

# EL MONASTERIO DE PIEDRA EN LOS SIGLOS XIV Y XV. LA ORIENTALIZACIÓN MUDÉJAR DE LA SEVERIDAD CISTERCIENSE

Herbert González Zymla

*Universidad Complutense de Madrid*

*Académico correspondiente en Ávila de la Real Academia de la Historia*

En 2018 se cumplió el octavo centenario de la consagración de la iglesia abacial del monasterio de Piedra, el famoso cenobio cisterciense fundado en 1195, cuya arquitectura es uno de los ejemplos más depurados de lo que Braunfels (1975) denominó “funcionalismo racionalista” (p. 130) de los seguidores de San Bernardo. La historiografía tradicional ha estudiado Piedra desde la perspectiva que ofrece el triple marco de los reales patronatos, las repoblaciones y la expansión del Císter ibérico (González, 2009, pp. 293-306). El presente trabajo tiene por objeto dar relevancia a un cuarto factor: la hibridación cultural nacida de las aportaciones que hicieron las muy activas comunidades de judíos y musulmanes de la diócesis de Tarazona. Los testimonios materiales más relevantes de esa hibridación cultural son tres creaciones artísticas que, al haberse conservado, aún pueden ser estudiadas: las celosías que se pusieron en las ventanas de la iglesia de Santa María de Piedra, de la segunda mitad del siglo XIV; el altar relicario fabricado en 1390 para presidir el altar mayor y guardar en su interior la más importante de las reliquias de la abadía, la Santa Duda de Cimballa; y la ampliación del claustro en fecha posterior a 1446, añadiendo un segundo piso en torno al cual se articularon una veintena de celdas individuales para los monjes. Estos tres testimonios de la cultura material mudéjar, y seguramente otros que no conocemos por haberse perdido, supusieron una apuesta estética por la orientalización de la abadía, bastante novedosa en el panorama artístico de los siglos XIV y XV, que hubo de cambiar la percepción que hasta entonces se había tenido del templo, superando la severa austeridad desornamentada que habitualmente se atribuye a los cistercienses en favor del lujo orientalizante.

Aunque el Real Monasterio Cisterciense de Santa María de Piedra fue fundado en 1195, consta documentalmente que la iniciativa de construir una abadía en la frontera occidental del reino fue promovida por Alfonso II desde la década de 1180, momento en que el rey tenía ya la intención de proteger un monasterio filial de Poblet, que debía establecerse en algún lugar de los territorios que se habían

arrebatado a los musulmanes tras la conquista de Teruel en 1171. En efecto, en 1186 Alfonso II donó a los monjes de Poblet el “Castrum Petrae” y la Aldehuela de Liescos, lugares ambos situados en las estribaciones montañosas que hay entre Calatayud y Daroca (Archivo Histórico Nacional, Clero, carp. 2042, doc. 9). Entre 1186 y 1194 los monjes de Poblet hicieron los preparativos necesarios para la nueva fundación. El 10 de mayo de 1194, bendecidos por el abad Pedro Masanet, que gobernó Poblet entre 1190 y 1196, salieron del monasterio catalán doce monjes, a la cabeza de los cuales estaba Gaufrredo de Rocaberti, I abad de Piedra (1194-1202). Gaufrredo debió ser hijo del vizconde Jofre I Rocaberti (1138-1161), hermano del vizconde Dalmau IV Rocaberti (1166-1181), señores de Junquera y Perelada, y pariente del arzobispo de Tarragona, Ramón de Rocaberti (1199-1215), y del obispo de Zaragoza, Rodrigo Rocaberti (1200). Sus poderosos parientes dieron protección, impulso y prestigio a la nueva fundación (González, 2013a, pp. 727-728; 2016, pp. 25-89). Primero se asentaron en Palls, sin que esté claro por qué razón. A finales de 1194, Gaufrredo y sus compañeros estaban ya en Santa María de Cilleruelos, en el valle del río Alfambra, muy cerca de Teruel, donde existía un cenobio citado en los documentos como “Santa María de Perales”, quizá un residuo de mozarabismo rupestre, cercano al municipio de Cuevas Labradas, que debían reformar y acabaron convirtiendo en un priorato que mantuvieron hasta la desamortización (González, 2010a). El privilegio fundacional de Piedra fue promulgado por Alfonso II en mayo de 1195 (fig. 1) (Fuente, 1866, pp. 246-247). En él se cedía al abad Gaufrredo y a sus sucesores la jurisdicción civil y criminal, el “mero y mixto imperio”, de todos los territorios donados por los reyes hasta aquella fecha, citándolos uno a uno, a cambio de que los monjes rezasen una misa anual en sufragio del alma del monarca fundador y de sus parientes y sucesores: “Domno, laudo, atque in perpetuum concedo Domino Deo et Beatae Mariae, et Monasterio de Petra, et tibi Gaufrido eiusdem monasterii Abbati, et universo eiusdem Ecclesiae conventui tam praesenti, quam futuro, per me et per omnes sucesores meos, illud castrum de Petra cum omnibus terminis suis, et pertinenciis, cum aquis, et silvis, cum omni alodio, culto sive inculto” (AHN, carp. 3663, docs. 10, 11 y 12).

Entre 1195 y 1203 se documenta un problema legal relacionado con la patrimonialidad de Piedra, que explica la construcción y abandono del tercer monasterio, citado en la documentación como “Piedra Vieja” y ubicado en un promontorio escarpado en la margen izquierda del río que le da nombre. En ese mismo lugar había existido un hisn musulmán que, según la *Crónica del moro Rasís*, escrita por Ahmad ibn Muhammad al Razi (887-955), era uno de los castillos más fuertes del distrito de Baruxa (Catalán y Andrés, 1975, pp. 56-58). A juzgar por los fragmentos cerámicos de atafiores vidriados con estampillados que se pudieron recoger en superficie al hacer la prospección del terreno, el hisn debió ser un poblado habitado entre el siglo X y las primeras décadas del XII, con un caserío de no más de 40 casas, protegidas con una potente muralla de la que aún hay restos visibles. En 1120, cuando Alfonso I el Batallador incorporó Calatayud a sus dominios, el poblado musulmán quedó desierto, probablemente destruido o incendiado en el transcurso de las operaciones militares. En fecha imprecisa entre 1120-1131 Alfonso I donó el “Castrum Petrae” y las tierras circundantes a la familia Malavella, formándose así el señorío de Piedra, con la obligación de defenderlo y poblarlo con sus propios vasallos. Los Malavella

no reconstruyeron el hisn, sino que se instalaron en la margen opuesta del río y allí fundaron un castillo que, por su cronología, debió ser obra románica, dotado de dos torres cuadradas, del que aún quedan elementos arquitectónicos reconocibles integrados en la cillería del monasterio del siglo XIII (González, 2010b, pp. 51-85). Junto al castillo hubo una aldea en la que vivían los vasallos y siervos de los Malavella y una iglesia parroquial dedicada a Santa María de Piedra, cuya existencia y advocación eran anteriores a la llegada de los cistercienses, tal y como demuestra la bula del papa Lucio III, de 26 de enero de 1183, en la que, al organizar la estructura legal de las parroquias del arcedianato de Calatayud conforme al Fuero que había dado Alfonso II, ratificado por Alfonso III el 18 de abril de 1286, se cita: “ecclesiam de Petra cum pertinentiis suis” (Archivo de la Corona de Aragón, reg. 64, ff. 36v-40r; Fuente, 1865, pp. 358-360). La donación de Alfonso I, hecha antes de 1131 a los Malavella, y la donación de su nieto Alfonso II, hecha a favor de los cistercienses en 1186 y confirmada en 1195, generaron un problema legal de patrimonialidad que solo podía dirimir el monarca: ¿a quién correspondía la posesión del territorio? En 1195 el abad Gaufrido y sus compañeros abandonaron Cilleruelos y se instalaron provisionalmente en las ruinas del hisn de Piedra Vieja, seguramente con la intención de presionar a los Malavella en sus pretensiones de poseer el “Castrum Petrae”.

La abadía que entonces se edificó, la tercera en el tiempo, se concibió desde el principio como un edificio provisional y transitorio y por eso se aprovecharon estructuras del hisn que aún estaban en pie, edificándose solo lo más imprescindible en adobe y madera. Del monasterio de Piedra Vieja nada ha llegado a nuestros días, salvo la ermita de Nuestra Señora de los Argadiles, construida en 1755, en tiempos del XCII abad, Inocencio Pérez, en el solar donde había estado la iglesia del tercer convento (fig. 2). La ermita servía para preservar la memoria de haber estado instalados allí los cistercienses durante muchos años, al menos entre 1195 y 1218, y disponía de una capilla, una cocina y una sala de banquetes, donde cada 16 de diciembre celebraban la efeméride de la traslación del monasterio a su cuarto y definitivo emplazamiento. Ese traslado se produjo gracias a que en el año 1200, Juan de Malavella renunció a los derechos sucesorios que le podían corresponder sobre el castillo de Piedra a cambio de que el rey Pedro II (1157-1196) le diera el señorío de Alacón, al norte de Teruel, a donde se trasladó con sus vasallos y siervos (AHN, carp. 3663, doc. 16). Piedra debía estar totalmente desierto el 2 de junio de 1210, dado que en esa fecha la iglesia de Santa María de Piedra, exenta ya de labores pastorales, fue donada por el obispo García Fortín I de Tarazona (1195-1218) a los cistercienses para que la adaptaran y la usaran como templo (AHN, carp. 3664, doc. 6). Fue entonces cuando los monjes tomaron posesión de la iglesia de Piedra, que debía ser un modesto edificio románico de la segunda mitad del siglo XII, del que nada ha llegado a nuestros días. Los cistercienses quedaron a partir de ese momento como únicos dueños del coto redondo del señorío de Piedra, unos 30 km<sup>2</sup>, repartidos entre los actuales términos municipales de Nuévalos, Ibdes y Monterde. Años más tarde, el rey Jaime I (1208-1276) mandó fijar sus límites con mojones de cal y costra y con documentos notariales fehacientes, las “mojonaciones de Piedra”, redactadas entre 1253 y 1257 (AHN, carp. 3672, docs. 14 y 15). Tales fronteras se revisaban periódicamente y permanecieron sin alteraciones significativas hasta 1835 (Barbastro, 2000, pp. 8-16).

Entre la fecha de la renuncia de Juan de Malavella y el año 1218, los monjes vivieron en los ya citados edificios provisionales de madera y adobe de Santa María de Piedra Vieja. Entre tanto fueron construyendo el monasterio de Piedra Nueva, aprovechando la iglesia parroquial de Santa María de Piedra ya existente y las torres y sala principal del castillo Malavella. Piedra Nueva fue la cuarta y definitiva ubicación de la abadía, labrada en buena piedra, bien escuadrada. Cuando las dependencias más necesarias (sala capitular, dormitorio, cocina y refectorio) estuvieron en condiciones de entrar en funcionamiento, el 16 de diciembre de 1218 se procedió a la “traslatio de Piedra Vieja a Piedra Nueva” y a la consagración de su oratorio, la antigua iglesia de Santa María de Piedra, que habiendo dejado de ser un templo parroquial se había adaptado a unos nuevos usos: cumplir la Regla de San Benito de Nursia y su máxima *ora et labora*. La ceremonia de consagración fue presidida y concelebrada por el IV abad de Piedra, Jimeno Martín; el arzobispo de Tarragona, Asprago de la Barca, que actuó en nombre de Jaime I; Sancho Ahones, obispo de Zaragoza, y Domingo Ruiz de Azagra, obispo de Albarracín, que años atrás había profesado como cisterciense en Piedra (González, 2003, pp. 27-82). Que el edificio fuera consagrado en 1218 permite intuir que las obras iban avanzadas y las dependencias podían entrar en funcionamiento, pero eso no equivale a que estuviera terminada la construcción. De hecho, las obras se prolongaron a lo largo de los siglos XIII y XIV, activadas o paralizadas en función de los recursos económicos. Para entonces, el convento estaba consolidado en sus dominios territoriales, articulados en torno a los ríos Piedra, Mesa, Jalón, Jiloca y Alfambra (Sarthou, 1916, pp. 345-376). Desde el punto de vista genealógico, Piedra fue hija de Poblet, nieta de Fontfroide, bisnieta de Grandselve, y se integró en la sexta generación del linaje de Claraval. La historiografía tradicional ha minusvalorado la importancia de Piedra al estudiar el conjunto de monasterios hispanos, pero baste recordar un dato objetivo para resituar su importancia: a finales del siglo XIII, Piedra era el tercer monasterio ibérico que más contribuía al Capítulo General del Císter, solo por detrás de Poblet y Osera (Pérez, 1986, pp. 43-45).

Aunque hay pocos datos acerca del origen étnico-religioso de los monjes que profesaron en Piedra entre los siglos XII y XV, disponemos de alguna información dispersa que nos indica una cierta hibridación cultural, como la existencia de fray Domingo Habibit, “abd al Habibit” o “Alfabit”, hijo de Andrés Habibit, que había profesado como monje en el monasterio cisterciense de Santa María de Juncería, una fundación que andados los años fue el germen del monasterio de Rueda de Ebro. Para que Domingo pudiera estar más cerca de sus padres, las autoridades de la orden aceptaron su traslado a Piedra en 1199, al tiempo que autorizaban también la venta de los bienes que la familia de fray Domingo Habibit había donado a Juncería y la capacidad jurídica para heredar las haciendas y la torre de Carenas que, en efecto, pasaron al patrimonio de Piedra tras la muerte de Andrés Habibit (Contel, 1966, pp. 68-138; Melendo, 2005). Domingo y Andrés Habibit eran cristianos con seguridad, ambos estaban relacionados con la espiritualidad cisterciense pero sus apellidos parecen denunciar su condición musulmana conversa al cristianismo o, cuanto menos, de mozárabes que habían mantenido su apellido islamizado. Estoy seguro de que, aunque de momento es el único caso bien documentado, en el futuro deberían poderse identificar otros

casos similares, sobre todo teniendo en cuenta la composición socio-demográfica de los dominios de Piedra.

Desde el punto de vista de la historia de la arquitectura, el monasterio de Piedra se ajusta a una variante arquitectónica que la historiografía suele denominar con el calificativo de hispano-languedociana, por ser la forma más abundante, aunque no la única, en el Císter ibérico y Francia meridional (Leroux, 1999). En los siglos XIII, XIV y XV se distinguen tres sectores dentro del monasterio: la iglesia, usada para el *opus Dei*, el claustro, vinculado a la *lectio divina*, y las dependencias extraclaustrales, asociadas a la actividad del *opus manuum*, protegidos todos ellos por un potente recinto amurallado (Braunfels, 1975, pp. 119-162). Aunque a menudo se ha publicado la iglesia como un edificio pionero, construido ya en 1218, sin duda por la confusión que supone asociar la ceremonia de traslación y consagración con la existencia del edificio con la materialidad arquitectónica que ahora tiene (Sarhou, 1916, pp. 345-376), a la luz de los documentos que se conservan la data debería retrasarse a una fecha posterior al 12 de enero 1262, momento en que el obispo García III de Tarazona (1258-1263) dio facultad a los cistercienses para labrar, fabricar y erigir un oratorio nuevo: “Construendi et habendi etiam ibidem oratorium, liberam vobis concedimus praesentibus facultatem, salvo in omnibus jure episcopali, si parrochiam ecclesiam consurgere contigerit in territorio monasterii supradicti” (AHN, Cód. 55-B, pp. 1436-1437).

La nueva iglesia, edificada entre 1262 y 1350, tenía que ajustarse a las necesidades litúrgicas derivadas de su uso monástico, que no son otras sino el correcto cumplimiento de la liturgia de las horas de conformidad a la Regla de San Benito. Tiene planta de cruz latina con cinco ábsides en la cabecera (fig. 3), guardando una extraordinaria semejanza con la iglesia del monasterio de Fontfroide, su abuela (Andoque y Mercle, 1996); atrio o nártex, tres naves, más alta y más ancha la central que las laterales, lo que permite dar iluminación directa al templo a través de ventanas en arco de medio punto, abocinado y doblado con columnas acodilladas, y alzado en dos alturas (nave y claristorio), crucero desarrollado en planta, cabecera de cinco ábsides, poligonal de cinco paños el central, con amplio tramo de presbiterio en planta, y de testero recto las capillas laterales. En el ábside central se abrieron cinco ventanas en arco de medio punto y un óculo sobre la ventana central, que simboliza el Santísimo Sacramento de la Eucaristía. Todo el edificio se cubrió con bóvedas de crucería simple, con clave única y nervios rematados en bocel o en ángulo recto, lo que podría ser indicativo de dos fases constructivas diferentes, según los modelos habituales en la segunda mitad del XIII, un hecho que parece confirmarse en el uso de pilares cruciformes con medias columnas y pilastras en los frentes, en el ámbito de la cabecera, y pilares octogonales con medias columnas en *cul de lampe*, decoradas con capiteles de *crochet* y temas vegetales, en las naves, obra en todo coherente y contemporánea con la actividad constructiva del claustro (Martínez, 1998, pp. 271-335). Es lo que Lampérez (1930) denominaba la dialéctica del pilar cruciforme y octogonal, planteada en buena parte de los edificios que se construyeron en los reinos cristianos en la segunda mitad del siglo XIII. Estos detalles demuestran que hubo un cambio en la planificación de las obras que, a mi juicio, obedece a una diferente dirección en la ejecución de la arquitectura, manteniendo lo esencial del plan ideado inicialmente. En el ábside se

usó bóveda de cinco paños con clave única que descarga su peso en el arco triunfal; bóvedas de crucería simple sobre planta cuadrada para las naves laterales; bóvedas barlongas sobre planta rectangular para la nave central y los brazos del crucero; y bóveda octopartita con óculo cenital para el tramo central del crucero, sobre el que existió un edículo usado como campanario. Todas las bóvedas son de ojiva, es decir, son estructuras arquitectónicas autoportantes: los nervios y la superficie curvilínea de los plementos son estructuras arquitectónicas independientes (fig. 4). De ese modo, los nervios son tan solo un refuerzo que se le hace a la bóveda por debajo, a la manera de un andamio permanente, y por esta razón, al quedar la iglesia abandonada y arruinarse, algunos nervios se han desplomado y, al hacerlo, siendo independientes, no han arrastrado los plementos, y viceversa, detalle que lo convierte en un magnífico ejemplo para estudiar la tecnología arquitectónica del siglo XIII (González, 2016, pp. 231-325). Los arcos formeros y fajones son apuntados y doblados, y al exterior se refuerzan con contrafuertes dotados de realejas.

Aunque desde el punto de vista formal se detectan algunas coincidencias con elementos constructivos y ornamentales que pueden verse en Poblet (Sarhou, 1916, pp. 345-376), Piedra debe relacionarse, sobre todo, con tipos arquitectónicos generados en el foco burgalés. Bien lo prueba el parecido de su planta con la de las Huelgas Reales de Burgos, fundación de 1189, y la existencia en Piedra de una nervadura en ligazón central, uniendo todas las claves de la nave central, decoradas con temas vegetales, conservándose el arranque occidental de la nervadura que, en su día, estaba sobre la clave del rosetón, felizmente recuperado entre otros materiales arquitectónicos y expuesto en el lapidario de la nave lateral (González y Prieto, 2016, pp. 621-635). En su superficie está labrada, en relieve, una cara varonil y nariguda, que es la alegoría del maestro arquitecto ofreciendo a Dios su obra terminada, sonriendo al verla acabada. Estaríamos ante una variante simplificada de la idea desarrollada en toda su amplitud en el pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, al presentar al Maestro Mateo arrodillado, mirando al altar, sonriente al ver su obra terminada. Otro detalle que relaciona Piedra con el foco burgalés es el óculo tetralobulado, sin ninguna función arquitectónica, abierto en uno de los plementos de la bóveda que cierra la capilla mayor, en una solución muy cercana a la que se observa en la catedral de Burgos (Karge, 1995). Más problemático es saber la posible identidad del rostro sonriente de Piedra, puesto que en la construcción de las iglesias cistercienses participaban los monjes y los hermanos legos conversos. La obra fina, que exigía pericia técnica, como es el escuadrado de la piedra, la fabricación de los nervios, dovelas y capiteles, se dejaba en manos de canteros cualificados que cobraban su trabajo a destajo usando las habituales marcas, que en Piedra aún están sin estudiar. En cualquier caso, la complejidad de la obra exigiría un diseño previo y una planificación que, en lo esencial, debió respetarse con cambios mínimos y adaptaciones según la maestría que estuviera al frente. Se ha intentado relacionar al maestro que estuvo en Piedra con Ricardo de las Huelgas y con los canteros activos en Flarán (Martínez, 1998, pp. 271-335), pero los documentos de Piedra solo hablan, en 1225, de un “Paschasius operarius”, que debió estar al frente de la construcción, sin dar más señas (Cerrada, 1973). Otros documentos hablan del “frater operarius”, el hermano de la obra, que puede ser un religioso arquitecto o más probablemente un religioso que gestionaba los ingresos y los gastos haciendo

posible la obra al racionalizar los recursos disponibles. En 1268 está documentado el “frater Michael de Bellasco, operarius” (AHN, carp. 3676, doc. 7) y en 1304 “frater Petrus Petri, operarius” (AHN, Cód. 55-B, pp. 1532-1533).

