

LOS ESTUDIOS SOBRE ARTE MUDÉJAR EN AMÉRICA

Rafael López Guzmán*

La realidad cultural del mudéjar americano ha sufrido, al igual que en la Península, un largo periodo de incompreensión hasta ser aceptada por la historiografía. Tenemos que esperar hasta la última década para encontrar estudios que sitúen de forma precisa las realizaciones históricas del nuevo continente con las limitaciones, no obstante, que iremos indicando.

La presencia de investigadores españoles en América ha sido, desde los años cuarenta, una constante; dichos especialistas han definido, conjuntamente con los maestros y centros de investigación locales, los periodos fundamentales de la historia del arte en Iberoamérica. Ahora bien, en lo que se refiere al arte mudéjar no ha existido una continuidad en la investigación, como ha sucedido con otros periodos artísticos, de ahí que tengamos que hablar más de individualidades que no de grupos de investigación relacionados con universidades o centros de estudios históricos.

Tenemos que situar el inicio de esta historiografía con las figuras de don Diego Angulo Íñiguez y don Manuel Toussaint, español el primero y mexicano el segundo. Aunque existe algún pequeño trabajo anterior, como el de Cristóbal Bernal y Darío Rozo sobre cubiertas bogotanas¹, será en el artículo de Angulo en la revista *Ars Islámica* (1935) bajo el título «The Mudéjar style in Mexican architecture» en el que se utilice el término “estilo mudéjar” aplicado, por primera vez, a obras concretas de la arquitectura de Nueva España. Este trabajo, que no tuvo gran trascendencia por la poca difusión en los ámbitos culturales españoles y americanos, sí fue contestado por el arquitecto don Leopoldo Torres Balbás en la revista *Al-Andalus* en 1941, matizando algunas de las apreciaciones de don Diego².

Pero la obra de Angulo que más repercusión tendría en la historiografía americana en general y en la mudéjar en particular sería la *Historia del Arte Hispanoamericano*, realizada conjuntamente con Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazzo,

* Universidad de Granada.

1. C. BERNAL y D. ROZO, «Alfarjes Santaferreños», *Anales de Ingeniería*, Bogotá, 1918.
2. L. TORRES BALBÁS, «El estilo mudéjar en la arquitectura mexicana», *Al-Andalus*, VI, 1941, pp. 50-51.

cuyo primer volumen apareció en 1945, y en el que se sistematizaba la producción artística en su conjunto y se concedía al mudéjar su especificidad en el mismo³.

En esta obra se interpreta el arte mudéjar americano como supervivencia de elementos formales de tradición medieval islámica. Igual valoración le otorga al arte gótico o al renacentista. Así, cuando analiza la isla de Santo Domingo percibe la presencia de alfices en columnatas de patios “al gusto sevillano”⁴ y en algunas fachadas, como la de la antigua Capitanía, o pilares ochavados de ladrillo (como en el patio del convento de Santo Domingo). En la derruida iglesia de Santiago de la isla caribeña señala la presencia de arcos de herradura apuntados, de forma pareada, en el presbiterio. Nos dice exactamente al respecto: “El siglo de Cisneros construyó la iglesia de Santiago, hoy en ruinas, donde los arcos de herradura apuntados nos hablan de la nostalgia del famoso claustro de Guadalupe”⁵.

En el capítulo III del primer volumen dedicado a la Arquitectura en México sitúa un epígrafe con el título «La influencia mudéjar». Angulo distingue tres formas: alfices, listeles paralelos de tradición almohade y alfarjes como elementos concretos de lo que llama mudéjar o morisco que pasan a Nueva España, siempre en interrelación con el arte gótico. Concluye reconociendo la influencia de las tradiciones artísticas españolas en general, pero especificando las sevillanas, al ser su puerto la última escala de los que pasaban el océano para arribar al nuevo mundo⁶. Esta idea de aislar elementos, que incluso lleva hasta el momento barroco, vuelve a retomarla en el subcapítulo titulado «Alfarjes, Pilas y Púlpitos»⁷, donde enumera las iglesias de las que tiene referencias con techumbres planas o con “tijera de par y nudillo”, no olvidándose de reseñar que son escasas las conservadas en México, aunque algunas fuentes apuntan que debieron de ser históricamente abundantes.

Los capítulos de mayor interés están centrados en América del Sur y fueron realizados por Enrique Marco Dorta. Refiriéndose a Colombia, señala las principales cubiertas conocidas en el momento en que escribía este autor, concluyendo de la siguiente forma: “Si se tratara de señalar con un adjetivo la característica más imponente en su arte del siglo XVI, quizá sería preciso decir Colombia la mudéjar; y no precisamente por las influencias de origen morisco [...], sino por el esplendor que en tierras colombianas alcanzó la ‘carpintería de lo blanco’. Los artesonados mudéjares fueron las techumbres preferidas durante los siglos XVI y XVII para cubrir los templos, y todavía en pleno siglo XVIII se labraban cubiertas de lacería en Cartagena de Indias, prueba evidente de que la tradición de la complicada geometría decorativa no se perdió con el tiempo, sino que, arraigada profundamente en Colombia, formó escuela y prolongó la vida de un arte al que Diego López de Arenas dedicó en 1633 su famoso *Compendio de la carpintería de lo blanco*, publicado en Sevilla”⁸.

3. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, E. MARCO DORTA y M. BUSCHIAZZO, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1945-1956, 3 vols.

4. *Ibidem*, vol. I, p. 103.

5. *Ibidem*, pp. 98-99.

6. *Ibidem*, p. 144.

7. *Ibidem*, pp. 310-313.

8. *Ibidem*, pp. 545-546.

Esta valoración de la carpintería mudéjar se amplía, como en el caso de Angulo, señalando otros elementos puntuales, como los alfices en los arcos de los patios de Tunja (Colombia), como característica relacionable con las construcciones andaluzas del momento⁹.

En el caso quiteño, Marco Dorta potencia la presencia del mudéjar señalando incluso que lo poco que existe de gótico es gracias a su fusión con las formas mudéjares¹⁰. Ahora bien, en su valoración conjunta nuestro erudito apunta hacia problemas étnicos de difícil cotejo histórico. Nos dice: “El arte mudéjar tuvo una vida pletórica en Quito y es posible que en ello influyera alguna causa histórica, pues parece ser que muchos musulmanes convertidos luchaban en las filas conquistadoras cuando estallaron las desdichadas guerras entre almagristas y pizarristas. La ‘carpintería de lo blanco’, que entonces estaba en auge en la Península, encontraría buenos oficiales entre aquellos musulmanes conversos que, formando escuela en Quito, divulgarían los secretos de la complicada geometría arábiga que tantas obras dejó en Sudamérica, entre las cuales ocupan lugar preferente los bellos alfarjes quiteños”¹¹.

En los capítulos relativos a Perú y Bolivia se inserta un epígrafe con el título «Iglesias con cubiertas mudéjares», donde Marco Dorta hace una extensa relación de éstas, destacando las de Cuzco, Sucre y Potosí, a la vez que se duele de la destrucción por terremotos de las realizadas en Lima y de las que tiene constancia documental. Igualmente valora a través de fuentes literarias las descripciones de las mismas, donde resalta sobre todo la admiración por la lacería y la nómina de constructores, casi siempre relacionados o formando parte de órdenes religiosas¹².

En conjunto, esta obra básica sobre la cultura artística hispanoamericana recorre una parte importante de obras mudéjares en América, destacando su menor presencia en Nueva España frente a las obras detectadas en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia; sin olvidar la isla de Santo Domingo. Si la valoración es de elementos puntuales, Marco Dorta, en cambio, en lo referente a América del Sur señala soluciones espaciales dependientes de las cubiertas. Ahora bien, si se analizan maestrías relacionadas con órdenes religiosos y la formación de indígenas a través de las Escuelas de Artes y Oficios; no hay que olvidar que Marco Dorta en el caso quiteño nos habla de “musulmanes conversos” que llevarían este arte al Nuevo Mundo, algo totalmente contrario a las prohibiciones de embarque de cristianos nuevos hacia América. La valoración del arte mudéjar tiene raíces formalistas, imbricando las realizaciones con propuestas estilísticas góticas, renacentistas e, incluso, barrocas. Su justificación técnica no es comprendida, o bien se ignora o se relaciona con la presencia de moriscos entre los conquistadores.

Don Diego Angulo volvería a reflexionar sobre el mudéjar en América en 1973, con motivo del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Gra-

9. *Ibidem*, p. 569. Las ideas genéricas de Marco Dorta sobre el arte mudéjar en América en su conjunto de forma muy esquemática quedarían finalmente expuestas en el volumen XXI de la colección «Ars Hispaniae», bajo el título *Arte en América y Filipinas*, Madrid, Plus Ultra, 1973.

10. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, E. MARCO DORTA y M. BUSCHIAZZO, *op. cit.*, p. 578.

11. *Ibidem*, p. 598.

12. *Ibidem*, pp. 658-669.

nada. Allí, en una comunicación titulada «Estructuras de cubiertas islámicas llegadas a América a través de España: Las Armaduras con lacería morisca», nos revela de forma sintética su pensamiento sobre el arte mudéjar americano. Nos dice, al plantear el objetivo de su comunicación: “Ahora quisiera referirme a cómo el arte mudéjar, arte ya de fusión entre el islámico y el cristiano creado en la Península, atraviesa el Atlántico y lleva a tierras americanas formas artísticas islámicas”¹³.

Angulo con este texto define lo que entiende por arte mudéjar, “fusión entre el islámico y el cristiano”, y pasa a explicar lo que percibe en América como mudéjar, recuperando ideas de la magna obra comentada. Señala detalles perceptibles en el empleo del alfiz, tanto en la arquitectura dominicana como en la mexicana (posas de Huejotzingo, portadas de Tecamachalco o Tlaxcala) o los claustros colombianos, pero incide en que “donde el mudejarismo se manifiesta más intenso y persistente es, sin embargo, en la carpintería, en las armaduras con decoración de lazo”¹⁴. Es más, valora tanto las armaduras que, cuando se refiere a otros elementos de tradición islámica como las bóvedas califales, nos dice: “Al lado de este trasvase de formas orientales que España lleva a través del Atlántico al Nuevo Mundo que representa la carpintería morisca, los demás testimonios que nos ofrece la arquitectura hispano-americana pasan a segundo término”¹⁵.

Esta pervivencia no es exclusiva de América, sino que lo mismo sucede en España, y señala ejemplos sevillanos como la capilla de San José que el gremio de carpinteros de Sevilla construye en el siglo XVIII con una cubierta de lacería. A continuación, Angulo cita numerosas realizaciones, tanto en México como en América del Sur y Central, estas últimas de sumo interés por ser las más desconocidas¹⁶. Es decir, casi treinta años después de la publicación de su *Historia del Arte Hispanoamericano*, nuestro erudito ha ampliado sus conocimientos, ha aumentado la nómina de edificaciones así como su geografía, a la vez que intuye la pervivencia formal de técnicas que se van a engranar en la originalidad del episodio barroco.

Otro hito básico en esta relación historiográfica es la figura de don Manuel Tousseint, a quien con toda justicia podemos considerar como el verdadero “padre” de la Historia del Arte en México. En 1946 publica su singular trabajo titulado *Arte Mudéjar en América* (dedicado a don Diego Angulo), siendo la primera vez que se ofrecía un panorama global y total del mudéjar en toda la América hispana, incluyen-

13. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, «Estructuras de cubiertas islámicas llegadas a América a través de España: Las armaduras con lacería morisca», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, Universidad de Granada, 1976, vol. II, p. 457.

14. *Ibidem*, p. 457.

15. *Ibidem*, p. 459.

16. “En Guatemala la iglesia de Chiantla, probablemente del siglo XVII, nos muestra lo mismo que las de Chichicastenango y de San Cristóbal, faldones y tirantes con lazos. Ya en el XVIII, en la iglesia de los Dolores de Tegucigalpa en Honduras, pude ver y fotografiar en 1946 el importante artesón octogonal bárbaramente destruido poco después como holocausto a la testaruda ignorancia de quien regía sus destinos, y en El Salvador encontramos un tipo de templo de tres naves sobre horcones con zapatas, la mayor con armadura de par y nudillo y las laterales con alfarjías o vigas horizontales donde el lazo morisco se aferra a los tirantes, sin perjuicio de conservarse un artesón ochavado con abundante lacería en Pan-chimalco”, *ibidem*, p. 459.

do el actual sur de los Estados Unidos de América¹⁷. Toussaint, con una honradez propia de los grandes maestros, advierte en la introducción de que la parte correspondiente a México es totalmente suya, mientras que para el resto de los países, que forman la comunidad hispanoamericana, es deudor de la información que le habían suministrado numerosos investigadores de las distintas zonas¹⁸. El libro en sí, pese a presentar algunos inconvenientes (por ejemplo, no hay un uso apropiado y exacto de la terminología, algo muy común en los investigadores de esta época), quería servir de incentivo para que otros estudiosos orientaran sus investigaciones hacia este campo cultural. De nuevo, en 1948, volvería don Manuel a tratar el tema del mudéjar mexicano, concretamente en su libro *Arte colonial en México*¹⁹. Aquí, de una manera mucho más reducida, desarrolló en un apartado las «Supervivencias mudéjares» en el arte del siglo XVI.

Coetáneo de Toussaint, otra gran personalidad en el campo del arte mexicano es don Pablo C. de Gante, quien en algunas ocasiones se ha ocupado del mudéjar. Por ejemplo, en la ya distante fecha de 1939, centró su atención en el análisis de las reminiscencias mudéjares en Querétaro²⁰. Años después, en 1947, en una obra mucho más amplia y compleja dedicada a la arquitectura mexicana del siglo XVI, de nuevo volvió sobre el mudéjar²¹, siempre desde un punto de vista meramente catalográfico y formal.

En 1947 aparecía en Cuba un sugerente libro con el título *El pre-barroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*. Su autor era Francisco Prats Puig, graduado en Filosofía y Letras y Derecho en Barcelona en 1929, a quien los avatares de la guerra civil española llevaron al exilio cubano. Esta obra, en su reciente reedición por la Diputación de Barcelona²², se acompaña de un prólogo realizado por Alicia García Santana que nos brinda un precioso análisis del valor historiográfico de Prats Puig. En sí misma supone un alegato a favor de la arquitectura popular y anónima frente a las grandes obras del barroco americano. Ahora bien, lo interesante es que la comprensión de los espacios domésticos y eclesiásticos cubanos del XVI y XVII, así como de sus técnicas constructivas, llevaron a nuestro autor a relacionarlos con la tradición constructiva morisca y conformar en su adecuación a las condiciones específicas (geográficas y sociales) del país en una escuela criolla que deviene en nacional. La metodología empleada es de un gran rigor arqueológico, seguido de un sistema comparacionista estricto con problemas espaciales, sistemas constructivos y detalles decorativos de la Península Ibérica, sosteniendo el importante papel de puente que las Islas Canarias representaron en este momento histórico.

17. M. TOUSSAINT, *Arte mudéjar en América*, México, Porrúa, 1946.

18. En la p. 5 cita a las siguientes personas: Mario J. Buschiazzo, George Kubler, John Mc Andrew, Elizabeth Wilder, Carlos Möler, José Gabriel Navarro, Uriel García, Emilio Harth-Terré, Joaquín Weiss, Pedro Henríquez Ureña, Erwin Walter Palm, Luis Alberto Acuña, Guillermo Hernández de Alba, Juan Guiura, Eduardo Risso y Robert C. Smith; especificando el área geográfica que cada uno le ha aportado.

19. M. TOUSSAINT, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1983.

20. P. GANTE, «Mudéjar Reminiscences in Querétaro», *Mexican Art and Life*, 5, 1939.

21. P. GANTE, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1942.

22. F. PRATS PUIG, *El pre-barroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*, La Habana, [s.e.], 1947. La reedición en Barcelona, Diputació de Barcelona y Fundació Caixa Manresa, 1995.

Las enseñanzas de Prats sirvieron para que toda una generación de arquitectos e historiadores valoraran su patrimonio y permitiera una rehabilitación del conjunto histórico y del entorno no exclusivamente monumental. Entre las investigaciones que reconocen la influencia de Francisco Prats Puig hemos de destacar los trabajos de Alicia García Santana, su moderna prologuista, sobre la ciudad de Trinidad²³.

A partir de los años sesenta del siglo pasado los estudios sobre el mudéjar, con calidad y rigor científico, comienzan a multiplicarse, destacando investigadores de un lado y otro del Atlántico que se centrarán fundamentalmente en las cubiertas de madera. Así, en 1965, ven la luz dos trabajos en esta dirección: el de Graziano Gasparini, publicado con el título de «Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales venezolanas»²⁴, y el de Santiago Sebastián sobre *Techumbres mudéjares de Nueva Granada*²⁵. Si el primero es básico para Venezuela, el segundo lo es para Colombia. El trabajo de Gasparini se basa en su magnífica obra *Templos coloniales de Venezuela* que apareció en 1959, y que es un excelente repertorio de pequeñas monografías de iglesias repartidas por la geografía venezolana. La utilidad de este estudio hizo que se reeditara en 1976²⁶.

De otros países se irían espigando, en los años siguientes, trabajos que completan el panorama. Así, por ejemplo, señalamos los casos de Chile (1971) y Cuba (1978), debidos a las plumas de Gabriel Guarda, para el primero, y Joaquín Weiss, para el segundo²⁷.

Esta última publicación merece una cierta atención. La estructuración y desarrollo de la investigación es muy similar a las que le anteceden, dejando muy claro que la carpintería mudéjar, por una serie de razones (abundancia de materia prima, abaratamiento de los costos, mejor respuesta a los sismos...), se va a convertir en práctica usual y frecuente en la arquitectura cubana, llegando incluso hasta el siglo XIX. Es decir, la carpintería mudéjar convive y es común a todos los movimientos estéticos de la arquitectura del período virreinal²⁸.

En esta línea interpretativa estaría el interesante y polémico artículo publicado por don Fernando Chueca Goitia con el título «Invariantes castizos de la arquitectura hispanoamericana»²⁹, continuación del libro que, en 1947, con un título simi-

23. Cfr. A. GARCÍA SANTANA, T. ANGELBELLO y V. ECHENAGUSIA, *Trinidad de Cuba. Patrimonio de la Humanidad. Arquitectura doméstica*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1996.

24. G. GASPARINI, «Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales venezolanas», *Boletín del CYHYE*, 3, 1965.

25. S. SEBASTIÁN, *Techumbres mudéjares de la Nueva Granada*, Cali, Universidad del Valle, 1965. Otro trabajo de interés de este autor es el capítulo que dedica en: *Las artes en Colombia. La arquitectura colonial*, Bogotá, Lerner, 1967, donde define la persistencia del mudejarismo como un legado medieval, pp. 147-184.

26. G. GASPARINI, *Templos coloniales de Venezuela*, Caracas, Armitano, 1976.

27. Cfr. G. GUARDA, «Construcciones tradicionales de madera en el sur de Chile», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, 1971, pp. 49-67; y J. WEISS, *Techos coloniales cubanos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978.

28. Estas ideas estaban esbozadas por el autor en una obra anterior de gran trascendencia historiográfica, donde analizaba el conjunto de la arquitectura colonial cubana. Cfr. J. WEISS, *La arquitectura colonial cubana. Siglos XVI-XVII*, La Habana, Ediciones Arte y Sociedad, 1972.

29. F. CHUECA GOITIA, «Invariantes en la arquitectura hispanoamericana», *Revista de Occidente*, 38, 1966, pp. 241-273.

lar dedicó a la arquitectura española³⁰. Para él las dos características básicas de la arquitectura hispanoamericana, aparte del frecuente uso de las cubiertas de madera, son: el gran desarrollo longitudinal de las plantas de sus iglesias en lo estructural y el *horror vacui* en lo decorativo, consideradas ambas notas de ascendencia mudéjar.

En Perú tenemos que referirnos al trabajo monográfico de Ricardo Mariategui sobre techumbres, cuyo objetivo, como señala en el prólogo, son “los techos de iglesias, conventos y mansiones en que intervino para su confección la carpintería de lo blanco, o sea, de estructura de madera para cubrir los recintos, y de su técnica constructiva”³¹. El mismo autor –sigo en el prólogo– dice del libro que es “verdadera primicia sobre un tema relegado en su conjunto y solo esporádicamente tratado, no obstante tan valioso material existente de primera mano, en los propios monumentos”³². Hay que señalar, no obstante, que en gran parte el contenido de este trabajo se presentó al Primer Congreso Interamericano de Historia y Arte Religiosos, celebrado en Buenos Aires en septiembre de 1952, lo que hace que su no aparición hasta 1975, 23 años después, lo conviertan en exponente del escaso avance científico producido, conservando su carácter pionero.

El texto de Mariategui no es más que un catálogo de techumbres centradas, en lo fundamental, en Cuzco y Lima, sin análisis de la significación social ni interpretación histórica. Considera que “las techumbres mudéjares son verdaderas obras de carpintería arquitectónica, siendo el principio técnico en que se fundan estas armaduras hacer una gran cubierta con maderos de pequeña escuadría o grueso; y su fundamento artístico consiste en dejar aparente por el interior la armadura, decorándola con lazos que sirven para sujetar y atar todas las piezas, ornamentándolas después con brillantes pinturas”³³. Señala como pilares en la elaboración de su trabajo los textos de López de Arenas, Antonio Prieto, Lampérez y Romea y E. de Mariategui³⁴.

La clasificación de las numerosas cubiertas citadas la realiza siguiendo a Ràfols en su texto sobre *Techumbres y artesanados españoles*³⁵. Así comienza con las de vigas planas (alfarjes), que para Mariategui serían originariamente de estilo gótico, aunque reconoce en ellas una marcada influencia morisca en la decoración (portería y primer claustro de San Francisco de Lima, habitaciones y piso bajo del claustro de Santo Domingo en Cuzco, claustro de San Francisco, también en Cuzco). Cuando habla de techumbres de pares y nudillos dice claramente: “Las techumbres de pares y nudillos, construidas finamente a base de lacerías, son mudéjares, y llamados más propiamente alfarjes, siendo típicas las de artesón, con o sin tirantes, análogos a las armaduras de cubierta, con el arrocabe (friso), faldetas (pañes inclinados) y almizate o harneruelo (pañ horizontal); aunque también las hay horizontales, como com-

30. F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971 (1.ª ed., 1947).

31. R. MARIATEGUI OLIVA, *Techumbres y artesanados peruanos*, Lima, 1975, p. 3.

32. *Ibidem*, p. 4.

33. *Ibidem*, p. 21.

34. *Ibidem*.

35. J.F. RÀFOLS, *Techumbres y artesanados españoles*, Barcelona, Labor, 1945 (3.ª edición).

posición igual a las góticas. Igualmente comprenden las exuberantes combinaciones de lazo y caseton, en que tanto se prodigaron los carpinteros de lo blanco en España durante el siglo XV³⁶. Finalmente, analiza las techumbres cupuliformes, que son, según Mariategui, derivaciones de las de par y nudillo, constituidas ya por cuadrangles (vigas esquinadas) ya encasetonadas.

En lo que se refiere a Ecuador, siempre tenemos que hacer referencia a los trabajos pioneros y sistematizadores del padre Vargas. Cuando se enfrenta con la realidad inevitable de las cubiertas mudéjares, señala la no presencia de árabes en Quito, como había afirmado Enrique Marco Dorta, comentando, por tanto, la importación de la técnica exclusivamente. Mantiene que “el estilo mudéjar sirvió a la arquitectura como elemento decorativo”³⁷, incluyendo su capítulo «Armaduras Mudéjares» dentro de otro más genérico que denomina «El Arte del Tallado», compartiendo el espacio con los subcapítulos de «Coros» y «Retablos». Sí es muy interesante la evolución que propone de la decoración de los espacios lignarios, que pasarán de concebirse como elaboraciones geométricas a marcos de programas pictóricos, análisis que centra en la iglesia de San Francisco de Quito, señalando como importaciones técnicas las cubiertas del crucero y coro, mientras que el sotocoro significaría esa propuesta de nuevo espacio pictórico. Incluso nos fecha este salto estético en 1647 con una cita documental de los padres capitulares franciscanos, que dice: [...] *un hermosísimo coro adornado de Zaqisamí de lazo moderno todo el dorado y en sus espacios diez y ocho lienzos de la creación del mundo*. Continúa José María Vargas: “Cronológicamente es el dato más antiguo de la evolución del estilo mudéjar de la lacería simétrica de los alfarjes a las combinaciones de figuras para enmarcar cuadros historiales”³⁸.

El panorama de la arquitectura mudéjar en Hispanoamérica quedó bastante enriquecido con los capítulos que en 1988 dedicaron Teresa Gisbert y José de Mesa a Perú y a la antigua Audiencia de Charcas (Bolivia) en el volumen XXVIII de la colección «Summa Artis», así como los propios, en la misma obra, de Santiago Sebastián referidos al resto de América, donde, además, plantea sus puntos de vista sobre el arte mudéjar³⁹.

Santiago Sebastián critica la concepción del mudéjar como estilo, circunscribiéndolo a la condición de “tradición popular de raigambre hispanomusulmana”⁴⁰,

36. R. MARIATEGUI OLIVA, *op. cit.*, p. 20.

37. J.M. VARGAS, *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el patrimonio artístico*, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978, p. 128. En esta sencilla frase está el concepto básico que ya definiera Gonzalo Borrás en su análisis sobre la obra de Lampérez que ahora recoge Vargas. El mudéjar es un estilo y es, fundamentalmente, ornamental. *Cf.*: G.M. BORRÁS GUALIS, *El arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990, p. 19.

38. J.M. VARGAS, *op. cit.*, p. 129. También Damián Bayón incluiría en su obra *Historia del arte colonial sudamericano* (Barcelona, Polígrafa, 1989) los «Artesonados Mudéjares» dentro de los epígrafes dedicados a escultura.

39. S. SEBASTIÁN, J. MESA y T. GISBERT, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Madrid, Espasa-Calpe, «Summa Artis», vol. XXVIII, 1985.

40. “De acuerdo con el sentir de la historiografía moderna habría que calificar el fenómeno mudéjar como una moda o un arte, no un estilo, sino un subestilo, de un carácter netamente popular [...] El profesor Borrás propuso abrir nuevos cauces para la interpretación del mudéjar aragonés, de acuerdo con las direc-

de ahí que el capítulo que dedica a las techumbres colombianas lo titule «El arte de la carpintería de lo blanco». Y dice: “Razones de carácter técnico y económico presentaron las soluciones de las techumbres de madera como las más adecuadas, de ahí el auge que cobró la carpintería de lo blanco, como el sistema más propio para cubrir los templos dentro del medio de la Nueva Granada no solo en el siglo XVI sino en tiempos posteriores”⁴¹. En cambio en la parte dedicada a Perú y Bolivia, escritas por Gisbert y Mesa, el título del capítulo es «Gótico y Mudéjar», confrontando, por tanto, dos categorías estilísticas⁴².

Centrándonos de nuevo en México, y aunque ya hemos señalado algunos trabajos que hacían referencia a este territorio, pensamos que la publicación por el investigador mexicano Eduardo Báez Macías en 1969 de las *Obras de fray Andrés de San Miguel*, en las que la carpintería de lo blanco tenía tanta importancia, debería haber animado los estudios del mudéjar en general y de la carpintería en particular⁴³. El trabajo teórico de fray Andrés sobre carpintería permitía iniciar líneas de investigación al margen del formalismo que, en aquel momento, no se produjeron.

Un trabajo de gran interés, también en el ámbito mexicano, es el que, en 1976, Markman dedicó a Chiapas⁴⁴, donde, tras afirmar la idea comúnmente aceptada de que el mudéjar americano hunde sus raíces en la Baja Andalucía y aceptar que tuvo un fuerte arraigo en las zonas menos favorecidas económicamente de Hispanoamérica, señala una serie de paralelismos tanto estructurales como decorativos entre la región objeto de su estudio y el sur de España⁴⁵.

trices actuales pensó en el espacio interior, solo así se podría superar la concepción del mudéjar como algo meramente ornamental, pero esto nos parece un despropósito. El mudéjar, al carecer de categoría estilística, no ha tenido poder suficiente para crear nuevas estructuras, que necesariamente hubieran contemplado la creación espacial de un nuevo tipo de edificio al menos. Los alarifes mudéjares repitieron los espacios ya conocidos: los hispanomusulmanes o los góticos. Parece obvio que hay que admitir lo mudéjar como un subestilo, como una tradición popular de raigambre hispanomusulmana vigente especialmente hasta el siglo XV. Desde el siglo XVI tanto en España como en Hispanoamérica esta tradición irá perdiendo cada vez más fuerza hasta quedar convertida en una supervivencia, es decir, se trata de un fenómeno popular, así podría interpretarse lo que vio Américo Castro en la literatura de los siglos XVI y XVII, cuando se produjo una floración de temas islámicos en Lope, Calderón y Góngora [...] Por tanto los españoles aportaron al medio americano un legado de formas vigentes en España, en las que lo mudéjar pasó ya como una pervivencia popular, como un arte puramente nostálgico”, *ibidem*, pp. 41-42.

41. *Ibidem*, p. 272.

42. *Ibidem*, p. 340 y ss.

43. E. BÁEZ MACÍAS, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, 1969. Una muestra del interés despertado a partir de la publicación de Báez será tardíamente el estudio de E. NUERE, *La carpintería de lazo. Lectura dibujada del manuscrito de fray Andrés de San Miguel*, Málaga, Colegio de Arquitectos, 1990. También estaría relacionado con la comprensión de las técnicas de carpintería de lo blanco la monografía sobre la catedral de Tlaxcala realizada por los arquitectos colombianos Olga Lucía González y Gilberto Buitrago, *Cfr.* O.L. GONZÁLEZ CORREA y G. BUITRAGO SANDOVAL, *La techumbre mudéjar de la Catedral de Tlaxcala*, México-Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2000.

44. S.D. MARKMAN, «Mudéjar survivals in architectural design and construction in colonial Chiapas, México», *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas*, México, 1976, vol. II, pp. 539-553. Ideas que posteriormente reprodujo en su gran monografía, *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993.

45. Termina con el análisis de algunas obras que considera señeras, como son, por ejemplo, la fuente pública de Chiapa del Corzo y la torre del convento del Carmen en San Cristóbal de las Casas, a las que

En esta misma línea, aunque centrándose solamente en la carpintería del XVI, está la ponencia presentada por Guadalupe Avilez, investigadora formada con Santiago Sebastián, en el II Simposio Internacional de Mudejarismo de Teruel⁴⁶. Como trabajo de síntesis es interesante, ya que, tras hacer referencia a la llegada de las distintas órdenes religiosas a Nueva España y su distribución geográfica, señala cómo fueron éstas las grandes defensoras de la carpintería de armar, alcanzando su máximo apogeo a fines del siglo XVI y principios del XVII, aunque la mayoría de los ejemplares no han llegado a la actualidad; la autora termina presentando, igualmente por órdenes religiosas, una relación de todos los conventos que tenían, bien en su iglesia o en otras dependencias, armaduras de par y nudillo, analizando algo más detenidamente las que entonces se conservaban.

Entre las contribuciones aparecidas en Congresos y Seminarios, ya en la década de los noventa, tenemos que referirnos a investigaciones propias, señalando las ponencias presentadas en el Simposio Internacional de Arte que, en homenaje a don Manuel Toussaint, organizó en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (Tlaxcala, 1990), y la aportación en el Seminario Internacional de relaciones entre Andalucía y América (Sevilla, 1990)⁴⁷. En el segundo trabajo, que engloba las reflexiones del primero, se ponen de manifiesto tres ideas claves para la comprensión del arte mudéjar americano: en primer lugar afirmo que el arte mudéjar ya en la Edad Media perdió sus valores ideológicos, pudiéndose utilizar por cualquiera de los grupos culturales que conformaban esa sociedad. Por tal razón –esta es la segunda idea–, una vez conquistado el Reino de Granada, la monarquía absoluta hará uso de técnicas constructivas mudéjares como elemento de aculturación de esos territorios incorporados, en especial para una serie de edificios institucionales, tales como iglesias parroquiales, conventos, hospitales, etc., de los barrios eminentemente populares y ciudades y villas de menor entidad; obteniendo tan óptimos resultados, tercera de las ideas, que conforme se vaya produciendo la incorporación a la Corona de los extensos y dilatados territorios americanos, la monarquía trasplantará el mismo sistema de aculturación visual que tanto éxito estaba proporcionando en las zonas del sur de España.

Conjuntamente con otros estudiosos españoles, Ignacio Henares y Lázaro Gila, y el investigador mexicano Guillermo Tovar, realizamos en 1992 una monografía bajo

intenta encontrarles su correspondencia hispana. Arquitecturas donde el material y la asimetría son consideradas por el autor como mudéjares. Hoy día esta valoración está totalmente superada. En la misma línea comparativista con arquitectura de España habría que citar el trabajo de R. HERNÁNDEZ FRANYUTI, *Análisis de ejemplos comparativos entre la arquitectura mudéjar de Toledo y Michoacán*, México, tesis de licenciatura, 1979. En este trabajo se dedica el capítulo segundo a una puesta al día del mudéjar mexicano en general y de la carpintería en particular.

46. G. AVILEZ MORENO, «La carpintería mudéjar en Nueva España en el siglo XVI», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte (1981)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 333-340.

47. R. LÓPEZ GUZMÁN, «La arquitectura mudéjar: situación historiográfica y nuevos planteamientos», Manuel Toussaint, *su proyección en la Historia del Arte Mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, México, UNAM, 1992, pp. 117-130; y «La carpintería de lo blanco en el mudéjar andaluz y americano», *IV Seminario Arquitectura Andalucía-América. Formación profesional y artes decorativas en Andalucía y América*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, pp. 57-71.

el título *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*⁴⁸. En ella recogíamos la situación historiográfica del arte mudéjar en México y, a partir de ese punto, aportamos nueva documentación de archivo, análisis de la situación histórica, valoración del texto de fray Andrés de San Miguel producido en el solar mexicano y su comparación con el coetáneo de Diego López de Arenas, para, finalmente, realizar una clasificación coherente de las obras basándonos en un importante trabajo de campo. Dicha investigación constituye, por el momento, el estudio más completo sobre arte mudéjar en México.

El libro referido formaba parte de una serie dedicada a la cultura artística virreinal financiada por la editorial Azabache. En la misma, Joaquín Bérchez publicaba un trabajo titulado *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, donde señala, en relación con la carpintería mudéjar, que “[...] fueron razones utilitarias y funcionales derivadas del inestable suelo mexicano las que motivaron la prolongación de la carpintería de lo blanco en la arquitectura novohispana y su conveniencia, durante buena parte del siglo XVII [...]”⁴⁹; sosteniendo, por tanto, el carácter funcional de la proyectiva mudéjar.

Estos estudios parciales y de autor, sin una imbricación en centros de investigación americanos, daban una imagen fragmentaria y sin sólidas bases históricas. En paralelo, la historiografía española ya soportaba bastantes debates en la defensa del mudéjar peninsular como para introducir la variante territorial americana. Esto suponía que cuando aparecía la referencia del Nuevo Mundo se negaba su existencia. Pero, a su vez, este debate se fue incrementando en la última década del siglo pasado hasta fructificar en uno de los momentos claves para la historia del arte mudéjar en general.

Habría que partir, en este sentido, de las consideraciones de Gonzalo Borrás, quien en 1991, en el Simposio Internacional sobre Mudéjar Iberoamericano celebrado en Granada, circunscribía al periodo medieval el arte mudéjar, calificando de “mudéjarismo” o supervivencias mudéjares las realizaciones del siglo XVI, tanto las hispánicas como las hispanoamericanas: “[...] soluciones formales de tradición mudéjar, que estaban ya plenamente integradas en la cultura española. Por ello, si queremos ser rigurosos, a todas estas manifestaciones artísticas tardías, entre las que destacan las armaduras de lacería, pero no son las únicas, debemos calificarlas simplemente de pervivencias mudéjares en el arte español o en el iberoamericano”⁵⁰.

La extrapolación al mundo americano la apoya Gonzalo Borrás en dos propuestas realizadas por Santiago Sebastián y Guadalupe Avilez en el marco de los Simposios Internacionales de Teruel. Con respecto a Santiago Sebastián, refiere la ponencia que

48. R. LÓPEZ GUZMÁN *et alii*, *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*, México, Azabache, 1992.

49. J. BÉRCHÉZ, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Azabache, 1992.

50. G.M. BORRÁS GUALIS, «El arte mudéjar: estado actual de la cuestión», en I. HENARES CUÉLLAR y R. LÓPEZ GUZMÁN (eds.), *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad de Granada, 1992, pp. 18-19. Los mismos presupuestos son mantenidos por Gonzalo Borrás en trabajos como: «El arte hispanomusulmán. Estado de la cuestión», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, 1991, pp. 11-18; o bien, *El Arte Mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Teruelenses, 1990.

presentó en el I Simposio Internacional de Mudejarismo celebrado en Teruel en 1975 y que se había anunciado con el título «El legado mudéjar en Hispanoamérica» que fue sustituido por el de «Pervivencias hispanomusulmanas en Hispanoamérica», y dice Borrás: “Si hago hincapié en este cambio de títulos, aparentemente baladí, ello se debe a que no refleja una mera cuestión terminológica, sino un profundo cambio de actitud historiográfica del profesor Santiago Sebastián en relación con el arte mudéjar y con su proyección en Iberoamérica, fruto de dos drásticas reducciones: negar, por un lado, al mudéjar la categoría historiográfica de estilo, y por tanto, en opinión del profesor Sebastián, de manifestación artística autónoma, limitándolo a una mera pervivencia de lo hispanomusulmán en la España cristiana y, por otro lado, conceder a su proyección en Iberoamérica un ámbito muy limitado al campo de la carpintería”⁵¹. El otro apoyo historiográfico del profesor Borrás, el texto que Guadalupe Avilez presentaba en el segundo Simposio de Mudejarismo (1981) respecto a «La carpintería mudéjar en Nueva España en el siglo XVI», se inscribe, como ya indiqué, en la órbita de reconocimiento del magisterio de Santiago Sebastián, por lo que las conclusiones venían a ser las mismas.

Años después, cuando solicité al profesor Santiago Sebastián un texto para el catálogo de la Exposición «Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo», él me preguntaba el porqué del encargo, cuando obviamente no estaba de acuerdo con esa terminología. Yo le expuse mis razones sobre la discrepancia como elemento de análisis científico, y él me entregó unas páginas con el título «¿Existe el mudéjarismo en Hispanoamérica?». De nuevo volvía sobre sus ideas de negación de la concepción del arte mudéjar como estilo:

Puesta en tela de juicio la existencia de un estilo mudéjar, no queda sino considerar lo mudéjar como la continuación del arte hispanomusulmán, tras la desaparición del poder político. Este fenómeno de pervivencia es muy característico del mundo hispánico, es como una tradición medieval siempre presente en la cultura española desde la Alta Edad Media hasta el siglo XVIII. De acuerdo con la sensibilidad de la historiografía moderna habría que calificar el fenómeno mudéjar como una moda o un arte, no un estilo, sino un subestilo, de carácter netamente popular. Si el mudéjarismo en arquitectura hubiese sido capaz de crear un espacio interior, solo así se podría superar la concepción del mudéjar como algo ornamental. El mudéjar, al carecer de entidad estilística, no ha tenido poder suficiente para crear nuevas estructuras, que necesariamente hubieran contemplado la creación espacial de un nuevo tipo de edificio al menos. Los alarifes mudéjares repitieron los espacios ya conocidos: los hispanomusulmanes o los góticos.

Parece obvio que hay que admitir lo mudéjar como un subestilo, como una tradición popular de raigambre hispanomusulmana vigente especialmente hasta el siglo XV. Desde el siglo XVI tanto en España como en Hispanoamérica esta tradición fue perdiendo fuerza hasta quedar convertida en una supervivencia, es decir, se trata de un fenómeno popular [...]»⁵².

Santiago Sebastián en esta larga cita, por tanto, no reconoce la existencia del estilo mudéjar ni en la Península Ibérica ni, por supuesto, en América, basándose en

51. G.M. BORRÁS GUALIS, «El arte mudéjar: estado actual...», p. 17.

52. S. SEBASTIÁN, «¿Existe el mudéjarismo en Hispanoamérica?», *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, pp. 45-46.

la falta de creación de un espacio original y estructural. Además, señala la popularización de la herencia hispanomusulmana en la base de un arte sin tiempo, popular, que abarca la totalidad de la Edad Moderna, acercándose a algunos de los “invariantes” de Fernando Chueca Goitia. Luego, retomando la línea conductora de este análisis, la negación de Santiago Sebastián del estilo mudéjar en su totalidad supone la no posibilidad de utilización por parte de Gonzalo Borrás del argumento de Sebastián para aplicarlo solamente a América.

En este debate historiográfico, que cerraba el Seminario de Granada sin una clarificación definitiva, sí se ponía de manifiesto, por el contrario, el interés de distintos centros de investigación sobre el tema, apareciendo nuevos nombres en la nómina de científicos de cada país que habían confluído por primera vez en este encuentro⁵³. La mayor parte de estos investigadores volvían a poner sus conocimientos al día con motivo de la Exposición con el título «El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo», celebrada en Málaga en la primavera de 1995, plasmando mediante los textos del catálogo la línea de las investigaciones en cada una de las zonas geográficas respectivas⁵⁴. Casi en paralelo, un proyecto de la UNESCO que pretendía analizar la influencia de la cultura árabe en América a través de la Península Ibérica⁵⁵, reunía, de nuevo, a un grupo de estudiosos, a veces coincidentes con los encuentros anteriores, que ahora eran coordinados por el propio Gonzalo Borrás, dando a la imprenta un libro que aparecía en 1996 con el sencillo título de *El arte mudéjar*⁵⁶.

En el capítulo introductorio realizado por Gonzalo Borrás como coordinador, donde justifica el conjunto de la obra, sitúa “[...] la hipótesis del arte mudéjar en Hispanoamérica, entendido como prolongación del mudéjar hispánico en las tierras del Nuevo Mundo”⁵⁷. Nos indica algunas precisiones partiendo de que esta prolongación se produce a partir del siglo XVI, momento en que se inicia la recesión del mudéjar en la Península debido a la ruptura del sistema de convivencia medieval, a la

53. En el Seminario de Granada participaron: Ignacio Henares Cuéllar (Granada), Gonzalo Borrás Gualis (Zaragoza y estado de la cuestión), Alfredo J. Morales (Sevilla), María Dolores Aguilar (Málaga), Clara Delgado Valero (Toledo), Isidro Bango Torviso (Castilla-León), Antonio Garrido Aranda (Granada-América), Enrique Nuere (tratadística España-América), Rafael López Guzmán (México), Ramón Gutiérrez (América), Enrique Capablanca (Cuba), Jaime Salcedo (Colombia), Alfonso Ortiz (Ecuador), Juan B. Artigas (México) y Rodolfo Vallín (Colombia).

54. Los participantes de este catálogo fueron: Ignacio Henares, Alfredo J. Morales, Santiago Sebastián, Enrique Nuere, María Teresa Pérez Higuera, Gonzalo Borrás, Joaquín Bérchez, Arturo Zaragoza, Pilar Mogollón, Clara Delgado, Lázaro Gila, José Manuel Gómez-Moreno, María Dolores Aguilar, Juan Carlos Hernández Núñez, Luis Martínez Montiel, Pedro Días, Carmen Fraga, Rafael López Guzmán, Enrique Capablanca, Rodolfo Vallín, Alfonso Ortiz, Ramón Gutiérrez, Pedro Querejazu, Alberto Nicolini, Juan Benavides, Giovanna Rosso, Ana Reyes Pacios Lozano y Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

55. El proyecto denominado ACALAPI (Contribución de la cultura árabe a las culturas iberoamericanas a través de España y Portugal) fue presentado en la 26.ª reunión de la Conferencia General de la UNESCO en 1991, siendo coordinado por María Rosa de Madariaga.

56. G.M. BORRÁS GUALIS (coord.), *El arte mudéjar*, Zaragoza, UNESCO, 1996. En esta obra hay trabajos de Gonzalo Borrás, María Teresa Pérez Higuera, Pilar Mogollón Cano-Cortés, Pedro Días, Alfredo J. Morales, Carmen Fraga, Ramón Gutiérrez, Rafael López Guzmán, Jaime Salcedo, María del Pilar López, Alberto Corradine, Alfonso Ortiz Crespo, Pedro Querejazu, Giovanna Rosso del Brenna, Alberto Nicolini, Juan Benavides y María Fernández-Shaw.

57. *Ibidem*, p. 28.

generalización de los modos renacentistas y a la reducción de su ámbito de aceptación social, aunque concluye que “el arte mudéjar sigue manteniendo su eficacia en la esfera de lo privado y en particular en los ámbitos conventuales”⁵⁸. Basándose, de nuevo, en los textos ya señalados de Santiago Sebastián, concluye con admitir el término “pervivencias mudéjares”, aunque reconoce la importancia del patrimonio americano. Así, dice: “Debemos concluir que estas precisiones historiográficas, necesarias por otra parte, no merman en absoluto ni un ápice la magnitud artística de las pervivencias mudéjares en Hispanoamérica, que en la presente obra son introducidas por el arquitecto Ramón Gutiérrez bajo el concepto de transculturación (nos referiremos a él más adelante). En todo caso la nómina de las pervivencias mudéjares en los países de Hispanoamérica es asombrosa y muy superior al fenómeno coetáneo de pervivencia mudéjar en la Península Ibérica. Los investigadores del tema tienen por delante un amplio campo de trabajo sobre el que en esta obra se establece una primera base sólida para futuros estudios”⁵⁹. Hay que reconocer la razonable conclusión del profesor Borrás, que abre caminos para que sigamos trabajando y matizando aspectos del mudéjar en América.

A partir de estos trabajos que constituyen una firme cimentación historiográfica se han producido otras actividades de carácter didáctico y de difusión, así como encuentros científicos donde el mudéjar ha sido objeto de reflexión. Hemos de citar los esfuerzos de la Fundación El Legado Andalusi, que ha intentado crear itinerarios culturales por la América hispana utilizando el mudéjar como síntesis cultural y elemento estructurante de las distintas rutas propuestas⁶⁰.

También para el caso mexicano ha sido importante la edición de dos números de la prestigiosa revista *Artes de México* dedicados específicamente al arte mudéjar⁶¹. Con un valor divulgativo se explica el fenómeno mudéjar y su presencia en América y, más específicamente, en México. La valoración histórica se completa con artículos referidos a valoraciones literarias, fenómenos antropológicos y recuperaciones de construcciones neomudéjares y neoárabes que quizás compliquen la interpretación histórico-artística del lector, aunque los coordinadores tengan clara la intencionalidad de los contenidos.

Valor didáctico tenemos que otorgar a otras iniciativas de la editorial Artes de México, que en colaboración con el Museo Franz Mayer realizó un libro y exposición con el título *Taracea: islámica y mudéjar* que recogía muebles de interés de diversas colecciones públicas y privadas mexicanas⁶².

Antes he señalado alguna propuesta de carácter didáctico que, en definitiva, viene a introducir dentro de los ambientes culturales el fenómeno mudéjar quitándo-

58. *Ibidem*.

59. *Ibidem*, p. 29.

60. En estos momentos se ha publicado el volumen correspondiente a México. AA.VV., *Itinerario cultural del Mudéjar en México*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2002.

61. Estos números fueron coordinados por Ignacio Henares Cuéllar y Rafael López Guzmán. Corresponden con los números 54 y 55 que aparecieron en el año 2001. Ambos números se titulan «Arte Mudéjar», teniendo el primero como subtítulo «Exploraciones» y el segundo «Variaciones».

62. El libro que funcionaba como catálogo es obra de León Rodríguez Zahar (México, Artes de México-Museo Franz Mayer, 2000).

le connotaciones exóticas o incomprensibles. Pero este acercamiento, fuera de los ámbitos científicos, ha supuesto, en paralelo, el resurgimiento del superado término “tequitqui”. Cuando el mudéjar peninsular trataba de abrirse hueco entre la anquilosada tradición estilística occidental, todo aquello que no correspondía a la regla establecida se introducía en ese contenedor que se llamaba mudéjar. Algo similar sucedió en América con el término tequitqui (vasallo en náhuatl), acuñado en 1942 por José Moreno Villa (historiador del arte y exiliado español en México), en un intento de interpretar la simbiosis, no comprendida, producida entre el mundo azteca y las influencias hispánicas en el siglo XVI⁶³. Ahora bien, como ha señalado, acertadamente, Sonia Pérez Carrillo, “el hecho formal de la coincidencia de la decoración planiforme en el arte mudéjar español e indígena mexicano y las circunstancias políticas similares del árabe sojuzgado y el indio vasallo a la Corona española no son razones suficientes para la utilización de un mismo vocablo que busca en el término náhuatl de tequitqui (traducción de la palabra árabe mudéjar que significa tributario) la explicación que justifique la configuración de un estilo”⁶⁴. Superada esa interpretación histórica parece que, en una superficial y nueva lectura, el término “mudéjar” recoge la incoherencia del “tequitqui” y se convierte en el saco donde guardar otra vez lo incomprensido, desgraciadamente por parte de supuestos investigadores ajenos a cimentadas tradiciones historiográficas. Algunas reuniones científicas de carácter internacional están manteniendo posturas que nacen de esta incomprensión de los procesos históricos, ajenas al rigor científico básico, pero amparadas por universidades y centros de investigación cualificados que hacen temer una involución en la interpretación de modelos histórico-artísticos⁶⁵, o bien recurriendo a razones literarias donde conceptos como “sincretismo”, “mestizaje” o “convivencia” forman parte de un mal entendido espíritu mudéjar⁶⁶.

Creemos que la conformación del Estado absoluto de los Reyes Católicos y de los Austrias se cimenta en la unidad territorial y religiosa. Es, por tanto, impensable en esa óptica política la pervivencia del estatuto mudéjar a nivel social, pero a nivel artístico asistimos a otra fase del arte mudéjar: su utilización como medio expresivo de esa monarquía que unifica visualmente sus territorios. El número de obras realizadas y conservadas, los planteamientos teóricos de responsables políticos y eclesiásticos e incluso los tardíos tratados de carpintería de lo blanco del primer tercio del siglo XVII, nos impiden hablar sencillamente de supervivencias formales. Es evidente que el mudéjar que se desarrolla a partir de 1492 en la Península Ibérica, en los

63. El término fue propuesto para definir la decoración escultórica de la arquitectura del siglo XVI, como mezcla estética entre lo indígena y lo español. Cfr. J. MORENO VILLA, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 10.

64. S. PÉREZ CARRILLO, «La tradición indígena en las Artes Coloniales», *México Colonial*, Madrid, Museo de América, 1989, p. 36.

65. En este sentido, cabe citar el Congreso celebrado en la Cornell University entre el 11 y el 14 de noviembre de 2004 con el título «Interrogating Iberian Frontiers. A Cross-Disciplinary Research Symposium on Mudéjar History, Religión, Art and Literature». Este encuentro fue organizado por dos personas de reconocido prestigio, como son Cynthia Robinson y María Judith Feliciano. Esperemos leer las actas cuando se editen para comprobar los comentarios referidos.

66. Cfr. O. AOUAD, «El mudéjar, una interculturalidad fecunda», *Marruecos y España. Una visión común*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2004, pp. 95-106.

archipiélagos Atlánticos y en América es diferente al bajomedieval, pero el estudio de sus diferencias y sus especificidades es objetivo de investigación dentro de la historia de la cultura, permitiendo su imbricación histórica y el reconocimiento del papel ideológico asumido.

Es más, si ejemplificamos la idea de mudejarismo con el conjunto de obras realizadas en América, siguiendo la tesis de Gonzalo Borrás, nos situamos en el límite preciso de perder la historicidad del fenómeno y calificar de “invariante castizo” una producción arquitectónica que tiene límites históricos y responde a una sociedad concreta con intereses culturales muy definidos. Por estas razones, estoy de acuerdo, en principio, con la conclusión del investigador argentino Ramón Gutiérrez en su trabajo sobre «Transferencia y presencia de la cultura islámica en América Latina a través de la Península Ibérica», donde señala: “[...] preferimos llamar árabe o musulmán a las manifestaciones artísticas del origen, mudéjares a las integradas en el proceso de transculturación de la Península Ibérica, y mudéjares iberoamericanas a las producidas en la transculturación a nuestro continente, creemos que no hay demasiados inconvenientes. Lo importante no es tanto la discusión semántica sino la comprensión del concepto”⁶⁷.

Evidentemente, el sistema de convivencia medieval entre mudéjares, judíos y cristianos se rompió con la política de los Reyes Católicos. Esa base social que había hecho posible el arte mudéjar durante la Baja Edad Media había dejado de existir tras la conquista de Granada, pero también es cierto que la asimilación de las técnicas y el modelo expresivo había dejado de ser patrimonio de cada una de las etnias, siendo indisolublemente de todas. Esto justifica que los Reyes Católicos utilicen el modelo como elemento de uniformidad y visualización de la nueva realidad jurídica. El número y cualidad de obras realizadas durante el siglo XVI en todos los reinos peninsulares justifican esta interpretación.

La conformación de la sociedad moderna conlleva varios aspectos a tener en cuenta que me obligan, de nuevo, a volver al proceso de ocupación del Reino de Granada. El mudéjar granadino es, ante todo, un arte del siglo XVI, moderno en cuanto a cronología y moderno en cuanto a planteamiento político (Estado absoluto). Este Estado moderno que produce arquitectura mudéjar es el mismo que encontramos en América. No olvidemos que son distintas tierras, distintos pueblos, pero una sola Corona y una sola idea de Estado⁶⁸.

No obstante, estoy con Gonzalo Borrás en que hay que acotar el fenómeno mudéjar. No todo lo que se realiza en América con características, a priori, comunes con el arte mudéjar es tal. El problema que nos plantea el correcto análisis del mudéjar en América estriba, fundamentalmente, en la falta de una historiografía asentada culturalmente, con procesos de inventario de obras, análisis formales, históricos y de relaciones con la Península Ibérica. Los textos sobre mudéjar americano son esca-

67. R. GUTIÉRREZ, «Transferencia y presencia de la cultura islámica en América Latina a través de la Península Ibérica», en G.M. BORRÁS GUALIS (coord.), *El arte mudéjar*, Zaragoza, UNESCO, 1996, p. 168.

68. Con estas ideas básicas, y concibiendo el arte mudéjar como un proceso histórico unitario con sus variantes sincrónicas y diacrónicas, concebí la monografía titulada *Arquitectura mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000.

sos y las aportaciones de síntesis citadas (Seminario Internacional sobre Mudéjar Iberoamericano –1991–, el catálogo de la Exposición «Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo» –1995–, el texto resultado del proyecto la UNESCO denominado ACALAPI –1996–, o mi propia monografía titulada *Arquitectura mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas americanas* –2000–), son reflexiones genéricas o colectivas que obligan a estudios más profundos aún pendientes. Además, estos trabajos, basados en la bibliografía más común, hacen hincapié en la carpintería de lo blanco, dejando al margen otro tipo de realidades artísticas.

Es cierto que la carpintería de lo blanco quizás constituya el capítulo más creativo y abundante del mudéjar en América, pero no es el único, ni todos los trabajos lignarios que allí se realizan son mudéjares. No hay que olvidar que la abundancia de madera en casi todos los territorios virreinales a lo largo de los siglos XVI y XVII, así como las maestrías indígenas preexistentes, permiten un amplio desarrollo de este arte.

Por tanto, sería necesaria una mayor profundización en los análisis históricos que permitieran:

1. Demostrar la realidad del arte mudéjar en América y no de supervivencias, analizando espacios y no elementos decorativos o constructivos aislados.
2. Referenciar el arte mudéjar con respecto a unos hechos históricos, sociales e ideológicos que permitan la definición de un marco cultural.
3. Acotar el espacio geográfico.

Una vez establecidos los ámbitos formal, cultural, geográfico y cronológico podremos diferenciar perfectamente lo que responde a la definición mudéjar y aquellas supervivencias que no son más que el mantenimiento de unas técnicas al servicio de planteamientos estéticos al margen de un fenómeno histórico. Esta perpetuación de formas, más allá de su cronología histórica perdiendo el sentido de ocupación territorial e ideológica, atendiendo a factores mayoritariamente utilitarios y la renovación continua de obras anónimas en iglesias y viviendas, convirtieron a la postre las técnicas lignarias en parte de una arquitectura popular sin tiempo que compone la imagen de buena parte de la América Hispana, pero que nada tiene que ver, excepto en lo formal, con las precisas condiciones del primer siglo en el que la exportación de los elementos culturales peninsulares se iban entretejiendo con lo autóctono en lo estético, geográfico y humano para concebir un arte propiamente americano. Estas supervivencias son importantísimas y claves para entender los historicismos del siglo XIX y buena parte del XX, así como el falsamente denominado “estilo colonial”, pero no podemos confundir estas manifestaciones, pese a su interés histórico, con el Arte Mudéjar, con mayúsculas, en Iberoamérica. Queda mucho camino por andar, pero, sin duda, la investigación dará resultados culturales satisfactorios tanto a nivel personal como para la comunidad científica.

EDIFICIOS MUDÉJARES DESAPARECIDOS DE LA PROVINCIA DE VALLADOLID (TIERRA DE CAMPOS)

Pedro J. Lavado*

La llanura castellana muestra hoy las huellas del pasado en numerosos restos incompletos de edificios, que cual fósiles prehistóricos nos dejan imaginar o adivinar lo que fue la increíble riqueza de sus templos y la abundancia de casas o palacios que existieron en la zona vallisoletana entre los siglos XIII y XVII, en la que una importante manifestación del arte mudéjar cubrió su suelo. Pero, desgraciadamente, la tierra (tapial) con que se formaron muchos de estos edificios se vino abajo y con ella la madera de sus techumbres y el yeso que ornamentaba sus interiores, o el ladrillo que recubría sus torres y ábsides. Tierra vuelta a la tierra y polvo al polvo, con todas sus connotaciones bíblicas y reales, y donde tan sólo algún esqueleto pétreo y montones de tapial señalan lo que allí existiera: Barcial de la Loma, Almaraz de la Mota, Vega de Valdetrongo, Mayorga de Campos, Mota del Marqués, entre otras localidades, hoy exhiben al sol y a la lluvia inmisericorde los muñones de un patrimonio artístico que no supimos conservar y al que se unirán, si nadie lo remedia, otros edificios atacados por la especulación urbanística, el éxodo rural y la falta de inversiones mayores en la protección y conservación del patrimonio cultural castellano-leonés.

Enumeraré y citaré, por orden alfabético, las obras de los lugares donde se encuentran dentro de la comarca natural de Tierra de Campos, en la provincia de Valladolid. He de confesar que mis recuerdos e imágenes de la zona tienen más de treinta años. Por ello, en muchos casos he sido testigo de su situación entonces y de su abandono. Quizás conozca menos las restauraciones llevadas a cabo en las últimas décadas, aunque si éstas fueron buenas y conscientes nunca habrán tratado de rehacer lo que se perdió para siempre, sino tan sólo de rehabilitar edificios y acondicionar obras para la visita y conocimiento de los actuales visitantes.

La iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos es quizás una de las más interesantes del mudéjarismo castellano y empeño de la familia de los Almirantes de Cas-

* Ministerio de Cultura, Madrid.

tila, que tanto en Palencia como en Palenzuela, Bolaños de Campos y Medina de Rioseco dejó sus obras. Yo ya la conocí destechada en su sacristía y nave del Evangelio, tapiadas sus singulares puertas laterales de ladrillo que repiten modelos nazaries y con una gran puerta de ladrillo a los pies que recuerda los grandes arcos almohades o merinies, que copiarán los granadinos en la Alhambra. Siempre sospeché que sus albañiles y carpinteros mudéjares granadinos son los moros Rodrigo Mozote y Alí, o Gusmin y Alí que se citan en el testamento de doña Juana de Mendoza, esposa del primer Almirante, cuyos escudos aparecen en la cabecera, obra de fin del primer cuarto del siglo XV (antes de 1429), al igual que los de su hijo don Fadrique, II Almirante, y su mujer Marina de Córdoba y Ayala, mientras que a los pies del templo y en el alfarje del baptisterio se encuentran los escudos de la segunda esposa, Teresa Quiñones. Ya faltaba entonces una capilla del lado norte y había restos de canchillos y ventanas góticas, así como unos pilares octogonales acodillados en la fachada y capilla con los mismos escudos y el singular de los Almirantes. La puerta de madera original, con estoperoles mudéjares y aldabas, a los pies del templo, se repetía en la cercana Santa Cecilia de Villalán de Campos.

La iglesia de San Juan en Almaraz de la Mota tuvo la desgracia de ser la parroquial de un pueblo desaparecido. Hace treinta años se pudrían en el suelo los restos de su artesonado, de mediados del siglo XVI, con tirantes pareados sobre canes de S y labrados artesones hexagonales. Corría por el muro un arrocabe de madera en círculos labrados. Desgraciadamente a nadie se le ocurrió que aquellos restos podrían haber sido recuperados para algún museo local o colección. Posiblemente su cubierta se debía al mismo carpintero que hizo el artesonado del sotocoro del cercano San Pedro en Villanueva de los Caballeros.

Barcial de la Loma mostraba entonces los restos del muro y la torre de San Miguel en tapial y un solo arco de piedra de la nave, pero nada de la techumbre del siglo XVI que tuvo. Sin embargo, San Pelayo, con torre reformada en ladrillo en el siglo XVII sobre estructura de mediados del siglo XVI y de la que quedaba la puerta de cantería fechada (1549), conservaba una techumbre ochavada de esta fecha con lazo ataujerado que hacía de cabecera y nave, muy dañada y repintada en sus faltas de tablazón. El coro alto a los pies era un alfarje con estrellas de ocho perfiladas y pintadas en su bisel, al igual que la techumbre de artesa del lado de la Epístola, con cuadrados y limabordón. Posiblemente era fundación del muerto allí enterrado (Pedro de Tapia o ¿Tapiotes?, 1556).

San Miguel de Becilla de Valderaduey conservaba un alero del siglo XVI en el muro sur y un alfarje de madera en el coro alto con aplantillado a la manera de finales del siglo XV e inicios del XVI. La techumbre de la nave tenía lacería policroma de inicios del siglo XVI con tirantes pareados pintados de hojarasca gótica. Su estructura de iglesia del tipo de Campos se conservaba con columnas de piedra, que mantenían zapatas de proa y canes de lóbulos con cinta negra. Gran parte de la techumbre había desaparecido en los extremos, si bien el almizate exhibía estrellas de ocho y doce doradas, y la tablazón motivos de origen gótico.

Santa María de Bolaños de Campos mostraba uno de los mejores coros altos de la provincia con escultura y medallones de bulto correspondientes a 1530-1550, columnas abalaustradas, rosetas y triglifos que combinaban lo clásico con unas figuras humanas de bulto de gran calidad, casi un auténtico retablo, posiblemente alu-



Foto 1. Techumbre de la iglesia de San Juan de Almaraz de la Mota (siglo XVI) en 1977. Desapareció totalmente en 2006 y hoy sólo quedan los muros del templo.

diendo por parejas a personajes bíblico-históricos, tal y como se acostumbraba entonces en algunos retablos o claustros renacentistas. Al exterior quedaban algunos restos de ladrillo en la torre y en el muro norte correspondientes al siglo XVI. En las afueras se levantaba el torreón y palacio de los Almirantes. Don Fadrique heredó esta población de su padre a partir de 1431. Era fábrica de tapial que justificaba y avalaba, posiblemente, la obra y riqueza de los dos templos de la población y recordaba el alcázar de los mismos Almirantes en Palenzuela. En esta casa se encontraban las diez alfombras y alcatifas del Almirante que doña Juana lega en su testamento. Una casa del siglo XVI, con alfarje de casetones hexagonales y labor de menado así como aleros de S, mostraba también la importancia de la arquitectura civil morisca en esta población en esa época.

Santa María de la Era de Bustillo de Chaves conservaba tan sólo la torre de piedra y ladrillo del siglo XVI, habiendo sido totalmente rehecha la iglesia. La techumbre se quitó en 1936.

La Asunción de Cabezón de Valderaduey conservaba la techumbre de ochavo del presbiterio con lazo de doce y nueve, almizate con una gran piña de mocárabes sobre lazo de ocho y trompas de pergamino o abanico en las esquinas, obra de inicios del siglo XVI, si bien la policromía y el dorado se mantenían en parte, sujetas con unas tablas modernas. Las tres naves del templo correspondían a una iglesia del tipo de Tierra de Campos sobre pilares cuadrangulares y estructura de madera, de la que no se vislumbraban más que algunos restos en el coro alto con las cabezas de los canes de proa aserradas, pero dejando ver algo del color y algún superviviente. La pintura de las tabicas y los escudos estaban barridos totalmente. En 1904 Prieto Vives publicó una imagen de esta techumbre en la que aún se intuían los mismos arreglos seculares que yo vi en 1978.

El Salvador de Castrobol tenía totalmente enlucido su ábside semicircular y sin embargo se veía su claro parentesco con las iglesias de Mayorga de Campos: muros de tapial y ábside semicircular. En el interior quedaban restos de tirantes y cuadrados de la techumbre perdida. La ermita del Cristo de la Era en Castromonte perdió su techumbre y sólo conservaba los muros de tapial y dos pilares ochavados. Castromonte mantenía un castillo de tapias posiblemente del siglo XVI, y en Ceínos de Campos la iglesia de Santiago conservaba la techumbre ochavada y ataujerada de la nave central con limas mohamares y arrocobas sin pintar, almizate de lazo y piñas de mocárabes y pechinas acasetonadas triangulares. La estructura de tapial y amplios arcos de ladrillo de la nave la databan del siglo XVI, rematando también en tres cabeceras alargadas con techumbres ochavadas sin pintar. Conservada la del Evangelio sin pintar, si bien la del presbiterio se había perdido y tan sólo quedaban dos piñas de mocárabes doradas y nada en absoluto en la del lado de la Epístola, que había desaparecido incluso en su perímetro. El coro alto a los pies conservaba restos de alfarje y unos soportes con capiteles jónicos. La llamada iglesia de los templarios de Ceínos, de la que quedan restos de su claustro en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y algunos grabados antiguos, había ido a parar en sus piedras reutilizadas a la fachada del cementerio y a la hornacina funeraria de Mamerto López, que a su vez se decoró su casa con los arcos protogóticos restantes.

Mucho se perdió en Cuenca de Campos a juzgar por lo descrito en el libro de Andrés Pérez García. En Santa María quedaban restos de techumbre de par y nudillo

con tirantes dobles en la nave central y la estructura clásica de tres naves. El pórtico del lado sur cobijaba un arco de ojiva túmida muy enlucido y con alfiz, pero evidentemente morisco, con paralelos en Santa María de Valdunquillo y Santa Marina de Mayorga de Campos (finales del siglo XV e inicios del XVI). En los Santos Justo y Pastor se conservaba el mejor ejemplo de techumbres de la zona: en el presbiterio estaba una ochavada de lazo ataujerado de nueve y doce, dos piñas de mocárabes en el almizate y trompas con piñas doradas, obra del primer cuarto del siglo XVI y de la familia Fernández de Ceínos, a juzgar por las conchas de la cabecera; existía otra ochavada de lazo sin pintar y remates y piñas renacentistas en la cabecera de la capilla del Evangelio, apeando sobre trompas de pergamino sogueadas y de la misma fecha. Las tres naves, separadas por columnas con estructura adintelada de madera y tirantes dobles, sujetaban una techumbre ochavada en la central con unas piñas con columnillas abalaustradas en el almizate y lazo de cinco y de diez que ya estudiara Prieto Vives. Las zapatas sobre los capiteles jónicos representaban a tres virtudes teologales y tres cardinales en unas figuras de bulto en madera sin policromar y de gran calidad. Cabezas de angelotes, hojarascas y temas renacentistas aparecían por doquier en madera sin pintar, contrastando con la techumbre del presbiterio. Los dos sepulcros de la familia Ceínos, con las conchas heráldicas, que aparecieron en el suelo del templo databan la obra (Alonso Fernández de Ceínos, † 10/9/1527 y Antonio de Ceínos, † 23/2/1525). La tipología de iglesia corresponde a las llamadas de Campos, con tres naves y tres cabeceras, como Santiago de Ceínos y Santiago de Calzada de los Molinos, pero la gran influencia en carpintería viene aquí dada por el tipo de San Facundo de Cisneros. Las piñas colgantes tienen su relación con lo que queda en Santa Marta de Cerecinos de Campos y San Pedro de Acebes, hoy despoblado de Guaza de Campos.

