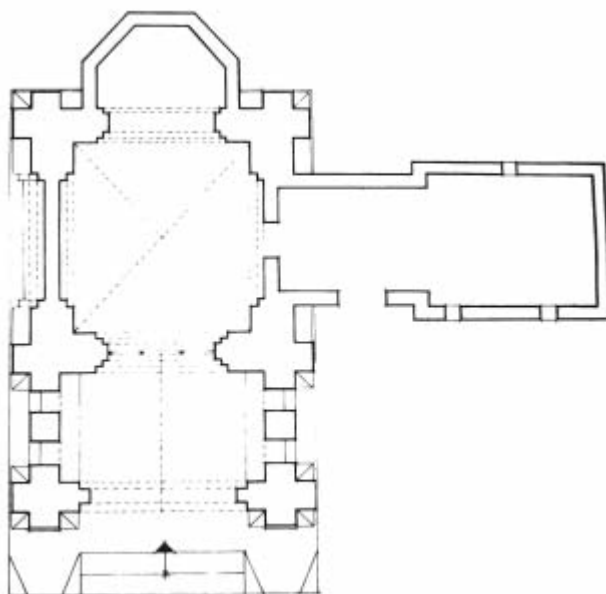


Fig. 1. Planta del levantamiento de la ermita del Carmen efectuado por Alejandro Cañada con ocasión de su restauración. Proyecto de 1989.

A partir de esta configuración se observa que la ermita no se orienta siguiendo la tradición de los templos cristianos de situar la cabecera al este, sino que ocurre más bien lo contrario. Posiblemente la explicación se encuentre en alguno de estos argumentos: el condicionamiento por la posición de la ermita preexistente; la mejor orientación al sudeste, dado el clima turolense, protegiéndose de los vientos fríos del norte; o la disposición de la entrada hacia la ciudad, desde donde acudían principalmente los fieles (fig. 3).

Todo el edificio descansa sobre un sólido basamento de piedra que lo aísla de la humedad del terreno. No obstante, predomina en los muros la fábrica de ladrillo, material que se combina con piedra artificial, unas veces para marcar el perfil de los arcos —en ese caso, el color que recibe es el verde oscuro— y otras para definir elementos ornamentales —sobre fondo azul celeste contrastan piezas menudas en verde y naranja. Los tejados están recubiertos con tejas planas vidriadas en color azul intenso y blanco formando dibujos.

El cuerpo central, de planta cuadrada, es el más esbelto. En cada frente se abre un gran arco ojival, decorado con doble arquivolta de ladrillo, dos hiladas de esquinillas a tresbolillo siguiendo la traza del arco y una moldura exterior. Estos arcos se acoplan perfectamente con las fábricas del atrio y el ábside, mientras que los laterales se cierran con vidrieras enrejadas. Acentuando las esquinas se elevan pilastras —reminiscencia de los contrafuertes medievales—, decoradas



Fig. 2. Ermita del Carmen. J.M^a Cortina (fot. Archivo Cortina).



Fig. 3. Ermita del Carmen en 1909. J.M^a Cortina (fot. Museo Provincial de Teruel).



Fig. 4. Siglas del Ateneu Canetenc, Canet de Mar (1885). Lluís Domènech i Montaner (fot. autor).



Fig. 5. Número 48 de la calle Caspe. Casa Calvet, Barcelona (1898-1900). Antoni Gaudí.



Fig. 6. Iniciales de Constantino Garzarán López. Ermita del Carmen, Teruel (1903). J.Mª Cortina (fot. autor).

con motivos modernistas distribuidos en dos niveles: el inferior, con letras caligráficas, y el superior, con cruces griegas. Los muros de ladrillo se rematan con un friso de proporciones clásicas que libra, al centro de cada cara, un pequeño hueco de iluminación. De aquí arranca la cubierta abovedada de rincón de claustro.

El atrio mantiene la anchura de la nave, aunque es más corto. Se cubre con bóveda de cañón apuntado de la misma fábrica de ladrillo, reproduciendo en el frente la decoración de los arcos del cuerpo central, ahora coronado con una espadaña con campanillo. Repiten las pilastras, pero de menor altura. A las bandas se disponen bancos corridos con huecos enrejados que permiten la entrada de luz al interior.