Como Burgos está bastante lejos de Piedra, es posible que estos modelos arquitectónicos llegaran al monasterio aragonés a través de focos artísticos intermedios, como el cercano y también cisterciense monasterio de Huerta, fundado en 1162, con el que Piedra tuvo intensas y muy fructíferas relaciones económicas y diplomáticas, y quizá también con focos artísticos algo más distantes, como las catedrales de Burgo de Osma y Sigüenza, iniciadas respectivamente en 1232 y 1138, cuyos obispos, por bulas papales dadas por Gregorio IX en 1236 (AHN, carp. 3667, docs. 14 y 15) e Inocencio IV en 1245 (AHN, carp. 3688, doc. 16), eran jueces conservadores de los bienes de Piedra. Particular importancia tuvo la influencia de San Martín de Finojosa, a la vez abad de Huerta y obispo de Sigüenza entre 1191 y 1192. Estas relaciones diplomáticas, mantenidas en el tiempo, son las que sustentan el hecho evidente que se detecta en Piedra: la penetración de las formas estéticas castellanas en Aragón, sin que ello descarte las influencias de otros focos artísticos como Tarazona, Albarracín, Calatayud y Daroca. Asimismo, Piedra fue el modelo que se siguió en la construcción de la iglesia parroquial de Bortalba, en la Santa Sangre de Sarrión y en San Miguel de Foces (González, 2016, pp. 231-325).

A mediados del siglo XIV Piedra entró en una dinámica de crisis económica, espiritual e institucional que fue, en origen, una consecuencia de la crisis demográfica generalizada que afectó a todos los reinos de la península ibérica y con especial gravedad al arcedianato de Calatayud, por la confluencia de los efectos de la peste bubónica de 1348, con sus sucesivos rebrotes, y la mortandad ocasionada por la guerra de los dos Pedros (1356-1369). El descenso demográfico hizo caer las rentas eclesiásticas que, hasta mediados del siglo XIV, habían sido bastante saneadas. Al no haber suficientes manos para el trabajo agropecuario, bajó la rentabilidad y la producción (Fuente, 1993). En paralelo, las hambrunas agudizaron la crisis demográfica y se aceleró el doble proceso inflacionista de subida de salarios y precios, en una escalada progresiva como nunca se había conocido en Aragón. Entre las consecuencias inmediatas que afectaron a Piedra la más importante fue la conflictividad social, que se tradujo en sucesivas revueltas antiseñoriales. En 1344 y 1360, los vecinos de Nuévalos, Ibdes y Monterde se negaron a pagar arrendamientos, diezmos y primicias por no tener con qué hacerlo, al haber sido las cosechas malas y estar en situación de extrema necesidad. El abad exigió los pagos y la revuelta de hambre provocó el alzamiento de la población contra él. Mediando el rey y el justicia de Calatayud, las revueltas fueron sofocadas. La de 1360 se saldó con la condena a muerte de los instigadores, cuyos cadáveres permanecieron atados al cadalso que había junto a la picota de Piedra, muy cerca de la torre puerta, por orden del abad, que mandó que no se les diera sepultura para que los que acudían al monasterio a pagar tributos supieran qué les ocurría a quienes osaban desafiar su autoridad (Sarasa, 1982). La dicotomía entre la búsqueda de lo espiritual y la preservación de lo material es lo que llevo a Lekai (1987) a concluir que, a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV se produjo en los cistercienses un choque entre los ideales y la realidad. Resulta curioso que la superación de esa grave crisis coincidiera en Piedra con el gobierno de uno de sus más longevos abades, Martín Ponce Pérez, que

gobernó durante 38 años entre 1373 y 1411, y con una reacción esteticista vinculada al mudéjar que provocó el abandono de la severidad desornamentada y funcionalista de la arquitectura del siglo XIII. En realidad, este fue un fenómeno artístico que se dio a nivel internacional, con situaciones semejantes en toda Europa entre 1340 y 1450. La diferencia radica en que, en el discurso general de la Historia del Arte, la reacción esteticista de finales del siglo XIV e inicios del XV se ha denominado estilo internacional y se ha entendido como un fenómeno exclusivamente gótico (Verdier, 1962), si bien para el caso concreto del arte español, y del aragonés en particular, debe ser integrada como un factor más del esteticismo la sofisticación orientalizable del arte mudéjar.

La superación de la crisis en el monasterio de Piedra estuvo directamente relacionada con la articulación de un camino de peregrinación local que, culminando en la abadía, facilitaba a quienes lo hacían importantes indulgencias al venerar la Santa Duda de Cimballa, la más importante de las reliquias que allí se atesoraban. La exhibición de esta reliquia fue, como en tantos otros casos, un activo económico que dinamizó las relaciones entre los pueblos y, a la larga, se demostró como la más eficaz estrategia para superar la crisis. El *Sacro Dubio* era una Sagrada Forma que se había transubstanciado en Cuerpo de Cristo en la iglesia de la Presentación de Cimballa, a 10 km de Piedra. Según Finestres (1752, p. 49), el 12 de septiembre de 1380 el párroco que atendía Cimballa estaba celebrando misa cuando le asaltaron dudas acerca de la transubstanciación del pan y el vino en Cuerpo y Sangre de Cristo. Al pronunciar la oración de consagración, la Sagrada Forma empezó a sangrar y al colocarla sobre el corporal se fusionó con él. El prodigio solventó las dudas del sacerdote, que lo comunicó a su feligresía. Aunque se identifica al religioso como mosén Tomás, todo apunta a que el nombre fue inventado para ocultar su verdadera identidad, puesto que, según el derecho canónico, no es decoroso revelar el nombre de un sacerdote cuyos graves pecados se han corregido, recomendando ocultarlo bajo el pseudónimo de Tomás, por haber sido el apóstol que necesitó meter la mano en el costado del pecho de Cristo para aceptar su resurrección (ACA, reg. 2192, f. 28). La Santa Duda se hizo famosa y el milagro se difundió por toda la Corona. Para guardar la reliquia se construyó un arca de piedra caliza, colocada sobre los lomos de dos leones (uno de ellos una bicha ibérica del siglo III a. C., reutilizada), donde se labró un receptáculo de sección cuadrada protegido con cierres de hierro. En realidad, el *Sacro Dubio* de Cimballa fue uno más de los múltiples milagros eucarísticos que se documentan a lo largo de la Baja Edad Media, la mayoría posteriores al establecimiento de la fiesta del Corpus Christi, erigida por el papa Urbano IV a través de la bula *Transiturus de hoc mundo*, de 11 de agosto de 1264. El relato es sospechosamente similar a otros milagros eucarísticos como la Santa Duda de Iborra, los corporales de Bolsena, San Cugat del Vallés y Daroca (Mañas, 2006).

Fue tanta la fama milagrera del *Sacro Dubio* que, llegada a la Corte, el infante Martín de Aragón, por entonces duque de Mont-Blanch, se hizo con la reliquia usando la excusa de que Cimballa era un pueblo fronterizo con Castilla y allí estaba expuesta a su profanación en caso de guerra. El infante Martín era el segundo hijo de Pedro IV. En el tiempo en que se hizo con la reliquia reinaba su hermano, Juan I. Andados los años, tras la muerte de Juan I sin descendencia en 1396, Martín I se convertiría en rey de Aragón hasta 1410 (Arias, 1999). A mediados de 1385 consta

que la Santa Duda formaba parte de la colección de reliquias que el infante Martín veneraba en la capilla del palacio real de la Aljafería. No se sabe si el duque de Mont-Blanc la compró o si la recibió regalada. Según un documento fechado en Zaragoza el 21 de noviembre de 1398, reinando ya como Martín I, el rey concedió a los habitantes de Cimballa un privilegio de inmunidad y franqueza, eximiéndoles de la mayor parte de las cargas fiscales regias que hasta entonces habían pagado (AHN, Cód. 55-B, p. 114), lo que sugiere una especie de permuta: la reliquia a cambio de exenciones económicas. Al hacerse con la píxide que contenía el *Sacro Dubio*, el infante Martín debió encargarse un relicario de plata para guardarlo y exhibirlo. Ese primer relicario no ha llegado a nuestros días, pero se conoce de él una descripción hecha en 1594, cuando el obispo de Tarazona, fray Diego de Yepes (1530-1613), en presencia del LI abad de Piedra, Pedro Luzón Pasamonte, examinó la reliquia para autentificarla, describiéndola como una “caxica de plata llana de cuatro dedos de ancha y ocho de larga, poco más o menos, y dentro de ella, una tabica de madera, que parecía de ciprés, y de la parte delantera, un viril de la misma largueza y ancheza, poco más o menos, la cual caxica estaba encajada, con su pie en punta, en un encaxe entre dos ángeles de plata, en forma de sustentarla con las manos” (Archivo de la Real Academia de la Historia, sig. 9-5222, ff. 146-151). Esta descripción se ajusta bien a la tipología que Cruz Valdovinos (1982) llama custodia de “urgencia y economía”, habitual en Aragón en el siglo XIV, de la que se conocen magníficos ejemplos, como la custodia de la colección Alorda y la custodia de punzón barcelonés del Museo del Hermitage. El relicario donde actualmente se exhibe la Santa Duda se conserva en Cimballa, lugar al que fue devuelto tras la desamortización. Es obra herreriana y se fabricó en plata sobredorada en 1594. Fue una donación hecha por Francisco Visazoan en tiempos del XLVIII abad de Piedra, Agustín Navarro. Tiene puertas batientes, a la manera de un tríptico, en las que están representados mosén Tomás consagrando la Santa Hostia en el momento del milagro y el rey Martín I en actitud orante con cetro y corona (Mañas, 2005, pp. 461-467).

En fecha incierta de 1390, el duque de Mont-Blanc donó a Piedra la Santa Duda, guardada dentro del relicario de plata que él mismo había encargado. Con motivo de tan significativo regalo, su XXX abad, Martín Ponce Pérez, mandó erigir en el altar mayor de la iglesia abacial un retablo relicario que, al tener la estructura de un tríptico, permitía usarlo como expositor de reliquias cuando estaba abierto (los días de Jueves Santo, Corpus Christi y cada 12 de septiembre) y como retablo cuando estaba cerrado (durante el resto del año litúrgico). Como el altar relicario está pintado por ambas caras, debemos deducir que no estuvo adosado a la pared, sino colocado a la altura del arco de triunfo, separando el presbiterio del crucero y dejando un trasaltar. En consecuencia, en el siglo XIV la iglesia abacial de Piedra tuvo tres coros: el de conversos y el de monjes, situados en la nave principal del templo, y un coro de trasaltar, destinado a los monjes de mayor prelación. Esta ordenación espacial ayudaba a marcar la jerarquía de poder dentro del monasterio de un modo semejante a como aún se puede ver en el Santo Sepulcro de Calatayud, y permitía observar las reliquias desde ambos coros. Si aceptamos esta ubicación, a mi juicio la más razonable, estaríamos ante una solución estética cercana a la de los iconostasios bizantinos, una idea que pudo llegar a Aragón de forma directa,

aunque no del todo bien entendida, a través de los dominios territoriales de Pedro IV en los ducados de Atenas y Neopatria. En todo caso, no hay que descartar que la situación del altar a la altura del arco de triunfo fuera una solución más frecuente de lo que parece a primera vista, como se desprende de los recientes hallazgos documentales hechos por Matilde Miquel (2017) al estudiar el altar mayor de la catedral de Toledo. Tras unos años de abandono, inmediatamente posteriores a la desamortización de 1835, Pascual de Gayangos, al visitar Piedra, interesó a Juan Federico Muntadas, el entonces propietario de la abadía, en remitir el altar relicario a Madrid por el peligro que suponía su pérdida o venta. En 1851, el ministro de fincas del Estado Felipe Canga Argüelles mandó depositarlo en la Real Academia de la Historia, donde actualmente se conserva (Eiroa, 2006, p. 165).

El retablo relicario presenta la estructura de un tríptico, protegido con un guardapolvos en forma de cornisa de mocárabes de filiación nazarí, sospechosamente parecido a la viga pintada por el Maestro de Manzanillo del convento de Santa Clara de Tordesillas (Lavado, 2000, pp. 154-156). Cuando sus puertas están cerradas (fig. 5) funciona como un retablo con armadura de madera y rica obra de marquetería mudéjar ataujerada, que integra pinturas sobre tabla al temple de huevo retocadas al óleo. Tiene una altura total de 2,445 metros, una anchura de 3,95 y cada una de las puertas batientes 1,93 x 1,66 m. Cuando las puertas están abiertas es una alacena relicario (fig. 6) con siete arcos polilobulados sobre esbeltas columnillas. Dentro de ellos se exhibían: bajo el arco central el *Sacro Dubio* y bajo los seis restantes otros tantos relicarios o ángeles orantes, labrados en alabastro o plata, compañeros de los ocho ángeles músicos pintados sobre la superficie interior de las puertas batientes. Las pinturas son de filiación gótica, vinculadas al Trecento italiano y al estilo internacional (Pita, 2001, pp. 78-88). Los instrumentos musicales de los ángeles son uno de los grandes testimonios iconográficos para conocer la organología de la Baja Edad Media. Los musicólogos los han identificado, relacionándolos con las técnicas de los lutieres mudéjares, como: órgano portátil, vihuela frotada con arco, arpa de doble cordaje, salterio de doce órdenes (fig. 7), laúd, rabel, zanfoña y guitarra primitiva, algunos de ellos decorados con estrellas de taracea. La estructura del altar está condicionada por la liturgia de exhibición de la reliquia. El predominio de instrumentos de cuerda debe relacionarse con liturgias enriquecidas con música suave y delicada, muy alejadas del tono triunfal de la percusión y el viento (Lamaña, 1981, pp. 9-69).

Desde el punto de vista iconográfico, articula una compleja programación que consta de una *manifestatio*, la expresión de un dogma de Fe, que en el caso del retablo relicario consiste en mostrar a Jesucristo Sacramentado y transubstanciado, al que homenajea toda la corte celestial: ángeles músicos en perpetua adoración, visibles cuando el retablo está abierto, y un apostolado presidido por la Santísima Trinidad en la cornisa. Se completa la *manifestatio* con una compleja *narratio* formada por tres ciclos diferentes que están elegidos en función de la liturgia del Triduo Pascual: tres tablas dedicadas a la infancia de la Virgen (Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, Nacimiento de la Virgen y Presentación de la Virgen niña en el Templo), otras tres tablas al Nacimiento de Cristo (Anunciación, Visitación y Natividad) y seis desarrollando el ciclo de la Pasión (Oración en el Huerto, Cristo ante Pilatos, Camino de la amargura, Crucifixión de Cristo,

Calvario y Descendimiento de la Cruz). Por último, la *testificatio* se compone de una serie de profetas con filacterias en las enjutas de los arcos y un apostolado en la cornisa que, a través de su experiencia, señalando libros, dan fe de que todo lo expresado en las imágenes es correcto conforme a la doctrina católica.

En el retablo relicario quedó constancia de la donación del príncipe Martín, como duque de Mont-Blanc, a través del escudo que porta el soldado que reconoce a Cristo como Hijo de Dios en la tabla de la Crucifixión, cuyo campo está decorado con una “M” surmontada de corona ducal, monograma de “Martinus Dux” (Ríos, 1875, p. 321). El patronato regio se expresó a través de nueve de los emblemas heráldicos de la cornisa, representados de acuerdo a como había quedado regulado su uso en tiempos de Pedro IV: seis emblemas corresponden a los palos de gules de la Señal Real, reduciendo los cuatro palos a dos, exactamente igual a como se hacía en los cuños de moneda desde tiempos de Jaime I a Martín I, entendiendo el emblema como símbolo de la Corona de Aragón, a los que se añaden los tres emblemas centrales que correspondían al reino de Aragón: el Drac Pennat, la Cruz de Arahuest y la Cruz de San Jorge (Paz, 2011). Se completaron los emblemas con la representación de la señora real, usada como tapete en el atril donde está el libro que lee la Virgen en la tabla de la Anunciación, y el bordado de letras “A” con corona real, que puebla la superficie de la dalmática azul del ángel músico que toca el órgano portátil, un monograma del reino de Aragón y del nombre de Alfonso II, el monarca fundador de Piedra, por quien los monjes debían rezar una misa anual en la capilla mayor. Quedó constancia de la promoción artística del abad Ponce a través del epígrafe situado bajo el arco central del expositor de las reliquias, donde en letra gótica fracturada se dice: “Dopnus Martinus Pontii Abbas”, que significa: “Donado por el Señor Abad Martín Ponce”, junto a un escudo, presente también en la cornisa, cuyo campo bermejo ocupan las tres peras doradas del apellido Pérez con un báculo abacial. El abad Ponce dio prelación al apellido materno por haber sido María Pérez Rufas, su madre, donada de Piedra, que legó al monasterio varias propiedades en Paracuellos de Xiloca y unas casas en la calle de la Rúa de Calatayud (AHN, carp. 3715, doc. 3). La fecha de ejecución del altar relicario en 1390 está fuera de toda discusión gracias al epígrafe que, en letra gótica fracturada negra sobre fondo blanco, puede leerse en dos fajas horizontales, situadas en la base y el cenit de las puertas batientes del tríptico, donde reza:

Tabernaculum hoc vocabitur aula Dei quia vere dominus est in loco isto. Fuit autem constructum ad honorem et reverentiam sacratissimi corporis domini nostri JHU. XPI. et passionis ejusdem, nec non ad honorem / et reverentiam sanctissime genitricis ejusdem, et totius celestis curie et sanctorum [...] at [...] fuit [...] depictum anno MCCCXC anima ordinatoris requiescat in sinu salvatoris. Amen”.

Significa: “Este tabernáculo será llamado Palacio de Dios porque el Señor está verdaderamente en este lugar. Fue construido para honra y reverencia de Dios, del Santísimo Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo y de su Pasión. Lo mismo que en honra / y reverencia de su Santísima Madre y de toda la corte celestial y de los Santos. Fue pintado en el año MCCCXC. El alma de quien lo ordenó descansa en el seno del Salvador. Amen (Carderera, 1859, pp. 39-42).

La autoría del retablo relicario es un asunto polémico y muy discutido. Salvando los datos relativos a la reliquia, la información fehaciente se reduce, exclusivamente,

a lo contenido en el epígrafe laudatorio que se acaba de transcribir. Esta ausencia de datos explica que la posición historiográfica más afianzada afirme un rotundo anonimato y se haya generado el nombre de laboratorio “Maestro del Monasterio de Piedra” para hablar de una personalidad artística tan singular como indocumentada (Bertaux, 1908, pp. 892-906; Piquero, 1989, p. 68). Era un pintor que conocía la iconografía bizantina, dada la relación de las tablas del retablo de Piedra con algunos aspectos compositivos de la pintura de iconos, e imitaba el efecto general de las palas de altar de orfebrería, como el retablo de Klosterneuburg y el relicario de las Santas Formas de Bolsena, fabricado en 1338 por Ugolino de Vieri, hoy en la catedral de Orvieto (Torralba, 1977, p. 180). Desde la década de 1920, el esfuerzo de quienes han abordado el análisis del altar relicario se ha orientado al estudio formal de las pinturas y la marquetería para adjudicar la obra, por semejanzas y analogías, delimitando los círculos artísticos con que se relaciona. De modo complementario, y a veces en total coherencia con los descubrimientos hechos siguiendo el método formalista, ha arrojado bastante luz saber qué preladados estuvieron relacionados con el abad Martín Ponce y en qué niveles diplomáticos se produjeron tales relaciones. Hoy se acepta que en el altar relicario de Piedra confluyen al menos cinco manos diferentes. Las cuatro primeras ejecutan el tríptico y son coetáneas, activas en 1390, trabajan juntas y aceptan a alguien que les dirige y les da cohesión (Post, 1930, pp. 164-168 y 204). La quinta mano ejecutó la cornisa y es 40 o 50 años posterior. Gudiol (1955, pp. 56 y 157-162) afirmaba que, pese a las influencias estilísticas que se observan, eran pintores con una personalidad artística propia y gran singularidad, capaces de mezclar una visión realista e irreal en cada una de las escenas, con paisajes fantásticos, intensidad emocional en las expresiones y un profundo patetismo en gestos y rostros.