San Mamés en Cuenca de Campos dejaba ver las ruinas de un templo del siglo XVII, aunque tenía restos del siglo XVI en la torre de tapial y en una celosía de yesería que manifestaba su parentesco con alguna otra existente en el monasterio de Clarisas de San Bernardino de Siena, en el que asistí en 1976 al inicio de su demolición. La techumbre de la iglesia era de lacería pintada de finales del siglo XV y se vendió. El alfarje del coro en alto quedaba aún con jácenas y tablazón pintada con formas aplantilladas. Alguna que otra habitación del claustro aún mostraba alfarjes agramilados del siglo XVI y restos similares quedaban en la casa de la demandadera y del capellán. La techumbre de artesa con limas mohamares y arrocobas, pintada y con escudos en el arrocabe de los Velasco, Guevara y Ayala, procedente de la torre de “las vistas”, se conserva en el Museo Diocesano de Palencia. Entre los escombros todavía pude ver algunas tablas pintadas de la techumbre de la iglesia y una singular celosía de yeso que emparentaba esta obra con otras similares del monasterio de Calabazanos y de las Dominicas Piosas de Palencia. Toda la obra del edificio era de tapial y documentada como fundación de María Fernández de Velasco, que cede sus casas a mediados del siglo XV (testamento del 3/2/1455). Ana de Guevara, monja del monasterio, y su hermano clérigo Diego dejaron diversas mandas posteriormente, como puede verse por los escudos de alguna techumbre. Los bultos sepulcrales de alabastro de la fundadora y del clérigo se conservan hoy en la capilla del Cristo de Santa Clara de Palencia.



Foto 2. Monasterio de Clarisas de San Bernardino de Siena en Cuenca de Campos (siglo XVI). Está en la misma situación que en 1977.

San Pedro de Gatón de Campos conservaba las tres naves con cubierta de madera bajo una capa de yeso. El pórtico norte, usado como capilla bautismal, tenía una techumbre ochavada con lazos muy simples sobre trompas y un alero de canes de S dobles. Un alfarje de madera sin pintar del siglo XVI pervivía bajo el coro. El Salvador de Gordaliza de la Loma perdió toda la estructura de madera de la nave y del presbiterio. Alcancé a ver unos cuadrales y restos de los muros de tapial.

Mayorga de Campos comienza a mostrar algunas obras entre el señorío del infante Fernando de Antequera, en 1390, y los infantes de Aragón hasta 1430, en que la pierden y pasa al patronazgo del II conde de Benavente. De las seis iglesias que tuvo, sólo una estaba en uso. Santa María de Arbás conservaba, en su capilla de San Andrés, una techumbre de artesa policromada que había sido restaurada en uno de los paños con madera sin pintar. Una inscripción corría por el arrocabe de yeso, adjudicando la obra a Pero García Dévila Gómez y su mujer Juana Díaz en la fecha de 1422. El hecho de aparecer un escudo con cuatro calderas y cruz flordelisada de Santiago en la parte baja parece corresponder a los fundadores, mientras que en la parte alta campaba el escudo de Castilla y León, alternado con el del infante de Antequera, lo que avala las fechas y la relación de este taller de yeseros y carpinteros con los que trabajaron en el palacio de dicho infante en Medina del Campo, luego bautizado como Palacio Real. En la nave principal del templo, con techumbre de madera del siglo XVI, se muestra un escudo de calderas y águila explayada que confirma el parentesco con los de la capilla de San Andrés.



Foto 3. Techumbre y yeserías de la capilla funeraria de Pero García Dévila Gómez (1422) en la iglesia de Santa María de Arbás en Mayorga de Campos, 1977. La iglesia está cerrada y abandonada como trastero desde 2006.

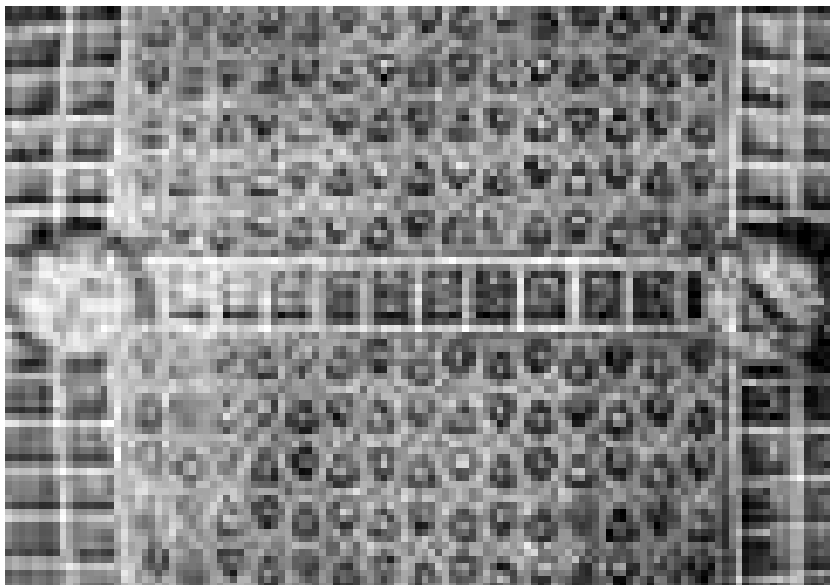


Foto 4. Techumbre del siglo XVI de la iglesia de Santiago en Mayorga de Campos, convertida en un extraño alfarje mixto en el Museo Diocesano de Valladolid (1977).

También del siglo XVI es la techumbre de la nave en Santa María de la Plaza de Mayorga, con restos en una de las naves laterales y en la sacristía, antigua cabecera, donde había una techumbre de madera tallada bajo el yeso. En Santa Marina se repite el mismo tema de madera en la nave y, en este caso, con policromía en la nave de la Epístola, con escudos de Castilla y León y un pórtico al norte con techumbre de artesa muy perdida. Santiago y El Salvador eran dos iglesias mudéjares también del tipo de las mencionadas en Mayorga, tapial y ladrillo con cubiertas de madera y en algún caso lacería. Sólo alcancé a ver una foto de la primera y leer una descripción de la segunda. El Museo Diocesano de Valladolid conserva una techumbre de madera procedente de Mayorga, sin saber de dónde; me inclino a pensar que era de Santiago o, en todo caso, de El Salvador. Tiene rombos agramilados con estrellas y flores en los fondos. Corresponde a inicios del siglo XVI y presenta paralelos con la techumbre sin pintar de Cevico Navero. Los laterales que se le han adosado pertenecen a San Andrés de Villalba de la Loma, otra iglesia desaparecida en Valladolid, con formas conopiales y estrelladas diferentes. En el convento de Santo Domingo alcancé a ver mínimos restos de carpintería y fábrica del siglo XVI. También la población conservaba numerosas viviendas de los siglos XVI y XVII en ladrillo o en tapial, de las que recuerdo la casa de los Canónigos.

En Medina de Rioseco desapareció primero el alcázar de los Almirantes, fortaleza de tapial que recuerda la de Bolaños y que en este caso debió de ser el asiento del señorío de Enrique, el segundo hijo de don Alonso, alternado con el de su hermano Fadrique. Del palacio de los Almirantes, junto a la puerta de la Posada, sólo queda un grabado de la fachada que recogió García Escobar en el *Semanario Pintoresco Español* de 1853. Fue incendiado en la guerra de Independencia y sus restos usados como materiales de derribo. La iglesia de San Miguel, románica con techumbre de madera, desapareció en 1861. El resto son edificios de buena cantería y excelentes labras renacentistas. En Santa María trabajaron los Corral de Villalpando en las yeserías de la capilla de los Benavente (1546-1554). La influencia de la traería morisca en el yeso es evidente y prueba de ello es la también similar del crucero de Santa María de la Bañeza, fundación de los Zúñiga y Bazán en 1559. La sacristía de esta capilla tuvo una tribuna con artesonado acasetonado. Las estructuras de pies derechos y madera perviven por toda la población, usando los soportales para el comercio y destacando algunas calles, como la Rúa, San Buenaventura y Pañeros, donde se han perdido algunas casas originales. Vigas, canes y aleros quedan por doquier.

San Juan de Melgar de Abajo, a pesar de ser catalogado como del siglo XVIII, es un templo de muros de tapial con tres naves del siglo XVI y restos de carpintería reutilizados en los sitios más inverosímiles, y otro tanto podría decirse del Salvador, si bien enyesado y forrado de ladrillo.

En Melgar de Arriba también había dos templos: el de Santiago, con una magnífica techumbre policromada, que se malvendió, y donde se abandonó su estructura de pilares de ladrillo con tres naves, artesa de limas mohamares y cuadriles, y escudos de los Enríquez alternando con un ajedrezado que parece corresponder a la segunda esposa de don Fadrique, Teresa Quiñones, ambos ya mencionados en San Andrés de Aguilar de Campos; por ello es obra de mediados del siglo XV y está vinculada con el mudéjarismo burgalés. Hace unos años aún quedaban unos pares en



Foto 5. Techumbre de la iglesia de Santiago en Melgar de Arriba (siglo XVI). Aún quedaban vigas en 1977 pero desapareció totalmente en 2006.

la cabecera de la Epístola y una cubierta de ochavo en el pórtico. San Miguel también tiene tres naves con muros de tapial, torre y cubierta de madera a la que sustituyó o cubre una bóveda de arista.

San Juan Bautista de Moral de la Reina era una iglesia de tres naves del tipo de Tierra de Campos con cubierta de madera renacentista de ovas y vegetales, que alcancé a ver en sus restos, pero ya estaba destechada y abandonada y su coro alto se vendió

al Museo Diocesano de Palencia, donde se exhibe en la primera sala. Alfارje policromado con temas vegetales y hojas helicoidales. Tiene cinco escenas figurativas encerradas en óvalos sogueados, de los que alguno parece hacer relación a la advocación del templo y a San Juan (¿Anunciación?, ¿Bautismo?, ¿Visión del Apocalipsis con el otro San Juan?). Las tabicas contienen temas de la Pasión de Cristo, Santa Catalina y San Sebastián. Es una techumbre vinculada con el quehacer de la escuela gótico-mudéjar castellana y con paralelos en Curiel de los Ajos, Molpeceres y Calzada de los Molinos, en este caso de inicios del siglo XVI. En la iglesia de la Asunción sólo quedaba un alfارje de finales del siglo XVI en el pórtico y San Miguel era ruina total.



Foto 6. Alfارje del coro alto de la iglesia de San Juan Bautista en Moral de la Reina, recuperado en el Museo Diocesano de Palencia. El resto de maderas existentes en 1977 desapareció en 2006.

Entre las iglesias mudéjares de ladrillo de la zona hay que señalar la de San Pedro de Saelices de Mayorga, que debió de perder sus orígenes románicos a juzgar por la lápida de “Era 1221” que conserva el ábside de la Epístola y su remodelación mudéjar posterior a la manera de Sahagún. La obra mudéjar debió de tener lugar a finales del siglo XIII, y bajo la bóveda tiene emparedados restos de una techumbre del siglo XVI. En esta misma línea hay que contemplar la obra de Santos Gervasio y Protasio en Santervás de Campos, o el cercano monasterio de San Pedro de Dueñas. Obras en origen románicas y que posiblemente con la crisis y la guerra civil entre Urraca de Castilla y Alfonso de Aragón quedaron inacabadas y luego sin fondos, ante la construcción de la catedral leonesa, igual que ocurrió en Sahagún y Daroca. Es probable que la mano de obra de albañiles mudéjares paliara en parte estas carencias en el clero rural y desarrollara una arquitectura de ladrillo que, en origen, copiaba y repetía formas románicas pero que poco a poco, por el volumen y módulo del ladrillo, el uso de la madera en cubiertas y el desarrollo de lo decorativo, configuró el propio estilo mudéjar. El interior del ábside central y los dos laterales de Santervás usan el ladrillo con formas y decoraciones mudéjares que incluso son rastreables en lo prerrománico.

La parroquial de Santa Eufemia del Arroyo conservaba restos de la techumbre de par y nudillo, obra del siglo XVI. La iglesia de San Juan en Tamariz de Campos tenía un buen techo artesonado sobre columnas al estilo de Campos. La torre se fechaba en 1549, lo cual daba una fecha anterior para el edificio, pero comenzó su ruina en 1959 y su abandono en 1970. Lo mismo sucedió con un edificio gótico llamado el Palacio, que contaba con techumbres de madera, y en San Pedro, con restos románicos pero que debió de tener restos de carpintería en la nave bajo la bóveda y en el coro alto. Los hechos me hacen pensar en otra de las poblaciones vinculadas con los Almirantes de Castilla.

Las techumbres de la iglesia de San Miguel de Tordehumos fueron enyesadas en 1894, pero todavía se adivinan techumbres de par y nudillo y cuadrales. Hay restos de pintura en los arrocabes, lo que justifica la fecha del primer cuarto del siglo XVI. En 1935 se citaba aquí un púlpito morisco y un artesonado en el coro. Hace treinta años era garaje de tractores. Santiago, en la misma población, es similar en planta, con una techumbre de par y nudillo en la nave central con lazo ataujerado y policromía original que corresponde a inicios del siglo XVI. El púlpito de yeso, poligonal con labor de claraboyas, lleva un escudo ajedrezado o con cuñas con banderas alrededor según el tipo de la familia Alba o el que aparece en la puerta del palacio Acuña en Dueñas (¿don Pedro Girón, en este caso? o ¿alianza Téllez Girón-Álvarez de Toledo?); dicho púlpito podría estar en relación con el taller de Támara o de Alonso Martínez. El coro alto de madera a los pies se decora con temas de canes humanoides policromados y estrellas renacentistas en el lado de la Epístola, y tiene sus paralelos con el del Salvador de Vega de Ruiponce. Nada queda del convento de Clarisas en esta población, del que sólo se citaba la fachada en 1907.

Santa María de Urones de Castroponce era iglesia de una nave de tapial con techumbre artesonada. Sólo alcancé a ver los pies del templo. El Salvador era similar y conservaba una techumbre de madera de ya entrado el siglo XVI, con una artesa y piña hexagonal central. En Valverde de Campos los Enríquez también tuvieron otro palacio, del que hay documentadas obras en 1608. En Valdunquillo llegué a dibujar la torre del palacio de Alba, ver las ruinas de San Pedro, de la que quedaba la torre



Foto 7. Techumbre de la iglesia de Santa María de Valdunquillo (1564), desde 1977 en el Museo Diocesano de Valladolid (Foto: Luis M.^a Isusi, antes del desmontaje).

de tapial, y los muros descarnados que habían quedado en Santa María tras vender la techumbre del presbiterio, un ochavo dorado y policromado sobre trompas de mocárabes del siglo XVI, al Museo Diocesano de Valladolid. Una inscripción de 1564 en la puerta sur, que alude al párroco y al mayordomo de entonces, dataría el fin de la obra. La pila bautismal, con escudo cuartelado de dos cuadrúpedos pasantes y cinco estrellas de seis puntas, avalaría un patronazgo de la obra y posiblemente del llamado palacio de Alba.

San Millán de Vega de Ruiponce, con muros de tapial, ábside semicircular y restos de carpintería en la puerta, había perdido su techumbre y se vendió como granero. Era del siglo XVI, como El Salvador, con techumbres cubiertas de yeso en 1899, al igual que el coro alto, cuyas estrellas recuerdan temas de Bolaños de Campos y de Santiago de Tordehumos. En Villabaruz, villa también del Almirante, la iglesia de Nuestra Señora de la Calle era del tipo de Campos y del siglo XVI, posiblemente con restos de techumbre emparedada bajo las bóvedas.

San Ginés de Villabrágima conservaba restos de carpintería original del siglo XVI. Varias casas y soportales de este siglo se unían a una singular vivienda del siglo XV con arco rebajado de piedra sobre mensulitas y dos frisos ornamentales en las enjutas, en los que se combinaban formas góticas y mudéjares frecuentes en algunas yesterías de la zona. Villacarralón también tuvo dos templos. Uno de ellos, de tapial, era cementerio ya en 1970. La Asunción de Villacid era iglesia de tres naves del tipo de Campos con un ábside poligonal con crucería en donde aparece el patronazgo de don Álvaro de Osorio, mayordomo de Carlos V, año de 1557. En las naves acogió una techumbre de madera ochavada, oculta por la bóveda. En las cabeceras de la Epístola y del Evangelio hubo techumbres de madera de pino sin pintar. La del Evangelio, con formas acasetonadas y planta de ochavo, fue llevada al Museo Diocesano de Valladolid; de la techumbre de la Epístola, llamada de San Pedro, no pude encontrar sus restos en Valladolid. Una lápida fundacional en dicha capilla dejaba consignada una serie de mandas y misas por encargo del patrono, del que no pude leer el nombre. San Cipriano de Villacreces se vino a tierra en 1939 y se conservaban tan sólo los pilares octogonales de ladrillo enlucido de la nave central y la torre. La madera original se quemó.

San Lorenzo de Villafrechós mostraba en sus ruinas la mano de obra de talleres zamoranos y San Cristóbal restos de carpintería en tirantes, canes y aliceres, asomando bajo la bóveda de yeso, de primera mitad del siglo XVI. Los escudos de los Téllez-Girón, en alianza con Álvarez de Toledo, en varios sitios del templo, datan

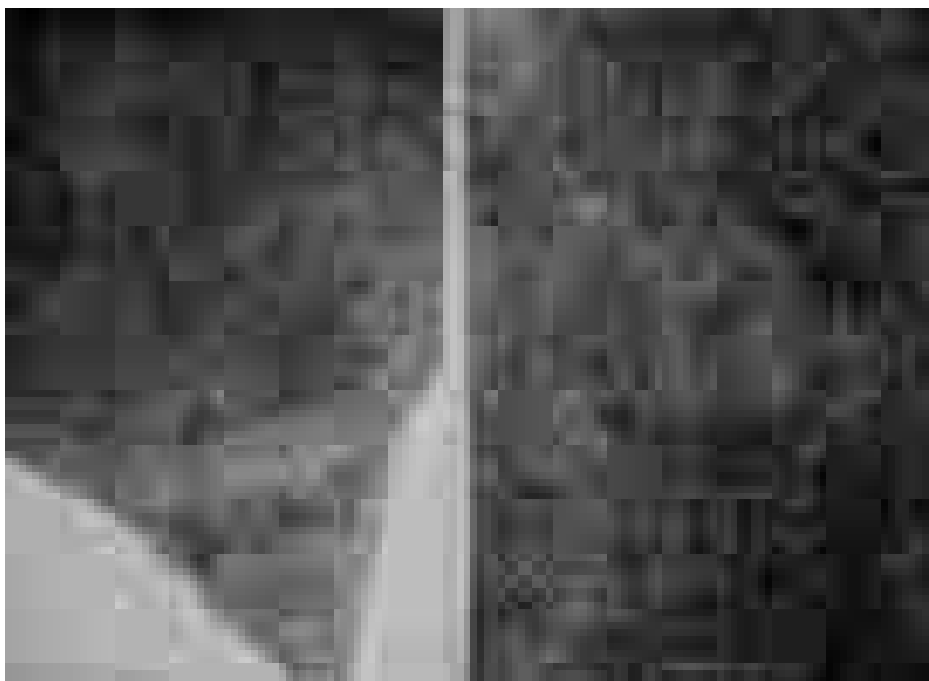


Foto 8. Techumbre de la iglesia de la Asunción de Villacid (1557), en el Museo Diocesano de Valladolid desde 1977 (Foto: Luis M.^a Isusi, antes del desmontaje).

de esta fecha y la ponen en relación con obras de los mismos patronos en Tordehumos y Vega de Ruiponce. La ermita de Nuestra Señora de Cabo tenía una buena armadura de par y nudillo en la parte anterior y una artesa con cuadrales en la posterior, obras del siglo XVI; y el convento de Santa Clara, que fue fundado por doña Urraca de Guzmán en 1410 y recibió numerosas mandas de los Trastámara y Juana la Loca, pero que no pude visitar, y del que el Inventario de Patrimonio de 1970 no cita nada mudéjar, me hace sospechar que algo debió de tener, al igual que el paralelo de Tordehumos, y es que la abadesa Ana Girón de Velasco levantó un nuevo templo sobre los restos anteriores. Aunque las obras de 1738 parecen concluir todo, se cita que el convento era de tapial encalado y con un curioso corredor de madera en el piso alto del claustro. ¡Con eso está dicho todo!

La mayoría de los restos arquitectónicos de Villagarcía de Campos se alzaron entre 1456 y 1598, fecha de la muerte sin hijos de la última Quijada-Ulloa. La verdad es que el palacio y fundaciones suyas son de buena cantería, pero los restos de las tres parroquias hablan de mudejarismo desaparecido: El Salvador, de una nave y sin techumbre, San Boal, de tres naves y con techumbre artesonada en el coro desaparecida, similar a la de San Pedro, que aún se conserva y habla del mismo carpintero o escuela que en Tordehumos y Vega de Ruiponce, y paralelos con los coros de San Pedro de Villanueva de los Caballeros y Santa María de Bolaños de Campos. En el primer caso, el mismo patronazgo, los Quijada, y en el segundo la misma cronología. San Pedro de Villagarcía tuvo una techumbre mudéjar en las tres naves, hoy cubierta por una bóveda de yeso.

En Villagómez la Nueva hay restos de ladrillo mudéjar en el llamado Palacio, que tiene sus orígenes en el siglo XV y reformas en el XVII, y en la iglesia de San Nicolás, que es obra del siglo XVI y de la que quedan las cabezas de algunos canes y vigas de la techumbre de par y nudillo de la nave, pero nada de la cabecera. Sus paralelos con la cercana de Galleguillos son evidentes en los temas policromos vegetales de inicios del siglo XVI. Santa Cecilia de Villalán tiene una iglesia del tipo de Campos con una nave que perdió la techumbre de la cabecera, pero conserva parte de la artesa con cuadrales de la nave y almizate con azafates harpados que tiene similitudes con obras leonesas de La Bañeza, la sala capitular de San Marcos de León y San Justo de los Oteros, aunque con diseños diferentes. La puerta de madera con estoperoles originales tiene su paralelo en San Andrés de Aguilar de Campos.

San Andrés de Villalba de la Loma era una iglesia del tipo de Campos con tres naves, muros de tapial y soportes de madera achaflanados y enyesados que sostenían una techumbre de par y nudillo en el centro, y a un agua en los laterales con decoración incisa renacentista. La techumbre era ataujerada de lazo sin pintar, obra del siglo XVI, y la de los laterales con formas conopiales recortadas en la tablazón. Esta parte se rescató y se conserva en la capilla de Santa Inés del Museo Diocesano de Valladolid. San Juan, sin embargo, ya era cementerio, pero había sido una iglesia de tapial similar con tres naves y torre. No tengo ninguna noticia de la techumbre, que sería de idénticas características.

San Miguel de Villalón de Campos tenía una cabecera gótica poligonal de cantería y una torre a los pies de finales del siglo XIII, pero un largo siglo después la iglesia se concluyó en ladrillo, con tres naves sobre pilares ochavados y con ábsides poligonales de ladrillo en los laterales. El acceso al templo se hacía por dos puertas de

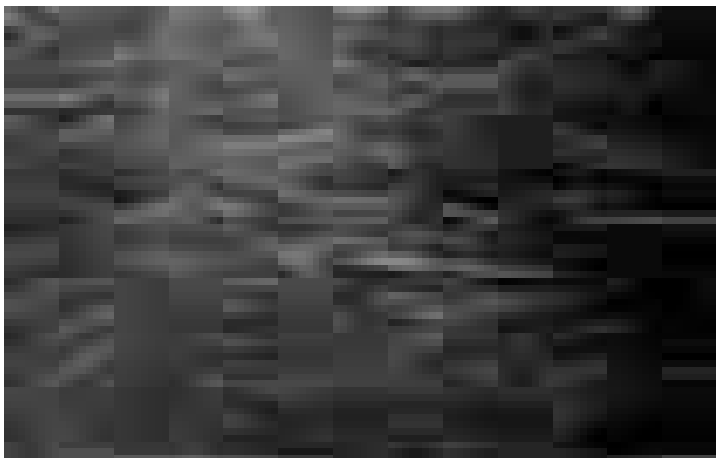


Foto 9. Techumbre ataujerada de la iglesia de San Andrés en Villalba de la Loma (siglo XVI), depositada en el Museo Diocesano de Valladolid (Foto: Luis M.^a Isusi, antes del desmontaje).

ladrillo a los pies, a ambos lados de la torre, cuyas decoraciones muestran paralelos con las del cercano San Andrés de Aguilar de Campos, anterior a 1429. Es la única iglesia en Campos que conservaba el enlucido y la pintura interior originales, que imitaba un cuidadoso acabado de ladrillo y vanos góticos. La techumbre de madera era de par y nudillo ataujerada, con nueve tirantes pares sobre canes de rollos con cinta negra en el papo. La decoración heráldica del alicer repetía las armas de Rodrigo Alonso Pimentel con Leonor Enriquez, lo cual justifica una fecha posterior a 1410, así como el emblemático símbolo del ala, que hará suya la familia de los condes de Benavente y que quizás alude también al nombre de la villa. La flor de lis que asi-

mismo aparece hace referencia al obispo Juan Rodríguez, natural de la villa y bautizado en esta iglesia, lo que alude a la gótica anterior, y que en 1422, siendo obispo de León, dejó varias mandas para la torre, el retablo y el coro. Todo ello indicaría un patronazgo doble en este templo, en el que el V conde, Alonso Pimentel, y su esposa Ana de Velasco añadieron una cuarta nave en el lado de la Epístola y el coro alto con alfarje entre 1499 y 1527. También ya entrado el siglo XVI se construyó una cubierta de madera renacentista y acasetonada para una capilla y un personaje cuyos escudos aparecen en el arrocabe, el obispo o canónigo Diego González Barco († 1536), cuyo bulto de mármol existía en el lado del Evangelio, un tanto movido por el incendio de 1927 y por las obras de 1951 y 1974-1975. Existían unas pinturas de inicios del siglo XV en la parte baja de la torre con un Cristo resucitado dentro de una mandorla y escenas de la Pasión, que yo comparé con las ya desaparecidas de Pedro Alfonso de Becerril de Campos. Aquí, sin embargo, no pude leer la inscripción que tenía (“*esta obra mando fazer [...] que Dios perdone*”).

En la iglesia de San Pedro de la misma localidad y emparedados bajo la bóveda están los restos de la techumbre original de madera, también con los escudos del V conde de Benavente y su esposa de inicios del siglo XVI, así como las alusiones a Juan Rodríguez (lis), Villalón (ala) y la cruz de los Dominicos (¿Torquemada?). Las yeserías de las ventanas del ábside son de Alonso Martínez de Carrión o de su taller. La iglesia de San Juan Bautista es del tipo de Campos, con muros de tapial, tres naves, cabecera con ochavo policromado y dorado sobre trompas, y es obra de finales del siglo XV e inicios del XVI. Perdió el resto de techumbre en 1891. Y, sin embargo, muestra los escudos de los Pimentel, Castilla y León y San Juan Bautista en un alfarje de la casa rectoral. Soportales y casas con estructura de madera o ladrillo aún eran abundantes y recordaban el pasado mercantil de sus calles. No sé cuántos se habrán conservado desde entonces. Nada queda de los tres conventos con que contó la villa y que fueron edificados en los siglos XV-XVI, con intervención de un hijo de Juan I y varios condes de Benavente. Es de imaginar que por las fechas y las órdenes (Dominicos, Recoletos y Mínimos) fueran obras con características mudéjares.

San Pedro de Villanueva de la Condesa es obra mudéjar del siglo XVI. Perdió parte de las tres naves y su techumbre, pero conserva la del presbiterio con una mixta de par y nudillo y artesa, tirantes dobles y policromía y dorado. La lacería del almizate tiene paralelos con la de Villafuerte de Esgueva, hoy en la Diputación Provincial, y la de Santiago de Tordehumos. Los escudos que aquí aparecen hacen alusión tan sólo a Castilla y León. Bajo el falso techo hay una techumbre de par y nudillo en la nave principal, con almizate de lacería y restos de canes y tirantes.

San Pedro de Villanueva de los Caballeros no conserva nada de sus techumbres, pero sí un excelente coro artesonado con temas de casetones renacentistas y con múltiples similitudes con San Pedro de Villagarcía de Campos, pudiendo pensarse que bien los Quijada o los mismos carpinteros intervienen en una y otra. Villavicencio de los Caballeros tuvo tres iglesias en el siglo XVI. Santa María tenía cabecera gótica de cantería, pero las tres naves y la estructura típica de Campos, así como el enterramiento en la cabecera de un canónigo de León el 13 de abril de 1532, nos hacen sospechar que bajo las bóvedas pueda existir la techumbre de esas fechas. San Pedro parece haber sido reformada en el siglo XVIII, aunque conserva la torre original, y San Pelayo es la más interesante, de tapial del tipo de Campos con tres na-

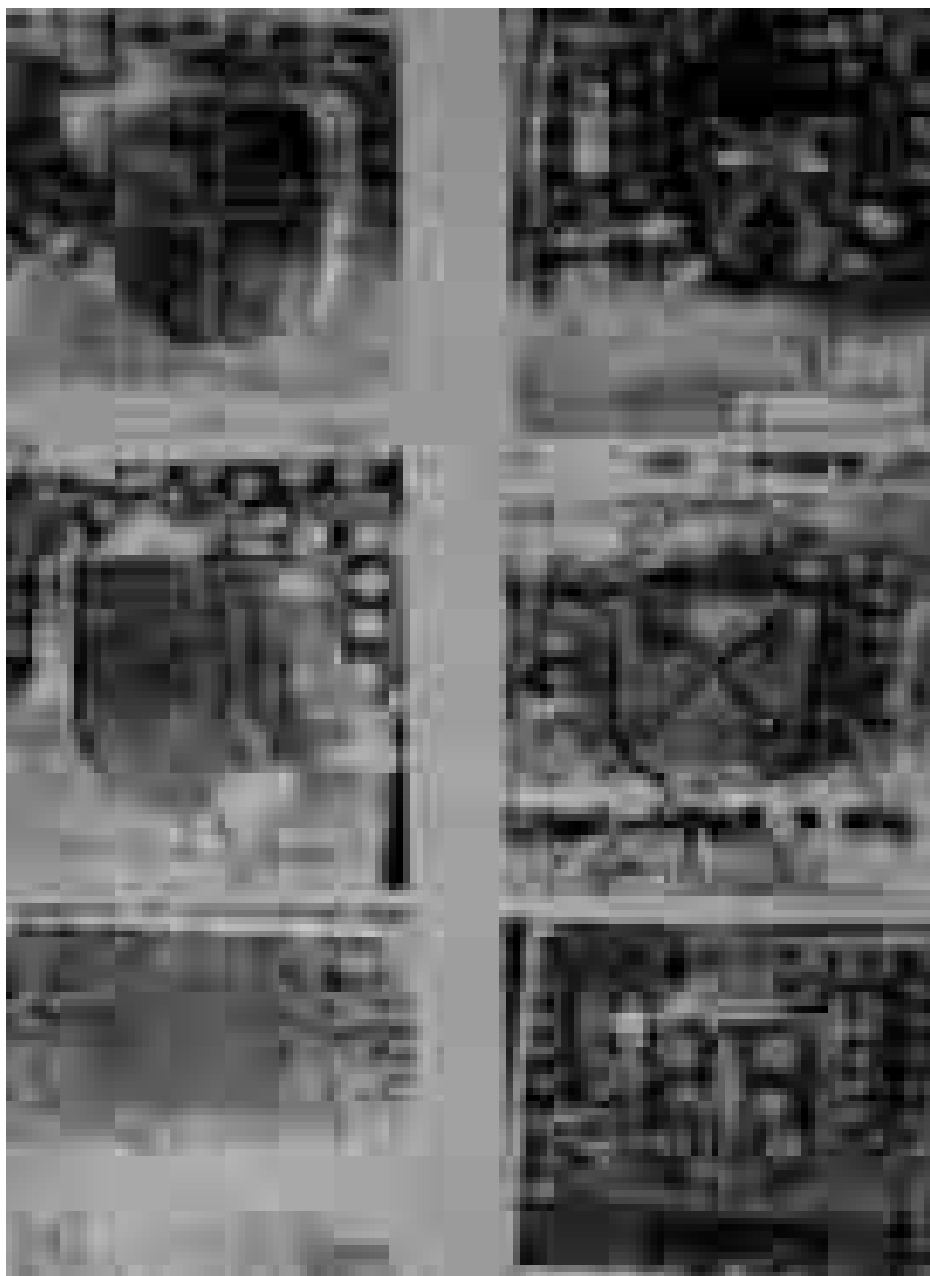


Foto 10. Detalle de los escudos del V conde de Benavente y su esposa en la techumbre de la iglesia de San Pedro de Villalón de Campos en 1976. Está documentada entre 1499 y 1527, y en 2006 seguía todavía emparedada bajo la bóveda.

ves, cabecera cúbica y torre cuadrada de ladrillo. Alcancé a ver restos de la techumbre pintada que se cubrió con la bóveda barroca. Era imposible reconocer los escudos pintados en las tabicas. La presencia de Fadrique Enríquez, cuarto Almirante de Castilla, o de los Franco de Guzmán avalarían paralelos de este templo con los desaparecidos de Melgar de Arriba y Villafuerte de Esgueva. San Boal de Zorita de la Loma, con iglesia del tipo de Campos, cambió su techumbre por un techo raso sin valor.

Esta es la crónica del mudéjar desaparecido en la Tierra de Campos de Valladolid. Otros lugares son el palacio de Curiel de los Ajos, de los Estúñiga, cuyos yesos se perdieron y las maderas fueron a parar al Museo Arqueológico Nacional de Madrid o al Alcázar de Segovia; la techumbre primero mozárabe y luego mudéjar de San Cebrián de Mazote, donde Lampérez leyó la fecha de 1517; la viga del coro de Molpeceres, que conocí a través de una foto; el ochavo de la capilla mayor de San Juan de Fuente el Sol, que pasó al museo Diocesano de Valladolid; y una techumbre de Villafuerte de Esgueva con las armas de los Franco y de los Sarabia y otra del colegio San Gregorio, que pasaron a la Diputación Provincial de Valladolid. Eso sin contar lo que se ha debido de perder en casas y palacios de Valladolid capital o en alguno de sus conventos. Baste pasear por las calles de don Juan Mambrilla, Expósitos y Fabio Nelly, o entre las plazas de San Miguel y Santa Brígida. De algunas casas sólo que-

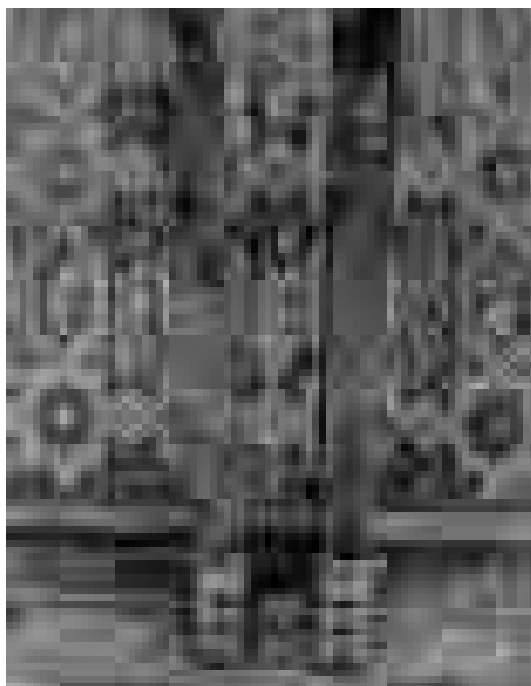


Foto 11. Techumbre de la parroquial de Villafuerte de Esgueva, con escudos de los Franco y los Sarabia, en la actualidad en la Diputación Provincial de Valladolid (Foto de 1977).

dan fachadas o restos de cantería, pero ¿y las maderas o yesos que las decoraron? Recuerdo excelentes techumbres en el colegio de Santa Cruz, un alfarje tardío en Santiago, algunos restos de madera y yeso en las Huelgas, donde ahora se muestra el palacio de María de Molina y las casas e iglesia de tapias y madera que se levantaron en 1326. Nada parece quedar más que el recuerdo en “los palacios” de San Benito el Real, y otro tanto diría de los palacios de los Benavente y de los Vivero.

Afortunadamente quedan obras como la de Santa María de Alaejos, y se han restaurado San Pablo de Peñafiel y el monasterio de Santa Clara en Tordesillas. Pero muy pocos saben lo que se perdió en este último de la estructura palaciega de Alfonso VIII, las conducciones de agua del tiempo de doña Leonor de Guzmán y de la etapa de Alfonso XI, y el palacio mirador sobre el Duero que construyera con artesanos granadinos Pedro I, y es que a nadie se le ha ocurrido todavía comprobar las medidas y proporción de tal palacio, edificado como Astudillo en codos nazaries, y ver las conducciones de agua que llevan a los baños y al patio y las salas. Es hacer otra forma de arqueología espacial.

En Medina del Campo se han realizado numerosos trabajos y hallazgos en los últimos tiempos, es el caso del Palacio Real, construido entre 1390 y 1412 por Fernando de Antequera, como han demostrado las yeserías y alicatados encontrados en la excavación. Yo tan sólo recuerdo el palacio de los Dueñas, obra renacentista que con-



Foto 12. Techumbre del Palacio Real de Valladolid en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (Foto de 1977).

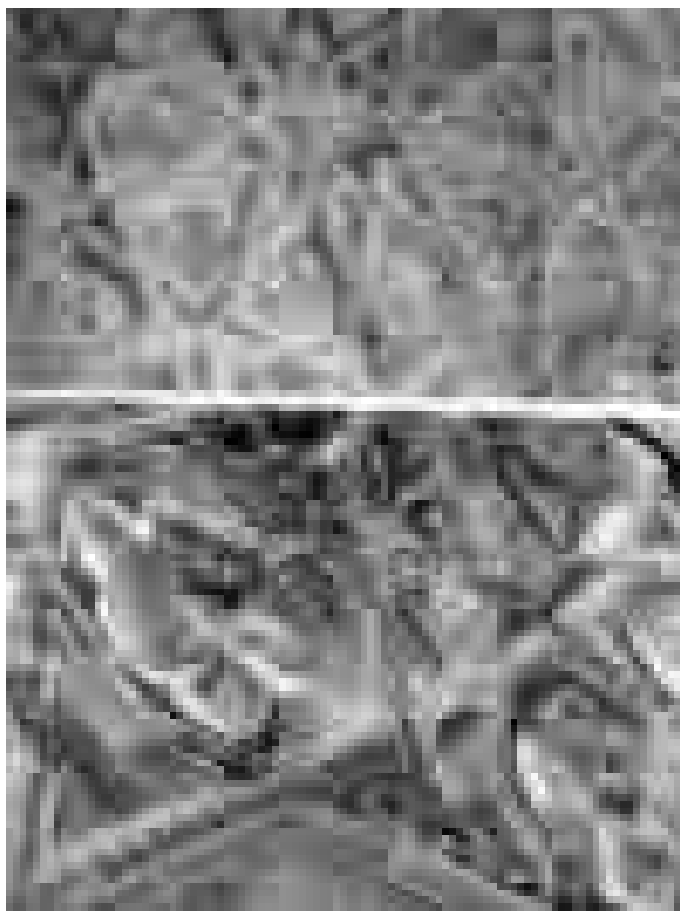


Foto 13. Fragmentos de techumbres desmontadas del siglo XVI en el Museo Diocesano de Valladolid (Foto de 1977).

servaba alguno de los alfarjes y frisos de yeso del siglo XVI. Los escudos Beltrán y Dueñas hacían alusión a la hija del Dr. Beltrán, Mariana, casada con Francisco de Dueñas. De San Miguel sólo quedaban dos frisos de arquillos de ladrillo en la torre. De las Carnicerías, obra del corregidor Pedro de Vivero en tiempos de Felipe II (1562), quedaba la fábrica de ladrillo y dos fachadas renacentistas con escudos, perdida toda la carpintería. En el castillo de la Mota se conservaba una soberbia fábrica de ladrillo, muy restaurada, aunque en la torre permanecían algunos elementos originales en bóvedas y trompas. Nada de los restos de yeso y madera que se citaban en la reforma del siglo pasado y que fueron enterrados extramuros. Imagino que se sigue conservando la armadura de madera ochavada del siglo XVI en la capilla mayor de San Martín, y supongo que el artesonado del siglo XV que cita Quadrado en el enterramiento del obispo Barrientos en el Hospital será algo más que un recuerdo.

Si algo ha sido desafortunado en el mudéjar de Valladolid es el ladrillo. Pase que San Juan de Fresno el Viejo viviera entre la alternativa de sus cabeceras románica y mudéjar, pero peor suerte tuvieron sus naves. Alcazarén tuvo dos iglesias mudéjares de ladrillo. La de San Pedro estaba destechada en su ábside y nave. Muy singular era su alzado de tres pisos de arcos de ladrillo alternados y apeando en las claves inferiores a la manera de Cuéllar. La de Santiago aún se conservaba en uso, con un ábside de ladrillo de tres pisos de arcos doblados superpuestos, con paralelos y cronología similar a San Andrés de Olmedo. Las torres de las dos eran de mampostería y esquinas de ladrillo, descarnada la primera y enlucida la segunda.

Olmedo ha sido terriblemente abandonado, y fruto de largos años de olvido es la desolación de San Andrés en los muros y la torre, como mucho usada para conciertos y actividades culturales. En los últimos años no he podido acceder a la capilla de Santiago, con una de las más antiguas yeserías de la zona, la sepultura de Velasco Ruiz y su esposa de 1391. Mejor suerte ha corrido San Miguel y su ábside de ladrillo y yeso, por contar con la capilla de la patrona de la villa. Pero trágica es la si-



Foto 14. Lucillo funerario de yeso en la capilla de Santiago de la iglesia de San Andrés en Olmedo. Sepultura de Velasco Ruiz (1391) emparedada en 2006 (Foto de 1977).



Foto 15. Lucillos con yeserías de La Mejorada de Olmedo (siglo XV). Edificio abandonado en 2006 (Foto de 1977).

tuación de La Mejorada de Olmedo. Creo que es una burla denominarla con este nombre, si bien sé que hace alusión a un término medieval concreto, pero su abandono es aún mayor y su estado peor que hace treinta años. La *qubba* que alberga los sepulcros de Velasco Fernández (1410-1414) y sus sucesores es una vergüenza y un baldón para el patrimonio de Castilla y León. Ojalá estas líneas sirvieran para hacer reflexionar a alguien y tomar medidas.

No puedo creer que en estos treinta años nadie haya recogido, al menos, los restos de carpinterías o yeserías caídas o de edificios abandonados (he visto tan sólo unas recientemente citadas en el Museo Etnográfico de Curiel de los Ajos, ¡enhorabuena!). Las fotos que he tenido que volver a visionar y que acompañan este escrito son historia, y de lo único que me lamento ahora es de no haber recogido esos restos arqueológicos o documentales más que en una imagen, por aquéllo de la ética profesional. Quiero agradecer desde aquí las facilidades que me dio siempre Luis María Isusi, responsable de Arte del Obispado de Valladolid, que incluso me facilitó algunas de las fotos de las obras que pasaron al Museo Diocesano antes de ser desmontadas. También me permitieron ver el archivo fotográfico del Inventario de Valladolid de 1970 en el Departamento de Arte de la Universidad, pero había pocas imágenes de este tema. A ellos, y a los párrocos o particulares que entonces abrían sus puertas con la esperanza de que algo se hiciera en aquellos pueblos, va dedicado este recuerdo y este trabajo.

P.S. El 30 de julio de 2007 la Diputación Provincial de Valladolid presentó un libro sobre el arte de esta provincia, en el que se recoge un artículo mío relativo a las obras de arte mudéjar, no sólo las desaparecidas sino también las emigradas, y su situación a fecha de verano de 2006. Una completa y actualizada bibliografía se encuentra en este artículo.

LECTURAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE LA CONVIVENCIA Y EL MULTICULTURALISMO EN EL ARTE MUDÉJAR*

M.^a Elena Díez Jorge**

TEORÍA DE LOS CONFLICTOS Y LA *INVESTIGACIÓN PARA LA PAZ*

Tradicionalmente el conflicto ha sido analizado como un obstáculo para la convivencia pacífica. La visión negativa del conflicto ha dominado en la historiografía occidental. Sin embargo, la Investigación para la Paz ha puesto de manifiesto otros análisis sobre la conflictividad.

Por conflicto entendemos la situación en la que los diferentes deseos, anhelos y necesidades de individuos y grupos entran en contradicción. Si nos atenemos a la diversidad de necesidades que caracteriza a los individuos y grupos, se puede afirmar que el conflicto es inherente a la condición humana y por tanto debemos asumir que está presente en nuestras vidas y sociedades. Por lo general, no se acaba con el conflicto sino que éste se transforma, pudiendo llegar a ser creativo.

Desde este punto de vista, lo que más nos interesa es analizar cómo se regulan los conflictos. Esta regulación puede ser pacífica o violenta, aunque por lo general ambas están interrelacionadas. Sin embargo, la sobredimensión que historiográficamente se ha dado de la violencia, mostrando por tanto sólo una parte de la realidad, hace muy necesaria la visualización de las regulaciones pacíficas, para después ver las correspondencias con las respuestas violentas, aproximándonos de esta manera más científica y objetivamente a las complejas realidades sociales.

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación «Arquitectura doméstica en Andalucía Oriental durante la Edad Moderna», BHA2003-03353, dirigido por D. Rafael López Guzmán del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

** Profesora titular del Departamento de Historia del Arte. Investigadora del Instituto de la Paz y los Conflictos. Universidad de Granada.

HISTORIA DE LA PAZ

En los modelos tradicionales de análisis histórico las guerras han sido calificadas como motor de la historia, de tal modo que no es extraño que sean las que en cierta manera protagonizan los estudios sobre los diferentes momentos históricos. Pensemos, por ejemplo, que del período de la “Reconquista” se han destacado como directriz principal las guerras entre los reinos cristianos y al-Andalus, con matices posteriores que ponían también el acento en el enfrentamiento entre reinos cristianos, así como entre los propios reinos islámicos de la Península. No sólo el enfrentamiento bélico, también otras manifestaciones de la violencia han sido estudiadas y puestas de manifiesto en los diferentes estudios mudéjares, especialmente los procesos de marginación, exclusión y expulsión de las minorías¹.

La guerra y otras formas de violencia han sido objetivos científicos, aunque es bien cierto que éstas no son las únicas respuestas ante los conflictos, y sin embargo han sido consideradas como las más frecuentes. Sin estudios de otras realidades no violentas, ¿cómo podemos afirmar que la violencia sea la regulación dominante? En este sentido, desde la segunda mitad del siglo XX se viene incidiendo por parte de varias disciplinas en la necesidad de recuperar esas otras manifestaciones de las sociedades que van más allá de la violencia.

En el pensamiento occidental, al que nos referimos en este caso, el primer reto ha sido la escasa metodología para estudiar la paz. Si historiográficamente se ha podido definir la violencia de una manera más o menos clara, con la paz no ha ocurrido lo mismo, siendo incluso complicada su aceptación inicial como un objetivo científico.

Los estudios de la paz, esencialmente con la figura inicial de Johan Galtung, ya establecieron que la paz no es sólo ausencia de guerra, definición básica y poco real de la primera. Hay situaciones en que no hay guerra y sin embargo no podemos describirlas como casos de paz. En esa línea surgieron conceptos como el de violencia física, violencia estructural y la violencia cultural. La violencia cultural legitimaría la estructural y, en última instancia, la violencia física o directa². Sin duda, el concepto de violencia estructural es útil para explicar las interacciones de las prácticas violentas en los diferentes ámbitos de las sociedades. Sin embargo, en otros trabajos ya he indicado las reticencias sobre el concepto de violencia cultural, ya que resulta difícil separar la estructura social de la cultura tal como hace el autor³.

Estas primeras categorías analíticas surgieron desde la violencia. En la actualidad, algunos investigadores han llamado la atención sobre la necesidad de trabajar des-

1. El mejor corpus bibliográfico sobre arte mudéjar es el de A.R. PACIOS LOZANO, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares. 1857-1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993; de la misma autora, *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda. 1992-2002*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2002. Un último estudio historiográfico en J. HINOJOSA MONTALVO, *Los mudéjares. La voz del Islam en la España cristiana*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2002.

2. J. GALTUNG, *Peace by Peaceful Means. Peace and Conflict. Development and Civilization*, Oslo, International Peace Research Institute, 1996. Vid. especialmente las páginas bajo el epígrafe «Cultural Violence», pp. 196-211.

3. M.ªE. DíEZ JORGE, *El arte mudéjar: expresión estética de una convivencia*, Granada-Teruel, Universidad de Granada-Centro de Estudios Mudéjares, 2001, pp. 14-15.

de el propio concepto de paz sin tener que recurrir a la violencia para definirla. De este modo, la comunidad científica ha podido asistir al vacío que hay de estos estudios, así como a la falta de estructuración de su campo semántico.

Partiendo de estas premisas podemos señalar la necesidad, en primer lugar, de definir la paz. La paz no es sólo la firma de un tratado o de un acuerdo. Son infinidad de acontecimientos de la vida cotidiana. Dichas respuestas pacíficas, mediaciones e intercambios, no han sido considerados dignos de ser visualizados y estructurados. Necesitamos presupuestos metodológicos y teóricos para reconocer las diferentes manifestaciones de la paz. Para ello resultan de gran utilidad conceptos como el de la paz imperfecta, en el sentido de un proceso inacabado, que ha permitido reconocer que la paz perfecta o total no existe y que además genera estados utópicos que implican el inmovilismo. Este concepto y sus planteamientos teóricos son una herramienta que permite organizar el pensamiento de la paz. No es que no se haya escrito sobre las manifestaciones de la paz, sino que las referencias a ésta no están articuladas y estructuradas como lo está la violencia. La paz es igual de compleja que la violencia y también necesita de categorías analíticas y de una metodología⁴.

Esta definición de la paz se entiende unida a la reconstrucción de la historia de la paz. No se trata de estudiar sólo la paz, sino de hacer relecturas que desde esta perspectiva nos permitan tener más claves para analizar la historia. Un mismo espacio o grupo puede generar y genera a la vez respuestas pacíficas y violentas. Del mismo modo no hay culturas violentas, sino culturas que responden ante determinadas situaciones de una manera predominantemente violenta, pero que también son capaces de generar paz. Se hace necesario visualizar esas actitudes y manifestaciones de las sociedades⁵.

PLURALISMO Y MULTICULTURALISMO

El proceso de socialización es básico para el desarrollo de las personas, y se canaliza a través de las relaciones humanas. También las culturas necesitan el contacto con otras para identificarse y reconocerse a sí mismas, así como para crear situaciones dinámicas y renovadoras. Las sociedades, por lo general, no han sido monoculturales, sino multiculturales.

En la actualidad el multiculturalismo ha motivado intensos debates. Por un lado, aquellos que defienden que debe dominar un multiculturalismo que entienda y justifique el intervencionismo de una cultura en otra por defender unos valores “verdaderos o absolutos”. Frente a ello, una visión más pluralista, como la mantenida por Leo Olivé, entre otros, planteando que los valores y normas deben ser reconocidos por mayorías y minorías, intentando establecer una interacción donde se opte por lo mejor para todas las culturas, sin que una alcance la supremacía sobre la otra⁶. A

4. Cfr. F.A. MUÑOZ MUÑOZ (ed.), *La paz Imperfecta*, Granada, Universidad, 2001.

5. Cfr. F.A. MUÑOZ MUÑOZ (ed.), *Historia de la Paz. Tiempos, espacios y actores*, Granada, Universidad, 2000.

6. L. OLIVÉ, *Multiculturalismo y pluralismo*, México, Paidós, 1999, p. 125.

ello se unen las claras diferencias sobre si deben prevalecer los derechos individuales o bien los derechos grupales, aunque éstos sean a costa de los primeros.

En la confluencia de culturas en un mismo espacio está presente la conflictividad. La riqueza en su investigación no depende tanto de las diferencias culturales como de la capacidad de adaptación de las culturas, así como de los procesos interculturales que nacen de los contactos. La multiculturalidad no es sólo la confluencia de culturas, sino la realidad de un encuentro de diferentes necesidades y deseos donde se generan mecanismos para hacer posible su máxima satisfacción. Otra cuestión es que esos mecanismos sean los más adecuados o acertados. Por tanto, lo que más nos interesa analizar es qué conflictividad se genera en un determinado espacio multicultural y cómo se ha regulado, pudiendo afirmar que la multiculturalidad por sí misma no constituye un obstáculo. Frente a lo endogámico, la riqueza y la madurez de las culturas reside en el encuentro con otras cosmovisiones que suscitan el replanteamiento de la propia.

El multiculturalismo supone reconocer otras formas. No sólo otras formas de vestir u otros gustos estéticos. Supone aceptar que hay otros modos de entender el entorno y la naturaleza humana, de tal modo que los deseos y necesidades básicas pueden ser muy diferentes⁷.

La sobredimensión de la violencia, que ha dominado en los estudios de los espacios multiculturales, ha implicado que se haya profundizado con más interés en los procesos de aculturación. La existencia de la interculturalidad y transculturación no se ha tenido en cuenta en todas sus dimensiones, sino de una manera superficial, por lo que se hace necesaria su visualización para poder analizar posteriormente los procesos dominantes.

En la historiografía tradicional el mudéjar se ha analizado destacando los procesos de aculturación, sin tener presente las expresiones interculturales y transculturales, o estudiadas éstas de una manera superficial o desde la idea de una imposición dominante. Por otro lado, se ha descrito el mudéjar como ejemplo de una idílica convivencia que contrasta con la violencia destacada en el resto de instancias sociales.

Por todo ello, y teniendo presente las anteriores premisas conceptuales y metodológicas, se hace necesaria una clara revisión sobre el mudéjar, tanto historiográficamente como especialmente en el análisis de la conflictividad que se manifiesta en su proceso histórico y estético.

En este sentido podemos hacer un uso metafórico del concepto de *manobra*. Este término, empleado en el aspecto de indicar la unidad de los materiales en obras mudéjares aragonesas, nos sirve también para simbolizar cómo la aculturación, interculturalidad y transculturación son procesos que forman parte indisoluble del mudéjar y, por tanto, para su mayor comprensión hemos de analizarlos e interrelacionarlos conjuntamente. Sólo desde este análisis unitario de la multiculturalidad, y sin sobredimensionar la aculturación, del mismo modo que tampoco las relaciones pacíficas, podremos conocer más objetivamente el arte mudéjar.

7. *Ibidem*, p. 38.

DEBATES SOBRE LA COEXISTENCIA Y LA CONVIVENCIA

Teniendo presente como marco teórico la teoría de los conflictos desde la Investigación para la Paz, así como los análisis y estudios sobre el multiculturalismo, se nos abren multitud de claves e interrogantes que podemos aplicar a los diferentes procesos históricos, y entre ellos el contexto histórico del arte mudéjar, especialmente lo que se refiere a dos conceptos manejados con frecuencia, como son el de coexistencia y convivencia.

Tradicionalmente el término coexistencia se ha venido utilizando para señalar la existencia de dos o más culturas en un mismo espacio geopolítico y en el que hay una cultura mayoritaria frente a otras minoritarias, generándose claramente una desigualdad y apenas compartiendo instancias sociales. Este concepto de coexistencia acentúa que en esa confluencia las diversas culturas no gozan de los mismos privilegios y condiciones, y especialmente suele ser utilizado para describir situaciones en las que las culturas se soportan pero apenas tienen interés en establecer relaciones interculturales. Esta definición se ha contrapuesto con la de convivencia, definida por lo general como una situación en la que existe una igualdad para las diferentes culturas y casi viene a describir una idílica convivencia. Para algunos autores lo que se vivió en la Península fue más una coexistencia que una convivencia. Otros, sin embargo, han enfatizado la existencia de un período áureo de la paz.

En realidad, ambos términos se complementan, y resulta difícil discernirlos en la praxis social. Las relaciones intergrupales y el mestizaje que provoca la coexistencia están siempre presentes y forman parte de una convivencia que podrá, en mayor o menor medida, aproximar las diferencias. Según el contexto geopolítico y el ámbito social podremos hablar entonces de una convivencia donde se incentiva en mayor o menor medida la igualdad, pero donde es lógico que estén presentes las diferencias y, por ende, los conflictos. Esta idea implica revisar el concepto de igualdad en contextos multiculturales. En este sentido, y siempre con la cautela que requiere el rigor científico de la historia, resultan interesantes algunas reflexiones y claves que se han hecho sobre el mundo contemporáneo⁸. ¿La igualdad debe suponer que los derechos grupales están por encima de los individuales?, o, por el contrario, ¿deben prevalecer los derechos individuales?, ¿dónde están los límites?

No podemos definir una situación multicultural únicamente con la idea de coexistencia. Las realidades son más complejas y el carácter negativo que se ha destacado con el término coexistencia, al percibirse que las culturas que coexisten no quieren entenderse más allá de lo que están mínimamente obligadas, ha relativizado y silenciado otros escenarios donde los encuentros y acercamientos, en mayor o menor medida, han estado presentes.

Del mismo modo, al emplear el término de convivencia, debemos tener en cuenta que una edad dorada de la paz y de la convivencia nunca ha existido, y no va a existir, y a partir de ello analizar cómo en esa convivencia se ha regulado la conflictividad, estudiando y visualizando los espacios de encuentro y de distanciamiento que generalmente interactúan. Sin duda, con estas revisiones conceptuales ganare-

8. W. KYMLICKA, *Ciudadanía multicultural*, Barcelona, Paidós, 1996.

mos en objetividad y en mostrar los complejos matices y la diversidad de los espacios multiculturales.

Por otro lado, tanto el concepto de coexistencia como el de convivencia se han unido tradicionalmente al de intolerancia y tolerancia. El concepto de tolerancia en sí es un concepto vacío que ha dado lugar a paradojas tales como definir como situaciones pacíficas aquellas en las que se “permite hacer” pero sin incentivar la integración. La tolerancia debe ir acompañada de otros valores para definirla, como son la integración y la negociación. Sólo a partir de entonces podremos valorar si la tolerancia empleada ha favorecido o no la convivencia.

REFLEXIONES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE EL CONFLICTO EN EL ARTE MUDÉJAR

La conquista de al-Andalus por parte de los reinos cristianos ha implicado a lo largo de la historiografía un continuo debate, centrado en gran parte en torno a las múltiples perspectivas bajo las que se han analizado las relaciones entre conquistadores y conquistados. El conflicto y el debate tolerancia-intolerancia, coexistencia-convivencia, ha sido la directriz en numerosas investigaciones. Obras que acentúan la convivencia y relaciones como el ya tradicional trabajo de Isidoro de las Cagigas, las influencias mutuas en trabajos como los de Thomas Glick, o idealizando esta convivencia peninsular medieval como el caso de J.N. Hillgarth. En otros trabajos se destaca la violencia, quizás el caso más relevante fuera el de Claudio Sánchez Albornoz, o simplemente aquellos que se han centrado en el matiz de la marginación y antisemitismo, y de los que contamos con numerosos ejemplos. Ángel Galán Sánchez ya señaló cómo la coexistencia y la convivencia han marcado los trabajos sobre mudéjares y moriscos⁹. Más recientemente, José Hinojosa Montalvo ha distinguido entre historiadores “optimistas” e historiadores “pesimistas”, según defiendan si la situación de los mudéjares fue buena o no¹⁰.

Estas diferentes tendencias han permitido conocer el caso peninsular en la Edad Media y especialmente una evolución en la percepción del conflicto. Los diferentes análisis han enriquecido el conocimiento del arte mudéjar, que desde la perspectiva de la teoría de los conflictos y multiculturalidad podemos englobar de manera sintética en tres corrientes principales: los que defendieran el mudéjar como una expresión de la tolerancia, los trabajos que han aportado diferentes análisis según las claves de interpretación de la dialéctica entre vencedores y vencidos, y los que lo han definido como un arte síntesis de culturas.

9. Á. GALÁN SÁNCHEZ, *Una visión de la “decadencia española”. La historiografía anglosajona sobre mudéjares y moriscos (siglos XVIII-XX)*, Málaga, Diputación Provincial, 1991.

10. J. HINOJOSA MONTALVO, *op. cit.*, vol. I, p. 16. El autor establece un importante matiz que en cierto modo difumina esa dicotómica división entre optimistas y pesimistas, ya que señala que la convivencia más o menos pacífica tuvo grados diferentes según la época y el territorio, aunque se decanta más por el término coexistencia, p. 143.

“ARTE DE LA TOLERANCIA”

Tradicionalmente se ha señalado el nacimiento de la historiografía del mudéjar en el siglo XIX con el texto de José Amador de los Ríos. Desde esos primeros momentos se definió el mudéjar como un arte de la tolerancia, entendiéndose en aquel momento como una virtud para la convivencia. Esa tolerancia además se entendía como la permisividad por parte de los cristianos que dejaron que se continuara haciendo por la mano de obra mudéjar este tipo de manifestaciones arquitectónicas y artísticas. El valor decimonónico dado al concepto de tolerancia se basaba en la permanencia del vencido, independientemente de que hubiera espacios de encuentro o mecanismos de integración.

A inicios del siglo XX se profundiza sobre el concepto de tolerancia, matizándose al entender que los interrogantes deben centrarse más bien en las actitudes tomadas ante la alteridad, no sólo en la permisividad ante su permanencia. La tolerancia dejó de tener el valor de virtud cristiana que se le había dado en los textos del XIX, y se entendió que fue la respuesta a las necesidades del momento. Una afirmación se hizo habitual en muchos estudios, y es que el ejercicio de las armas impidió un completo desarrollo del ejercicio de las artes, hecho que explicaba, según diversos autores, la necesaria política tolerante hacia el vencido. Aunque esta idea ya ha sido en parte discutida, sí interesa señalar que sin embargo aportaba un carácter nuevo e incluso innovador, al entender que unas y otras culturas se necesitaban, planteándose posteriormente más matices a esa tolerancia como las necesidades de la Corona a la permanencia de los mudéjares para aumentar con tributos fiscales las arcas regias, o por cuestiones de repoblación. No desechemos la importancia de que unos querían que se quedaran los mudéjares y éstos querían permanecer en su tierra, y que había intereses mutuos que debían ir más allá de los puramente economicistas y políticos.

En la actualidad el mudéjar sigue siendo definido como un arte de la tolerancia. Pero también es cierto que generalmente son expresiones y definiciones más allá del puro academicismo y que tienen su lógica social en el presente, donde algunos han querido ver un ejemplo de que la convivencia entre diferentes culturas es posible. El problema está en que a veces algunos intereses políticos y sociales hacen que no se sea demasiado objetivo con la historia.

Desde luego no podemos hablar de un arte de la tolerancia como ejemplo de paz, porque en primer lugar deberíamos definir qué entendemos por tolerancia, admitiendo que tolerar no significa forzosamente paz. Pero además el mudéjar, como otras manifestaciones del arte, encierra una complejidad que debe ir más allá de las generalidades, aunque éstas sean útiles inicialmente. En algunos casos el mudéjar pudo ser producto del interés por crear una estética común, en otros casos de resistencia, si se quiere, o simplemente, en otros, por mantener una tradición constructiva que se veía útil, o la que se podía realizar. Como símbolos espaciales, las iglesias mudéjares, los palacios y casas mudéjares, o el propio urbanismo, contribuyeron en unos casos a aproximar diferencias y en otros crearon recelos. Todo ello hace muy difícil que podamos definir al mudéjar como arte de la tolerancia.

VENCEDORES Y VENCIDOS: ACULTURACIÓN Y RESISTENCIA

En la historiografía tradicional ha sido frecuente que el encuentro de culturas se haya analizado desde la perspectiva de vencedores y vencidos, especialmente los que se producen con motivo de una conquista militar. No es extraño que surjan entonces los planteamientos de vencedores y vencidos y que sobre esta dialéctica se analice el proceso artístico. Las respuestas han sido múltiples. Desde señalar que los vencedores imponen un arte, hasta que los vencedores militarmente son conquistados culturalmente por las manifestaciones artísticas de los vencidos. En este sentido los ejemplos son muchos, desde la conquista de Hispania por Roma, la conquista de al-Andalus por parte de los reinos cristianos, o el de la conquista de América, entre otros.

Pero además, las características y calificativos aplicados a cada una de las culturas también influyeron en la definición de los estilos artísticos. Desde el siglo XIX dominó la idea de que cada civilización tiene una naturaleza propia que marca su devenir histórico. Si la civilización cristiana se presentaba como ejemplo de unificación en el ámbito político, y también en el artístico, y por tanto ejemplificaba una estabilidad, orden y equilibrio, por el contrario, la civilización islámica significaba la disgregación política, la inestabilidad y desorden, que según los autores caracterizaban también al arte islámico y que se aplicarán al mudéjar.

El mudéjar también ha sido analizado desde esa perspectiva, intentando por ello encuadrarlo en uno u otro lado. Vencedores cristianos o los vencidos de al-Andalus, y de ahí que no resulten extrañas sus inclusiones en el arte cristiano o bien como una etapa final del arte de al-Andalus.

Esta perspectiva del conflicto y su análisis, y ciertas generalidades creadas sobre unos vencedores que se muestran orgullosos y los vencidos que muestran su docilidad, ha estado presente especialmente para la historiografía decimonónica y de principios del siglo XX. En esos momentos se consideró generalmente que la paz en la Península Ibérica durante el medioevo sólo fue posible cuando se conquistaron las tierras de al-Andalus y se acabó el poder político islámico, momento en que comenzó una época de esplendor del arte. Los temerosos guerreros de al-Andalus se transformaron en leales y pacíficos mudéjares, como describiría, por ejemplo, Vicente Lampérez y Romea. En menor medida otros autores defendieron la alternancia de tiempos de paz con los de lucha e intolerancia.

En la actualidad se parte de la dificultad de establecer el límite al analizar la pervivencia de las tradiciones de otras culturas: ¿resistencia cultural ejercida por parte de los vencidos?, ¿aceptación o asimilación por parte de la cultura conquistadora en defensa de una integración? Quizás la respuesta no esté en uno de estos interrogantes, sino en su interrelación¹¹.

11. En este sentido algunos autores se interrogan por las fronteras entre la concesión de los conquistadores y la audacia de los vencidos, *cfr.* I. HENARES CUÉLLAR, «Perspectiva historiográfica finisecular del mudéjar en la Península, Archipiélagos atlánticos e Iberoamérica», en AA.VV., *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunberg, 1995, pp. 17-33.

HÍBRIDOS, AMALGAMAS Y MESTIZAJES

Los planteamientos sobre la discusión entre vencedores y vencidos ha llevado a debates estériles sobre la definición y ubicación del mudéjar y si se puede considerar un estilo. A la hora de definir los aspectos formales que lo configuran se ha hablado de su carácter híbrido por la amalgama de elementos que lo componen, o simplemente de un estilo ornamental. En cuanto a la ubicación del mudéjar, las hipótesis se han movido entre dos márgenes, para unos con una clara procedencia islámica, mientras que para otros debía ser incluido en el arte cristiano.

La importancia de estas cuestiones en un determinado momento son innegables ya que es necesaria su definición formal, pero creo que en este sentido Gonzalo Borrás ha contribuido significativamente a definir el mudéjar como un proceso estético con personalidad propia y que se entiende con un hecho histórico común como es el de la “Reconquista”. Las aportaciones de Gonzalo Borrás y su defensa como un arte de síntesis que no se puede incluir en uno u otro bloque han supuesto avanzar en otras claves que nos permiten comprender mejor la dimensión del mudéjar; como él mismo apunta, el arte mudéjar es consecuencia de las condiciones de convivencia¹². En este sentido hay que citar el avance y modernidad del trabajo de Rafael López Guzmán sobre arquitectura mudéjar ya que, sin romper la unidad del mudéjar, ha sido capaz de definir las pluralidades geopolíticas que vertebran dicho proceso distinguiendo para ello los diferentes períodos cronológicos¹³.