El ábside es el cuerpo más reducido. De planta pentagonal y completamente ciego, apenas se decora con estrechas bandas de esquinillas.

La sacristía denota gran sencillez, tanto por su concepción geométrica —una simple nave perpendicular al cuerpo central— como por la ausencia de decoración. Se distribuye en dos partes: un distribuidor, más estrecho, que contiene la puerta de acceso, y una estancia rectangular iluminada por tres huecos rasgados. A diferencia de los demás cuerpos, la cubierta se resuelve a dos aguas de escasa pendiente, con teja alicantina.

Entre los motivos decorativos al exterior figuran las iniciales de los apellidos del comitente, don Constantino Garzarán López (fig. 6), así como diferentes símbolos carmelitas. El más extendido es la enseña, que suele ir acompañada por una corona con doce estrellas y una bola con cruz (fig. 7)⁴. La recreación de estos

4. La enseña del Carmen contiene una montaña estilizada con los lados redondeados y la cima proyectada hacia el cielo que representa el Monte Carmelo, lugar de origen de la Orden; tres estrellas de seis puntas, una en el centro de la montaña y las otras dos en el cielo, a ambos lados de la montaña, que aluden a la peregrinación de los carmelitas. La corona con doce estrellas representa la coronación de María y la bola (orbe, universo) con la cruz (Cristo) se refieren a la cristiandad.



Fig. 7. Enseña carmelita en una de las rejas laterales del atrio. Ermita del Carmen, Teruel (1903). J.Mª Cortina (fot. autor).



Fig. 8. Cubierta principal y falsa linterna. Ermita del Carmen, Teruel (1903). J.Mª Cortina (fot. autor).



Fig. 9. Interior de la ermita del Carmen. J.Mª Cortina (fot. autor).

símbolos alcanza su máxima expresividad en el remate modernista de la cúpula (fig. 8)⁵.

La ermita del Carmen resulta menos interesante puertas adentro. Arquivoltas taqueadas, cabezas de ángeles, inscripciones latinas, vidrieras polícromas, cúpula estrellada y otros motivos decorativos al uso en edificios religiosos se combinan con guirnaldas de flores, un zócalo de azulejo valenciano de tonos azulados y un pavimento de baldosa hidráulica, en una mezcolanza ingenua y un tanto vulgar de materiales, colores y formas en la que sorprende la ausencia de luz natural en toda la bóveda (fig. 9).

De cualquier manera, la concentración del interés creativo al exterior en detrimento de los espacios interiores, propia de la obra de Cortina y, en general, del historicismo, no resulta ilógica en esta ocasión, si pensamos que la ermita era punto de devoción de los fieles, efectivamente, pero que las plegarias se dirigían desde el exterior —en concreto, desde el atrio— y que la puerta principal no se abría más que en contadas ocasiones.

INFLUENCIAS

Cortina supo combinar con maestría materiales, colores y formas de muy diversas procedencias en una acertada síntesis estilística de medievalismo y modernismo, de mediterraneidad y tradición local, que hacen de la ermita una pequeña joya del eclecticismo aragonés.

5. En el remate de coronación o falsa linterna la cruz de forja fue sustituida finalmente por una veleta.



Fig. 10. Paso inferior de la torre de El Salvador, Teruel (s. XIV) (www.aragonmudéjar.com).



Fig. 11. Atrio de la ermita del Carmen, Teruel (1903). J.M^a Cortina (fot. autor).

No cabe duda de que la arquitectura mudéjar de Teruel, ciudad que a buen seguro habría visitado con frecuencia en su juventud, había de dejar un poso significativo en la obra de Cortina. Además, conviene recordar que el mudéjar era una de las cuatro tendencias propuestas por Doménech para “constituir una arquitectura moderna y nacional”, y que, siguiendo sus recomendaciones, podía tener una aplicación más adecuada “en la parte oriental” de España (DOMÉNECH I MONTANER, 1878)⁶.