La primera de las cinco manos corresponde a un pintor cercano a los modelos trecentistas italo-catalanes, que compone a base de tres, cuatro o seis figuras por cada tabla integradas en un espacio construido con perspectiva caballera. Se inspira en el arte de la miniatura, tiene alta capacidad narrativa, compone escenas sencillas, líricas, silenciosas y llenas de delicadeza siguiendo de cerca los modelos sieneses y mostrando un buen conocimiento de los recursos compositivos del arte bizantino. A esa primera mano se le atribuye el ciclo del Nacimiento de la Virgen y del Nacimiento de Cristo. Tres son los rasgos estilísticos que le diferencian de las otras manos: el tratamiento de los paños, la presencia en ellos y en la arquitectura de epígrafes escritos en caligrafía nazarí y hebrea, y el uso de gamas cromáticas limitadas, con predominio del rojo y el dorado. La recepción en Aragón de los modelos italianos del Trecento se suele explicar a través de la protección que Benedicto XIII, el Papa Luna, dio a las iglesias zaragozanas y turiasonenses, lo que facilitó el contacto artístico directo con la corte de Avignon. El Papa Luna hizo varias donaciones a Piedra para cubrir con bóvedas sexpartitas el refectorio y con bóveda de cañón apuntado el dormitorio común (Pétriz y Sanmiguel, 1996, pp. 263-277). Por otro lado, la familia Fernández de Heredia tenía su panteón funerario en la capilla de los Santos Pedro y Pablo de Santa María de Piedra y el escudo de Juan Fernández de Heredia, gobernador de Avignon, compuesto por tres castillos dorados sobre campo bermellón, está pintado en la cornisa de mocárabes del altar relicario, como lo está también el de los Ruiz de Azagra, señores de Albarracín (González, 2013a,

pp. 324-327). Con tales niveles de protección, no sería extraño que los modelos italo-bizantinos hubieran llegado a Piedra no directamente a través de lo sienés, como siempre se ha dicho, sino de forma indirecta a través de la corte papal de Avignon.

La segunda de las cinco manos se relaciona con la anterior, pero ejecuta con una elegancia más estilizada los cuerpos, de volumen casi escultórico. Se le adjudican los ángeles músicos de las puertas batientes, cuyo dibujo subyacente es de notable calidad y correcta proporción. Pinta los rostros con más dulzura, de acuerdo a como se hacía en la escuela catalana de los Serra, con caras ovaladas, bocas de piñón y atención al trabajo cuidadoso de los tejidos, asumiendo parcialmente el lenguaje artístico de Cimabue y Duccio di Buoninsegna (Lafuente, 1946, pp. 48-49). La relación del pintor del altar relicario de Piedra con los Serra o con alguno de sus discípulos debió ser directa a través de fray Martín de Alpartir, cuyo testamento, fechado el 24 de junio de 1381, disponía que cuando se produjera su muerte debía ser enterrado en la sala capitular del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza y, junto a su tumba, debía colocarse un retablo dedicado a la Resurrección de Cristo, encargado al pintor barcelonés Jaime Serra, tasado en 300 florines. La mayor parte de ese retablo se conserva en el Museo de Zaragoza y ofrece una sorprendente semejanza con la forma de pintar del primer y segundo maestro del monasterio de Piedra, tal y como se advierte al comparar los ángeles músicos de Piedra con los ángeles de la tabla de la Coronación de la Virgen del Museo de Zaragoza (Lacarra, 2003, pp. 18-31). ¿Acaso fueron dos discípulos de los Serra quienes trabajaron para el abad Ponce? La relación va más allá del parecido razonable. Martín de Alpartir fue canónigo y prior del Santo Sepulcro de Calatayud y comendador de Nuévalos, el pueblo más cercano a Piedra, situado a 4 km, y fue juez conservador de los bienes de la abadía cisterciense (AHN, Cód. 55-B, p. 82), de modo que la relación formal de ambas obras tiene detrás una intensa relación diplomática entre dos prelados, cuyos criterios de gusto estético se hubieron de influir.

Se ha querido identificar a los dos primeros maestros de Piedra con Guillén y Juan de Leví, siguiendo una teoría enunciada por Elías Tormo (1929) y consolidada por la historiografía como hipótesis recurrente, si bien su base documental no es excesivamente sólida. Fue Sanz Artibucilla (1944) quien trazó la personalidad artística de los Leví, afirmando su más que probable ascendencia judía o judeoconversa; diciendo que no eran padre e hijo, como a veces se había publicado, sino tío y sobrino, y que estuvieron activos en Calatayud, Zaragoza y Tarazona entre 1378 y 1402 (p. 83). El documento más importante que se conoce de ellos son las capitulaciones contractuales del retablo de los Santos Lorenzo, Prudencio y Catalina de la catedral de Tarazona. Las tablas narrativas que representan las vidas de los tres santos tienen un aire cercano al de las tablas de las puertas exteriores del tríptico relicario de Piedra. Lo más semejante es la apariencia de los ángeles músicos de Piedra, ricamente vestidos con alba y dalmática, con los tres santos de Tarazona: Lorenzo, Prudencio y Catalina, representados de cuerpo entero y también ricamente ataviados (Lacarra, 1990, pp. 29-45 y 53-63). Todos ellos tienen caras ovaladas, ojos rasgados, boca de piñón y arcano-dactilia, un recurso figurativo bastante habitual a finales del siglo XIV para estilizar la apariencia de las figuras. Sanz (1944) identificó la criptofirma de los Leví en uno de los estandartes representados en la tabla del prendimiento de San Lorenzo, interpretándolo como: “P[in]z[el] G[uillen]

Levi 75”, y yo hice lo propio al identificar casi la misma firma, con la misma criptografía, en el bordado inferior del alba del ángel músico que toca la viola frotada por arco (González, 2013a, pp. 291 y 378-379). La criptofirma implica una cierta conciencia artística de Guillén de Leví (figs. 8a y 8b). Mañas (1989, pp. 323-334) planteó la idéntica autoría de los ángeles músicos de Piedra y los ceriferarios de la techumbre de la capilla del castillo de Mesones de Isuela, que consideraba obra de Juan y Nicolás de Bruselas, artistas que trabajaron para el arzobispo Lope Fernández de Luna en la decoración de varios edificios a partir de 1379. También afirmó las analogías formales con el pintor catalán Lluís Borrassá, que trabajó hacia 1390 en Zaragoza y es autor de un ciclo de la Pasión y tres Crucifixiones que pueden relacionarse con el altar relicario de Piedra. Todas estas deducciones, siendo muy sugerentes, no implican una total seguridad por la falta de fuentes documentales concluyentes.

La tercera de las cinco manos corresponde al pintor del ciclo de la Pasión de Cristo, un artista anónimo cuya sensibilidad es bien distinta, pues se muestra conocedor de los logros del estilo internacional, es capaz de hacer una obra más nerviosa y de composición más elaborada, no recurre a la perspectiva caballera, sino que contextualiza las figuras en paisajes al aire libre, con muchas figuras abigarradas, rostros con facciones exageradas, más gestuales, expresivas y dramáticas, variedad de colores y combinación más caprichosa. No hay epígrafes decorativos en hebreo y árabe. Gudíol (1955, pp. 56 y 157-162) atribuyó a esta tercera mano la tabla de la Crucifixión de Pedrola.

La cuarta de las cinco manos corresponde al mazonero o fustero que fabricó la armadura del retablo y la marquetería a base de lacería. Fue sin duda un artista mudéjar a quien se debe adjudicar también la techumbre de la capilla del castillo de Mesones de Isuela, construida por orden del arzobispo Lope Fernández de Luna en 1379. Dedicada a la Virgen de los Ángeles, es una capilla de planta hexagonal con dos alturas, la inferior de uso funerario, cubierta con bóveda sexpartita, y la superior, usada como iglesia, cubierta con una techumbre mudéjar ataujerada cuyos almizates integran una serie de tablas pintadas con ángeles ceriferarios, hechos a plantilla y de aspecto casi idéntico a los ángeles músicos del altar relicario de Piedra. Más allá de la analogía formal entre las pinturas, la verdadera similitud se atisba en la carpintería de ambas obras, de influencia almohade, resuelta a base de polígonos, lazos de a ocho, estrellas con chelas sexafoliadas y decafoliadas. Además, puede ponerse en relación con la techumbre de la capilla de San Miguel de la seo de San Salvador de Zaragoza, obra patrocinada también por Lope Fernández de Luna (Mañas, 1989, pp. 323-334), con los fragmentos que se conocen de la techumbre del salón principal del palacio arzobispal de Zaragoza (Borrás, 1986, pp. 1007-1014) y quizá con el desaparecido cimborrio de la seo de San Salvador. Según Lacarra (2002, pp. 89-101), el ya citado fray Martín de Alpartir fue alcaide de Mesones de Isuela y ejerció el cargo de tesorero del arzobispo Lope Fernández de Luna, de modo que los artistas que trabajaron para el arzobispo debieron ser los mismos que luego lo hicieron para el comendador de Nuévalos y quizá sean también los que acaban trabajando en Piedra al servicio del abad Ponce. Las influencias almohades se explicarían como consecuencia de la llegada a Zaragoza de los azulejeros sevillanos Garcí y Lope Sánchez, que trabajaron en la capilla de San Miguel de la

seo, el segundo de los cuales, o un sujeto homónimo, fue alcaide del castillo de Mesones de Isuela en 1379. Una vez más, las relaciones entre los preladados son las que explican la transmisión de las formas artísticas.

La quinta y última mano debe ser posterior en unos 40 o 50 años y es la que pintó el apostolado y los escudos de la cornisa de mocárabes, cuyo estilo denota conocer lo que se estaba haciendo en Europa, en particular lo flamenco, más expresivo y detallista.

Examinado el programa iconográfico y la calidad técnica, iconográfica y formal de las pinturas del retablo relicario de Piedra emerge como una de las más importantes obras de la Baja Edad Media en la Corona de Aragón, comparable solo, según opinión verbalmente expresada por el difunto profesor Pérez Sánchez, con la capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes y la techumbre de la catedral de Teruel. Un retablo sutil y elegante, en el que lo más sorprendente es que naciera en un contexto artístico y cultural cisterciense que, al menos desde un punto de vista teórico, se debía a la severidad y al rigor de lo desornamentado. Las promociones artísticas del abad Ponce alteraron sustancialmente el aspecto de la iglesia de Piedra al incorporar un suntuoso altar mayor gótico-mudéjar y, en coherencia con él, un conjunto de celosías de yeso calado, pintadas en blanco, rojo y negro, desarrollando lazo de estrellas de ocho puntas, de las que se han conservado dos: una completa, situada en una de las ventanas del altar mayor (fig. 9a), y otra, en estado fragmentario, en una de las ventanas de la nave (fig. 9b), análogas a las celosías caladas de San Pedro de los Francos, San Félix de Torralba de Ribota y Rueda de Ebro. Como dos de las ventanas del ábside tuvieron placas de alabastro sobre las que se pintaron los escudos de los Luna, hoy desaparecidas, creemos que la colocación de las celosías caladas debió patrocinarla también Benedicto XIII. La luz tamizada por las lacerías de las celosías contribuiría a dar a la iglesia un tratamiento de la luz diferente del que había tenido hasta el siglo XIII, sin duda más orientalizante.

El 11 de junio de 1446 el papa Eugenio IV dio una bula a los monjes de Piedra autorizándoles a construir celdas individuales, siempre que no tuvieran cerradura (AHN, Cód. 55-B, p. 22). Hasta esa fecha habían usado un dormitorio común que, construido en el siglo XIII, se cubrió con bóveda de cañón apuntado sobre arcos fajones con una donación del Papa Luna. Tras la concesión de la bula, la comunidad decidió mantener el dormitorio común para los novicios y construir un claustro alto, sobre el primitivo del siglo XIII, donde ir articulando las celdas individuales según las necesidades. Recientemente, unas obras de consolidación han permitido recuperar dos de las arquerías del claustro alto, a base de arcos rebajados de medio punto sobre pilares de sección octogonal, todo ello en ladrillo (fig. 10), obra de alguno de los alarifes mudéjares bilbilitanos activos a mediados del siglo XV, a juzgar por el parecido que guardan con el claustro del Santo Sepulcro de Calatayud (González, 2016, pp. 441-442). La elección del ladrillo se debía a que el claustro bajo era de piedra, y al ser un material más liviano facilitaba la viabilidad de la obra sin cambiar lo ya construido.

Extraigamos ahora una conclusión a partir de las variables expuestas en nuestro análisis. El monasterio de Piedra, fundado en 1195, conoce cuatro emplazamientos hasta alcanzar el definitivo, consagrado en 1218. En el siglo XIII era una de las abadías más prósperas de la península ibérica, como lo demuestra el hecho de ser la

tercera que más contribuía al Capítulo General de la Orden. Esa riqueza posibilitó la construcción de un edificio que en planta se ajusta al modelo arquitectónico hispano-languedociano y en su alzado sigue los modelos del gótico burgalés. La crisis de mediados del siglo XIV condujo a las autoridades de la abadía, en particular al abad Ponce Pérez, a hacer una apuesta esteticista y evasiva que se asocia al gótico internacional y a los valores estéticos del mudéjar. La construcción del altar relicario en 1390, obra de cinco manos en la que intervinieron los hermanos Leví, pintores judíos activos en la diócesis de Tarazona, y la colocación de celosías caladas, alteraron por completo la severidad desornamentada habitual en la arquitectura cisterciense orientalizando su apariencia. La construcción del claustro alto y las celdas individuales a partir de 1446 debió ser también obra de alarifes mudéjares. Piedra fue, a finales del siglo XIV y en la primera mitad del XV, un caso muy interesante y armonioso de hibridación cultural y estética.

## REFERENCIAS

- ANDOQUE, N. y MERCLE, A. (1996). *Abbaye de Font Froide*. Moisenay: Gaud.
- ARIAS, V. (1999). *El derecho de sucesión en el trono: la sucesión de Martín I el Humano (1410-1412)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos Constitucionales.
- BARBASTRO, L. (2000). *El Monasterio de Piedra. 1194-1836*. Alicante: Limencop.
- BERTAUX, E. (1908). «La peinture en Espagne au XIV<sup>ème</sup> et au XV<sup>ème</sup> siècle». En M. Michel (Dir.), *Histoire de l'Art* (pp. 892-906). Paris: Librairie Armand Colin.
- BORRÁS, G. (1986). «El palacio mudéjar de los Arzobispos de Zaragoza». En *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez* (pp. 1007-1014). Zaragoza: Universidad.
- BRAUNFELS, W. (1975). *La arquitectura monacal en occidente*. Barcelona: Barral.
- CARDERERA, V. (1859). *Sobre el Retablo de Piedra. Discurso trienal leído al concluir la dirección*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 39-42.
- CATALÁN, D. y ANDRÉS, M.<sup>a</sup> S. (1975). *Crónica del Moro Rasís, versión del Ajbar Muluk al andalus de Ahmad ibn Muhammad ibn Musa al Razi, 889-955; romanizada para el rey don Dionis de Portugal hacia 1300 por Mahomad alarife, y Gil Pérez, clérigo de don Perianes Porçel*. Madrid: Gredos.
- CERRADA, R. (1973). *Aportación al estudio de la Orden del Císter en Aragón. Historia de Nuestra Señora de Piedra desde su fundación hasta el año 1252* (Tesis de licenciatura). Universidad de Zaragoza.
- CONTEL, C. (1963-1965). «El Císter zaragozano en el siglo XII: abadías predecesoras de Nuestra Señora de Rueda de Ebro». *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, (16-18), 385-553.
- CONTEL, C. (1966). *El Císter zaragozano en el siglo XII: abadías predecesoras de Nuestra Señora de Rueda de Ebro*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- CRUZ, J. M. (1982). «Platería». En A. BONET (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* (pp. 65-158). Madrid: Cátedra.
- EIROA, J. (2006). *Antigüedades Medievales*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- FINESTRES, J. (1752). *Historia del Real Monasterio de Poblet... 2*. Cervera: Joseph Barber.

- FUENTE, C. de la (1993). *La vida económica del Monasterio de Piedra en la primera mitad del siglo XIV*. Madrid: Universidad Complutense.
- FUENTE, V. de la (1865). *España Sagrada. La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno*. Tomo 49. Madrid: Imprenta de J. Rodríguez.
- FUENTE, V. de la (1866). *España Sagrada. Las Santas Iglesias de Tarazona y Tudela*. Tomo 50. Madrid: Imprenta de J. Rodríguez.
- GONZÁLEZ, H. (2003). «Sobre los posibles orígenes del Real Monasterio de Santa María de Piedra: precisiones acerca de su primera ubicación y sentido de su advocación mariana». *Anales de Historia del Arte*, (13), 27-82.
- GONZÁLEZ, H. (2009). «El Monasterio de Piedra en la historiografía de los siglos XIX y XX». *Anales de Historia del Arte. Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española*, (extra 1), 309-322.
- GONZÁLEZ, H. (2010a). *Orígenes medievales, historia y arte en el municipio turo-lense de Peralejos y en Nuestra Señora de Cilleruelos*. Peralejos: Ayuntamiento de Peralejos.
- GONZÁLEZ, H. (2010b). «Arquitectura militar medieval en el Real Monasterio Cisterciense de Santa María de Piedra: el castillo Malavella, la torre puerta y la cerca murada». *Anales de Historia del Arte*, (20), 51-85.
- GONZÁLEZ, H. (2013a). *El altar relicario del Monasterio de Piedra*. Zaragoza-Madrid: Institución Fernando el Católico-Real Academia de la Historia.
- GONZÁLEZ, H. (2013b). «Gaufrido de Rocaberti». En *Diccionario biográfico español*. Tomo 43 (pp. 727-728). Madrid: Real Academia de la Historia.
- GONZÁLEZ, H. (2016). *Historia, Arquitectura y Arte en el Monasterio de Piedra*. Zaragoza-Madrid: Institución Fernando el Católico-Real Academia de la Historia.
- GONZÁLEZ, H. y PRIETO, D. (2016). «Balances y resultados del inventario de sillares del Monasterio de Piedra y proyecto de musealización de sus materiales arquitectónicos más relevantes». En *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos* (pp. 621-635). Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos.
- GUDIOL, J. (1955). «Pintura gótica». *Ars Hispaniae*. Tomo 9. Madrid: Plus Ultra.
- KARGE, H. (1995). *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo de Castilla y León.
- LACARRA, M.<sup>a</sup> C. (1990). «Juan de Leví, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona (1403-1408)». En *Retablo de Juan de Leví y su restauración* (pp. 29-45 y 53-63). Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- LACARRA M.<sup>a</sup> C. (2002). «La capilla de la Virgen del Castillo o de Nuestra Señora de los Ángeles en el Castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza)». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (88), 89-101.
- LACARRA M.<sup>a</sup> C. y BELTRÁN, M. (2003). *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- LAFUENTE, E. (1946). *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Dossat.
- LAMAÑA, J. M. (1981). «Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390». *Recerca Musicològica*, (1), 9-69.
- LAMPÉREZ, V. (1930). *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Tomo 3. Madrid: Espasa Calpe.