Partiendo de estos avances resulta interesante estudiar el mudéjar viendo las diferentes opciones estéticas tomadas ante la multiculturalidad, lo cual nos aportaría matices enriquecedores a las divisiones por focos regionales así como por siglos, porque sin duda los diferentes contextos geopolíticos están marcados por el proceso de conquista y, por ende, por el hecho de cómo afrontar la multiculturalidad. Desde este marco estaríamos en disposición de definir qué sentido tiene cuando se habla de mestizaje del arte mudéjar, o como dijeran algunos autores, de su carácter híbrido.

PROPUESTAS DE NUEVAS LECTURAS SOBRE EL MUDÉJAR

Los avances y logros de las diversas corrientes historiográficas no son contradictorios con el reconocimiento de que la teoría de los conflictos y la Investigación para la Paz pueden contribuir a nuevas lecturas sobre el mudéjar. Partiendo de este marco teórico, el interés del mudéjar en la actualidad debe radicar en el análisis no

12. Interesantes son sus reflexiones en G.M. BORRÁS GUALIS, «Introducción histórica y artística», *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*, Electa, 2000, pp. 35-61, donde señala que “la historia de los hechos militares ha enmascarado y ocultado con frecuencia otra historia de enseñanzas más ricas, la de los contactos culturales entre cristianos y musulmanes”, p. 38. Quizás a esto sólo tengamos que añadir que los contactos no sólo fueron culturales sino también sociales, y en este sentido también las diferentes disciplinas de la historia deben contribuir a reconstruir esas otras facetas de las sociedades. En esta línea, el mismo autor indica diversos factores históricos del arte mudéjar, desde la fascinación, hasta el patrimonio islámico conservado, o la movilidad y las renovaciones con nuevos préstamos de al-Andalus y de otros focos mudéjares, entre otros, p. 50 y ss.

13. R. LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura mudéjar*, Cátedra, Madrid, 2000.

sólo de las fórmulas represivas, sino especialmente en su interrelación de la integración, menos estructuradas científicamente¹⁴. A través de la estética se recogen estas actitudes ante una confluencia multiconfesional y cultural, apreciando los errores y los aciertos que en el ánimo de la convivencia se produjeron. Sin duda, los análisis desde estas perspectivas nos ayudarían a comprender mejor los procesos multiculturales que se han convertido en la actualidad en una condición inseparable de las sociedades. Para ello se hace necesario la transdisciplinariedad, que nos obliga a la revisión de conceptos y términos, con el fin de ser capaces de visualizar las esferas de paz para, en última instancia, acercarnos al mudéjar en una dimensión más compleja pero también más cercana a las realidades históricas que lo configuran.

La transdisciplinariedad

La necesidad de equipos multidisciplinares es cada vez un reto más claro si queremos verdaderamente tener claves adecuadas con las que interrogar los procesos históricos. Atender las propuestas de otras disciplinas permite renovarnos y cuestionar los objetivos y metodologías que empleamos. Pero el reto no es sólo escuchar sino ser capaces con otras disciplinas de intercambiar propuestas, así como llegar a tener un lenguaje común que permita entendernos y no aislarnos. La transversalidad es importante y ha resultado muy fructífera con investigaciones sobre la paz o investigaciones sobre el género, aplicándola a las diversas metodologías, desde las más teóricas hasta las más formalistas.

Resulta interesante, por ejemplo, comprobar las propuestas, pensamientos y reflexiones que filósofos, politólogos, sociólogos, además de historiadores de los diferentes períodos, han planteado y plantean sobre temas que están directamente relacionados con las preocupaciones de los mudéjaristas. Especialmente es interesante el debate científico sobre la multiculturalidad, al que no podemos ni debemos ser ajenos.

Teniendo siempre presente la distancia de los procesos históricos, y que por tanto determinados conceptos y términos empleados en el mundo contemporáneo no son válidos para épocas pasadas, sin embargo sí resultan interesantes las claves y preguntas que se plantean, trasladando éstas al período del arte mudéjar y, ¿por qué no?, ser capaces de proponer reflexiones y nuevas preguntas en una prospectiva de futuro de nuestras sociedades.

Revisión de términos y conceptos

La transdisciplinariedad lleva implícita la necesaria revisión de términos y conceptos. Hay muchos significados y definiciones para un solo concepto, y en su mayoría todos ellos pueden ser válidos, pero es necesario escoger y consensuar aquellos que nos ayuden a desgranar mejor los problemas.

14. M.^aE. DíEZ JORGE, *El arte mudéjar...*

Así, hablar de multiculturalismo en la época mudéjar no significa sólo que hay una coexistencia de diferentes culturas. La definición debe ser más pormenorizada para llegar a clarificar qué tipos de convivencias se dieron. Significa poder acercarnos a las relaciones, en todas sus manifestaciones y soluciones, entre grupos esencialmente en el caso medieval pero sin olvidar las necesidades individuales. La pregunta de cómo se afrontaron los derechos, deseos y necesidades grupales e individuales en cada contexto geopolítico dentro de la variedad del mudéjar, principalmente los de unas minorías con una mayoría, no se resuelve con la única respuesta de aculturación y de imposición, ni tampoco con la exaltación de las relaciones pacíficas. Todavía no hemos sido capaces de profundizar en la interrelación de unas y otras, y sin embargo sí nos hemos atrevido a sentenciar si hubo o no convivencia.

Esta visión del multiculturalismo abre nuevos matices, por ejemplo, al concepto de espacio e identidad. Si los grupos necesitan construir espacios para representarse a sí mismos y ante los demás, debemos analizar cómo y en qué medida se lleva este proceso de identificación entre minorías y mayorías en el urbanismo y arquitectura de la época mudéjar, o en otro tipo de manifestaciones icónicas, simbólicas, ceremoniales... El arte es un documento histórico y una instancia social a la que podemos aplicarle estas claves.

Además, esta mayor dimensión del multiculturalismo debe llevar implícita la revisión y clarificación de términos habitualmente empleados por los mudejaristas, como los de coexistencia y convivencia, pero también los de aculturación e interculturalidad.

Visualizar esferas de paz

Para poder conocer el grado de convivencia y lo que significó el arte mudéjar en cada contexto geopolítico es necesario recuperar la historia de la paz, entendida ésta en su sentido más amplio.

El arte es una instancia social donde se canalizan fórmulas de represión y marginación, pero también de acercamiento y encuentro. Es una esfera más del proceso de socialización. El placer, las soluciones integradoras, la aceptación a través de las manifestaciones artísticas de las alteridades, la creación de espacios de encuentro mediante el urbanismo, se dan a la vez que las destrucciones de edificios, imposiciones de formas y marginaciones urbanísticas. La conexión de unas con otras nos acercará más a las realidades del mudéjar y su complejidad. Un monumento como la Alhambra, por ejemplo, no sólo se mantuvo como símbolo de trofeo y victoria sobre el Islam, sino porque era útil, y entonces por qué destruirlo si además se encuadraba en los gustos de las cortes de Castilla y Aragón de la época de los Reyes Católicos¹⁵.

Conocemos y señalamos los casos de aljamas como núcleos apartados o marginales dentro de las murallas de una ciudad, destacamos la destrucción de mezquitas para elevar iglesias, o de los alminares para sustituirlos por campanarios, señalamos

15. M.^ªE. DÍEZ JORGE, *El palacio islámico de la Alhambra. Propuestas para una lectura multicultural*, Granada, Universidad, 1998.

la ubicación de imágenes religiosas como modelos de imposición hacia los musulmanes, analizamos el mantenimiento de edificios como la mezquita de Córdoba como ejemplos de un trofeo de la victoria de la Cristiandad sobre el Islam. Todo ello ha sido puesto en valor y lo asumimos como parte de la realidad de la época mudéjar. Pero el mudéjar también significa el mantenimiento de mezquitas, la selección de fórmulas que acercaban las diferencias culturales, la transgresión de las normas de separación en las aljamas y otros espacios, el mantenimiento de ordenanzas y formas urbanísticas por ser buenas y provechosas, como dicen los documentos, la admiración de las obras “a la morisca”, el encuentro de maestros y artesanos de diferentes procedencias y una hermosa dificultad que a veces nos impide saber si eran cristianos nuevos o viejos... Todo ello se ha señalado, y forma parte del campo semántico de la paz, aunque hay un menor número de páginas dedicadas a ello y está desestructurado. Es necesario visualizar todas las realidades y estudiar las mediaciones, huyendo de las generalidades que califican todo el proceso bajo la lucha o bajo la paz.

No se pueden hacer los mismos análisis formales y conceptuales a los diferentes momentos que se vivió con el mudéjar. La diversidad técnica y formal del mudéjar responde, entre otras cosas, a las diferentes tradiciones locales, a la pervivencia en mayor o menor medida del patrimonio islámico..., pero también a las diferentes respuestas que se van tomando ante la situación multicultural y que van desde su consideración de trofeos para algunos edificios hasta su respeto y admiración.

PERVIVENCIA Y DIVERSIFICACIÓN DE LA CARPINTERÍA MUDÉJAR DURANTE EL SIGLO XVIII

Joaquín García Nistal*

A lo largo del siglo XVIII se efectuaron en el territorio peninsular algunas reparaciones de armaduras de madera mudéjares que, elaboradas en los siglos anteriores para techar y ornamentar ciertos edificios religiosos, ya mostraban un visible deterioro. En ocasiones, estas intervenciones sobre el patrimonio lignario fueron someras, basadas únicamente en recuperar parte de la estructura dañada, sustituyendo los integrantes más afectados; para ello, fue necesario el desmonte de las armaduras para una posterior recomposición de las mismas. En otros casos, se acometieron obras de nueva fábrica, en un momento en el que las técnicas tradicionales iban dejando de tener interés e iban siendo olvidadas por los artífices, como ya lo recordaba el maestro carpintero y alarife sevillano Diego López de Arenas en 1619, en su manuscrito *Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería...*, en el cual denunciaba que:

[...] es la verdad citan malos aprendices, que no queriendo trabajar ni dar tiempo bastante, les parece que estudiar una ora cada noche es cosa que no conviene a su salud, y saliendo de las obras tardan en venir a casa de sus maestros para, en viniendo, tener ocasión de senar y acostarse hasta que otro día de mañana los despierten, llevándolo mal si les mandan velar, y deste modo, le tienen tan poca amistad a cosa que tanto les importa como es el deprender y así digo que destos malos aprendices se crían los malos ofisiales, y de malos ofisiales vienen a ser peores maestros, cojiendo medidas al buelo de averlo oido decir sin saber si quien se lo dize los engaña y así, quando van a executar, se hallan confusos y de este modo van amenguando las obras [...]¹.

* Universidad de León. Becario de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

1. D. LÓPEZ DE ARENAS, *Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería hecho por Diego López de Arenas en este año de IUDCXVIII*, f. 1 r. (ed. facsimil con introducción y glosario técnico por Manuel Gómez Moreno, Madrid, 1966). También, en el prólogo de su *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, impreso en Sevilla en 1633, advertía: *he venido a alcançar (por misericordia de Dios) alguna razonable noticia del porqué el trabajo y cuidados continuos no ai dificultad que no vença ni cosa que no faciliten [...]. Y por el mismo caso nunca han avido menester tanto la ciencia y destreza de sus arquitectos para lo que se gasta en edificar sea bien empleado, y lo que se edifica salga luzido. Y aviendo así mismo advvertido en las veces que e sido Examinado y Alcalde Alarife, que en realidad de verdad, o la materia de las medidas, y reglas de la carpintería no está tan conocida y apurada como*

Nuestra incursión en los archivos de la ciudad de León nos ha permitido examinar un elevado número de contratos de construcción y reparación de cubiertas de madera efectuados durante la decimoctava centuria. Estas intervenciones presentan ciertas diferencias, relacionadas con la funcionalidad, ubicación y características de las armaduras, pero a la par, entre todas ellas existen puntos comunes, como son la necesidad de reparación por la penosa situación en que se encontraban, con el correspondiente peligro para los fieles, que podían ver amenazada la obligada celebración litúrgica en el interior de dichos templos ruinosos². Junto a este aspecto, otro elemento análogo en la mayoría de los ejemplos estudiados es el sistema contractual. Los contratos de obras repiten fórmulas y procedimientos muy similares. Así, por ejemplo, eran siempre el párroco y el mayordomo o mayordomos de la iglesia los encargados de comunicar al provisor del obispado el estado de ruina de la cubierta de madera, y era este último quien debía otorgar la licencia para la ejecución de los trabajos. Seguidamente, un “maestro de pericia” pasaba a reconocer el estado de la techumbre, y elaboraba unas trazas y condiciones de obra que, posteriormente, una vez fijadas las cédulas en las que se anunciaban el lugar y la hora en que se celebraría la subasta pública, servirían como un plan de actuación en el que se fijaban las fechas de finalización, los procedimientos que había que seguir y el precio de partida para el concurso, aspectos todos ellos que eran valorados por los diferentes maestros interesados en la obra antes de realizar sus posturas.

A continuación, éstos se reunían a la luz de una vela o una cerilla para realizar sus pujas a la baja hasta que la vela o la cerilla se consumiera. Se remataba la obra de reparación en el carpintero que hubiera realizado la postura más baja antes de que se agotara la llama, como nos relata el documento de la desaparecida iglesia de San Juan de Renueva, en León: [...] *no hubo quien hiziese otra baja en dicha obra aunque reconocieron se acababa la zerilla que estaba enzendida y aberse acabado se remató dicha obra en el susodicho con las condiciones antecedentes*³.

Además de las cuestiones reseñadas, las fuentes documentales consultadas de la primera mitad del siglo XVIII nos han permitido conocer de forma bastante cercana y concreta una realidad artística, como es la pervivencia de la carpintería de lo blanco durante la decimoctava centuria en la provincia de León. No obstante, aunque en este caso nos circunscribiremos a un ámbito geográfico puntual, sin embargo somos conscientes de que la problemática que presentamos se repite en otras zonas del territorio peninsular en un marco cronológico similar. De ahí el interés por

es necesario a los Maestros y oficiales della tan conformes entre sí para executarla como conviene [...], D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolás Tartaglia, y otras cosas tocantes a la Ieometría y puntas del compás*, 4.^a edición, Madrid, 1912 (edición facsímil de librerías París-Valencia, Valencia, 2001).

2. Un ejemplo de lo expuesto es el testimonio realizado el 19 de febrero de 1710 por el párroco de la iglesia de San Juan de Renueva, Juan García, el mayordomo de la misma, Antonio Blanco, y los vecinos de la ciudad de León, María de Neira e Isidro de la Bandera, quienes *dijeron que por quanto el cuerpo de la dicha parrochial de San Juan de Renueva se alla deteriorado y amenazando ruina y dicho cura y mayordomo, acudiendo al remedio, y por obiar mayores daños comparecieron ante el señor provisor deste obispado aziendo relación del estado en que se allaba dicha iglesia [...]*, Archivo Histórico Diocesano de León (en adelante, A.H.D.L.), Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), f. 395 r.

3. *Ibidem*, f. 401 r.

exponer varias cuestiones relacionadas con el tema y, sobre todo, dar a conocer las alteraciones que experimentan las técnicas constructivas de esas obras, calificadas como “mudéjares”, en las que la pervivencia del sistema tradicional va dando paso a una simplificación técnica y constructiva, a veces bastante alejada de los esquemas de los siglos XV y XVI. Este hecho, constatado a través de los documentos que aportamos, pone de relieve la dificultad de acotar el término y las características del “mudéjar”, y a la vez puede contribuir al mejor conocimiento de las fases constructivas de las armaduras de madera, de cara no solo a su calificación y clarificación, sino también a su posible restauración y conservación.

LA DISTRIBUCIÓN DE LOS INTEGRANTES DE LAS ARMADURAS Y LA SIMPLIFICACIÓN TIPOLOGICA DURANTE EL SIGLO XVIII

Debido a la especial prodigalidad de datos de algunos de estos documentos, hemos realizado nuestro estudio analizando las condiciones de los contratos de obra de las iglesias de Valdesogo de Abajo y de Quintana del Monte, ambas en la provincia de León, y de la desaparecida parroquia de San Juan de Renueva, en la capital leonesa⁴. Todos ellos muestran un proceso de ejecución de los trabajos detallado que, en muchos casos, sorprende por la continuidad, pero también por la multiplicidad a la que los trabajos de la carpintería de lo blanco habían llegado en esta centuria.

En todos estos textos, la primera de las condiciones que se citaba era la del correcto asentamiento de las nuevas armaduras, de ahí que *se a demoler todo el tejado del cuerpo de la iglesia y bajar todos los materiales hasta limpiar las paredes, y a donde fueren menester cabezarlas y anibelarlas todo alrededor*⁵. A continuación, se precisaba el asentamiento, sobre estos muros, de los nudillos que, preferentemente, se exigía fueran de *madera buena, de roble o negrillo* y que, en algunos contratos como el de San Juan de Renueva, se detallaba que fueran *a un grueso y repartidos todo alrededor de seis en seis pies*⁶. Sobre estos tarugos de madera incorporados en la fábrica se asentaban posteriormente las soleras, que preferentemente también debían ser de maderas resistentes como el roble o negrillo, a un grueso y, en ocasiones, dotadas de algún ornamento *por el canto de la bista, por la esquina de abajo, yra moldeada con su media caña*⁷, es decir, dotadas de un perfil convexo semicircular, muy habitual en estas piezas.

4. Las fechas de redacción de los contratos de obra fueron: el 2 de octubre de 1742, para los trabajos de la capilla mayor de Valdesogo de Abajo; el 19 de febrero de 1710, para la ejecución de la armadura de la nave de San Juan de Renueva, y el 3 de junio de 1716, para las labores de carpintería de la nave de Quintana del Monte.

5. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), f. 398 r. Esta misma condición la encontramos repetida en los otros documentos; así, para la iglesia de Valdesogo de Abajo se exige que *primeramente se a de desmontar la porción del tejado de el testero [...] aprovechando los materiales de texa y madera asta desmontar el tejazoz y anibelar las tapias y echas unas iladas de adobes de marizar*, A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Juan González de Arintero, Leg. 80 (1720-1744), s.f. Asimismo, para las obras de la iglesia de Quintana del Monte se expone que se ha de *rebajar dos pies dichos paredones de unas sotra parte*, A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Dionisio Ibáñez, Leg. 102 (1714-1716), f. 76 r.

6. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), f. 398 r.

7. *Ibidem*.

Encima de estas últimas se clavaban los canes, *zapatas* o *cabezuelas*, *moldeadas a papo de paloma*, determinando, en algunos contratos, que *las ocho de cada lado an de hir de cuadrado y las tres en los rincones an de hir en diagonal, menos las dos de los ahijones que han de hir en punta de diamante*⁸. Se aludía de esta manera a la disposición tradicional de estas piezas, mediante la cual los asnados que formaban el apoyo a los tirantes se disponían a 90° respecto a la solera, mientras que los de los ángulos, que servían de soporte a los cuadrales, mantenían un ángulo de 45° en relación con la anterior. También se especificaba, en algunos contratos, tanto la separación entre estos integrantes y el vuelo que habían de tener para formar el alero exterior, *voleando a la parte de afuera pie y medio y de una a otra cinco pies*⁹, como el recorte para albergar el alicer inferior: *han de llebar sus ranuras para la primer horden de alicer que a de ser de tablón de dos dedos de grueso*¹⁰.

Por otra parte, *enzima de zapatas y aliseres se asentarán sus tocaduras moldeadas*¹¹, que servían de remate horizontal a los canes y sobre las cuales, con posterioridad, *se asentarán sus tirantes [...] sus cuadrales, y haijones ensamblados en los cuadrales [...]*¹², *con los arinzeles correspondientes de una y otra parte*¹³. Mediante esta nueva hendidura practicada sobre los tirantes, cuadrales y aguilonos, se acoplaba la otra horden de aliser¹⁴.

Para completar la ejecución de la base de estas armaduras sólo restaba incorporar una última pieza, el estribo, de gran importancia por ser la que sustentaba buena parte de los empujes de la armadura propiamente dicha, razón por la cual se requería que se realizara *de negrillo de madera y roble de buena calidad*¹⁵.

Sobre el estribado anterior los carpinteros de lo blanco debían asentar el resto de los integrantes, que definirían la tipología de las armaduras. Para la capilla mayor de Valdesogo de Abajo, se utilizó una techumbre de limabordón, de sección cuadrada y dotada de cuadrales en sus ángulos, por lo que se exigía en su contrato *armar el copete con el pendolaje, con cuatro limas correspondientes [...] a esquina [...]. Su fábrica a de ser de par y nudillo [...] y la ilera que llebase a de ser de negrillo*¹⁶.

En la nave de la parroquia de San Juan de Renueva, la solución empleada fue una armadura de par e hilera, dotada de limas bordonas en los ángulos de su perfil rectangular, para lo que *sobre los estribos, se repartirán todo alrededor riorochos [pares] [...] exzeituando a los rincones que en cada uno se pondrá su lima [...] con sus rebajos para que descansen las péndolas [...] y en medio de lima y lima se pondrá su pas-*

8. *Ibidem*.

9. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Dionisio Ibáñez, Leg. 102 (1714-1716), f. 85 v.

10. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), f. 398 v.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*.

13. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Juan González de Arintero, Leg. 80 (1720-1744), s.f.

14. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), f. 398 v.

15. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Juan González de Arintero, Leg. 80 (1720-1744), s.f.

16. *Ibidem*.



Foto 1. Armadura octava enyesada. Capilla mayor de Valdesodo de Abajo (León).

*toral [...] y así abajo como arriba [los pares] llebarán sus cortes de sierra abajo para su tabica y arriba para tabicón [...] por ser la obra a par y hilera*¹⁷.

Finalmente, para la nave de la parroquial de Quintana del Monte se adoptó la solución de par y nudillo, de sección rectangular, como se expresaba en las condiciones del contrato: *sobre dichos estribos dicho maestro ha de armar todo el cuerpo de dicha iglesia como ba dicho a par y nudillo*¹⁸.

Como se desprende de la documentación, el emplazamiento de los diferentes elementos que forman las armaduras seguían las pautas tradicionales de la carpintería “mudéjar”¹⁹, sin embargo, también se infiere que tanto las tipologías constructivas utilizadas como las soluciones empleadas para cubrir y ornamentar estos trabajos eran

17. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), ff. 398 v y 399 r.

18. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Dionisio Ibáñez, Leg. 102 (1714-1716), ff. 76 v-77 r.

19. La ubicación de elementos es la misma descrita por fray Andrés de San Miguel: [...] *sobre los nudillos que se enveven en la pared se enraza se asienta la solera con las molduras más convenientes y sobre la solera se açientan los canes y entre can y can se hechan unas tablas limpias en forma de tabicas que llaman alizeres engargoladas en los mismos canes con algún acuesto y sobre los canes y alizeres se hecha una moldura pequeña que ate toda la obra [...] sobre los canes se açientan los tirantes y en ellos sus alizeres [...] y sobre las tirantes se hecha el estribo*; E. NUERE MATAUCO, *La carpintería de lazo. Lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel*, Málaga, 1990, p. 43.

de gran sencillez, de modo que se optaba por que los conjuntos estuvieran *guarnecido[s] de tabla limplia, zinta y saetin como requiere el arte y todo de chopo*²⁰, o a *barrote undido*²¹, es decir, mediante una sencilla tablazón dispuesta ortogonalmente a la dirección de los pares. Todo lo cual demuestra que los trabajos de carpintería habían llegado a unas altas cotas de simplificación durante esta primera mitad de la decimoctava centuria.

Antes de iniciar un nuevo análisis, mencionaremos el empleo de varias clases de madera en la ejecución de estas armaduras, de forma que los integrantes que realizaban mayores esfuerzos, como la solera y el estribo, estaban contruidos con maderas muy resistentes y tolerantes a la humedad, como el roble o negrillo, práctica que también pudo tener un antiguo origen.

EL OLVIDO DE LAS TÉCNICAS TRADICIONALES. LAS ESCUADRÍAS DE LAS MADERAS

Es bien conocido el procedimiento que el maestro carpintero y alarife sevillano Diego López de Arenas describía en su *Breve compendio de la carpintería de lo blanco* para la obtención de las escuadrías de las maderas mediante el empleo de los cartabones de armadura²². En cambio, en los documentos del siglo XVIII que estamos estudiando se determina que los elementos de las techumbres han de realizarse a *escuadra y codales*²³. Tanto la escuadra, formada por dos reglas unidas en ángulo recto, como los codales, dos reglas pequeñas que los carpinteros situaban sobre los extremos del madero que acepillaban para poderlo labrar en escuadría, sólo eran necesarios para ofrecer unos perfiles rectos a las maderas, pero no para el cálculo de sus proporciones.

20. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Juan González de Arintero, Leg. 80 (1720-1744), s.f.

21. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), f. 399 r. Las condiciones iniciales para la obra de Quintana del Monte estimaban que las labores ornamentales empleadas fueran [...] *de tabla y barrote undido que ba dicho todo ha de yr labrado de açuela y la cinta bien chafantada y corrida de fillerete y la tabla bien clavada* (A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Dionisio Ibáñez, Leg. 102 (1714-1716), ff. 76 v y 77 r). Pero, el 11 de marzo de 1716, el juez de comisión, Isidro de la Bandera, reconociendo las condiciones anteriores, las aceptaba [...] *excepto las cláusulas que dicen en an de ser a barrote undido y no se en obra tan segura me parece conbiene para la seguridad, adorno y deenzia de dicha iglesia que sean a zinta y saetin y el arçabana su guarnición de lazo zaquizamí y dicho lazo benga buscando los padres de los costados* (A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Dionisio Ibáñez, Leg. 102 (1714-1716), f. 81 r). En las nuevas condiciones, redactadas el 17 de mayo de 1716, se decidió que *la guarnición de tabla ha de ser en los costados a escalerilla achaflanada y la guarnición del arcabana ha cinta y saetin por estar todo lo referido debajo de recompuesto y con la misma manufactura lo antiguo que oy tiene*. Por lo que, finalmente, se optaba por una solución de cinta y saetino en el almizate, y de escalerilla achaflanada para las gualderas, es decir, de cintas de perfiles recortados. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Dionisio Ibáñez, Leg. 102 (1714-1716), f. 85 v.

22. A este respecto, *vid.* E. NUERE MATAUCO, *La carpintería de lo blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid, 1985, y «Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de lacerías», *Madrider Mitteilungen*, Mainz, 1982.

23. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Dionisio Ibáñez, Leg. 102 (1714-1716), ff. 76 v y 85 v; y *toda dicha madera a de ir labrada a codales y esquadra y zepillada*, A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), f. 399 r.

En un libro contemporáneo a estos trabajos, el manual de Juan García Verruguilla, publicado en 1747, se puede comprobar que durante esta época no se consideraba necesario el uso de cartabones, salvo el de cinco, que era imprescindible para dar la inclinación de la armadura. Obtenida esta última, se utilizaba la saltarregla²⁴.

Uno de los primeros planteamientos que López de Arenas trataba en su compendio era el de la determinación de los gruesos de las armaduras en función del espacio que se tuviera que cubrir, por lo que la separación entre los integrantes debía corresponderse con la proporción *a calle y cuerda*. Mediante esta sencilla receta, el alarife sevillano convertía el grueso de las maderas en la unidad de medida del sistema²⁵, regla que se soslaya sistemáticamente en los ejemplos analizados²⁶, en los que también la división de la estancia se realizaba de forma arbitraria, eludiendo las reglas tradicionales de la carpintería de lo blanco que establecían la división del ancho de la estancia en un múltiplo de nueve. Esto último queda demostrado en estos contratos, como en el de la iglesia de Quintana del Monte, por el que la luz de 30 pies se cubría mediante pares de una cuarta de grueso, separados entre sí por una vara. Atendiendo a estas últimas premisas, parece probable que durante el siglo XVIII se hubiera suplido el cálculo de la sección de la madera, ya que se utilizaban maderas de escuadrías que podríamos llamar “comerciales”, razón que también explica que esa misma separación fuera de *calle y cuerda*.

En cuanto a la sección de los diferentes integrantes de la cubierta, observamos que la mayor parte de ellas eran rectangulares, con lo que se conseguía la sección más adecuada para dotar a la madera de una mejor resistencia. Algunos estudios han demostrado que, tradicionalmente, los carpinteros de lo blanco dotaban a las maderas de unas proporciones concretas, de modo que la altura de las mismas equivalía a su base multiplicada por la raíz cuadrada de dos, consiguiéndose así el mayor momento resistente de una madera²⁷. Para obtener este resultado, López de Arenas ofrecía una sencilla regla mediante la cual se debía situar el cartabón cuadrado sobre el ancho de la madera y la dimensión resultante se correspondía con su alto: *el alto de las alfardas y péndolas es todo uno, sale su alto echando cola del cuadrado por el grueso del par y aquel es su alto, y si le quisieres dar un poco más no perderá por eso, especialmente en piasas anchas*²⁸.

24. J. GARCÍA VERRUGUILLA, *Verdadera práctica de las resoluciones de la Geometría, sobre las tres dimensiones para un perfecto architecto...*, Madrid, 1747 (Cfr: G. DUCLÓS BAUTISTA, *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*, Sevilla, 1993, pp. 123-125). Estos sistemas buscaban presentar las limas junto a pares y péndolas en su posición relativa, algo que también planteaba fray Andrés de San Miguel, pero que, en todo caso, se alejaba de las reglas tradicionales que permitían crear todos los cortes de las piezas de forma independiente. (E. NUERE MATAUCO, *La carpintería de lazo...*, p. 120).

25. E. NUERE MATAUCO, *La carpintería de lazo...*, 1990, p. 102.

26. Esta proporción fuera de *calle y cuerda* la encontramos en la iglesia de Quintana del Monte, cuyos pares, de cuarta de grueso, debían de tener entre sí una vara; y en la iglesia de San Juan de Renuera, en la que las alfardas, de 6 dedos de grueso, debían tener 1 pie entre ellos. Sin embargo, algunos investigadores, como Enrique Nuere, opinan que, desde el siglo XV, algunas armaduras se realizaban con anchos de maderas que podíamos denominar “comerciales”, por lo que su trazado era casi siempre obligado que se hiciera fuera de calle y cuerda. (E. NUERE MATAUCO, *La carpintería de lazo...*, p. 100).

27. E. NUERE MATAUCO, *La carpintería de armar española*, Madrid, 2000 (1.ª edición, 1989), pp. 55-56.

28. D. LÓPEZ DE ARENAS, *Primera y segunda parte...*, f. 6 r.

En los documentos analizados, salvo algunos ejemplos excepcionales, estas proporciones no se cumplen, todo parece indicar que la utilización de escuadrias “comerciales” vuelve a ser el motivo por el que no se siguen algunas de las “recetas tradicionales” de la carpintería de lo blanco. De las secciones estudiadas en la documentación, las más próximas a este máximo momento resistente de la madera son las de las limas y canes del templo leonés de Valdesogo de Abajo, en las que se concierta que tengan cuarta de alto por sesma de grueso²⁹. Asimismo, *se advierte de camino que los pares y nudillos y péndolas an de tener de alto sesma y de grueso sesma menos dos dedos a esquina biba y an de ser de chopo juntamente con las limas arriba dichas, su fábrica a de ser de par y nudillo [...] y la ilera que llebase a de ser de ne-grillo que tenga quarta de alto y sesma de grueso*³⁰.

En el resto de los ejemplos estudiados nos encontramos con unas grandes variaciones entre las diferentes secciones, que siempre están establecidas con relación a la vara, que funcionaba como unidad de medida. De esta forma, para los canes y tirantes de San Juan de Renueva se utilizaba *el tercia y quarta, y los pares de grueso quatro dedos y de ancho seis y toda dicha madera a de ir labrada a codales y esquadra*³¹.

En cambio, para una estancia similar, en la nave de la iglesia Quintana del Monte, se utilizaron pares de *terzia de alto y quarta de grueso y los nudillos quarta en cuadro*³², aunque en unas condiciones anteriores se había optado por otra sección diferente: *dichos pares han de tener de grueso quarta y sesma y los nudillos en la misma conformidad*³³.

También, en el siglo XVIII, se soslayan otras reglas tradicionales, como las dimensiones que debían tener los nudillos, según López de Arenas: *el alto del nudillo es echando cabeza de quadrado en la tabla del alfarda y lo que ai de la una a la otra es el alto del nudillo y es infalibre este su alto*³⁴, pauta que en la armadura de Valdesogo no se cumplió, ya que el alto y el grueso de los pares era el mismo que el de los nudillos.

Asimismo, existía una relación proporcional entre las dimensiones de los pares y las limas de una armadura. Estas últimas, en el compendio de López de Arenas, también se extraían con el uso del cartabón de armadura: *y sale su alto echando la cabeza de armadura por la tabla del alfarda, lo que tiene de la dicha cabeza*³⁵. En el contrato de Valdesogo de Abajo, el único que cuenta con las proporciones de ambos elementos, se comprueba que tampoco aquí se ha cumplido esta regla, puesto

29. Canes de quarta de alto y sesma de grueso que aian de tener pie y medio de vuelo y de una a otra de distancia de dos pies, A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Juan González de Arintero, Leg. 80 (1720-1744), s.f.; [...] armar el copete con el pendolaje con quatro limas correspondientes que tengan una quarta de alto y sesma de grueso a esquina biba, A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Juan González de Arintero, Leg. 80 (1720-1744), s.f.

30. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Juan González de Arintero, Leg. 80 (1720-1744), s.f.

31. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), ff. 398 v-399 r.

32. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Dionisio Ibáñez, Leg. 102 (1714-1716), f. 85 v.

33. *Ibidem*, ff. 76 v-77 r.

34. D. LÓPEZ DE ARENAS, *Primera y segunda parte...*, f. 3 r.

35. *Ibidem*, f. 6 v.



Foto 2. Desaparecida parroquia de San Juan de Renueva (León).



Foto 3. Iglesia de Quintana del Monte (León).

que, aplicando la cabeza del cartabón de armadura sobre el alto de los pares, de una sesma de vara, obtenemos que el alto de la lima debía ser menor que el que poseen, que es de una cuarta.

También hemos comprobado que durante el siglo XVIII no se mantenían otras proporciones, como la separación de los nudillos que se repartían sobre los muros; para López de Arenas y otros tratadistas, como Rodrigo Álvarez, estas piezas debían tener una vara de separación, mientras que, en el documento de San Juan de Renueva, esta última era de dos varas o seis pies³⁶.

Resumiendo, las secciones que hemos estudiado se aproximaban a las tradicionales, pero, como hemos advertido, atendían a unas dimensiones que podríamos calificar de “comerciales”; tampoco se utilizaron los cartabones para su obtención, ni la separación entre los componentes respetaba la proporción *a calle y cuerda*, por lo que deducimos que, durante este siglo XVIII, se había perdido el antiguo sistema de construcción en el que el grueso de la madera se utilizaba como unidad.

LOS ENSAMBLES DE LAS MADERAS

En otra línea de estudio, las condiciones de estos contratos de obra del siglo XVIII nos ofrecen datos sobre algunos cortes o ensambles de las piezas que forman las armaduras de madera. En este sentido, en la iglesia de Juan de Renueva, las soleras y los estribos *a los renlones se ensamblarán en cruz*, es decir, en sus encuentros se practicaba un ensamble *a media madera*³⁷, habitual en estas piezas. También en este documento se indicaba que, *sobre dichos tirantes, y guardando mazizos de paredes, se arán sus ranuras y mortajas, la ranura por a la otra horden de aliser y la mortaja que a de hir al ancho del estribo*³⁸. Tanto la ranura para albergar los aliceres, como la mortaja, es decir, un rebaje que recortaba 1/2 o 2/3 el canto de unas piezas para alojar otras, eran dos tipos de ensambles habituales en la carpintería de armar española; sin embargo, en el tradicional ensamble de maderas, apenas se utilizaban elementos auxiliares, mientras que en la carpintería del siglo XVIII se recurría continuamente al empleo de la clavazón. De esta forma, la documentación específica que *dichos estribos, como todo lo demás, bien clabado con clabos y clavijas necesarias [...]*³⁹, *y asentará los estribos necesarios [...] clavijándolos con buenas clavijas de yerro en cada tirante una que pase el grueso de dicho estribo y tirante*⁴⁰.

En los contratos de San Juan de Renueva y Quintana del Monte encontramos otro tipo de ensamble: se trata del corte practicado en los pares, péndolas y limas. En una

36. [...] *para los arrocabes, después que el maestro albañil aya puesto la pieça y paredes della a peso, y nudillos de a pie y medio y a vara uno de otro, poco más o menos [...]*, D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco...*, p. 36.

37. [...] *y a los renlones se ensamblarán en cruz*, A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), f. 398 v.

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*, f. 398 v.

40. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Dionisio Ibáñez, Leg. 102 (1714-1716), f. 76 v.

de las condiciones se detalla que *toda dicha madera a de ir labrada a codales y esquadra y zepillada [...] [los pares] con sus barbijos a la parte de abajo y arriba sus patillas para clabar en el caballete*⁴¹, ensamble que volvemos a encontrar en otros textos cuando se dictamina que *todos dichos pares an de ir bien enbarbillados en los estribos*⁴². De esta forma, en estos trabajos del siglo XVIII, los pares y limas encajaban sobre los estribos mediante el ensamble tradicional de *patilla y barbilla*, aunque, como ocurría con anterioridad, estos ajustes necesitaban clavos como elementos auxiliares. Uno de los documentos es esclarecedor en este sentido: *bien ensamblados machihembrados según arte y enclavado así abajo como arriba con clabazón de peso que llamamos clavos medios orcales*⁴³. Todo esto vuelve a evidenciar una decadencia de la técnica tradicional, que apenas precisaba de estos elementos complementarios.

También en esta decimoctava centuria se utilizaba el acople tradicional entre los pares y los nudillos conocido como *a garganta y quijada*; así se menciona en uno de los documentos en el que los pares estaban rotos por las “gargantas”⁴⁴.

Como hemos podido comprobar, buena parte de los ensamblados practicados entre los distintos integrantes de las armaduras mantenían su morfología tradicional; sin embargo, con el paso del tiempo, fueron diversificándose y utilizando muy profusamente la clavazón como elemento auxiliar, rasgo, entre otros que hemos visto, que los distingue de los denominados tradicionales o “mudéjares”.

Concluyendo, durante el siglo XVIII continuaban ejecutándose en la provincia leonesa labores de carpintería de armar en las que, por una parte, aún pervivían algunas antiguas fórmulas del oficio, como los encuentros entre las maderas o la distribución de las mismas, aunque, por otra parte, el paso del tiempo había diluido buena parte de estas técnicas tradicionales, que habían quedado en el olvido o se habían ido diversificando, como demuestran el desuso de los cartabones para la extracción de las secciones de las maderas y las diferentes proporciones existentes entre las mismas.

41. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Marco de la Madrid, Leg. 93 (1709-1710), ff. 398 v y 399 r.

42. A.H.D.L., Protocolos notariales, Notario Dionisio Ibáñez, Leg. 102 (1714-1716), f. 76 v.

43. *Ibidem*.

44. *Ibidem*, f. 85 r.

APORTACIÓN AL ESTUDIO DE LAS CUBIERTAS DE MADERA MUDÉJARES. LOS FRAGMENTOS DE UNA ESTRUCTURA DE MADERA MUDÉJAR DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TERUEL

Pedro Luis Hernando Sebastián*

Actualmente las cubiertas de madera pintadas que mejor se conocen en la provincia de Teruel son las de la catedral de Santa María de Teruel, la de la Virgen de la Fuente en Peñarroya de Tastavins, la cubierta de la ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas, y la de Santa Quiteria de Argente.

Esta reducida lista de elementos viene determinada por una igualmente escasa nómina de iglesias medievales, que en la mayoría de las ocasiones sólo se pueden reconstruir idealmente a partir de fragmentos de muros, materiales reutilizados y algunas referencias documentales.

La cubierta de madera más estudiada es lógicamente la de la catedral de Santa María de Teruel. Su estructura, su tamaño y el corpus iconográfico que en ella se desplegó la han hecho objeto de variados análisis por parte de los investigadores a lo largo del tiempo. No ocurre lo mismo con el resto de obras, de un carácter mucho más popular y significativamente menos variadas decorativa e iconográficamente, de las que apenas hay bibliografía, aunque en algunos casos sí que sea significativa¹.

De un primer análisis de este panorama artístico se podría concluir que la techumbre de la catedral es un caso único desde todos los puntos de vista, y que a pesar de suponer, sin lugar a dudas, un importante despliegue técnico y económico en su momento, no se convirtió en el más importante modelo a seguir en la construcción de las primitivas iglesias de la repoblación del territorio turolense. A la luz de lo conservado no parece servir de ejemplo ni desde el punto de vista estructural, ya

* Universidad de Zaragoza.

1. Para las cubiertas de las iglesias de Camañas y Argente hay que citar los artículos de B. RUBIO TORRERO, «Notas sobre techumbres mudéjares turolenses», *Sharq-al Andalus*, 12, 1995, pp. 539-540. R. MOS-TEO, «La techumbre de la ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas», *Teruel*, 82 [III], 1991, pp. 135-155.

que el sistema de cubierta más utilizado sería el de parhilara sobre arcos diafragma, ni desde el punto de vista artístico, ya que no parece inspirar a los pintores a decorar siguiendo su modelo. No obstante, siempre se ha considerado que las cubiertas de madera policromadas debieron de existir en un número mucho más elevado que el actual, aunque los avatares del tiempo y la particular evolución histórica de los primeros edificios medievales se hayan aliado para hacerlas desaparecer. Lo lógico sería pensar en un proceso de copia mediante el cual las iglesias de las aldeas decorarían pictóricamente sus cubiertas inspirándose en la de la de Santa María, dentro, por otra parte, de un procedimiento artístico que sería habitual en la época si los recursos económicos lo permitían.

Afortunadamente, en los últimos años se han localizado varios restos que permiten ir confirmando, aunque todavía con la lógica cautela, la existencia de más cubiertas de madera medievales policromadas. Se trata de elementos muy fragmentarios, como ocurre con las tres pequeñas tablas de la iglesia parroquial de Bordón, que se localizan fortuitamente reutilizadas detrás de algún retablo o al realizar alguna obra. Esto último es lo que ocurrió en la parroquial de Galve, donde podemos ver un gran número de tablas, recogidas tras la reforma del actual tejado, muchas de las cuales muestran decoración figurada que, a la espera de los resultados de un primer trabajo de investigación en curso, parece inspirada en la citada decoración catedralicia. Si a esto se unen los estudios realizados sobre las techumbres medievales turolenses existentes en colecciones fuera de nuestro territorio², y a expensas de nuevos descubrimientos, se concluye que el panorama artístico de este tipo de manifestaciones debió de ser muy amplio.

Uno de estos nuevos descubrimientos se produjo al realizar unas obras de reparación de la cubierta de la sacristía de la iglesia de San Martín en Teruel.

LA IGLESIA DE SAN MARTÍN

La iglesia de San Martín aparece referida en la organización eclesiástica de la ciudad de Teruel tras su fundación. De esta primera fábrica no hay ningún resto que permita reconstruir su aspecto. Tan sólo se puede acudir a una reconstrucción hipotética partiendo de la situación política, pleno proceso de ocupación militar del territorio, o la situación social, con una ciudad en fase de repoblación. También se pueden establecer teóricas comparaciones con otras iglesias de las que sí tenemos algún dato.

Hay noticias, por ejemplo, de la iglesia de San Redentor, de la cual se dice que apenas media 20 pasos de largo, o la de Santa María de Medievilla, erigida en lenguaje románico con tres naves y tres ábsides semicirculares.

Se trataría de una iglesia de pequeño tamaño, levantada con materiales sencillos y que probablemente se parecería más a las iglesias levantadas en las aldeas que a lo

2. S. SEBASTIÁN, «Techos turolenses emigrados», *Teruel*, 22, 1959, pp. 217-224; Ú. TRENTA, «Estudio sobre un artesanado turolense existente en Italia», *Teruel*, 35, 1966, pp. 101-130; J.M. MERINO, «El techo de la casa del judío en Norteamérica», *Aragón Cultural*, 2ª época, 1987, pp. 101-108.

que se podría esperar de una población significativa como Teruel. De hecho, varias cuestiones, como no encontrar elementos constructivos reutilizados ni haber localizado los restos de cimentaciones importantes en las catas arqueológicas realizadas, confirman la sobriedad de la obra. Todo hace pensar que la construcción de la torre en estilo mudéjar iría paralela a la existencia de una iglesia de mayor entidad. Se podría decir que dentro de ese contexto se procedió a su renovación utilizando un mismo lenguaje estético.

La actual fábrica es una obra de planta rectangular de tres naves levantada con mampostería irregular. La nave central se cubre con bóveda de medio cañón con lunetos y las laterales mediante bóveda de arista. El acceso se realiza mediante un gran arco de medio punto en el segundo tramo desde los pies en el lado sur. Todo ello es obra de finales del siglo XVII³.

Durante la realización de las obras de restauración de la torre mudéjar se encontró otro interesante resto medieval, una gran pila de piedra tallada de un solo bloque decorada con cuatro rostros antropomorfos.

Los restos que ahora se estudian fueron encontrados en el transcurso de las labores de reparación de la cubierta de la sacristía, localizada en el lado norte del edificio, junto a la cabecera. Al parecer se hallaron entre los escombros procedentes de dichas obras, por lo que se desconoce la ubicación exacta en la que se ubicaban. La inexistencia de otros fragmentos y su ubicación hacen pensar que fueran reutilizados sucesivamente como material de construcción a lo largo del tiempo.

DESCRIPCIÓN

Se trata de tres piezas, dos vigas cuya parte decorada se encuentra prácticamente íntegra y el fragmento de una tercera pieza.

La primera viga es un elemento de madera tallada y policromada de 90 cm de largo, 12 de ancho y 9 de grosor (foto 1). En la primera mitad de la pieza es donde se conserva la decoración, mientras que el resto posiblemente cumpliría la función estructural de ir inserta dentro del muro. Una muesca, en la que iría colocada una tabla transversal, divide ambas partes de la pieza. En los laterales, sobre fondo rojo, se aprecia un dragón, mientras que la cara inferior aparece cubierta de un vástago de una sencilla decoración vegetal sobre fondo azul (foto 2).

Se completa con un motivo en forma de bola sobre la que se adivina una decoración a base de franjas blancas y rojas.

La segunda de las vigas es también una pieza de madera tallada y policromada que mide 93 cm de largo, 12 de ancho y 9 de grosor (foto 3). Es pues prácticamente igual que la primera viga, suponiéndole por ello similar uso y función. Presenta un mejor estado de conservación en la policromía, apreciándose relativamente bien la forma y posición de la figura del dragón. Asimismo se mantiene la decoración de cuatro motivos semicirculares esculpidos y cuatro pintados en la parte inferior de cada

3. S. SEBASTIÁN, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, pp. 410-411.

uno de los lados. La principal diferencia es que ésta se cierra con una decoración en forma de cabeza de toro (foto 4).

La tercera pieza es un fragmento de 35 cm de largo, 12 de ancho y 9 de grosor (foto 5). Parece ser parte de otra viga, aunque ésta se decoraba con motivos diferentes. Conserva la decoración de elementos semicirculares esculpidos. Los laterales presentan una forma cuadrilobulada generada a partir de líneas rojas y negras sobre fondo blanco. Los mismos colores pero formando una decoración de carácter vegetal aparecería en la parte inferior de la pieza (foto 6).

Todos estos modelos decorativos se encuentran dentro de la tradición iconográfica empleada para decorar este tipo de elementos de madera durante buena parte de la Edad Media.

El dragón se representa mediante formas muy simples, como un ser con cuerpo de ave y cuello alargado que camina sobre dos patas dotadas de garras (fotos 7, 8, 9 y 10). Presenta una gran cabeza con las fauces abiertas y dos largas orejas. Finaliza su figuración con una larga cola enrollada sobre la que se aplican elementos de tradición vegetal. Todo ello, cuerpo, garras, fauces, orejas y también la cola alargada que acaba convirtiéndose en una especie de planta, lo encontramos en la gran mayoría de representaciones de dragones medievales. En la propia techumbre de la catedral las hay con idéntico concepto formal. Sí que es significativo, ante la comparación, la sencillez de las formas, el grosor de las líneas de contorno y la escasez de detalles de las piezas de San Martín, independientemente de que se encuentren en un estado de conservación mucho peor.

El otro animal que aparece es el toro, en este caso esculpido como remate de una de las vigas (foto 11). En este motivo se aprecia el deseo de reflejar los detalles de la figura, aun cuando éstos se vean plasmados con una gran sencillez formal próxima a lo popular. Así, se han tallado las orejas del animal, se ha marcado la ubicación de los ojos y, mediante unas incisiones irregulares, se ha dado forma al cuello y quijadas. Los cuernos, apenas sobresalientes, se remarcan mediante la policromía posterior. La presencia de este animal en esta ubicación también está en consonancia con obras similares, recordando a los animales que decoran los canes de la techumbre de la catedral (gallo, grifo, caballo...).

Lo mismo ocurre con la decoración vegetal (fotos 12 y 13). El tipo de elementos vegetales elegidos, en los que aparece un vástago central que se enrolla formando espirales sobre las que se aplican palmetas y hojas, se encuentra utilizado repetidamente en cualquiera de las artes figurativas a lo largo de toda la Edad Media. Dentro del tono de sencillez de lo descrito, se encuentran de nuevo gruesos trazos lineales, formas poco expresivas y colores blanco y azul.

Más curiosos pueden resultar los elementos decorativos del fragmento de menor tamaño o la bola que culmina la otra viga mayor (fotos 14 y 15). Ambas parecen la expresión plástica de un concepto más decorativista que simbólico, desarrollado técnicamente por un artifice de carácter secundario.



Foto 1. Viga 1. Vista general.

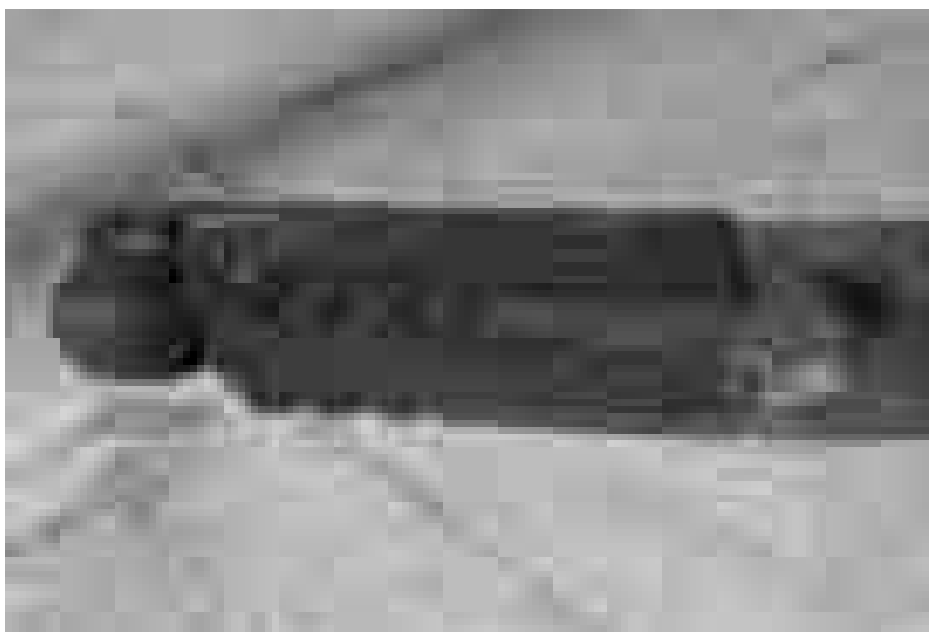


Foto 2. Viga 1. Detalle.

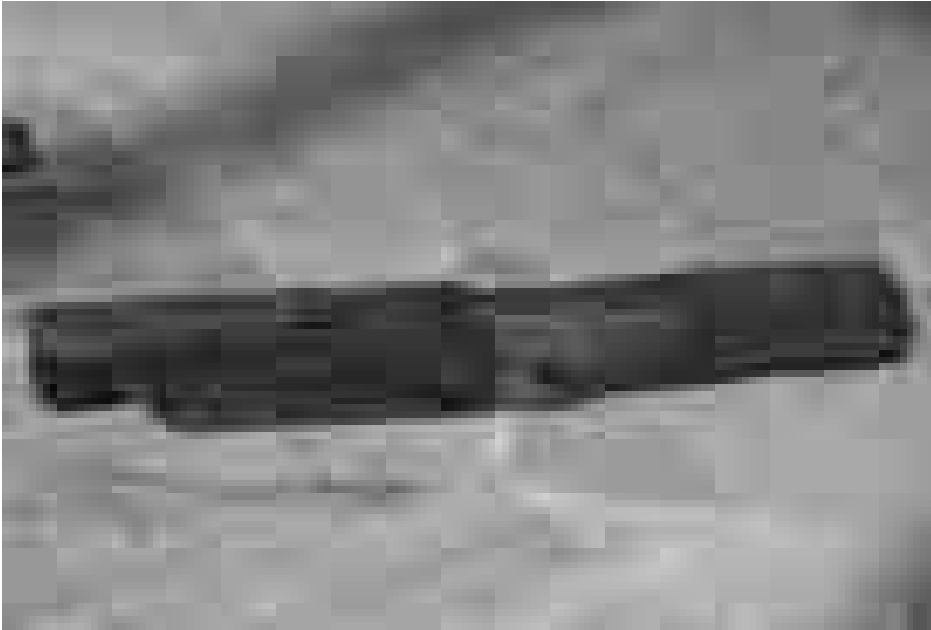


Foto 3. Viga 2. Vista general.



Foto 4. Viga 2. Detalle.

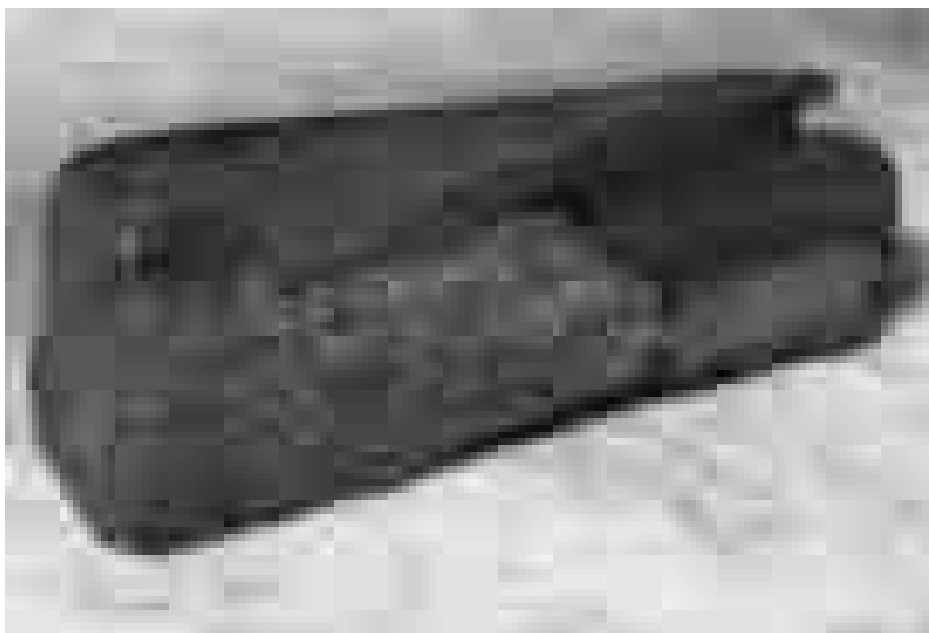


Foto 5. Viga 3. Vista general.

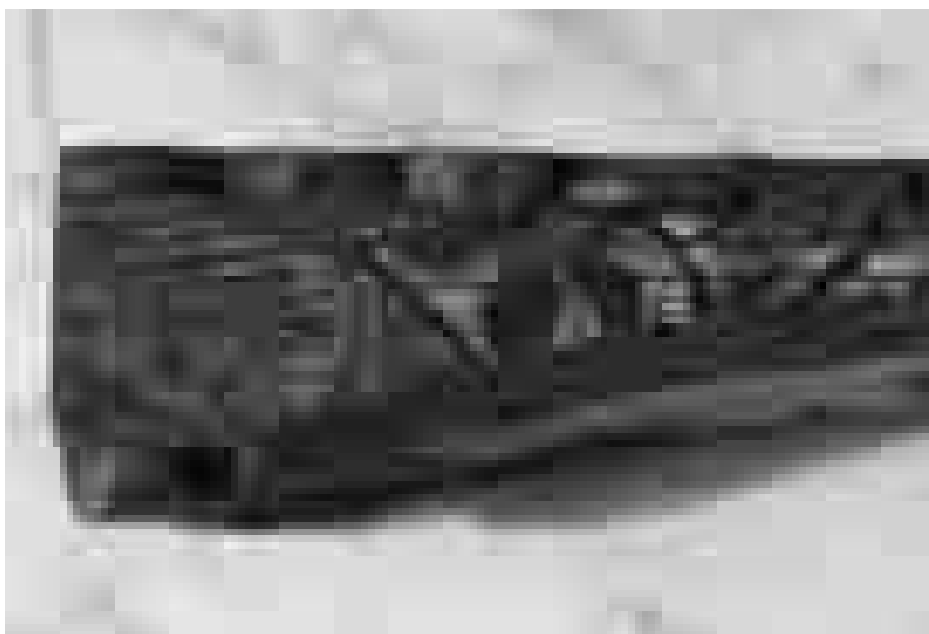


Foto 6. Viga 3. Detalle.

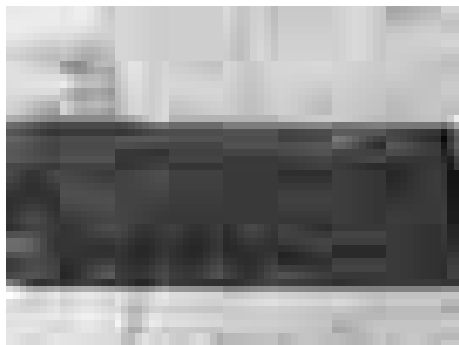


Foto 7. Dragón.



Foto 8. Dragón.

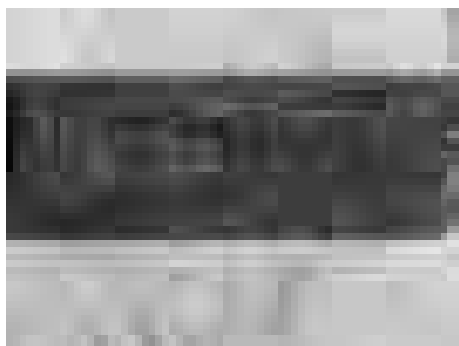


Foto 9. Dragón.



Foto 10. Dragón.



Foto 11. Detalle cabeza de toro.



Foto 12. Detalle decoración vegetal.

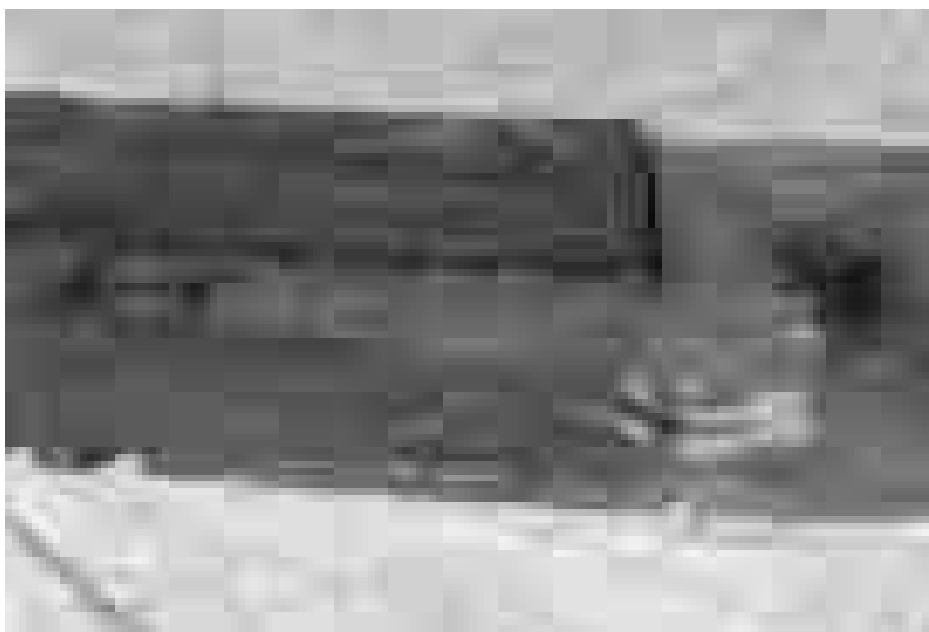


Foto 13. Detalle decoración vegetal.

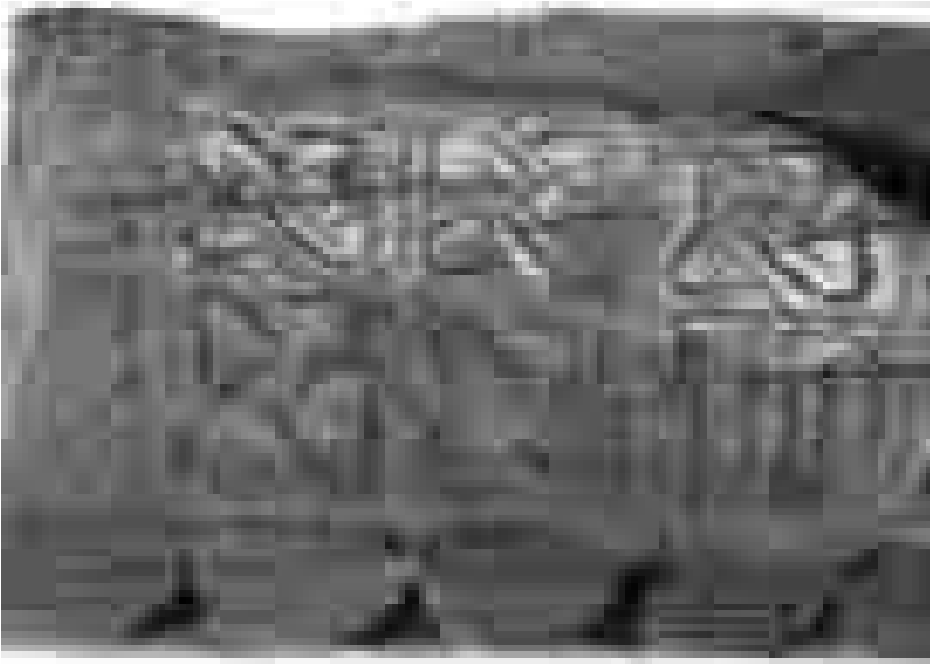


Foto 14. Detalle policromía.



Foto 15. Detalle de culminación en bola.

CRÍTICA DE AUTENTICIDAD

En un primer momento se ha planteado la posibilidad de que estas tres piezas correspondan a una obra moderna, en la que se haya intentado imitar el estilo mudéjar medieval. Quizás el alero de una casa, un balcón o un voladizo de la propia sacristía.

En segundo lugar no se puede olvidar que la iglesia de San Martín, a excepción de su torre, voló prácticamente por los aires durante la batalla de Teruel en la guerra civil, con lo que puede darse el caso de que esas vigas fueran recolocadas en el lugar en el que se recuperaron hace relativamente pocos años.

Contra todo ello sí que se puede afirmar que se trata de piezas de época medieval que tras la última restauración han sido datadas a mediados del siglo XIV⁴. Esta afirmación basada en el estudio de los materiales y técnicas pictóricas, concuerda cronológicamente con el análisis formal de los motivos iconográficos utilizados. El hecho de que todo el conjunto de la iglesia se viera tan afectado por la destrucción en la guerra civil podría explicar la inexistencia de más restos, y frente a la posibilidad de que estos fragmentos hayan sido traídos de otro lugar para ser utilizados como material de construcción poco más se puede decir aparte de que es poco probable por la entidad y utilidad de los elementos de que se trata.

ESTRUCTURA ORIGINAL

La falta de otros restos similares no permite conocer con exactitud la estructura original a la que pertenecerían estos fragmentos. Hechos como el que se localizaran fortuitamente en el transcurso de unas obras y la citada destrucción de la iglesia tampoco facilitan la labor de reconstrucción de la estructura, puesto que impiden obtener datos como el de su ubicación original. Tampoco se puede saber si fueron cortadas al ser reutilizadas, razón por la cual se pueden proponer varias posibilidades al respecto.

Lo más probable es que correspondan a la techumbre de madera de una fase medieval de la iglesia. La parte de la viga que carece de decoración iría inserta en el muro. Sobre el resto saliente aparecería otra viga transversal de mayor tamaño, en un modelo que podría recordar a los canecillos de la techumbre de la iglesia de Santa María. También podrían tener la misma función que las piezas que soportan la cubierta de la ermita de San Miguel de Talamantes en la provincia de Zaragoza. En este caso unas vigas de similares características a las de San Martín sirven de apeo a otras de mayor tamaño, dispuestas siguiendo el eje longitudinal del edificio (fotos 16 y 17).

Por otro lado, es evidente que su forma es similar a la de las vigas de los aleros exteriores de algunos tejados. Sin embargo, parece poco probable que se hubieran conservado restos de policromía (foto 18).

También podrían pertenecer a una estructura de madera que no fuera necesariamente una techumbre, como por ejemplo un coro alto. Al no saber con certeza si fue-

4. La restauración fue finalizada el 28 de agosto de 2004 y la realizó Elena Esparza.



Foto 16. Ermita de San Miguel de Talamantes (Zaragoza).



Foto 17. Detalle de la cubierta de la ermita de San Miguel de Talamantes.



Foto 18. Detalle de los aleros de la catedral de Teruel.

ron cortadas para acomodarlas a la cubierta de la moderna sacristía, se podría hablar de una cubierta plana de poca superficie cuyo modelo más próximo podría ser el de la ermita de Cabañas, junto a la localidad de La Almunia de Doña Godina en la provincia de Zaragoza.

En todos los casos se hace inexplicable el hecho de que tan sólo hayan podido llegar hasta nosotros tres fragmentos de unas estructuras aparentemente mucho mayores.

CONCLUSIONES

La presencia de estos restos viene a confirmar la existencia de nuevas estructuras de madera decoradas con motivos pictóricos figurados en la provincia de Teruel y apunta la existencia de un procedimiento artístico más extendido de lo que aparentemente se podría pensar partiendo únicamente del estudio de los restos que se han conservado hasta nuestros días. El mantenimiento de una constante labor de investigación y localización de nuevos elementos podrá con el tiempo ayudar a reconstruir la verdadera magnitud de este tipo de manifestaciones artísticas.

Para el caso concreto de la iglesia de San Martín, la aparición de estos elementos abre la posibilidad de hablar de la existencia de una iglesia medieval, de la que los res-

tos presentados serían sus únicos restos identificados, realizada dentro del contexto de construcción de la torre mudéjar. Al menos permite apuntar la posibilidad de establecer una dualidad entre la construcción de dicha torre y la realización de una estructura de cubierta acorde estéticamente, cuestión esta que se suele comentar al referirse a la relación existente entre la torre y la techumbre de la catedral de Santa María.

LOS CIMBORRIOS ARAGONESES DEL QUINIENTOS: UNA REVISIÓN NECESARIA

Javier Ibáñez Fernández*

Cuando el 7 de febrero de 1498 se vinieron a tierra la segunda bóveda de la primera nave colateral del lado del Evangelio y el pilar del que arranca el coro en este mismo lado¹, todos los implicados en el proyecto de ampliación de la Seo de Zaragoza comprendieron que la estabilidad de las partes supérstites del antiguo templo medieval en las que todavía no se había llegado a intervenir –y en las que muy posiblemente no se había previsto hacerlo– habían quedado seriamente amenazadas.