Efectivamente, la ermita del Carmen no es ajena a la influencia mudéjar turolense, que se traduce en el hábil manejo del ladrillo siguiendo la tradición local y la inserción de elementos decorativos en color verde. A su vez, las fábricas de ladrillo muestran su ascendencia mudéjar en la gran arcada ojival del atrio, las arquivoltas del cuerpo principal, las fajas de esquinillas repartidas por todas las fachadas o el alero con dientes de sierra de la sacristía (figs. 10 a 13).

Se trata de préstamos adaptados de forma literal, pero combinados entre sí y con otros repertorios siguiendo el espíritu romántico de plena libertad del artista, ava-

6. Doménech hablaba de “arquitectura árabe o la modificación de la misma que los alarifes importaron a la sociedad cristiana y que se conoce generalmente con el nombre de ‘mudéjar’”.



Fig. 12. Detalle de la decoración de la torre de San Martín, Teruel (s. XIV) (www.aragonmudejar.com).



Fig. 13. Detalle del arco de la cara norte. Ermita del Carmen, Teruel (1903). J.Mª Cortina (fot. autor).



Fig. 14. Cubierta de la capilla de la casa Roura, Canet de Mar (1892). Lluís Domènech i Montaner (fot. autor).



Fig. 15. Cubierta del ábside de la ermita del Carmen, Teruel (1903). J.Mª Cortina (fot. autor).

lado en la confianza depositada por el maestro Domènech en las arquitecturas del pasado⁷. Si hay algo que mejor define el talante de Cortina es su eclecticismo empedernido, esa síntesis personal de elementos y estilos que podemos rastrear en la ermita del Carmen a partir de su particular ámbito topo-biográfico, que hemos iniciado en el mudéjar turolense.

La siguiente parada hay que situarla en Valencia (LABORDA YNEVA, 1996), tierra donde nació, vivió y construyó la mayor parte de su obra. De aquí procede la elec-

7. Domènech (1878) apunta: “Admitamos los principios que en arquitectura nos enseñan todas las edades pasadas, que de todas, bien guiados, necesitamos”.

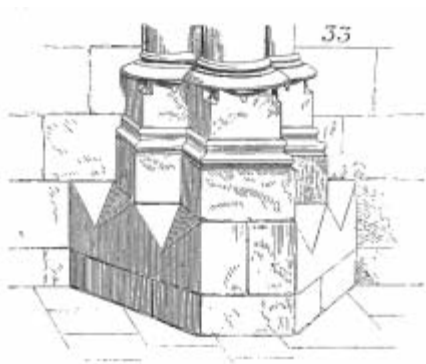


Fig. 16. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, de Viollet-le-Duc, 1856, t. 2, voz "Base", dibujo nº 33.



Fig. 17. Detalle del zócalo. Ermita del Carmen, Teruel (1903). J.Mª Cortina (fot. autor).

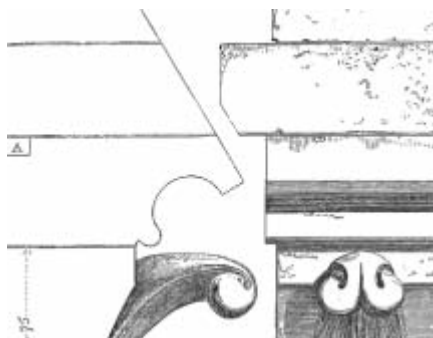


Fig. 18. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, de Viollet-le-Duc, 1856, t. 4, voz "Corniche", dibujo nº 18.



Fig. 19. Detalle de cornisa. Ermita del Carmen, Teruel (1903). J.Mª Cortina (fot. autor).

ción de la cerámica vidriada para las cubiertas y la combinación de los colores blanco y azul, que aluden a las cúpulas barrocas de las iglesias levantinas (BARÓ ZARZO, 2011).