- LAVADO, P. (2000). «Vida cotidiana y liturgia: casa, cocina y coro». En *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano* (pp. 63-73). Madrid: Electra.
- LEKAI, J. (1987). *Los cistercienses ideales y realidad*. Barcelona: Herder.
- LEROUX-DHUY, J. F. (1999). *Las abadías cistercienses. Historia y arquitectura*. Colonia: Könemann.
- MAÑAS, F. (1989). «El retablo relicario del Monasterio de Piedra». En *Segundo Encuentro de Estudios Bilbilitanos* (pp. 323-334). Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos.
- MAÑAS, F. (2005). «Relicarios del Sacro Dubio de Cimballa (Zaragoza)». En *VI Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Calatayud y comarca* (pp. 461-467). Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos.
- MAÑAS, F. (2006). *Capilla de los corporales. Iglesia colegial de Santa María (Daroca)*. Daroca: Centro de Estudios Darocenses.
- MARTÍNEZ, I. (1998). *Arquitectura cisterciense en Aragón 1150-1350*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- MELENDO, J. (2005). *Carenas, una historia a la sombra del Císter*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- MIQUEL, M. (2017). «La Capilla de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, usos y decoración». *Anuario de Estudios Medievales*, 47(2), 737-768.
- PAZ, J. (2011). *Los escudos de Aragón*. Zaragoza: Mira editores.
- PÉREZ, J. (1986). *El Císter en Castilla y León. Monacato y dominios rurales, s. XII-XV*. Salamanca: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León.
- PÉTRIZ, A. I. y SANMIGUEL, A. (1996). «Las armas de Benedicto XIII en el Monasterio de Piedra». En *VI Centenario del Papa Luna. 1394-1994* (pp. 263-277). Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos.
- PIQUERO, M. A. B. (1989). *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV*. Barcelona: Vicens Vives.
- PITA, J. M. (2001). «Tríptico relicario del Monasterio de Piedra». En *Tesoros de la Real Academia de la Historia* (pp. 78-88). Madrid: Real Academia de la Historia.
- POST, C. P. (1930). *A History of Spanish Painting*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- RÍOS, J. A. de los (1975). «Gran Tríptico-relicario del Monasterio de Piedra en Aragón». *Museo de Antigüedades*, (6), 307-351.
- SANZ, J. M. (1944). «Guillén y Juan de Leví, pintores de retablos». *Sefarad*, (4), 73-98.
- SARASA, E. (1982). *Sociedad y conflictos sociales en Aragón. Siglos XIII-XV*. Madrid: Siglo XXI de España.
- SARTHOU, C. (1916). «El Monasterio de Piedra». *Museum*, 5(10), 345-376.
- TORMO, E. (1929). «España: Pintura». *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe*, t. 22. Madrid: Espasa Calpe.
- TORRALBA, F. (1977). *Aragón*. Colección Tierras de España. Madrid: Fundación Juan March.
- VERDIER, F. (1962). *The International Style around 1400*. Baltimore: Walters Art Gallery.

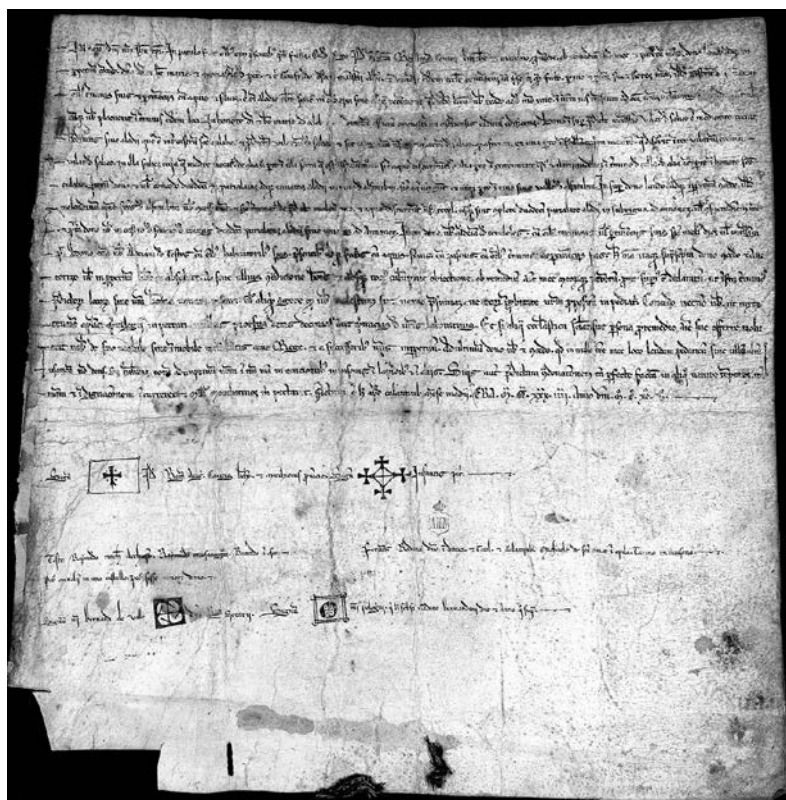


Fig. 1. Pergamino fundacional del monasterio de Piedra concedido por Alfonso II en 1195 (AHN, Clero, carp. 3663, doc. 10).



Fig. 2. Vista del yacimiento de Piedra Vieja, hisn musulmán ocupado entre los siglos X y XI, donde se emplazó el monasterio entre 1195 y 1218, y la ermita de Santa María de los Argadiles, construida en 1755.

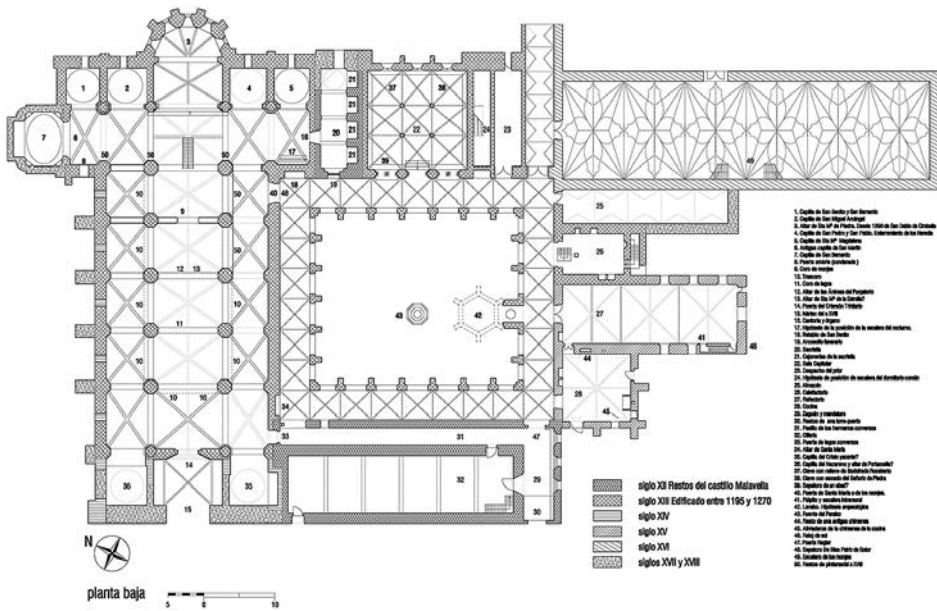


Fig. 3. Planimetría del monasterio de Piedra con sus fases de construcción medievales, siglos XII-XV, según propuesta de Herbert González Zyma y Camino Martínez Llamas.



Fig. 4. Iglesia abacial de Santa María de Piedra, construida entre 1262 y 1350 siguiendo los modelos hispano-languedociano y del gótico burgalés, con bóvedas autoportantes, nervio en ligazón central y pilares de sección cruciforme y octogonal.

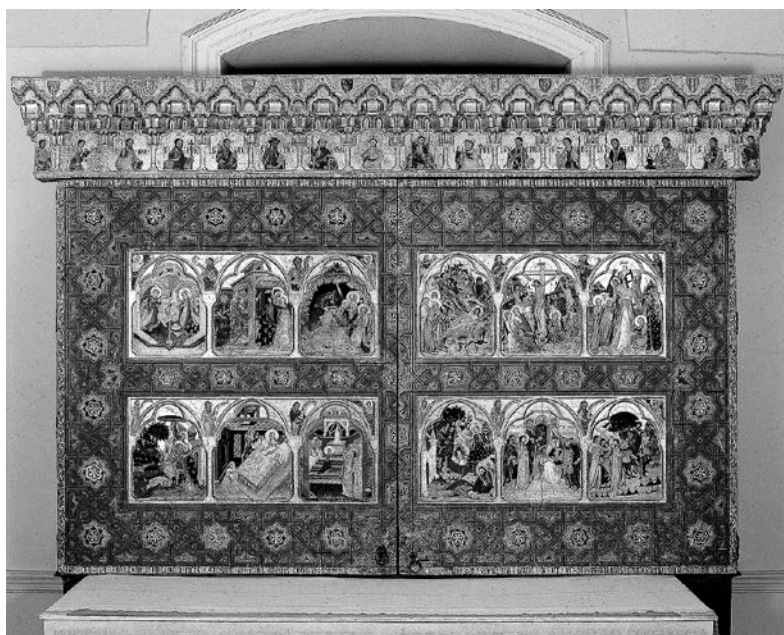


Fig. 5. Retablo relicario del monasterio de Piedra (1390) cerrado, obra gótico-mudéjar, en la que confluyen cinco manos, entre ellas la de los Leví, conservado desde 1851 en la Real Academia de la Historia en Madrid (RAH).



Fig. 6. Retablo relicario del monasterio de Piedra (1390) abierto (RAH).

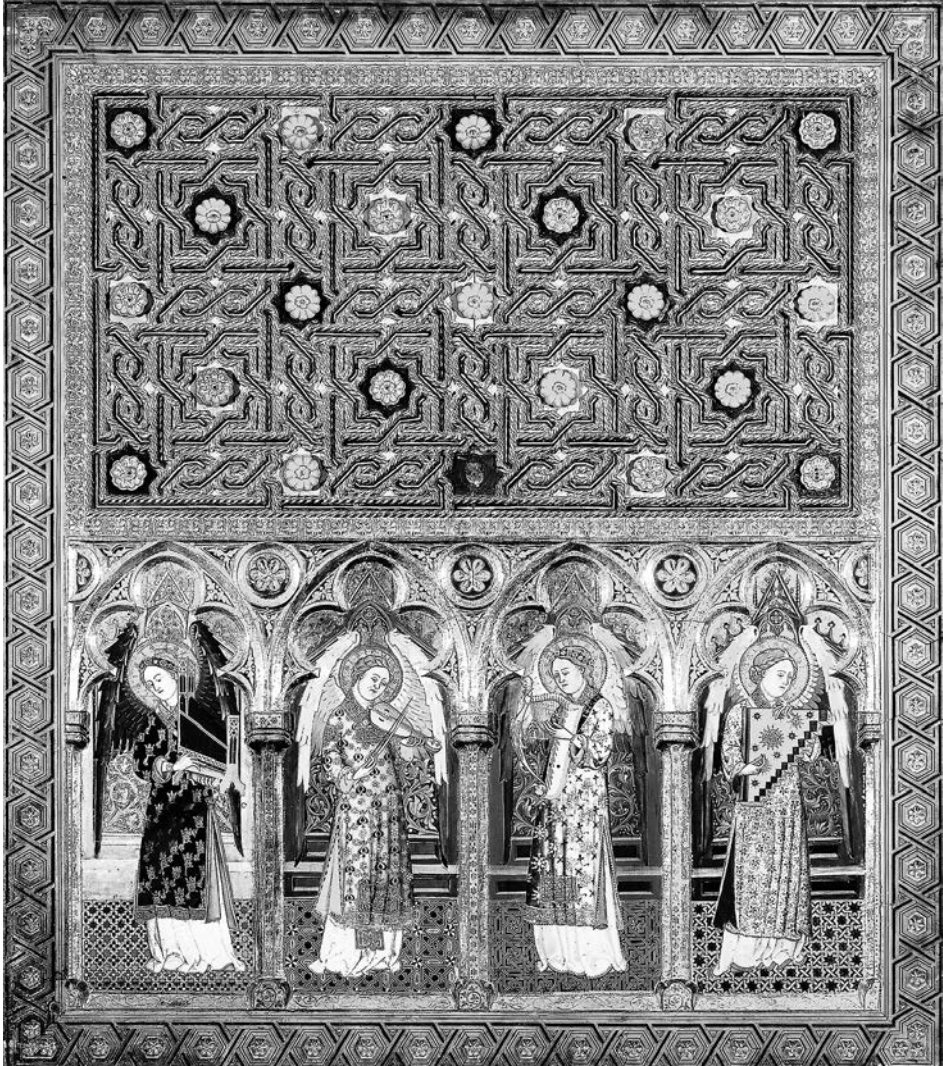
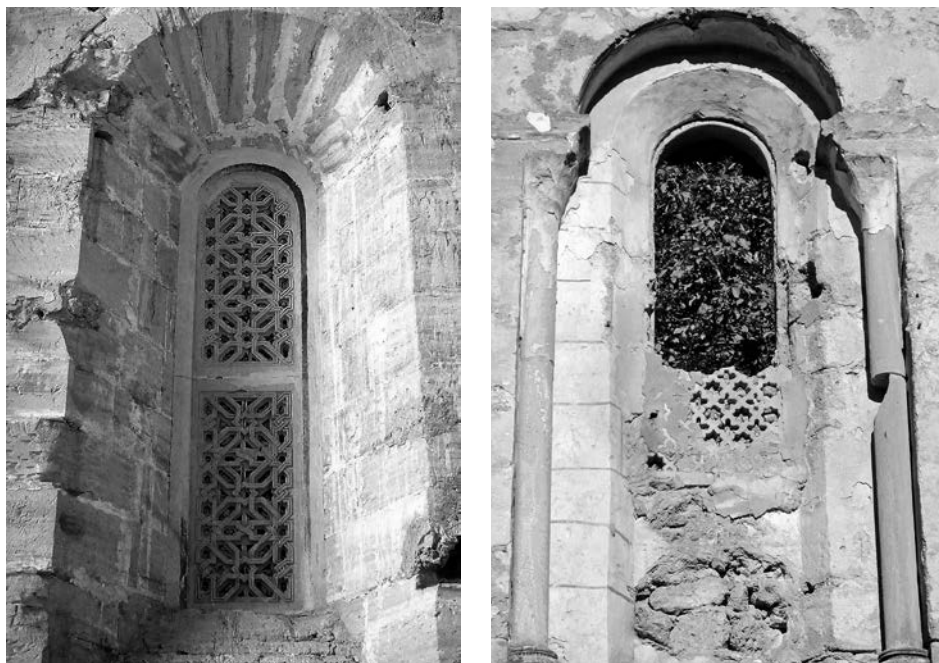


Fig. 7. Puerta interior del retablo relicario abierto, con ángeles músicos tocando el órgano portátil, vihuela frotada con arco, arpa de doble cordaje y el salterio de doce órdenes (RAH).



Figs. 8a y 8b. Comparativa entre la criptofirma de Guillén de Leví en la tabla del martirio de San Lorenzo, retablo de los santos Prudencio, Lorenzo y Catalina de la catedral de Tarazona, y la criptofirma del alba del ángel músico que toca la viola frotada con arco del retablo relicario del monasterio de Piedra.



Figs. 9a y 9b. Celosías caladas de yeso desarrollando lacería estrellada, ejecutadas a finales del siglo XIV o comienzos del XV, en la ventana del ábside y en la nave de la iglesia abacial del monasterio de Piedra.



Fig. 10. Claustro superior construido en el monasterio de Piedra después de 1446 para articular a su alrededor las celdas individuales de los monjes.

# LOS ESPACIOS DOMÉSTICOS CONTIGUOS AL CLAUSTRO DE SAN PEDRO DE TERUEL: LECTURA SOCIAL DE UN ÁREA ARQUEOLÓGICA DE ÉPOCA BAJOMEDIEVAL

Antonio Hernández Pardo  
*Arqueólogo*  
*ACRÓTERA, Gestión del Patrimonio*

## INTRODUCCIÓN

La iglesia de San Pedro aglutina dos de los principales aspectos que más interés despiertan del patrimonio histórico en la ciudad de Teruel: el estilo mudéjar y las momias de los Amantes. Y esta circunstancia convierte al templo y su entorno en uno de los principales puntos de atracción para el turista contemporáneo. Sin embargo, durante la Baja Edad Media, este templo tuvo un papel destacado en la dinámica social de la ciudad, por sus vínculos con el estamento caballeresco y porque en sus inmediaciones se situaba la barriada judía. Una reciente excavación arqueológica ha descubierto en el entorno de la iglesia un conjunto de espacios de carácter doméstico de época bajomedieval.

Este trabajo propone realizar una lectura social de aquellos restos, aproximándose a la sociedad que generó dichas evidencias materiales, eso sí, desde una postura prudente, consciente de las limitaciones, tanto de cualquier tipo de fuente histórica como del propio discurso. Las unidades habitacionales obtenidas en el registro arqueológico se han contrastado con fuentes archivísticas y con recursos iconográficos coetáneos, ampliamente estudiados en las últimas décadas como ingredientes fundamentales para la Historia de la vida cotidiana y la Historia del espacio doméstico. El interés de este trabajo radica en la reconstrucción, tanto física como social, de un determinado espacio doméstico medieval –probablemente perteneciente al grupo social más privilegiado del Teruel de la época– a partir de sus evidencias materiales –constructivas y mobiliarias–. La celebración del XIV Simposio Internacional de Mudejarismo constituye una oportunidad para aproximarnos a una realidad material alejada de los estereotipos que la sociedad contemporánea alienta sobre su pasado.

## LOS RESTOS ARQUEOLÓGICOS DE LA VIVIENDA

El área arqueológica referida se localiza al sur de la iglesia de san Pedro (fig. 1), contigua a su claustro (la excavación se realizó en 2006 y fue promovida por la Fundación Amantes de Teruel, dentro del proyecto de recuperación del patio de la iglesia). Ocupa la mitad oriental de un amplio solar que desde el siglo XVIII estuvo destinado a cementerio parroquial. Durante la Fase I estuvo ocupado en su integridad por una serie de espacios constructivos que, probablemente, formarían parte de una gran vivienda, fechada entre la primera mitad de los siglos XIV y XV (Hernández y Franco, 2016).

Los materiales constructivos fundamentales son el yeso, la cal, la piedra sin trabajar y la madera, esta apenas conservada. En cuanto a las técnicas de construcción, se utilizaron sobre todo pilares de fábrica como estructuras portantes, así como arcadas de medio punto con vigas de madera como zuncho. Dentro de los cierres, el sistema constructivo mayoritario es el tapial de yeso con relleno de piedra ejecutado mediante encofrado. En algún caso, la fábrica de tapial ha sido sustituida por un lienzo de mampostería irregular trabada con argamasa de yeso. Los muros están revestidos de una capa de enlucido, en algunos casos lisa y en otros rugosa, con la impronta de los dedos. Todos los pavimentos están elaborados mediante argamasa de yeso y cantos rodados, no habiéndose documentado otro tipo de obra. El yeso es un material muy abundante en el entorno de Teruel, pero su uso masivo en la construcción se sitúa a partir del siglo XIV, vinculado al enorme desarrollo que experimenta la edificación mediante encofrado de tapial de yeso. Para la ejecución de las edificaciones se recortó el substrato rocoso formado por estratos de grava y margas alternos, conformando varias terrazas.

Se han diferenciado 8 estancias, algunas de las cuales estuvieron destinadas a actividades económicas. Todas pertenecen a una sola unidad urbanística de carácter doméstico, una vivienda de gran envergadura que alcanzaría una superficie en planta de 330 m<sup>2</sup> aproximadamente. No obstante, su estructura corresponde en origen a dos parcelas idénticas de planta rectangular alargada, quizá dos viviendas, que con el tiempo quedarían anexionadas.

El acceso a la finca se realizaría desde la actual calle Esteban. A través de un portón no descubierto se pasaría directamente a la **entrada o Est. 7**, que ocupa el tercio central de la parcela. La medianera con la calle se conoce gracias al sondeo B realizado por Carmen Escriche (1991). Presenta una planta rectangular alargada y estrecha a modo de pasillo y da paso directo al zaguán situado al fondo, abriéndose dos vanos laterales.

Al oeste del pasillo, y en paralelo, se sitúa el **establo o Est. 6**, con una superficie de 18 m<sup>2</sup> (figs. 2 y 6). El muro occidental tiene adosada una gran bancada de obra que soporta un pesebre de grandes dimensiones, subdividido en su mitad norte en seis comederos individuales y su mitad sur por un solo comedero, lo que indica una diferenciación en las caballerías que se alimentarían allí. La subdivisión interna está realizada con tabiques de yeso rematados por vigas de madera, de los que se conserva perfectamente su impronta. El fondo de los comederos se sitúa a 80 cm del suelo. El suelo es bastante irregular debido a los numerosos parches que presenta el pavimento, en los que se alternan capas de limos de origen orgánico y lechadas de

cal, lo que puede explicarse por la presencia continua de caballerías. Está situado a una cota inferior al pasillo, por lo que se aseguraba que los residuos generados por los animales no llegaran al zaguán de la casa. Si bien en una primera fase las cuadras contaban con dos accesos desde el pasillo, situados en los extremos del muro de separación, en una segunda fase el vano meridional se tapia.