La reconstrucción inmediata de lo derrumbado aquel día no consiguió disipar las lógicas reservas de quienes pensaban que el cimborrio levantado en tiempos de Benedicto XIII no conseguiría salir indemne del nuevo juego de tensiones al que se encontraba sometida la fábrica en ese momento². Los más reputados maestros de la ciudad –e incluso de fuera de ella como Juan de Olótzaga o Pere Compte– lo visitaron a finales de 1498³, su estructura se reforzó al poco tiempo mediante el volteamien-

* Universidad de Zaragoza. Deseo expresar mi gratitud a los profesores María Isabel Álvaro Zamora y Javier Gómez Martínez, así como al arquitecto Fernando Alegre Arbués, por compartir conmigo sus certeras y bien fundamentadas apreciaciones, de tanta utilidad para la redacción de estas páginas.

1. J. CRIADO MAINAR (2000), pp. 380-381; J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2005), tomo I, pp. 310-311; J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (en prensa); J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y J. CRIADO MAINAR (en prensa).

2. Las obras comienzan al día siguiente. El pilar se eleva en tan apenas una semana. El volteo de la bóveda corre a cargo de los maestros Gabriel Gombau, Gil y Sariñena, que cuentan con los juicios aportados por diferentes maestros en sucesivas visitas. De hecho, el 16 de marzo de 1498 se abonan las giradas a este *secundo pilar* y a toda esta *obra nueva* a Brahem Palacio, Brahem de Cepta, Mahoma Arrami, Zalema Xama, Abrazz Allobar, Gil, Sariñena, Gaspar y Farag de Gali, maestro de la Aljafería. A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de receitas y datas de la seu de caragoca de la fabrica administrado en el anyo 1498 por el [perdido] mossen johan [Guasch] canonge, spensa de visitas del secundo pilar y de toda la obra nueva*, s.f.; A.C.L.S.Z., D. ESPÉS, II, f. 724 r; P. GALINDO Y ROMEO (1922-1923), p. 413, nota 7 y doc. XIX, p. 414.

3. El 28 de septiembre se personan Sariñena, Brahem Palacio y Juce Palacio, Farax de Gali y Mahoma Palacio; el 19 de octubre, Palacio *el Viejo*, Brahem de Cepta, Farax, Juce Albariel, Brea y Antón Pastriz; y el 27 del mismo mes se hacen efectivos los pagos a Sariñena, Brahem Palacio, Juce Palacio, Brea y Juce Gali por dos visitas al cimborrio. El primero de noviembre *paro la hobra de maestre gombau*. El 5 visitan su estructura Antón Sariñena, Brahem Palacio, Juce Palacio, Mahoma Palacio, Brahem de Cepta, Mahoma Rami, Brea y Zalema Xama. Inmediatamente después, acude el *maestro de Guesca* que, pese

to de un arbotante⁴ y se rodeó con cinchos de hierro a comienzos de 1499⁵, pero tanto el arzobispo Alonso de Aragón como los miembros del cabildo debieron entender muy pronto que las medidas adoptadas estaban marcadas por el signo de la provisionalidad.

Esto explica que se lanzaran de inmediato a la búsqueda de nuevas fuentes de financiación para poder hacer frente a los nuevos –e inesperados– problemas constructivos planteados en el edificio y que tratasen de recabar la opinión de los mejores profesionales de la Península para poder superarlos. Una vez conseguido el respaldo económico de la ciudad y cerrada con los monarcas la entrega de dos abultados subsidios⁶, pudieron plantearse la celebración de una reunión de maestros.

a que no se le identifica, debe tratarse de Juan de Olótzaga, al que se le abonan 10 ducados por *visitar y reconocer el cimborio y por que estuuo X dias con onze companyeros* el 19 de noviembre. Los dos días siguientes se producen nuevas visitas a cargo de los maestros Sariñena, Palacio, Brea, Juce de Gali y Zalema Xama. El 24 de noviembre preparan los andamios del cimborrio Antón Sariñena y Zalema Xama e, inmediatamente después, se cursan nuevas visitas los días 27 y 28 de noviembre. El 18 de diciembre efectúan un peritaje Juce Palacio, Juce de Gali, Mahoma Rami, Mahoma Palacio y Sariñena. Al final de la cuenta se anotan los 20 florines extendidos a *maestre conde, por auer venido de valencia por ver y remediar el cimborio por mandado del vicario general y capitol*. Además, se le entregó un camarro nuevo que *costo XXIIII sueldos*. Especialmente interesante resulta el comentario anotado por uno de los fabriqueros, que tuvo a maestre Conde y a un criado suyo el qual comia y dormia con el y en su plato nueue dias por mandado del capitol, *ca vino viernes a la noche y partiose lunes. Tal y como advierte, fue me mandado le fiziesse fiesta dandole bien de comer y assi lo hize, vean sus reuerencias lo que se merece, que hartos dias comieron perdizes y otras aues ellos y nosotros por amor dellos y potages XXXX sueldos* (A.C.L.S.Z., S.F., *Cisterno del libro de fabrica de 1498*, s.f.).

4. Tal y como se desprende del análisis del libro de fábrica, *jueves a VIII de nouiembre vinieron para puyar la manobra al albotant [sic] que se auia de azer en el cimborio* (*ibidem*, s.f.).

5. A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica [perdido] caragoça administrada por [perdido] maestre garçia de artieda y micer pedro de sanct miguel fabriqueros del present anyo Mil CCCC LXXXX VIII: entreuenyent en ello el R y Noble Señor don Joan despes arçidiano de Caragoca 1499, Despessa [sic] de visitas del cimborio y de la capilla del arcidiano de Caragoca, Despensa de las cintas del cimborio*, f. XXX-XIII r; A.C.L.S.Z., D. ESPÉS, II, ff. 728 v-729 r; P. GALINDO Y ROMEO (1922-1923), I, doc. XX, p. 415. Durante los trabajos de colocación de estas fajas de sujeción se suceden las visitas al cimborrio. El 6 de abril de 1499 efectúan una visita al cimborrio Pedro Zapata y los *diputados por el capitol* junto con los maestros Arrami, Brahem de Cepta y Brea. Asimismo, maestre Sariñena cobra algunas visitas al cimborrio el 9 de julio, la misma jornada en que *que fue llamado maestre Xama* para realizar la misma operación y, finalmente, el 3 de agosto acudieron maestre Gil, Sariñena, Palacio *el Joven* y Xama. A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica [perdido] caragoça administrada por [perdido] maestre garçia de artieda y micer pedro de sanct miguel fabriqueros del present anyo Mil CCCC LXXXX VIII: entreuenyent en ello el R y Noble Señor don Joan despes arçidiano de Caragoca 1499, Despessa [sic] de visitas del cimborio y de la capilla del arcidiano de Caragoca*, f. XXXXVI v.

6. La ciudad se cargó un censo a beneficio de la obra y los monarcas se comprometieron a facilitar para la fábrica del templo dos donativos de 500 libras cada uno. No obstante, el del monarca no se hizo efectivo y la reina tampoco llegó a entregar la cantidad comprometida. Sobre todas estas cuestiones se desarrollan en J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y J. CRIADO MAINAR (en prensa).

LA REUNIÓN DE MAESTROS DE 1500

El libro de fábrica de ese año nos permite conocer que un correo acudió a llamar al *maestro de guesca*⁷ –sin duda, Juan de Olótzaga⁸– y a un desconocido *mossen Carlos* que se encontraba en Montearagón, en las proximidades de la capital altoaragonesa⁹. Otro se encargó de hacerle llegar su invitación a *maestre conde*¹⁰. Pere Compte¹¹, uno de los más reputados maestros de la ciudad de Valencia que, como Olótzaga, ya había tenido oportunidad de estudiar el cimborrio con anterioridad. Asimismo, se remitieron correos a Toledo¹² y a Barcelona¹³, pero la parquedad con que se redactaron estos asientos impide conocer los nombres de sus destinatarios últimos.

Las dietas recogidas en el capítulo de gastos extraordinarios de la fábrica nos permiten afirmar que, por lo menos, acudieron a la convocatoria *dos maestros castellanos que vinieron de Toledo*¹⁴, *Johan Font de Barcelona*¹⁵ y *mossen Pedro Carlos*¹⁶, casi con total seguridad aquel *mossen Carlos* de tan difícil identificación al que se acude a llamar a Montearagón.

7. *Item [entre líneas: pague] al estudiante que fue a guesca por llamar el maestro de guesca y a mossen carlos y a montearagon quinze sueldos digo XV sueldos*, A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica de la Seu de Çaragoça del año Md^{rs}, Spensa de menudencias de la fabrica*, f. X v.

8. El maestro estaba al cargo de la ampliación de la Seo oscense impulsada por el obispo Juan de Aragón y Navarra, hijo del Príncipe de Viana y sobrino del arzobispo de Zaragoza. C. de ECHEGARAY (1919), pp. 12-19; R. del ARCO (1924), pp. 32-40; R. del ARCO (1951), pp. 321-327; R. del ARCO (1951), II, pp. 39-82; R. del ARCO, 1952, pp. 62-64 y 70-73; A. DURÁN GUDIOL (1987), pp. 98-104; A. DURÁN GUDIOL (1991), pp. 131-139.

9. Véase la nota 7.

10. *Item pague a johan burdiel estudiant que fue a Valencia por maestre conde cinquenta suedos diglo L sueldos* (A.C.L.S.Z., *Libro de la fabrica de la Seu de Çaragoça del año Md^{rs}, Spensa de menudencias de la fabrica*, f. X v).

11. Sobre este personaje véase A. ZARAGOZÁ (1998), pp. 71-79; A. SERRA DESFILIS (1999), pp. 415-417; F. MARÍAS (2000), pp. 34-35.

12. *Item pague al estudiant que fue a Toledo por el maestro con la letra de Su Senyoria cinquenta sueldos digo L sueldos* (A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica de la Seu de Çaragoça del año Md^{rs}, Spensa de menudencias de la fabrica*, f. X v).

13. *Item pague al otro estudiant que fue a barcelona por la misma razon cinquenta sueldos digo L sueldos* (*ibidem*).

14. *Item pague a los dos maestros castellanos que vinieron de toledo por ver el cinborio y la yglessia por mandamiento de su illustrissima senyoria por vint y dos dias que estuyeron entre yr y venir, star a razon de dos florines de oro por dia cada uno ochenta florines de oro que son mil trezientos quarenta quatro sueldos digo M[tachado: C]CCCXXXIII sueldos. [Con otra letra y otra tinta: Desta cantidad dexaron de gracia a la yglesia IIII florines doros y assy no se pagaron sino LXXXIII florines de oro que montan MCCCXXXIII sueldos]. Más adelante se anotó lo invertido en su manutención y alojamiento. Tal y como advierte Juan Guas, se libraron por toda la despensa de todos los maestros en los treze días que stuuieron aqui los castellanos que comieron todos con dos caballos y una ezemila cient y vinte siete sueldos y trenta de la possada es todo cient y cinquenta sueldos digo CLVII [sic] sueldos* (A.C.L.S.Z., *Libro de la fabrica de la Seu de Çaragoça del año Md^{rs}, Spensa de cossas extraordinarias de la fabrica*, f. XXXXIII r y v).

15. *Item por la mesma razon pague a maestre johan font de barcelona por trenta dos dias sesenta quatro florines que son mil y vint y quatro sueldos digo MXXIII sueldos. Item pague la possada del dicho font vint y nueve sueldos digo XXVIII sueldos* (*ibidem*).

16. *Item por la mesma razon pague a mossen pedro carlos trenta florines de oro que son quatroçientos ochenta sueldos CCCCLXXX sueldos* (*ibidem*).

Conviene advertir que ni aparece libramiento alguno a favor de Pere Compte, ni llega a identificarse en ningún momento a los maestros castellanos que acudieron desde Toledo porque, desde que Diego de Espés escribiera su monumental *Historia eclesiastica* de la sede en los últimos años del siglo XVI, se viene insistiendo en la asistencia del primero e intentando identificar a los otros dos.

Y es que, en el ejemplar de su obra conservado en el Archivo Capitular de la Seo, se afirma que, además de maestre *Juan Font* y *mossen Carlos*, vinieron de *Valençia maestre Conde* y de Toledo *dos maestros, que eran...*¹⁷ Con posterioridad, otra mano apuntaría en el espacio dejado para hacerlo el nombre de Enrique Egas y una ene mayúscula (N), un signo que debe entenderse como expresión de una incógnita –*nomen, nomen incognitum, o nonnullus*– que, no obstante, en alguna ocasión se ha llegado a interpretar como una abreviatura de *otro*¹⁸, o incluso de *Maestre*¹⁹. En la copia del siglo XVIII del manuscrito de Espés conservada en la Real Academia de la Historia los nombres de los dos profesionales tan sólo están sugeridos mediante sendas enes mayúsculas²⁰, lo que nos induce a pensar que la inscripción del nombre del maestro en el ejemplar zaragozano quizás sea todavía posterior.

El hecho de que Galindo²¹ transcribiese junto con los asientos correspondientes a la consulta de 1500 los dos únicos registros en los que aparece el nombre de Enrique Egas –que, como se verá más adelante, corresponden a pagos extendidos en 1504 y, como tales, aparecen recogidos en el libro de fábrica de ese mismo año–, ha contribuido a generalizar la idea de que su participación en la misma estaba atestiguada en la documentación catedralicia, complicando sobremanera el estudio de su actuación en Zaragoza.

Una vez aclarados todos estos extremos, lo que interesa destacar es que, según Espés, los maestros congregados acordaron el derribo del cimborrio y establecieron el procedimiento que debía adoptarse en su reconstrucción y lo que se avía de hacer en toda la obra de la iglesia para que quedase acabada con seguridad y perfección²². Aunque se desconocen los extremos de sus deliberaciones, sabemos que trasladaron

17. Tal y como aparece en el volumen manuscrito de la obra de Diego de Espés conservado en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, *vinieron de Toledo dos maestros, que eran* [con otra tinta y con otra letra: *maestre Enrique Egas, y N*] y de *Barcelona maestre Juan Font, de Montaron mossen Carlos, de Valençia maestre Conde* (A.C.L.S.Z., D. ESPÉS, II, f. 731 v).

18. M. ABIZANDA Y BROTO (1917), p. 370; A. GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ (1939), p. 42.

19. P. GALINDO Y ROMEO (1922-1923), pp. 391-392 y nota 1 de esa última página; Ph. ARAGUAS y Á. PEROPADRE MUNIESA (1989), p. 285.

20. El pasaje es el siguiente: *como se continuase la obra de la Yglesia y el cimborio corriesse gran peligro de caerse assi por haber quedado algo movido por la ruina pasada del cruzero de medio, y pilar como por la falta de los fundamentos, y estribos parecio al Arzobispo y Cabildo viesen algunos artifices e ingenieros peritos para que deliberasen lo que conviniese a la prosecucion de la obra y remedio del cimborio, y para esto escribio el Arzobispo a Toledo, Valencia, Barcelona, Huesca y Motearagon y vinieron de toledo dos maestros N. N. y de Barcelona maestre Juan Font, de Montaron mosen Carlos, de Valencia maestre Conde, los quales llegados a Zaragoza reconocieron la obra y cimborio [...]* (B.R.A.H.M., D. ESPÉS, *Historia eclesiastica cesaraugustana por el maestro Diego Espes*, 9/5.251, s.f.).

21. P. GALINDO Y ROMEO (1922-1923), doc. XXI, pp. 415-416.

22. A.C.L.S.Z., D. ESPÉS, II, ff. 731 v-732 r; P. GALINDO Y ROMEO (1922-1923), pp. 391-392 y 41-516; C. GÓMEZ URDÁÑEZ (1988), II, pp. 29-36.

sus conclusiones al arzobispo en un escrito del que Espés todavía pudo consultar *un fragmento donde escriuian como habian de redibar [sic] el çimborio y hasta que lugar*²³.

Sin embargo, a pesar de lo indicado por el cronista de la metropolitana, para quien *pusosse luego en execuçion lo que estos artifiçes deliberaron*²⁴. Las conclusiones alcanzadas en esta junta no se aplicaron de inmediato. Por razones que se nos escapan, la fábrica concentraría su atención en proyectos mucho más triviales a lo largo de los dos años siguientes²⁵.

No obstante, la inestabilidad del cimborrio era un problema que no podía soslayarse. En 1502, un tal *maestre Guillen* tuvo que acudir *infinitas vezes a llamar al maestro y traerlo por el peligro del cymborio y yglesia*²⁶, e incluso se hizo necesaria la concurrencia de varios peritos para comprobar la estabilidad del *pilar* y la *yglesia*²⁷. Al año siguiente tuvo que llamarse al *maestro de Barbastro* en al menos dos ocasiones por estos mismos motivos²⁸, lo que venía a poner de manifiesto que la aplicación de las conclusiones alcanzadas en la reunión de maestros no podía demorarse por más tiempo. Sin embargo, y aunque no puede precisarse si el prelado y los miembros del capítulo recelaban de la capacidad de los profesionales asociados a la fábrica o si eran estos los que no querían arriesgarse a derribar el antiguo cimborrio medieval, la realidad es que no se tomó ninguna medida al respecto hasta que no vino Enrique Egas en 1504.

LA VISITA DE EGAS

El libro de fábrica de ese año nos rinde cumplida cuenta de la que, por el momento, constituye su única estancia documentada en la ciudad del Ebro. La primera de las referencias aparece en el capítulo consagrado a la *spensa de menuderias*, en el que se anotaron los 70 sueldos entregados *a pobla studiant por la carta de su senyoria que lleuo al maestro de toledo*²⁹.

23. A.C.L.S.Z., D. ESPÉS, II, f. 731 v. Galindo creyó que este documento era un *dibujo o proyecto* (P. GALINDO Y ROMEO, 1922-1923, p. 392), aunque, como ya señalara Gómez Urdáñez, ningún extremo permite suponerlo (C. GÓMEZ URDÁÑEZ (1988), II, p. 34).

24. A.C.L.S.Z., D. ESPÉS, II, f. 731 v.

25. En efecto, la fábrica abordó la dotación de la capilla del arcediano durante 1501 y ciertas obras en el refectorio durante 1502. Véase J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2005), tomo I, p. 315; J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y J. CRIADO MAINAR (en prensa).

26. A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica del anyo de quinientos y II, Spensa de menuderias*, f. XXXXII v.

27. Entre ellos, Juce de Gali, Xama, Arramí, Antón Sariñena y Palacio (*ibídem*, f. XXXV r).

28. A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica del anyo DIII administrado por mossen johan guasch, Spensa de menuderias del anyo DIII*, f. XXX r. Lamentablemente, no puede precisarse si el fabriquero se refiere al desconocido autor que entrega la traza de la actual catedral de Barbastro en 1512 (A. SÁNCHEZ RUBIO, J.A. SALAS AUSÉNS y G. BURILLO JIMÉNEZ (1981), p. 248, nota 3; J.L. PANO GRACIA (1988), p. 84, nota 10).

29. *Item pague a pobla studiant por la carta de su senyoria que lleuo al maestro de toledo setenta sueldos digo LXX sueldos* (A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica del anyo 1504 administrado por mi johan guasch fabriquero, Spensa de menuderias*, f. XXXIII v). Este es el quinto registro de la primera parte del documento XXI transcrito por Galindo junto a otros correspondientes a 1500 (P. GALINDO Y ROMEO (1922-1923), doc. XXI, p. 415).

Un poco más adelante aparecen consignados los 110 sueldos extendidos para cubrir la manutención de *maestre anriq de egua* desde el 12 hasta el 26 de noviembre³⁰, y los poco más de 40 librados por este mismo concepto desde entonces *fasta al día que partio*³¹. Finalmente, en la *spensa de pensiones y salarios* quedaron recogidos los 1.600 sueldos entregados *al maestro de toledo maestre anrique egua por mandamiento de su senyoria y del capitol, por la yda venida y stancia, que fueron XXXXVIII dias*³². Aunque este pago no va fechado, el albarán que extiende de su puño y letra al recibir tan respetable cantidad por su *venyda a entender en la obra de la seu* aparece rubricado en Zaragoza el 8 de diciembre de 1504³³.

Si se toma esta fecha como la del final de su estancia y se atiende a que, según los fabriqueros, Enrique Egas invirtió un total de 48 días en *la yda venida y stancia* en Zaragoza, se puede inferir que el maestro debió ponerse en camino hacia el 22 de octubre, llegó a la ciudad del Ebro en torno al 12 de noviembre –desde luego, en la *spensa de menuderias* tan sólo se anotaron los sueldos invertidos en su manutención y alojamiento desde ese día–, y permaneció en ella poco menos de un mes.

Todo indica que Enrique Egas acudió para comenzar a ejecutar las resoluciones alcanzadas en la consulta celebrada cuatro años antes. Desde luego, el derrocamiento del cimborrio se afronta en ese mismo ejercicio, coincidiendo con su llegada, lo que, a día de hoy, constituye el más sólido argumento para defender su participación en aquella convocatoria. Un análisis en profundidad de los escuetos asientos del libro de fábrica nos permite confirmar que la atención de los operarios se concentra entonces en los tramos adyacentes a su estructura y, de manera especial, en el primero de la nave central. Varios maestros acuden a estudiar su estabilidad³⁴,

30. *Item pague por la spensa de maestre anriq de egua de doze de nouiembre fasta a XXVI del dicho segun parece [sic] por memorial scritto de mano de pedro perez çient y diez sueldos digo CX sueldos. (A.C.L.S.Z., S.F., Libro de la fabrica del anyo 1504 administrado por mi johan guasch fabriquero, Espensa de menuderias, f. XXXV r). Este es el sexto asiento de la segunda parte del documento XXI transcrito por Galindo junto a otros correspondientes a 1500 (P. GALINDO Y ROMEO (1922-1923), doc. XXI, p. 416).*

31. *Item pague por la spensa del dicho maestro de XXVI de nouiembre fasta al dia [sic] que partio con la possada y paga y çeuada segun parece por menudo en un memorial de mano de mossen lambert çient qarenta un sueldo y un dinero digo CXXXI sueldos I dinero (A.C.L.S.Z., S.F., Libro de la fabrica del anyo 1504 administrado por mi johan guasch fabriquero, Espensa de menuderias, f. XXXV r). Este es el séptimo asiento de la segunda parte del documento XXI transcrito por Galindo junto a otros correspondientes a 1500 (P. GALINDO Y ROMEO (1922-1923), doc. XXI, p. 416).*

32. *Item por mandamiento de su senyoria y del capitol pague al maestro de toledo maestre anrique egua por la yda venida y stancia que fueron [con otra letra y tinta: XXXXVIII] dias çient florines de oro digo M DC sueldos (A.C.L.S.Z., S.F., Libro de la fabrica del anyo 1504 administrado por mi johan guasch fabriquero, Spensa de pensiones y salarios, f. LXXXXVII v).*

33. *Conosco yo enrique egas que reçebi de vos el señor mosen juan guas canonygo de la seu de caragoca cien florines los quales me distes en pago e relacion de la venyda que vine a entender en la obra de la seu fecho a ocho dias de dizienbre de quinyentos e quatro años (suscripción autógrafa de Enrique Egas); A.C.L.S.Z., S.F., Paleles sueltos, Recibos s. XVI. En el momento de la consulta de los fondos del Archivo Capitular de la Seo, el recibo se encontró en las guardas del libro de fábrica de 1502; J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2005), tomo I, pp. 316-317, nota 45; J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (en prensa); J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y J. CRIADO MAINAR (en prensa).*

34. *A Gombau y a Sariñena se les abonan ocho sueldos a cada uno por acudir en dos ocasiones, mientras que Juce de Gali, Juce Xama, Brayn Monferriz, maestre Gil y Arrami tan sólo reciben los honorarios por una jornada (A.C.L.S.Z., S.F., Libro de la fabrica del anyo 1504 administrado por mi johan guasch fabriquero, Espensa de menuderias, f. XXXV v).*

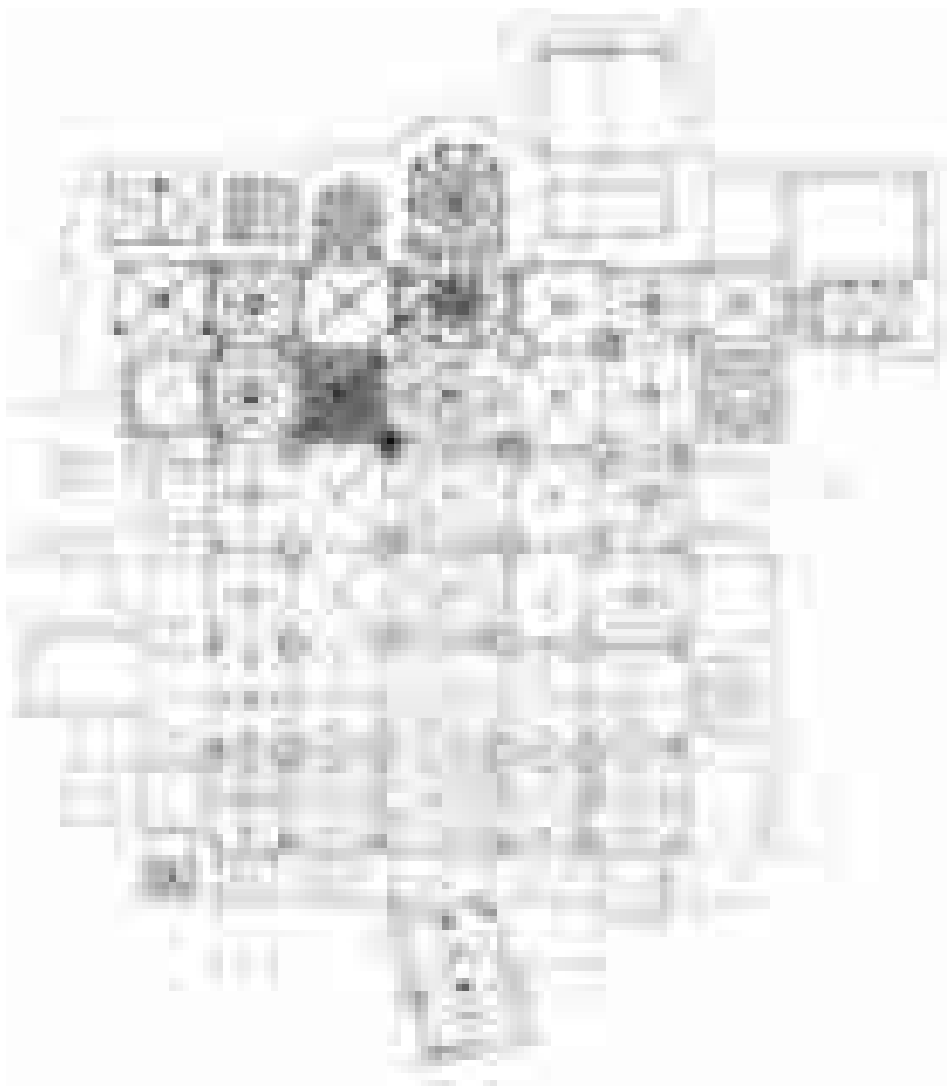


Fig. 1. Planta de la Seo de Zaragoza (Mariano Pemán y Luis Franco). En sombreado, el tramo y el pilar venidos a tierra en 1498.

Gombau y *maestre Remiro* lo apuntalan³⁵, y los maestros Gil, Antón Sariñena y Gabriel Gombau vuelven a visitarlo después de esta operación, casi con total

35. *Item maestre gombau vino cada dia mentre apuntalaron el cruzero delante el coro dos vezes de manda su salario duro quinze dias pongo cynquenta sueldos L. sueldos. Item demanda su salario de dotze dias que anduuo continuamente en la obra con maestre remiro y detyenese cyertos trehudos que deue y es razon XXXXVIII sueldos (ibidem; P. GALINDO Y ROMEO (1922-1923), p. 393).*

probabilidad para comprobar si podría soportar el desmantelamiento del cimborrio³⁶.

Poco después de que Egas abandonara Zaragoza para atender sus compromisos profesionales con el monarca ya se había derribado por completo. Así se desprende del análisis de la quejosa carta enviada por Alonso de Aragón a su padre, Fernando el Católico, el 13 de enero de 1505³⁷. En ella, además de informarle de este avance, le insistía en que, a pesar de todo, la iglesia tenía todavía *mucha necesidad de reparo* y le imploraba que liberase a Enrique Egas de las obligaciones que se le habían asignado al frente del Hospital Real de Santiago para que pudiese volver a Zaragoza a [entender] *en la dicha obra, fasta que la [hubiese] puesto en tal orden que la iglesia [estuviese] segura, y la fabrica encaminada á su consejo para que [tuviese] el cumplimiento que [convenía]*.

Quizás deba entenderse en relación con el envío de esta misiva uno de los últimos libramientos de la *spensa de pensiones y salarios* del libro de fábrica de 1504 en el que quedaron registrados los 320 sueldos entregados a un tal Pedro Pérez *por yr al rey nuestro senyor y de alli al maestro de toledo porque veniese a ver el cimborrio*³⁸. Sin embargo, el desorden con el que se anotaron las cuentas de los años inmediatamente posteriores y la desaparición de varios libros de fábrica no sólo nos impiden conocer si el inquietante llamamiento del prelado surtió efecto, sino que dificultan el seguimiento de las actuaciones desarrolladas en la Seo desde 1505 hasta 1512³⁹. En cualquier caso, lo que interesa destacar es que las obras continúan prácticamente sin titubeos, siguiendo un plan que no por complejo deja de parecer perfectamente trazado, en el que la prioridad se cifra, en un primer momento, en la consolidación previa de todas las estructuras de la fábrica que habrían de soportar tanto las acciones generadas durante la construcción del cimborrio como su equilibrio una vez levantado.

LA COMPLICADA ELEVACIÓN DEL CIMBORRIO

En un primer momento se debió considerar que la resistencia de los elementos que conformaban el esqueleto de la fábrica era suficiente, por lo que se procuró con-

36. A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica del anyo 1504 administrado por mi johan guasch fabriquero, Spensa de menuderas*, f. XXXVI r.

37. La misiva forma parte de un volumen de documentación miscelánea procedente de la colección de Luis de Salazar y Castro conservado en la actualidad en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid (B.R.A.H.M., A-12, f. 3). Transcrita por Ceán Bermúdez y publicada en sus adiciones a las *Noticias de Llaguno* (1829) sin indicar su ubicación (E. LLAGUNO Y AMÍROLA (1977), tomo I, pp. 303-304), aparece perfectamente identificada, localizada y regestada en el *Índice* de la colección Salazar (A. VARGAS-ZÚÑIGA Y MONTERO DE ESPINOSA y B. CUARTERO HUERTA (1949), tomo I, p. 327) y estudiada en C. MANSO PORTO (2004), pp. 290-295.

38. *Item mossen lobera y yo dimos de la caja de la fabrica a pedro perez por yr al rey nuestro senyor y de alli al maestro de toledo porque veniese a ver el cymborrio veynte florines digo CCCXX sueldos* (A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica del anyo 1504 administrado por mi johan guasch fabriquero, Spensa de pensiones y salarios*, f. LXXXXVIII r).

39. Especialmente complejos son los volúmenes de 1505-1507 y 1508-1509 anotados por Pedro de Luna. No han llegado hasta nosotros los correspondientes a 1510 y 1511.

seguir la estabilidad del conjunto intentando controlar los esfuerzos transmitidos a los pilares por algunas de las bóvedas. Quizás obedezcan a este impulso los trabajos llevados a cabo en el entorno del coro, concluidos ya para finales de 1507. Desde luego, varios maestros acuden a visitar sus abovedamientos –*las bueltas dencima del coro*– el 26 de enero de 1508⁴⁰ y, un mes más tarde, el 24 de febrero, se ordena una segunda visura de *la yglesia y los reparos de los cruzeros dencima del coro*⁴¹.

Sin embargo, enseguida debió percibirse que los antiguos pilares torales no podrían soportar las cargas verticales de un nuevo lucernario. La decisión de reformarlos exigiría su inmediato apuntalamiento, una operación en la que colaboran Muza y Pedro Monesma desde los primeros días de marzo hasta mediados de agosto de ese mismo año⁴², cuando visitan sus instalaciones de apeo Juan de Sariñena, el *pedrapiquero* Palacio, Ezmal de Allabar y Zalema Xama, al que se identifica como el *maestro del señor arzobispo*⁴³. Monesma empieza a seccionar en solitario el primero de los soportes a finales de ese mismo mes⁴⁴ y el segundo, junto a maestre Muza, el 18 de septiembre⁴⁵. Aunque la retirada de los antiguos bloques de ladrillo y su sustitución por otros nuevos debe hacerse de forma prácticamente simultánea, el correcto asiento de los nuevos pilares exige el transcurso de casi diez meses. El 13 de julio de 1509 se adoptan las primeras medidas para retirar los apeos⁴⁶, que comienzan a desmontarse diez días más tarde bajo la dirección de maestre Muza⁴⁷, que culmina la delicada operación a finales del mes de septiembre⁴⁸.

La eliminación de antiguos elementos de contrarresto, así como la realización de peligrosas operaciones en el lado de la Epístola a comienzos de la segunda década del siglo comprometen la estabilidad de la fábrica. La reparación de los daños ocasionados en toda esta zona, el refuerzo de algunos soportes del lado del Evangelio, el volteamiento de nuevas plementerías –más bajas– en la cabecera, el transepto y la nave mayor, así como circunstancias más prosaicas como el brote de peste que se desen-

40. Los maestros reunidos son (Gabriel) Gombau, Antón Sariñena, Ezmal, Muza, Pedro Monesma, Bernat de Labastida y el criado de maestre pedro (A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica de la seu de Çaragoça aministrada por mi pedro de luna arcediano de teruel de los años mil.D.V. D.VI. D.VII., s.f.*).

41. En este caso, los maestros son (Gabriel) Gombau, los pedrapiqueros maestre Gil y maestre domingo, Juan de Sariñena, Muza, Ezmal, Pedro Monesma y el maestro del señor arzobispo (*ibídem*).

42. *Viernes a VIII de março empeçaron de apuntalar los pilares (ibídem)*.

43. La visita tiene lugar el 19 de agosto (A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica de la seu de Çaragoça aministrada por mi pedro de luna arcediano de teruel del año mil.D. y VIII [perdido] de D. y VIII inclusive, s.f.*).

44. Tal y como se desprende del análisis de los libros de fábrica, el maestro ya había iniciado estos trabajos el 23 de agosto de ese mismo año (*ibídem*).

45. *Ibídem*.

46. *Viernes a XIII de julio enpeçaron aparejar pora desapuntalar los pilares (A.C.L.S.Z., S.F., Libro de la fabrica de la seu de Çaragoça aministrada por mi pedro de luna arcediano de teruel del año mil.D. y VIII [perdido] de D. y VIII inclusive, s.f.)*.

47. *Lunes a XXIII de julio enpeçaron desapuntalar los pilares (ibídem)*.

48. Los pagos para de nuevo obrar y desapuntallar y acabar los pilares toralles que de nuevo se an fecho en la seu se suceden entre el 7 de agosto de 1508 y el 28 de septimbre de 1509. Son sucesivas pagas (hasta 10) que Miguel y Johan Esteban hacen efectivas al arcediano de Teruel (*ibídem*).

cadena en Zaragoza y aleja del tajo a los maestros desde junio hasta noviembre de 1519, retrasan el cerramiento del crucero⁴⁹.

Finalmente, varios maestros lo inspeccionan *pora daber de principiar* el 11 de mayo de 1520⁵⁰, y los trabajos se inician prácticamente de inmediato bajo la dirección de Juan Botero y la asistencia de Pedro Monesma⁵¹. Un mes más tarde pasa a engrosar la nómina de artífices un desconocido maestre Martín que debe asumir responsabilidades de importancia por cuanto su salario se equipara en tan sólo unos días al del segundo maestro de la obra, Pedro Monesma⁵².

Las obras avanzan con tal celeridad que el tambor ya está prácticamente terminado a finales del mes de junio, cuando Mahoma Escandart suministra las piezas metálicas con las que reforzar su estructura⁵³. El 3 de agosto acuden a examinarlo Juan Ximénez, Alonso de Leznes, Juan de Sariñena y Alí Morisco, que acompañan en su visita a Juan Botero, *maestro de la dicha obra*. Desde nuestro punto de vista, para entonces no sólo se habían levantado sus muros, sino que también se habían volteado los arcos tendidos entre sus vértices, e incluso es posible que se hubiese dispuesto ya la plementería de la bóveda. En cualquier caso, la planta octogonal sobre la que tenía que levantarse la linterna interior estaría perfectamente definida en ese momento. Tan sólo había que dilucidar sobre qué puntos de apoyo debía cargarse la estructura exterior con la que se quería envolverla, dejando un estrecho andito entre las mismas. Los profesionales reunidos convinieron en suscribir que el procedimiento que había que seguir pasaba por voltear sobre el casco de la bóveda –*sobre el cruzero primero de la dicha obra*– una nueva teoría de arcos entrecruzados que, según el traslado notarial de la visura, debían hacer *el mesmo ochavario que haze baxo para cargar sobre los mismos la estructura de la linterna exterior, esto es, la segunda pared do se fara la lanterna*⁵⁴.

La materialización de todas estas medidas debió de iniciarse prácticamente de inmediato, aunque las dudas expresadas al arzobispo por [Juan] Gombau sobre el desarrollo de los trabajos obligaron a paralizarlos y a realizar una nueva visita al cimborrio el 26 de septiembre⁵⁵. No obstante, las convincentes explicaciones propor-

49. Todas estos trabajos se desarrollan más en extenso en J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2005), tomo I, pp. 318-323; J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (en prensa); J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y J. CRIADO MAINAR (en prensa).

50. Entre ellos, Juan de Sariñena, Gil *pedrapiquero*, y dos maestros moros (A.C.L.S.Z., S.F., *Libro [perdido] cimborrio de la seo del año 1520, Despensa de los maestros y peones*, s.f.).

51. En realidad, los maestros ya llevaban un tiempo en la obra, y tan sólo esperaban el dictamen de los peritos para poder comenzar a realizar los trabajos más complicados. La *despensa de los maestros y peones* comienza el 17 de abril. La nómina la encabeza Juan Botero, que recibe una remuneración diaria de seis sueldos. Pedro Monesma se incorpora al trabajo el martes 24 de abril, cobrando dos sueldos menos (*ibidem*).

52. Poco después, el 12 de junio, se suma a la tarea un maestro Martín, que empieza cobrando 3 sueldos y 8 dineros y pasa a cobrar 4, como Monesma, unos días más tarde (*ibidem*).

53. A.C.L.S.Z., S.F., *Libro [perdido] cimborrio de la seo del año 1520, Despensa de los maestros y peones*, s.f.

54. El documento, referenciado y parcialmente transcrito en M. ABIZANDA Y BROTO (1917), vol. II, p. 371; sería transcrito en su integridad en C. GÓMEZ URDÁÑEZ (1988), II, pp. 31-32. Allí se ofrece una explicación del mismo que, desde luego, no compartimos.

55. *Pague a los maestros que vinieron a visitar la obra porque maestre bonbau se abia dexado dezir no*



Fig. 2. Sección de la Seo de Zaragoza (Mariano Pemán y Luis Franco).

cionadas al prelado por los profesionales que acudieron a la visura permitieron continuar las obras. Finalmente, volverían a tenderse ocho arcos entrecruzados solo que todo indica que no se reprodujo el diseño de la bóveda del tambor, en el que la pareja de arcos que arranca de cada flanco alcanza los ángulos fronteros saltándose dos vértices, sino que, aprovechando la potencia masiva de los contrafuertes angulares,

yba bien delante del señor arzobispo y todos fueron delante su señorya y determinaron que staba bien y lo que el dezia hera al contrario. Maestre johan sarinyena VIII sueldos. Maestre johan de la benria VIII sueldos. Maestre scamilla VIII sueldos. El morisco VIII sueldos. Maestre alindon VIII sueldos (A.C.L.S.Z., S.F., Libro [perdido] cimborio de la seo del año 1520, Despensa de los maestros y peones, s.f.).

se voltearon dejando libre uno solo. Sobre las intersecciones de esta nueva estrella de ocho puntas, terminarían cargándose los pilares de la linterna exterior⁵⁶.

La estructura ya debía de estar concluida a principios del mes de octubre, cuando *començaron de bocellar el cimborio*⁵⁷. Desde luego, en el mismo libro de fábrica de 1520 se recogen las primeras expensas por sus acabados, esto es, los sueldos invertidos en el dorado y la policromía de sus claves, en las labores de mazonería realizadas en aljez por Antón Redondo, en las esculturas talladas en yeso por Pedro Laguardia, o en el corte de los alabastros para la linterna⁵⁸.

Al año siguiente, los mazoneros Antón Redondo y Zalema Rafacón y el imaginerero Pedro Laguardia terminan tanto la decoración arquitectónica como las esculturas del interior del cimborrio⁵⁹. Finalmente, en el libro de fábrica de 1522 aparece lo invertido en retejar y echar cerros en los tejados de los crueros del coro⁶⁰, así como en disponer las *antostas* del mirador y del cimborrio⁶¹, con lo que queda definitivamente terminada una de las estructuras arquitectónicas que van a definir desde entonces el perfil monumental de la ciudad⁶².

EL ALCANCE DE LA VISITA DE EGAS

Es obvio que los asientos de fábrica desvelan los nombres de los directos factores de la ampliación catedralicia –y de la elevación del cimborrio–, pero incurriríamos en un error si construyésemos nuestro discurso atendiendo en exclusiva a la innegable pericia de sus ejecutores, sobre todo cuando existen referencias suficientes

56. Ya se da cuenta del empleo de esta solución en Á. PEROPADRE MUNIESA (1993), p. 42.

57. En efecto, el *viernes a v de octubre començaron de bocellar el cimborio*, incorporándose a la nómina habitual encabezada por Botero los maestros mazoneros Zalema Rafacón, Juce de Gali –que tan apenas permanece unos días en el tajo–, y el maestro Antón con su criado Francisco (*ibidem*).

58. A.C.L.S.Z., S.F., *Libro [perdido] cimborio de la seo del año 1520, Despessa de las llaues y batifullas de oro y fusta de maçonería año, s.f.*

59. En una evidente diferenciación de las funciones asumidas por cada profesional, si a los dos primeros se les abona *la maçonería de los qerobines y copada de algez en el cimborio*, el último cobra *la obra de las ymagines que yzo pora el cimborio* (A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la obra de la seo de la nauada de medio del choro de 1521, Gasto de las llaues del año MDXXI y maçonero de algez y fusta*, f. 35 r-v).

60. *Sabado a XX de setiembre enpecaron a retejar y echar cerros en los tejados de los crueros del coro* (A.C.L.S.Z., S.F., *Libro de la fabrica del año 1522 administrado por el Reverendo mossen iohan monterde thesorero y canonigo de la seo y por mi johan françes*, f. XXVI r).

61. *Lunes a XXVIII de setiembre se empeçaron las antostas del mirador y del ciborio* (*ibidem*).

62. Su silueta suscitará una admiración suficiente como para condicionar visiones como la realizada por Wyngaerde en 1563 (G. FATÁS CABEZA y G.M. BORRÁS GUALIS (1974), p. 38; R.L. KAGAN (1986), p. 143), en la que se exageran sus dimensiones y se destaca de manera intencionada su volumen centralizado sobre el de otros hitos urbanos. Pedro A. Galera encuentra concomitancias entre la estructura centralizada de la cabecera de la catedral de Granada y el cimborrio zaragozano tal y como lo representa Wyngaerde, que pudieron entenderse como imágenes simbólicas del templo de Jerusalén (P.A. GALERA ANDREU (1992), pp. 107-117). Sobre los edificios que adoptan una planta centralizada tratando de reproducir la imagen del templo de Jerusalén al identificarlo con la Cúpula de la Roca (691-692), construida por artistas bizantinos al iniciarse la dominación musulmana de los Santos Lugares, véase J.A. RAMÍREZ (1990), pp. 131-138.

para descubrir que, con frecuencia, se ven obligados a seguir las directrices señaladas por otros profesionales que no suelen implicarse de manera directa en los trabajos constructivos, pero que visitan la fábrica con asiduidad aportando sus personalísimas visiones sobre cómo debían llevarse a cabo.

Es el caso de Enrique Egas, un especialista en resolver problemas estructurales que debió de desempeñar un papel determinante en el curso de la junta celebrada en 1500 ya que, como se ha visto, se requiere su presencia cuatro años más tarde para poder aplicar las resoluciones alcanzadas en ella. Aunque quizás parezca arriesgado rescatar el argumento esgrimido por quienes defienden que se le debe adjudicar el diseño del cimborrio⁶³, la documentación expuesta permite concluir que, cuando abandona Zaragoza a comienzos de diciembre de 1504, no sólo deja expedito el cruce de la Seo, sino el camino para la construcción de un nuevo lucernario sobre la base del sistema de tensiones del edificio, modificado tras años de peligrosas intervenciones. Tal y como se ha podido comprobar, los operarios asociados a la fábrica cesaraugustana demuestran seguir tras su marcha –y casi sin vacilaciones– un plan complejo, pero ordenado, que concluye con la construcción de una estructura arquitectónica que, sin duda, debió resultar novedosa. El impacto que produjo en el panorama artístico aragonés del momento puede valorarse en su justa medida si se atiende a que tanto los logros técnicos como estéticos alcanzados en su ejecución trataron de reproducirse de manera inmediata en todo un conjunto de proyectos de naturaleza muy similar desarrollados en tierras aragonesas en un lapso de tiempo de tan apenas cinco lustros. Algunos de ellos no pasarían de la mera propuesta constructiva. Otros, sin embargo, los vinculados a la figura de Botero, el materializador del cimborrio zaragozano, terminarían convirtiéndose en realidades tangibles.

LOS CIMBORRIOS QUE NO FUERON

Inmediatamente después de levantarse el de la catedral de Zaragoza, los canónigos de Santa María la Mayor creyeron posible –y quizás conveniente, por razón de prestigio– elevar otro en su templo. Para ello capitularon con Juan de Sariñena la construcción de un cimborrio en su iglesia en 1522⁶⁴. Lamentablemente, el acuerdo no ha llegado hasta nuestros días, pero diferentes referencias nos permiten intuir que el proyecto llegó a considerarse factible y que, además, su puesta en ejecución se intentó aprovechar para acometer la renovación del interior del edificio. En efecto, el 2 de mayo de ese mismo año, Sariñena pactó con Pedro de Vitoria la entrega de 6.500 *cruceros cochos* en el Pilar⁶⁵, y el 11 de junio de 1523 recibió de los canónigos el encargo de realizar diferentes trabajos, entre otros, el enriquecimiento de varias bóvedas mediante la adhesión de nuevos nervios y claves de yeso, la apertura de algunos va-

63. L. TORRES BALBÁS (1952), p. 307; F. MARÍAS (1989), p. 129.

64. En realidad, conocemos que llegó a firmarse una capitulación para construir el cimborrio gracias a la cancelación del acuerdo; A.H.P.N.Z., Jerónimo Villanueva, 1523 (Bastardelo), s.f. (Zaragoza, 9-XI-1523), doc. 2.

65. C. GÓMEZ URDÁÑEZ (1988), pp. 254-255, nota n.º 1.664.

nos de iluminación, su ornamentación y la ejecución de otros elementos de aljez como las ménsulas situadas bajo los enjarjes⁶⁶. Sin embargo, y aunque no se pueda avanzar más al respecto, los eclesiásticos decidieron anular el primer contrato al año de suscribirse⁶⁷, manteniendo en vigencia tan sólo el segundo⁶⁸. Con todo, la idea de levantar un cimborrio en el Pilar continuaría viva todavía en el último cuarto del siglo XVII ya que, por ejemplo, en el proyecto presentado por Andrés García al concurso de trazas convocado por el cabildo para elegir la que habría de utilizarse para la construcción del nuevo templo, se contemplaba la elevación de un aparatoso lucernario sobre el crucero⁶⁹.

Tampoco llegaría a materializarse el proyectado por Juan de Sariñena para la Lonja de Zaragoza (1541-1551). En 1546, tras el fallecimiento del maestro⁷⁰, el espacio reservado para elevarlo –el *pedaço en medio*– se dejó *por cubrir con el fin de hazer y subir una torre a manera de lanterna, la qual [estaba] subida hasta el texado* –pero todavía sin cerrar– en 1549, cuando los responsables municipales concluyeron que había llegado el momento de clausurarlo, no sólo porque estaba *a mucha vergüenza de todos los ciudadanos y con damno de la dicha obra*, sino también porque el hecho de que aún no se hubiese adoptado ninguna medida para cubrir este espacio mantenía paralizada la conclusión de la Lonja desde hacía tres años⁷¹. Los ciudadanos comisionados por los Jurados, los maestros de la ciudad y las *personas expertas en obras* encargados de analizar la conveniencia de levantar la linterna no debieron considerarla necesaria⁷² y se optó por aplicar sobre su base el mismo sistema utilizado con anterioridad en el resto de los cruceros. Con ello se conseguiría conformar una auténtica *halle* de tres naaves y cinco tramos cada una en la que se ensaya por primera vez en tierras aragonesas un sistema completo de bóvedas tabicadas vaídas o de rampante redondo, volteadas a la misma altura sobre la base de la retícula definida por las ocho esbeltas columnas de sección circular que organizan el gran salón rectangular del edificio.

Más éxito tendrían las propuestas de Botero para construir sendos cimborrios en la colegial –catedral sólo desde 1577– de Santa María de Mediavilla de Teruel (1536-1538) y en la Seo de Santa María de la Huerta de Tarazona (1543-1545/1546-1547).

66. A.H.P.N.Z., Jerónimo Villanueva, 1523 (Bastardelo), s.f. (Zaragoza, 11-VI-1523), doc. 1.

67. Véase la nota 64.

68. El mismo día en que se cancela la primera capitulación recibe parte de la cantidad acordada en la segunda, lo que permite afirmar que lo acordado llegó a efectuarse; A.H.P.N.Z., Jerónimo Villanueva, 1523 (Bastardelo), s.f. (Zaragoza, 9-XI-1523), doc. 3.

69. El maestro había previsto disponer los relieves del retablo mayor de Forment en el tambor de su cimborrio (T. RÍOS (1925), p. 6, y docs. 6 y 7).

70. C. GÓMEZ URDÁÑEZ (1988), p. 253.

71. J. CAMÓN AZNAR (1933), p. 123, nota 2, y p. 135, doc. V; C. GÓMEZ URDÁÑEZ (1986), p. 104.

72. En este caso, la documentación del proceso no deja traslucir que los responsables municipales previesen problemas estructurales si se decidía levantar la linterna. Tan sólo se limitan a pedir a sus comisionados que analizaran si su construcción era verdaderamente *nezesaria* o si, por el contrario, la estimaban *voluntaria* (superflua), señalándoles que, como criterio a utilizar en su decisión última, comparasen el coste que podría ocasionar la clausura del espacio si se escogía una solución más sencilla –suponemos que se pensaba en la utilizada en el resto de los cruceros–, o una mucho más compleja como la elevación del cimborrio (*ibidem*).

**BOTERO Y LA INTERPRETACIÓN DEL MODELO ZARAGOZANO:
LOS CIMBORRIOS DE TERUEL Y TARAZONA**

Cuando en 1536 acudió a Teruel para *concertar lo del cimborio*⁷³, Juan Botero no era un desconocido para los canónigos de la colegial puesto que ya había trabajado en la fábrica del templo once años antes, cuando se acometió la reforma de la claustra⁷⁴. Sin embargo, su actuación en el cimborrio turolense no puede valorarse de manera conveniente ya que se han perdido tanto los libros de fábrica de los años inmediatamente anteriores como los de los ejercicios subsiguientes⁷⁵.

Por este motivo, resulta prácticamente imposible poder precisar nada. En primer lugar, porque, a pesar de que se tiene constancia documental de la existencia de un antiguo cimborrio medieval⁷⁶, ni se sabe cuál pudo ser su naturaleza⁷⁷, ni se puede concretar si su desaparición obedeció única y exclusivamente a la necesidad de aumentar el caudal de luz que llegaba al presbiterio, en el que se acababa de instalar el nuevo retablo mayor de Joly⁷⁸.

Tampoco se puede determinar si Botero tomó parte en su desmantelamiento, ni cuál fue su papel en la construcción de la nueva estructura. La noticia recogida en el diario de Juan Gaspar Sánchez Muñoz, de cuya lectura se infiere que se concluyó en el verano de 1538 gracias a la labor desarrollada por un desconocido Martín de Montalbán⁷⁹, ha servido para restringir su responsabilidad al diseño de la traza⁸⁰. No obstante, ni se conocen más datos sobre el personaje al que se adjudica la ma-

73. Conviene insistir en que el asiento en el que se consignaron los 50 sueldos entregados a Juan Botero cuando vino a concertar lo del cimborio (dado a conocer en E. ARCE OLIVA (1989), p. 189) está recogido en un libro que, pese a la anotación realizada a lápiz en su primera página, no corresponde a 1537, sino a 1536. Así lo hicimos notar ya en J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2001), p. 302, nota 22, y p. 303, nota 29.

74. De todos estos trabajos queda constancia en el libro de fábrica de 1525. En primer lugar, en el capítulo general de *despensas* quedaron consignados los 104 sueldos entregados a Juan Botero y a su criado por *asentar los canetes* durante dos días. Con posterioridad, en el apartado de *gastos extraordinarios* se anotaron, entre otras cantidades libradas por la obra de la claustra, los 32 sueldos entregados a Juan Botero por *poner las vedrieras y las claraboyas* y los 52 por *los chapitelles que fizo en la caustra* (A.C.T., *Libro de la recepta y data de la fabrica de la yglesia collegiada de nra. Señora de la ciudat de teruel ministrada por mossen baltasar de oriuela canonigo de la dicha yglesia del año mil quinientos veinte y cinco*, s.f.).

75. El libro de fábrica de 1536, que se conserva, además, incompleto y sin guarda, es el único que ha llegado hasta nuestros días del amplio periodo comprendido entre 1529 y 1542.

76. Sabemos de su existencia gracias a que, entre las últimas voluntades de Benedicta Lamata, hechas públicas el 12 de abril de 1404, se incluyó la de construir un altar fijo *en et a la columpna o pilar do esta la figura o statura [sic] de nuestro Senyor Jesucristo de la iglesia de Sancta Maria de la dita ciudat de Teruel, que es la primera arcada apres del ciniborio [sic] de la dita iglesia* (C. TOMÁS LAGUÍA (1959), p. 91).

77. Durante las obras de restauración del templo iniciadas en 1942 se localizaron una serie de tablas que se identificaron como pertenecientes a una *cúpula central con cubierta de madera* (E. RABANAQUE MARTÍN (1957), pp. 150-151).

78. Esta idea, bastante lógica por lo demás, ya se plantea en M. NAVARRO ARANDA (1953), p. 196. Sobre la instalación de la máquina véase J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2001), pp. 297-327.

79. *Item en el verano de 1538 los dichos dean y canónigos de Santa Maria de Teruel hizieron fazer el cimborio de la dicha yglesia á maestre Martín de Montalbán. Costo [...] mil sueldos y entraron en el 30 mil rajolas* (G. LLABRÉS (1895), p. 70, registro n.º 277).

80. E. ARCE OLIVA (1987), p. 190.

terialización última del cimborrio –que queda absolutamente descontextualizado en el panorama de la arquitectura aragonesa de comienzos del Quinientos–, ni se puede precisar si mantenía algún tipo de relación con Botero. A este respecto, tan sólo cabe recordar que el maestro contó con el concurso de un auxiliar llamado Martín durante la construcción del lucernario de la catedral cesaraugustana⁸¹. Sin embargo, pese a lo atractiva que podría resultar la identificación de Martín de Montalbán con aquel *maestre* Martín, que permitiría reconocerlo como un antiguo colaborador de Botero y comprender el cimborrio turolense como una creación del maestro materializada por un profesional bregado a su sombra, ningún extremo permite aseverar que nos encontremos ante la misma persona. Lamentablemente, tampoco se puede avanzar nada sobre la autoría o el momento de ejecución de su interesante ornato interior.

En el caso de Tarazona, la documentación también permite afirmar que la catedral ya contaba con un cimborrio antes de la intervención de Botero. De hecho, las actas capitulares nos informan de que amenazaba ruina a finales de la segunda década del siglo XVI⁸². Pero es que, además, subsisten importantes vestigios de la estructura primitiva en la base del lucernario que puede contemplarse en la actualidad ya que el desprendimiento de parte de la venera de yeso dispuesta en el ángulo su-oriental del tambor dejó a la vista la antigua trompa de cantería⁸³.

El estado que presentaba el antiguo cimborrio medieval en 1519, denunciado por el arcediano de Tarazona Juan Muñoz –que se comprometió a entregar 25.000 ladrillos para su reforma–, obligaría a emprender la consolidación de su estructura inmediatamente después⁸⁴. Sin embargo, la operación no debió de resultar suficientemente satisfactoria para el eclesiástico, que se ofreció a sufragar la construcción de un lucernario de nueva fábrica a finales de febrero de 1543 a cambio de obtener ciertos privilegios como el de poder enterrarse en la capilla mayor⁸⁵.

Aceptada su propuesta por sus compañeros de capítulo, el proyecto se puso en marcha prácticamente de inmediato y, un mes más tarde, el eclesiástico apremiaba a los canónigos turiasonenses para que designasen a los dos procuradores que habrían de representarlos en las reuniones en las que aspiraba *ayuntar muchos maestros para que con buen consejo [se tomara] la resolución para la fabrica del cimborrio*⁸⁶.

Lamentablemente, la ausencia de documentación impide conocer si la junta llegó a celebrarse. Esta circunstancia convierte en hueca cualquier otra pregunta sobre el número o los nombres de los maestros que pudieron acudir, sobre las propuestas que pudieron plantearse en ella, o los criterios que pudieron aconsejar la aceptación

81. Véase nota 52.

82. J. CRIADO MAINAR (1997-1998), p. 120.

83. *Ibidem*, pp. 118-120 y 126.

84. El compromiso del arcediano, recogido en las actas capitulares, aparece citado en J.M.^a QUADRADO (1844), pp. 345-346, y transcrito en su integridad en J. CRIADO MAINAR (1997-1998), p. 127, doc. 1. La reforma del cimborrio se emprende inmediatamente después. Sobre estos trabajos véase lo señalado en J.M.^a SANZ ARTIBUCILLA (1930), vol. II, p. 95, y en J. CRIADO MAINAR (1997-1998), p. 120.

85. *Ibidem*, pp. 120 y 127-128, doc. 2.

86. *Ibidem*, pp. 120 y 128, doc. 3.

final de un proyecto concreto. El hecho es que, si no fuese por el texto hallado en 1578 dentro de una de las dos *bolas de arambre* de la aguja del cimborrio, transcrito por Carlos Muñoz Serrano y tomado de sus memorias por José María Sanz Artibucilla, ningún otro testimonio hubiese permitido conocer que su construcción se prolongó desde la Navidad de 1543 hasta 1545, que su coste ascendió a 4.000 ducados y que los trabajos se desarrollaron bajo la dirección de Juan Botero, que contó, además, con el concurso de otros cuatro profesionales⁸⁷.

La constatación documental de la presencia de Botero *el Joven* en las inmediaciones de Tarazona desde 1543⁸⁸, la ajustada valoración del importante papel que debió desempeñar en los últimos compromisos suscritos por su padre⁸⁹ y, sobre todo, el hallazgo de las últimas voluntades de su progenitor, redactadas en Tarazona el 2 de septiembre de 1544⁹⁰, han permitido reconocerlo como uno de sus cuatro auxiliares y atribuirle un destacado papel en la conclusión del cimborrio tras su fallecimiento⁹¹. Sin embargo, el silencio documental que envuelve su construcción no permite avanzar más allá en la identificación de sus ejecutores⁹².

Por el contrario, en el caso de Tarazona se dispone de abundante información sobre el ornato interior del cimborrio, contratado con Alonso González en 1546⁹³, concluido, al parecer, en 1547 y completado con otros trabajos de decoración arquitectónica en el interior del templo a lo largo de los años inmediatamente posteriores⁹⁴.

SOBRE LA NOVEDAD Y EL ÉXITO DEL MODELO

Desde nuestro punto de vista, el hecho de que la solución ochavada aplicada con tanta fortuna en la Seo de Zaragoza se convirtiese en el modelo de referencia para todo este conjunto de proyectos arquitectónicos –planteados todos en un breve espacio de tiempo y justo cuando en Castilla comenzaban a descubrirse las ventajas técnicas, económicas e incluso estéticas⁹⁵ de los cimborrios sobre planta cuadrada–, tan

87. J.M.^a SANZ ARTIBUCILLA (1930), vol. II, pp. 94-95 y 506-509, doc. XLVI. Ahora, puede consultarse la traducción del documento original redactado en latín realizada por Gonzalo Fontana Elboj que ilustra el trabajo de C. GÓMEZ URDÁÑEZ (2004), pp. 511-512, doc. 2.

88. Juan Lucas Botero *el Joven* estaba en Borja el 2 de junio de 1543. En esa fecha realiza junto con Alonso de Leznes el reconocimiento de las obras llevadas a cabo por Antón Beoxa en la colegial de Santa María (J. CRIADO MAINAR (1997-1998), pp. 120-121 y 128-130, doc. 4).

89. *Ibidem*, pp. 117-118.

90. *Ibidem*, pp. 130-132, doc. 5.

91. *Ibidem*, p. 122.

92. Se plantean, sin embargo, diferentes hipótesis; *ibidem*.

93. C. MORTE GARCÍA (1981), pp. 144-147.

94. El estudio del ornato interior y la exposición de todos estos trabajos, en J. CRIADO MAINAR (1996), pp. 156-158 y 161-162; J. CRIADO MAINAR (1997-1998), p. 124. Una breve exposición de los mismos en J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2004), pp. 177-178.

95. En parte por los problemas que terminarían ocasionando los primeros cimborrios construidos allí sobre planta octogonal. Sobre la progresiva utilización del cimborrio de planta cuadrada y las diversas razones esgrimidas para su utilización, véase la esclarecedora exposición desarrollada en J. GÓMEZ MARTÍNEZ (1998), pp. 73-76. Se da la circunstancia de que los dos primeros cimborrios sobre planta cuadra-

sólo puede explicarse como consecuencia del impacto que produjo en el contexto arquitectónico aragonés del segundo cuarto del siglo XVI una estructura que, sin duda, debió resultar novedosa. Quizás quepa buscar en ella la huella de Egas.

Tal y como señala Javier Gómez Martínez⁹⁶, la arquitectura cristiana española había desarrollado desde la Alta Edad Media una experiencia considerable en la elevación de estructuras de este tipo, cuyos más tempranos ejemplos pueden encontrarse en obras visigodas, hispanomusulmanas y mozárabes. La serie de cimborrios del románico hispano –más en relación con la interpretación francesa de la arquitectura cristiana de Oriente que con sus propios precedentes prerrománicos– se vería interrumpida con la implantación del gótico pleno llegado desde el otro lado de los Pirineos, lo que explicaría que, en un primer momento, no se planease la construcción de un solo cimborrio en las grandes fábricas castellanas de los siglos XIII, XIV y XV.

Tan sólo continuarían elevándose en la Corona de Aragón, pero no por una particular pervivencia hispana, sino por la influencia de la arquitectura de raíz languedociana adoptada por el Cister en su expansión hacia el Mediodía. El de Santes Creus, levantado a finales del siglo XIII o comienzos del XIV⁹⁷, inspiraría la construcción de los de Vallbona y Poblet ya en el XIV⁹⁸, y los logros alcanzados en el segundo se trasladarían al de la catedral de Valencia⁹⁹ (1356-1369), modelo a su vez del de la Seo barcelonesa¹⁰⁰ (1418). Es posible que el primero¹⁰¹ (ca. 1345-1382), pero desde luego el segundo¹⁰² (ca. 1403-1409) de los erigidos sobre el crucero de la catedral zara-

da se deben a trazas de Antón y Enrique Egas. El primero es el del crucero del Hospital Real de Santiago de Compostela, trazado por Antón (1499), pero construido bajo la dirección de Enrique, que giró periódicas visitas a su fábrica casi todos los veranos hasta 1517. Los pilares del crucero y los entablamentos se realizaron entre 1509 y 1511 siguiendo diseños de Enrique (J.M.^a AZCÁRATE (1965), p. 872), pero no se cerraría hasta 1527, gracias a la intervención de algunos de los operarios que trabajaban al servicio de Juan de Álava, que se encontraba al frente de las obras del claustro de la catedral y había entregado trazas parciales para el Hospital un año antes (P. PÉREZ CONSTANTÍ (1930), pp. 8 y 232). El segundo cimborrio de planta cuadrada es el elevado en el Hospital de Santa Cruz de Toledo, construido entre 1504 y 1514 a partir de una traza que, a pesar de que se venía atribuyendo a Enrique (J.M.^a AZCÁRATE (1958), p. 30), hoy se cree obra de Antón (R. DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, 1986, pp. 161-188; J. GÓMEZ MARTÍNEZ (1998), p. 73, nota 59, y p. 82). Su primer volumen se cubre con un sistema de arcos entrecruzados que deja el polo libre. Sobre él se eleva una linterna de planta octogonal.

96. Seguimos su ilustrativa exposición, desarrollada en J. GÓMEZ MARTÍNEZ (1998), pp. 70-76.

97. N. de DALMASES y A. JOSÉ I PITARCH (1984), p. 58.

98. *Ibidem*.

99. El segundo cuerpo del cimborrio de la catedral de Valencia es posterior y se fecha entre 1420 y 1432 (J.A. OÑATE (1981), pp. 13-18; N. de DALMASES y A. JOSÉ I PITARCH (1984), p. 78).

100. *Ibidem*, p. 62.

101. La construcción del primer cimborrio se inicia bajo el gobierno eclesiástico de Pedro Aznar de Rada (1345-1347) y se concluye bajo el de Lope Fernández de Luna (1351-1382); J.C. ESCRIBANO SÁNCHEZ y J. CRIADO MAINAR (1989), pp. 31-32, notas 54, 55 y 56.

102. Durante las obras de ampliación auspiciadas por Benedicto XIII (ca. 1403-1409), se dispone un nuevo cimborrio (*ibidem*, p. 39, notas 79 y 80; M. PEMÁN GAVÍN y L. FRANCO LAHOZ (1994), p. 127), cuya estabilidad requiere de las atenciones de los maestros Corla e Isambart muy pocos años más tarde, en 1417 (P. GALINDO Y ROMEO (1922-1923), tomo I, p. 386). Sus indicaciones para reforzarlo no fueron aplicadas de manera rigurosa (M. PEMÁN GAVÍN y L. FRANCO LAHOZ (1994), p. 128), pero la estructura se mantuvo erguida mucho más allá de los 12 o 15 años que le vaticinaron los dos maestros. Los problemas surgirían años más tarde, a finales de la centuria, y con motivo de las obras de ampliación de la catedral impulsadas por Alonso de Aragón.

gozana debió realizarse dentro de unos parámetros muy similares¹⁰³.

En la Corona de Castilla vuelven a levantarse prismas de planta octogonal sobre los cruceros de los templos, una vez superado el ecuador del siglo XV. Este hecho, vinculado tradicionalmente al peso del rico legado arquitectónico hispanomusulmán del siglo X y, más concretamente, a la influencia que pudieron ejercer sobre los constructores cristianos algunas de las soluciones cupuladas articuladas entonces para cubrir espacios de planta cuadrada¹⁰⁴, no puede entenderse al margen de la larga tradición europea en la elevación de estructuras turriculares sobre los arcos torales de los cruceros, reintroducida por los maestros provenientes del corazón del viejo continente que ocupaban por entonces las maestrías de las grandes fábricas castellanas¹⁰⁵.