Por otra parte, los estudios de Cortina en Barcelona (1884-1890) coincidieron con el período de gestación del modernismo. Fue discípulo de Elías Rogent –director de la Escuela Provincial de Arquitectura hasta 1889– y de Lluís Domènech i Montaner, como hemos adelantado, entre otros. Durante su etapa de estudiante construyeron sus primeras obras Antonio Gaudí, José Domènech Estapá y Enrique Sagnier. Fueron compañeros en la Escuela José Puig i Cadafalch y Manuel Vega i March. Este último dirigiría posteriormente la revista *Arquitectura y Construc-*

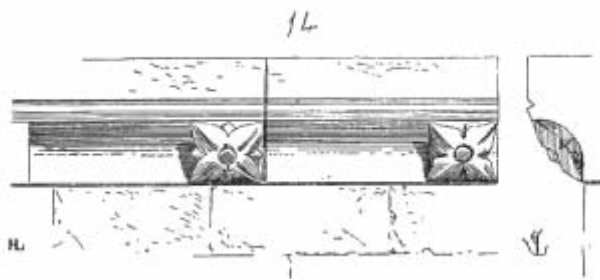


Fig. 20. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, de Viollet-le-Duc, 1856, t. 4, voz "Corniche", dibujo nº 14.



Fig. 21. Detalle de ménsula. Ermita del Carmen, Teruel (1903). J.Mª Cortina (fot. autor).

ción, canal que le permitiría a Cortina difundir algunas de sus obras (CORTINA, 1905, 1912 y 1917).

La huella de los maestros catalanes aflora, principalmente, en elementos decorativos, como el remate de la cubierta, las vidrieras de colores o la caligrafía y disposición de las iniciales entrecruzadas (figs. 4, 5 y 6). La casa Roura (1892) en Canet de Mar (Barcelona), obra de Domènech i Montaner, con su pequeña capilla constituye un referente directo para la ermita: fábrica de ladrillo visto, predominio de arcos ojivales y, sobre todo, el trazado del ábside y su cubrición con escamas vidriadas⁸, que sólo adquieren relieve para remarcar las aristas (figs. 14 y 15).

Desde la Escuela de Arquitectura de Barcelona Cortina asimiló también las teorías racionalistas de Eugène Viollet-le-Duc, por entonces en plena efervescencia, especialmente a través del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854-1868) (RODRÍGUEZ PEDRET, 2011), del que el arquitecto valenciano poseía un ejemplar⁹. Detalles como los perfiles de las molduras o las piezas de basamento tienen esta filiación (figs. 16 a 21), a lo que habría que añadir la predilección de Viollet por el gótico, estilo que desde el segundo tercio del XIX venía asociándose con los edificios religiosos.

LAS DOS VERSIONES DEL PROYECTO

Si atendemos a la minuciosidad de los detalles, la ermita del Carmen parece corresponder, tal y como ha señalado Antonio Pérez (1998), a la maqueta de un gran templo. Sin embargo, la verdadera escala de la ermita remite a otro tipo de cons-

8. La cubrición con tejas vidriadas planas, solución importada a la ermita por Cortina, ha dado un mal resultado constructivo debido a la adversa climatología turolense.

9. El *Dictionnaire* de Cortina se conserva actualmente en la biblioteca del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia.



Fig. 22. Maqueta del panteón de Rafael Monterde y Mangas (1895). J.M^a Cortina. Construido en el Cementerio General de Valencia. Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia, ref. CE3/01876 (fot. Gutiérrez Mozo, 2011: 142).



Fig. 23. Maqueta del panteón de la familia Puchol-Sarthou (1896). J.M^a Cortina. Construido en el Cementerio General de Valencia. Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia, ref. CE3/01875 (fot. Gutiérrez Mozo, 2011: 144).



Fig. 24. Maqueta de la ermita del Carmen, Teruel (1903). J.M^a Cortina. Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia, ref. CE3/01863 (fot. Gutiérrez Mozo, 2011: 202).

trucciones, bien experimentado por Cortina desde su cargo de arquitecto de cementerios de Valencia. Nos referimos a los panteones (GIRBÉS PÉREZ, 2010). De hecho, en la colección de maquetas del arquitecto, actualmente en el Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia, el modelo de la ermita¹⁰ pasa desapercibido entre otros de panteones, incluso guarda un sorprendente parecido con algunos de ellos (figs. 22 a 24)¹¹. Estas coincidencias no son casuales.