Contigua al pasillo, pero en su lado oriental, se extiende la **Est. 5/8**, una habitación muy alargada en paralelo a los espacios 4 y 7 que alcanza una superficie de 30 m<sup>2</sup>. En una primera fase el acceso desde el pasillo se realizaba mediante un doble vano separado por una pilastra de perfil achatado. Este mismo perfil achaflanado presenta el vano meridional, lo que facilitaba el acceso de carretas desde el pasillo evitando los posibles golpes al umbral de la puerta. Los muros alargados tienen bancos de fábrica adosados, destacando una estructura situada en el muro oriental, de 80 cm de profundidad y con la impronta de algún tabique de subdivisión, por lo que pudo ser una gran alacena. Teniendo en cuenta la movilidad que se daba entre el pasillo y la estancia y la presencia de bancos y estructuras de almacenaje, bien se pudo usar esta habitación como almacén o incluso como tienda.

Enfrente del vano con el pasillo se abre otro hueco por el que se comunica con la denominada **Est. 3**, que ocupa la parcela contigua, limitando al norte con la Est. 1. Permanece sin excavar salvo su esquina SE, en la confluencia de las actuales calles Esteban y Caracol, cuyo trazado apenas ha variado desde el medievo. Los restos hallados permiten plantar un amplio espacio sin subdivisiones internas, a modo de almacén. Es interesante destacar que todos los accesos desde la entrada hacia el establo y los espacios 5/8 y 3 están alineados formando un eje trasversal que garantiza una perfecta accesibilidad, y que, a su vez, indica un uso social concreto para este sector de la casa.

El pasillo da paso directamente, sin que existiera puerta de separación, al **zaguán o Est. 4**, dispuesta en sentido trasversal. Justo en el umbral entre ambos espacios y pegado al muro se localiza un hoyo excavado en el suelo –1 m de diámetro y 0,40 m de profundidad–, quizá provocado por la sustracción de algún elemento, como una pila de agua, durante el abandono del inmueble. En la esquina NO se sitúa un vano por el que se accede a la Est. 2, destinada a usos productivos.

El zaguán, que cumpliría la función distribuidora en la vivienda, constituye la entrada al área doméstica, situada en la planta superior, a través de una escalera que arrancararía en la esquina NE. Se conservan los restos de un poyo sobre el que se desarrollaría la estructura de madera de la escalera.

El **lugar o estancia 2** está al fondo, entre el claustro de la iglesia y la Est. 1, y tiene una superficie de 32 m<sup>2</sup> (figs. 3 y 6). Desde el zaguán o Est. 4 se accede a través de un vano, justo en la esquina con el claustro, quedando a una cota ligeramente inferior. Adosado al muro N se extiende un poyo elaborado en argamasa de yeso y piedra que alcanza una altura de casi 1 metro respecto del suelo. Su superficie superior incluye una depresión en forma de canalillo, la cual vierte a dos puntos de decantación que presentan en su interior un recipiente cerámico sin esmaltar.

En la esquina SE de la habitación se sitúa otro poyo de fábrica de 1 m de altura, con un depósito de planta triangular ajustado a la esquina, con recipiente cerámico en su fondo a modo de ballesta para la decantación de líquidos. Ligeramente descendido, el pavimento presenta una pileta o pequeño depósito de planta rectangular

enlucido, con una profundidad de 40 cm. Además, la medianera con la bodega está atravesada por una conducción.

Todos estos elementos constructivos –depósitos, poyos de trabajo, puntos de decantación y estructuras de transporte– indican que la estancia sirvió para la elaboración de vino. Esta actividad está documentada en la ciudad de Teruel durante los siglos XIV y XV, cuando se llevó a cabo una gran expansión del cultivo de la vid en la vega turolense (Gargallo, 1996), lo que se tuvo que traducir en un aumento de las instalaciones de lagares y bodegas en el casco urbano, como es el caso referido.

La **bodega o estancia 1** ocupa el fondo de la parcela con una superficie de 30 m<sup>2</sup> (figs. 4 y 6). Se trata de un espacio de carácter subterráneo, situándose el nivel de suelo a 4 m de profundidad, aproximadamente. La cubierta, y por lo tanto el suelo de la estancia superior en planta calle, quedaría por encima de la cota de las estancias contiguas, no conservándose ningún resto constructivo de la misma. Los alzados no apuntan ninguna evidencia de bóveda o arcadas, por lo que, probablemente, la cubierta fuera arquivada y soportada mediante vigas de madera. Este sistema necesitaría de un gran pilar central que sustentara la vigería.

Desde el punto de vista constructivo, hay que destacar que cada uno de sus cuatro muros perimetrales tiene dos arcos fajones de medio punto, que en alguno de los casos se pueden llegar a considerar como bóvedas valorando su profundidad. En el muro meridional, y una vez atravesados los dos arcos, se accede a una gran oquedad excavada en el terreno natural que queda situada bajo la estancia 3. Con este sistema constructivo se consigue aumentar la superficie útil por el espacio ganado dentro del arco-bóveda, pero también la covacha excavada. De este modo, la superficie útil total en el interior de la bodega se duplica. El acceso se realizaría a través del hueco oriental de la medianera N, que conserva en su cara exterior el inicio de un tramo de escaleras que descendería al interior.

La estancia estaría destinada a bodega para el almacenamiento de vino. Al respecto, la medianera oeste está atravesada por un canalillo procedente del espacio 2, situado muy por encima de la cota de suelo de la bodega. A través de esta conducción, el líquido elaborado o depositado en la estancia 2, presumiblemente vino, se trasladaba hasta la bodega contigua, donde sería almacenado.

Se han diferenciado dos fases constructivas en la vivienda, con modificaciones interiores y reformas de los muros medianeros, sustituyéndose los originarios lienzos de tapial de yeso por fábricas de mampostería trabada con argamasa de yeso. La etapa más antigua de la casa comienza a inicios del siglo XIV, situándose la reforma a partir de mediados de la centuria. La vivienda estuvo en uso hasta la primera mitad del siglo XV, sin que se hayan documentado apenas niveles de uso, por lo que se debió vaciar completamente antes de su abandono definitivo. Entre el material cerámico, sobresale una jarra conservada entera y fechada a inicios de siglo (Ortega, 2002) (fig. 5). En todo caso, la casa estaba destruida hacia mediados del siglo XV, conformándose un amplio solar que no vuelve a ser urbanizado y donde se instalará, en el siglo XVI, un taller de vidrio (Hernández y Franco, 2016).

El edificio quedaba perfectamente delimitado al sur y al este por la red viaria, lo que le permitía disponer de una gran fachada y, por lo tanto, tener una ubicación privilegiada por las posibilidades comerciales de sus locales. Al sur se extendía la calle conocida desde el siglo XVI como carrera del Rector Hinojosa (Vega y Nove-

lla, 1981, p. 26). Al norte, es probable que la finca se completara con un corral, que se extendería entre la bodega y el lagar de la vivienda y el ábside de la iglesia de San Pedro, en la actual calle Caracol –desde el siglo XVIII denominada carrera del Fossar de san Pedro (*ibidem*, p. 29)–. Hacia el oeste, la casa limitaba por un lado con otra construcción de probable carácter doméstico descubierta en 2014 y a la que también se accedería desde la actual calle Esteban, pero sobre todo, hacia el interior de la manzana pegaba con el claustro de la iglesia de San Pedro. Los límites de esta edificación coinciden claramente con las líneas básicas del parcelario en lotes rectangulares, por lo que ambas construcciones compartieron medianera. Se tiene la certeza de que vivienda y claustro fueron coetáneos, puesto que el segundo fue construido a partir de 1383, como se analiza a continuación, y la vivienda estuvo en uso entre la primera mitad de los siglos XIV y XV.

### LOS SÁNCHEZ MUÑOZ, ¿HABITANTES DE LA VIVIENDA?

Ahora bien, ¿quiénes construyeron esta gran vivienda y la ocuparon durante una centuria? Aunque los restos arqueológicos del inmueble no han proporcionado evidencias directas al respecto –como pueden ser grafitos, motivos epigráficos o heráldicos en azulejos o recipientes cerámicos, piedras armeras, por ejemplo–, las fuentes escritas permiten cubrir esta laguna. De la documentación publicada<sup>1</sup> la más interesante es, sin duda, el contrato suscrito entre el caballero Francisco Sánchez Muñoz (1370-1431), ricohombre turolense, y el Capítulo de la iglesia de San Pedro, por el que se compromete a una extensa nómina de compromisos con dicho templo (ADT, CGR, sin catalogar; Muñoz, 2003a, doc. 1204D).

El extenso contrato está fechado en 1383, al inicio del señorío de Francisco Sánchez Muñoz tras la muerte de su padre, Luis Sánchez Muñoz (1350-1383). Entre las obligaciones, se funda una capellanía en la iglesia de San Pedro, con capilla funeraria familiar para poder enterrar en el altar mayor hasta cinco generaciones más. Sin embargo, esta familia ya tenía desde mediados del siglo XIV su capilla funeraria en la iglesia de San Salvador. Para ello, aquel exime de las obligaciones que tenían sus hijos con San Salvador, mandando trasladar a sus ascendientes enterrados en la antigua capilla: “Encara prometen e se obligan los ditos vicarios e clérigos que farán traer a su propia missión toda la raiola quel dito Don Francisco Sánchez Muñoz tiene en la iglesia de Sant Salvador de la dita ciutat. Reconocerán la ossa de los ditos Gil Sánchez, Francisco Sánchez, fillos suyos e de Munnyoza, nieta suya a la iglesia de Sant Pedro et aquellos enterrarán en la dita capilla” (*idem*).

Para sufragar los gastos de esta capellanía se compromete a entregar 400 sueldos jaqueses anuales y perpetuos: “[...] los ditos Don Francisco Sánchez Munnyoz e la dita Donnya Francisca Pérez, su muger, prometen e se obligan dar et assignar una capellanía de quatrocientos solidos jaqueses todos annyos ad in perpetuum para sustentación del capellán e racionero que la dita capellanía cantará e celebrará en

1. La documentación archivística citada procede del Archivo Diocesano de Teruel (ADT), especialmente de las secciones del Capítulo General de Racioneros (CGR) y del Capítulo General Eclesiástico (CGE).

el altar mayor de dita iglesia de Sant Pedro” (*idem*). A cambio, los clérigos quedan obligados a celebrar todos los días una misa en la capilla. Para financiar este gasto a perpetuidad se dispone una serie de propiedades, tanto inmuebles como fincas, como garantía, lo que permite conocer una parte del patrimonio rentista con el que contaba esta familia en aquel momento.

Sin embargo, la fluidez en el pago vinculado con dicha capilla no fue la acordada, puesto que en 1426 la iglesia de San Pedro exigió el cumplimiento del pago comprometido por el abuelo del actual patrono de la capilla, Luis Sánchez Muñoz. Los clérigos le reclaman 500 sueldos jaqueses anuales, además de cierta cantidad de pan, vino y candelas, pagos no efectuados (Muñoz, 2007, p. 199).

Por otro lado, y lo que resulta de mayor interés, este caballero mandó construir un claustro para poder acceder directamente desde su casa hasta la iglesia: “[...] pueda el dito Don Francisco Sánchez Muñoz obrir postigo de sus casas a la dita claustra en tal manera e condition que en el dito postigo haya una cerradura et non más” (Muñoz, 2003a, doc. 1204D). En primer lugar, esta referencia demuestra que el solar destinado a claustro ya era propiedad de Sánchez Muñoz, lo que representaba una considerable superficie. En segundo lugar, que el futuro claustro y la vivienda compartían medianera “de manera quel dito Don Francisco Sánchez Muñoz e los suyos puedan entrar en la dita claustra et iglesia, toda hora que bien visto les será” (*idem*). De este modo se garantizaba el poder acceder al claustro y así entrar en la iglesia directamente, puesto que no tendría ningún sentido construir un claustro para tener que cruzar la calle y evitar usar la entrada a la iglesia, que está situada en la actual calle Hartzenbusch, la antigua carrera de San Pedro, situada al otro lado del claustro. Por lo tanto, el documento en cuestión deja entrever una vinculación física entre una vivienda propiedad de los Sánchez Muñoz, el nuevo claustro y la iglesia. Por lo demás, se conoce que esta familia era propietaria de una casa con horno cerca de San Pedro (Muñoz, 2007, p. 199), referencia que, al hilo del resto de evidencias, puede corresponder al inmueble conservado arqueológicamente.

El grado de compromiso era tal que incluso se llegó a reflejar la carga financiera destinada a la edificación del nuevo claustro en cuatro anualidades: “[...] quel dito Don Francisco Sánchez Muñoz es tenido dar quatro mil sólidos jaqueses para la obra de la dita claustra” (Muñoz, 2003a, doc. 1204D). Ese presupuesto equivalía a cuatro anualidades del salario del juez, la magistratura municipal más importante en la organización del Concejo turoense, lo que permite hacerse una idea del enorme esfuerzo económico que supuso financiar esta obra. Además, para sufragar los gastos se compromete a entregar 100 almodines de yeso: “Así mismo prometen e se obligan los ditos cóniuges que darán a la obra de la dita claustra cient almodines de algez” (*idem*). Era habitual en el medievo diferenciar el gasto en materiales de construcción del destinado a salarios, de modo que el yeso o cal era aportado por el promotor, haciéndose referencia siempre a la medida de capacidad (el almud, una medida de capacidad para áridos, representa la unidad más baja del sistema de medidas y equivale a 1,245 litros).

Ahora bien ¿por qué tanto interés en asegurarse poder entrar a la iglesia en cualquier momento? Francisco Sánchez Muñoz formaba parte del linaje de los Muñozes, uno de los primeros que se formó tras la fundación de la ciudad. Si bien pertenecía a una rama secundaria, distinta a la línea principal representada

por los barones de Escriche, poseían los señoríos de Villamaluz y de Torreyusana o Torrebaja, en Valencia (Muñoz, 2007, pp. 199-200). Desde inicios del siglo XIV se fue produciendo en la clase caballeresca de la villa un enfrentamiento entre dos grandes grupos, organizados en torno a los linajes de los Marcilla y de los Sánchez Muñoz. La lucha por el control de los recursos que se generaban desde el ejercicio de los oficios del Concejo llevó al desarrollo de banderías, que propiciaron continuos altercados, disputas e incluso homicidios. Es muy probable que la decisión de Francisco Sánchez Muñoz tuviera bastante que ver con el ambiente de conflictividad que vivió la sociedad turolense. La imposibilidad de los jueces concejiles para decantarse por uno de los bandos llevó a la intervención real, que envió jueces foráneos, como en 1382, año en el que llegó a intervenir directamente el infante Juan “et puso paz e tregua entre los Marziellas y Munnyozes” (*ibidem*, p. 213). Al año siguiente, en un periodo de tregua, se firmó el contrato para la construcción del claustro.

El patrimonio acumulado por este caballero fue importante y no se limitó a la vivienda situada detrás de la iglesia de San Pedro. Como ocurría en la mayoría de familias infanzonas de Teruel u otras villas, su patrimonio estaba compuesto especialmente de propiedades, tanto inmuebles como tierras –de cultivo, pastos y bosque– situadas en su término. Además de la probable vivienda ubicada detrás de la iglesia de San Pedro, Francisco Sánchez Muñoz cuenta con otros inmuebles en sus proximidades. Así, al inicio de la carrera de San Pedro, que sube hacia la judería, y próximas a la plaza del Mercado –actual plaza del Torico– se levantaban unas viviendas que en 1380 compró a los monjes de Veruela, según se indica en el contrato anteriormente citado: “todas las otras casas puyando, a la carrera de San Pedro, a mano izquierda desde el canto de la Plaza Mayor o de las casas de puya la carrera de San Pedro, que tiene malezas” (Muñoz, 2003a, doc. 1204D). De las cuatro casas que se documentan en esta calle durante el siglo XIV, tres pertenecerían a los Sánchez Muñoz, correspondiendo la otra a la Abadía de la iglesia de San Pedro (Muñoz, 2007, p. 60).

Tampoco hay que desestimar las rentas generadas por los arriendos, especialmente en el caso de los locales destinados a tienda o taller artesanal, que solían situarse en las plantas bajas de las casas. Quizá fue el caso del espacio 3 y la estancia 5/8 de la vivienda referida. En todo caso, la vivienda principal adquiere una gran importancia, puesto que sirve de escaparate de su propietario, de lo que es y de lo que pretende llegar a ser. Esta mentalidad explica la tendencia a adquirir inmuebles y solares en torno a la vivienda principal, con el objetivo de ampliar su superficie y prestaciones. Pero también explica que sean comprados en los alrededores, de modo que se logre afianzar un núcleo de riqueza visible, expresión de su poderío, tal y como indican los registros notariales en el caso de Zaragoza (Lozano, 2012).

La importancia de los compromisos financieros que dejó encargados Francisco Sánchez Muñoz permite hacerse una idea del poderío económico alcanzado por él y por su padre Luis, de quien heredó el señorío de Villamaluz. Sin embargo, la decisión de crear su propia capilla funeraria dotándola de capellanía en la parroquia de San Pedro responde a un claro interés por constituir su propio linaje, separándose de la familia de su primo Gil Sánchez Muñoz (1354-1396), fundador de la

capilla funeraria en San Salvador, que se había casado con Catalina Martínez de Marcilla. Esta estrategia propagandística se vería reforzada con el patrocinio de una imponente construcción como es el claustro de San Pedro.

Sin embargo, décadas después la economía de la familia no debía ser tan boyante, a tenor de la reclamación de deudas por parte de la parroquia. Los gastos comprometidos, y por lo tanto deudas, son una constante en la sociedad medieval, especialmente en el caso de las clases privilegiadas, puesto que tenían que hacer frente a numerosos gastos acordes con su estatus social. Sus consecuencias eran desastrosas para los patrimonios, que la generación siguiente podía verse obligada a vender, tal y como claramente reflejan los inventarios incluidos en los testamentos, por lo demás una imprescindible fuente histórica. Estos cambios en la fortuna familiar no eran raros dentro de la oligarquía turolense, siempre muy pendiente de las influencias y réditos alcanzados desde los puestos obtenidos en los cargos del Concejo y la administración real. De los hijos de Francisco, Pedro (1378-1397) ostentó el cargo de regidor del Concejo, Luis (1381-1426) fue escudero, lo mismo que Abdón (1383-1406), Juan Gil (1383-1398) fue prior del Capítulo General de Racioneros y Juan (1385-1395) llegó a ser diputado del Concejo y procurador (Muñoz, 2003b, pp. 269-278, y 2007, pp. 200-205). Un nieto de Francisco, llamado Luis como su padre, fue asesinado en 1409 dentro de una de las banderías entre Muñoces y Marcillas (Muñoz, 2003b, p. 275).

Es probable que a partir del primer tercio del siglo XV esta familia cayera en desgracia y su patrimonio económico se viera mermado. Tampoco hay que olvidar las consecuencias de la debacle demográfica y económica que supuso para Teruel el asedio y conquista por las tropas castellananas en 1363 y la Peste Negra en la década de los 80. Dichas razones pueden explicar la ruina de la vivienda contigua al claustro de la iglesia de San Pedro.

#### PERO TODOS LOS MUEBLES FUERON VENDIDOS

No son muchas las ocasiones en las que los restos arqueológicos y la documentación escrita resultan tan claros y tan coincidentes, por lo menos en el ámbito geográfico aragonés, donde la investigación de la cultura material está sometida a una considerable fragmentación. Pese a que los estudios realizados sobre archivos medievales son numerosos, no pueden ser contrastados con la arqueología o arqueología de la arquitectura debido a la desaparición de una buena parte de los parcelarios medievales en ciudades como Zaragoza y Teruel.