El primero de toda esta serie de cimborrios es el ideado por Juan de Colonia para la catedral de Burgos, levantado en ladrillo sobre una planta octogonal en torno a 1466¹⁰⁶. Aunque terminaría derrumbándose en 1539, esta estructura dejaría una estela considerable ya que serviría de modelo para la construcción, entre otros, del cimborrio erigido sobre el crucero de la catedral de Sevilla por Alonso Rodríguez a partir de unas trazas de Simón de Colonia (1495-1506), otro prisma ochavado, de ladrillo e incluso decorado con azulejos vidriados verdes y blancos y esculturas de barro cocido policromado¹⁰⁷ que también se vendría a tierra¹⁰⁸ (1511) y que contaría, a su vez, con émulo como el de la catedral jienense (1500-1520), que amenazaría ruina al poco de concluirse¹⁰⁹.

Sus ecos aún pueden descubrirse en otros cimborrios felizmente conservados. Por lo que afecta a nuestro discurso, conviene subrayar que los hallazgos constructivos de Juan de Colonia también arribaron al foco artístico toledano y –esto es más importante– se adoptaron con bastante fortuna en obras relacionadas con la producción arquitectónica de Enrique Egas. Es el caso del cimborrio de San Juan de los Reyes de Toledo, una estructura cuyo diseño original de Juan Guas modificaría Simón

103. Tal y como advirtieran Escribano Sánchez y Criado Mainar, en la junta de maestros celebrada en 1403 para estudiar el modo de elevar un nuevo cimborrio se determinó que el prisma debía ser ochavado, tenía que rasgarse con dos órdenes de vanos y cubrirse mediante una bóveda octopartita (J.C. ESCRIBANO SÁNCHEZ y J. CRIADO MAINAR (1989), p. 39, nota 80).

104. Desde las apreciaciones de Weise (véase lo señalado en J. GÓMEZ MARTÍNEZ (1998), p. 71, nota 45), ya no sólo los cimborrios, sino también las capillas y cabeceras centralizadas construidas a lo largo de los siglos XV y XVI con finalidad funeraria se vienen considerando herederos de los edificios islámicos construidos sobre planta cuadrada y cubiertos con cúpula (así, todavía en J.C. RUIZ SOUZA (2001), pp. 9-36). Chueca Goitia insiste en la misma idea al descubrir en estas estructuras el espacio discontinuo del arte hispanomusulmán (F. CHUECA Y GOITIA (1971), p. 68).

105. J. GÓMEZ MARTÍNEZ (1998), p. 71; M.Á. ARAMBURU-ZABALA (2002), pp. 511-513.

106. I. BOSARTE (1978), pp. 261-263; M. MARTÍNEZ Y SANZ (1866), pp. 60-72, 248-250 y 250-252; C. JUSTI (1913), pp. 91-97; F. PALOMERO ARAGÓN y M. ILARDIA GÁLLEGO (1996), pp. 98-99. La idea del cimborrio burgalés como modelo para otras estructuras del mismo tipo se desarrolla en J. GÓMEZ MARTÍNEZ (1998), pp. 71-72.

107. Los azulejos fueron realizados por Niculoso Pisano y las esculturas por diferentes maestros, entre ellos, Pedro Millán, Juan Pérez y Jorge Fernández. Policromadas en tonos azules y blancos, también tendrían los rostros y las manos encarnadas (T. FALCÓN MÁRQUEZ (1980), p. 128, notas 281 y 282).

108. *Ibidem*, pp. 19 y 126-130.

109. L. GILA MEDINA y V.M. RUIZ PUENTES (1992), p. 103.

de Colonia y materializarían más tarde los hermanos Antón y Enrique Egas a partir de 1496¹¹⁰.

Si bien es cierto que el abovedamiento del cimborrio toledano presenta importantes particularidades y carece de linterna¹¹¹, muestra una solución muy similar a la adoptada en Zaragoza pocos años más tarde. El de la capital aragonesa también se eleva sobre unas trompas de las que destacan los nervios que permiten la transición al octógono, se aboveda mediante un sistema muy parejo de nervios entrecruzados y su exterior presenta un tratamiento muy parecido.

La estructura zaragozana vuela sobre el espacio sensiblemente irregular del crucero mediante cuatro trompas desnudas, sin decoración alguna, que dejan a la vista los nervios que permiten el tránsito de la planta cuadrangular a la octogonal. En su interior, el bloque prismático del cimborrio se organiza en dos alturas mediante una riquísima decoración escultórica en aljez. Mientras que el primer anillo es ciego, en el segundo se abren los vanos que arrojan luz sobre el interior del templo. De cada una de las ocho columnas dispuestas en los vértices del registro inferior arrancan dos arcos ostensiblemente apuntados que cruzan el octógono hasta alcanzar los ángulos fronteros saltándose dos vértices, con lo que se configura una estrella de ocho puntas en cuyo interior se inscribe una figura de ocho lados sobre la que se eleva la linterna interior, de planta octogonal y abovedada con crucería estrellada. Tal y como ya se ha expresado al explicar la construcción del cimborrio, sobre la bóveda del tambor volvieron a tenderse otros ocho arcos entrecruzados, solo que, en este caso, dejando un solo vértice libre. Sobre las intersecciones de estas arcuaciones se cargarían los pilares de la linterna exterior, cerrada mediante sencillos arcos conopiales de ladrillo. Por eso, al exterior, este prisma aparece girado con respecto a los octógonos del tambor y la linterna interior¹¹².

El empleo de este diseño de arcos entrecruzados, basado en un ejercicio geométrico muy sencillo, también ha servido para invocar posibles precedentes hispanomusulmanes¹¹³, pero conviene advertir que se utiliza igualmente en la arquitectura

110. Desde nuestro punto de vista, el contrato que suscriben Enrique y Antón Egas para culminar las obras de San Juan de los Reyes tras el fallecimiento de Juan Guas no deja lugar a dudas. En el acuerdo, firmado el 28 de septiembre de 1496, se explicitaba que *en el ochavo del cimborrio de la dicha capilla mayor demas e allende de lo qu'el dicho Juan Guas estava obligado, ellos faran e acrecentaran todo lo que maestre imón, que fue a ver la dicha obra por mandado de sus Altezas, imónntó en la lavor de dicho ochavo por una muestra e patron qu'el dicho maestre imón fizo e firmó de su nombre* (F. ARRIBAS ARRANZ (1963), p. 54).

111. Los arcos sólo son continuos cuando se tienden entre los vértices fronteros. Además, de cada enjarje arrancan otros dos terceletes que se funden con los de los ángulos adyacentes en ocho claves. Cuatro de ellas están unidas entre sí mediante dos ligaduras rectas que atraviesan perpendicularmente el centro geométrico de la bóveda, mientras que las restantes se unen mediante los combados que nacen de los vértices del cuadrado generado a partir del entrecruzamiento de los cuatro nervios principales.

112. Á. PEROPADRE MUNIESA (1993), pp. 39-42.

113. Desde luego, es la que se utiliza en la solución de cubierta del espacio previo al *mihrab* de la mezquita de Córdoba y en una de las bóvedas que cubren la actual iglesia toledana de El Cristo de la Luz, la antigua mezquita de Bab al-Mardum. Además, resulta muy sugestiva la idea de que pudo utilizarse un sistema muy parejo de arcos entrecruzados en la antigua cubierta del oratorio de la Aljafería, desaparecida en el curso de las reformas operadas en el palacio por los Reyes Católicos (G.M. BORRÁS GUALIS (1985), tomo II, p. 470; F. MARIAS (1989), pp. 129-130).

cristiana medieval¹¹⁴, e incluso aparece reproducido –entre otros muchos esquemas de bóvedas de crucería estrellada con sus respectivos polos vacíos– entre las notas de un cuaderno manuscrito por Alberto Durero en torno a 1506¹¹⁵. Estas coincidencias no deben extrañar ya que la geometría, la *scientia*, es una y, además, es un hecho contrastado que su conocimiento en el Occidente cristiano –también el que tenían los arquitectos– partía, en buena medida, de las investigaciones desarrolladas en el mundo islámico¹¹⁶. Tal y como advierte Javier Gómez Martínez¹¹⁷, donde sí cabría rastrear la huella hispanomusulmana sería en el *ars*, esto es, en el modo de ejecutar los trabajos, en la aplicación de soluciones constructivas como la de aparejar los nervios después de cerrada la plementería que, como se ha visto, es la empleada en Zaragoza y es la que se utilizará más adelante en los demás cimborrios aragoneses del Quinientos.

Por último, conviene advertir que al exterior, el de Zaragoza ofrece todavía dos cuerpos prácticamente independientes, sin conexión entre ellos, lo que quizás deba entenderse en relación con la naturaleza turricular y monovolumétrica de sus posibles precedentes castellanos.

El éxito obtenido por Botero en la elevación de la estructura zaragozana explicaría que se requiriesen sus servicios para la construcción de los cimborrios de Teruel y Tarazona, dos trabajos que interesa analizar de forma conjunta en relación con su primer compromiso porque, aunque es evidente que parten de la lección aprendida en la ciudad del Ebro, no son meros traslados del modelo cesaraugustano. En primer lugar, porque son fruto de las distintas soluciones que tuvieron que articularse para superar los condicionamientos impuestos por cada una de las fábricas y, en segundo lugar, porque reflejan a la perfección el desarrollo de la fórmula original ya que Botero continuaría experimentando sobre el primer prototipo, perfeccionándolo de manera paulatina tanto desde el punto de vista técnico como desde el formal.

En Teruel, el espacio del crucero presenta una planta romboidal, una irregularidad acusada que, sin duda, debió condicionar el proyecto constructivo del cimborrio. Quizás por esta razón y, ante el temor de que tanto los pilares como los arcos torales –en profundo esvaje– no pudiesen contener sin desplazarse o colapsarse las cargas generadas por un cimborrio demasiado masivo y pesado, su tambor se concibió como un prisma octogonal de una sola altura y se construyó una única linterna, un sencillo coronamiento que no cuenta, en este caso, con ninguna estructura envolvente. Además, mientras que el primero de los módulos se aligeró al practicar en sus lienzos los vanos que habrían de permitir la iluminación del presbiterio, la estabilidad del segundo –también calado y, por lo tanto, liviano– se confió, prácticamente en exclusiva, a la resistencia de los arcos entrecruzados, ligeramente apunta-

114. Tal y como advierte Javier Gómez Martínez, este es el sistema que se aplica, entre otros, en los cerramientos románicos del crucero de la iglesia de Almazán (Soria), la capilla de Torres del Río (Navarra), o el Hospital de Saint-Blaise (Francia); J. GÓMEZ MARTÍNEZ (1998), p. 82.

115. Publicado por P. FRANKL (1960), p. 319, lám. 47; J. GÓMEZ MARTÍNEZ (1998), pp. 81, fig. 132, y 82.

116. J. GIMPEL (1993), p. 100.

117. J. GÓMEZ MARTÍNEZ (1998), p. 82.

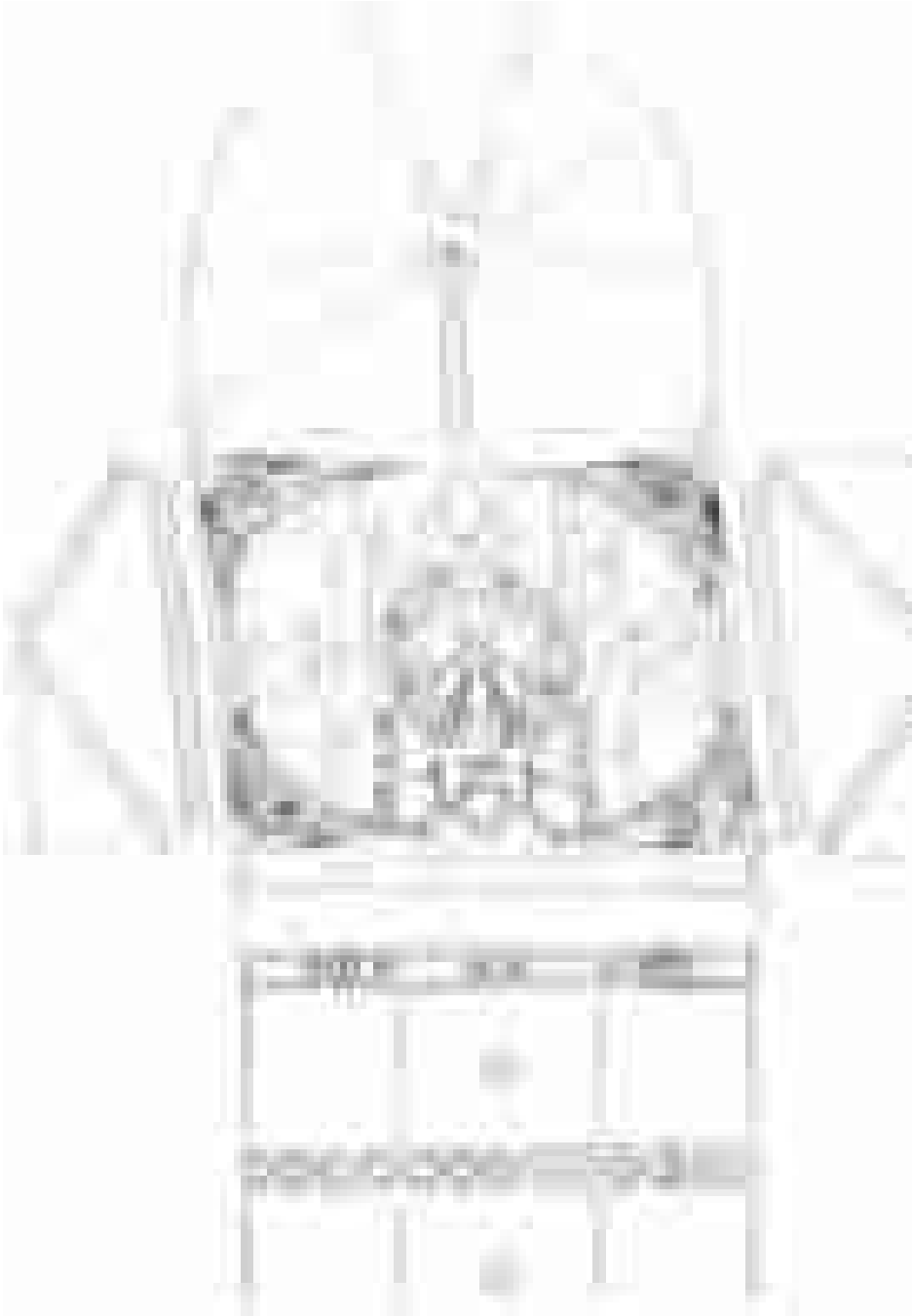


Fig. 3. Planta del cruceiro de la catedral de Teruel (Antonio Almagro).



Fig. 4. Sección del cimborrio de la catedral de Teruel (Antonio Almagro).

dos, tendidos entre las aristas del primer cuerpo, convirtiéndose en innecesario el reforzamiento excesivo de ninguno de los dos prismas.

En Tarazona, por el contrario, el espacio que había que cubrir era perfectamente regular y cuadrado, lo que, *a priori*, liberaba a Botero de cualquier preocupación estructural. Esta circunstancia, además de permitirle elevar un tambor de mayor altura –organizado como en Zaragoza en dos niveles, uno ciego y otro calado por las ventanas–, le facultaría para voltear arcos de medio punto entre sus vértices, con lo que conseguiría, en la práctica, una bóveda tabicada de rampante redondo que, aunque contenida por poderosos contrafuertes exteriores reforzados mediante dos órdenes de pináculos, habría de contener prácticamente a plomo las considerables cargas verticales de la linterna interior, coronada por un tercer cuerpo octogonal. Quizás por este motivo, las partes altas del cimborrio requirieron la atención de la fábrica al poco de construirse y tuvieron que consolidarse con toda urgencia en 1578¹¹⁸.

Además, en este caso, Botero volvería a construir una segunda linterna exterior, que aparece girada –como en Zaragoza– con respecto a los prismas octogonales del tambor y el lucernario interior. Esta circunstancia obliga a contemplar la posibilidad de que se volviese a utilizar la misma solución aplicada con anterioridad en la ciudad del Ebro, consistente en el tendido de otros ocho arcos entrecruzados sobre el casco de la bóveda del primero de los módulos para cargar sobre sus intersecciones los pilares del cuerpo envolvente. Sin embargo, en las secciones a nuestra disposición¹¹⁹, el espacio comprendido entre el extradós de la bóveda del tambor y su cubierta aparece completamente macizado, quizás por resultar impracticable, por lo que no se puede precisar si se llegó a emplear esta fórmula.

En otro orden de cosas, si se atiende a las decoraciones aplicadas en los interiores de los cimborrios de Teruel y Tarazona, se puede descubrir con facilidad que tanto los trabajos de mazonería como los de escultura realizados en yeso acusan una evidente evolución formal y estilística con respecto a los desplegados en el de Zaragoza, pero, más allá de estas cuestiones, interesa destacar que en ellos las trompas se disfrazan con veneras, las molduras de los nervios se simplifican y estilizan mientras que, por el contrario, los diseños de las bóvedas de sus tambores se complican mediante la adhesión de combados que, en el caso de Tarazona, fenecen en forma de pies de gallo quebrados mediante doble conopio.

Sus exteriores ofrecen una clara evolución con respecto al cimborrio zaragozano. En primer lugar, porque sus módulos comienzan a relacionarse entre sí en su desarrollo ascendente y, en segundo lugar, porque son objeto de un tratamiento ornamental mucho más desarrollado.

118. Con motivo de estas obras se desmontó la aguja, en cuyas bolas se encontró el documento descrito con anterioridad en el que se hacía alusión a la cronología, el coste y la autoría del cimborrio. Concluidos los trabajos, al escrito original se añadió una breve relación de la intervención operada en ese momento (J.M.ª SANZ ARTIBUCILLA (1930), tomo II, pp. 506-509; C. GÓMEZ URDÁÑEZ (2004), pp. 512-513, doc. 3).

119. Puede consultarse la realizada por Teodoro Ríos, en T. RÍOS (1950), entre pp. 8 y 9. La de Manuel Lorente Junquera aparece reproducida en G.M. BORRÁS GUALIS (1985), tomo I, p. 242. Las últimas secciones realizadas son las ejecutadas con motivo de la restauración del templo, que pueden consultarse en F. AGUERRI MARTÍNEZ (dir.) (1996), p. 15.

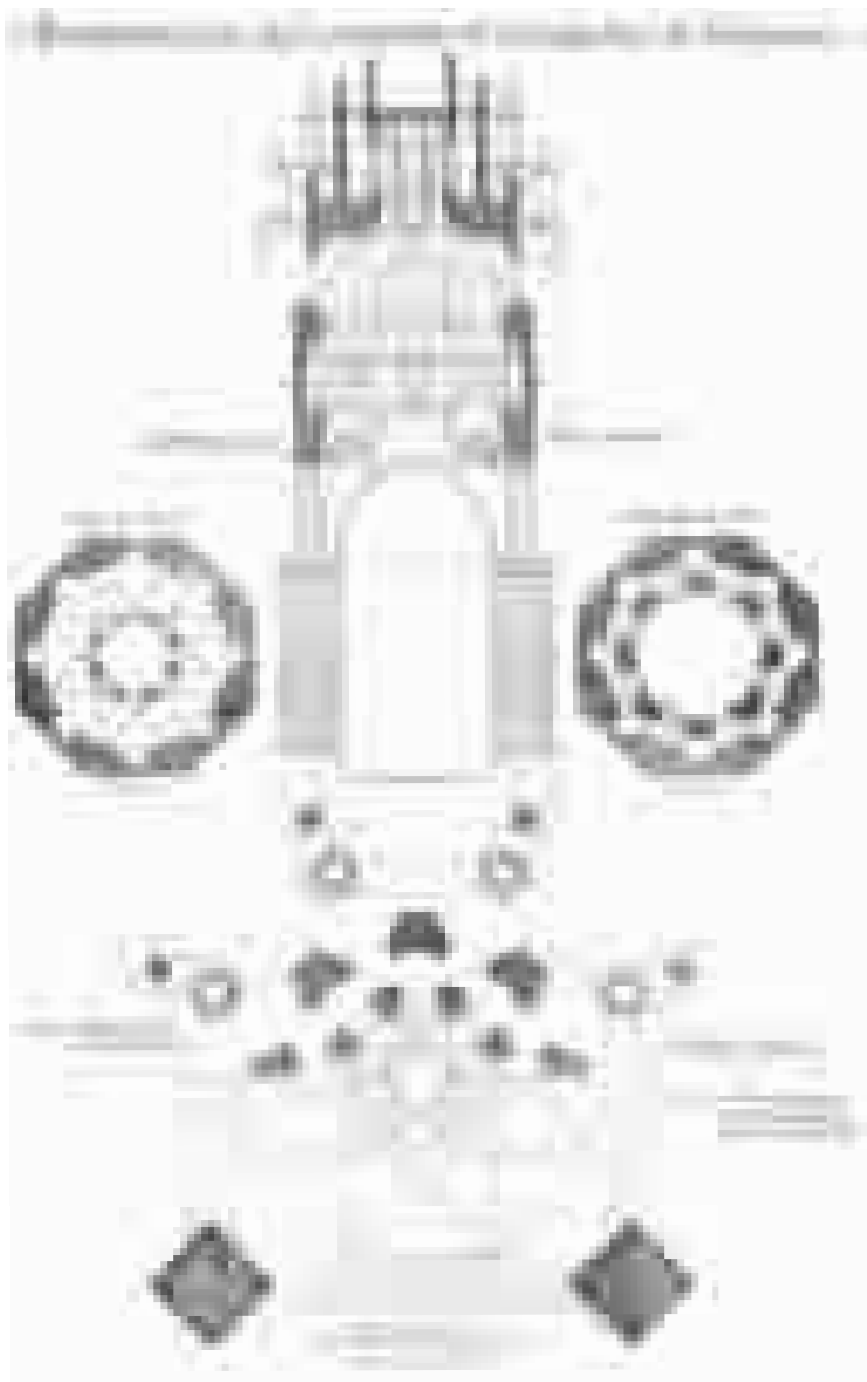


Fig. 5. Sección del cimborrio de la catedral de Tarazona (Teodoro Ríos).

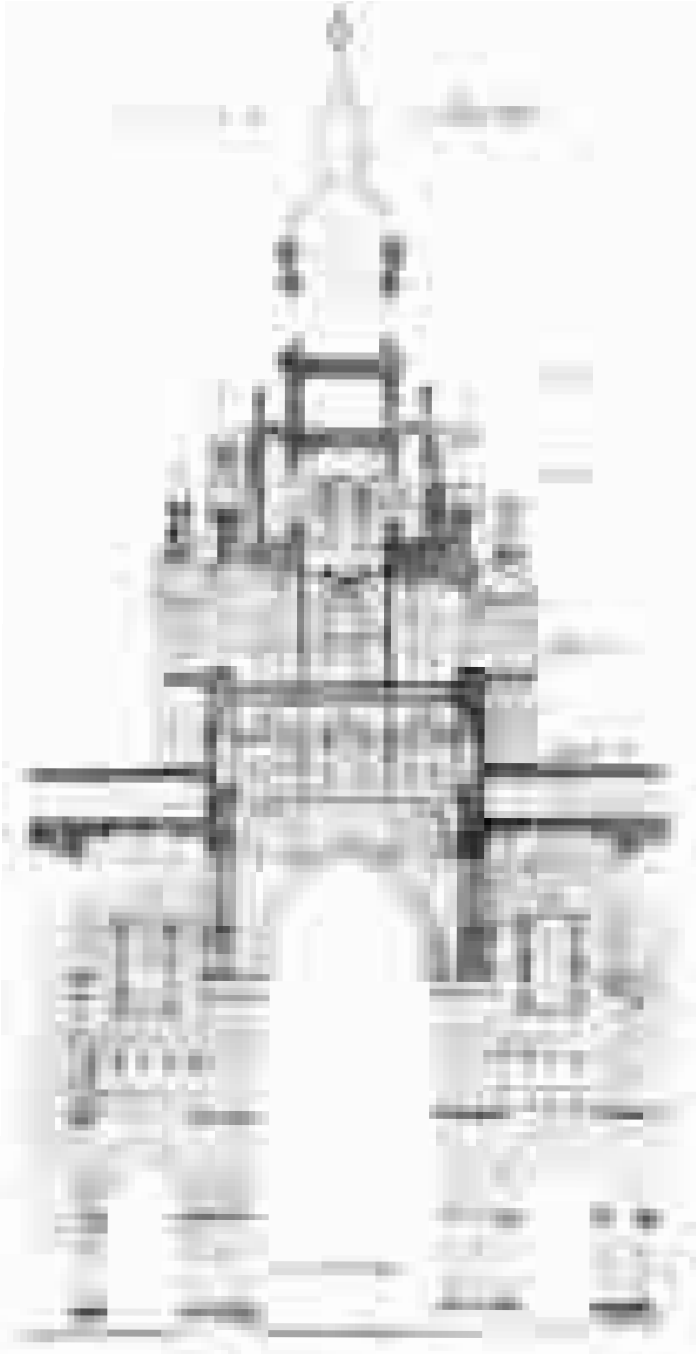


Fig. 6. Planta y sección del cimborrio de la catedral de Tarazona (Manuel Lorente Junquera).

Con respecto al primer aspecto debe señalarse que en el cimborrio de Teruel, en el que todavía resulta patente la independencia de los dos volúmenes superpuestos, la transición visual desde el tambor a la linterna ya se intenta suavizar mediante la disposición de dos registros de pequeños pináculos esencialmente decorativos sobre los contrafuertes del primer prisma octogonal. Estos elementos alcanzan un desarrollo mucho más acusado en Tarazona porque, entre otras cosas, pasan a desempeñar un importante papel tectónico. Su desarrollo es tal que la segunda serie de pináculos termina envolviendo y superando en altura el cuerpo de la linterna, que sólo se significa mediante la elevación de un tercer prisma octogonal calado cubierto con chapitel bulboso.

Con respecto a lo segundo, debe subrayarse que, además de presentar –como el de Zaragoza– labores en ladrillo resaltado, tanto el de Teruel como el de Tarazona recibieron decoraciones en yeso. Las aplicadas en el de la ciudad del Queiles, consistentes en la reiteración de la heráldica del promotor de la empresa, desaparecerían a lo largo de las diferentes intervenciones operadas en el cimborrio¹²⁰, mientras que las que pueden contemplarse en el de la capital bajoaragonesa son, en buena medida, fruto de la *restauración* de que fueron objeto después de la guerra civil¹²¹. Además, el cimborrio de Tarazona recibiría una interesante decoración cerámica a base de diferentes piezas y azulejos verdes y morados.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El impacto que ocasiona el cimborrio construido en la catedral de Zaragoza en el contexto arquitectónico aragonés del segundo cuarto del siglo XVI obliga a cuestionarse el origen de la estructura. El hecho de que resultase novedosa en una ciudad que, como Zaragoza, ya había conocido otros dos, induce a pensar que los anteriores eran distintos, y es que, casi con total probabilidad, estarían en la línea de los cimborrios levantados en otros puntos de la Corona de Aragón a lo largo de la Baja Edad Media.

En estas páginas se ha defendido que el modelo se importa desde Castilla porque es allí donde se reactiva la práctica de construir prismas de planta octogonal sobre los cruceros de los grandes templos, una vez superado el ecuador del Cuatrocientos. Esta realidad, que se ha venido explicando casi en exclusiva como fruto de una hipotética recuperación de estructuras y diseños propios –que no privativos– del rico legado arquitectónico andalusí de época califal, no puede entenderse al margen de la larga tradición europea en la elevación de estructuras turriculares sobre los arcos torales de los cruceros, reimplantada en la Península por los maestros de origen transpirenaico que trabajaban por entonces en los más importantes centros artísticos castellanos, familiarizados con fórmulas de este tipo por su propia formación¹²² y responsables, en última instancia, tanto del diseño como de la construcción

120. J. CRIADO MAINAR (1997-1998), pp. 120 y 127.

121. A. ALMAGRO GORBEA (1991), p. 194.

122. Véase lo señalado a este respecto en J. GÓMEZ MARTÍNEZ (1998), p. 82, nota 85.

de cimborrios ochavados y de ladrillo, como el primero que se eleva sobre el cruce de la catedral de Burgos, con el que se inicia una larga serie de estructuras de similar naturaleza.

El vehículo a través del que llegan sus propuestas no es otro que Enrique Egas, un maestro que desempeña un importante papel tanto en el desmantelamiento del antiguo lucernario medieval de la catedral de Zaragoza como en el proyecto constructivo del que todavía puede contemplarse en la actualidad y que, al margen de que por su establecimiento en Toledo pudiese conocer soluciones tan interesantes como la aplicada en una de las bóvedas de la actual iglesia de el Cristo de la Luz, acusa la recepción de las innovaciones planteadas por los Colonia en el foco artístico burgalés. Este extremo puede comprobarse al estudiar la construcción del cimborrio de San Juan de los Reyes, una empresa en la que se embarcaría antes de acudir a la ciudad del Ebro y cuya influencia se puede descubrir sin dificultad en el lucernario zaragozano.

Lo interesante del proceso es que la ejecución del proyecto queda en manos de Juan Botero, un profesional formado en la tradición constructiva aragonesa de finales del siglo XV, que aplica en su materialización soluciones constructivas propias del contexto en el que trabaja y que, una vez superado el reto de conseguir levantarlo, se apresta a satisfacer la demanda que se suscita desde diferentes puntos de la geografía aragonesa para conseguir otros cimborrios como el elevado en la Seo zaragozana. En estos compromisos, el maestro no se limita a trasladar el modelo aplicado en San Salvador, sino que continúa experimentando sobre el mismo, enriqueciéndolo paulatinamente con aportaciones tanto técnicas como estéticas rescatadas de su propio bagaje formativo o *felizmente encontradas* a lo largo de su dilatada experiencia profesional. Desde nuestro punto de vista, son todas estas mejoras las que le permiten obtener unas estructuras que logran diferenciarse de la zaragozana y las que, en buena medida, les terminan imprimiendo el marcado sabor mudéjar que ha servido para significarlas.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1523, junio, 11

Zaragoza

Capitulación y concordia entre Juan de Sariñena y los canónigos de Nuestra Señora la Mayor del Pilar de Zaragoza para la realización de diferentes trabajos en el templo.

A.H.P.N.Z., Jerónimo Villanueva, 1523 (Bastardelo), s.f.

Concordia fecha entre los canonges de nuestra Señora de la una parte et maestre joan de Sarinyena de la otra parte

Item sobre la obra de la yglesia que se ha de hazer

Primeramente se ha de hazer quatro cruzeros y medio poco mas, o, menos los que oy stan en la dicha yglesia con mas brancas que tengan nuebe llaves con quatro medias que sean tre-

ze cada cruzero con sus buenas molduras de algez de cedaco y spalrado y labrado [sic] y empedrado como sta la cabeza

Item mas que en cada cruzero se ha de hazer tres ventanas [entre líneas: y huna, o.] a cada costado de la mesma maconeria que sta en la dicha traca

Item mas que donde nacen los cruzeros se han de hazer sus chapiteles con sus molduras y fojas como sta en la dicha traca y de chapitel a chapitel en medio hazer dos angeles con sus scudos con las armas de nuestra Señora y hazer una copada de fojas [entre líneas: todo alrededor como diran los quatro cruzeros y medio y de la paret del campanal con unas, o.] como stan en la traca y spalrado y labrado asta el suelo quitado las capillas

Item mas que encima de[] coro se ha de quitar aquella paret [entre líneas: y arco] y girar un principal arriba como los arcos y de alli a la paret de la torre hazer los cruzeros que cabra de la manera que sta en la traca y spalrado labado y empedrado asta el suelo como sta el resto [entre líneas: dexar dentrada para el campanal muy expedita]

Item los dichos canonigos le han de dar para la dicha obra algez y regola [entre líneas: llana] toda la que hubiere menester y el resto queda a cargo del dicho maestro

Item todo esto dan al dicho maestro sezemil sueldos jaqueses pagaderos como hira hi-ziendo la obra la dicha obra ha de hazer dentro tiempo de año y medio de oy adelante contaderos.

Testes mossen Francisco Nadal clerigo, et mossen Mateu Nabarro clerigos habitadores en Caragoca.

2

1523, noviembre, 9

Zaragoza

Los canónigos del Pilar cancelan la concordia que habían suscrito el año anterior con Juan de Sariñena para la realización de un cimborrio en el templo de Nuestra Señora la Mayor del Pilar.

A.H.P.N.Z., Jerónimo Villanueva, 1523 (Bastardelo), s.f.

Eadem die llegado el capitol de nuestra Señora por el prior donde intervinieron todos los canonigos de la huna parte et maestre Joan de Sarinyena maestro de casas de la otra parte atendido en el año // passado hizieron entre ellos cierta capitulacion y concordia acerqua [tachado: el cinborio] la obra del cimborio de la dicha yglesia quieren sea cancellada en su nota en tal manera etc

Testes Bernat de Olibar maestro de casas et mossen garcia arquero clerigo habitadores en Caragoca.

3

1523, noviembre, 9

Zaragoza

Juan de Sariñena otorga haber recibido de los canónigos de Nuestra Señora la Mayor del Pilar 2.600 sueldos en parte de pago de la cantidad en que habían ajustado la realización de diferentes trabajos en el templo.

A.H.P.N.Z., Jerónimo Villanueva, 1523 (Bastardelo), s.f.

Eadem die el dicho maestre Joan de Sarinyena atorga que ha rescebido del dicho capitoll II^M DC sueldos en parte de pago del precio de la segunda capitulacion
Testes qui supra proxime nominati.

RELACIÓN DE ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza (A.C.L.S.Z.)
Sección Fábrica (S.F.)
Archivo Capitular de Teruel (A.C.T.)
Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (A.H.P.N.Z.)
Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid (B.R.A.H.M.)

MANUSCRITOS

ESPÉS, D., *Historia Ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesu Christo Señor y Redemptor nuestro hasta el año de 1575*. Manuscrito conservado en el Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza.
ESPÉS, D., *Historia eclesiastica cesaraugustana por el maestro Diego Espes*. Manuscrito conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid (sign. 9/5.251).

BIBLIOGRAFÍA

ABIZANDA BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, tip. La Editorial, 1917, vol. II.
AGUERRI MARTÍNEZ, F. (dir.), «La primera fase del plan director de la catedral de Tarragona», *Aragonia Sacra*, XI, Zaragoza, Comisión Regional de Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1996, pp. 7-36.
ALMAGRO GORBEA, A., «Arquitectura mudéjar de Teruel», en G.M. BORRÁS GUALIS (coord.), *Teruel Mudéjar, Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1991, pp. 157-200.
ARAGUAS, Ph. y PEROPADRE MUNIESA, Á., «La Seo del Salvador, église cathédrale de Saragosse, étude architecturale, des origines à 1550», *Bulletin Monumental*, 147/4, París, 1989, pp. 281-305.
ARAMBURU-ZABALA, M.Á., «La técnica de construcción», en L. GARCÍA BALLESTER (dir.), *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla, I. Edad Media 1*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002, pp. 445-529.
ARCE OLIVA, E., «La construcción del cimborrio de la catedral de Teruel», *Turia*, 11, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1989, pp. 185-191.
ARCO, R. del, *La catedral de Huesca (Monografía histórico arqueológica)*, Huesca, Imprenta "Editorial V. Campo", 1924.

- ARCO, R. del, «La fábrica de la catedral de Huesca. Nuevas noticias», *Archivo Español de Arte*, 96, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velázquez, 1951, pp. 321-327.
- ARCO, R. del, «Documentos inéditos del arte aragonés», *Seminario de Arte Aragonés*, IV, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (CSIC) de la Excm. Diputación Provincial, 1952, pp. 53-89.
- ARRIBAS ARRANZ, F., «Noticias sobre San Juan de los Reyes», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXIX, Valladolid, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, 1963, pp. 43-72.
- AZCÁRATE, J.M.^a, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1958.
- AZCÁRATE, J.M.^a, «El hospital Real de Santiago. La obra y los artistas», *Compostellanum*, X, Santiago de Compostela, 1965, pp. 863-878.
- BORRÁS GUALIS, G.M., *Arte Mudejar Aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja-Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985.
- BOSARTE, I., *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid, Imprenta Real, 1804. Edición facsimilar, Madrid, Turner, 1978.
- CAMÓN AZNAR, J., «La Lonja de Zaragoza: sus constructores», *Universidad, Revista de cultura y vida universitaria*, 2, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1933, pp. 121-137.
- CHUECA GOITIA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971.
- CRiado MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura (1540-1580)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996.
- CRiado MAINAR, J., «Juan Lucas Botero el Viejo y el cimborrio de la catedral de Tarazona», *Tvriaso*, XIV, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1997-1998, pp. 109-132.
- CRiado MAINAR, J., «La administración de la fábrica de La Seo de Zaragoza en la ampliación del arzobispo Hernando de Aragón (1546-1550)», *Memoria Ecclesiae*, XVII, Oviedo, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2000, pp. 377-398.
- DALMASES, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., *L'art Gòtic. S. XIV-XV, Història de l'Art Català*, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 1984.
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, R., «La introducción del Renacimiento en Toledo: el hospital de Santa Cruz», *Academia*, 62, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1986, pp. 161-181.
- DURÁN GUDIOL, A., «La catedral de Huesca», en AA.VV., *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 89-116.
- DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- ECHEGARAY, C. de, *La tradición artística del Pueblo Vasco*, Bilbao, Excm. Diputación de Bizcaya, Cultura Baska, 1919.
- ESCRIBANO SÁNCHEZ, J.C. y CRIADO MAINAR, J., «La fábrica de la primitiva Seo de San Salvador de Zaragoza», en AA.VV., *La plaza de La Seo. Zaragoza: investi-*

- gaciones histórico-arqueológicas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989, pp. 17-43.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla-Diputación Provincial de Sevilla, 1980.
- FATÁS CABEZA, G. y BORRÁS GUALIS, G.M., *Zaragoza 1563: presentación y estudio de una vista panorámica inédita*, Zaragoza, Octavio y Félez, 1974.
- FRANKL, P., *The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1960.
- GALERA ANDREU, P.A., «La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del *Templo de Jerusalén*», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXIII, Granada, Departamento de Historia del Arte-Servicio de Publicaciones, 1992, pp. 107-117.
- GALINDO Y ROMEO, P., «El cimborrio de La Seo. 1379-1520 (D. Lope de Luna, Benedicto XIII, D. Alonso de Aragón)», en «Las Bellas Artes en Zaragoza. (Siglo XV). Estudios Históricos», *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza*, Universidad de Zaragoza, 1922-1923, tomo I, pp. 379-421.
- GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, A., *La Seo de Zaragoza. Estudio Histórico-Arqueológico*, Barcelona, Luis Miracle, 1939.
- GILA MEDINA, L. y RUIZ PUENTES, V.M., «Andrés de Vandelvira: aproximación a su vida y obra», *La arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Catálogo de la Exposición, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1992, pp. 79-118.
- GIMPEL, J., *The cathedral builders*, Londres, Pimlico, 1993.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico-Universidad de Valladolid, 1998.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «La Lonja de Zaragoza y la arquitectura civil de la ciudad en el siglo XVI», *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, 1986, pp. 101-112.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, C., *Arquitectura civil en Zaragoza*, tomo II, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Delegación de Acción Cultural, 1988.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «Juan Lucas, alias Botero, y la arquitectura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI», *Artígrama*, 5, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1988, II, pp. 27-74.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual», en M.^ªJ. REDONDO CANTERA (ed.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 491-515.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)», *Artígrama*, 16, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2001, pp. 297-327.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Tradición y modernidad en la arquitectura del siglo XVI», en M.^ªT. AINAGA ANDRÉS y J. CRIADO MAINAR (coords.), *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 171-186.

- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La arquitectura aragonesa del Quinientos. Tradición y modernidad en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, tesis doctoral dirigida por la Dra. María Isabel Álvaro Zamora y defendida en la Universidad de Zaragoza el 2 de julio de 2004 (edición en CD, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2005).
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Caminos a la modernidad. Propuestas de renovación arquitectónica en el Quinientos aragonés*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (en prensa).
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., «Alonso de Aragón, Isabel la Católica, Enrique Egas y la primera ampliación de la catedral de Zaragoza (1490-1522)», *Actas del Congreso «Isabel la Católica y su época»* (en prensa).
- JUSTI, C., «Los maestros de Colonia en la catedral de Burgos (II)», *La España Moderna*, tomo 292, Madrid, 1.º abril 1913, pp. 91-111.
- KAGAN, R.L., «II. 2. Zaragoza», en R.L. KAGAN (dir.), *Ciudades españolas del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 1986, pp. 142-149.
- LLABRÉS, G., «Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI por D. Juan Gaspar Sánchez Muñoz», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXVII, Madrid, Real Academia de la Historia, 1895.
- LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1829. Edición facsimilar, Madrid, Turner, 1977.
- MANSO PORTO, C., «Carta del arzobispo Alonso de Aragón a su padre Fernando el Católico, pidiéndole que el arquitecto Enrique Egas repare la fábrica de la Seo de Zaragoza y termine el cimborrio, que se estaba construyendo», en L. SUÁREZ FERNÁNDEZ y C. MANSO PORTO (dirs.), *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2004, pp. 290-295.
- MARIAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989.
- MARIAS, F., «La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: lo moderno, lo antiguo y lo romano», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XII, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 25-38.
- MARTÍNEZ Y SANZ, M., *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866.
- MORTE GARCÍA, C., «El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo (1975)*, Madrid-Teruel, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 141-149.
- NAVARRO ARANDA, M., «La arquitectura cristiano mudéjar de Teruel», *Teruel*, 10, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1953, pp. 163-202.
- OÑATE, J.A., «El cimborrio de la catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, LXII, Valencia, 1981, pp. 13-18.
- PALOMERO ARAGÓN, F. e ILARDIA GÁLLEGO, M., *Una vanguardia artística medieval. Recorrido por el conjunto de la catedral de Burgos*, Valladolid, Nuclenor, 1996.

- PANO GRACIA, J.L., «Autores y cronología de la catedral de Barbastro (Huesca)», *Artigrama*, 5, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 81-104.
- PEMÁN GAVÍN, M. y FRANCO LAHOZ, L., «Observaciones acerca de un proceso. Obras en La Seo de Zaragoza en la época de Benedicto XIII», *Benedicto XIII, el Papa Luna, Muestra de documentación histórica aragonesa en conmemoración del sexto centenario de la elección papal de don Pedro Martínez de Luna (Aviñón, 28 septiembre 1394)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994, pp. 125-130.
- PÉREZ CONSTANTÍ, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, librería y enc. del Seminario C. Central, 1930.
- PEROPADRE MUNIESA, Á., *En torno a Guarino Guarini, Discurso de ingreso del Muy Ilustre Doctor Don Ángel Peropadre Muniesa y contestación a cargo del Muy Ilustre profesor Doctor Don Ángel San Vicente Pino*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993.
- QUADRADO, J.M.^a, *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844. Edición facsimilar, Zaragoza, Librería Pórtico, 1974.
- RABANAQUE MARTÍN, E., «El artesonado de la catedral de Teruel», *Teruel*, 17-18, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1957, pp. 143-202.
- RAMÍREZ, J.A., «Evocar, reconstruir, tal vez soñar (sobre el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 131-150.
- RÍOS, T., «Algunos datos para la historia de las obras del actual santo templo metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 11, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1925, pp. 1-79.
- RÍOS, T., «Catedral de Tarazona. Linterna sobre el crucero», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, 1, Zaragoza, 1950, pp. 7-9 más una sección del cimborrio.
- RUIZ SOUZA, J.C., «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, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 9-36.
- SÁNCHEZ RUBIO, A., SALAS AUSÉNS, J.A. y BURILLO GIMÉNEZ, G., «Gastos del concejo de Barbastro en la construcción y mantenimiento de edificios religiosos (1500-1550)», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1981, pp. 247-264.
- SANZ ARTIBUCILLA, J.M.^a, *Historia de la Fidelísima y Vencedora Ciudad de Tarazona*, Madrid, Imp. Estanislao Maestre, 1930.
- SERRA DESFILIS, A., «El mestre de les obres de la ciutat de València (1370-1480)», en J. YARZA y F. FITÉ (eds.), *Actes de l'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Lleida, Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 399-417.

- TOMÁS LAGUÍA, C., «Las capillas de la catedral de Teruel», *Teruel*, 22, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, julio-diciembre 1959, pp. 5-159.
- TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura Gótica*, vol. VII *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1952.
- VARGAS-ZÚÑIGA Y MONTERO DE ESPINOSA, A. y CUARTERO HUERTA, B., *Índice de la colección de Don Luis de Salazar y Castro formado por Antonio de Vargas-Zúñiga y Montero de Espinosa marqués de Siete Iglesias y Baltasar Cuartero Huerta, presbítero correspondiente de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1949.
- ZARAGOZÁ, A., «El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: Pere Compte y su círculo», *El Mediterráneo y el Arte Español, Actas del XI Congreso del C.E.H.A., Valencia, septiembre 1996*, Valencia, Direcció General de Patrimoni Artístic-Direcció General d'Ensenyaments Universitaris i Investigació-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana-Dirección General de Enseñanzas Superiores, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 71-79.

MUDÉJAR EN LA CLAUSURA: EL CONVENTO DE SANTA CLARA EN MONTILLA (CÓRDOBA)

Juan Casado Alcaide
M.^a Ángeles Jordano Barbudo*

Esta investigación tiene como objetivo actualizar el análisis del convento en su aportación al arte mudéjar, tras haber sido restaurada cerca de la mitad del conjunto por el arquitecto A. Ramírez Laguna, siendo sufragadas las obras por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, aunque están pendientes de ejecución varias fases más. También se está llevando a cabo la instalación del Museo Conventual en parte de las dependencias restauradas. Agradecemos a las clarisas su consentimiento para entrar en la clausura y acceder a su archivo¹.

A modo de introducción adelantaremos que, durante la Baja Edad Media y comienzos de la Edad Moderna, Montilla desempeñó un papel primordial como cabeza del poderoso señorío de Aguilar, cuyas riendas fueron tomadas por Gonzalo Fernández de Córdoba, quien rápidamente (1372) agrega a este señorío Montilla y Castil Anzur mediante trueque, quedando constituido, además, por Aguilar de la Frontera, Monturque, Priego de Córdoba, La Puente de don Gonzalo (Puente Genil) y Cañete de las Torres, a las que en el siglo XV se agregó Santa Cruz. Fue así como se convirtió en uno de los señoríos más importantes del reino de Córdoba, tanto por su ubicación como por su extensión (más de 1.000 km²), sólo superado por el condado de Belalcázar².

El prestigio que adquirió la Casa de Aguilar durante sus primeros siglos de existencia explica que en 1501 los Reyes Católicos crearan el marquesado de Priego en la figura de don Pedro Fernández de Córdoba, entroncando con la casa ducal de Medinaceli a partir de 1711³. Quedaron así fijados los cimientos sobre los que se va a

* Universidad de Córdoba.

1. Una primera aproximación en M.^aÁ. JORDANO, *El mudéjar en Córdoba*, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 517-524.

2. M. CABRERA SÁNCHEZ, *Nobleza, oligarquía y poder en Córdoba al final de la Edad Media*, Córdoba, Universidad de Córdoba-CajaSur, 1998, p. 38.

3. S. GÓMEZ NAVARRO, «Edad Moderna», Montilla, *Los pueblos de Córdoba*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1993, t. 3, p. 978.

desarrollar una labor de mecenazgo impresionante, siendo Santa Clara uno de los conjuntos más ricos en obras de arte de toda la provincia⁴, justificado por las substanciales donaciones y dotes que aportaron las familias de algunas religiosas pertenecientes a lo más granado de la nobleza de aquel entonces en el solar hispano, entre ellas, de la Casa de Aguilar, de los duques de Arcos, duques de Osuna, de Medina Sidonia... En la presente investigación nos centraremos en la parte arquitectónica, donde el mudéjar dejó una huella evidente, desgranando las fases constructivas y deslindando la clausura respecto de las casas de doña Teresa Enríquez que fueron incorporadas al convento⁵, pues fue su deseo trasladarse al claustro a vivir de por vida, a la par que daba tres de sus casas, de las que tomó posesión el mayordomo de Santa Clara, Alonso León, en 1576⁶.

La fundación del convento de Santa Clara de Montilla para clarisas franciscanas tuvo lugar en 1525 por doña María de Luna –sor María de Jesús⁷–, hija menor de don Pedro Fernández de Córdoba, primer marqués de Priego, y de doña Elvira Enríquez de Luna –prima hermana de Fernando el Católico–, contribuyendo con 500.000 maravedíes de su herencia legítima y aprovechando el convento de franciscanos que en 1512 había fundado su padre⁸; y para ello tuvo que solicitar autorización a su hermana, doña Catalina Fernández de Córdoba, segunda marquesa de Priego, casada con el conde de Feria y heredera del mayorazgo en cuyo estado había entrado en 1517. La marquesa tomó la decisión de que la fundación de franciscanos, cuyo convento de San Lorenzo se empezó a construir entonces en la Huerta del Adalid, pasase a las clarisas franciscanas –por su proximidad al palacio– e hizo traer a sus dos hermanas –Isabel y María de Luna–, junto con otras monjas de Baza y Andújar⁹. Hasta que no se terminó el convento masculino en 1530, los frailes estuvieron residiendo en las casas vecinas de otra de sus hermanas, doña Teresa Enríquez, quien aún en vida decidió legarlas para ampliación del convento, mientras ella vivía en una parte dedicada a la oración.

Es interesante la emulación, por parte de la nobleza, de la vida cortesana, en la que los reyes estaban siempre rodeados de religiosos; una manera de dar un respaldo divino a su poder (simbiosis poder/religión). Al hilo de esta reflexión observaremos que

4. En 1750 y 1818 encabeza la lista de conventos contribuyentes más poderosos. Figura entre los tres más ricos del obispado, con las mayores superficies en propiedad, siendo el mayor productor agrícola (F. CERRATO MATEOS, *Monasterios femeninos de Córdoba. Patrimonio, rentas y gestión económica a finales del Antiguo Régimen*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2000, p. 186).

5. *Pidió a la Comunidad le concediese por los días de su vida el quarto del confesor, el de los sirvientes, y otros, baxo dela obligación de labrar confesionario, sacristía, y celda para los religiosos, y dexar por su fallecimiento dha. Casa y quartos concedidos al convento en propiedad con varias condiciones, de que se otorgó escritura, en cuja virtud usó dicha Exma. Sra. de todo ello desde año de 1530 hasta el de 1576, en que falleció sin haber labrado dicha sacristía ni otro quarto alguno. Tomó el convento posesión judicial de dicha casa, cerró la puerta de la calle y quedó ynclusa en la clausura con Patente del Provincial; Archivo del Convento de Santa Clara de Montilla (A.C.S.C.M.), Legajo sin catalogar, s.f.*

6. E. GARRAMIOLA PRIETO, *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*, El Almendro, 1982, p. 136.

7. *Testamento de la fundadora sor M.ª Jesús de Luna*. Año 1525, s.f., A.C.S.C.M.

8. *Crónica de la provincia franciscana de Granada*, 1683, pp. 458-459.

9. *Ibidem*, p. 660. J. MORTE MOLINA, *Montilla. Apuntes históricos de esta ciudad*, Montilla, Imp. M. de Sola Torices, 1888, pp. 77-78.

el palacio de los marqueses de Priego se encuentra a continuación del convento, formando ambos un impresionante conjunto urbanístico que daba a la plaza conocida como Llano de Palacio, formando una “L” cuyo lado más largo está ocupado por la fachada de palacio, mientras que el otro ofrece hacia la plaza la fachada del palacio de doña Teresa Enríquez, modificada posteriormente, y a continuación se ven unas bodegas de la primera mitad del siglo XX¹⁰, hoy en ruinas, que se construyeron en parte del palacio, y en las que se han podido intuir –concretamente en la proximidad de la bodega de los Gigantes (llamada así por el tamaño de los toneles)– las columnas del patio principal de las casas de doña Teresa, cuya existencia se comprueba en los planos conservados en el Archivo Ducal de Medinaceli¹¹. Utilizado por las clarisas como corral, su situación apartada lo convirtió en lugar de penitencia, donde purgaban sus pecados bebiendo agua en una calavera¹². La parte más interna de estas casas fue adquirida para ampliación del convento, lo cual es importante no perder de vista para luego comprender la distribución de estancias. La documentación lo refleja: el mayordomo de Santa Clara tomaba posesión en 1576 de tres casas de doña Teresa a cambio de darle aposento de por vida en dependencias del claustro principal¹³.

Palacio y convento se hallaban comunicados mediante un pasadizo volado sobre un arco abierto en un ángulo del Llano de Palacio, justamente donde se forma el codo de la “L” a la que nos referíamos. La marquesa de Priego había mandado construir este soberbio conjunto en 1518¹⁴, extramuros de la villa, ocupando una enorme extensión, tal y como ponen de manifiesto los planos del siglo XVIII conservados en el Archivo de Medinaceli¹⁵, con el fin de reemplazar el antiguo castillo que tenían en Montilla y que había sido destruido, entre otros muchos, en 1508 por orden del rey en castigo a la sublevación de la nobleza. Dicen las crónicas que los sillares del castillo fueron empleados en el nuevo palacio¹⁶, y es posible que también en el convento.

Tras la orden de demolición de castillos por Fernando el Católico, que afectó seriamente al de Montilla, la nobleza comenzó a buscar la localización de su futura residencia integrada en la urbe, levantando palacios dentro o al menos muy próximos al casco urbano. La visión del palacio desde la gran plaza que lo antecede se completaría en 1817 con el trazado por Juan Luque, médico de cámara de Fernando VII, del Paseo de las Rosas (hoy de Cervantes)¹⁷, cuyo germen fueron los jardines del propio palacio.

10. En 1899 la comunidad de Salesianos se estableció en esta casa, hasta que pocos años después se trasladaron al lugar donde hoy se encuentran.

11. Archivo Ducal de Medinaceli, Sección Priego.

12. Fue vendido en 1937 (J. CASADO ALCAIDE, «El convento de Santa Clara de Montilla: su fundación y tradición oral», en M. PELÁEZ DEL ROSAL (dir. y ed.), *Actas del XI Curso «El franciscanismo en Andalucía. La Orden Tercera Seglar: Historia y Arte»*, Priego de Córdoba, 2005 (en prensa).

13. E. GARRAMIOLA PRIETO, *op. cit.*, p. 136.

14. En 1517, según L.M.^a RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba* (ed. de A. LÓPEZ ONTIVEROS), Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986, t. 1, p. 339.

15. VV.AA., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Córdoba, Diputación Provincial, 1993, t. 6, p. 299; Archivo Ducal de Medinaceli, Sección Priego.

16. J. MORTE MOLINA, *op. cit.*, p. 70.

17. *Ibidem*, p. 60.

El convento, organizado a lo largo de un claro eje norte-sur por la sucesión de tres grandes patios (el Principal o de la Iglesia, el de la Fuente y el del Pretorio) y otros secundarios de servicio, todos los cuales servirán para distribuir las distintas dependencias en su entorno, va a manifestarnos la sabia alianza de estilos diferentes: el gótico tardío, el renacimiento, el manierismo y el mudéjar; este último conjugándose siempre con los demás de dos maneras diferentes: aquella más noble y otra más popular.

Seguidamente iniciaremos un itinerario ordenado por patios y las dependencias que hay a su alrededor, deteniéndonos exclusivamente en aquellos aspectos novedosos para el estudio del mudéjar.

En el exterior del convento, los altos muros encalados carentes de vanos que anuncian la clausura sólo se ven interrumpidos por dos sencillas portadas casi contiguas hacia la calle Santa Clara¹⁸ y la reglar en la calle Benedicto XIII, y el corredor que sirvió de conexión entre el palacio de los marqueses de Priego y el convento¹⁹, y que si bien ha tenido que ser reconstruido en su interior, por el contrario ha conservado su aspecto primigenio al exterior, predominando el uso de vigas de madera que descansan sobre canes de perfil curvilíneo mudéjares, quizás con toda intencionalidad por su menor peso y menor riesgo de derrumbe. Lo más destacable, aparte de su singularidad, es que la construcción se llevó a cabo sobre un arco de medio punto que tiene el ancho de este pasaje y que servía para no estrangular la comunicación de la villa entre la calle Santa Clara, donde está la portada conventual, y el Llano de Palacio. Este tipo de comunicaciones entre convento y palacio de los fundadores no era algo extraño: en Baena sabemos de su existencia entre el convento de Madre de Dios y el castillo, aunque no se conserva²⁰. Los marqueses andarían este tramo para asistir al culto desde una tribuna reservada para su uso²¹. Este corredor prosigue en el compás. Reviste gran originalidad en la provincia de Córdoba la sujeción de la galería mediante altas pilastras ochavadas que podríamos poner en conexión con el pórtico de Santa Clara la Real en Toledo o el claustro de Santo Domingo el Real. Aunque con usos diferentes, la solución a base de esbeltos pilares ochavados o prismáticos con capitel apenas resaltado por un ligero ensanchamiento, y en nuestro caso con el

18. La más próxima al corredor de palacio pudo ser de una casa colindante al convento, seguramente propiedad de los marqueses, y fue motivo de litigio en sucesivas ocasiones con las clarisas en el XVIII, cuando se les impuso a aquéllos, ya convertidos en duques de Medinaceli, como condición *que al compás, ni a la Yglesia de dho convento avía de aver Puerta, ni ventana alguna, y que las abiertas se avían de cerrar, y la Puerta, que de dha Cassa salía a la Calle inmediata a la entrada del convento se avía de murrar, y tapiar, y sacarla al Llano del Palacio; sin embargo, posteriormente se procedió a lo contrario: También abrió la Puerta que estaba tapiada y salía de dha Casa vendida a la Calle inmediata a la entrada del Compás*. No acabó aquí el asunto: al cabo de poco tiempo las monjas volvían a tapiarla; todo lo cual se dirimió en la Real Chancillería de Granada por no alcanzar un acuerdo entre la Comunidad y los duques (A.C.S.C.M., Pliego suelto sin catalogar, s.f.).

19. Dos hijas de los primeros marqueses profesaron aquí, una como abadesa. Además, a la conclusión del templo los marqueses asistirían a misa con asiduidad desde su tribuna.

20. El desarrollo completo de esta idea de permitir el control personal del fundador lo vemos en Lerma (Burgos), donde el duque tenía posibilidad de recorrer a través de pasadizos todos los edificios que se levantaban en torno a la plaza.

21. No muy lejos se halla la tribuna de doña Teresa Enríquez y también una puerta que conducía a la sala de los frailes, con el fin de que pudieran acceder con rapidez a la iglesia.



Foto 1. Corredor y portada de la iglesia.

adorno de bolas añadido, típico durante el gobierno de los Reyes Católicos, denota una fuente común en el mudéjar, aquél más sencillo y de carácter utilitario.

Suponemos que la puerta principal por la que las novicias enfilaban hacia la clausura es la que se encuentra en la iglesia, muy próxima al coro; por eso, la puertecita que da al torno era exclusivamente de servicio²². Un largo pasillo que marca en planta un acusado recodo nos conduce al patio principal, reminiscencia del gusto musulmán por no mostrar directamente su intimidad y muy propio en casas-palacio y conventos que siguen esta estructura. Al otro lado del pasillo, el claustriillo del torno o del locutorio alto²³ evidencia su carácter de servicio en correspondencia con las dependencias de labor aledañas. El mudéjar adopta aquí su carácter más sencillo e íntimo, aunque no carente de gracia y sabor popular. Únicamente se perfora un lado: la planta baja con altos pilares prismáticos y fuerte saledizo a modo de capitel, y estructura adintelada mediante gruesas vigas de madera sobre canes; lo cual recuerda, por ejemplo, el Claustro del Moral en Santo Domingo el Real (Toledo); y la alta con arcos de medio punto rebajados sobre columnas cuyos capiteles lucen acantos enrollados en los ángulos, y basas poligonales sobre altos plintos.

22. *Al torno no llegan más de las torneras; asimismo las Religiosas sólo saben que ay gente en la Ciudad por auerla visto antes de entrar en la clausura (Crónica de la provincia franciscana..., p. 465).*

23. *Los moradores de Montilla no saben ser aquella [clausura] habitación de racionales criaturas, sino es por oírlas en el Coro, pues para verlas sólo se permite Locutorio a padre, madre y hermanos (Ibidem).*

La iglesia ha sido atribuida por varios autores a Hernán Ruiz I²⁴. El mudéjar se volvió espléndido en ella a través de las dos ricas armaduras, la celosía del coro alto y la portada. Sólo aportaremos aquí lo novedoso para su estudio²⁵. Prueba del esfuerzo de los comitentes por dar lustre a su fundación son las dos armaduras. Como ya analizamos sus tipos, nos limitaremos a señalar que el paralelismo más claro respecto a la de la capilla mayor en tierras del marquesado es el ejemplar de la capilla mayor de Ntra. Sra. de la Candelaria en Aguilar de la Frontera, fechado en 1575; y en relación a la de la nave mencionaremos la de la parroquial del Soterraño en la misma localidad, que fundó la marquesa de Priego en 1530, siendo su maestro Hernán Ruiz I.

Cuenta este templo franciscano con una espléndida celosía mudéjar en el coro alto²⁶, la única en la provincia²⁷. Los paños de madera fueron ricamente ornados a base de motivos vegetales platerescos consistentes en hojas azul verdoso rítmicamente distribuidas en torno a un eje sobre fondo claro. La rigidez del aislamiento impuesto por la regla queda escrito en su carácter cerrado, sólo quebrado de vez en cuando por paños calados romboidalmente, que únicamente permitían a las religiosas contemplar al oficiante, y tanto es así, que incluso existen unas portezuelas que se abatían sobre las celosías para impedir la visión a través de ellas²⁸. Toda la estructura descansa sobre dos anchos canes de quilla muy interesantes, también con motivos vegetales, y en cada uno, los símbolos franciscanos: las cinco llagas ensangrentadas y, sobre la cruz, el brazo de Cristo y el de San Francisco.

En la portada conviven armoniosamente el gótico tardío, el plateresco y el mudéjar, aunque es apreciable también la influencia del estilo manuelino. No hay que perder de vista que el segundo marqués de Priego, don Lorenzo Suárez de Figueroa, tenía sus estados en Extremadura; de hecho, tras diez años de matrimonio murió en 1528 en su palacio de Zafra y su esposa permaneció allí dos años más, trasladándose entonces “con toda su Casa [...] a su Palacio de Montilla”²⁹. ¿Podría explicar la proximidad geográfica de esta residencia temporal de los marqueses la in-

24. E. GARRAMIOLA PRIETO, *op. cit.*, p. 134, y A. VILLAR MOVELLÁN, «La arquitectura del Quinientos», *Córdoba y su provincia*, Sevilla, Gever, 1986, t. 3, p. 214.

25. Más detalle en M.ªÁ. JORDANO, *op. cit.*, pp. 517-523.

26. El coro bajo se utilizaba en verano y su portada luce bajo la moldura tres rosetas, que guardan cierta semejanza con las del arco triunfal de la iglesia. Debajo está la cripta, donde están enterradas sor María de Jesús, la condesa de Feria y sor Ana de la Cruz Ribera, cuya pared del sepulcro mediaba con un aljibe del compás y es la que hoy se ve a modo de saledizo en la fachada del templo, a la altura del coro. Puede que la techumbre original del sotocoro esté por encima de la bóveda que hay hoy día, que posiblemente fuera realizada en 1834, cuando se hizo la sillería y el pavimento, según inscripción en el sitial de la abadesa (*Crónica de la provincia franciscana...*, pp. 459 y 706).

27. Originalmente, el coro bajo tuvo doble reja, como era usual (M.ªT. PÉREZ CANO, *Patrimonio y ciudad: El sistema de los conventos de clausura en el centro histórico de Sevilla*, Sevilla, Focus-Universidad de Sevilla, 1996).

28. [...] su Coro es tan devoto, como tan apartado de toda humana diversión; pues las Religiosas no ven persona alguna de la Iglesia, ni a los Predicadores que les predicen, solo la Hostia, y Caliz, que el Sacerdote levanta en el Altar mayor (*Crónica de la provincia franciscana...*, p. 465).

29. F. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, Casa Real y Grandes de España*, Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2003, t. 6, p. 170.

fluencia manuelina³⁰ El motivo de sogas que decora el arco trilobulado y la complejidad ornamental al ser albergado éste por otro arco con chambrana y corlas así parecen indicarlo³¹. Bajo la hornacina que alberga la imagen de Santa Clara se halla el escudo sobre el águila tenante de los señores de Aguilar con el campo cuartelado: 1.º y 4.º Fajado. Armas de los Fernández de Córdoba. 2.º y 3.º Dos castillos donjonados de tres piezas; mantelado un león coronado. Armas de Enríquez. Se identifica así el enlace de don Pedro Fernández de Córdoba, primer marqués de Priego, con doña Elvira Enríquez. Las cruces patadas insertas en coronas laureadas aluden, posiblemente, a la distinción de don Pedro como caballero de la Orden de Malta³².

La uniformidad que reina en la estructura de las cuatro pandas del claustro principal refleja el buen ritmo de las obras y una eficaz financiación por parte de los marqueses. Los dos pisos se perforan mediante arcos de medio punto con rebaje acusado sobre columnillas, cuyos capiteles de acanto rizado, rostros antropomorfos asomando entre sus hojas, y volutas, así como pronunciado collarino, acusan gran similitud con los de la parroquial de San Sebastián, del XV-XVI, diferenciándose sólo en que en lugar del rostro figura una flor. Ladrillo por tabla fue el sistema con que se cubrieron las galerías: planas abajo y en colgadizo arriba. Impresionante debió de ser la estampa de las religiosas en procesión con estas galerías del claustro principal como fondo pasionario³³.

La sala capitular alta es una dependencia de grandes dimensiones que ocupaba originalmente el total del piso alto de la panda este del claustro³⁴. Reúne obras de arte de primer orden y luce en los lados menores pinturas murales de gran calidad. Aunque las religiosas afirman que en una de ellas se representa a las fundadoras, se cree que es sor Ana de la Cruz Ribera, hija del duque de Alcalá y marqués de Tarifa³⁵, y profesa en 1633, que estaba paralítica y que figura cosiendo con el husillo. En los años sesenta se desplomó el techo raso que aquí había, apareciendo entonces importantes restos que dieron pie para reconstruir la armadura de par y nudillo que hoy ve-

30. Como paralelismo podríamos citar la portada de la iglesia del Hospital de Santiago en Zafra (Badajoz), entre pináculos y decorada con cordón.

31. Influencia manuelina señalada por A. VILLAR MOVELLÁN, *op. cit.*, p. 214.

32. De hecho, su hermanastro, don Pedro Núñez de Herrera, de las Casas del Bailío, Fontanar y Teba, lo era (F. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *op. cit.*, p. 323).

33. Cuando las Religiosas andan su estación todos los Iueues, y Viernes de el año, tienen por ricas tapi-
cerías colgadas muchas Curzes grandes, y bastas, y otras tantas sogas, y coronas de espinas; y el Iueues en
la tarde la Abadesa es la primera, que se pone una Cruz en sus ombros, una sogas a la garganta, y una co-
rona de espinas en la cabeça; y siguiéndola toda la Comunidad en la mesma forma, sale de el Coro alto
esta deuota procesión, y van visitando todas las casas que Christo anduvo aquel día; y en llegando a la de
Herodes, se quitan todas los velos negros, y se quedan en los blancos, en memoria de la vestidura blanca,
que en aquella casa pusieron a nuestro Redemptor (*Crónica de la provincia franciscana...*, pp. 462-463).
Sor Catalina de la Santísima Trinidad (Fernández de Córdoba y Enríquez de Ribera), nacida en 1613, man-
dó hacer cinco capillitas de Nuestra Señora en nichos perforados en el claustro alto, dotándolas de pin-
turas e imágenes de prestigiosos talleres (*Crónica de la provincia franciscana...*, p. 730).

34. Últimamente se utilizaba como biblioteca (*Crónica de la provincia franciscana...*, p. 463) y en el si-
glo XVIII constaba como sala de labor (A.M. JURADO Y AGUILAR, *Ullia ilustrada y fundación de Mon-
tilla*, 1776, Ms. Archivo Histórico Municipal de Montilla).

35. *Crónica de la provincia franciscana...*, p. 461.

mos, cuyas cinco tirantas con ornato de lazo de ocho apeinado descansan sobre canes. Su almizate es reticulado por tablas agramiladas; en las esquinas, cuadradas; y el fondo, de ladrillo por tabla.