Cortina diseñó dos versiones distintas de la ermita. La primera está recogida en el proyecto original, que lleva fecha de 31 de enero de 1903, del que se conservan los planos de alzados y secciones (figs. 25 y 26)¹². De la segunda versión no nos han llegado dibujos pero sí la maqueta de escayola, ya mencionada, que se corresponde sustancialmente con la realidad construida (fig. 27). Entre ambas propuestas se aprecian tres diferencias significativas.

10. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia, ref. CE3/01863, escala 1/50. La colección la componen catorce maquetas, de las que once corresponden a panteones.

11. El panteón de los Monterde (1895) o el de la familia Puchol-Sarthou (1896), ambos en el Cementerio General de Valencia, tienen una concepción similar a la ermita del Carmen.

12. Museo Nacional de Cerámica “González Martí”. En concreto, los planos corresponden al alzado principal y lateral, sección longitudinal y secciones transversales por el atrio y por la cúpula. No se han conservado plantas.



Fig. 25. Alzados y sección transversal del proyecto de la ermita del Carmen, Teruel (1903). J.Mª Cortina. Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia.

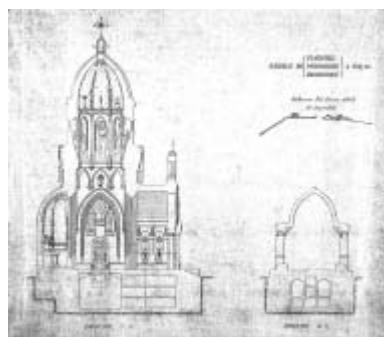


Fig. 26. Secciones longitudinal y transversal por el atrio del proyecto de ermita del Carmen, Teruel (1903). J.Mª Cortina. Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia.

En la versión más antigua Cortina propuso bajo la ermita una especie de cripta abovedada a la que se accedía por una trampilla situada en el crucero. Justo debajo se encontraba un pequeño recinto iluminado con tragaluces laterales, al que se abrían siete nichos de distinto tamaño ordenados bajo el atrio. Nada de ello se llevó a cabo en la ermita construida.

El más llamativo de los cambios tuvo que ver, sin embargo, con la formalización de la cúpula central. Desafortunadamente, la propuesta inicial era mucho más elaborada y rica que la solución ejecutada. Por encima del coronamiento de los muros se hacía visible la transición de la planta cuadrada del crucero al tambor octogonal, resuelta al exterior con taludes escalonados y en el interior mediante trompas. En cada cara del tambor se abrían sendos óculos de tracería cuadrilobulada. Las aristas del tambor estaban achaflanadas, mientras que la articulación con la cúpula se producía mediante gabletes encadenados, en una fantasía gótico-barroca que recuerda las obras de Guarini. Sobre los vértices de los gabletes se alzaban cruces celtas. La cúpula de ocho caras estaba literalmente coronada con una linterna que permitía una entrada mínima de luz, contribuyendo a conferir al interior una proporción de acusada esbeltez, tanto mayor contemplada desde el vacío inferior de la cripta.

En la versión construida, el sistema de cubrición fue simplificado de modo ostensible. Desaparece el tambor con sus gabletes, lo que obligó a reformar la cúpula que pasaba de ocho a cuatro caras, quedando convertida en bóveda de rincón de claustro. El remate octogonal en coronación se mantuvo, aunque ahora acoplado forzosamente a la bóveda de cuatro caras y sin función de linterna.

La última de las diferencias se refiere al cuerpo lateral alargado del lado norte, que no figuraba en la primera versión.