La villa de Teruel fue fundada por iniciativa de Alfonso II hacia 1169-1170 como avanzadilla sur en su plan de repoblación de la Extremadura aragonesa, por lo que se desarrolló al amparo del poder feudal. Por ello, en primera instancia es el marco legal el primer condicionante en el desarrollo de esta nueva población. El fuero de Teruel no entraba en muchos detalles en materia urbanística, pero en todo caso actuaba en defensa de la iniciativa individual del vecino, tal y como observa A. Gargallo (1996, pp. 211-212). Por ejemplo, no pone trabas al crecimiento en altura de los inmuebles, “cada uno edificase en alto cuanto quisiere”, ni al aprovechamiento de las medianeras ya existentes para apoyar nuevas casas, siempre y cuando

se abone la mitad de su coste. En todo caso, obligaba a utilizar en las techumbres materiales resistentes al fuego, como barro o teja.

Los segundos condicionantes corresponden a la propia estructura urbana del emplazamiento: red urbana, crecimiento demográfico y densidad de población, tipo de barrio... En el caso turolense, todavía no se ha llevado a cabo ningún estudio específico sobre la evolución del espacio doméstico. La mayoría de las viviendas descubiertas por los arqueólogos, y sus ajuares, permanecen sin publicar.

El proceso de expansión económica y demográfica de Teruel se inicia hacia mediados del siglo XIII como consecuencia de la conquista de Valencia. El aumento de población provocó una mayor presión sobre el tejido urbano, cerrándose una red viaria y un parcelario compacto y una trama urbana muy densa, en la que además también se llevaba a cabo una especialización, consecuencia de la segmentación social. Es muy probable que esta dinámica urbanística fuera controlada desde el Concejo, lo que se tradujo en transformaciones reconocibles en la plaza de la Judería, donde se llevó a cabo hacia mediados del siglo XIII un importante cambio urbanístico relacionado con la llegada de nuevos pobladores.

Del esquema urbano conservado, tanto en la plaza de la Judería como en San Pedro, fechado hacia mediados del siglo XV en su estado definitivo, se deduce con facilidad la existencia previa de una división del terreno en solares regulares de planta rectangular, que quizá respondan a un modelo de repartición del espacio urbano en lotes. Estos, con el paso del tiempo se fueron anexionando, formándose parcelas más grandes.

En Vitoria, el registro arqueológico ha permitido observar, a partir del siglo XII, la transformación del modelo de casa unitaria, planta única y bajo cubierta, hacia la casa en altura, consecuencia de la densificación de la trama urbana tras el amurallamiento de la ciudad (Azkarate y Solaun, 2013). Las unidades domésticas se reconstruyen ganando altura al incorporar varias plantas, y las actividades productivas se superponen por altura. La dedicación de cada planta a una actividad implica un aumento de la capacidad productiva, demográfica, etc., en cada familia. Durante los siglos XIII y XIV el tejido urbano acaba configurado por “solares de casas”, en las que las viviendas tienen unas dimensiones medias de 10 metros de fachada y 15 metros de profundidad, tal y como indican los restos arqueológicos y las fuentes escritas (Azkarate y Solaun, 2015).

El crecimiento no solamente fue hacia arriba, añadiéndose plantas, y en extensión, a costa de los patios interiores y callejones, sino también hacia abajo, aprovechando el subsuelo para excavar sótanos. En la plaza de la Judería está perfectamente atestiguada la excavación de grandes bodegas a partir de la segunda mitad del siglo XIV (Hernández y Monteagudo, 2004). Se trata de espacios de grandes dimensiones y profundidad dotados de potentes arcadas que soportan la estructura del resto de plantas. Y lo mismo ocurre en la vivienda contigua a San Pedro, cuyas medianeras presentan la misma técnica constructiva: encofrados de tapial de yeso con grandes pilastras y arcos fajones. En Vitoria también se ha comprobado el uso de sótanos, “como uno de los elementos característicos de la casa levantada en estos momentos” (Azkarate y Solaun, 2015, p. 566).

Los terceros condicionantes tienen que ver con la situación socioeconómica del propietario: el acceso a la propiedad, marcado por su progresivo incremento en

manos de clases rentistas, y los usos que tiene que cubrir la vivienda. Desde este punto de vista, son las clases más pudientes las que han generado mayor documentación, tanto archivística como iconográfica.

Si bien la documentación notarial no da muchos detalles a la hora de describir la estructura de las casas, se conserva un inventario turolense que refleja, con gran detalle, el enorme poderío acumulatorio en bienes muebles que llegó a tener la oligarquía urbana local. Se trata de un inventario testamentario de 1484 relativo a la casa familiar de los Sánchez Muñoz en la ciudad de Teruel<sup>2</sup>. Esta vivienda, situada en la carrera de San Juan, perteneció a la rama principal de este linaje, diferente de la rama de Villamaluz a la que perteneció el promotor del claustro de San Pedro y cuya vivienda se levantaba contigua. El extenso inventario en cuestión recoge de forma minuciosa los objetos hallados en cada estancia, aunque para este trabajo solo interesa la relación de estancias con las que contaba, que son las siguientes:

[...] entrada, palacio grande, corral, palacio do duermen los moços, bodega, estaulia (establo), cambra de Lluch el esclavo, graneros, cozina, repostico de la cozina, recozina, cambra do solía dormir mocean Pero Sánchez quomdan, cambra de las moças, sala mayor, capelleta que está en la sala, cambra mayor de la sala, cambra que entran por la passada de la sala, nayas, cambra del mascador, cambra dentro del mascador, cambra de la naya que se cremó, cambreta, cambra pintada de la sala que sale a la carrera (Wittlin, 1974).

Semejante relación de estancias únicamente podría darse en una vivienda de grandes dimensiones perteneciente a la alta oligarquía villana, como los Sánchez Muñoz. El itinerario por la casa descrito por los tasadores sitúa en la planta baja la entrada, los corrales, los aposentos de los mozos o criados, el establo y los graneros, quizá alrededor de un patio abierto que servía de acceso a la vivienda y a los corrales y caballerizas. La primera planta incluye la cocina, la recocina, la habitación del señor, la sala mayor, la capilla, una habitación para las mozas o criadas y el amasador, cuarto destinado a amasar el pan. Aparte de la cava, la estancia más citada en los documentos turolenses es el llamado “palacio”, que suele corresponder a una sala de grandes dimensiones y de uso principal, como ocurre en las dos casas de mayor rango social de la época: la de Milia Lopez de Varea y la de Pedro Sánchez Muñoz (Gargallo, 1996, n. 293). Estos palacios son abundantemente citados en la ciudad de Toledo, donde el urbanismo ha heredado los salones con alcobas de las viviendas andalusíes (Passini, 2004). La segunda planta, situada bajo el tejado y sobre las estancias inferiores, está dividida en varias “cambras” o “cambretas”, cuartos de amplia ventilación destinados al almacenaje de productos agrícolas y secado de carnes.

---

2. Para contextualizar el documento debemos remontarnos hasta el caballero turolense Gil Sánchez Muñoz, nacido en 1370 e hijo de Pedro Sánchez Muñoz y Catalina Sánchez. Este personaje desarrolló una fructífera carrera eclesiástica, siendo ordenado obispo y cardenal de Aragón por Benedicto XIII. En 1424 fue elegido papa, con el nombre de Clemente VIII, aunque renunció en 1429 en favor de Martín V, cerrándose el Cisma abierto por su antecesor. Al pontífice romano le heredó su nieto Pedro, que había nacido en Teruel en 1430. Murió en Mallorca en 1483, siendo enterrado en la capilla de Santa Ana de la catedral de Valencia, capilla familiar de los Muñoz. Dejó en testamento a su mujer y a su único hijo, Gaspar Juan, la casa familiar situada en la carrera de San Juan en Teruel, donde se localizaba la parroquia homónima.

Si se analiza la planta baja –la única conservada materialmente– de la vivienda contigua a la iglesia de San Pedro, la semejanza con la descripción testamentaria citada es evidente y permite recrear el resto del inmueble. Ahora bien, el espacio doméstico debe entenderse “tanto como construcción física (su arquitectura) como social (el grupo de lo construye y lo habita)” (Gutiérrez, 2015). La vivienda analizada surge de la anexión de varias unidades urbanísticas previas, cuyas dimensiones son 6 x 8 m, en forma de lotes, un modelo urbanístico propio de procesos de repoblación dirigidos por el poder, como es el de Teruel en el siglo XIII.

Si bien se desconoce si todas llegaron a estar ocupadas por casas en su primera etapa, el resultado, a mediados del siglo XIV, es una unidad doméstica compleja, pero que no muestra una estructuración compacta y centralizada, por ejemplo, en torno a un patio. Al contrario, los accesos a las diferentes estancias en la planta baja muestran una fuerte permeabilidad entre el exterior –la calle– y el interior. De este modo, a través del pasillo de entrada pueden acceder a la casa tanto personas y cargamento como caballerías. Es interesante resaltar que los animales de montura y carga destinados a los habitantes de la casa accederían hasta el interior, donde disponían de espacio propio, el establo. Ahora bien, en el interior del pasillo se llevaba a cabo la distribución, que tiene que ver con el papel productivo de las personas que accedían a la vivienda. A la izquierda se abren varias grandes estancias comunicadas entre sí por vanos situados en paralelo, que probablemente estaban destinados a usos comerciales. Desde el zaguán, situado al fondo de la entrada, se accedería a la planta superior por una escalera, constituyendo el inicio del ámbito privado de la familia propietaria y su servicio, otros habitantes de la vivienda. Detrás del zaguán se extiende el área productiva, con el lagar y la bodega de vino, aunque sus accesos se localizaban alejados, de modo que sus trabajadores, otros ocupantes de la casa, desarrollarían su actividad alejados del espacio destinado a los propietarios.

La estructura doméstica de esta vivienda parece responder a una estructura social determinada en la que, aparte de la familia de los propietarios, otros ocupantes harían uso de la casa, especialmente de la planta baja, la que se ha conservado materialmente. Así que la casa no solo es el hogar, el espacio donde se desarrolla la vida familiar. El espacio doméstico, como producto social, al mismo tiempo también crea sociedad (*idem*), de ahí que la casa permite el desarrollo de una buena parte de la actividad económica, a través de los locales comerciales y talleres agropecuarios y artesanales, y de la vida social. En el caso de los artesanos, es muy palpable el influjo productivo en la casa, quizá no tanto en la estructura sino en los usos que se da a las estancias y en el mobiliario. Las viviendas de los menestrales, bien conocidas en el caso de Barcelona (Vinyoles, 2015), acogían el hogar, el taller y la tienda, y si el taller está adosado a la vivienda suele tener un dormitorio bajo tejado destinado al aprendiz. La planta baja acogía las actividades económicas, aunque se solía trabajar en la calle, delante de la casa, en mostradores y bancos.

En suma, la vivienda contigua a San Pedro muestra una estructura, física y social, compleja, con una fuerte especialización, lo que obliga a un crecimiento tanto en planta como en altura para acoger y diferenciar a tan variados ocupantes de la casa –familia del propietario, criados, clientes, artesanos–. Sin embargo, no se llega a distinguir claramente una jerarquía social, reconocible también en los documentos y representaciones iconográficas: personas, muebles y objetos aparecen por doquier.

Para la ciudad de Teruel, durante los siglos XIII y XIV parece que predominaron las viviendas de dos plantas, diferenciándose en las fuentes archivísticas entre planta baja, denominada en ocasiones casa plana, y planta superior, situada sobre la anterior, conocida como cambra (Gargallo, 1996, pp. 211-215). Así se describe, en un censo de 1428, la vivienda de Lucas Fortín, zapatero: “[...] esta casa tiene abajo no mas que la entrada y está azia el cantón de Valero y la escala que sube arriba y por lo alto tiene todo el ancho de la Sala y aposentos dentro y los terminados y cambras que están sobre dicha sala y aposentos” (Cabreo del CGR, f. 125; Muñoz, 2003a, doc. 0013CG). No obstante, en la mayoría de las grandes viviendas urbanas descritas se repite un esquema tripartito, tanto en alzado –con tres plantas–, como en planta, con tres estancias por cada planta. La vivienda descubierta detrás de la iglesia de San Pedro se adapta perfectamente a esta estructura. En la planta baja se encuentra la entrada, generalmente en el centro, la bodega y el granero en uno de los lados, y el taller o almacén en el otro.

Los inventarios no suelen hacer referencia a la entrada, pero en ocasiones indican la existencia de armas, especialmente si la vivienda pertenece a un caballero, como es el caso del palacio turolense anteriormente citado: “[...] en la entrada se trovaron: cinco pavesses e sers taulaginas; ocho lanças de armas e un stillador de piedra con senyal de torre” (Wittlin, 1974). El señor, gracias a sus mozos y criados, dispondría de una pequeña guarnición en caso de violencia y conflictividad, por lo demás bastante habitual en el medievo.

El referido inventario de Gaspar Sánchez Muñoz también recoge la existencia de un establo, indicación poco frecuente: “En la estaulia: unos ganchos de estercolar, e un serón de estercolar. Dos candaras e sers pares de gridigones para traer lenya. Un serón chico de tierra” (*idem*). Los objetos repertoriados corresponden a las herramientas para recoger los desechos de los animales, así como para la leña.

Sin embargo, suele ser la bodega o cava la estancia a la que más interés se presta en los inventarios notariales (Gargallo, 1996, p. 214), puesto que es pieza más mencionada y cuya difusión hay que relacionar con el cultivo de la vid. La elaboración del vino exige la existencia de un desnivel entre la zona de prensado y la de fermentación, lo que se consigue con la excavación de bodegas subterráneas, como se observa en la vivienda contigua a San Pedro. Valgan como ejemplo los objetos inventariados en el testamento turolense de fines del siglo XV anteriormente citado:

Sers tinagas vinaderas entre chicas e grandes, e la una con vino; dos jarras de agua; un estillador de piedra; un tonel con vino blanco; tres embudos; cinco cántaros con vino blanco; dos orcetas de tener olivas; diez barriles entre chicos e grandes de vidre forrados; una ampolla grande; tres orcetas chicas buydas, la una con taparas (Wittlin, 1974, p. 66).

Es decir, aquella bodega guardaba fundamentalmente contenedores de vino, así como de agua y de olivas. En un testamento barcelonés se indica: “[...] item en lo celler de la dita casa atrobam una mitra bota en que havia vinagre blancah. Item dues corteroles buydes. Item una corterola plena de vi blanc de Binicarló” (Vinyoles, 2015, anexo II).

A partir de aquí, se desconoce el desarrollo en planta de la casa referida, por lo que hay que echar mano de otras fuentes históricas, como las iconográficas, que han tenido un enorme desarrollo décadas atrás y que, sobre todo, han per-

mitido conocer el interior de dos espacios concretos: dormitorios y comedores, por ser escenarios privilegiados en la iconografía cristiana. En el primer piso de la vivienda se halla la cocina o cocina-comedor en el centro, el dormitorio del matrimonio, el dormitorio de los hijos y, tal vez, el de las criadas. La estancia de mayor superficie suele corresponder al dormitorio de los dueños o a la cocina-comedor. En el caso de la vivienda turolense estudiada es muy probable que la cocina-comedor quedara ubicada sobre las caballerizas, de modo que se aprovechara el calor generado por los animales. La cocina-comedor es mayoritaria en la vivienda medieval, sobre todo buena para el invierno, puesto que el fuego destinado a la preparación de alimentos servía para calentar la estancia, y de ahí que se destinara también para comer y como espacio de trabajo y relación. Esta sala contaba con mesa, generalmente desmontable, y bancos, además de otros bancos situados alrededor del hogar, que solía ser bajo. Las descripciones de los inventarios dejan patente la variedad de utensilios destinados a la preparación, conservación y servicio de alimentos y bebida, el grado de especialización y, sobre todo, la variedad de materiales con los que están elaborados. Frente al dominio de las piezas cerámicas que proporcionan las fuentes arqueológicas, en la cocina bajomedieval tienen una mayor presencia los objetos de madera y metal. De metal son las ollas de cobre, las sartenes de hierro, las guarniciones de hierro del hogar, como trípodes para sostener, llares para colgar y pinzas para las brasas. Mención especial tenía el espacio destinado a la elaboración de pan y también a su cocción, puesto que las familias acomodadas dispondrían de horno. Si bien no suelen citarse en los inventarios al tratarse de un elemento inmueble, la retahíla de instrumentos para elaborar el pan es llamativa.

En el caso de la vivienda referida, sus dimensiones y el esquema arquitectónico permiten plantear la existencia de un comedor diferenciado, tal y como se observa en los inventarios de las casas urbanas de familias acomodadas. Si la vivienda pertenecía a una de esas familias, la sala se convertía en el espacio central de su vida en común y, por lo tanto, su mobiliario y enseres son expresión del señor y de su esposa. La mesa del comedor solía ser alargada y en muchos casos plegable, dispuesta sobre caballetes como se observa en los retablos. Se acompaña de bancos, el asiento más habitual, mientras que sillas hay pocas y suelen restringirse a una sola con respaldo y brazos destinada para el dueño.

El dormitorio principal estaba destinado a los propietarios y contenía el mueble más confortable con el que contaba la casa, la cama. Suele ser alta y estar cerrada mediante cortinajes, que en los casos más ricos la cerraban —se conocen descripciones muy detalladas en el caso de Barcelona—, aunque en otros más sencillos una cortina subdividía la estancia en dos ámbitos, uno más íntimo que otro, que en época moderna dará lugar a la alcoba y la antecámara. Las camas solían ser compartidas por varias personas, como demuestran fuentes iconográficas.

Otro espacio que existía en la segunda planta de las casas acomodadas es la letrina o privada o *baticambra*, que no aparece citado en los inventarios al no ser un mueble susceptible de venta. Suele corresponder a un banco de madera con varios agujeros que evacuaba a un pozo ciego o a alguna conducción. Es uno de los aposentos que aparece reglamentado en el fuero de Teruel, prohibiéndose que estuviera a las vistas de la calle y sin cerrar (Gargallo, 1996, p. 214).

Finalmente, el piso superior, generalmente situado bajo cubierta, no estaría tan subdividido y se destinaría a dormitorio de los mozos o criados; suele acompañarse de un porche o galería denominado *buhardilla*, tal y como aparece representado en algunos retablos (Bolòs, 2000, p. 76).

## CONCLUSIONES

La iglesia de San Pedro de Teruel está indisolublemente unida a los personajes de Diego de Marcilla e Isabel de Segura, dos heterodoxos miembros de la oligarquía turolense en época medieval recuperados del anonimato por la cultura de masas de la sociedad contemporánea. Sin embargo, paradojas del destino, otro rico caballero del siglo XIV del que apenas queda memoria, Francisco Sánchez Muñoz, quiso unir su recuerdo al devenir material de dicho templo, para lo cual financió “de su pecunia” la construcción del claustro. Los documentos archivísticos permiten plantear que dicho claustro se construyera contiguo a una vivienda propiedad de esta familia, que había alcanzado un alto estatus en la sociedad bajomedieval.

Los restos arqueológicos hallados junto al claustro de San Pedro corresponden a una construcción doméstica de grandes dimensiones, no solo pensada para la morada de sus dueños y criados, sino al desarrollo de actividades económicas como la elaboración de vino y el comercio. En suma, esta vivienda constituye un excelente testimonio de la transformación social que vive la sociedad urbana en Teruel durante la Baja Edad Media, caracterizada por una mayor diferenciación social que benefició al estamento de los caballeros de la villa. Del mismo modo, la estructura física de la vivienda se ha vuelto mucho más compleja, al igual que la sociedad que la construye y usa, una sociedad, por lo demás, sometida a profundas tensiones que quizá expliquen la ruina de la propia vivienda.

El manejo e interrelación de varias fuentes históricas –arqueológicas, escritas, iconográficas– ha permitido reconocer algunos de los espacios, los muebles y objetos, y los usos que tuvieron. Pero, sobre todo, la utilización de fuentes escritas en la interpretación del registro arqueológico es una herramienta eficaz a la hora de enfrentarse al estudio de la cultura material, especialmente en el ámbito territorial aragonés donde escasean este tipo de estudios sobre el espacio doméstico.

## REFERENCIAS

- AZKARATE, A. y SOLAUN, J. L. (2013). «Tipologías domésticas y técnicas constructivas en Gasteiz (siglos VIII-XII d. C.)». En A. AZKARATE y J. L. SOLAUN (Coords.), *Arqueología e historia de una ciudad: los orígenes de Vitoria-Gasteiz* (pp. 331-356). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- AZKARATE, A. y SOLAUN, J. L. (2015). «Espacios domésticos, urbanos y rurales, de época medieval en el País Vasco». En M.<sup>a</sup> E. DÍEZ y J. NAVARRO (Eds.), *La casa medieval en la Península Ibérica* (pp. 541-576). Madrid: Sílex.
- BOLÒS, J. (2000). *La vida quotidiana a Catalunya en l'epoca medieval*. Barcelona: Edicions 62.