En 1553 la condesa de Feria, doña Ana Ponce de León, al quedar viuda con veinticinco años, se retiró al convento de Santa Clara como sor Ana de la Cruz³⁶, y allí vivió hasta el 26 de abril de 1601, en que murió con setenta y cuatro años³⁷. La sala capitular alta se dividió para hacerle un pasillo que comunicara con sus estancias, y comunicado con su celda, teniendo el privilegio de asistir a las celebraciones litúrgicas desde una tribuna³⁸ que da al presbiterio³⁹. La misma techumbre cubre la sala capitular y el oratorio⁴⁰, lo que prueba que originalmente la sala capitular se concibió como unidad y tras su muerte esta parte se convirtió en oratorio⁴¹.

A continuación del oratorio se encuentra la celda de la condesa de Feria. La sencillez que eligió la condesa para el resto de sus días es patente en los textos: habitaba “en un aposentillo junto a la iglesia, con vista al Sacramento”⁴². Efectivamente, es una pequeña estancia que albergaba la cama y una silla de coser, aún conservadas, y una chimenea y dos pilas donde se colocaban los cantarillos con agua que paliaban el rigor monástico. La solería, original del XVI, se compone de ladrillos en espiga con algunos fragmentos de azulejos mudéjares, en los que luce una flor inserta en octógono muy común entonces, que también se observa en la puerta de la sacristía. Citemos como paralelismo los del convento de Madre de Dios de Baena, de la misma fecha. Un techo a una vertiente de ladrillo por tabla y vigas agramiladas cubre la celda, la cual se completaba con una sala de labor y escritorio, cubierto del mismo modo que el anterior.

Estas dependencias marcan el límite con el antiguo palacio de doña Teresa Enríquez Pacheco⁴³, hermana de la fundadora. Así, en 1578 Hernán Ruiz II, maestro mayor del obispado de Córdoba y en representación de los marqueses, Juan Ruiz

36. No llegó a ser marquesa de Priego porque su marido, don Pedro Fernández de Córdoba y Figueroa, murió con treinta y seis años cuando todavía vivía la marquesa, su madre.

37. F. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *op. cit.*, p. 180.

38. Donde está en la actualidad el altar de San Francisco de Asís en el oratorio de la condesa.

39. Su padre espiritual fue San Juan de Ávila (A.M. JURADO, *Uliá...*, p. 274).

40. También apareció la techumbre por encima de un techo raso y se ha restaurado.

41. *Crónica de la provincia franciscana...*, p. 459. Y *frecuentado con devoción de las religiosas del convento y de las marquesa de Priego [su hija] y otras señoras que tenían licencia de su Santidad para entrar algunas veces en él* (M. de ROA, *Memorial de la Santa vida, virtudes y milagros [...] de la condesa de Feria*, Ms. A.C.S.C.M.). Este oratorio estuvo dividido en dos pequeñas estancias: una salita con tribuna y un pasillo para el servicio de la condesa. La ventana de hoy era puerta; y la puerta, ventana para iluminar la salita.

42. L. SALA BALUST, «Introducción biográfica», *Obras completas del Beato Juan de Ávila*, Madrid, 1952, vol. I, pp. 188-189; y E. GARRAMIOLA, *La noche oscura de Ana de la Cruz Ribera en Santa Clara de Montilla*, Montilla, 1994.

43. “[...] no quiso casarse y vivió santamente en Montilla, en las casas que para su residencia hizo labrar la marquesa doña Catalina su hermana mayor, entre su propio palacio y el monasterio de Santa Clara”. Fundó el convento de Santa Clara o la Coronada (desaparecido) en Aguilar de la Frontera (F. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *op. cit.*, pp. 110-111).

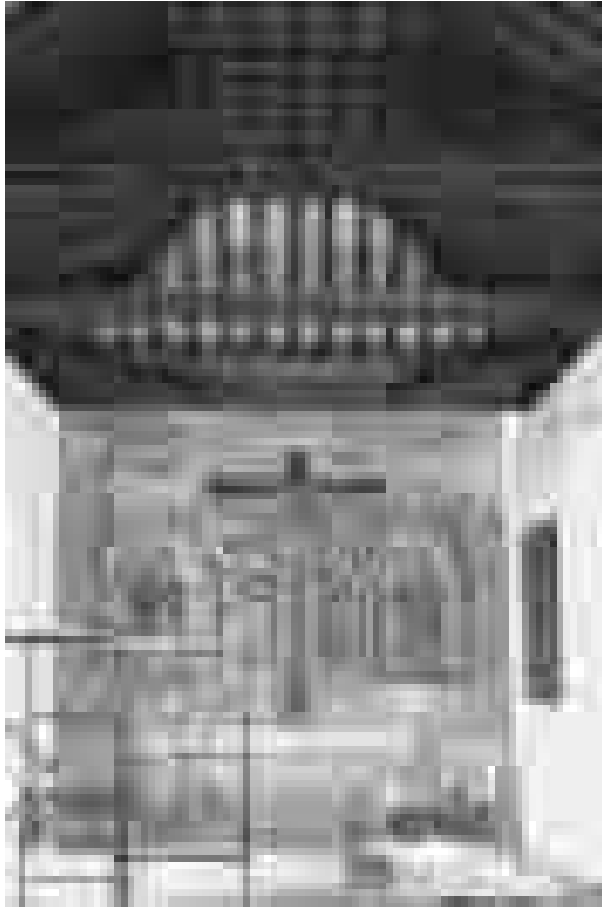


Foto 2. Sala capitular.

de Reina *alarife público del concejo de la ciudad de Córdoba*⁴⁴ e hijo de Hernán Ruiz II, y fray Francisco Carrillo, de la Orden, valoraron en mil ducados las casas de doña Teresa y otras cuatro del vecindario que “alindan con dicho convento al pie de las calles del Pozo Dulce [...]” con el fin de “ensanchar el claustro”⁴⁵, para lo cual *se adquiriera cuantos pinos y otras maderas a los precios que conviniese*⁴⁶.

44. *Escrituras notariales ante Jerónimo Pérez en 1578*, ff. 426-429 v, 430 v, 432-435 v y 672-679 v. Copia en el A.C.S.C.M.; y E. GARRAMIOLA, *La noche oscura de Ana de la Cruz...*

45. E. GARRAMIOLA, *Montilla...*, p. 136.

46. *Escrituras notariales...*

De esta manera, la contigua sala denominada de los frailes⁴⁷, así como la del Tornillo, además de la celda de la condesa, pertenecían ya al edificio civil, y eran utilizadas, según la Crónica de la Provincia de Granada, por un fraile franciscano –instruido y de avanzada edad, que actuaba como confesor de las religiosas–, además de un lego y un criado⁴⁸. Al exterior se manifiestan claramente las casas de doña Teresa agregadas al convento, pues sus muros son aparejados mediante sillares con llagueado. La particularidad de la sala de los frailes es que hace dos años, durante los trabajos de restauración y al quitar el techo raso, apareció una techumbre con ladrillo por tabla, de par y nudillo, con tirantas apeinazadas con lazo de ocho sobre canes y cuadrales en las esquinas, también con estrellas de ocho. Todas las vigas lucen perfiles agramilados. Esto, junto con la técnica de ladrillo por tabla, serán características comunes al sistema de cubrición empleado en todo el convento, y nos descubre que era un sistema igualmente empleado en la arquitectura civil mudéjar.

Si descendemos a la planta baja de este claustro, podremos acceder a la sacristía externa o de los frailes, ubicada bajo la sala de los frailes, y que formaba parte del palacio cedido por doña Teresa Enríquez al convento, como ha puesto de manifiesto la reciente restauración, tras el estudio de las estructuras y aparejo de los muros. La sala se cubre según un sistema de tradición mudéjar y que vamos a ver frecuentemente repetido por todo el convento; es decir, ladrillo por tabla y grandes vigas sobre canes sencillos. Bajo esta sacristía existen unos subterráneos que se prolongaban por debajo de la iglesia, zona esta última que fue tapiada durante la reciente restauración. Su situación es anexa a los muros de palacio; de ahí que se vean los sillares llagueados. La particularidad que presenta su cubierta es que se trata de vigas, en esta ocasión soportadas por canes de piedra de talla ruda, si bien las tablillas transversales más delgadas tienen perfil agramilado.

Próximo a esta sacristía y conformando el límite este del convento se encuentran el cementerio⁴⁹ y el osario, así como el huerto y la provisoria que se encontraba totalmente en ruinas.

En eje con la capilla mayor, el comulgatorio y la craticula se encuentra la sacristía interna⁵⁰, cuya techumbre de ladrillo por tabla descansa en jácenas sobre canes de tracería gótica con adorno superpuesto. Puerta de paso hacia la casilla –ya en la parte del antiguo palacio de doña Teresa– es un arquito mudéjar, trazado con ladrillos que alternan su policromía, que describe un airoso conopio con tope y lo encuadra un alfiz decorado mediante azulejos similares a los del suelo de la celda de la condesa. Este arco da acceso a dependencias de la sacristía y al cementerio, y fue cortado al alzar el muro para adaptar el uso de las salas que pertenecían al primitivo convento masculino a las necesidades de uno femenino. Esto se puede comprobar en la

47. Situada encima de la sacristía externa de la iglesia.

48. *Crónica de la provincia franciscana...*, p. 459.

49. Construido en 1711 (A.C.S.C.M., Pliego suelto, s.f.).

50. Dentro de la clausura esta sacristía servía para que las religiosas guardasen *los ornamentos, plata, y lo demás tocante al servicio de la Iglesia* (*Crónica de la provincia franciscana...*, p. 461). Complementaba a la externa, que era utilizada por el sacerdote o fraile oficiante (M.ªT. PÉREZ CANO, *op. cit.*, pp. 378-379).

cubrición de estas salas, donde la techumbre es la misma, sólo interrumpida por los tabiques que se levantaron a la postre para hacer la craticula y comulgatorio.

En la misma panda y a continuación de la sacristía interna se halla el cuartillo de la abadesa, como denominan las religiosas al despacho principal. Nuevamente nos encontramos con una techumbre que sigue el esquema tradicional en esta clausura. Las grandes jácenas apean sobre canes lobulados. Similar es la del contiguo cuartillejo, aunque los canes son de pico.

El antiguo archivo y contaduría, antigua dependencia que fue cortada para hacer la sala de labor, presenta la particularidad de que su cubierta apea sobre canes de pico. Ambas dependencias ocupaban la escribanía y la casa de la Monja, que por su ubicación en la panda del claustro opuesta a la iglesia, sospechamos que fue donde se ejercía la administración del convento.

Existe un interesante sótano con muros de extraordinario grosor que, según don Cristóbal Gómez Garrido, miembro de la Orden Tercera y gran conocedor del convento por su dilatada labor en pro de la conservación de la infinidad de obras de arte que alberga el cenobio, pudo obedecer a la intención de hacer una réplica de la Porciúncula de Asís, donde desde 1215 se reunían los frailes en capítulo y en 1212 tomó los votos Santa Clara. Lo cierto es que tiene la misma disposición en forma de largo túnel con bóveda de cañón que se convierte en aristas en el centro. Hasta el arranque de las bóvedas los muros muestran aparejo de sillares bien labrados, y a partir de ahí se construyeron con ladrillos. Desde tiempo inmemorial las religiosas han venido utilizando este sótano como lugar de retiro el Viernes Santo, usando como asiento los poyetes corridos⁵¹. Esto, junto con su ubicación en el claustro principal, induce a descartar su uso para almacén, lo que viene a avalar esta hipótesis.

Magnífico es el refectorio, en la panda oeste, tanto por la conservación de su estilo primigenio, como por sus obras de arte. *Acuden todas [las religiosas], sin faltar alguna [...] y ninguna puede, sino es enferma, comer, ni cenar fuera del Refectorio*⁵². Aún conserva las mesas del siglo XVI, sobre las que se colocaba la sencilla loza parada⁵³, el pasaplatos y la tribuna desde la que se leía durante la comida, con la particularidad de que el atril tiene labrado el escudo con las cinco llagas ensangrentadas de la Orden. Detrás, un ventanuco iluminaba este pequeño espacio y a un lado, una hornacina guardaba las lecturas seleccionadas. Una galería en alto conduce a un estrecho pasillo con arcones, donde se guardaba la vajilla. Volvemos a encontrar la techumbre acostumbrada en esta clausura, descansando en esta ocasión las vigas sobre canes en pico, pero macizo. Calados son los de la “sala de profundis”⁵⁴. Junto al refectorio se halla el patio de la cocina, que comunica con ésta mediante tres curiosos arcos de escasa luz, muy rústicos y sencillos que acentúan esa condición de lugar de labor.

51. J. CASADO ALCAIDE, *op. cit.*

52. *Crónica de la provincia franciscana...*, p. 465.

53. *Ibidem.*

54. Aunque su utilidad era la de velar el cadáver de las religiosas fallecidas (M.^ºT. PÉREZ CANO, *op. cit.*, p. 380) y entonar el rezo *De profundis clamavi ad te, Domine...*, en Santa Clara servía para reunir a la comunidad y rezar antes de dirigirse al refectorio para comer. La comunicación directa entre ambos así lo confirma. La abadesa podía acceder, si fuere menester, desde una habitación situada junto a la cocina y que tenía entrada por el claustro del torno.

En eje con el claustro principal y a continuación de él se encuentra el patio de la Fuente, un claustro de servicio que igualmente es del XVI. Consta de cuatro lados: dos con dos plantas en alzado y otros dos con tres. En los de dos plantas (lados sur y oeste), la baja conserva una estructura típicamente mudéjar: arcos de medio punto con acusado peralte y recercados por alfiz, ejecutados en ladrillo, y en uno de los cuales se aprecia el reaprovechamiento de un capitel romano de acanto. Aquí se ubicó una sala de labor. El piso alto tiene arcos carpaneles. A distinto plan responden los otros dos lados del claustro (norte y este) con tres plantas: una inferior con arcos adintelados de extremos curvos y las otras dos con carpaneles. En general, las columnas y capiteles de este claustro son de orden toscano. Lo más notorio es que este patio articula los dormitorios, grandes salas donde “las camas se hallan separadas unas de otras por medio de lienzos que las dejan encerradas en pequeños departamentos capaces de contener una modesta cama de tablas, dos sillas y una reducida cómoda,



Foto 3. Patio de la Fuente. Galería baja.

capuchina, crucifijo y pilita para el agua bendita”⁵⁵ y que se extienden sobre todo por la crujía común entre este patio y el principal, y el lado oeste de ambos, de manera que en planta dibujan una “T”⁵⁶. Otra de las dependencias de este claustro es la enfermería alta que está sobre el dormitorio bajo, sirviendo ambos de cuerpo de separación entre el claustro de la Fuente y el del Pretorio. La enfermería tiene una armadura de par y nudillo con limas moamares, almizate y cuadrals en las esquinas, que se desplomó en 1905, y sólo queda una tiranta con lazo apeinado de ocho y crucetas, sustentada por pares de canes. Al haberse desprendido toda la tabla, se puede observar perfectamente la estructura. Cuando esta techumbre se desplomó, arrastró el suelo y el techo del dormitorio bajo, donde sólo quedan unos canes. A continuación de la enfermería se encuentra el botiquín⁵⁷. La botica se conserva exactamente igual que hace cinco siglos. Es una pequeña habitación construida en dos alturas que se unen por una pequeña escalerilla de piedra. Abajo están los estantes, donde se colocarían los albarellos, y arriba se encontraba el lugar de trabajo.

Toda la planta baja del patio de la Fuente alberga, esencialmente, los servicios de aprovisionamiento de combustible y otros, y para ello se apoyaba en el patio de la Noria, cerca del cual estaba la carbonería que aprovisionaba fundamentalmente a la cocina y que tenía una entrada de servicio desde la calle. En el lado opuesto del patio (este) está el obrador, horno, el pórtico del lavadero abierto al huerto donde se halla el pozo, aljibe y pilas, la provisoría, hoy desaparecida y a la que volveremos más adelante.

A través de estas dependencias hemos llegado al último gran núcleo que articula el convento hacia el sur: el patio del Pretorio, de planta triangular. Se sabe que a continuación de este patio estuvo el denominado de San Bartolomé, sin valor artístico, que fue vendido a mediados del siglo XX y en torno al cual se encontraban dependencias exclusivamente de labor y servicio de las religiosas, como por ejemplo el almacén donde guardaban el aceite en orzas, el llamado Molino de Santa Clara⁵⁸ o el Pozo Dulce, que junto con los aljibes de esta clausura aprovisionaba de agua a las clarisas⁵⁹.

El patio del Pretorio⁶⁰ se ha venido llamando equivocadamente de la Enfermería, porque se decía que esta dependencia del convento daba nombre a la calle contigua; sin embargo, esta se denominaba así por una enfermería que mandó construir

55. J. MORTE MOLINA, *op. cit.*, p. 83.

56. La media de religiosas profesas en Santa Clara estaba entre cincuenta y sesenta (A.M. JURADO, *Ulia...*, p. 267) y estuvieron utilizando los dormitorios hasta los años setenta. Después se les hicieron celdas para evitar el frío en aquellas estancias con techos de más de cinco metros de altura (J.L. LOPE Y LÓPEZ DE REGO, *Memoria del proyecto de restauración del convento de Santa Clara, promovido por la Diputación Provincial de Córdoba*, p. 6).

57. En origen formaba parte de la enfermería y se cubre con par y nudillo, tirantas y cuadrals.

58. Se encontraba próximo a la calle del Pozo Dulce. A.H.P.C., B-481. Citado por H. RODRÍGUEZ DE GRACIA, «Análisis económico de los conventos de Santa Ana y Santa Clara de Montilla a mediados del siglo XVIII», *Montilla: Historia, arte, literatura*, Baena (Córdoba), 1988, p. 253, nota 25.

59. Ramírez Laguna opina que el complejo entramado de galerías subterráneas del convento, posiblemente trazado por un ingeniero para evitar humedades, constituía una red de captación de aguas del resto de la villa, que por la orografía de Montilla confluían en el asentamiento de Santa Clara.

60. Recibe este nombre en recuerdo del Pretorio donde condenaron a Jesucristo.

doña Teresa Enríquez en la calle Enfermería, que se conservó hasta que fue derribada en los años sesenta del siglo XX.

El proceso de construcción y datación del patio del Pretorio resultaba un poco confuso hasta hoy. En general se puede fechar en el XVII, aunque sus tres lados denotan leves diferencias estilísticas. Los sencillos arcos de medio punto peraltados que abren el lado oeste son anteriores a los restantes. Así, el lado de la enfermería baja, cuya datación ha sido cuestionada por algunos autores que dudaban entre el Renacimiento y el Neoclasicismo, está a caballo entre el XVI y XVII⁶¹. Así lo confirma la decoración por encima de los arcos bajos con triglifos y metopas, la molduración doble de la rosca, el relieve de las enjutas, la galería apeada sobre canes dobles y la correspondencia al interior de techumbres de grandes jácenas sobre canes en “S”, más tardíos que los que vemos en otros ejemplares del convento, pero sin llegar, como algunos apuntaban hipotéticamente, al XIX. En el ángulo noroeste del patio, justamente bajo la sala de las Tacas, se encuentra el cuarto del noviciado, cubierto por una techumbre con grandes jácenas sobre canes en “S”, algunas con hoja de acanto, el cual completaría los dos grandes dormitorios bajos.

En la planta alta y comunicada con el botiquín se halla la Troje, sala que sospechamos formó parte del noviciado antiguo⁶², el cual pudo tener originalmente dos partes, cada una de las cuales con dos techumbres contiguas cuadrangulares –como hoy se observa en la parte más antigua– con dos tirantas: una con lazo de ocho y la otra de aspas. El almizate, en cuadrícula; en los ángulos, sencillos cuadrales; y el fondo de ladrillo por tabla. Pero al hacer en el siglo XVII la capilla del Padre de Familias⁶³ en la correspondiente a la Troje, desaparecieron las cubiertas primigenias. Dentro de la Troje y con acceso desde la citada capilla hay una capillita que recuerda el lugar donde murió sor Ana de la Cruz Ribera. Queda un fragmento de techumbre de par y nudillo con cuatro faldones, y únicamente una tiranta apeinazada con azafates y crucetas.

La sala de las Tacas se encuentra en la crujía norte del Pretorio y su techumbre plana, con grandes jácenas sobre canes en “S” y acantos en su frente, tiene la particularidad de que el fondo queda forrado por la tablazón, articulada mediante jaldetas que dibujan unos presuntos “casetones” rectangulares, germen del tipo que abundará en sacristías y salas de palacios de los siglos XVII y XVIII. En pequeños armarios o taquillas de obra con puertas de madera y ventanuco de ventilación guardaban las religiosas sus enseres. En esta crujía se pueden ver mirando al patio dos curiosos rostros que las clarisas identificaban con los alarifes que hicieron el convento.

Cierra este claustro al sudeste con una panda que alberga en planta alta la ropería, justificada en los conventos porque ninguna religiosa podía *tener reservada cosa para sí, sólo en la sala de ropería tiene cada Religiosa su mansión sin puerta, donde pone su ropa, y todo lo necesario, que le da la Comunidad, hasta las últimas menudencias, de hilo, agujas, alfileres, etc., medio único para que vivan las Religiosas ob-*

61. *Escrituras notariales...*

62. Se iluminaba mediante una ventana, hoy cegada, que daba a San Bartolomé.

63. Oratorio levantado en memoria del Cristo y de sor Ana de la Cruz Ribera, hija del duque de Alcalá y marqués de Tarifa.



Foto 4. Ropería. Vista general.

*servantes, no teniendo dependencia de personas seculares [...]*⁶⁴. Tiene la ropería una de las mejores armaduras de la clausura. De par y nudillo sobre ladrillo por tabla, consta de seis tirantas con lazo apeinado de ocho y aspillas, y apeadas por canes pareados de perfil curvilíneo. La solera corre sobre un motivo de taqueado y el almizate vuelve a ser aquí reticulado y agramilado.

En lo más profundo y escondido del convento desciende la escalera del cerillo a ninguna parte. A este lugar tenebroso venían las encargadas de elaborar el cerillo para luego poder alumbrarse. Su penetrante olor hacía que se eligiera el lugar más apartado. Y al hilo de esto, el reparto de labores sin distinción era costumbre desde antiguo: *A el asseo de la clausura, como es barrer todos los Sábados, fregar en la cocina todos los días, y demás oficios serviles, como semana de cocina, y otros, acuden, sin*

64. *Crónica de la provincia franciscana...*, p. 465.

*escusarse ninguna, siendo la primera la Abadesa, y las hijas de Grandes de Castilla, las quales son en tanto número, que al presente se hallan siete [...]*⁶⁵.

Dibujando una “V” entre el claustro de la Fuente y el lado oeste del Pretorio se encuentra el dormitorio bajo repartido entre dos pandas y comunicados entre sí. La armadura del que está hacia el norte no se conserva completa, pero quedan dos fragmentos con grandes vigas sobre canes en pico que alternan con otros en forma de modillones. En el del oeste las grandes jácenas están soportadas por ménsulas en “S” y la solera arranca de una moldura con taqueado. También en “S” pero con distinta molduración son los canes del dormitorio de verano. Completan esta colección los pares de ménsulas sobre “S” gigantescas en la galería que antecede a esta sala.

Por desgracia ya no existen las dependencias del patio de la Provisoria: el lavadero, casilla de la matanza, casilla del pescado y provisoria fueron derribadas hace relativamente poco. Junto a ella se encuentra el huerto con el aljibe y otro pozo. Queda en pie la arquería mudéjar que precedía a modo de pórtico al lavadero. En ladrillo en calado se trazaron arcos de medio punto rebajados, destacando el que hacía chaflán, que es escarzano y recercado por alfiz. Recuerda mucho a la galería del convento de la Concepcionistas de Pedroche, que daba también al lavadero y la huerta.

En conclusión, se perfila el fundador de Santa Clara, el marqués don Pedro, como uno de los nobles más poderosos y representativos de Andalucía, que “entre el estrépito de las armas y tráfago de la Corte”⁶⁶ fue instruido en Humanidades por el prestigioso milanés Pedro Mártir de Anglería. Su espíritu cultivado⁶⁷, su importante mecenazgo y su proclividad hacia los franciscanos le condujeron a fundar un convento contiguo a su palacio, ambos acordes con el deseo de esplendidez de la nobleza, en el que con alto porcentaje de probabilidad intervinieron los Hernán Ruiz, maestros mayores del obispado de Córdoba. El mudéjar, aliado aquí con el último gótico, el renacimiento, manierismo e incluso el barroco, desde principios del XVI hasta fines del XVII en lo esencial, dio lugar a un magnífico repertorio de techumbres, desde las armaduras espectaculares de la iglesia, pasando por las de par y nudillo de algunas dependencias de la clausura, ya carentes de policromía como fue usual a partir del XVII⁶⁸, hasta las de grandes jácenas con un rico muestrario de canes que nos enseñan la evolución a lo largo de dos centurias, así como las sencillas cubiertas de ladrillo por tabla, conservadas casi íntegramente en las galerías de los tres claustros. Es verdad que, particularmente en las techumbres sobre jácenas, poco queda ya del mudéjar: el can se ha transformado, de lo decorativo no hay casi nada que nos lo recuerde por la propia sobriedad imperante, pero indudablemente el sistema constructivo sigue ahí latente.

65. *Ibidem*.

66. F. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *op. cit.*, p. 109.

67. M.C. QUINTANILLA RASO, *Nobleza y señoríos en el reino de Córdoba. La Casa de Aguilar (siglos XIV y XV)*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1979, pp. 156-157.

68. L. MARTÍN SÁNCHEZ, «La perduración de la tradición mudéjar en las techumbres salmantinas del siglo XVII», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo (1999)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2002, vol. II, p. 1032.

LOS MOCÁRABES DEL CLAUSTRO MUDÉJAR EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE PALMA DEL RÍO (CÓRDOBA)

Alicia Carrillo Calderero*

INTRODUCCIÓN

La orden franciscana fue fundada en el siglo XIII en torno a la figura de San Francisco de Asís, regulada por el papa Inocencio III en el año 1210, momento en el que San Francisco y sus seguidores empiezan a extender su regla, predicando la penitencia y llevando siempre una vida de extrema pobreza y humildad¹. Santa Clara se ordenó como franciscana tras haber escuchado las enseñanzas de San Francisco de Asís, que preconizaban la pobreza y la penitencia, permaneciendo durante varios años en el convento de San Damián de Asís junto con otras monjas.

Desde ese mismo siglo XIII se puede constatar la presencia de los franciscanos en Andalucía, puesto que acompañaron a los reyes cristianos en la conquista de al-Andalus, se fundaron numerosos conventos en las ciudades y pueblos y gozaron, además, de una gran aceptación por parte del pueblo llano. Esta calurosa aceptación de la orden franciscana, cuya presencia estaba constatada en todas las localidades, llevó consigo la división del territorio en diferentes provincias y custodias eclesiásticas que regulaban los conventos franciscanos.

Posteriormente, en Andalucía, se fueron constituyendo cuatro provincias franciscanas de observantes que dividían el territorio y custodiaban sus conventos: la provincia de la Bética, la provincia de Granada, la provincia de los Ángeles y la provincia de Cartagena². De acuerdo con esa presencia franciscana desde los primeros

* Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música. Grupo de Investigación ARCA. Universidad de Córdoba.

1. M.A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, p. 341.

2. E. CHACÓN CABELLO, *El franciscanismo andaluz: extensión e irradiación*, en M. PELÁEZ DEL ROSAL (dir.), *I Curso de verano. El franciscanismo en Andalucía*, Córdoba, Caja Sur-Diputación Provincial de Córdoba-Academia de cronistas de ciudades de Andalucía, 1997, p. 13.

momentos de la conquista cristiana, cabe destacar la importancia que la orden de San Francisco tuvo en Palma del Río, como ponen de manifiesto los dos conventos en ella erigidos y que son el de San Francisco y el de Santa Clara, el cual mantiene los votos primordiales de la rama femenina de la orden franciscana: la pobreza y la clausura.

El convento de Santa Clara situado en la localidad cordobesa de Palma del Río fue fundado en el año 1498 por Juan Manos Albas³, quedando adscrito a la provincia franciscana de Andalucía hasta que, en el año 1520, por intercesión de los condes de Palma, don Luis Portocarrero y su mujer doña Leonor Girón de la Vega, pasó a estar sujeto a la recién fundada provincia franciscana de observantes, la provincia de los Ángeles⁴.

La historia arquitectónica del edificio arranca de los primeros años del siglo XVI y se extiende hasta el XVII, concretamente hasta el año de 1694, cuando se construye la puerta de entrada a la iglesia desde el interior del convento y, probablemente, la fachada norte del claustro. Es precisamente el claustro la pieza arquitectónica de este convento que más interés despierta en nosotros, constituyéndose en el punto central de nuestro estudio. Se trata de un claustro mudéjar de dos pisos con arcadas, realizado en el siglo XVI, salvo la fachada norte, como ya se ha indicado, que incorpora en la decoración de los capiteles del piso inferior mocárabes que generan un rítmico juego de luces y sombras. La utilización de los mocárabes en este claustro del convento de Santa Clara en Palma del Río como elementos típicos de la ornamentación islámica, así como los alfiles que enmarcan los vanos de los dos pisos, permiten la inclusión del claustro dentro de los parámetros del arte mudéjar y, desde luego, ponen de manifiesto la continuidad de motivos ornamentales de clara raíz islámica y origen oriental, como son los mocárabes, en determinadas construcciones peninsulares posteriores a la conquista cristiana.

PALMA DEL RÍO: SU FUNDACIÓN Y DESARROLLO

Palma del Río está situada en el lugar donde confluyen los ríos Guadalquivir y Genil, a unos 53 kilómetros de Córdoba capital, al oeste de la provincia y en el li-

3. Este personaje aparece citado como Manos Blancas en fray A. de GUADALUPE, *Historia de la Santa provincia de los Angeles de la regular observancia y orden de nuestro seráfico padre San Francisco*, Madrid, Mateo Fernández, impresor del Rey nuestro señor, año de M.DC.LXII, p. 549; como Manos Albas en L.M. RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba*, estudio introductorio y edición de Antonio López Ontiveros, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, vol. II, p. 371; y como Manosalvas en M. NIETO CUMPLIDO, *Palma del Río en la Edad Media (855-1503). Señorío de Bocanegra y Portocarrero*, Córdoba, 2004, p. 240.

4. La custodia de los Ángeles, fundada por fray Juan de la Puebla en el año de 1490 con la fundación del convento de Nuestra Señora de los Ángeles en Hornachuelos (Córdoba), se constituyó en provincia desligándose de la provincia de Castilla, a la que anteriormente había pertenecido, en el año 1517, como demuestran las letras testimoniales de fray Cristóbal de Forlibio, ministro general: [...] *que la Custodia de los Angeles de la provincia de Castilla se erija, y levante, y dende sea eregida, y levantada en Provincia, y sea llamada Provincia Angelorum, ó de los Angeles de aí adelante, y por tal sea avida, y tenida*, en A. de GUADALUPE, *op. cit.*, «Registro de las Bulas Apostolicas, y letras testimoniales, pertenecientes á las fundaciones de los conventos de la santa Provincia de los Angeles, y á sus privilegios», pp. 31 y 32.

mite con la de Sevilla. Tras la conquista romana, la zona conocida como el Valle del Guadalquivir, que es donde se encuentra Palma del Río, experimentó un importante auge económico. Durante la época visigoda, Palma perteneció a la provincia y diócesis de Itálica hasta la primera mitad del siglo XII⁵. La localidad de Palma del Río fue conquistada por los musulmanes poco después de su llegada a la península en el 711, después de que lo fueran ciudades como Córdoba, Écija o Sevilla. Sin embargo, no será hasta la época de Taifas (1009-1090) y sobre todo en época almorávide (1090-1161) y almohade (1161-1212) cuando Palma del Río, llamada entonces *Bal-ma*, experimente interesantes impulsos artísticos, tanto arquitectónicos como documentales, algunos de los cuales han llegado hasta nuestros días.

En efecto, de la época islámica en Palma del Río se conservan un castillo, hoy conocido como Alcázar o Alcazaba, sin duda una de las fortificaciones más antiguas de la provincia, construida probablemente en la última etapa del dominio almorávide, cuando hubo que reconstruir muchas de las fortalezas⁶, y un recinto amurallado, ya de época almohade, que rodeaba al castillo y a la población, terminado probablemente en el año 1182.

En el año 1231 Palma del Río fue arrebatada a los musulmanes por el infante don Alfonso de Molina, hermano del rey Fernando III, conquista que, según las crónicas, se alcanzó de una manera cruel y sangrienta, con el consiguiente abandono de la ciudad. Sin embargo, este abandono debió de durar poco tiempo, pues en el año 1241 fue nuevamente conquistada, esta vez por el propio Fernando III y mediante capitulación, lo que permitió a aquellos musulmanes que la habían repoblado tras la toma de 1231 quedarse en la localidad manteniendo sus costumbres y su religión, con lo que pasaron a denominarse, desde un punto de vista étnico, mudéjares⁷. El número de mudéjares descendió tras la rebelión que protagonizaron en el año 1264, pero entre los años 1350 y 1366 un importante número de musulmanes volvió a vivir en la localidad de Palma del Río, un hecho considerado como “[...] el único caso en Castilla de repoblación señorial del siglo XIV que emplea mudéjares”⁸.

EL CONVENTO DE SANTA CLARA EN PALMA DEL RÍO (CÓRDOBA)

Fundación del convento de Santa Clara

Para conocer con exactitud los prolegómenos de la fundación del convento de Santa Clara en Palma del Río, es de consulta obligada la crónica de fray Andrés de

5. M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, p. 9.

6. *Ibidem*, p. 17. En opinión de este autor la erección del castillo musulmán de Palma del Río pudo hacerse entre los años 1114 y 1144 con el fin de controlar una ruta, ya fuera terrestre o fluvial, y detener las incursiones castellanas que pasaran por un vado transitable del Guadalquivir cercano a la localidad de Palma del Río.

7. *Ibidem*, pp. 19-23.

8. *Ibidem*, p. 278.

Guadalupe titulada *Historia de la Santa provincia de los Angeles de la regular observancia y orden de nuestro seráfico padre San Francisco*, en la que se describen muy bien las causas que llevaron a Juan Manos Albas a fundar el convento de Santa Clara. Caballero veinticuatro de la ciudad de Córdoba, comenzó a tener celos de su mujer, doña Mariana Ruiz Cabeza de Vaca⁹, a la que suponía manteniendo relaciones extramatrimoniales con otro hombre, suposición sin duda infundada pues no tenía pruebas de ello. Sin embargo, sin cesar en su empeño y acrecentando sus celos, decidió matar a su mujer para limpiar su honor, retirándose posteriormente a la villa de Palma del Río según exigencias de la propia familia de la difunta esposa.

Entretanto, Juan Manos Albas descubrió que la supuesta infidelidad de su mujer no era cierta, por lo que, enormemente afligido por su culpa y desesperado por el asesinato infundado de su esposa, decidió fundar, por consejo ajeno, un convento de religiosas de la orden de Santa Clara: [...] *que consagradas á su Magestad, le sirviessen en Religion, alabandole dia, y noche en un Coro, rogando por el perdon de su culpa, y por el alma de su muger*¹⁰. En efecto, en su testamento fechado en el año 1509 consta la fundación del citado convento, mediante bula papal de Alejandro VI fechada el 13 de marzo del año de 1498¹¹, lo que permite suponer que con anterioridad al año de 1509 el convento ya estaba construido o por lo menos empezado, cediendo Manos Albas para la erección del edificio unas casas de su propiedad y comprometiéndose con sus bienes y rentas a los gastos originados en la construcción del convento. Cenobio que había de contener, según su fundador, y así consta en la bula fundacional, una iglesia, cementerio, campanario, dormitorio, refectorio, huerto con hortalizas y otras oficinas necesarias¹².

Los primeros condes de Palma, don Luis Portocarrero y doña Leonor Girón de la Vega, decidieron ampliar la fábrica del edificio y también sus propiedades, para lo cual trajeron en el año de 1510 monjas fundadoras procedentes del convento de Santa Clara de Andújar, entre las que destacaban doña Catalina de Cárdenas y su sobrina homónima. Dos años más tarde, las dos religiosas mencionadas marcharon a fundar el convento de Santa Clara de Montilla (Córdoba), y en el de Palma doña Leonor de la Cruz del convento de Santa Cruz de Córdoba fue nombrada abadesa, en su

9. L.M. RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, *op. cit.*, p. 371.

10. A. de GUADALUPE, *op. cit.*, «Libro Undezimo, De las fundaciones de conventos de Religiosas, que tiene la santa provincia de los Angeles: de las que han florecido en santidad, y vida perfecta en ellos», cap. XXVI, «Fundacion, y recepcion del convento de Santa Clara de Palma», p. 550.

11. *Ibidem*, p. 12: «Registro de las Bulas Apostolicas, y letras testimoniales, pertenecientes á las fundaciones de los conventos de la santa Provincia de los Angeles, y á sus privilegios», bula de Alejandro VI: [...] *Ioannis Manos Albas, Laici, Cordubensis, nobis nuper exhibita petiitio continebat, quòd ipse zelo devotionis, quem ad Ordinem sanctae Clarae gerit, accensus, cupit in quadam domo sua propè Parochialem Ecclesiam B. Mariae Oppidi de Palma Cordub. Diocesis, sub temporali dominio dilecti filii nobilis viri, Ludovici Portocarrero, Domini dicti Oppidi existens, quoddam Monasterium Monialium dicti Ordinis construere, aedificare, ac in illius Ecclesia unam perpetuam Capellaniam, pro uno perpetuò Capellano [...] Datum Romae apud sanctum Petrum ann. Incarnat. Domin. 1498. 13. Marcii, Pontificatus nostri anno 7.*

12. *Ibidem*, «Registro de las Bulas Apostolicas, y letras testimoniales, pertenecientes á las fundaciones de los conventos de la santa Provincia de los Angeles, y á sus privilegios», bula de Alejandro VI: [...] *Quare pro parte eiusdem Ioannis nobis fuit humiliter supplicatum, ut sibi ex eadem domo unum Monasterium Monialium dicti Ordinis, cum Ecclesia, caemeterio, humili campana, campanili, dormitorio, refectorio, hortis, hortaliitiis, aliis officinis necessariis.*

ausencia, por el provincial de la provincia de Andalucía. En el año 1520, siendo abadesa doña Leonor de Sossa, los mismos condes de Palma decidieron que el convento quedase adscrito a la provincia de los Ángeles¹³, como ya se ha indicado, al igual que el que ellos habían fundado en 1518 en la misma villa de Palma del Río, el conocido como convento de Nuestra Señora de Belén o de San Francisco.

Llama la atención el hecho de que, a pesar de que el fundador de la Custodia de los Ángeles, fray Juan de la Puebla, estipuló que los conventos de su Custodia debían construirse en las afueras de los núcleos urbanos, como ya hemos comentado y como hizo con el de San Luis del Monte, fundado entre los años 1492 y 1493 por los señores de Palma, don Luis Portocarrero y su mujer doña Francisca Manrique entre Palma del Río y Peñaflo, tanto el de San Francisco como el de Santa Clara se erigieron en el interior del entramado urbano de Palma del Río por deseo propio de sus fundadores. El convento de Santa Clara se ubica dentro del recinto amurallado, en una calle que pasará a denominarse de Santa Clara, junto a la parroquia de la Asunción y del antiguo palacio señorial; sin embargo, como pone de manifiesto Egea Aranda, esta zona se fue despoblando durante la Edad Moderna, y quedó limitada únicamente a las actividades religiosas.

Descripción del convento de Santa Clara

El convento de Santa Clara, cuya historia de ocupación y funcionalidad es muy compleja, no funciona en la actualidad como cenobio. Durante la guerra civil española fue abandonado, y es éste un momento histórico que marca una etapa negra en la historia de Palma del Río, pues numerosos edificios religiosos y sus bienes se perdieron entonces debido a los incendios. Posteriormente regresaron a él las religiosas, pero hubieron de compartirlo con el Auxilio social hasta la década de los setenta, cuando definitivamente fue abandonado. A partir de este momento, y tras algunas transformaciones, el convento estaba abocado a la ruina total, y se ha conservado en pésimas condiciones hasta los últimos años, cuando está siendo restaurado en su totalidad para acoger las dependencias del Ayuntamiento palmeño.

La restauración del cenobio de Santa Clara permite la puesta en valor de su estructura arquitectónica y, por supuesto, de su componente ornamental basado principalmente en la pintura mural. Al mismo tiempo, su recuperación supone para la localidad de Palma del Río una revalorización de su casco histórico presidido por la Alcazaba, la muralla almohade, la parroquia de la Asunción y el convento de Santa Clara.

De los restos que llegaron hasta nuestros días y de su posterior recuperación, sobresale en la construcción del convento de Santa Clara la utilización del ladrillo como material constructivo, posteriormente enlucido para recibir pinturas murales que ocultasen la pobreza del material, y como pavimento, dispuesto en forma de espiga. Los vanos empleados en el cenobio son de dos tipos fundamentalmente: de medio punto peraltado y rebajados o escarzanos, pero siempre enmarcados por alfiz, como se aprecia claramente en el claustro.

13. *Ibidem*, p. 550.

Prácticamente la totalidad de la fábrica debió de construirse en los primeros años del siglo XVI, destacando la iglesia de nave única a la que se accede desde la calle por una puerta lateral situada en el lado del Evangelio. Esta puerta es prácticamente una de las pocas aperturas arquitectónicas del convento al exterior: no hay que olvidar que el convento de Santa Clara era de clausura y, por tanto, debía protegerse del mundo exterior creando en el interior una especie de microcosmos absolutamente espiritual. La presencia de nave única entronca con la tónica habitual en la construcción de las iglesias conventuales de órdenes mendicantes, donde las plantas, ya sean de cruz latina o rectangular, son de una sola nave con capillas laterales entre los contrafuertes¹⁴, una tipología que se mantendrá en el barroco, tanto si son de nueva planta como de remodelación de otra anterior. La cabecera carece de capillas laterales, como marca la propia orden franciscana, puesto que el templo es un lugar abierto al pueblo, la cabecera se reserva únicamente para los rezos de los frailes en una única misa diaria¹⁵.

La puerta que comunica la iglesia con el interior del convento está fechada en el año 1694, momento en el que quizá también se erigiera la fachada norte del claustro con columnas entorchadas, ya que sus características rompen sobremanera con el resto de las fachadas, realizadas en el siglo XVI. La espadaña, muy restaurada en la actualidad, está situada próxima a la entrada al templo desde el exterior y está fechada entre los años 1732 y 1739, según consta en un azulejo.

Respecto a la organización del espacio conventual, en primer lugar hay que dejar constancia de que San Francisco no dispuso en ningún momento cómo debería ser el espacio conventual ni cómo distribuirlo. De este hecho se deduce que los conventos franciscanos hubieron de remitir a las estructuras arquitectónicas conventuales de los monjes benedictinos y cistercienses, adaptando el modelo a la vida del fraile, casi siempre fuera de los lindes arquitectónicos del convento, al que sólo acude a descansar y a cumplir con los oficios religiosos. En cualquier caso, asumiendo una mayor libertad para disponer las distintas dependencias, el claustro continúa siendo un elemento fundamental en la organización del convento, alrededor del cual se distribuyen las principales dependencias, como la sala capitular y las celdas de los frailes o monjas. En los conventos de las órdenes mendicantes será habitual que, además del claustro principal, se dispongan otros más pequeños y secundarios para alojar dependencias como almacenes y salas de estudio, presentes sobre todo en la Edad Moderna, a medida que aumentaba el número de frailes¹⁶, como se puede constatar en el convento de Santa Clara, donde aparecen dos claustros.

14. M. CUADRADO, *Arquitectura de las órdenes mendicantes*, Madrid, Historia 16, 1993, pp. 17 y 18.

15. *Ibidem*, pp. 10 y 12.

16. *Ibidem*, p. 20.

ANÁLISIS DEL CLAUSTRO MUDÉJAR. UTILIZACIÓN DE MOCÁRABES

Descripción del claustro

Este claustro es de planta cuadrangular y se estructura en dos pisos de arcadas que apoyan sobre columnas: en el superior son arcos escarzanos o rebajados y en el inferior de medio punto peraltados; tanto los del piso superior como los del inferior están enmarcados por alfiz, menos en la fachada norte, ya del Setecientos. Esta fachada norte, fechada en el siglo XVIII, se articula en dos pisos por medio de columnas entorchadas de capitel sencillo que soportan los arcos peraltados en la galería inferior, y en la superior se observan columnas de fuste liso sobre las que apoyan arcos escarzanos. En las esquinas del claustro se dispone un pilar a fin de reforzar la estructura, al que se adosan cuatro medias columnas tanto en el piso inferior como en el superior. En el centro del claustro sobresale una fuente estructurada en forma de estrella de ocho puntas y con los frentes cubiertos por azulejos, cuya decoración es la de una flor inscrita en un octógono¹⁷.



Foto 1. Vista del claustro mudéjar en el convento de Santa Clara en Palma del Río, Córdoba (Foto: M.^a Ángeles Raya Raya, 2005).

17. La fuente que se observa en la actualidad es una reconstrucción de la original, no conservada.

Los tres frentes del claustro realizados en el siglo XVI son los más interesantes desde el punto de vista del arte mudéjar, pues son los que presentan mocárabes en las columnas del piso inferior. En todas las columnas se observa el ladrillo como material constructivo, que sin duda estuvo recubierto de estuco para recibir sobre los propios elementos decorativos policromía, fundamentalmente roja y amarilla. De esta policromía se han hallado algunos restos tras las labores de limpieza, pues a comienzos del siglo XX, cuando Rafael Ramírez de Arellano escribió su *Inventario-catálogo histórico artístico de Córdoba*, a propósito del claustro de Santa Clara, hace constar claramente que “[...] tiene tres lados cubiertos con repetidas capas de cal de Morón”¹⁸ menos el lado norte. De hecho, en aquellas columnas en las que ya se han acabado las labores de restauración, se han repintado los ornamentos debidamente cubiertos por yeso en los colores citados, e incluso las hiladas de ladrillo se han repintado alternando el rojo y el amarillo.

En el piso superior las columnas son muy sencillas, puesto que las basas, fustes y capiteles aparecen lisos. El único atisbo ornamental se concentra en la representación de estrellas situadas en las esquinas del cimacio que corona cada capitel. Las columnas de la galería inferior, presumiblemente la parte más antigua del claustro, presentan, por el contrario, un programa decorativo muy rico concentrado en los soportes. Las columnas están formadas por una basa, la cual presenta un pequeño plinto, con un toro decorado en los cuatro ángulos por una especie de hoja de penca. La escocia y el segundo toro aparecen lisos.

Sobre la basa se sitúa el fuste cuya superficie muestra el ladrillo visto. Con las labores de restauración y consolidación del claustro, que aún no han concluido, se observa que el material en el que los fustes estaban trabajados era el ladrillo, que a su vez iba estucado y posteriormente llagado, utilizándose la policromía de rojo y amarillo. Al final del fuste aparece en todas las columnas una moldura que forma el collarino; a continuación el capitel, formado por varias franjas decorativas; encima del collarino se dispone una franja decorada por una hilera de arquillos ciegos. Sobre ésta, se sitúa una tipología decorativa cuyos motivos van a alternar en cada columna, basada en la decoración de cuentas y, en la siguiente, en cadeneta. La última franja decorativa, que sería el equino, presenta decoración de ovas y da paso a un elevado ábaco con elementos ornamentales en los ángulos, bien en forma de pequeñas cabezas o bien en forma de veneras o estrellas.

Finalmente, se superpone al capitel un gran cimacio de planta cuadrangular, sobre el que apoyan directamente los arcos. El cimacio aparece ornamentado con una galería de mocárabes, de clara inspiración nazarí.

Análisis de los mocárabes del convento de Santa Clara y parangones estilísticos con otras manifestaciones mudéjares

En efecto, entre los diferentes recursos ornamentales que, procedentes del arte islámico, utiliza el arte mudéjar, los mocárabes guardan un especial protagonismo. En

18. R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Inventario-catálogo histórico artístico de Córdoba*, con notas de José Valverde Madrid, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, p. 316.



Foto 2. Pilar de esquina del claustro (Foto: Alicia Carrillo Calderero, 2005).

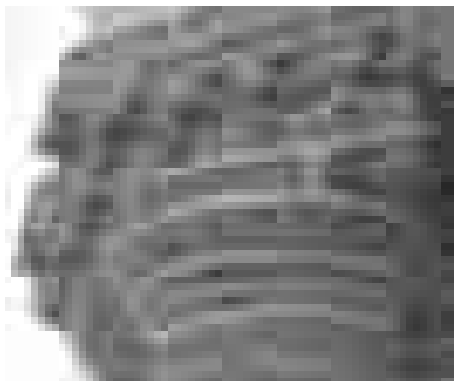


Foto 3. Capitel de columna situada en el pilar esquina (Foto: Alicia Carrillo Calderero, 2005).

la misma línea, cabe destacar de qué manera son utilizados en el arte mudéjar paralelamente en el tiempo a como lo hacen en las manifestaciones andalusíes. De este modo, en las manifestaciones mudéjares los mocárabes se van a desarrollar formal y estéticamente según la fuente consultada, es decir, según el foco que tomen como modelo.

Un ejemplo claro de esta última disquisición lo representan las bóvedas de mocárabes situadas en la capilla de la Asunción del monasterio cisterciense de Las Huelgas en Burgos, fundado por Alfonso VIII en 1187. La capilla de la Asunción de Las Huelgas se terminó a principios del siglo XIII y muestra en su interior tres pequeñas cúpulas de mocárabes realizados en yeso, junto a otras manifestaciones mudéjares de clara raíz almohade. Si comparamos los mocárabes de Las Huelgas con *muqarnas* almohades, como los de la llamada Bóveda del Lagarto en la catedral de Sevilla, del siglo XII, vestigio de la antigua aljama almohade, o con los de la cúpula de la mezquita de Tinmal de 1153, sorprende su enorme parecido formal. De modo que se puede afirmar sin ninguna duda que los mocárabes mudéjares de Las Huelgas son de raíz almohade, al igual que los de la capilla Real en la catedral de Córdoba de 1258, concretamente los de la cúpula central y los de la semibóveda lateral que cobijan la escultura de Fernando III, pues el resto de mocárabes tiene un origen más bien granadino.

Sin embargo, si avanzamos en el tiempo de las representaciones mudéjares de mocárabes, la tendencia que se imita ya no es la almohade sino la nazari, siendo precisamente ésta la influencia que se aprecia en los mocárabes que nos ocupan, los del claustro del convento de Santa Clara en Palma del Río del siglo XVI¹⁹. La disposición es la de grupos de mocárabes situados en línea recta, separado cada uno de ellos

19. Es interesante resaltar cómo los mocárabes que se observan en la actualidad en el claustro del convento de Santa Clara son una reconstrucción de los anteriores, pues éstos se encontraban en un deplorable estado de conservación.

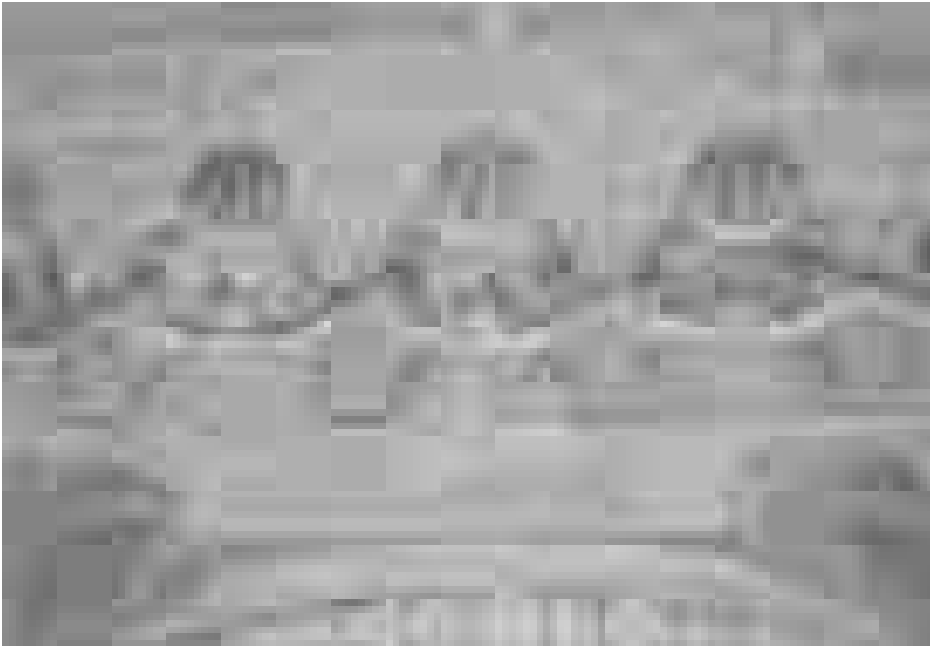


Foto 4. Detalle de los mocárabes (Foto: Alicia Carrillo Calderero, 2005).

por una moldura vertical que hace las veces del “grulillo” de las adarajas²⁰. Los grupos forman una especie de cenefa, estando cada grupo formado por cuatro mocárabes colocados tres en línea y el cuarto encima. El que está situado en la cúspide es el más ancho de todos y presenta decoración incisa de gallones o nervaduras, los otros tres son más pequeños y se muestran con el fondo liso. A tenor de las labores de restauración y conservación, parece que se realizaron en el mismo ladrillo y posteriormente recibieron el enlucido necesario antes de ser policromados.

Ejemplos de mocárabes mudéjares muy parecidos a los de Santa Clara, es decir, de influencia nazarí, los podemos encontrar también en el Salón de los Embajadores del palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla, del siglo XIV, teniendo siempre como referencia, lógicamente, a los mocárabes nazaries que podemos apreciar, por ejemplo, en el palacio de los Leones de la Alhambra de Granada, del siglo XIV, o los de la madrasa granadina de la misma fecha.

Finalmente, resultaría muy interesante en este análisis plantear un símil en cuanto al perfil que marcan los grupos de mocárabes del convento de Santa Clara, no con ejemplos nazaries sino con muestras del arte islámico oriental de Siria, Egipto o Turquía. En efecto, el grupo de tres mocárabes en línea y uno encima decora-

20. D. LÓPEZ DE ARENAS, *Carpintería de lo blanco y Tratado de alarifes y de relojes de sol (1633)*, edición facsímil, Valladolid, Maxtor, 2003, p. 42.

do como una semicúpula gallonada, recuerda enormemente a los portales de *muqarnas* de piedra desarrollados en Siria, portada de entrada al Maristán de Nur al-Din en Damasco fechada en el año 1154²¹; en El Cairo, como la madrasa mameluca del sultán Hasan, de 1356 y 1361²², o en Turquía, como en el Sultan Han en Kayseri, posiblemente fundado por Keiqobad I y construido entre los años 1232 y 1236²³.

CONCLUSIÓN

La utilización de mocárabes en el claustro del convento de Santa Clara en Palma del Río, junto con otros elementos como el alfiz, pone de manifiesto que este claustro no sólo presenta las características propias de una manifestación susceptible de ser incluida en el arte mudéjar, sino que, además, revaloriza una tradición arquitectónica y constructiva vigente en Palma del Río. De él escribió Rafael Ramírez de Arellano: “Es muy interesante la estructura de estas arquerías por su carácter arcaico, pues recuerdan trozos arquitectónicos mucho más antiguos, y especialmente por los capiteles, que el ábaco lo tienen formado por una línea de estalactitas de perfecto gusto mudéjar”²⁴.

Ciertamente, Palma del Río tiene un pasado islámico del que nos han llegado manifestaciones arquitectónicas como la muralla o la Alcazaba; no sabemos si en la época almohade pudieron utilizarse *muqarnas* en alguna construcción porque no hay constancia de ningún tipo. Ahora bien, este legado islámico ha permitido la existencia de un arte mudéjar en Palma del Río que la vincula al pasado almohade y deja patente la asimilación de unas técnicas y gustos que perduraron después de la conquista cristiana²⁵.

Una tradición artística que además encaja perfectamente con la primera etapa del Renacimiento español, momento en el que se construye el claustro de Santa Clara, un período conocido como Gótico Humanista²⁶, confuso y heterogéneo desde el punto de vista arquitectónico. En él se van a suceder y mezclar tradiciones góticas en plantas y alzados, junto con envolturas decorativas propias del Renacimiento italiano. Sin embargo, en estos primeros momentos del siglo XVI, en determinadas zo-

21. J.D. HOAG, *Arquitectura islámica*, Colección Historia Universal de la Arquitectura, Milano, Electa, 1975 [de la edición española, Madrid, Aguilar, 1976, traducción del original al inglés por Juan Novella Domingo], p. 213.

22. S. BLAIR y J. BLOOM, *Arte y Arquitectura del Islam. 1250-1800*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 131.

23. J.D. HOAG, *op. cit.*, p. 237.

24. R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *op. cit.*, p. 316.

25. G.M. BORRÁS GUALIS, *El Islam. De Córdoba al mudéjar*, Madrid, Sílex, 2000, p. 195: “[...] para que se haya formado el arte mudéjar ha sido imprescindible la pervivencia del hispanomusulmán, ya que de lo contrario no hay arte mudéjar”. Efectivamente, en la localidad de Palma del Río perviven ciertas técnicas y gustos como el uso del ladrillo y de los azulejos incluso en realizaciones posteriores, como en la torre de la parroquia de la Asunción, del siglo XVIII.

26. A. VILLAR MOVELLÁN, *La arquitectura del Quinientos*, en A. VILLAR MOVELLÁN (coord.), *Córdoba*, Sevilla, Geve, 1986, tomo III, p. 210.

nas de España, sobre todo en Andalucía, van a predominar en sus parámetros arquitectónicos conceptos tradicionales de construcción y decoración, que hunden sus raíces en la estética vigente durante muchos siglos, la islámica, identificada además como rasgo propio y definidor de una cultura auténtica y con personalidad propia, un mudéjar que en España se da la mano con los primeros atisbos del Renacimiento italiano.

LAS CERÁMICAS MUDÉJARES DE MURCIA. UNA NUEVA PROPUESTA DE ADSCRIPCIÓN CRONOLÓGICA PARA LOS MATERIALES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIII

Jesús Bellón Aguilera*
Carmen Martínez Salvador

En esta comunicación trataremos de presentar, de forma abreviada, parte de las conclusiones del trabajo que hemos estado desarrollando en torno a las producciones cerámicas del siglo XIII en Murcia. Obligados por necesidades de espacio, y de acuerdo con las características de este Simposio, nos ha parecido más lógico presentar los resultados referentes a las cerámicas mudéjares de la segunda mitad del siglo XIII, dejando para una ocasión posterior la exposición y análisis en profundidad de toda la problemática inherente a la evolución y cambios globales de las producciones cerámicas de dicho siglo en la que aquellas adquieren su sentido como consecuencia y desarrollo lógico de todo un conjunto de cambios productivos mediatizados, de un lado, por la propia lógica interna de la sociedad tributaria musulmana de la primera mitad del siglo XIII y, por otro, por la ruptura y modificaciones estructurales derivadas de la conquista y dominio feudal castellano-aragonés. Dejaremos también para este trabajo posterior la necesaria y justa valoración de los estudios sobre cerámicas medievales que han servido de base a este trabajo, y sin los que el mismo tampoco habría sido posible, si bien nos resulta imprescindible mencionar aquí que, en no pocas ocasiones, el carácter historicista de algunos de los planteamientos aplicados al estudio de las cerámicas de al-Andalus supusieron la concesión de un valor concluyente a las fechas de la conquista cristiana de los diversos territorios ocupados, cuya traslación al estudio y cronología de los materiales trataba de *reflejar* en el registro arqueológico el final de la sociedad islámica occidental. En última instancia, esta operación suponía la imposibilidad de reconocer la producción material e intelectual de la población *sometida*, cuya existencia quedaba así relegada al testimonio de las fuentes escritas o, como mucho, a la existencia de unas producciones “mu-

* Arqueólogo, Universidad de Murcia.

déjares” que, en realidad, no se pueden retrotraer más allá de la segunda mitad del siglo XIV. Además, esta perspectiva no sólo servía para negar la influencia de este sector de la población en la formación y desarrollo posterior de la sociedad bajomedieval peninsular, sino que se introdujo como elemento de primer rango para la definición y adscripción cronológica de los restos arqueológicos a un lado u otro de la línea marcada claramente por la presencia de una fecha concreta. Así, los restos arqueológicos fueron integrados en la *idea* previamente concebida de dos mundos nítidamente diferenciados por esa misma historiografía desde siempre o desde casi siempre: el Islam y el Cristianismo.

En este sentido, nuestro trabajo se ha basado en el estudio de los conjuntos materiales del siglo XIII en relación con las estratigrafías exhumadas en la Región de Murcia. Lo más destacable, sin duda, es la presencia *sistemática* de los materiales que presentamos en los paquetes estratigráficos inmediatamente anteriores a las producciones de finales del siglo XIII y principios del XIV, ya caracterizadas por R. Azuar para el área alicantina y localizadas a su vez bajo los materiales de la primera mitad del siglo XIV, fuertemente marcados por la presencia de materiales en verde y morado procedentes de los talleres de Paterna y Manises. Un primer avance de nuestro trabajo fue publicado en la revista *Arqueología y territorio medieval*, de la Universidad de Jaén (BELLÓN AGUILERA y GARCÍA BLÁNQUEZ, 2002), si bien, con el tiempo, alguna de aquellas apreciaciones ha sido convenientemente reconsiderada.

El análisis de los conjuntos materiales exhumados en relación con las estratigrafías correspondientes indica claramente una serie de cambios relativamente acusados desde finales del siglo XII en relación con las técnicas, procedimientos y decoraciones herederas del mundo omeya. Los materiales correspondientes a esta cronología se relacionan con el establecimiento del estado almohade en la región, y coincidiendo por tanto con las reformas oficiales realizadas por este estado en un amplio abanico de cuestiones desde la religión, la metrología, el sistema monetario, el sistema fiscal y la propia política. En general, se trata de un momento de gran desarrollo urbano de la capital murciana durante el gobierno almohade, lo que sucede también en Lorca (BELLÓN AGUILERA y GARCÍA BLÁNQUEZ, 2003) y en numerosas madinas de al-Andalus en un proceso relacionado con la intensa actividad constructiva desarrollada por este imperio africano (HUICI MIRANDA, 2000). Las reformas urbanísticas almohades generan un paisaje estratigráfico caracterizado por la existencia de depósitos muy potentes sobre las estructuras anteriores, llegando en algunos casos a potencias considerables de más de 1,50 m. Los rellenos que originan estas nivelaciones e igualaciones del terreno están formados por tierras asociadas fundamentalmente a la ruina y reutilización como *rudus* de los muros de tapial de tierra y adobe de los edificios anteriores, si bien también se constata el uso de aportes externos para completar o suplir la insuficiencia de estos rellenos, como sucede en los estratos de la calle Ericas (MARTÍNEZ SALVADOR y BELLÓN AGUILERA, 1998) o Trapería de Murcia (MARTÍNEZ SALVADOR y BELLÓN AGUILERA, 1999) y Cerro del Castillo en Lorca (BELLÓN AGUILERA y GARCÍA BLÁNQUEZ, 2003).

Como ya hemos indicado, el análisis correspondiente a las cerámicas relacionables con esta cronología será convenientemente expuesto en un trabajo posterior. No obstante, conviene de momento mencionar aquí que los cambios observables en los registros cerámicos desde el último cuarto del siglo XII (ZOZAYA, 1995) se profun-

dizarán a finales del primer cuarto del siglo XIII e irán acompañados por la multiplicación de las formas y la riqueza de las decoraciones y por un cambio tecnológico que debe ser relacionado con las diferencias observadas, especialmente, en la composición y coloración interna de las pastas: la tendencia ahora es hacia pastas menos gruesas y con desgrasantes más depurados (exceptuando el grupo de tinaja/aguamanil, con características propias), mientras que el color interno de las pastas, en el que predominarán las tonalidades rojizas para las formas de cocina, parece señalar con cierta claridad una significativa variación en los procesos de cocción que podrían ser debidos a un cambio en los hornos cerámicos o en las fórmulas productivas de los materiales. Por último, en lo que se refiere a la factura de las producciones cerámicas, las producciones a torno desplazarán de forma significativa a las producciones a torno lento/torneta, reservándose éstas para elementos con características productivas propias derivadas de su tamaño (tinajas) o morfología (aguamaniles u otras piezas zoomórficas), por ejemplo.

A finales del segundo cuarto del siglo XIII, el proceso de transformación productiva iniciado a finales del XII se encuentra muy avanzado, y constituirá la base sobre la que se desarrollará toda la producción cerámica mudéjar posterior.

LAS PRODUCCIONES CERÁMICAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIII

A los moros olleros, pora sacar terra de que fiziessen su mester; ii alffabas menos cuarta en Almunia (TORRES FONTES, 1960).

Esta referencia textual, que corresponde a la Quinta Partición (1272-1273) de la Huerta de Murcia recogida en el libro del Repartimiento (TORRES FONTES, 1960 y 1991), ya fue mencionada en un interesante trabajo dedicado a la cerámica medieval de Murcia que se basaba, prácticamente, en el estudio de las fuentes medievales (TORRES FONTES, 1988). Aunque muy alejado de la metodología arqueológica, este trabajo contiene interesantes apreciaciones sobre la producción cerámica en la Murcia mudéjar y bajomedieval y, lo que es más importante, indica el mantenimiento de la misma hasta la invasión y conquista aragonesa del Reino de Murcia (1295-1304), hipótesis reforzada mediante la referencia clásica de Llubiá (LLUBIÁ, 1973) y López Elum (LÓPEZ ELUM, 1985) a los alfareros de *nisba al-Murci* contratados en Manises en 1324 y las propuestas de López Elum en el sentido de aceptar la fecha de 1304 como la de introducción de la cerámica dorada en Manises.

En efecto, los datos arqueológicos indican que la producción alfarera murciana no sólo se mantuvo relativamente estable hasta la gran crisis de finales del siglo XIII, sino que en las dos décadas siguientes al establecimiento del Protectorado castellano sobre Murcia (1243), esta producción parece haber experimentado un notable incremento que parece haberse visto mediatizado a finales del tercer cuarto del siglo XIII por una fuerte competencia entre talleres, que se tradujo en una cierta tendencia al barroquismo formal y decorativo de las producciones. En este sentido, es posible pensar que el incremento de mano de obra disponible, derivado de la profundización de las desigualdades sociales como consecuencia de la implantación del nuevo orden feudal, supuso un revulsivo para la producción artesana en general, generan-

do la absorción de la misma en el tejido artesanal un aumento de las producciones cuyo principal objetivo es el de obtener una redistribución de los excedentes mediante la comercialización de estos productos en un sector económico que resultaría de especial interés para los nuevos estamentos feudales por las rentas derivadas de estas actividades... Y de ahí, precisamente, el interés evidenciado en el Repartimiento (TORRES FONTES, 1960 y 1988) de proporcionar los recursos adecuados y regularizar las diversas producciones artesanales en un proceso similar a lo que sucede en otros sectores productivos, como la minería (PUCHE RIART, 1995), aunque no podemos olvidar que esta última actividad está también sujeta a las mediatizaciones específicas derivadas de su dinámica histórica e interés estratégico.

La mayoría de los materiales objeto de este apartado han sido asociados habitualmente a los últimos niveles de ocupación islámica de Murcia, Molina de Segura, Lorca, Jijona (AZUAR RUIZ, 1985), Aspe (AZUAR RUIZ, 1994) o Denia (GIBBERT SANTONJA *et al.*, 1992) y han sido fechados, por lo tanto, con una cronología almohade o tardoalmohade desde finales del siglo XII hasta la primera mitad del siglo XIII. No obstante, debemos destacar aquí la existencia de trabajos anteriores donde se proponían cronologías más acordes con los resultados arqueológicos (CRESSIER *et al.*, 1987) y mucho más cercanas a nuestra propuesta actual: 1243-1280.