La divergencia entre las dos propuestas induce a pensar que, inicialmente, el proyecto fue concebido para un uso mixto de templo y panteón. Apuntan en esa dirección dos hechos. En primer lugar, que no aparecen en los dibujos del primitivo

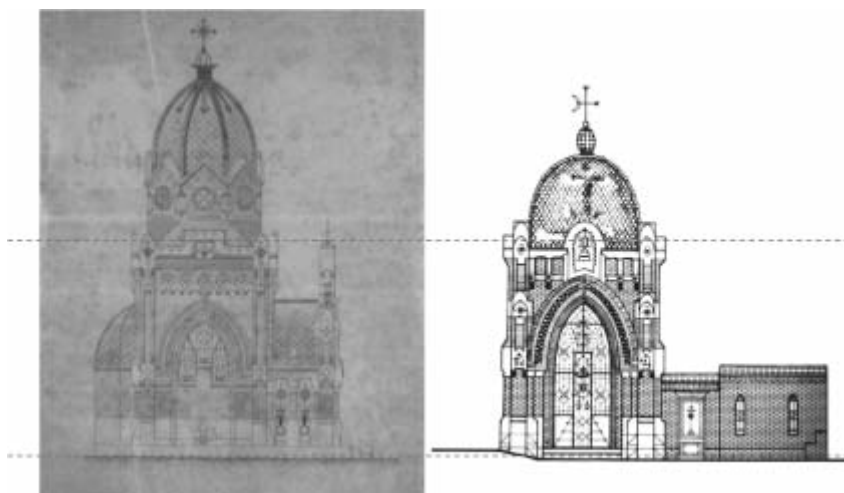


Fig. 27. Comparación de los alzados del primer proyecto de Cortina y del levantamiento de A. Cañada.

proyecto las iniciales del comitente, detalle que, a buen seguro, no se le habría pasado por alto dibujar al arquitecto –extraordinariamente perfeccionista– de haber sido esa la intención. Esta circunstancia podría relacionarse con el destino familiar y no singular de los enterramientos. En segundo lugar, ya aparecen en los planos diversos símbolos carmelitas, circunstancia que descartaría la hipótesis de un encargo para un emplazamiento distinto del actual.

Posiblemente fuera el rechazo municipal¹³ o la precipitada muerte del comitente lo que obligó a un cambio de planes, que significaría la adaptación de la ambiciosa ermita-panteón inicial a un templo, igualmente de carácter privado pero sin enterramientos y más modesto, al que finalmente se le adosarían las dependencias para sacristía y habitación del ermitaño.

EL CAMPANARIO DE FONTANARES

Otra de las obras donde Cortina se muestra receptivo a la influencia mudéjar es la torre de la iglesia de Fontanars dels Alforins (Valencia). Los trabajos, que consistieron básicamente en la elevación de un nuevo cuerpo de campanas, coincidieron en el tiempo (1915-1916) con las obras del teatro para la vecina ciudad de Villena (Alicante), quizás el proyecto más soberbio de toda la carrera del arquitecto valen-

13. La Real Orden de 18 de julio de 1887 había prohibido las inhumaciones fuera de los cementerios comunes.



Fig. 28. Detalle del remate de la torre de San Martín, Teruel (s. XIV) (www.aragonmudejar.com).



Fig. 29. Campanario de la iglesia de la Virgen del Rosario de Fontanars del Alforins, Valencia (1914-1915). J.M^a Cortina.

ciano y que, desgraciadamente, no llegó a materializarse más que sólo en parte (BORDERA I BORDERA, 2009). Si en el teatro predominaba una mezcla de estilos neoárabe y neonazari, en Fontanars es otra combinación, la de mudéjar y barroco, la que caracteriza la intervención.

De nuevo abundan los motivos geométricos confeccionados con ladrillo, como las fajas de esquinillas o las hiladas triscadas definiendo frisos y cornisas. Otro rasgo neomudéjar se advierte en las inserciones en los muros de piezas esmaltadas, en este caso en tonos azules.

Por su parte, el gusto barroco se muestra en los achaflanamientos de las esquinas y en la disposición de determinados elementos procedentes del lenguaje clásico interpretados libremente por el autor, como el entablamento que recibe el cuerpo de campanas o los arcos de medio punto sobre pilastras.