- DÍEZ, M.<sup>a</sup> E. y NAVARRO, J. (Eds.). (2015). *La casa medieval en la Península Ibérica*. Madrid: Sílex.
- ESCRICHE, C. (1991). «Informe sobre las excavaciones realizadas en el patio de la iglesia de San Pedro de Teruel». *Arqueología Aragonesa*, (1988-1989), 385-388.
- GARGALLO, A. (1996). *El Concejo de Teruel en la Edad Media: 1177-1327*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- GUTIÉRREZ, S. (2015). «Casa y Casas: reflexiones arqueológicas sobre la lectura social del espacio doméstico medieval». En M.<sup>a</sup> E. DÍEZ y J. NAVARRO (Eds.), *La casa medieval en la Península Ibérica* (pp. 17-48). Madrid: Sílex.
- HERNÁNDEZ, A. y FRANCO, J. (2016). «La evolución urbanística en el entorno de la iglesia de San Pedro de Teruel». En *Actas del I Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés* (pp. 443-451). Zaragoza: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía, y Letras y en Ciencias de Aragón.
- HERNÁNDEZ, A. y MONTEAGUDO, R. (2004). «La intervención arqueológica en la plaza de la Judería de Teruel». *Memorias de Arqueología Aragonesa*. Recuperado de [https://www.academia.edu/10490931/\\_2004\\_La\\_plaza\\_de\\_la\\_Judería\\_de\\_Teruel.\\_La\\_intervención\\_arqueológica\\_en\\_2004](https://www.academia.edu/10490931/_2004_La_plaza_de_la_Judería_de_Teruel._La_intervención_arqueológica_en_2004) (consulta: 15/05/2015).
- LOZANO, S. (2011). *La familia y el trabajo bajo la mirada de un notario de la Zaragoza del siglo XV. El libro de Bartolomé Roca, 1454-1490*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- MUÑOZ, V. (2003a). *Teruel medieval*. Teruel: Aragón Vivo.
- MUÑOZ, V. (2003b). «El linaje de los Sánchez Muñoz en Teruel (1170-1500)». *Aragón en la Edad Media*, (17), 263-278.
- MUÑOZ, V. (2007). *Teruel. De sus orígenes medievales a la pérdida del Fuero en 1598*. Zaragoza: INO.
- ORTEGA, J. (2002). *...operis terre turolüi. La cerámica bajomedieval en Teruel*. Teruel: Museo de Teruel.
- PASSINI, J. (2004). *Casas y casas principales urbanas. El espacio doméstico de Toledo a fines de la Edad Media*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha.
- VEGA, C. de la, y NOVELLA, Á. (1981). *Las calles de Teruel: evolución de sus nombres entre los siglos XIV y XX*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- VINYOLES, T. (2015). «El espacio doméstico y los objetos cotidianos en la Cataluña medieval». En M.<sup>a</sup> E. DÍEZ y J. NAVARRO (Eds.), *La casa medieval en la Península Ibérica* (pp. 613-650). Madrid: Sílex.
- WITTLIN, C. J. (1974). «Un inventario turolense de 1484: los Sánchez Muñoz, herederos de Clemente VIII». *Teruel*, (51), 59-82.

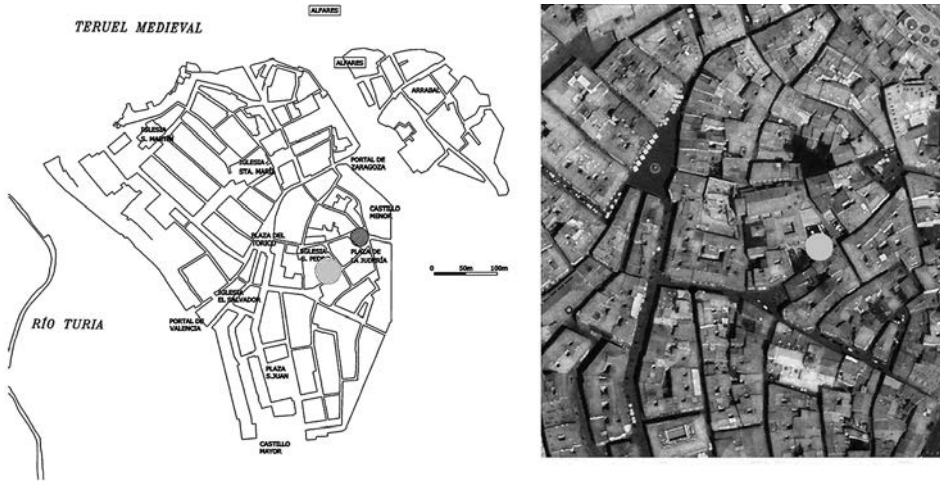


Fig. 1. Emplazamiento de los restos arqueológicos sobre plano y foto aérea de Teruel.



Fig. 2. Establo.

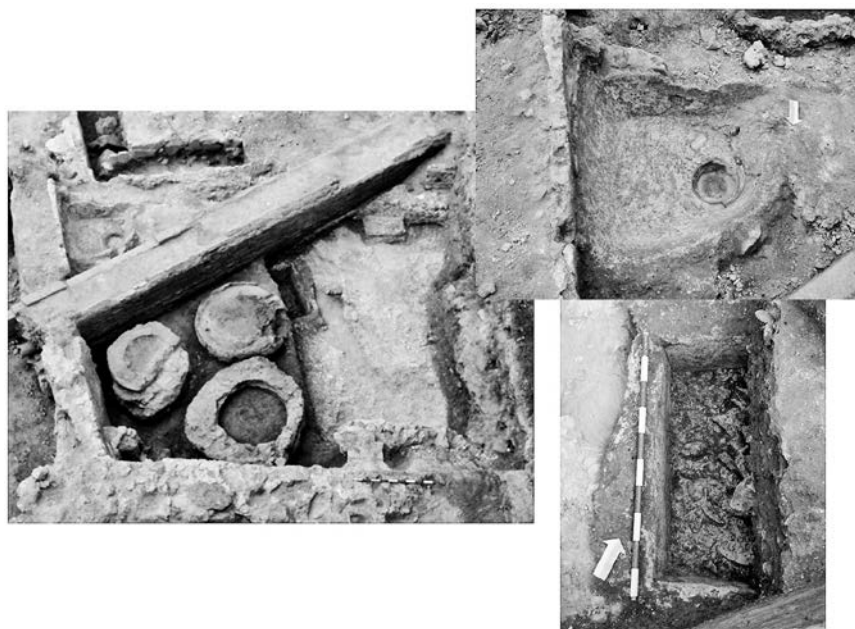


Fig. 3. Lagar.



Fig. 4. Bodega.

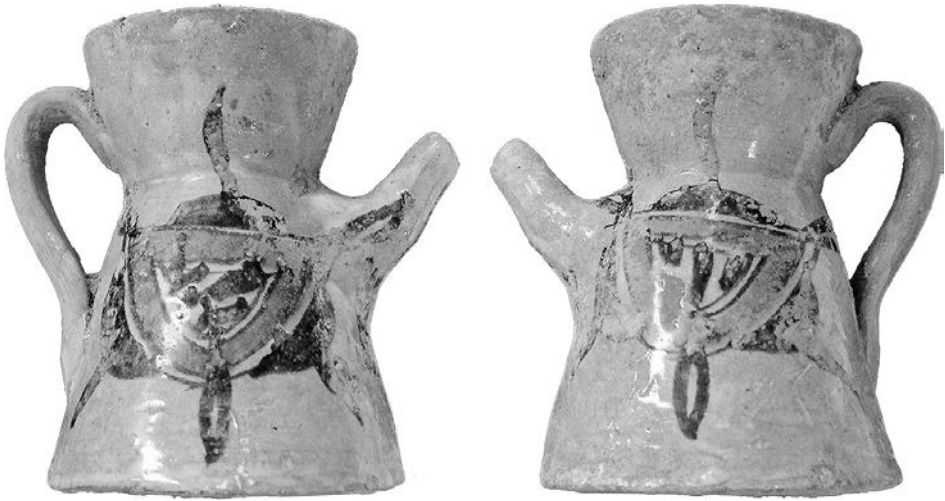


Fig. 5. Jarra con pitorro de inicios del siglo XV.

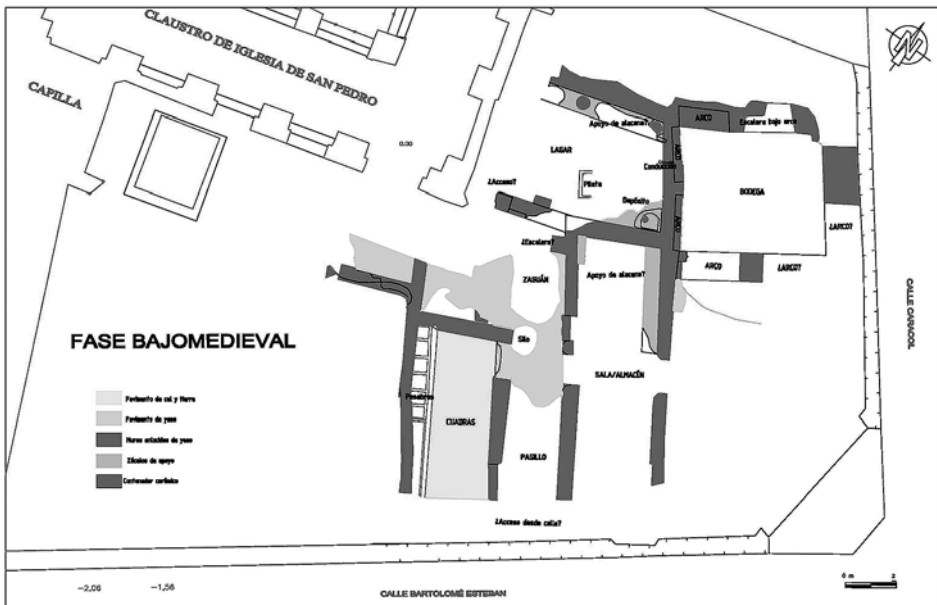


Fig. 6. Planta de la gran vivienda contigua al claustro de San Pedro de Teruel.

# EL HACER CULINARIO EN LA COTIDIANIDAD DE LA MINORÍA MORISCA: ESPACIOS, AGENTES Y TRASVASE DE PRÁCTICAS. ESTUDIO DE PIEZAS DE AJUAR DOMÉSTICO CONSERVADAS EN EL MUSEO DE LA ALHAMBRA

Sara Medina Navarro  
*Universidad de Granada*

En el espacio doméstico existe una cultura material morisca que entiende que la cocina es una construcción social, un *continuum* que ha ido sucediéndose en el tiempo como una actividad económica necesaria para el mantenimiento de la sociedad. Nos permite aprehender acerca de la domesticidad y lo cotidiano a partir del estudio de enseres conservados que nos ayudan a comprender, desde la perspectiva de estudio en clave de género, el uso social de los espacios domésticos, con las prácticas culinarias y la interrelación de sus agentes en ellos, así como de su imbricación en la trama urbanística.

Ante todo, cabe justificar que el propósito de esta comunicación es plantear, en forma de estado de la cuestión, una serie de hipótesis que, a modo de estudio previo para una futura línea de investigación, pretenden acercar al lector a la lectura social y funcional de los entornos construidos, así como a sus prácticas cotidianas, a partir del estudio de ciertas escudillas seleccionadas de entre los fondos del Museo de la Alhambra. Una primera aproximación que, sin la pretensión de extraer conclusiones definitivas, intenta plantear otro modo más de mirar a la historia, desde la necesidad de interacciones interdisciplinares que nos lleven a ver que la cultura material va más allá de la forma y el contexto de los objetos y está estrechamente ligada con ciertos procesos sociales y culturales que determinan el devenir de una comunidad.

Como acto social, la alimentación muestra los gustos y la cultura de una época, entre otros aspectos define a una comunidad, y es por ello que debe ponerse de manifiesto la importancia de conocer los procesos cotidianos dentro del ámbito del hacer culinario para llegar a entender cómo en un determinado espacio y tiempo pudieron heredarse ciertas prácticas, y/o formas, que han denotado el modo en que actualmente entendemos el hecho de la cocina. Pretendemos, pues, significar al continente (Rosselló, 1995) desde su vertiente formal, estética y funcional (Fernández, 2009) acercándonos al estudio de la materialidad cerámica conservada, por ser esta

un conjunto lo suficientemente amplio y metodológicamente tratado de antemano (Álvarez y García, 2000) como para que nos permita justificar lo aquí propuesto, aun a falta de un estudio preciso de la documentación de archivo, de recetarios de cocina (Rosselló, 1995) y documentos notariales, de las fuentes y descripciones literarias y de los informes de distintas excavaciones arqueológicas (Álvaro, 2017) que nos permitan basar nuestras propuestas en hechos corroborados por fuentes escritas que nos acerquen a las realidades materiales, sociales y funcionales de la casa morisca (García, 2009).

El hecho culinario estaba fuertemente politizado e influenciado por la jerarquización social predominante en la comunidad (Ortega, 2002). El servicio de mesa era el reflejo de ello, pues era parte del “espacio más público del ámbito privado medieval” (*ibidem*, p. 108), y mediante la ostentación y muestra de una determinada elaboración cerámica, así como de una dieta con un amplio abanico de opciones, se denotaba la posición de quien vivía en el hogar (Flores y Muñoz, 1993). En estas manufacturas, belleza y utilidad creaban un binomio indisoluble para el artesano (Fernández, 2009), que entendía que había una preocupación estética más allá de la preeminente funcionalidad de los objetos del ajuar doméstico.

La casa es aquello que está en constante cambio, es el resultado de ciertas prácticas identitarias colectivas ligadas a una comunidad, una arquitectura vernácula<sup>1</sup> que configura sus espacios de cohabitabilidad según sus necesidades específicas (Benavides, 1997) atendiendo a su contexto y recursos (López, 2009). A menudo se ha asociado la casa con un organismo vivo, de cierta fragilidad, que evoluciona, crece y se transforma, que se adapta a las necesidades de la familia y se materializa en la cotidianidad como un marco de vida (Guichard y Van Staebel, 1995). Por ello, debe remarcar la necesidad de estudios que tengan en cuenta aspectos más allá de la perspectiva formal de la arquitectura doméstica, que pretendan indagar tras los muros y focalizar su atención en las pautas de vida y agentes que cohabitaban en ella.

La casa morisca, si puede definirse un prototipo claro a partir de 1501 (Cruz, 2009), está enmarcada en la ciudad del siglo XVI junto con sus coetáneas mudéjar y cristiana, en un proceso de hibridación (Cruz, 2009) por el hecho de entender que una específica clasificación tipológica de la producción residencial dejaría al margen ejemplos arquitectónicos que incluirían en su programa constructivo y decorativo elementos clasificables en varias tipologías (Díez, 2009). Aun con eso, la casa morisca granadina que nos ocupa suele reconocerse como clara heredera de la arquitectura residencial nazarí, principalmente por mantener vigente el carácter intimista (Orihuela, 2002) y de muros para adentro de su antecesora, en la que en el exterior no se revelaba la posición socioeconómica de quien la habitaba (Torres, 1985). Se concreta como el paso de la tradición al clasicismo de la arquitectura civil (Cruz, 2009). Entendida como la única apertura al exterior de la casa (Orihuela, 2007), la puerta era el límite que determinaba la intimidad de la familia dentro de ella y el contacto con el espacio público. Se definía como una entrada protectora

---

1. “Este término se refiere al modo en que se generan modelos arquitectónicos como respuesta a las necesidades físicas o sociales de un colectivo [...]. Constituye, ciertamente, la piel de sus pobladores, contribuye a reafirmar la identidad de una región o los factores de diferenciación cultural que le dan la razón de ser” (Zafra, 2008, pp. 60 y 66).

que garantizaba la privacidad de los habitantes y era imprescindible que cuando estuviera con las contrpuertas abiertas fuera imposible poder cotillear el interior del patio (*idem*). El constante diálogo entre las variantes arquitectónicas que confluían en un mismo entorno durante el siglo XVI produjo un flujo de intercambios que enriqueció la arquitectura doméstica, con la introducción de variables en los modelos arquitectónicos (Cruz, 2009) como pudo ser la incorporación de plantas altas en las casas, el uso del ladrillo o la carpintería, o la multiplicidad de elementos decorativos provenientes de otros estilos (Orihuela, 2002), e, incluso, la modificación sustancial en la fisonomía de la casa morisca con la transformación de un espacio como el zaguán en recodo, heredero de la vivienda andalusí, que en algunos casos pasó a ser reformulado y modificado con una apertura de acceso en un vano directamente abierto al interior que permitiera tener el control de todo lo que ocurría dentro de las casas de aquellos antiguos musulmanes (*idem*).

El espacio destinado a cocina pudo haber sido uno de los lugares con más afluencia, discurrir y uso. La cocina no quedó exenta de esas herencias estructurales andalusíes en lo doméstico morisco, por lo que en ella se ubicarían ciertos elementos fundamentales para su consideración como pudieron ser el hogar, las alacenas o un poyete circundante en sus muros (Navarro, 1995). Entendida, asimismo, con la misma concepción polifuncional de las otras estancias de la casa (Pavón, 2004), puede verse como un trasvase de prácticas socioculturales andalusíes que mantuvieron su quehacer en la domesticidad morisca. Además, cabe tratar este espacio desde la cuestión de género, indicando su rol como foco creador de ciertos preceptos historiográficos por los que la mujer hubiera estado relegada allí, siendo señalada como mantenedora del hogar, sin tener en cuenta que las mujeres eran agentes activos de los espacios domésticos y que “como gobernantas de la gestión de la casa” (Díez, 2009, p. 163) hay que destacar su papel en la conservación de la identidad, tradición y patrimonio de la propia comunidad/familia (*ibidem*).

Hallar fragmentos completos o parciales de cerámica en las prospecciones arqueológicas es desenterrar testimonios materiales que nos permiten acercarnos a conocer los procesos sociales y los testimonios de una época (Bazzana, 1979). Fernández (2009) argumenta que: “la cerámica deja de ser un invitado mudo, tiene nombre y nos cuenta para qué y cómo se usaba” (p. 109). Por ello, debemos entenderla no en su forma aislada, sino como parte de un todo creado a partir de unas necesidades comunitarias específicas en las que la alimentación determinaba, preeminentemente, el uso de ciertos patrones y/o formas cerámicas dentro del espacio doméstico y fuera de este (Ortega, 2002).

La cerámica común o popular, si así bien se refiere el término, nos habla de unas prácticas cotidianas comunes a la sociedad (Álvarez y García, 2000) que las ha creado, en el caso de la cerámica de cocina (Ortega, 2002), a partir de sus propias necesidades o estrategias alimentarias. Bazzana (1979) afirma: “una cerámica es un objeto útil, ésta se usa cotidianamente [...], una cerámica es asimismo hecha para cumplir una función [...], responde a las necesidades de la vida cotidiana” (p. 145). Su estudio no solo nos determina cronología y tipologías, sino que nos aporta información acerca de su manufactura, artífices y contexto (Álvarez y García, 2000). En el caso de la cerámica de cocina debe indicarse que las piezas que formaban parte del ajuar se caracterizaban ante todo por su durabilidad, resistencia y funcionalidad,

así como porosidad y ligereza (Coll, 2003), derivadas estas por el alto grado de especificación tecnológica alcanzada durante el periodo andalusí (García, 2006), en el cual se preocuparon más por la utilidad de la pieza que por la estética, aspecto que empearía a coherencia posteriormente (*idem*).

En esta comunicación los objetos cerámicos que centran nuestra atención son las escudillas, por ser muestras materiales que han surgido en abundancia en las excavaciones y que han podido ser conservadas fielmente en los fondos de los museos. En concreto, y aun sin hacer un análisis exhaustivo, hemos querido fijarnos en cuatro escudillas decoradas nazaríes (figs. 1 a 4) y cinco de época morisca (figs. 5 a 9), que por su forma y técnica de fabricación nos permiten establecer ciertos criterios de proximidad entre ambas materialidades, entendiendo que las prácticas cotidianas en el hacer culinario no mostraron una ruptura drástica de una época a otra, sino que adaptaron y reformularon los conocimientos de la técnica culinaria precedente al contexto social que les pertenecía: el de la cotidianidad morisca (Ruiz, 2006).