En la figura I hemos recogido los tipos más significativos y frecuentes en los registros cerámicos del tercer cuarto del siglo XIII en Murcia. Lo que se debe valorar para la distinción de los mismos respecto a los tipos inmediatamente anteriores es tanto los cambios técnicos, morfológicos y decorativos observables en el conjunto de materiales como su coincidencia en el mismo depósito estratigráfico.

En relación al uso de la técnica del esgrafiado, debemos recordar aquí que las producciones esgrafiadas han sido localizadas en Paterna en relación con producciones tardías del siglo XIV, lo que implica la continuidad de esta técnica al menos hasta finales del mismo siglo (AMIGUES *et al.*, 1991). También está bien representada en contextos del siglo XIV en Ceuta (FERNÁNDEZ SOTELO, 1988) y Qsar es-Seghir. Desde mediados del siglo XIII, el repertorio formal sobre el que se aplica se verá ampliado, abarcando no solo a las jarritas tradicionales, sino también a las tinajas estampilladas y a nuevas formas, como las copas, cuya generalización y reproducción en cerámica quizás podría ser puesta en relación con la presencia y los gustos de los nuevos pobladores cristianos en la región. En este último caso, cabe recordar aquí que los paños de *sebka* o los hexágonos, tan frecuentes como motivo decorativo de las mismas, no aparecen en la loza dorada de Paterna hasta el siglo XIV, continuando en boga hasta la primera mitad del siglo siguiente. Es ahora cuando los motivos decorativos esgrafiados alcanzarán el cenit de su producción, combinando paneles epigráficos y de ataurique con motivos pintados o en reserva, incluyendo entre los temas figurativos representaciones humanas, entre los que destaca la llamada “tañedora de laúd”, cuyas evidentes analogías con la pintura nazarí ya fueron señaladas por Navarro Palazón, aunque esto le indujera algo más tarde, y sin demasiado acierto, a hablar de un estilo artístico “protonazarí” en la Murcia Hudí (NAVARRO PALAZÓN, 1995). Este tipo de producción se desarrolla sobre pastas de color blanquecino muy decantadas y limpias, o sobre pastas pajizas con engobe blanco exterior, típicas de los jarritos del siglo XIV (SALADO *et al.*, 2000), y en formas ya evolucionadas respecto a los tipos básicos Bff y Bee propuestos por G. Rosselló (ROSSELLÓ BORDOY,

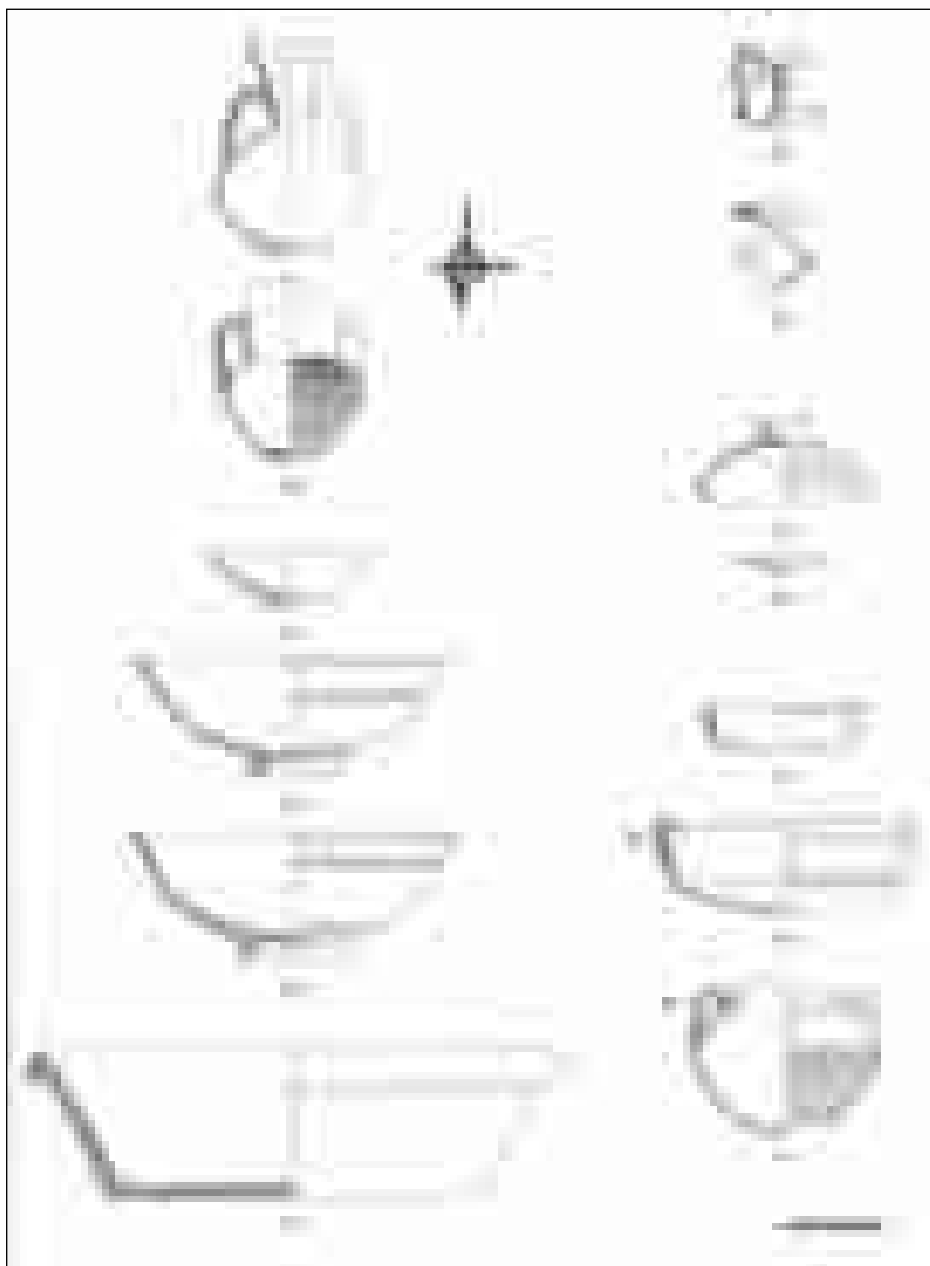


Fig. I. Materiales del tercer cuarto del siglo XIII.

1978), con cuerpos de tendencia esférica, cuellos cilíndricos de desarrollo abombado, convexo al exterior, y repié anular. Otro tipo relativamente frecuente se caracteriza por un cuello troncocónico invertido muy desarrollado y de borde quebrado interior/exterior (fig. I, A1), bien representado en la Torre Grossa (AZUAR RUIZ, 1985). El tipo más característico, sin embargo, presenta cuello cilíndrico de paredes abombadas, cuerpo de tendencia esférica mixta con un desarrollo de la mitad inferior del mismo de forma troncocónica invertida, paredes acanaladas y repié moldurado con una o varias molduras (fig. I, A2). Como ya hemos indicado, desde mediados del tercer cuarto del siglo XIII se observa un progresivo descenso en la calidad de las decoraciones, generalizándose los motivos pseudoepigráficos elaborados mayoritariamente mediante el pintado y reserva de los paneles decorativos, acompañados de una mayor incidencia de las técnicas de rayado sobre la pasta que generan superficies más irregulares e incisiones mucho más anchas y profundas. En cuanto a las pastas, la producción se irá desarrollando progresivamente sobre pastas menos elaboradas y en las que, eventualmente, se irán destacando los desgrasantes empleados, con tonalidades que irán derivando desde los tonos blanquecinos iniciales, a las tonalidades pajizas y amarillo-verdosas.

En lo que se refiere a las formas de mesa, los datos porcentuales extraídos sugieren un progresivo incremento de las producciones de menor tamaño (jofainas y cuencos) sobre las producciones clásicas de ataifores. Las formas son relativamente sencillas para los primeros, predominando las variantes del tipo III de G. Rosselló (ROSSELLÓ BORDOY, 1978), con paredes de tendencia hemiesférica y desarrollo poco profundo en cuarto de esfera, labios apuntados y decoración habitualmente monocroma en verde, melado, blanco o verde turquesa (fig. I, B1). Los ataifores se facturarán, predominantemente, con cuerpos de tendencia hemiesférica y perfiles ligeramente quebrados, sobre todo en la zona inferior del cuerpo, repié anular muy desarrollado y frecuentemente moldurado y labio triangular exterior (fig. I, B2 y B3). El motivo decorativo más frecuente está compuesto por grupos de ovas en vidriado verde turquesa sobre fondo vidriado en blanco. En cuanto a las pastas, presentan tonalidades cálidas que oscilan desde los tonos anaranjados a los tonos rosas y rojizos poco acusados. Los vidriados en blanco son poco consistentes y suelen aparecer frecuentemente muy degradados o poco definidos.

Otras formas de mesa como la redoma o el jarrito presentan, como principal novedad, un pie macizo plano e indicado, sin que deba resultar extraña la aparición en los conjuntos de repiés incluso moldurados o formas cada vez más frecuentes como el repié de disco o en embudo, generalmente relacionado con jarros o jarras de porte mediano y copas.

La forma candil, como se venía percibiendo desde mediados del siglo XIII (AZUAR RUIZ, 1986; ROSSELLÓ BORDOY *et al.*, 1971), se orientará básicamente a los candiles de pie alto (fig. I, D1), con una progresiva y significativa reducción de los cuerpos y con peanas de desarrollo corto, vidriados –como es tradicional– en melado, verde oliva y, sobre todo, en blanco o verde turquesa. No obstante, es también habitual la aparición en los conjuntos cerámicos del candil de pellizco o cazoleta abierta (fig. I, D2), vidriado predominantemente en verde o melado y con un cuerpo de menor envergadura que sus antecesores de la primera mitad del siglo XIII.

En cuanto a las formas de cocina, la forma predominante es la marmita de pasta fina rojiza, vidriada al interior, cuerpo de tendencia esférica, cuello cilíndrico de desarrollo corto en escotadura, base convexa y resalte en la unión cuerpo-base (fig. I, F3). Al igual que sucede con las jarritas, los tipos irán evolucionando progresivamente hacia cuerpos de tendencia esférica mixta, con un fuerte desarrollo de la mitad inferior del mismo en forma troncocónica invertida y paredes acanaladas. A su vez, las cazuelas presentan numerosas analogías con los ejemplares meriníes y nazariés de la segunda mitad del siglo XIII (REDMAN, 1980; ÁLVAREZ GARCÍA y GARCÍA PORRAS, 2000; HITA RUIZ y VILLADA PAREDES, 2000; TORREMOCHA *et al.*, 2000; GARCÍA PORRAS, 2001); facturadas también con pastas rojizas y vidriado interior, presentan cuerpos de tendencia cilíndrica y paredes abombadas convexas al exterior, fondo también convexo (FERNÁNDEZ NAVARRO, 2000) y labios exvasados aplanados o con ranura acusada para el asiento de tapadera (fig. I, F1 y F2).

Tanto los alcadafes como las tinajas mantienen ciertas similitudes formales con los tipos anteriores, si bien en términos generales las pastas son mucho más compactas y con cocciones oxidantes en el caso de los primeros (fig. I, C1), mientras que las segundas presentan una mayor variabilidad técnica derivada de sus características productivas. En cuanto al acabado de las tinajas estampilladas, de características técnicas similares a las de la primera mitad del siglo XIII, los estampillados son progresivamente más depurados, con gacelas, grifos y cabras muy estilizados ya desde mediados del siglo XIII, generalizados ahora entre motivos de ataurique, pseudoepigráficos o manos de Fátima como elementos que perdurarán a lo largo del siglo XIV (AZUAR RUIZ *et al.*, 1985), en un tipo de producción que se desarrollará con mayores o menores variaciones técnicas, estilísticas y formales hasta mediados del siglo XVI (AGUADO VILLALBA, 1991) y que está bien documentada en los niveles portugueses de Qasr-es-Seguir (REDMAN, 1978).

En lo que se refiere a los acabados, el vidriado en verde turquesa debe ser considerado como el paso previo al vidriado en azul. En Ceuta no se documenta este tipo de vidriado hasta mediados del siglo XIII (FERNÁNDEZ SOTELO, 1988), mientras que la aparición del azul debe ser relacionada con la aportación de los inmigrantes iraníes a partir de la segunda mitad del siglo XIII (FROTHINGHAM, 1951; GARCÍA PORRAS, 2000). Es precisamente en esta cronología cuando resulta relativamente abundante en Murcia, apareciendo de forma mucho más restringida en Lorca, donde las producciones vidriadas se decantan por el melado exterior y verde interior para las formas abiertas y una especial preferencia por el verde para los candiles. Una observación similar cabe realizar a propósito de la aparición reiterativa en el registro cerámico de irisaciones en los vidriados de las piezas, especialmente en las producciones de Murcia; estas irisaciones deben ser relacionadas con procesos orientados hacia la producción de vidriados con composiciones químicas diferentes, probablemente, como paso previo a las producciones estanníferas típicas de los talleres de Paterna-Manises, sin que la ausencia de analíticas nos permitan asegurar esta información.

Como ya hemos comentado, la fuerte competencia entre talleres es lo que explica el incremento de formas y decoraciones que va a caracterizar a las producciones mudéjares de Murcia entre 1243 y 1280. Al menos, esto es lo que se deduce de un proceso de investigación que se inició a la inversa, es decir, tratando de analizar, com-

prender y explicar el porqué de este incremento de formas y decoraciones que se observa en las producciones de la segunda mitad del siglo XIII, pero también de sus consecuencias, en última instancia, el descenso en la calidad de los productos a finales del tercer cuarto del siglo XIII, con la generalización de pastas más endebles y motivos decorativos pseudoepigráficos, vegetales y geométricos en esgrafiados y estampillados de menor calidad, si bien en este complejo proceso intervendrán otros factores de tipo sociocultural que también deben ser adecuadamente valorados.

Es en este contexto sociocultural y productivo cuando se va a generalizar la aparición en los registros cerámicos de la forma reposadero (AMORES LLORET, 1991), cuya relación con las abluciones previas a la oración en los tipos más complejos de la serie ya se sugería en dicho trabajo, si bien esta cuestión fue desarrollada por J. Navarro en un trabajo posterior (NAVARRO PALAZÓN y JIMÉNEZ CASTILLO, 1995) en el que estos tipos fueron ya definidos como piletas de abluciones. En su forma más compleja, la forma reposadero parece haber sido introducida en los conjuntos cerámicos domésticos de las viviendas mudéjares como una respuesta privada a las dificultades públicas para la profesión de fe musulmana, lo que explica adecuadamente su generalización en contextos estratigráficos tardíos, como ya habíamos señalado con anterioridad (BELLÓN AGUILERA, 2002) y su ausencia en otros lugares, como en Ceuta, entre 1223 y 1415 (FERNÁNDEZ SOTELO, 1988).

LA CRISIS DEL SIGLO XIII

A finales del siglo XIII se produce un empobrecimiento evidente de los ajuares cerámicos que se traduce, por un lado, en una menor variabilidad formal y, por otro, en la reintroducción de las viejas técnicas productivas de torno lento/torneta para las cerámicas de cocina. Este hecho no se produce, sin embargo, de forma paulatina. Además de los posibles cambios e influencias en los tipos y modas decorativas cerámicas derivados tanto de la incorporación del Reino de Murcia a la corona de Castilla como del influjo de los vecinos nazaríes y meriníes, a juzgar por los resultados de las excavaciones, parece posible relacionar este empobrecimiento con las consecuencias de la invasión y conquista aragonesa del Reino de Murcia.

En efecto, si los inicios de esta crisis productiva deben ser puestos en relación con los efectos de la derrota de la rebelión mudéjar de 1264-1266 y la anexión definitiva del Reino de Murcia por parte de Castilla, será la ocupación aragonesa del Reino de Murcia el principal desencadenante de una crisis productiva de largo alcance que afectará a todos los sectores económicos de dicho reino como consecuencia de la agudización de los procesos de despoblación del territorio derivados de la guerra.

El estudio de los materiales y ajuares cerámicos de las dos últimas décadas de la segunda mitad del siglo XIII revela la existencia de cambios muy sutiles en la composición y características técnicas y formales de los conjuntos analizados. Estos cambios se refieren, sobre todo, a los acabados de las piezas cerámicas, en los que se observa un progresivo empobrecimiento en la composición y calidad de las cubiertas vítreas, mucho menos consistentes ahora. Esto es especialmente visible en los materiales exhumados en la reciente excavación de "Los Villares", en el Campo de Cartagena (BELLÓN AGUILERA y GARCÍA BLÁNQUEZ, 2005), donde se han documentado

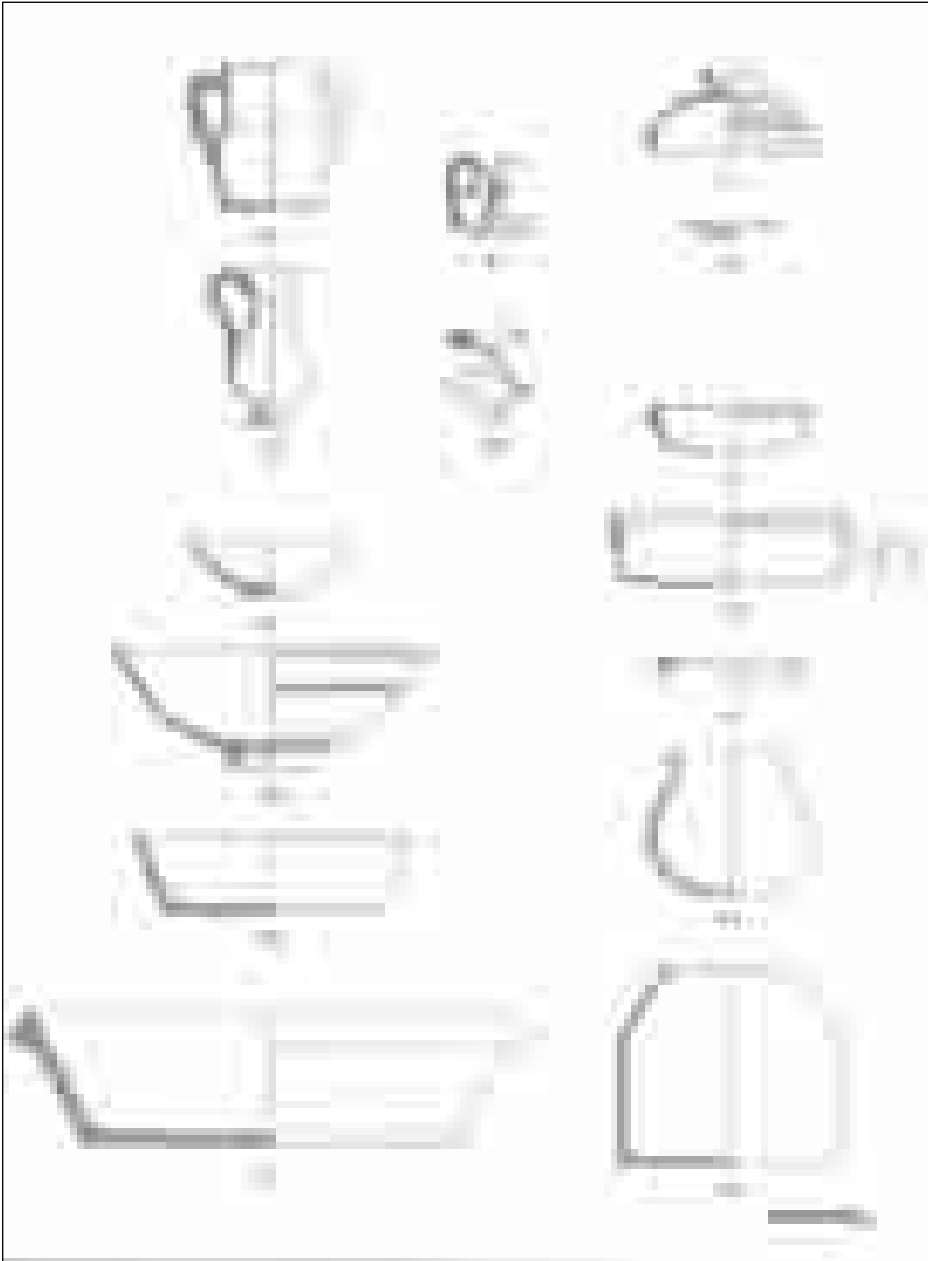


Fig. II. Materiales del último cuarto del siglo XIII.

para las formas de mesa numerosos fragmentos de ataifor y jofaina de cocción oxidante y vidriadas con motivos en verde turquesa sobre un blanco marfileño poco denso o cubiertas monocromas en blanco de carácter diferencial, más densos al interior que al exterior de las piezas, siendo muy habitual la ausencia de vidriado al exterior de las piezas, especialmente en cuencos y jofainas (fig. II, B1 y B2). En este mismo lugar se haya bien representada una forma relativamente poco frecuente en los registros cerámicos de finales del siglo XIII en Murcia, pero que aparece documentada en contextos rurales como en la cercana alquería de “El Pocico” (Cañadas de San Pedro, Murcia), donde se ha localizado asociada a ollas grises catalanas. Se trata de una forma abierta de pasta compacta, textura granulosa, desgrasante medio y cocción predominantemente oxidante. Morfológicamente es de tendencia troncocónica invertida, labio aplanado triangular exterior y base plana vidriada al interior en marrón o melado poco denso. Parece una forma mixta a medio camino entre un ataifor y un alcadafe, quizás una fuente o un lebrillo pequeño (fig. II, B3). Otro de los aspectos significativos es la relativa abundancia del lañado como recurso para la recuperación de estos materiales.

Las cerámicas comunes de mesa, jarritos o jarritas y redomas, se facturan con pastas cada vez más groseras y bastas de color amarillento-verdoso y mayor proporción de desgrasantes tipo micáceo, con texturas menos consistentes y perdurables aparentemente como consecuencia de una peor cocción, mientras que los acabados en vidriado se caracterizan por el empleo de un melado más oscuro del habitual, casi negruzco en ocasiones, si bien se siguen manteniendo los repiés moldurados. El tipo más frecuente de jarrita es el representado por una forma de base ligeramente convexa con resalte muy marcado en unión con el cuerpo, que es globular, y cuello cilíndrico de desarrollo ligeramente convexo (fig. II, A1). Es frecuente también la aparición de redomas sobre base plana muy marcada en la unión con el cuerpo, piriforme y de boca lobulada, vidriadas o no (fig. II, A2). Los motivos decorativos pintados en manganeso o a la almagra seguirán siendo frecuentes en jarros o jarras y jarritos o jarritas hasta bien entrado el siglo XIV, siendo también comunes entre los siglos XV y XVI.

En lo que se refiere a las formas de cocina, ya hemos indicado la reintroducción de formas arcaizantes facturadas a torno lento/torneta de base plana, cuerpo de tendencia troncocónica y decoración a peine engobadas al interior, y cuya generalización en los contextos arqueológicos relacionables con esta cronología debe relacionarse a su vez con la escasez de ejemplares a torno en circulación, motivada por la crisis de los talleres artesanos (fig. II, F5). Estas formas pueden ser localizadas eventualmente con marmitas de cuerpo globular y borde exvasado (fig. II, F4) u ollas grises catalanas (fig. II, F3), junto a cazuelas facturadas a torno, muy similares formalmente a las de las décadas anteriores (fig. II, F1 y F2) o bien facturadas a torno lento/torneta y generalmente vidriadas al interior.

También es frecuente la aparición de alcadafes casi idénticos a los de las décadas precedentes (fig. II, C1) pero vidriados al interior en verde o melado, mientras que siguen manteniéndose en los ajuares domésticos formas tradicionales de cocina, como el anafre y el *tannur*, derivando las formas estampilladas hacia tipos decorativos más sencillos y en los que resulta frecuente la localización de manos de Fátima, ojos y otros símbolos de carácter apotropaico muy estilizados.

Por último, otras formas habituales en los repertorios cerámicos, como las tapaderas o los candiles, no presentan modificaciones sustanciales respecto a los tipos más comunes en el momento inmediatamente anterior, por lo que la distinción cronológica, como ya hemos indicado, debe considerar adecuadamente tanto las peculiaridades técnicas y morfológicas del conjunto, como la concurrencia formal de las diversas variables del mismo y su propia posición estratigráfica.

CONCLUSIONES

La incorporación del Reino de Murcia a la Corona castellana llevará aparejados profundos cambios y alteraciones de los registros arqueológicos que, con potencias estratigráficas de más de dos metros, debieron afectar de forma considerable a los niveles correspondientes e inmediatamente anteriores a la segunda mitad del siglo XII.

El conocimiento de los materiales cerámicos producidos bajo el dominio castellano, pero de manufactura *mudéjar*, nos permite hacer una primera evaluación de estos cambios que resulta especialmente significativa en el caso de Lorca, Murcia y Cartagena. En el caso de la primera, éste será el momento en que se produzca un extraordinario crecimiento extramuros de los arrabales ubicados al sur de la madina (posteriores parroquias de San Jorge, San Mateo y Santiago) (JIMÉNEZ ALCÁZAR, 1994), crecimiento que se realizará sobre los niveles correspondientes al cementerio de la ciudad (fechable, por tanto, en sus últimas fases entre finales del siglo XII y principios del XIII) y que sólo es explicable, como en el caso de Murcia (TORRES FONTES, 1991), por la conjunción de la expulsión de la población musulmana del entorno de la madina tras la rebelión mudéjar (TORRES FONTES, 1994), con una fuerte corriente inmigratoria procedente de las zonas rurales de la misma y la despoblación casi generalizada del Campo de Lorca, aun a pesar del importante esfuerzo realizado para mantener a la población en sus lugares de trabajo y producción de renta mediante una construcción o reforma generalizada de las fortificaciones (GARCÍA BLÁNQUEZ *et al.*, 1991; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ y PONCE GARCÍA, 1999) que debe ser fechada, sin lugar a dudas, en un momento avanzado del tercer cuarto del siglo XIII.

Para Murcia, trataremos en otro lugar de profundizar en las características derivadas de una situación típica de sociedad en transición, como evidencia la existencia de dos poderes establecidos en la misma en zonas contrapuestas política y geográficamente: el Alcázar Mayor, ocupado por los castellanos, y el Alcázar Seguir, palacio que, a pesar de la existencia de restos anteriores (POZO MARTÍNEZ, 1999), indudablemente debió de ser construido con esta finalidad a partir de la segunda mitad del siglo XIII; además, hay que destacar el importante desarrollo de los cambios urbanos de la misma durante las décadas centrales de la segunda mitad del siglo XIII, con una especial incidencia en el arrabal de la Arrixaca, plenamente consolidado desde mediados de siglo, pero cuya población se verá significativamente aumentada como consecuencia de la política castellana tras la rebelión mudéjar y el abandono de los núcleos rurales, especialmente acusado en el caso de Lorca, dada su situación en la frontera con el Reino de Granada.

Es en este contexto en el que se debe fechar la construcción del castillo del Portazgo, cuyas cerámicas no sólo se corresponden con los tipos mencionados en este

trabajo, sino cuyo mismo topónimo indica su existencia como lugar de cobro de los impuestos sobre las cargas y materiales que llegan a Murcia desde Cartagena, revitalizada ahora como principal puerto de Castilla al mar Mediterráneo, sin necesidad de recurrir a otro tipo de explicaciones (POZO MARTÍNEZ, 1988).

Pero quizás lo más interesante sean las implicaciones que el conocimiento de estas cerámicas supone para Cartagena. Aunque el estudio arqueológico de los niveles islámicos en la ciudad sólo acaba de empezar a ser adecuadamente elaborado (RAMALLO *et al.*, 1996), y a pesar de los escasos datos de que disponemos sobre la ciudad en el siglo XIII, es previsible que la reevaluación de los conjuntos cerámicos exhumados en las excavaciones suponga la comprensión de que la consolidación del crecimiento urbano de la ciudad se debe principalmente a los intereses de Castilla para el abastecimiento y manutención de un enclave naval en el Mediterráneo, independientemente de los avatares de la misma en los dos siglos siguientes. Este interés, reforzado de hecho con la creación del obispado de Cartagena y la dotación de los recursos necesarios para el mantenimiento del mismo (TORRES FONTES, 1953) supone necesariamente que el importante desarrollo urbano de la ciudad constatado por la Arqueología para el siglo XIII se producirá, sobre todo, durante la segunda mitad del mismo siglo, viéndose parcialmente truncado por la crisis del siglo XIII y por la inestabilidad política de la corona castellana durante los dos siglos siguientes (TORRES FONTES, 1977).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO VILLALBA, J. (1991), *Tinajas medievales españolas. Islámicas y mudéjares*, Madrid.
- ÁLVAREZ GARCÍA, J.J. y GARCÍA PORRAS, A. (2000), «El ajuar doméstico nazarí. La cerámica de las huertas del Cuarto Real de Santo Domingo (Granada)», *Transfretana*, 4, Ceuta, pp. 139-178.
- AMIGUES, F., MESQUIDA, M. y SOLER, M. (1991), «La cerámica esgrafiada en los talleres mudéjares de Paterna (Valencia)», *IV Coloquio Internacional de la Cerámica Medieval del Mediterráneo Occidental* (Lisboa, 1987).
- AMORES LLORET, R. (1991), «Maquetas arquitectónicas islámicas de Murcia», *Verdolay*, 3.
- AZUAR RUIZ, R. (1985), *Castillo de la Torre Grossa (Jijona)*, Alicante.
- AZUAR RUIZ, R. (1986), «Algunas notas sobre el candil de cazoleta abierta y de pelizco hispanomusulmán», *II CICMMO* (Toledo, 1981), pp. 179-183.
- AZUAR RUIZ, R. (dir.) (1994), *El Castillo del Río (Aspe, Alicante). Arqueología de un asentamiento andalusí y transición al feudalismo (siglos XII-XIII)*, Alicante.
- AZUAR RUIZ, R., NAVARRO POVEDA, C. y BENITO IBORRA, M. (1985), *Excavaciones medievales en el Castillo de la Mola (Novelda, Alicante)*, Novelda.
- AZUAR RUIZ, R., BORREGO, M., MARTÍ, J., NAVARRO, C., PASCUAL, J., SARANOVA, R., BURGUERA, V. y GISBERT, J.A. (1995), «Cerámica tardo-andalusí del País Valenciano (Primera mitad del siglo XIII)», *V CICMMO*, Rabat, pp. 140-165.
- BELLÓN AGUILERA, J. (1999), «Un sondeo estratigráfico en la capilla del Palacio Episcopal. Reflexiones sobre la estratigrafía del siglo XIII en la ciudad de Murcia», *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 15, Murcia, pp. 193-202.

- BELLÓN AGUILERA, J. (2002), «Avance preliminar sobre los materiales del siglo XIII en Murcia: los resultados del sondeo estratigráfico realizado en la capilla del Palacio Episcopal», *Arqueología y territorio medieval*, 9, Jaén, pp. 229-237.
- BELLÓN AGUILERA, J. y GARCÍA BLÁNQUEZ, L.A. (2002), *Supervisión y excavación arqueológica en el Proyecto Vial y Túnel de Acceso al Parador de Turismo del Castillo de Lorca (Murcia)*. Memoria inédita.
- BELLÓN AGUILERA, J. y GARCÍA BLÁNQUEZ, L.A. (2003), «Ocupación y desarrollo urbano de la ladera meridional del Cerro del Castillo de Lorca entre los siglos X al XIII», *Clavis*, 3, Murcia.
- BELLÓN AGUILERA, J. y GARCÍA BLÁNQUEZ, L.A. (2005), *Supervisión y excavación arqueológica de urgencia en el yacimiento de "Los Villares" (Baños y Mendigo, Murcia)*. Memoria inédita.
- BERNABÉ GUILLAMÓN, M. (1994), «Las viviendas musulmanas excavadas en Murcia. La calle de los Reyes (4-6)», *Verdolay*, 6, pp. 133-142.
- BERNABÉ GUILLAMÓN, M. y LÓPEZ MARTÍNEZ, J.D. (1992), «Barrio residencial en la madina de Murcia», *Revista de Arqueología*, 135, p. 64.
- BERNABÉ GUILLAMÓN, M. y LÓPEZ MARTÍNEZ, J.D. (1993), *El palacio islámico de la calle Fuensanta. Murcia*, Murcia.
- CRESSIER, P., RIERA FRAU, M.M. y ROSSELLÓ BORDOY, G. (1987), «La cerámica tar-doalmohade y los orígenes de la cerámica nazarí», *IV CCMMO*, Lisboa, pp. 215-246.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F.V. y LÓPEZ MARTÍNEZ, J.D. (1993), «Restos de viviendas islámicas en la calle Frenería de Murcia», *Memorias de Arqueología*, 4, pp. 342-350.
- FERNÁNDEZ NAVARRO, E. (2000), «Estudio tecnológico de la cerámica nazarí de Granada», *Tranfretana*, 4, Ceuta, pp. 41-70.
- FERNÁNDEZ SOTELO, E. (1988), *Ceuta medieval. Aportación al estudio de las cerámicas (siglos X-XV)*, Ceuta.
- FROTHINGHAM, A.W. (1951), *Lustreware of Spain*, Nueva York.
- GALLEGO GALLARDO, J. (1993a), «Memoria de las excavaciones arqueológicas de urgencia realizadas en calle San Nicolás, 6. Riquelme (Murcia). Octubre de 1988-enero de 1989», *Memorias de Arqueología*, 4, pp. 352-380.
- GALLEGO GALLARDO, J. (1993b), «Memoria de las excavaciones de urgencia realizadas en la calle de S. Pedro, n.º 21 (Murcia, 1989)», *Memorias de Arqueología*, 4.
- GARCÍA BLÁNQUEZ, L.A., MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, A. y MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1991), «La torre islámica "Casa del Obispo", Lorca (Murcia). Intervención arqueológica en el tramo II de la autovía Murcia-Puerto Lumbreras», *Memorias de Arqueología*, 6, Murcia, pp. 621-658.
- GARCÍA PORRAS, A. (2000), «La cerámica española importada en Italia durante el inicio del siglo XIV. El efecto de la demanda sobre una producción cerámica en los inicios de su despegue comercial», *Archeologia Medievale*, XXVII, Siena, pp. 131-144.
- GARCÍA PORRAS, A. (2001), *La cerámica del poblado fortificado medieval de "El Castillejo" (Los Guájares, Granada)*, Granada.
- GISBERT SANTONJA, J.A., BURGUERA SANMATEU, V. y BOLUFER I MARQUES, J. (1992), *La cerámica de Daniya -Denia-. Alfares y ajuares domésticos de los siglos XII-XIII*, Valencia.

- HITA RUIZ, J.M. y VILLADA PAREDES, F. (2000), «Una aproximación al estudio de la cerámica en la Ceuta Marini», *Transfretana*, 4, Ceuta, pp. 291-328.
- HUICI MIRANDA, A. (2000), *Historia política del Imperio Almohade*, 2 vols., Granada, (Tetuán, 1957).
- JIMÉNEZ ALCÁZAR, J.F. (1994), *Lorca: Ciudad y término (siglos XIII-XVI)*, Murcia.
- LÓPEZ ELUM, P. (1985), *Los orígenes de la cerámica de Manises y de Paterna (1285-1335)*, Manises.
- LLUBIÁ, L.M. (1973), *Cerámica medieval española*, Barcelona.
- MALPICA CUELLO, A. y GÓMEZ BECERRA, A. (1991), *Una cala que llaman La Rijana. Arqueología y paisaje*, Granada.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, A. y PONCE GARCÍA, J. (1999), «El Castillo de Felí (Purias, Lorca) a partir de las últimas intervenciones arqueológicas», *Clavis*, 1, Lorca, pp. 9-36.
- MARTÍNEZ SALVADOR, C. y BELLÓN AGUILERA, J. (1998), «Excavación arqueológica de urgencia calle Ericas (esquina con calle San Luis Gonzaga y calle Sta. Lucía)», *Memorias de Arqueología*, 13, Murcia, 2005.
- MARTÍNEZ SALVADOR, C. y BELLÓN AGUILERA, J. (1999), *Excavación arqueológica de urgencia calle Trapería 14-16*. Memoria inédita.
- MESQUIDA GARCÍA, M. (1989), *La cerámica de Paterna al segle XIII*, València.
- MESQUIDA GARCÍA, M. (2001), *La cerámica dorada. 500 años de su producción en Paterna*, Paterna.
- MUÑOZ, F. y CASTAÑO, T. (1993), «El alfar de calle Pedro de la Flor (Murcia)», *Verdolay*, 5, pp. 157-169.
- NAVARRO PALAZÓN, J. (1995), «Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: Al-Qsar al-Sagir», *Casas y Palacios de Al-Andalus. Siglos XII y XIII*, Barcelona-Madrid.
- NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO (1986), *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*, Madrid.
- NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO (1991), *Una casa islámica en Murcia*, Murcia.
- NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P. (1995), «Maquetas arquitectónicas en cerámica y su relación con la arquitectura andalusí», *Casas y Palacios de Al-Andalus. Siglos XII-XIII*, Barcelona-Madrid.
- NAVARRO SANTACRUZ, E. y ROBLES FERNÁNDEZ, A. (1990), «Una aportación al estudio de la alfarería andalusí en el arrabal de la Arrixaca: la excavación realizada en la calle Muñoz de la Peña (Murcia)», *Memorias de Arqueología*, 5, pp. 405-413.
- POZO MARTÍNEZ, I. (1999), «Arquitectura y arqueología islámicas en el monasterio de Santa Clara la Real (Murcia)», *Paraísos perdidos. Patios y Claustros*, Murcia, pp. 53-104.
- POZO MARTÍNEZ, I. (1988), «El Portazgo (Murcia). Un conjunto arquitectónico inacabado de época islámica», *Memorias de Arqueología*, 3, pp. 399-412.
- PUCHE RIART, O. (1995), «La obra minera del rey sabio y las explotaciones de su tiempo», *Actas de las I Jornadas sobre minería y tecnología en la Edad Media peninsular*, León, 1996, pp. 298-304.

- RAMALLO ASENSIO, S.F., SAN MARTÍN MORO, P.A. y RUIZ VALDERAS, E. (1996), «Excavaciones arqueológicas en el Teatro Romano de Cartagena. Campaña de 1995», *Memorias de Arqueología*, 10, Murcia, pp. 296-333.
- REDMAN, C. (1980), «Late medieval ceramics from Qsar es-Seghir», *La céramique médiévale en Méditerranée Occidentale. X-XV^e siècles*, París, pp. 251-263.
- ROSSELLÓ BORDOY, G. (1978), *Ensayo de sistematización de la cerámica árabe en Mallorca*, Palma de Mallorca.
- ROSSELLÓ BORDOY, G., CAMPS COLL, J. y CANTARELLAS CAMP, C. (1971), «Candiles musulmanes hallados en Mallorca», *Mayurqa*, 5, Palma de Mallorca, pp. 133-161.
- SALADO ESCAÑO, J.B., RAMBLA TORRALVO, A. y MAYORGA MAYORGA, J. (2000), «La cerámica de época nazarí en la ciudad de Málaga», *Tranfretana*, 4, Ceuta, pp. 221-257.
- TORRES FONTES, J. (1953), «El obispado de Cartagena en el siglo XIII», *Hispania*, XIII.
- TORRES FONTES, J. (ed.) (1960), *Repartimiento de Murcia*, Murcia.
- TORRES FONTES, J. (1963), «Documentos de Alfonso X el Sabio. El recinto urbano de Murcia musulmana», *CODOM*, I, Murcia.
- TORRES FONTES, J. (1969), *Colección de documentos para la Historia del Reino de Murcia, II. Documentos del siglo XIII*, Murcia.
- TORRES FONTES, J. (1977), *El Concejo de Cartagena en el siglo XIII*, Murcia.
- TORRES FONTES, J. (1988), «Cerámica murciana medieval (siglos XIV y XV)», *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 4, Murcia.
- TORRES FONTES, J. (1991), *Repartimiento y repoblación de Murcia en el siglo XIII*, Murcia.
- TORRES FONTES, J. (1994), *Repartimiento de Lorca*, Murcia.
- TORREMOCHA SILVA, A., NAVARRO LUENGO, I. y SALADO ESCAÑO, J.B. (1999), *Al-Binya, la ciudad palatina meriní de Algeciras*, Cádiz.
- TORREMOCHA SILVA, A., NAVARRO LUENGO, I. y SALADO ESCAÑO, J.B. (2000), «La cerámica de época meriní en Algeciras», *Tranfretana*, 4, Ceuta, pp. 329-376.
- ZOZAYA, J. (ed.) (1995), *Alarcos. El fiel de la balanza*, Toledo.

LA IGLESIA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL DE LAS ROZAS DE MADRID: SU RECUPERACIÓN TRAS LA GUERRA CIVIL DE 1936

Noelia de la Cueva Palacios*

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Aunque no sabemos con exactitud cuándo se fundó Las Rozas de Madrid, es objeto de discusión entre especialistas averiguar su pasado más remoto. Algunos, como Juan Agustín Cea Bermúdez, opinan que ya en el siglo III se asentaba en este territorio la ciudad romana de Miacum, situada entre Titulcia y Segovia; sin embargo, otros no dan mucha fe a semejante hecho¹, como Ortega Rubio, que en su *Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia* identifica Miacum con el despoblado de los Meaques en la Casa de Campo².

Sin embargo, el testimonio más remoto y fiable lo encontramos en *Las Relaciones topográficas de Felipe II*, fechadas en 1575, donde reza que el pueblo de Las Rozas fue fundado hacia 1375 por los labradores Ramos García, Moledero, Molero, Lázaro Martín y Andrés Martín, y que se denominó Las Rozas por la razón de que era todo monte y hubo que rozarlo para edificar las casas³.

Fue considerado por Felipe II como lugar del propio monarca, siendo aldea, jurisdicción y arciprestazgo de la villa de Madrid, aunque se encontrara en el reino de Toledo⁴. En 1575 estaba rodeado por los pueblos de Aravaca, el Pardillo, Majadahonda y Colmenar Viejo. Tenía cercano el río de Guadarrama, donde se encontraban unos molinos, propiedad de doña María de Vargas, y, también, una dehesa y el

* Universidad Complutense de Madrid.

1. «De antigua mansión romana a rico municipio madrileño», *ABC*, 9 de mayo de 2003, p. 15.

2. J. ORTEGA Y RUBIO, *Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia*, Madrid, Imprenta Municipal, 1921, p. 275.

3. C. VIÑAS Y MEY y R. PAZ, *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Provincia de Madrid*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, p. 540.

4. *Ibidem*, p. 540.

monte de El Pardo de su majestad. La villa fue camino de paso hacia Segovia, Valladolid y El Escorial⁵.

En esta época, el pueblo de Las Rozas contaba con ciento cincuenta casas y doscientos vecinos. Las casas eran de cimientos de piedra, tapias de tierra, con postes de roble y pino, y cubierta de teja. Las gentes del lugar eran labradores, pastores, y también llevaban leña y paja a vender a la villa de Madrid. Además, tenían como suministro de agua un caño y un pozo⁶.

En el día de la festividad de San Miguel, en el mes de septiembre, se nombraba a dos alcaldes ordinarios, un alcalde de la Santa Hermandad, y dos regidores, que junto con un alguacil y un escribano velaban por la justicia del lugar⁷. En estas relaciones topográficas se cita la iglesia de San Miguel, que pertenecía al curato de Aravaca, y tenía una ermita dedicada a Nuestra Señora de la Concepción⁸.

En Las Rozas se han librado varias batallas a lo largo de la historia de España; tal es así, que en 1808 fue ocupada por los franceses, los cuales destruyeron gran parte de la población y sus archivos⁹. Y durante la guerra civil española de 1936 el municipio fue frente bélico, el territorio sufrió grandes destrozos, y fue posteriormente reconstruido por el Organismo Nacional de Regiones Devastadas, asunto que va a ocupar este estudio, puesto que dicho organismo realizó la recuperación de la iglesia mudéjar de San Miguel Arcángel.

LA IGLESIA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

El dato más remoto que hemos encontrado acerca de la iglesia de San Miguel Arcángel ha sido en *Las Relaciones topográficas de Felipe II*, de 1575. Pero, aunque no sabemos su fecha de construcción, sí podemos fecharla dentro de este siglo XVI¹⁰, relacionándola con el estilo gótico de la provincia de Madrid y con la estética del mudéjar toledano, ya que Las Rozas estaba situada geográficamente en el reino de Toledo aunque perteneciera a la villa de Madrid.

Como ya hemos apuntado, Las Rozas fue frente de guerra durante la contienda civil de 1936-1939, por lo que el territorio quedó totalmente desolado. Este hecho afectó igualmente a la propia iglesia de San Miguel, que ha podido llegar hasta nuestros días gracias a la reconstrucción que sufrió por parte del Organismo Nacional de Regiones Devastadas al finalizar la guerra, en el año 1939.

La iglesia fue considerada por dicho Organismo como carente de gran valor artístico, pero no por ello dejaba de tener cierto interés, sobre todo para la recons-

5. *Ibidem*, pp. 541-542.

6. *Ibidem*, p. 543.

7. *Ibidem*, p. 543

8. *Ibidem*, p. 544.

9. A. CANTÓ TELLEZ, *Guía de la Provincia de Madrid*, Madrid, Estades Artes Gráficas, 1958, p. 348.

10. En el municipio de Las Rozas no existe documentación sobre la iglesia. Sin embargo en el arzobispado de Madrid se pueden encontrar algunos documentos, pero sus fondos no han podido ser consultados en este estudio.

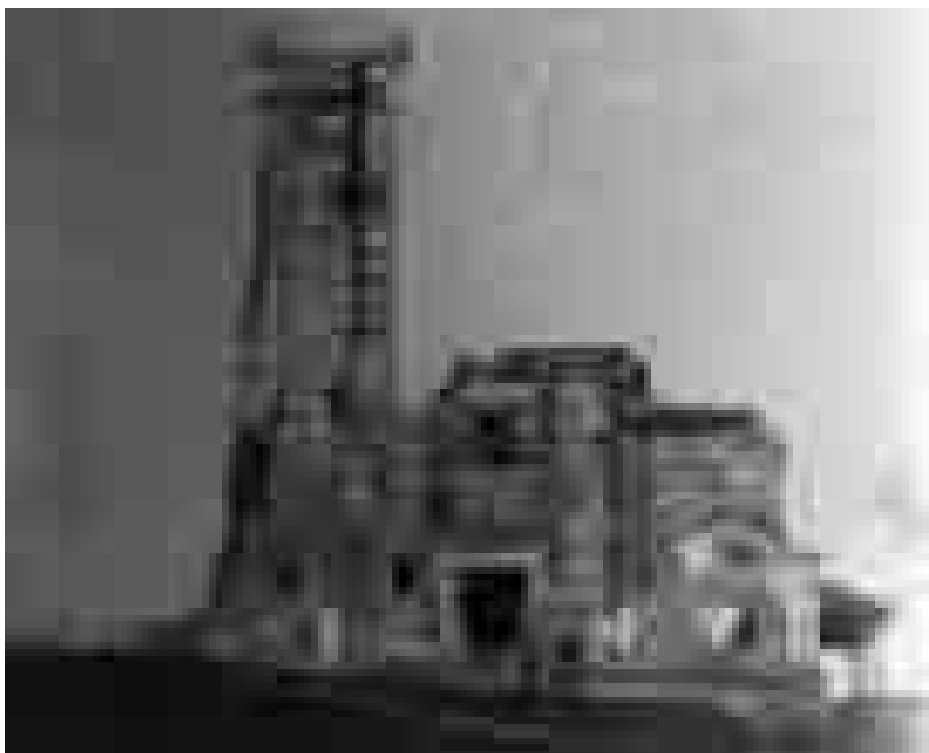


Foto 1. Iglesia de San Miguel Arcángel en 1939 (extraída de Sánchez Domingo).



Fig. 1. Planta de la iglesia de San Miguel Arcángel (según F. García Rozas y J. del Río).

trucción del “sentimiento religioso”. Tanto fue así que, desde el primer momento, Regiones Devastadas se ocupó de lleno en el edificio, y tras cuatro años de arduo trabajo, donde colaboraron también las propias gentes del pueblo, se dieron por terminadas las obras el 30 de marzo de 1943.

A la hora de hacer frente a la reconstrucción de la iglesia parroquial, se siguió el criterio de aprovechar todo cuanto había quedado en pie, y sobre ello reconstruir el edificio tal como fue.

En 1940, los arquitectos que se encargaron de la reconstrucción, Fernando García Rozas y José del Río, redactaron la *Memoria del Proyecto de Reconstrucción*, documento encontrado en el Archivo de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid)¹¹. Según la citada *Memoria*, la iglesia sufrió daños considerables en casi su totalidad, y fue catalogada como ruina. Así, destacan elementos del edificio como la torre, que fue lo más dañado y sólo quedó en pie unas de sus caras. La cubierta presentaba perforaciones de proyectiles. El interior estaba totalmente devastado y expoliado, pues no quedaron ni altares ni ornamentos, y se salvaron el retablo y el altar mayor, aunque quedaron bastante dañados. Por todo ello, los arquitectos consideraron de urgente necesidad proceder a la recuperación y reconstrucción de la iglesia¹².

Se trata de una construcción de estilo mudéjar relacionado íntimamente con el foco toledano, aspecto que se mantuvo en su recuperación, como vamos a exponer a continuación. El proyecto de reconstrucción respetó tanto el emplazamiento como su primitivo aspecto en casi todo el edificio, a excepción del presbiterio, el coro alto y la torre, que fueron diseñados de nueva planta, y se suprimieron las construcciones adosadas al templo¹³.

La planta de la iglesia parroquial, encontrada también junto a la *Memoria* de reconstrucción de los arquitectos en el Archivo General de la Administración de Alcalá, es de tres naves, separadas por pilares graníticos de sección cuadrada que sostienen los arcos de medio punto. Cuenta con un ábside poligonal gótico que sobresale en planta y que está flanqueado por dos muros testero, de influencia castellano-leonesa a través del foco mudéjar toledano. A los pies, insertada en la planta, se encuentra la torre de sección cuadrada, y un coro en alto.

En la cubierta de madera de las tres naves se sustituyeron los elementos desaparecidos o destruidos por otros nuevos de idéntica silueta¹⁴, de manera que es en esta parte del edificio donde podemos ver la conexión más clara con la estética mudéjar. La nave central tiene una armadura a dos aguas de par y nudillos, la nave de la Epístola tiene también una cubierta de par y nudillo, y la nave del Evangelio es de par e hilera, donde los pares de un lado quedan al descubierto, mientras que los del lado contrario están cubiertos con una tablazón, lo cual pudo ser una solución que quedó inconclusa por falta de material en una época de escasez como fue la posguerra.

11. F. GARCÍA ROZAS y J. del RÍO, *Memoria. Reconstrucción de la iglesia parroquial de Las Rozas*, Madrid, Archivo de la Administración de Alcalá de Henares, 1940, pp. 1-3, caja (4)111, sig. 2.951 (TOP 76/03).

12. *Ibidem*, p. 1.

13. F. GARCÍA ROZAS, «Reconstrucción de la iglesia de las Rozas de Madrid», *Reconstrucción*, año IV, 36, octubre 1943, pp. 337-340.

14. F. GARCÍA ROZAS y J. del RÍO, *op. cit.*, p. 2.



Foto 2. Iglesia de San Miguel Arcángel en 2005.

La cubierta del crucero se mantuvo en pie en su totalidad, por lo que únicamente se sometió a un proceso de limpieza¹⁵. Se trata de una bóveda de crucería que sigue los modelos del siglo XVI, con nervios diagonales, terceletes, círculo en torno al polo y ligazones formando una estrella de cuatro puntas. Los nervios apoyan en elementos renacentistas¹⁶.

Al exterior el edificio presenta relación con el foco mudéjar toledano, con muros de mampostería cajeada y ladrillo, cabecera poligonal sostenida por unos contrafuertes de ladrillo en los ángulos que apoyan sobre un basamento de granito, y un alero formado por cuatro hiladas de ladrillos en resalte, la primera y la tercera a sogá, la segunda a tizón y la última rematada en perfil de nacela.

Las puertas de acceso son tres: la del Evangelio y la de los pies son adinteladas, compuestas por jambas y dintel de piedra granítica, y sobre el dintel un arco de descarga rebajado de ladrillo que ofrece un aspecto decorativo. En la fachada occidental, que se rehizo en su totalidad, se proyectó la entrada principal de la iglesia¹⁷, pre-

15. *Ibidem*.

16. A. MORENA BARTOLOMÉ, *La arquitectura gótica religiosa en la provincia de Madrid*, Madrid, Talleres gráficos Vda. de Bermejo, 1974, p. 29.

17. F. GARCÍA ROZAS y J. del RÍO, *op. cit.*, p. 2.

cedida por un pórtico soportado por dos pilares de sección cuadrada sobre un pequeño plinto para ganar en altura. El vano de entrada es de granito y está decorado en toda su abertura por un almohadillado no muy pronunciado, cercano a la estética renacentista que ya empieza a estar presente en esta España del siglo XVI.

Sin embargo, en la segunda mitad de la década de 1960, según testimonio de las propias gentes del pueblo, comienzan unas reformas en el interior del edificio. Se tapió la puerta del Evangelio por el frío en el muro interior de la iglesia, y se dejaron solamente dos puertas de entrada al edificio, aunque en el aspecto exterior seguía presentando las tres entradas. Pero hoy en día, en junio de 2005 se ha reabierto de nuevo la puerta del muro del Evangelio, con lo que ha recobrado su aspecto primitivo.

La torre es de nueva planta, se construyó en su totalidad reduciéndose su altura¹⁸. Se trata de una estructura cuadrada situada a los pies de la nave del Evangelio. Está formada por dos cuerpos y presenta una decoración sobria al exterior. En el segundo piso se abren los huecos de las campanas y está coronada por un chapitel de zinc típicamente madrileño. Los arquitectos proyectaron que la subida a la torre fuera mediante escalera a la catalana con barandilla de hierro, y el piso del campanario de madera¹⁹.



Foto 3. Interior de la iglesia de San Miguel (2005).

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*, p. 3.

A los pies de la nave de la Epístola se encontraba adosada la casa parroquial, pero en la reconstrucción se prescindió de ella, con lo cual quedó esta parte de la fachada totalmente libre.

En el proyecto de reconstrucción se proyectaron nuevos elementos como el coro colocado a los pies y en alto, respetando así la típica ubicación castellana. La sacristía se instaló en el brazo del crucero de la Epístola, lugar que había sobrevivido a la guerra. El mobiliario, totalmente nuevo, siguió también la estética castellana. Éste consistió en la realización de bancos, confesionarios, muebles auxiliares..., todo ello en madera²⁰.

Según la memoria de reconstrucción, tanto el retablo como el altar mayor se salvaron tras la guerra, aunque sufrieron destrozos. Se trata de un retablo de madera dorada, formado por tres cuerpos y tres calles. En el cuerpo inferior de la calle central se encuentra el sagrario sobre un altorrelieve de la Última Cena. En el segundo cuerpo hay una hornacina central con la figura de San Miguel Arcángel, y en las calles laterales, pinturas sobre tabla con escenas de la Pasión de Cristo. En el cuerpo superior, en la calle de la izquierda se representa la escena de Cristo cargando la cruz, en la central hay un crucifijo del siglo XVII²¹, y en la calle de la derecha se representa el Descendimiento.

La imagen de San Miguel del retablo mayor desapareció y se sustituyó por otra nueva. En la capilla lateral se encontraba un pequeño retablo que también desapareció, se proyectó una pintura mural que representaba el Descendimiento²², pero que hoy en día no existe, y se ha dispuesto en su lugar uno de los retablos que se ejecutaron posteriormente, como los que se encuentran en las naves laterales.

Fue en el interior del edificio donde surgieron las mayores dificultades, ya que todo había desaparecido por completo y no se conservaban datos. A esto hay que sumar también el gasto excesivo que hubiera supuesto la construcción de retablos comparables a lo que había. Sin embargo, por respeto a la religión y al arte, se ejecutaron los nuevos elementos con una digna categoría artística y material²³.

CONCLUSIÓN

La iglesia de San Miguel Arcángel es una construcción mudéjar del siglo XVI relacionada con la estética del foco toledano, lo que se tuvo en cuenta en su remodelación.

Su reconstrucción estuvo marcada por dos factores:

1. A favor, el interés del Estado en “la recuperación del sentimiento religioso”.
2. En contra, el gasto siempre importante de las labores de rehabilitación, en una época de posguerra donde la crisis económica estuvo presente.

20. *Ibidem*, p. 2.

21. J.M. AZCÁRATE, *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Valencia, Dirección General de Bellas Artes, 1970, p. 249.

22. J. VAQUERO, «Reconstrucción de iglesias en los pueblos adoptados», *Reconstrucción*, año III, 21, marzo 1942, p. 119.

23. *Ibidem*, pp. 111 y 117.

Regiones Devastadas desempeñó un papel importante en la recuperación de la iglesia. Los arquitectos que realizaron el proyecto de reconstrucción, Fernando García Rozas y José del Río, mantuvieron un criterio justo en la recuperación del edificio mudéjar, y de su actuación cabe destacar lo siguiente:

- La rápida intervención y reconstrucción: apenas cuatro años (1939-1943).
- El aprovechamiento de todo cuanto quedó en pie.
- La sustitución de los nuevos elementos por otros de idéntica construcción, respetando en todo momento la primitiva edificación mudéjar.

Gracias a este trabajo de reconstrucción en la década de 1940, la iglesia de San Miguel Arcángel ha podido llegar hasta nosotros como la primitiva iglesia mudéjar del siglo XVI. En este hecho se ha basado la elaboración de este estudio, que comenzó en el año 2003 como una pequeña aportación a un trabajo de clase en la asignatura de Arte Mudéjar, impartida por la Dra. Rodríguez Peinado en la Universidad Complutense de Madrid. En este estudio he seguido trabajando y profundizando hasta hoy en día, con el apoyo incondicional de la Dra. Rodríguez Peinado.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas (MOPU arquitectura), 1987.
- AZCÁRATE, J.M., *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Valencia, Dirección General de Bellas Artes, 1970.
- CANTÓ TÉLLEZ, A., *Guía de la Provincia de Madrid*, Madrid, Estades Artes Gráficas, 1958.
- «De antigua mansión romana a rico municipio madrileño», *ABC*, 9 de mayo de 2003, p. 15.
- GARCÍA ROZAS, F., «Reconstrucción de la iglesia de Las Rozas de Madrid», *Reconstrucción*, año IV, 36, octubre de 1943, pp. 337-340.
- GARCÍA ROZAS, F. y RÍO, J. del, *Memoria. Reconstrucción de la iglesia parroquial de Las Rozas*, Madrid, Archivo de la Administración de Alcalá de Henares, 1940, pp.1-3.
- MADOZ, P., *Madrid. Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaria, Partido y Villa*, Madrid, Imprenta Fareso, 1981.
- MORENA BARTOLOMÉ, A., *La arquitectura gótica religiosa en la provincia de Madrid*, Madrid, Talleres gráficos Vda. de Bermejo, 1974.
- ORTEGA RUBIO, J., *Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia*, Madrid, Imprenta Municipal, 1921.
- SÁNCHEZ DOMINGO, J.R., *Apuntes para la historia de Las Rozas*, Madrid, Ediciones la Librería, 1993.
- VAQUERO, J., «Reconstrucción de iglesias en los pueblos adoptados», *Reconstrucción*, año III, 21, marzo 1942, pp. 111-119.
- VIÑAS Y MEY, C. y PAZ, R., *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Provincia de Madrid*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

PERVIVENCIA DE LO MUDÉJAR EN TERRITORIO BURGALÉS: EL PÚLPITO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL CAMPO

Jorge Martínez Montero*

INTRODUCCIÓN

Como muestra de la irradiación e influencia del mundo artístico mudéjar durante la Edad Moderna en el ámbito burgalés, merece la pena detenerse en el estudio pormenorizado de pequeñas obras, destinadas a ensalzar y completar el ornato litúrgico de las iglesias, y en las que la labor artesanal en el campo de la ornamentación roza sus cotas más altas.

En el caso más concreto de los púlpitos, acaban por copar un lugar privilegiado en el interior de los templos, constituyendo una de las partes más codiciadas aptas para el delicado trabajo de los alarifes mudéjares. Fiel reflejo del influjo y diversidad cultural e histórica, propios del comienzo del mundo moderno, se erige una de las mejores muestras en la iglesia de la localidad burgalesa de Santa María del Campo.

LA VILLA DE SANTA MARÍA DEL CAMPO

Está emplazada en una de las zonas geográficas de mayor llanura, entre los ríos Arlanza y Arlanzón, a escasos cuarenta kilómetros al suroeste de la provincia de Burgos. Capital del arciprestazgo, contará desde sus inicios con un innato afán expansionista presente en el continuo incremento de sus dominios; lugares como Escuderos, Negrillos, Palenzuela o Torremoronta pasarán a ser territorios anexionados¹. Desde mediados del siglo XV, ocupará el cargo de “Cabeza de las Behetrías de Cas-

* Becario de investigación. Universidad de León.

1. Fray V. de la CRUZ, «Notas para la historia de Santa María del Campo», *Boletín de la Institución Fernán González*, 176, Burgos, 1971, pp. 584-601; J. RUIZ CARCEDO, *Santa María del Campo*, Burgos, 1991.

tila la Vieja”, señorío libre con pleno derecho de elegir o prescindir de la protección dispensada por el señor².

Todos estos aspectos favorecieron un continuo resurgimiento poblacional en la zona, cuyo punto de partida se situará en torno a la primitiva iglesia de Santa María, primer enclave religioso erigido en la villa.

LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Considerado uno de los ejemplos más emblemáticos de la arquitectura gótica burgalesa, su labor de fábrica dio comienzo a mediados del siglo XIII, prolongándose las obras de reforma durante los siglos XV y XVI³.

Se trata de una iglesia de planta de cruz latina con tres naves de cinco tramos cada una, separadas por pilares con bóvedas de crucería, nave de crucero, y ábside poligonal en la cabecera⁴. Adosado al norte del templo, conserva el claustro procesional, obra del primer cuarto del siglo XV, mientras que, de inicios del siglo XVI, se erige a los pies del mismo una monumental torre renacentista con portada de acceso, obra de los maestros Diego de Siloe y su discípulo Juan de Salas⁵.

En el interior destacan, entre otras obras, la magnífica escalinata plateresca de acceso al altar mayor, la sillería coral de estilo gótico-mudéjar, ubicada desde el siglo XVIII en la nave central, el retablo barroco de la capilla mayor, y el excepcional púlpito mudéjar, objeto de la presente comunicación.

2. P. ARROYO GONZALO, «Las Behetrias de Castilla la Vieja», *Boletín de la Institución Fernán González*, 112, Burgos, 1950, pp. 241-248; ÍDEM, *Boletín de la Institución Fernán González*, 113, Burgos, 1950, pp. 331-340.

3. Acerca de la labor constructiva de la iglesia, véase: V. LAMPÉREZ Y ROMEA, «Santa María del Campo, Castrogeriz, Olmillos, Villamorón (Notas de una excursión por tierras burgalesas)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1920, pp. 66-67; P. ARROYO GONZALO, *Santa María del Campo (Burgos). Notas históricas y descriptivas de la Iglesia y del Municipio*, Madrid, 1954; J.M.^a de AZCÁRATE RISTORI, *Monumentos Españoles*, Madrid, 1954, II, p. 258; T. LÓPEZ MATA, *La provincia de Burgos en la geografía y en la historia*, Burgos, 1963, pp. 330-334; S. ANDRÉS ORDAX, «Burgos», *Castilla y León/1, La España gótica*, vol. IX, Madrid, 1989, pp. 195-200; ÍDEM, *La provincia de Burgos*, León, 1991, pp. 101-102; ÍDEM, *Por tierras de Burgos*, León, 1994, pp. 101-102; J. RIVERA BLANCO (coord.), *Catálogo monumental de Castilla y León: bienes inmuebles declarados*, Salamanca, 1995, I, pp. 272-273; J. RUIZ CARCEDO, *Santa María del Campo*, Burgos, 2003, pp. 27-61.

4. En los capiteles de la iglesia puede apreciarse uno de los programas iconográficos más expresivos de la escultura tardogótica. J.J. CALZADA TOLEDANO, «Las virtudes y los vicios en Santa María del Campo», *Boletín de la Institución Fernán González*, 222, Burgos, 2001, pp. 123-145.

5. L. HUIDOBRO SERNA, «Artistas burgaleses. Diego de Siloe», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, 1, Burgos, 1922, pp. 6-15; 2, 1923, pp. 40-49; 3, 1923, pp. 69-76; 4, 1923, pp. 101-105; 5, 1923, pp. 136-140; ÍDEM, «Testamento de Juan de Salas. Maestro cantero de la torre de Santa María del Campo», *Boletín de la Institución Fernán González*, 104, Burgos, 1948, pp. 197-201; M.Á. ZALAMA RODRÍGUEZ, «Diego de Siloe y la torre de Santa María del Campo (Burgos)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1990, tomo LVI, pp. 404-412.

EL PÚLPITO

Entendido como un elemento arquitectónico de reminiscencias medievales, destinado a la oración o predicación pública, elevado, a modo de tribuna, algo más de un metro y medio de altura respecto al suelo, en una de la pilastras de los pilares torales del crucero, se estructura en tres partes bien diferenciadas: escalera, tribuna y tornavoz⁶.

Tipológicamente muy simple, se accede a él a través de una escalera de sección semicircular, compuesta por diez reducidos peldaños, exteriormente recubierta por una profusa decoración geometrizable.

La tribuna, de sección poligonal, está cubierta por cinco paneles rectangulares separados por estilizadas pilastras, cuyos paños, enmarcados por motivos soguedados, aparecen copiosamente ornamentados a base de esquemáticos elementos geométricos y vegetales de lacerías y claraboyas góticas. Bajo ella, se sitúa una basa moldurada rematada en su extremo inferior por un esquemático y peculiar personaje de complejidad fuerte y cabeza tocada, único elemento figurativo de toda la composición.

El conjunto se cierra con una marquesina acústica a modo de dosel, tornavoz o baldaquino de corte clásico realizado en fechas más tardías, a modo de una gran venera invertida, portada por dos jóvenes entrelazados por una cinta que pende de un mascarón; sobre esta, y a modo de remate, un pináculo de sección piramidal, adornado con rostros barbados, angelotes, calaveras y cintas.

Su laboriosa factura, basada en el trabajo a molde del yeso sobre una estructura de madera o ladrillo, se hace presente en la decoración de yeserías de tradición gótico-mudéjar, en las que se suceden motivos arquitectónicos, geométricos y vegetales, que originariamente aparecerían policromados⁷. Algunos de estos elementos recuerdan a los existentes en los respaldos de la sillería del coro, contemporánea y realizada en nogal, otro de los materiales más nobles empleado por los alarifes mudéjares en muchas de sus obras, como techumbres, armaduras o aleros.

Muchos han sido los eruditos, historiadores, cronistas o viajeros que han dirigido su mirada a tan magnífica obra, dedicándole unas sucintas palabras: don Vicente Lampérez y Romea, en la década de los veinte del siglo XX, incidiendo en las calidades textiles de sus yeserías, afirma de él que pertenece a un estilo gótico avanzadísimo, tratado a modo de un tejido brochado de la época⁸, mientras que don Primitivo Arroyo Gonzalo, en los años cincuenta, ensalza nuevamente su calidad artística y su buen estado de conservación⁹.

6. El papel que desempeñaron los púlpitos en la liturgia cristiana a lo largo de los tiempos, tras el Concilio Vaticano II ha desaparecido casi por completo, dejándose prácticamente de utilizar, en favor del empleo de funcionales atriles localizados en uno de los extremos del altar mayor.

7. Para conocer de manera directa los materiales, técnicas y formas de trabajo de los yeseros mudéjares, consúltese: P.J. LAVADO PARADINAS, «Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trabajo: el yeso», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo (1984)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 435-452, y, del mismo autor, «Las yeserías mudéjares en Castilla la Vieja y León», *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo (1990)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991, pp. 399-440.