La formalización de la cubierta, atípica en este tipo de construcciones, es claramente deudora de la ermita de Teruel, incluso en su remate, con las únicas diferencias de los colores empleados –limitados aquí al blanco y azul– y del dibujo que forman las tejas –cruces, en el caso de la ermita, y un rosario entrelazado en el del campanario– (figs. 28 y 29).

La escala reducida de la actuación y el diseño de las cruces dispuestas sobre los arcos tienen que ver nuevamente con la arquitectura de los panteones, a la que tanto empeño dedicó Cortina en el último lustro del XIX.

LOS DIBUJOS DE LAS TORRES MUDÉJARES

Para concluir, ahondando en el mismo autor aunque no en la misma obra, pasamos a comentar dos dibujos firmados por Cortina en 1922, en los que se aborda la manera de disponer diversos refuerzos estructurales para la conservación de las torres mudéjares turolenses de San Martín y El Salvador (CALVO, 1981)¹⁴.

El primero reproduce el esquema de “castillete para engatillar y reparar” ambas torres (fig. 30). Se compone de un alzado y una planta seccionada con andamios bordeando la torre.

El otro dibujo es el esquema del tornapuntado de la torre de San Martín (fig. 31), y muestra tres apeos o refuerzos laterales a modo de contrafuertes proyectados en albañilería hasta un primer nivel y con vigas metálicas en celosía por encima, hasta alcanzar la mitad de la altura de la torre, sobrepasando con creces el nivel del refuerzo de sillería que construyera Quinto Pierres Vedel a mediados del XVI. Los dos tornapuntas laterales se prolongan a nivel de suelo con sendas zapatas.

A pesar de que la autoría de estos dibujos está fuera de toda duda, no se tiene constancia de que se efectuaran en las torres obras bajo la dirección de Cortina, por lo que el trabajo debió de limitarse a la preparación de meros esquemas preliminares o quizás de algún informe¹⁵.

14. El archivo familiar de Cortina dispone de fotografías de los dibujos. No se han conservado los originales.

15. Rafaela Calvo habla de “iniciación” de la restauración de las torres mudéjares de San Martín y El Salvador por parte de Cortina. Esta hipótesis podría estar avalada por el hecho de que el arquitecto poseía en su colección de cerámica varias piezas originales procedentes de las torres, ejemplares que se conservan actualmente en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” con las referencias nº 275, 276, 290, 291 y 295. Entre la documentación del Archivo Cortina se encuentra también una foto de la torre de San Martín. La misma autora se expresa en otro pasaje como sigue: “[Manuel Cortina] fue fiel y riguroso reconstructor [...] de las Torres Mudéjares de Teruel”. Esta afirmación denota la tendencia poco rigurosa y exagerada de su investigación, posiblemente influida por la relación familiar con el arquitecto, de quien era nieta.

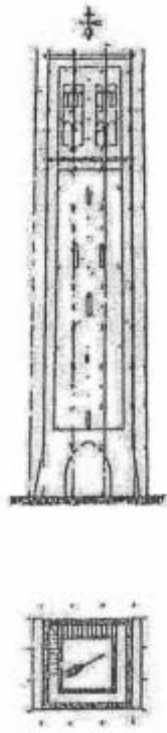


Fig. 30. “Esquema de castillete para engatillar y reparar las torres de San Martín y San Salvador”, Teruel (1922). J.Mª Cortina. Tesina de Rafaela Calvo (fig. 78).

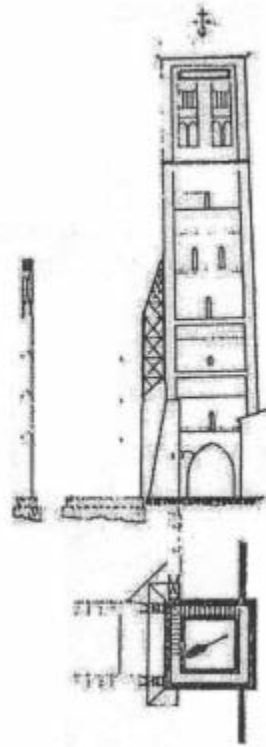


Fig. 31. “Esquema del tornapuntado de la torre de San Martín”, Teruel (1922). J.Mª Cortina. Tesina de Rafaela Calvo (fig. 77).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAHALÍ, Barón de (1897), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech.
- ARNAU AMO, J. (2011), «El pensamiento del arquitecto Cortina, a través de sus escritos», en E. GUTIÉRREZ MOZO (ed.), *Fabular edificando. La obra de Cortina*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, pp. 29-37.
- BARÓ ZARZO, J.L. (2011), «Cortina entre bastidores: proyectos, obras desaparecidas y edificios conservados fuera de Valencia», en E. GUTIÉRREZ MOZO (ed.), *Fabular edificando. La obra de Cortina*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, pp. 51-60.
- BENITO GOERLICH, D. (1983), *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*, Valencia, Ayuntamiento.

- BORDERA I BORDERA, T.F. (2009), «1860: l'inici de la torre de l'església de Fontanars», *Llibre de Festes de Fontanars dels Alforins*.
- CALVO, R. (1981), El arquitecto don Manuel Cortina Pérez, tesina inédita.
- CORTINA, J.M.^a (1905), «Sepulcro del cardenal Sanz y Forés-Valencia. Arquitecto: J.M. Cortina», *Arquitectura y Construcción*, 158, pp. 273 y 281.
- CORTINA, J.M.^a (1912), «Casa de alquiler en Valencia. Fachada. Arquitecto: Manuel J. Cortina», *Arquitectura y Construcción*, 238, p. 147.
- CORTINA, J.M.^a (1917), «Verja monumental en el Real Colegio de Corpus Christi-Valencia. Arquitecto: J.M. Cortina», *Arquitectura y Construcción*, pp. 180-182 y 195.
- DOMÉNECH I MONTANER, Ll. (1878), «En busca de una arquitectura nacional», *La Renaixensa*, febrero, pp. 149-160.
- DOMÉNECH I MONTANER, Ll. (1981), *Lluís Domènech i Montaner: Arquitecto 1850-1923*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos.
- FORCADELL ÁLVAREZ, C. (1993), *El regeneracionismo turolense a finales del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- GIRBÉS PÉREZ, J. (2010), «El Cementerio General de Valencia. José M.^a Manuel Cortina y su arquitectura», *Actas del 13 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Valencia, Universidad Politécnica, pp. 205-210.
- GIRBÉS PÉREZ, J. (2011), «La arquitectura funeraria, el Cementerio General y otros cementerios de Valencia, José María Manuel Cortina Pérez», en E. GUTIÉRREZ MOZO (ed.), *Fabular edificando. La obra de Cortina*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, pp. 81-86.
- GUTIÉRREZ MOZO, E. (ed.) (2011), *Fabular edificando. La obra de Cortina*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- LABORDA YNEVA, J. (1996), *Teruel: guía de arquitectura / an architectural guide*, Teruel, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- MARTÍNEZ ORTIZ, J. (1957), «Noticia y descripción de la ciudad de Teruel, contenida en un anónimo manuscrito del siglo XVIII», *Teruel*, 17, pp. 5-41.
- MARTÍNEZ VERÓN, J. (2001), *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. y MARTÍNEZ VERÓN, J. (1998), *El modernismo en la ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- RODRÍGUEZ PEDRET, C. (2011), «Aprendiendo a fabular. La Escuela de Arquitectura de Barcelona en la que estudió José María Manuel Cortina», en E. GUTIÉRREZ MOZO (ed.), *Fabular edificando. La obra de Cortina*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, pp. 93-102.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y SOLAZ, A. (1969), *Teruel monumental*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- VIOLLET-LE-DUC, E. (1854-1861), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, París, A. Morel.
- VV.AA. (1977), *Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76. Exercicis. Projectes. Un assaig d'interpretació*, Barcelona, ETS de Arquitectura.
- VV.AA. (1994), *Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona, Centre d'Estudis de Disseny-ETS de Arquitectura.