8. V. LAMPÉREZ Y ROMEA, «Santa María del Campo, Castrogeriz, Olmillos, Villamorón...», p. 67.

9. P. ARROYO GONZALO, *Santa María del Campo (Burgos). Notas históricas y descriptivas de la Iglesia y del Municipio...*, p. 33.



Foto 1. Vista del púlpito en el interior de la iglesia (Fotografía cortesía de Editur).



Foto 2. Púlpito (Fotografía cortesía de Editur).



Foto 3. Escalera de acceso al púlpito (Fotografía del autor).



Foto 2. Tribuna del púlpito (Fotografía cortesía de Editur).

Muy poco sabemos de su proceso de fábrica, su fecha de realización o su autoría, ya que entre la documentación de su archivo, tantas veces expoliado, depositada actualmente en el Archivo Diocesano de Burgos, no hay constancia de ninguna referencia documental al respecto, hecho en virtud del cual nos vemos abocados a establecer una datación aproximada, en función de meras analogías formales y estilísticas respecto a otras obras de características muy similares, encuadrándolo cronológicamente a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, de la mano de artifices mudéjares de clara ascendencia musulmana. Momento éste de plena ebullición constructiva en el templo, motivada por una insigne labor de patrocinio por parte de los señores de Torremoronta, don Francisco de Barahona y doña María de Herrera (†1513), verdaderos benefactores de la villa, cuyos cuerpos descansan en un sepulcro, a los pies de la citada escalinata del presbiterio¹⁰.

En cuanto a la difusión de tales modelos a lo largo del territorio burgalés, se ha de reseñar su análoga presencia en un gran número de obras, algunas de ellas presentes en el propio radio de acción de la zona, como es el caso del púlpito de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, en la localidad de Mahamud, obra de factura brillante y muy afin a su coetánea, de la que difiere en la afortunada conservación de su originario tornavoz¹¹. Otros ejemplos burgaleses los podemos encontrar en el púlpito de la iglesia de Santa María de Arenillas de Riopisuerga, en el de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Tapia de Villadiego, en el de la iglesia de San Juan Bautista y San Juan Evangelista de Padilla de Abajo, o en el de la iglesia de San Nicolás de Bari, en Arroyuelo; todos ellos bastante parejos en su estructura, ornamentación y cronología¹².

Más reciente, de acuerdo con los dictámenes del historiador don Pedro Lavado Paradinas¹³, otro centro de irradiación de modelos en los pulpitos es el foco palentino, zona geográficamente limítrofe donde se tiene constancia de la mano de artistas mudéjares en obras como las de los pulpitos de la ermita de Nuestra Señora de las Fuentes, en Amusco; el de la iglesia de San Hipólito, en Támara; el de la ermita de Torre Marte, fechado en 1492; el de la iglesia de Santa María de Becerril de Campos, obra del yesero Alonso Martínez de Carrión, o los de las iglesias de Santa Eulalia y Santa María de Paredes de Nava; estos últimos entroncan ya con un nuevo lenguaje, propio del mundo artístico del Renacimiento¹⁴.

10. Sobre la excepcional escalinata y el sepulcro de los señores de Torremoronta, véase I. RÍO DE LA HOZ, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, 2001, pp. 357-359.

11. Á. VIÁN ALONSO, *Mahamud: en la historia y en el arte*, Burgos, 2003.

12. En relación a un estudio detallado de cada uno de estos pulpitos, consúltese M.^ªL. CONCEJO DÍEZ, *El arte mudéjar en Burgos y su provincia*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

13. P.J. LAVADO PARADINAS, «Pulpitos mudéjares de yeso», *Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, vol. XX, Madrid, 1979-1980, pp. 145-158.

14. Para ahondar en el estudio de los pulpitos palentinos, véanse los siguientes trabajos de P.J. LAVADO PARADINAS: «Carpintería y otros elementos típicamente mudéjares en la provincia de Palencia, partidos judiciales de Astudillo, Baltanás y Palencia», *Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*, Palencia, n.º 38, 1977, pp. 7-234; «Dos obras inéditas del yesero palentino Alonso Martínez de Carrión», *Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*, Palencia, n.º 40, 1978, pp. 211-215; «Carpintería y otros elementos mudéjares en la provincia de Palencia», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo (1975)*, Teruel-Madrid, DPT-CSIC, 1981, p. 430.

En este contexto, los púlpitos que se realizan dentro de los parámetros renacentistas se trabajan en piedra, madera y hierro forjado, adquiriendo definitivamente un formato redondo en su ambón y una nueva lectura iconográfica en su ornamentación. Tal es el caso del conocido púlpito de la iglesia burgalesa de San Esteban, obra pétreo del maestro Nicolás de Vergara realizada hacia el año 1520, en el que se copian estampas de grabadores italianos del momento¹⁵; otros tan significativos como el de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero, obra de los carpinteros Miguel de Espinosa y Juan de Cambray, o los de las catedrales de Palencia y Ávila¹⁶.

CONCLUSIÓN

En último término, se quiere dejar constancia de que uno de los principales objetivos de la presente comunicación, el estudio pormenorizado de dicho púlpito como muestra perenne de la cultura mudéjar a lo largo del tiempo, nos permite conocer de primera mano el importante papel artístico y ejemplarizante que supone, aunando a la par un cúmulo de rasgos propios de otras épocas, formas decorativas musulmanas en consonancia con elementos tardogóticos y renacentes, dando como resultado una obra de estilo inconfundible, denominado mudéjar.

15. M.^ªC. BARRIGÓN FUENTES, *La escultura del renacimiento en Burgos (1500-1560)*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pp. 154-155.

16. J.A. de QUINTANA, «El púlpito de la iglesia de Santa María de Aranda», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, 22, Burgos, 1928, pp. 269-271; J. VILLA-AMIL Y CASTRO, «Los púlpitos de la catedral de Ávila», *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, s.f., pp. 337-348.

LOS MUDÉJARES DE TERUEL Y ALBARRACÍN

Germán Navarro Espinach*

Memoria y futuro son las dos palabras claves que han presidido las sesiones de este X Simposio. En esas dos palabras quiero inspirarme a la hora de abordar el tema de esta conferencia de clausura que tengo el honor y la responsabilidad de impartir por invitación del Centro de Estudios Mudéjares de Teruel. Por este motivo, quiero comenzar haciendo una breve memoria de cuál ha sido el itinerario de investigación que he recorrido hasta el momento de aparecer aquí y ahora, sentado ante ustedes, para disertar sobre este argumento. Después emplearé la mayor parte del tiempo en exponerles los resultados de mi viaje al pasado, dibujando el cuadro de evidencias, certezas e intuiciones que me habitan cuando hoy afronto la historia de los mudéjares de Teruel y Albarracín en los siglos XII-XVI. Será un balance que deje abiertas al futuro nuevas estrategias y líneas de acción para poder seguir iluminando el pasado, pues queda mucho por hacer en este tema, no sólo por el hecho de poder investigar nuevas fuentes, sino especialmente porque tengo la necesidad imperiosa de volver a reflexionar y repensar lo que ya está publicado para darle la vuelta y verlo desde otros puntos de vista complementarios, confrontándolo con las novedades que se están produciendo día a día pero, sobre todo, releyendo y volviendo a leer aquello que dijeron quienes me han precedido.

Si se trata de hacer memoria he de volver la vista atrás siete años, a 1998, cuando comencé mi andadura en la Universidad de Zaragoza, procedente de la Universidad de Valencia, destinado a la entonces Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Teruel, en la que estuve dos cursos. Pasados unos meses de mi llegada elaboré un primer balance de la investigación realizada en Teruel planteándome, entre otras perspectivas de análisis para el futuro, el estudio de los mudéjares (NAVARRO, 1999). El paisaje local ante mis ojos aparecía plagado de mensajes. Por ejemplo, los indicadores de la carretera nacional cuando anunciaban a los vehículos la entrada a la ciudad, de color marrón con unas escenas de iconografía medieval, en los que se leía y aún se lee *Teruel mudéjar*, recordando que la ciudad es patrimonio

* Universidad de Zaragoza.

de la humanidad. O mi percepción de Albarracín como un enclave musulmán al abrigo de la montaña cada vez que llevaba a la familia y a los amigos a visitar aquel hermoso lugar que había sido la capital de una antigua taifa, impregnado de vestigios del Islam. La construcción de la llamada *Autovía Mudéjar* de Sagunto a Somport volvía a confirmar en mi mente la fuerte impronta que tenía el Islam en la actual identidad colectiva de estas tierras. El Centro de Estudios Mudéjares con sus Simposios Internacionales y su programación científica promotora de publicaciones especializadas; la fiesta medieval de los Amantes, con sus inevitables referencias al pasado musulmán, o las repetidas muestras del arte mudéjar en Aragón confirmaban abiertamente una evidencia: los mudéjares de Teruel y Albarracín merecían un estudio en profundidad más allá de las pequeñas aproximaciones realizadas por algunos autores que habían abordado este tema de forma monográfica (VEGA, 1974; NOVELLA y RIBOT, 1986 y 1990; MUR, 1990; MUÑOZ, 1990, 1991, 1995 y 2002).

Pero hubo otro sentimiento importante en la base de este impulso investigador. Desde el año 2001 hasta hace unas semanas, los terribles atentados de Nueva York, Madrid, Londres y otras ciudades del mundo, reivindicados por extremistas islámicos, o las guerras de Irak, Afganistán, Palestina y otros conflictos más que enfrentan a Occidente contra el Islam, por no hablar de los problemas de inserción de los inmigrantes musulmanes en Europa, me preocupan, sobre todo cuando algunas personas utilizan estas gravísimas circunstancias para potenciar todavía más si cabe la xenofobia y la intolerancia entre civilizaciones, donde yo antes que nada veo seres humanos por delante de su religión, cultura o nacionalidad. Por esto pensé que en mi mano estaba la posibilidad de descubrir la historia social del pasado mudéjar de España, de las gentes anónimas del Islam que nunca han tenido voz, los mudéjares, la voz del Islam en la España cristiana, que también reclama en el título de su libro el profesor Hinojosa (HINOJOSA, 2002). Teruel y Albarracín son contextos propicios para tal empeño, por lo latente que es en ellos la herencia de la civilización musulmana en Occidente, reconocida con el rango de patrimonio de la humanidad, dándole el nombre a un tipo de arte y hasta a una autovía, subrayando así la identidad colectiva multicultural de estas tierras en la actualidad. Un pasado mudéjar transportado al presente y al futuro que fue resultado de la interacción etno-religiosa, del mutuo interés y de la conveniencia, como nos propone Brian Catlos (CATLOS, 2001-2002 y 2004).

¿No insistimos tanto en la función social de la historia? Pues aquí tenemos una evidencia más de su utilidad urgente como ciencia. Pienso que el mudejarismo puede asumir hoy más que nunca un compromiso directo con el reconocimiento de las mujeres y hombres del Islam en la construcción histórica de Aragón, España, Europa o el Mundo, como ustedes prefieran. Las gentes sencillas, sin diferencia de sexos o edades, musulmanas, cristianas, judías, de otras religiones o sin religión, con la simple impronta de sus vidas anónimas fueron mucho más allá de lo que los tópicos y los prejuicios culturales nos dejan ver. Un reto para los historiadores y las historiadoras puede ser desvelar las aportaciones silenciosas de las gentes anónimas ocultas por la sombra rimbombante de los grandes mandatarios o de los intelectuales de fama y prestigio que por sí solos no son el motor de la historia. Éste es el mismo ambiente de ideas que respiro en el Taller de Historia de la Universidad de Zaragoza junto a mis compañeros y amigos María del Carmen García Herrero y José Luis

Corral. Las gentes anónimas y entre ellas las víctimas de la exclusión religiosa tienen voz. Hacer historia desde abajo me sigue pareciendo una tendencia muy atractiva (CORRAL, GARCÍA y NAVARRO, 2006).

Con esas motivaciones, la celebración del VIII Simposio de Mudejarismo en 1999 me sirvió de excusa para dar el primer paso en dicho estudio mediante la redacción de una comunicación donde aplicaba el método prosopográfico como novedad para proponer una historia social más profunda del colectivo mudéjar de Teruel (NAVARRO, 2002a). Hasta esa fecha ningún autor había adoptado esta perspectiva de investigación basándose, además, en el contraste de fuentes heterogéneas para recuperar las vidas mudéjares, los aspectos sociales de esta minoría religiosa en Aragón. Verdadero cambio de ruta historiográfica que ya fue proclamado en 1994 por un libro con idéntico título a cargo de la profesora María Luisa Ledesma, madre del mudéjarismo aragonés. Fue un lustro después de este libro, en 1999, cuando pude hacerme eco del sentir de María Luisa Ledesma y le propuse a Concepción Villanueva, becaria de investigación de mi departamento a la que he dirigido la tesis doctoral, que comenzase a ahondar también en este tema por la íntima relación que tenía el mismo con su propia tesis doctoral sobre la movilidad social y las relaciones económicas entre los reinos de Aragón y Valencia en el siglo XV. Tesis doctoral cuya defensa pública tendrá lugar en breve, puesto que ya se ha iniciado el procedimiento administrativo para su lectura (VILLANUEVA, 2005).

Desde aquel instante, Concepción Villanueva y yo unimos esfuerzos en busca de las vidas mudéjares de Teruel y Albarracín. En el año 2002 una ayuda de investigación del propio Centro de Estudios Mudéjares de Teruel nos apoyó en el empeño. Ese mismo año participamos en un dossier monográfico sobre *Los mudéjares valencianos y peninsulares*, coordinado por el profesor Manuel Ruzafa en el número 12 de la *Revista d'Història Medieval* de la Universidad de Valencia (NAVARRO y VILLANUEVA, 2001-2002). Recuerdo que una comunicación de Juan Manuel Berges sobre las comunidades mudéjares de Albarracín y Gea nos había dado mayores pistas si cabe sobre la ingente variedad de informaciones que podíamos recabar si aplicábamos una perspectiva de análisis regional sobre el sur de Aragón (BERGES, 2002). De hecho, la propia Villanueva habló en el I Simposio de Jóvenes Medievalistas, celebrado en Lorca en 2002, sobre la fuerte presencia de mudéjares valencianos y aragoneses en los registros de las aduanas de Generalidades de la Diputación del reino de Aragón correspondientes a la colecta de las Barracas de los Jaqueses, en el límite entre las actuales provincias de Castellón y Teruel (VILLANUEVA, 2003).

A la vista de la riqueza de los resultados que íbamos obteniendo, en el IX Simposio Internacional de Mudejarismo, del año 2002, quisimos ofrecer una propuesta metodológica más amplia para abordar el estudio sistemático de los mudéjares aragoneses desde la convergencia de fuentes documentales heterogéneas a través de la elaboración de bases de datos prosopográficas (NAVARRO y VILLANUEVA, 2004a). Es uno de los mejores métodos que se nos ocurre para poner un mínimo de orden en la búsqueda dentro de una ingente cantidad de documentos de naturaleza variada. Constituye una de las maneras más idóneas para abordar el estudio de un grupo social en perspectiva comparada a escala regional, sobre todo para capturar con más precisión a las gentes que viven en persistente movilidad geográfica, de forma que se pierde con facilidad la pista de sus trayectorias en los documentos. La prosopografía

deviene pues un instrumento práctico para analizar determinados colectivos sociales más o menos homogéneos mediante el agrupamiento de fuentes fragmentarias y dispersas que son abundantes. Propuesta que ha encontrado eco finalmente en el presente Simposio con la coordinación de un seminario de antroponomía y prosopografía junto a los profesores José Hinojosa y Manuel Ruzafa. Incluso en abril de este año, con ocasión de un ciclo de conferencias organizado en Teruel por el Centro de Estudios Mudéjares y la Obra Social de la Caja de Ahorros de la Inmaculada sobre fuentes documentales para el estudio de los mudéjares –cuyos textos se acaban de publicar en forma de libro– he seguido insistiendo en la fortaleza de la prosopografía como clave de análisis al hablar de las posibilidades que ofrecen los archivos notariales en beneficio de la historia social mudéjar (FERRER, MONTES, NAVARRO y EGEA, 2005, pp. 109-136).

El colofón de todo este itinerario se produjo en el año 2003, cuando terminamos el proyecto de investigación del Centro de Estudios Mudéjares y los resultados del mismo dieron pie a la publicación de nuestro libro, formando parte de la serie «Estudios Mudéjares» (NAVARRO y VILLANUEVA, 2003). Posteriormente, en un reciente volumen misceláneo sobre la población de Aragón en la Edad Media todavía hemos abordado un nuevo balance sobre la población mudéjar del reino aragonés con nueva documentación inédita sobre Teruel (NAVARRO y VILLANUEVA, 2004b). Pero, en suma y no más, aquí y ahora este ejercicio de memoria debe dar paso ya a lo que depara el futuro con una pregunta: ¿cuáles han sido los principales resultados de todo ese proceso de investigación? Dicho de otra forma: ¿qué intuiciones, certezas o evidencias me habitan dos años después de publicar el libro a la luz de las investigaciones en marcha?

DE MUSULMANES A MUDÉJARES EN EL SIGLO XII

Escribe con acierto Brian Catlos, en su libro sobre los cristianos vencedores y los musulmanes vencidos de Cataluña y Aragón entre 1050 y 1300, que el estudio de los primeros siglos de mudejarismo debería comenzar con el análisis de la sociedad previa a la conquista cristiana, puesto que el control de la situación por parte de los vencedores no fue ni inmediato ni uniforme (CATLOS, 2004). Las informaciones de que dispongo para resolver este primer problema en el caso de Teruel y Albarracín me sitúan por ahora en el espacio de frontera que existe entre una intuición o presentimiento y una certeza, es decir, algo sobre lo que ya se puede hacer pie aunque todavía esté sometido a mucho debate y comprobación. Quiero decir con esto que entiendo por evidencia algo que ya no se puede negar, que está avalado por mucha experiencia de investigación. Y no es ése el caso de este primer problema que habrá que resolver en estas tierras: ¿qué sabemos de los mudéjares antes de serlo, cuando todavía eran musulmanes gobernados por musulmanes?, ¿cómo era la vida en las tierras de Teruel y Albarracín en tiempos del Islam, antes de que llegasen los cristianos feudales del rey de Aragón y conquistaran dicho territorio para siempre jamás?

El tema que pongo sobre la mesa es de primera magnitud. En Valencia las investigaciones existentes son numerosas e interdisciplinarias, puesto que se han aunado los esfuerzos sobre fuentes arqueológicas, documentales y toponímicas, creando un cuadro de interpretaciones bastante sólido (GUICHARD, 2001). En Aragón hay que

seguir volviendo a los orígenes de la conquista cristiana (LALIENA y SÉNAC, 1991) y, más allá, para entender si hubo ruptura o continuidad en la población musulmana cuando se produjo su derrota y sometimiento, cuando, efectivamente, comienza la historia de los mudéjares, los sometidos, aquellas personas a las que los cristianos permitieron quedarse. A día de hoy, el libro de Jacinto Bosch Vilá sobre Albarracín musulmán (BOSCH, 1959) sigue siendo el punto de partida de cualquier tentativa de avance. Según dicho autor, las tierras de la actual provincia de Cuenca y la parte sur de la de Teruel eran las que, en líneas generales, comprendían la cora de Santaver en la Marca Media de al-Andalus. En esta jurisdicción Albarracín era un enclave que dominaba un mundo aparte, una región intermedia entre la Marca Superior y la Marca Media, entre Valencia y Zaragoza. Los geógrafos árabes apenas describen esta zona. Parece como si toda la parte que comprende en la actualidad la provincia de Teruel se hallara borrada del mapa de la España musulmana.

Se ha estimado que la ciudad islámica de Albarracín alcanzó una extensión de entre 9 y 11 hectáreas y media (1 ha = 10.000 metros cuadrados), lo que debió de suponer una población tal vez en torno a los 3.200 habitantes en sus mejores tiempos (ALMAGRO, 1987). Según las fuentes árabes y cristianas, en los siglos XI y XII formaban parte de la *Sahla* o demarcación de los Beni Razin, además de los castillos de Castielfabib y Calamocha, los de Ródenas, Cella, Alfambra, Jarque, Gúdar, Montegudo, Camarena, Monreal, Singra, Torre de la Cárcel, Teruel y Villel. Toda una faja de castillos que, por tanto, se extendían de norte a sur desde Calamocha a Castielfabib y que eran como un cortejo de guardianes al este de la medina de Albarracín. Es Ibn Hazm quien nos da la primera cita referente a Teruel (*Tiruwal*, *Tirwal*) y Villel (*Billal*) en época musulmana (BOSCH, 1959, p. 61, nota 6). Ambos, como poblaciones o castillos, existían ya en la primera mitad del siglo XI y su composición étnica era sobre todo bereber, a tenor de las noticias referidas a los Beni Gazlún como jefes militares poseedores de estos lugares (*ibidem*, p. 78). Hubo también una comunidad mozárabe en torno a la primitiva iglesia visigoda de Santa María de Albarracín, con su obispo. Había muladíes o musulmanes nuevos descendientes de esos antiguos cristianos hispanogodos que, en el momento de la conquista musulmana, se hallaban en aquellas tierras. Y existieron también familias de origen árabe, yemeníes algunas de ellas, a juzgar por sus *nisbas* Fihri, Yahsubi, Abdari y Hasimi que se encuentran en los nombres de personajes de Santa María de Albarracín biografiados en diversos diccionarios (*ibidem*, p. 83). Asimismo, las investigaciones arqueológicas, documentales y toponímicas de Julián Ortega sobre Cutanda, Ródenas o las explotaciones metalúrgicas de Sierra Menera en conjunto, objeto de su tesis doctoral en proceso de finalización, nos desvelarán en breve datos importantísimos sobre la actividad económica del campesinado musulmán de estas tierras de frontera que ahora, como mucho, sólo intuimos (ORTEGA, 1997a, 1997b y 1998).

PRIMEROS MUDÉJARES CONOCIDOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIII

Lo que parece claro es que aquí hubo una emigración masiva de los musulmanes tras la conquista cristiana y que el ambiente bélico y hostil entre unos y otros se mantuvo al menos durante cien años más, hasta que la vecina taifa valenciana fue con-

quistada y repoblada en el siglo XIII. Las noticias que proporcionan las cartas de población y los fueros sobre los musulmanes de nuestras tierras confirman esta situación de inestabilidad y conflicto al hablar de los primeros mudéjares fundamentalmente como enemigos o cautivos, cuando la frontera con el Islam todavía está muy cercana en el sur de Aragón. Los primeros mudéjares conocidos hacen su aparición avanzado el siglo XIII.

Recordemos que, tras la desintegración del poder almorávide, la taifa de Santa María de Albarracín estuvo controlada por el rey Lobo de Murcia en 1147, pasando a manos cristianas en 1170, al parecer por una donación que hizo el rey Lobo al caballero navarro Pedro Ruiz de Azagra a cambio de sus servicios. Esta tradición se asienta en documentos del propio siglo XII estudiados por Lacarra (LACARRA, 1952). En 1172 se creó el nuevo obispado y el linaje de los Azagra gobernó este señorío desde 1170 a 1260. En este año pasó a doña Teresa, hija y heredera de Álvaro Pérez de Azagra, casada con Juan Núñez de Lara, del linaje Lara, que consiguió mantener independiente el señorío hasta 1284, año en que, tras diversos conflictos, el rey Jaime II incorporó Albarracín y su comarca a la Corona de Aragón, otorgándole el título de ciudad en el año 1300 (ALMAGRO, 1959 y 1964). Mientras tanto, en el caso de Teruel los aragoneses encontraron una aldea musulmana sin murallas cuando la conquistaron sin sitio alguno en los primeros meses de 1169, otorgándole el fuero de Daroca hasta que en octubre de 1177 le concedieron un fuero propio (CORRAL, 1997).

Uno de los hechos característicos de estos fueros de frontera es el contacto hostil que manifiestan con los musulmanes. Se regula una situación propia de una tierra que está *in extremo sarracenorum*; así ocurre en los fueros de Calatayud, Daroca, Alcalá de la Selva, Cañada de Benatanduz y Aliaga, por ejemplo. En todos ellos se alude fundamentalmente a la adquisición de cautivos sarracenos, moros o paganos (AGUDO, 1992, pp. 91-94). Las disposiciones sobre mudéjares que contienen los fueros de Teruel y Albarracín según las versiones conocidas del siglo XIII contemplan, pues, un clima de violencia manifiesta, al referirse a los asesinatos y heridas cometidos entre cristianos, moros cautivos o moros de paz, la violación o rapto de mujeres, la prohibición de vender armas a los moros, la redención de cautivos cristianos a cambio de moros, o la conversión forzada de los mudéjares al cristianismo por parte de sus dueños (CASTAÑÉ, 1989, caps. 37-39, 314, 361-363, 386, 408 y 411; RIBA, 1915, pp. 14-15, 141, 160-161, 165, 169, 170, 183, 184-185, 192-193, 197 y 221).

La crónica o libro de los hechos del rey Jaime I nos cuenta que los musulmanes de Peñíscola, en vísperas de su rendición en el año 1233, enviaron una carta al rey cuando estaba en Teruel, y el monarca se la hizo traducir a un musulmán que había en esta villa, el cual sabía leer árabe o *algarabía* (SOLDEVILA, 1982, cap. 182). Escribía Antonio Gargallo que el homicidio del moro Abdalla en 1270 era la primera noticia que él tenía de un mudéjar o moro libre de Teruel cuyo nombre supiéramos, y que del año 1258 fueron las primeras ordenanzas del concejo de Teruel que aludían a las contribuciones fiscales de los mudéjares que habitaban allí (GARGALLO, 1996, vol. 2, p. 603). Moros emancipados de la cautividad debían conformar el primer colectivo mudéjar de cierta entidad cuya presencia acreditan ya estas ordenanzas de 1258. La falta de control regio sobre la formación de un colectivo mudéjar disperso y cada vez mayor a causa de la redención creciente de moros cautivos y la inmigración debió ser el motivo por el que, dos décadas después, en 1278, el rey Pedro

III ordenaba el traslado de los mudéjares de Teruel a un lugar que les designase a tal efecto el baile, aunque el concejo se opuso a que estuviesen dentro de la villa y se les acabó confinando en un arrabal extramuros (*ibidem*, p. 605).

En marzo de 1285, siete años después de esa orden, el rey concedía facilidades tributarias a los moros que quisieran ir a poblar la morería de Teruel, en la cual había ya algunos mudéjares. Según expresa claramente el documento, el motivo de esta oferta del rey era que muchos sarracenos que se habían redimido en sus dominios y otros que eran extranjeros querían venir a Teruel, incluso los mismos mudéjares que ya vivían en la morería habían propuesto determinar cuáles eran sus heredades o posesiones: *quod plures sarraceni qui se a dominis suis redimerunt et alii sarraceni extranni volentes venire ad populandum ad moreriam nostram Turolii et ipsi etiam sarraceni qui iam morantur in ipsa nostra moreria proponunt emere ibidem hereditates vel possessiones* (LEDESMA, 1991, doc. 229).

Por añadidura, los pagos efectivos de los diversos tipos de impuestos reales que recaían sobre los mudéjares se convierten en otro indicador que hay que tener en cuenta en el análisis de las comunidades mudéjares del sur de Aragón. La administración cristiana construyó la identidad mudéjar a través de la fiscalidad que le impuso. Pero esa imagen rígida de las morerías como entidades monolíticas pagando impuestos al rey contrasta bastante con la imagen más flexible y permeable que transmiten otras realidades documentales, más allá incluso de la propia identidad religiosa, con intereses de bajo nivel y de conveniencia mutua entre ambas comunidades, cristiana y mudéjar, tal y como nos sigue insistiendo en su comunicación a este mismo simposio el varias veces citado Brian Catlos (CATLOS, 2007). En 1268 la morería de Teruel contribuía con 500 sueldos jaqueses a los 7.000 anuales pagaderos sobre las rentas y derechos reales de la villa que había concedido Jaime I a su hijo Sancho, arzobispo de Toledo (MARTÍNEZ ORTIZ, 1960, doc. 269). Entre 1291 y 1310 figuran en los registros de cancillería de Jaime II los pagos anuales que, por valor de 200 sueldos jaqueses, hacía la morería turolense al rey en concepto de cena. En 1294 se exigen otros 1.000 sueldos a los mudéjares turolenses para sufragar una embajada a Roma. Este mismo año se establece una renta anual de 600 sueldos que debían pagar al rey como protector de la morería (BASÁÑEZ, 1999). Las noticias recopiladas hasta el día de hoy en este sentido sobre pagos y nombramientos de recaudadores ya las hemos reseñado en otra publicación nuestra (NAVARRO y VILLANUEVA, 2001-2002, p. 100, nota 19).

No olvidemos, sin embargo, que en julio de 1267 tenemos otra imagen de los mudéjares del sur de Aragón cuando los templarios entregan la alquería de Villastar, en el término de Villel, a treinta familias de moros, a cuyo frente se nombra a Farag de Pali, Ibrahim Algebez, Jubamestar y Avdallá Azir Abeyanet. Algunos de ellos ya vivían en esta alquería antes de que se emitiese dicho documento para repoblarla y poner en explotación sus huertos y campos, excepto cuatro heredades de cristianos: *vobis Ferag de Pali et Abrahyn Algebez et Jubamestar et Abdella Azir Abeyanet et aliis populatoribus sarracenis qui modo sunt vel in antea erunt ad populandum locum nostrum et alqueriam que notatur Bellestar que est in termino de Villelo cum domibus, ortis et ortalibus, agris et aliis hereditatibus heremis et populatis et terminis suis et pertinentiis universis; ita quod omnes hereditates predictae alquerie dividantur equaliter et quinyonentur inter XXX. sarracenos populatores eiusdem loci, exceptis quatuor*

hereditatibus quas christiani habent ibi (LEDESMA, 1991, doc. 210). Sin embargo, cuatro años más tarde, en mayo de 1271, la Orden del Temple establecía un nuevo contrato agrario con cinco cristianos habitantes en el castillo de Villastar, entregándoles todas las tierras o posesiones de dicho lugar y término sin mencionar en ningún momento lo que había sido de aquellos treinta mudéjares (*ibidem*, doc. 216).

En cuanto a Albarracín, para el siglo XIII no conocemos por el momento más noticias que las normas de su fuero. Me pregunto si emigraron a Valencia los mudéjares de Albarracín cuando el lugar se convirtió en señorío de los Azagra hacia 1170 y si no quisieron volver a dicho señorío hasta que Pedro III incorporó Albarracín en 1284 al reino de Aragón, pasando a formar parte de las tierras de realengo. Por ahora algunos documentos apuntan a esta idea (ALMAGRO, 1964, docs. 95 y 99).

LOS MUDÉJARES DE TERUEL Y ALBARRACÍN EN EL SIGLO XIV

En 1315 la morería de Teruel podía alcanzar los 150 contribuyentes, a tenor de los datos que proporciona el impuesto del besante. Pocos años después, en 1342, la recaudación del monedaje nombraba sólo a 60 mudéjares, que representaban un cuatro por ciento de los 1.537 hogares fiscales de la población (NAVARRO y VILLANUEVA, 2004b). Tal vez la explicación de esta caída superior al cincuenta por ciento de los contribuyentes entre 1315 y 1342 haya que buscarla en la emigración de mudéjares turoleses hacia Segorbe, a la que se refiere un documento fechado en 1318 (GARGALLO, 1996, vol. 2, p. 609, nota 1.283), tras una exención parcial de pechas por sus patrimonios inmobiliarios desde 1307 (BASÁÑEZ, 1999, doc. 1.132). Paralelamente, en 1302 una orden del rey Jaime II sobre el juicio por un homicidio nos informa de que los mudéjares de Teruel se regían por los fueros y las constituciones de Valencia según privilegios antiguos (*ibidem*, doc. 697).

Intuyo que la formación de la morería de Teruel debió de tener relación directa con la inmigración de los musulmanes de Valencia tras la conquista de la capital por Jaime I en 1238, como sugieren también los topónimos levantinos que contienen ciertos apellidos de algunos mudéjares identificados en Teruel a principios del siglo XIV: Hamet de Valencia, Abdomalich y Abdulaziz de Bocarent, Mahoma el Murcí o Caçim Luchén. Con anterioridad a la nómina que proporciona la colecta del monedaje de 1342, sólo conocemos mediante nuestro estudio prosopográfico a 33 hombres y cinco mujeres entre 1295 y 1342, menos de la cuarta parte de los contribuyentes que pagaban el besante (NAVARRO y VILLANUEVA, 2004b, apéndice 2). Por consiguiente, estamos por ahora muy lejos de saber los nombres de todos ellos. ¿Quiénes eran las gentes artesanas que trabajaron en las cuatro torres mudéjares de Teruel construidas entre los siglos XIII y XIV?, ¿eran de la morería o venían de fuera? Los gastos habidos en las obras de la iglesia de Santa María de Teruel reflejan en 1335 el pago de salarios a esos alarifes mudéjares (NOVELLA y RIBOT, 1993).

La cifra en torno a las 40 personas identificadas en los primeros años del siglo XIV es similar a la de la nómina de 60 mudéjares que proporciona el monedaje de 1342 y que representa el cuatro por ciento del total de la población fiscal de Teruel (NAVARRO y VILLANUEVA, 2004b, apéndice 2). Lo curioso es que, comparando ambos listados de personas, el del monedaje y el de nuestras prosopografías anteriores al mis-

mo, sólo coinciden siete nombres: Alí y Mahoma Alagar, Farach de Arcos, Mahoma de Burbáguena, el tejedor Edam, Hamet de Segorbe y Hamet de Valencia. Pienso que la gente que hemos registrado en documentos anteriores al monedaje debía de ser población flotante sin efectos en el censo fiscal. Tal vez la capacidad de intercambio o movilidad de las familias de la morería era muy alta. Lo cierto es que los topónimos que contienen los apellidos de los 117 mudéjares de Teruel que tenemos registrados antes de la siguiente nómina que proporciona el morabedí de 1384-1387 (15 mujeres entre ellos) no sólo aluden a localidades levantinas (Alzira, Llíria, Llutxent, Segorbe, Valencia), sino también andaluzas (Arcos de la Frontera, Baza, Jerez, Vera), castellanas (Alarcón, Murcia, Toledo) o aragonesas (Albarracín, Burbáguena, Huesa, Terriente, Zaragoza). La imagen que se nos ofrece parece la de una morería llena siempre de inmigrantes y con pocas familias arraigadas en el lugar.

El morabedí de 1384-1387 reúne un listado de 51 fuegos mudéjares, lo que deja intuir unas dimensiones estables de la morería turolense durante todo el siglo XIV, en torno al medio centenar de hogares fiscales, con una población real en conjunto que pudo oscilar entre las 150 y las 200 personas en hipótesis. Por el contrario, sobre Albarracín no existen cifras. Se supone que desde finales del siglo XIII allí se mantendría una morería más pequeña que la de Teruel, pero por el momento las voces de sus habitantes permanecen en silencio. Habrá que esperar a lo que ilustren, por ejemplo, los registros de cancillería u otros documentos del Archivo de la Corona de Aragón. De hecho, Blanca Basáñez ha recogido las noticias más antiguas sobre los mudéjares de Albarracín precisamente en los registros de cancillería de la época de Jaime II. Entre 1300 y 1309 el rey mandó a los sarracenos de Albarracín que reparasen una torre de dicha ciudad llamada de García Sallido con la ayuda de mudéjares de Ejea, a la vez que atendía al desenlace de varias causas judiciales (BASÁÑEZ, 1999, docs. 625, 755, 954, 1059, 1067, 1092, 1216, 1235, 1236 y 1280). Nuestro estudio, desde luego, para lo que se refiere al contexto de Albarracín ha encontrado exclusivamente datos referidos al siglo XV, pero el futuro dirá.

VIDAS MUDÉJARES DURANTE EL SIGLO XV

Hace ochenta años, Francisco Macho y Ortega estudió la condición social de los mudéjares aragoneses del siglo XV y publicó algunos documentos referentes a las tierras de la actual provincia de Teruel: una procuración de los moros de Calanda de 1425, el homenaje prestado por los moros de Vinaceite a su señor en 1438, el pago de diezmo por los moros de Híjar en 1443, y sendas ventas de censos por los moros de Burbáguena en 1445 o por los de Huesa del Común en 1463 (MACHO, 1922-1923, docs. 9, 22, 29, 35 y 55). Como puede observarse, las noticias se referían a lugares del extremo norte de la provincia, sin referencia alguna a Teruel y Albarracín en el siglo XV. Hoy en día la abundantísima documentación de que disponemos nos permite jugar en el terreno de la evidencia, de lo innegable. Nuestro estudio prosopográfico ha identificado desde fuentes heterogéneas a 306 mudéjares de Teruel entre el morabedí de 1384-1387 y el fogaje de 1495, ambos inclusive. Téngase presente que en dicho fogaje del año 1495 la ciudad de Teruel cuenta con 39 contribuyentes mudéjares, cifra que recuerda al medio centenar de fuegos que tenía esta morería de

forma más o menos estable a lo largo de todo el siglo XIV (NAVARRO y VILLANUEVA, 2004b, apéndice 3).

Los datos prosopográficos disponibles sobre Albarracín aportan sólo 24 personas durante la primera mitad del siglo XV, y hasta 97 en la segunda mitad (*ibídem*, apéndice 4). Paralelamente, conocemos 44 mudéjares de Gea de Albarracín durante la primera mitad del Cuatrocientos, y 95 en la segunda mitad (*ibídem*, apéndice 5). El fogaje de 1495 presenta a ambas localidades con 35 y 94 contribuyentes, respectivamente, con dimensiones similares o muy superiores a las de Teruel. Creo que el mayor número de fuentes heterogéneas conservadas para la ciudad de Teruel es lo que ha derivado en que las prosopografías disponibles en su caso casi tripliquen a las registradas en Albarracín o en el contexto de Gea. Estoy hablando de unos setecientos mudéjares de las tierras de Teruel y Albarracín identificados en total por ahora mediante nuestro estudio, ochenta mujeres entre ellos. Mayoritariamente son labradores, trajineros y pequeños comerciantes que no alcanzan en ningún caso la fortuna ni el poder de las familias cristianas y judeoconversas dominantes en Teruel y su entorno (NAVARRO, 2002b). Y tampoco representan un papel significativo en las manufacturas textiles (NAVARRO y APARICI, 2000-2002; NAVARRO, 2003b), en el trabajo del cuero (NAVARRO, 2003a) o, en general, en la industria del sur de Aragón (NAVARRO, 2003c), aunque sí lo tuviesen en los sectores de la cerámica (ORTEGA, 2002) y la construcción (NAVARRO, 2005a).

Las bases de datos nominales que aporta la tesis doctoral de Concepción Villanueva sobre la participación de estos mudéjares en el comercio entre Aragón y Valencia durante el siglo XV son espectaculares. De los varios centenares de personas declarantes de mercancías en los años centrales del Cuatrocientos, tanto en la aduana aragonesa de Barracas de los Jaqueses como en cinco aduanas valencianas del otro lado de la frontera entre ambos reinos (Valbona, Barracas Reales, Jérica, Segorbe y Viver), el porcentaje de mudéjares es digno de consideración. En nuestro libro ya hemos publicado una nómina de 1.200 mudéjares, compuesta sólo por los declarantes que se registran en la aduana de Barracas de los Jaqueses en los años 1445-1447 (NAVARRO y VILLANUEVA, 2003, pp. 235-250). Las prosopografías de estas gentes musulmanas de las comarcas interiores de Castellón y del sur de Aragón forman un material extraordinario que, en breve, deberá publicarse íntegramente para beneficio del mudejarismo en general, sobre todo teniendo en cuenta que sólo estoy hablando de parte de las aduanas fronterizas con Valencia; pero ¿cuántos mudéjares nos dejarán identificar las de Albarracín y sus aldeas fronterizas con Castilla? Está previsto que en mayo del próximo año 2006 Concepción Villanueva presente un balance provisional de resultados y perspectivas que ofrecen todos estos materiales en la *XXXVIII Settimana di Studi* del Istituto Internazionale di Storia Economica “Francesco Datini” de Prato (Italia), congreso dedicado a la historia de las relaciones económicas entre Europa y el mundo islámico durante los siglos XIII-XVIII (VILLANUEVA, en preparación).

Pero el tema no acaba ahí y salta a la palestra algo que para mí es otra evidencia. Hay que confrontar nuestros datos del sur de Aragón con los que han publicado historiadores de los territorios vecinos para una identificación más profunda de estas gentes anónimas del pasado mudéjar. El 15 de octubre de 1435 el baile general del reino de Valencia certificaba a su homónimo de Teruel que Mahomat Alarquí, moro

de Teruel, se había hecho vecino de la morería de la ciudad de Valencia y vasallo del rey, según se hizo constar en los *libres de vehinatge de la dita moreria* (HINOJOSA, 2002, vol. II, doc. 125). De la misma manera, siete días después dicho baile general concedía un salvoconducto a Alí Benfat Benalí, moro de Teruel, que hacía años se había ido a vivir a Argel y ahora deseaba venir a la ciudad y reino de Valencia para ver a sus parientes (*ibídem*, doc. 151).

Salta a la vista que las gentes mudéjares de Teruel y Albarracín eran un conjunto de personas con orígenes geográficos muy diversos, cuyo único punto en común se limitaba en algunas ocasiones al hecho de profesar la misma religión y no sabemos en qué grado de intensidad o de concepción. Tampoco era lo mismo ser un mudéjar de primera generación, de los del siglo XII, que un mudéjar del siglo XV, varias generaciones después, incluida hasta la misma forma de nombrarse a sí mismos tras tantos años de aculturación cristiana. Yo creo que una realidad tan heterogénea haría que cada una de estas personas viviese de una manera particular su experiencia migratoria. Recordemos que hay enormes diferencias entre el modo de vivir el Islam según la cultura y el país de procedencia. ¿Quiénes eran autóctonos de estas tierras desde varias generaciones y quiénes eran recién llegados de primera generación? ¿Cómo evolucionó su alimentación y su indumentaria a lo largo de más de trescientos años de historia mudéjar?

Las mezquitas debieron de ser los lugares de expresión de su identidad colectiva, máxime en contextos migratorios como estos. Lugares de encuentro y de socialización creados tal vez por iniciativa de los más arraigados. Esos prohombres de las aljamas cuyos cargos también conocemos a través de la documentación concejil (alaminos, alfaquíes, adelantados...). Las mezquitas de Teruel y Albarracín estructuraron las comunidades mudéjares de estas tierras, las organizaron e institucionalizaron su presencia mucho más allá de los barrios extramuros a los que los condenaron las autoridades cristianas. Eran espacios de solidaridad y ayuda mutua entre inmigrantes y no inmigrantes, interlocutores oficiales ante los poderes cristianos, ambientes de mediación social, de enseñanza y contraste entre las prácticas lingüísticas de los autóctonos y los inmigrantes. Pienso también que el grado de estructuración social de una comunidad islámica incidiría de hecho en el mayor o menor cumplimiento de los preceptos alimenticios islámicos; por consiguiente, la apertura de carnicerías para el sacrificio ritual de los animales es otro indicador de solidez entre las comunidades de Teruel y Albarracín. La identidad de estos mudéjares la construyeron ellos también, no sólo la administración cristiana a través de la fiscalidad. En verdad, interactuó la imagen que tenían de sí mismos con la que los otros, los cristianos feudales, les atribuían.

DE MUDÉJARES A MORISCOS EN EL SIGLO XVI

Los musulmanes de Teruel y Albarracín a los que se les había permitido quedarse, con su religión y sus costumbres, desde el siglo XII encontraron a principios del siglo XVI, más de trescientos años después, una situación sin precedentes. El diario de Gaspar Juan Sánchez Muñoz, barón de Escriche, explica que en el mes de marzo de 1502 los moros de Teruel se volvieron todos cristianos, y a la mezquita la hi-

cieron iglesia y la llamaron San Bernad y, ya antes, en el año 1493 habían tomado la mezquita que tenían junto al estudio y la ciudad la había hecho iglesia de la Trinidad. También en el mismo año de 1502 se volvieron cristianos todos los moros de Albarracín. Sin embargo, más adelante escribe que en el año 1526 el emperador don Carlos hizo mandamiento que todos los moros de Aragón y Valencia se hiciesen cristianos, y si no, que se fuesen por mar con sendas cañas en las manos, por el puerto de La Coruña en Galicia los de Aragón, y los de Valencia por el puerto de Fuenterrabía en Vizcaya. Y así, en 1526 se hicieron todos cristianos y sus mezquitas iglesias, y en el mes de abril de dicho año vino don Juan Fernández de Heredia, hijo mayor del segundo conde de Fuentes, y mandó hacer cristianos a todos los moros de Gea de Albarracín (LLABRÉS, 1895, pp. 9 y 56).

Dos preguntas surgen de inmediato: ¿Por qué los mudéjares de Teruel y Albarracín se convirtieron al cristianismo en 1502 y no en 1526, cuando lo hicieron todos los de Aragón y Valencia?, ¿por qué los de Gea de Albarracín sí que lo hicieron a la vez? En un documento de 1614, publicado por Ernesto Utrillas, se explica que en un edicto del rey del año 1575 en que se prohibía el uso de armas no estaban comprendidos los moriscos de la ciudad de Teruel, por haberse convertido espontáneamente sus antecesores (ÚTRILLAS, 1997, doc. 4). En verdad, Teruel se comportó como si fuese una ciudad castellana, puesto que en ese año 1502 fue cuando se obligó a los mudéjares castellanos a decidir entre el bautismo o el exilio (ÚTRILLAS, 2002). En el trasfondo parece que había interés por evadir cargas fiscales puesto que los mudéjares turolenses, al convertirse en cristianos, dejaban de estar obligados al pago de las pensiones censales que recaían sobre la aljama desde 1495 en beneficio de la Orden de Santiago (MUR, 1988 y 1990). De hecho, en una visita del año 1504 a la encomienda de San Marcos en Teruel se escribe que la morería estaba deshecha y disuelta, y todos los mudéjares eran cristianos, y que fue cuando se tornaron cristianos los dichos moros cuando los convertidos no pagaron las dichas pensiones diciendo que eran cristianos (MUR, 1988, pp. 492-493). Los nuevos nombres cristianos con que fueron bautizados los antiguos mudéjares y la evolución de sus vidas a partir de entonces plantean todo un interesante campo de análisis del que ya se empiezan a vislumbrar algunos datos (ÚTRILLAS, 1997 y 1999; MUÑOZ, 2004).

Lo dicho hasta ahora nos da una respuesta para el caso de Teruel, pero lo sucedido en Albarracín no está todavía claro. Desde luego, la conversión temprana fue un hecho. En 1504 el concejo obligó a 43 antiguos mudéjares de Albarracín que se habían convertido a la fe católica a residir en la ciudad y sus aldeas durante diez años, prohibiéndoles expresamente trasladarse a Gea (BERGES, 2002, notas 32 y 181). En cuanto a Gea, recordemos que no era una aldea de la comunidad de Albarracín, aunque estaba a escasos kilómetros de la ciudad, ya que desde 1284 se separó de la jurisdicción de la misma y devino propiedad del noble castellano Diego López de Haro, señor de Vizcaya, donada por Pedro III en agradecimiento a la ayuda prestada por el mismo en el asedio a Albarracín. Después pasó al señor de Santa Croche y de éste al linaje de los Heredia (ALAMÁN, 1996). Al estar en tierras de señorío y no de realengo, los moros de la aldea de Gea debieron de verse constreñidos por su señor a permanecer en la condición de mudéjares por los beneficios económicos que ello debía suponer, a tenor de lo que hemos visto que le pasó a la Orden de Santiago con los moros de Teruel. Gea era lugar amurallado y tenía la vega más extensa del Gua-

dalaviar. Era una población eminentemente agrícola, bastante distinta de los lugares de la zona alta de la Sierra de Albarracín, de ahí que su riqueza agrícola atrajese continuamente el interés de sus vecinos mudéjares de Teruel y Albarracín, las otras dos morerías que había en el sur de Aragón. Recordemos que en 1508, cuando el rey Fernando el Católico dejaba entrever el bautismo forzado o la expulsión de los mudéjares ante las cortes de Aragón, los clérigos y los nobles, todos a una, pidieron que el monarca no tomara esa decisión porque la pérdida de los vasallos moros haría disminuir en tal manera sus casas y haciendas que ni les iba a quedar bienamente para vivir a los señores, ni con qué servir a su real majestad (SESMA, 1977, doc. 48).

DE LAS PROSOPOGRAFÍAS A LAS ETAPAS DE LA VIDA

Quiero concluir mis palabras aludiendo a la necesidad de ir más allá del análisis prosopográfico en la historia de los mudéjares de Teruel y Albarracín. Las prosopografías nos han servido hasta ahora para desvelar los nombres y apellidos de los mudéjares, y hasta sus apodos más llamativos. La desigual distribución de la información ha hecho que destaquen, como siempre, una minoría de familias frente al resto, porque dejaron más rastros en la documentación escrita al tener más actividades y negocios que los demás, y al perpetuarse en los cargos principales de la aljama. Algunas de estas familias vivieron incluso itinerantes entre Teruel, Albarracín y Gea indistintamente (como los Vera, los Caver y los Izquierdo), lo que ratifica el interés que tiene un análisis de tipo regional frente al observatorio cerrado sobre una sola morería cuando el historiador intenta abordar situaciones de circulación migratoria casi permanente, como es este caso.

La prosopografía también nos ha permitido descubrir rasgos de las explotaciones agropecuarias, de las manufacturas y del comercio, del trabajo y de la riqueza de estas gentes aragonesas que practicaban el Islam y que ya han dejado de ser anónimas. De hecho, sus casas y los objetos de su cultura material nos resultarían incomprensibles sin la identificación de sus dueños y habitantes en términos económicos y sociales. El inventario de los bienes de los moros fugitivos de Albarracín, que huyeron para no convertirse, ha supuesto por ello un filón de información muy importante que hay que estudiar con más detenimiento. Entre los materiales descritos, a veces hemos descubierto dos manguicos de niños de seda negra, una camisa de niños, o una lichera gruesa de niño nueva (NAVARRO y VILLANUEVA, 2003, pp. 191-197); ¿dónde están los niños y las niñas mudéjares?, ¿dónde los ancianos y las ancianas?, ¿dónde están las mujeres mudéjares en una documentación cristiana profundamente masculinista que habla de gentes de una religión todavía más masculinista si cabe?, ¿dónde están las gentes marginadas por esos hombres adultos marginados a su vez?, ¿cómo podemos emprender desde ya la historia de esta doble marginación, de esta exclusión elevada al cuadrado?

Recomiendo en ese sentido la lectura del texto de la comunicación presentada aquí por Concepción Villanueva sobre las mujeres mudéjares de Aragón (VILLANUEVA, 2007), que llama la atención sobre la obra fundamental de Manuela Marín sobre las mujeres de al-Andalus (MARÍN, 2000). También la historia de amor y la voz de Marién, mora de Torrellas, antes judía y de nombre Dueña, rescatada de un documen-

to de 1394 por María del Carmen García Herrero, constituye otro ejemplo de investigación que hay que seguir en el terreno de la microhistoria, que ahora reivindico firmemente aquí como un nuevo reto para el mudejarismo en busca de la historia de la vida de las gentes anónimas, presas de la marginación y de la exclusión ideológica hasta no se sabe qué circunstancias (GARCÍA HERRERO, 2004).

Esas preguntas son las que me conducen al más allá de la prosopografía y me plantean establecer una estrategia diferente pero siempre complementaria. No se trata sólo de acumular más prosopografías hasta alcanzar un determinado punto de saturación, también hay que buscar de forma distinta con otro cuestionario de salida, preguntando otras cosas a las fuentes. Como proponemos en el Taller de Historia de la Universidad de Zaragoza, hay que leer entre líneas y escuchar lo apenas audible en documentos y restos arqueológicos, hay que descifrar imágenes como las que proporciona la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel. La microhistoria y el estudio de las etapas de la vida de los mudéjares del sur de Aragón ha comenzado a dar sus primeros pasos en un empeño que otros autores plantearon hace tiempo. Quiero recordar que en la tesis doctoral de Manuel Ruzafa, presentada en 1988, ya se hacía un estudio de las etapas de la vida de los mudéjares de Valencia a través de fuentes heterogéneas manejadas por el autor (RUZAFÁ, 1988, vol. 1, pp. 225-261). También es necesario practicar esta forma de microhistoria comparando lo que sucedía con las gentes de unas y otras religiones o culturas, teniendo como objetivo desvelar en última instancia las estructuras explicativas del ser humano (NAVARRO, 2005b).

Precisamente, en 1699 el imam al-Haddad escribió un tratado sobre las etapas de la vida humana reuniendo todo lo necesario para que el musulmán conociese los distintos ciclos de su existencia, desde el momento en que fue creado hasta su establecimiento en la última vida. El propósito era, por tanto, hacer recordar y reflexionar acerca de las diferentes etapas por las que pasa el ser humano (JIMÉNEZ, 2001). La confrontación de esta obra con los tratados españoles de legislación musulmana de los siglos XIV y XV (GAYANGOS, 1853; BARCELÓ, 1989) permite construir un cuestionario distinto para recopilar nuevas informaciones o interpretar las ya conocidas de forma distinta, en busca de los mudéjares de Teruel y Albarracín.

Que resuene otra vez el eco de las palabras de María Luisa Ledesma en la introducción a su libro *Vidas mudéjares* (1994) cuando reivindicaba la aportación del legado musulmán a la identidad aragonesa. También escribía que, aunque nos encontremos con noticias escasas y dispersas, debemos rastrear todo tipo de fuentes, entre las cuales allí, en las actas judiciales, es donde oímos mejor a los mudéjares, acostumbrados como estamos a la frialdad de las cartas de población y los fueros, los documentos fiscales o gran parte de lo que cuentan los libros notariales. Busquemos los registros de voces que nos hablan de sus aspiraciones, sus quejas, su picaresca, su indefensión. Nuestro viaje al pasado no ha hecho más que empezar. El mejor modo de integrarse las distintas culturas en la España intercultural de hoy es el conocimiento por la vía de la educación y el respeto mutuo. No se debe tratar el tema del Islam partiendo de una visión negativa agudizada por los conflictos. Así lo confirman los diversos estudios que editó el año pasado Ángeles Vicente en un libro sobre los musulmanes en el Aragón del siglo XXI (VICENTE, ed., 2004). Así lo escribió poco tiempo antes Franco Cardini en su libro *Nosotros y el Islam*, la historia de

un malentendido (CARDINI, 2002), cuando decía que Europa y el Islam ya no pueden ser considerados en términos de una verdadera alteridad. Que hay que entenderlas como civilizaciones diferentes pero ricas en áreas de presencia conjunta y de convivencia, dotadas de una común raíz euroasiática, helenística y mediterránea. Circunstancia ésta en la que la Península Ibérica tiene un papel muy esencial. Será siempre un observatorio privilegiado donde los haya. La historia “desde abajo” de las gentes mudéjares de Teruel y Albarracín también ha querido contribuir aquí y ahora a la sensatez y fundamento de tal interpretación, aunque he dejado algunas cuestiones en el tintero por razón del tiempo disponible. Muchas gracias por su atención.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUDO, M.M. (1992), *El Fuero de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses.
- ALAMÁN, M. (1996), *Los Heredia: poder feudal sobre Gea*, Gea de Albarracín.
- ALMAGRO, A. (1987), «Planimetría de las ciudades hispanomusulmanas», *Al-Qantara*, VIII, pp. 421-448.
- ALMAGRO, M. (1959), *El señorío soberano de Albarracín bajo los Azagra*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- ALMAGRO, M. (1964), *El señorío soberano de Albarracín bajo la casa de los Lara*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- BARCELÓ, M.^ªC. (1989), *Un tratado catalán medieval de derecho islámico: el Llibre de la Çuna e Xara dels Moros*, Universidad de Córdoba.
- BASÁÑEZ, M.^ªB. (1999), *Las morerías aragonesas durante el reinado de Jaime II. Catálogo de la documentación de la Cancillería Real. Volumen I (1291-1310)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares.
- BERGES, J.M. (2002), «Las comunidades mudéjares de Gea y Albarracín según la documentación notarial del siglo XV: notas para su estudio», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo (1999)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, vol. 1, pp. 333-365.
- BOSCH, J. (1959), *Albarracín musulmán*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- CARDINI, F. (2002), *Nosotros y el Islam. Historia de un malentendido*, Barcelona, Crítica.
- CASTAÑÉ, J. (1989), *El Fuero de Teruel*, Teruel.
- CATLOS, B.A. (2001-2002), «Contexto y conveniencia en la Corona de Aragón: propuesta de un modelo de interacción entre grupos etno-religiosos minoritarios y mayoritarios», *Revista d'Història Medieval*, 12, pp. 259-268.
- CATLOS, B.A. (2004), *The Victors and the Vanquished. Christians and Muslims of Catalonia and Aragon, 1050-1300*, Cambridge University Press.
- CATLOS, B.A. (2007), «Impuestos e identidad: comunidades fiscales y religiosas en la Corona de Aragón», *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo (2005)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 481-486.
- CORRAL, J.L. (1997), «La ordenación urbanística en la repoblación de la villa de Teruel», *Studium. Revista de Humanidades*, 3, Homenaje al profesor Antonio Gargallo Moya, vol. 1, pp. 71-111.

- CORRAL, J.L., GARCÍA, M.^ªC. y NAVARRO, G. (2006), *Taller de Historia*, Barcelona, Edhasa.
- FERRER, M.T., MONTES, I., NAVARRO, G. y EGEA, J.F. (2005), *Fuentes documentales para el estudio de los mudéjares*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares.
- GARCÍA HERRERO, M.^ªC. (2004), «La voz de Marién, antes llamada Dueña», en el libro de la misma autora, *Del nacer y el vivir. Fragmentos para una historia de la vida en la baja Edad Media*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2005, pp. 225-234.
- GARGALLO, A. (1996), *El concejo de Teruel en la Edad Media, 1177-1327*, 4 vols., Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- GAYANGOS, P. (1853), «Tratados de Legislación Musulmana. 1.º Leyes de Moros del siglo XIV. 2.º Suma de los principales mandamientos y devedamientos de la Ley y Çunna, por don Içe de Gebir, alfaquí mayor y muftí de la aljama de Segovia. Año de 1462», *Memorial Histórico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, tomo V, pp. 1-449.
- GUICHARD, P. (2001), *Al-Andalus frente a la conquista cristiana. Los musulmanes de Valencia (siglos XI-XIII)*, Madrid-Valencia, Biblioteca Nueva-Universitat de València.
- HINOJOSA, J. (2002), *Los mudéjares. La voz del Islam en la España cristiana*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2 vols.
- JIMÉNEZ, A. (2001), *Las etapas de la vida humana del imam, el maestro de la llamada y la guía Al-Habib ‘Abdul-lah Ibn ‘Alawi Al-Haddad Al-Hadrami Ash-Shafi (que Al-lah le tenga en su misericordia)*, Córdoba, Asociación Cultural Samarqanda y Bujara.
- LACARRA, J.M. (1952), «El rey Lobo de Murcia y la formación del señorío de Albarracín», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. III, pp. 515-526.
- LALIENA, C. y SÉNAC, P. (1991), *Musulmans et Chrétiens dans le Haut Moyen Âge: aux origines de la Reconquête Aragonaise*, Paris, Minerve.
- LEDESMA, M.^ªL. (1991), *Cartas de población del Reino de Aragón en los siglos medievales*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- LEDESMA, M.^ªL. (1994), *Vidas mudéjares (Aspectos sociales de una minoría religiosa en Aragón)*, Zaragoza, Mira Editores.
- LLABRÉS, G. (1895), «Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI. Por D. Juan Gaspar Sánchez Muñoz», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXVII, pp. 5-75.
- MACHO, F. (1922-1923), «Condición social de los mudéjares aragoneses en el siglo XV», *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza*, I, pp. 139-326.
- MARÍN NIÑO, M. (2000), *Mujeres en al-Andalus*, Colección de Estudios Onomástico-Biográficos de Al-Andalus, 11, Madrid, CSIC.
- MARTÍNEZ ORTIZ, J. (1960), *Referencias a Teruel y su provincia en los documentos de Jaime I el Conquistador*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- MUÑOZ, V. (1990), «Actividades y recursos económicos de los mudéjares en la Baja Edad Media en las calles de la Andaquilla y San Bernad, de Teruel», *Actas del IV Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 113-121.

- MUÑOZ, V. (1991), «Rentas y censos pagados por los mudéjares turolenses en la Baja Edad Media al Capítulo General de Racioneros», *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo (1990)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 65-73.
- MUÑOZ, V. (1995), «La morería de Teruel, un espacio abierto», *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo (1993)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 663-676.
- MUÑOZ, V. (2002), «La comunidad mudéjar de Teruel de 1350 a 1495 desde la documentación eclesiástica y el Morabedí (1384-1387)», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo (1999)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, vol. 1, pp. 181-193.
- MUÑOZ, V. (2004), «Moriscos en la ciudad de Teruel desde la documentación eclesiástica», *Actas del IX Simposio Internacional de Mudejarismo (2002)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 123-133.
- MUR, A. (1988), *La Encomienda de San Marcos. La Orden de Santiago en Teruel (1200-1556)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- MUR, A. (1990), «El elemento mudéjar y morisco como factor económico en la encomienda santiaguista de San Marcos en Teruel (ss. XIII-XVI)», *Actas del IV Simposio Internacional de Mudejarismo (1987)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 177-185.
- NAVARRO, G. (1999), «Teruel en la Edad Media. Balance y perspectivas de investigación», *Aragón en la Edad Media, XIV-XV, Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. 2, pp. 1.199-1.225.
- NAVARRO, G. (2002a), «Los mudéjares de Teruel en el siglo XV», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo (1999)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, vol. 1, pp. 155-180.
- NAVARRO, G. (2002b), «Muñoces, Marcillas y otras familias dominantes en la ciudad de Teruel (1435-1500)», *Anuario de Estudios Medievales*, 32/2, pp. 723-775.
- NAVARRO, G. (2003a), «La industria del cuero en el reino de Valencia y el concejo de Teruel (siglos XIII-XVI)», *Mil años de trabajo del cuero*, Actas del II Simposio Internacional de Historia de las Técnicas (Córdoba, 6-8 mayo 1999), Córdoba, pp. 201-230.
- NAVARRO, G. (2003b), «La industria textil en los reinos de Aragón y Valencia en la Edad Media», *Actas del XVII Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Barcelona-Lleida, 7-12 septiembre 2000)*, Barcelona, vol. I, pp. 475-491.
- NAVARRO, G. (2003c), «El desarrollo industrial de Aragón en la baja Edad Media», *Aragón en la Edad Media*, XVII, pp. 179-212.
- NAVARRO, G. (2005a), «La industria de la construcción en los países de la Corona de Aragón (siglos XIII-XVI)», *L'edilizia prima della Rivoluzione industriale. Secc. XIII-XVIII*, Instituto Internazionale di Storia Economica "Francesco Datini", XXXVI Settimana di Studi (Prato, 26-30 aprile 2004), Florencia, Le Monnier, pp. 167-208.
- NAVARRO, G. (2005b), «Las etapas de la vida en las familias artesanas de Aragón y Valencia durante el siglo XV», *Aragón en la Edad Media*, XVIII, pp. 203-244.
- NAVARRO, G. (2005c), «Archivos notariales», *Fuentes documentales para el estudio de los mudéjares*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 109-136.

- NAVARRO, G. y APARICI, J. (2000-2002), «La producción textil en Teruel medieval», *Teruel*, 88-89, vol. II, pp. 73-100.
- NAVARRO, G. y VILLANUEVA, C. (2001-2002), «Los mudéjares de Teruel, Albarra-cín y Gea», *Revista d'Història Medieval*, 12, pp. 91-154.
- NAVARRO, G. y VILLANUEVA, C. (2003), *Los mudéjares de Teruel y Albarra-cín. Familia, trabajo y riqueza en la Edad Media*, Teruel, Centro de Estudios Mu-déjares.
- NAVARRO, G. y VILLANUEVA, C. (2004a), «Por un estudio prosopográfico y genea-lógico de los mudéjares de Aragón en la Edad Media: las tierras turolenses y dos ejemplos concretos del valle del Ebro (Alborge y Codo)», *Actas del IX Simpo-sio Internacional de Mudejarismo (2002)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 61-111.
- NAVARRO, G. y VILLANUEVA, C. (2004b), «La población mudéjar de Aragón en el siglo XV», en J.Á. SESMA MUÑOZ y C. LALIENA CORBERA (coords.), *La pobla-ción de Aragón en la Edad Media (siglos XIII-XV). Estudios de demografía his-tórica*, Zaragoza, Grupo CEMA-Leyere Editores, pp. 165-192.
- NOVELLA, A. y RIBOT, V. (1986), «Los mudéjares en Teruel», *Actas del III Simpo-sio Internacional de Mudejarismo (1984)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 245-251.
- NOVELLA, A. y RIBOT, V. (1990), «Jornales de alarifes mudéjares y precios de ma-teriales de construcción en Teruel durante el siglo XIV», *Actas del IV Simposio Internacional de Mudejarismo (1987)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 123-133.
- ORTEGA, J.M. (1997a), «La taifa de Santamariyyat as-Sarq, Fernando I y el inicio de percepción de parias por Castilla», *Studium. Revista de Humanidades*, 3, Ho-menaje al profesor Antonio Gargallo Moya, vol. 1, pp. 361-374.
- ORTEGA, J.M. (1997b), «ar-R.din.n.s = Arrodenes = Ródenas», *Kalathos*, 16, pp. 137-150.
- ORTEGA, J.M. (1998), «Sociedad y administración del territorio en el targ al-'ala: el ejemplo del iqlim de Qutanda», *Arqueología y territorio medieval*, 5, pp. 31-54.
- ORTEGA, J.M. (2002), «Producción artesanal, transferencias comerciales y repro-ducción doméstica en Teruel durante la Baja Edad Media (ss. XIII-XV)», *Ope-ris Terre Turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*, Museo de Teruel, Catálo-go de Exposición, pp. 11-206.
- RIBA, C. (1915), *Carta de población de la ciudad de Santa María de Albarra-cín, Za-ragoza*.
- RUZAFÁ, M. (1988), *Patrimonio y estructuras familiares en la morería de Valencia (1370-1500)*, 2 vols., tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- SESMA, J.Á. (1977), *La Diputación del Reino de Aragón en la época de Fernando II (1479-1516)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".
- SOLDEVILA, F. (1982), *Jaume I. Crònica o Llibre del Feits*, Barcelona, Edicions 62-La Caixa.
- UTRILLAS, E. (1997), «Apuntes sobre la asimilación de los moriscos en la ciudad de Teruel. El caso del ollero Miguel Sebastián», *Studium. Revista de Humanidades*, 4, Homenaje al profesor Antonio Gargallo Moya, tomo II, pp. 267-295.

- UTRILLAS, E. (2002), «Los mudéjares turolenses: los primeros cristianos nuevos de la Corona de Aragón», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo (1999)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, vol. 2, pp. 809-826.
- VEGA, C.L. de la (1974), «La morería de Teruel en el siglo XV», *Teruel*, 52, pp. 53-91.
- VICENTE, Á., ed. (2004), *Musulmanes en el Aragón del siglo XXI*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.
- VILLANUEVA, C. (2003), «Aproximación a la sociedad mudéjar del sur de Aragón y norte del reino de Valencia en el trasiego mercantil de la Baja Edad Media», *Actas del I Simposio de Jóvenes Medievalistas*, Murcia, pp. 235-260.
- VILLANUEVA, C. (2005), *Movilidad social y relaciones económicas entre los reinos de Aragón y Valencia en el siglo XV*, 4 vols., tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- VILLANUEVA, C. (2007), «Las mujeres mudéjares en Aragón. Balance y perspectivas de estudio», *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo (2005)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 513-578.
- VILLANUEVA, C. (en preparación), «El mundo mudéjar y el comercio terrestre entre los reinos de Aragón y Valencia en el siglo XV», *Relazioni economiche fra Europa e mondo islamico. Sec. XIII-XVIII*, XXXVIII Settimana di Studi di Prato, 1-5 mayo 2006.