Atendiendo a su forma, puede definirse la escudilla o *scudiella* (Flores, 1988) –llamada en árabe “almofaía, almuhfia o almokfia” (Shallan, 1992, p. 57)– como un elemento dentro de la vajilla doméstica o servicio de mesa dedicado a la presentación de los alimentos para que pudieran ser degustados (Álvarez y García, 2000). Una especie de plato o bol pequeño de forma abierta, con cuerpo ancho y profundo (Shallan, 1992), que comúnmente solía estar realizado en barro cocido vitrificado (Flores, 1988), hecho que ha denotado que en estas piezas solían servirse alimentos líquidos o semilíquidos como sopas, potajes, cocidos e incluso bebidas o salsas (Ortega, 2002) por su tendencia a adoptar una forma cóncava de reducidas dimensiones en su solero (Flores, 1988) de “alrededor de unos 5 cm de altura” (Ruiz, 2006, p. 82), que podía plantear que fuera heredera de formas precedentes de mayor tamaño y para un uso parecido, como lo habían sido los ataífores (Flores y Muñoz, 1993). De paredes lisas, muchas de las escudillas conservadas tienen forma exterior carenada (Flores, 1988) o semiesférica con o sin reborde, aunque también tenemos ejemplos en formas hemisféricas con o sin peana, así como de formas troncocónicas con rebordes, entre otros modelos formales que en esta comunicación no se han seleccionado para su análisis (Marinetti, 2007). En cuanto a su vidriado pueden verse escudillas vitrificadas en ambas caras o tan solo en su anverso, tanto ejemplo en melado moteado como con vitrificación en verde por su interior y goteo de este por su parte exterior (Ruiz, 2006). Además, los diferentes restos materiales han demostrado que no existía una forma y elaboración técnica única para este elemento de vajilla, sino que podían, por ejemplo, tener o no asas u orejas, para las llamadas escudillas de orejetas de época cristiana iniciadas en el Teruel del siglo XIII y ampliamente introducidas y encontradas en yacimientos valencianos como Paterna (Bazzana, 1979), que permitían que fuera más cómodo su agarre (Ortega, 2002), así como algunos casos concretos en que el reborde adoptaba una forma polilobular permitiendo el vertido de líquidos con más facilidad (*idem*). Tipológicamente heredadas por los moriscos de la tradición andalusí, aunque en ella se consumía la comida de manera comunitaria servida en ataífores normalmente, su elevada profusión a partir de 1501 y su mayoritario hallazgo arqueológico pueden denotar un avance hacia la individualización del acto culinario y del servicio de mesa durante el siglo XVI (Ruiz, 2006) y una importancia adquirida en época cristiana

(Rosselló, 1995), que nos habla de una posible diversificación y especificación de los servicios en la mesa como resultado de una “complicación del protocolo culinario” (Rosselló, 2009, p. 299) que en Al-Andalus tan solo se había visto con estas mismas escudillas o jofainas en casos concretos, como en el servicio de sopas o comidas de textura líquida (García, 2006).

En este sentido, puede esclarecerse cómo las escudillas presentadas en esta comunicación no son casos aislados ni excepcionales, sino que muestran una tradición cerámica con mucha profusión entre la comunidad granadina de la época. Coll (2003) nos plantea una cuestión fundamental: “El análisis de aspectos de una cerámica como su color, la homogeneidad de la pasta, su porosidad y su dureza, pueden resultarnos útiles a la hora de reconstruir los procesos de fabricación y de interpretar aspectos funcionales” (p. 315). El hecho de vidriar la cerámica denota, pues, además de un avance técnico heredado de la tradición árabe, una implicación por la preocupación funcional de las piezas más allá de su faceta estética (Novella, 1975), haciendo que adquirieran una capa de impermeabilidad que permitió que durante la preparación de los alimentos estos pudieran mantener su sabor sin temor a adoptar gustos extraños como el del barro, materia/pasta base de la cerámica (Rosselló, 1995). De igual modo, el uso extendido del torno ya desde época nazarí procuró una mejora en la forma de las piezas para que se pudieran adaptar al contenido y a cómo este era dispuesto en la mesa, además de lograr una gran calidad mediante el sinfín de motivos ornamentales en su decoración (Marinetto, 2007).

Así pues, a modo de conclusión, cabe destacar la importancia de plantear líneas de estudio que se centren en la otra vida de la cerámica, la que va más allá de su composición y técnica, y que se adentra en los muros del espacio doméstico para dejar entrever que en esta producción material de la cultura morisca pueden denotarse aspectos de lo cotidiano de una comunidad que vivía entre la aculturación, la invisibilidad y la resistencia.

## REFERENCIAS

- ÁLVAREZ, J. J. y GARCÍA, A. (2000). «El ajuar doméstico nazarí. La cerámica de las huertas del Cuarto Real de Santo Domingo (Granada)». *Transfretana*, (extra 4), 139-178.
- ÁLVARO, M.<sup>a</sup> I. (2017). «La casa de los mudéjares y moriscos en Aragón. Localización, espacios, funcionalidad y ajuar». En M. M.<sup>a</sup> BIRRIEL (Ed.), *La(s) casa(s) en la Edad Moderna* (pp. 193-230). Zaragoza: Editorial Comuniter.
- BAZZANA, A. M. (1979). «Céramiques médiévales: les méthodes de la description analytique appliquées aux productions de l'Espagne Orientale». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, (15), 135-185.
- BENAVIDES, J. (1997). «La arquitectura vernácula, una memoria rota». *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (20), 60-64.
- COLL, J. (2003). «Transferencias técnicas en la producción cerámica entre al-Andalus y los reinos cristianos. El caso del Sharq Al-Andalus». En *Cerámicas islámicas y cristianas a finales de la Edad Media. Influencias e intercambios* (pp. 301-365). Granada: Publicaciones del Museo de Ceuta.

- CRUZ, J. P. (2009). «Desarrollo de la arquitectura en Granada». En R. LÓPEZ (Coord.), *Arquitectura doméstica de la Granada Moderna* (pp. 65-152). Granada: Fundación Albaicín Granada.
- DÍEZ, M.<sup>a</sup> E. (2009). «El género en la arquitectura doméstica. Granada en los inicios del siglo XVI». En R. LÓPEZ (Coord.), *Arquitectura doméstica de la Granada Moderna* (pp. 153-191). Granada: Fundación Albaicín Granada.
- FERNÁNDEZ, E. (2009). «Tecnología, forma y función de la cerámica medieval». En M.<sup>a</sup> M. VILLAFRANCA (Dir.) y C. YUSTY (Coord.), *Cerámica nazarí. Coloquio internacional* (pp. 109-125). Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife y Tf Ediciones.
- FLORES, M.<sup>a</sup> I. (1988). *Estudio preliminar sobre loza azul y dorada nazarí de la Alhambra*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- FLORES, M.<sup>a</sup> I. y MUÑOZ, M.<sup>a</sup> M. (1993). *Vivir en Al-Andalus. Exposición de cerámica (s. IX-XV)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Almediterránea y Diputación Provincial de Almería.
- GARCÍA, A. (2009). «Fuentes para el estudio de la arquitectura doméstica granadina». En R. LÓPEZ (Coord.), *Arquitectura doméstica de la Granada Moderna* (pp. 41-64). Granada: Fundación Albaicín Granada.
- GARCÍA, A. (2006). «La cerámica de uso doméstico de época nazarí». En M.<sup>a</sup> M. VILLAFRANCA (Dir.) y J. BERMÚDEZ (Coord.), *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder* (pp. 89-96). Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- GUICHARD, P. y VAN STAEVEL, J.-P. (1995). «La casa andalusí: ensayo de lectura antropológica». En J. NAVARRO (Com. y Ed.), *Casas y palacios de Al-Andalus (siglos XII y XIII)* (pp. 45-51). Barcelona: Lunwerg DL.
- LÓPEZ, R. (2009). «Patrimonio destruido, cambios de uso y restauraciones». En R. LÓPEZ (Coord.), *Arquitectura doméstica de la Granada Moderna* (pp. 287-316). Granada: Fundación Albaicín Granada.
- MARINETTO, P. (2007). «La vajilla de los sultanes nazaríes». En F. LÓPEZ (Ed. Lit.), *Exposición Canciller Ayala* (pp. 268-280). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Servicio de Publicaciones.
- NAVARRO, J. (Com. y Ed.). (1995). *Casas y palacios de Al-Andalus (siglos XII y XIII)*. Barcelona: Lunwerg DL.
- NOVELLA, Á. (1981). «La cerámica mudéjar turolense». *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo* (pp. 109-115). Teruel-Madrid: Instituto de Estudios Turolenses-CSIC.
- ORIHUELA, A. (2002). «La casa morisca granadina: último refugio de la cultura andalusí». *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudéjarismo. De mudéjares a moriscos: una conversión forzada* (pp. 753-763). Teruel: Centro de Estudios Mudéjares.
- ORIHUELA, A. (2007). «La casa andalusí: un recorrido a través de su evolución». *Artigrama*, (22), 299-335.
- ORTEGA, J. M. (Com.) y VICENTE, J. D. (Coord.). (2002). *...operiis terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*. Teruel: Museo de Teruel.
- PAVÓN MALDONADO, B. (2004). *Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana*. Vol. III: Palacios. Madrid: CSIC.

- ROSSELLÓ, G. (1995). «Observaciones sobre la cerámica común nazarí: continente y contenido». En J. BERMÚDEZ (Coord.), *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra* (pp. 133-143). Granada: Editorial Comares.
- ROSSELLÓ, G. (2009). «La cerámica nazarí: Producción, difusión y pervivencia». En M.<sup>a</sup> M. VILLAFRANCA (Dir.) y C. YUSTY (Coord.), *Cerámica nazarí. Coloquio internacional* (pp. 295-303). Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife y Tf Ediciones.
- RUIZ, A. (2006). «La cerámica en vidriado verde del Museo de la Alhambra». En M.<sup>a</sup> M. VILLAFRANCA (Dir.) y J. BERMÚDEZ (Coord.), *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder* (pp. 75-88). Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- SHALLAN, M. (1992). *Una parte de la casa musulmana y morisca: la cocina, vajilla, instrumentos y vasijas de almacenamiento (siglos XIII al XVI)* (Tesis universitaria). Universidad de Granada.
- TORRES, L. (1985). *Ciudades Hispanomusulmanas*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- ZAFRA, P. (2008). «Color y arquitectura vernácula: la serranía suroeste sevillana». *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (67), 60-67.



**Fig. 1.** Escudilla decorada de época nazarí.  
Inv.: R1256.  
Forma: Hemisférica con peana circular.  
Cronología: siglos XIII-XV.  
Procedencia: Secano, frente al invernadero (Alhambra).  
© Museo de la Alhambra.  
De los fotógrafos.



**Fig. 2.** Escudilla decorada de época nazarí.  
Inv.: R1238.  
Forma: Carenada con peana circular y reborde.  
Cronología: siglos XIII-XV.  
Procedencia: ¿Secano? (Alhambra).  
© Museo de la Alhambra.  
De los fotógrafos.



**Fig. 3.** Escudilla decorada de época nazarí.

Inv.: R1241.

Forma: Hemisférica con peana circular. Posible decoración de motivos geométricos enmarcando atauriques.

Cronología: siglos XIII-XV. Hallada en agosto de 1929.

Procedencia: Huerta de Santa María (Alhambra).

© Museo de la Alhambra.

De los fotógrafos.



**Fig. 4.** Escudilla decorada de época nazarí.

Inv.: R1243.

Forma: Carenada con peana circular y reborde. Posible decoración con motivo de palmetas en estrella y elemento de agua rodeando el perímetro de la pieza.

Cronología: siglos XIII-XV.

Procedencia: ¿Secano? (Alhambra).

© Museo de la Alhambra.

De los fotógrafos.



**Fig. 5.** Escudilla de época morisca.

Inv.: R85376.

Forma: Abierta cóncava de ancho grande, parecido a un atafior de tamaño reducido. Marcas de atifle incisas en el vidriado en verde manganeso por el interior.

Cronología: a partir del siglo XVI.

© Museo de la Alhambra.

De los fotógrafos.



**Fig. 6.** Escudilla de época morisca.

Inv.: R6353.

Forma: Hemisférica. Vidriada en manganeso y posiblemente usada para cocinar, denotado por las abrasiones ennegrecidas del reverso de la pieza.

Cronología: a partir del siglo XVI.

Procedencia: Secano. ¿Año 1935-1938?

© Museo de la Alhambra.

De los fotógrafos.



**Fig. 7.** Escudilla de época morisca.

Inv.: R6379.

Forma: Truncocónica con peana circular y carena. Marcas horizontales del torneado. Vidriado en verde manganeso, poco visible por la aparición de sales.

Técnica de elaboración: Melado interior y moteado.

Cronología: a partir del siglo XVI.

© Museo de la Alhambra.

De los fotógrafos.



**Fig. 8.** Escudilla de época morisca.

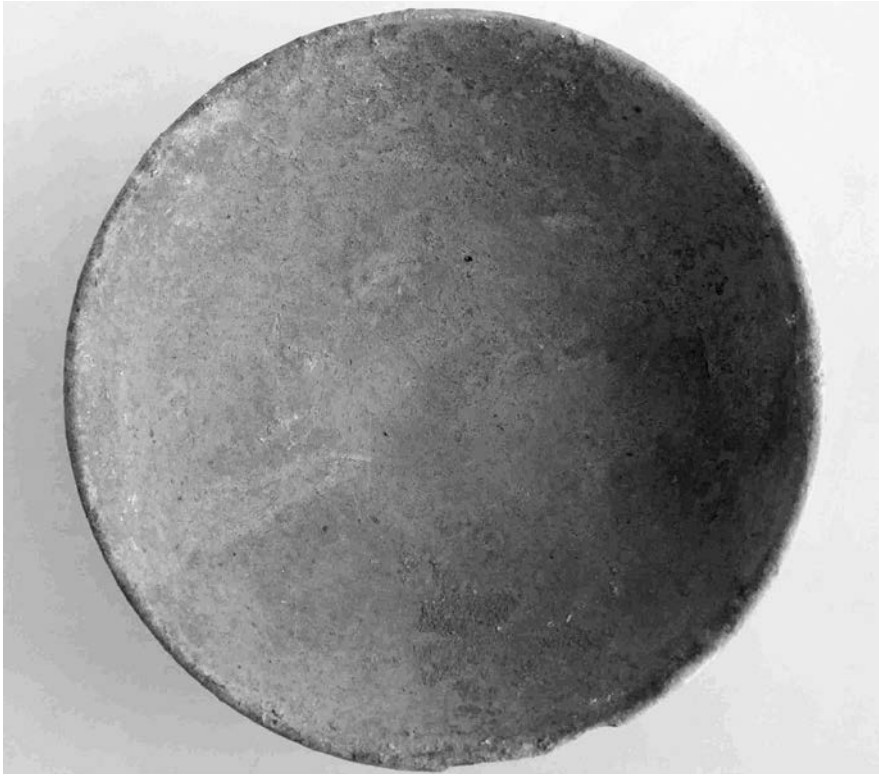
Inv.: R7293.

Forma: Truncocónica con peana circular y doble carena. Vidriado en manganeso. Podría ser que no fuera usada, pues el estado de conservación del vidriado denota poco uso. Decoración imprecisa, posiblemente pruebas de pigmentación o algún tipo de firma. Marcas de atifle incisas en el centro del solero cóncavo.

Cronología: a partir del siglo XVI.

© Museo de la Alhambra.

De los fotógrafos.



**Fig. 9.** Escudilla de época morisca.

Inv.: R6349.

Forma: Semiesférica con peana circular. Estuvo vidriada; las sales pueden denotar su desaparición, producida por una alta cantidad de humedad. Pueden intuirse rugosidades oscuras simétricas que podrían haber sido decoración de motivos vegetales marcando cuatro puntos.

Cronología: a partir del siglo XVI.

© Museo de la Alhambra.

De los fotógrafos.

# CULTURA MATERIAL DE MORISCOS MURCIANOS Y GRANADINOS DEL SIGLO XVI

Diego Antonio Reinaldos Miñarro  
*Universidad de Murcia*

## INTRODUCCIÓN: OBJETO DEL TRABAJO Y PRECISIONES CONCEPTUALES

El presente trabajo tiene por objeto el uso de los datos proporcionados por los documentos notariales, y en este caso en especial por las llamadas cartas de dote y arras, combinados con los que podemos extraer a través de la arqueología, la filología, la etnografía, la iconografía o la tradición oral, para el estudio de la realidad material de algunas comunidades moriscas de los reinos de Murcia (Valle de Ricote) y Granada (Levante almeriense, Hoya de Baza y la propia capital) durante el siglo XVI.

Utilizaremos el concepto de cultura material, de ambigua y discutida definición hasta hace bien poco, como señalara Jean-Marie Pesez (como se citó en Sarmiento, 2007, p. 224), y lo entenderemos aquí como la aproximación a “los distintos modos en que se han satisfecho a través de los tiempos las necesidades humanas elementales de alimento, cobijo y vestido, así como otras más complejas fruto del progreso” (Sobrado, 2003, p. 826), pero sin olvidar que también constituye una expresión tangible de lo inmaterial (Bidon, 2008, p. 3). Para el caso que nos ocupa, hemos de relacionar el concepto de cultura material con el de mobiliario, en el sentido que le da Ángela Franco (1997, pp. 175-176), quien va más allá de la definición del *Diccionario de la Lengua Española*, donde se habla de “conjunto de muebles de una casa”, para incluir dentro del término a todos aquellos objetos de cualquier habitación o recinto que pueden desplazarse y están dotados de una finalidad práctica. En dicha definición deberían aglutinarse también los conceptos de ajuar, enseres e indumentaria.

Emplearemos aquí también en general el concepto de morisco para referirnos tanto a las comunidades cristiano-nuevas del reino de Murcia como a las del reino de Granada tras las conversiones de 1501-1502, pese a que los primeros son conocidos como mudéjares o moriscos mudéjares en algunas fuentes, y también por parte de la historiografía, para diferenciarlos de los moriscos emigrados del reino granadino tras la orden de dispersión por el resto de la Corona de Castilla derivada de la guerra de las Alpujarras.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

La colocación de un elevado y, sobre todo, representativo y diverso elenco de fuentes que permita al historiador un acercamiento verosímil a la realidad humana en el pasado mediante una diversidad de enfoques y perspectivas, pese a constituir el pilar metodológico sobre el que se asienta el carácter científico de la Historia, se ha visto empañado en ocasiones por debates historiográficos que, sin dejar de ser necesarios, han soslayado muchas veces las cuestiones esenciales. Es el caso del que dividió a la historiografía medieval europea en torno a la primacía de las fuentes escritas o del registro arqueológico a la hora de abordar el análisis histórico, solventado en pos de una lógica lectura complementaria que, a poco que se ha llevado a la práctica, ha evidenciado las carencias y limitaciones de cada fuente, de sobra conocidas, como el carácter perecedero de ciertos materiales, por ejemplo los textiles (Eiroa, 2006, pp. 23- 29), o los problemas de interpretación, baja fiabilidad o escasa representatividad de algunos documentos, y particularmente de los inventarios (Sobrado, 2003, pp. 831-843). La traslación de esta línea metodológica a España para la época bajomedieval y moderna, aplicada al controvertido concepto de cultura material, se produjo por influjo de la historiografía italiana y francesa, respectivamente, manifestándose poco a poco en varios estudios donde se combinan no solo el análisis histórico-arqueológico sino también los aportes lingüísticos, iconográficos y etnográficos.

En el tema morisco fue Juan Martínez Ruiz, con su clásico análisis lingüístico a partir de inventarios de distintos archivos del ámbito territorial del antiguo reino de Granada (Martínez, 1972), quien inició una línea plasmada en una prolífica obra imposible de mencionar aquí, por lo que nos limitamos a dejar constancia de algunos estudios referidos a la indumentaria (Martínez, 1967), a Baza (Martínez, 1985) o a la capital granadina (Martínez 1979-1981, 1983 y 1988). Su estela se vio continuada por otros autores, de quienes destacamos las obras más interesantes para el tema que nos ocupa: Joaquina Albarracín Navarro, con cartas de dote y arras de Granada (Albarracín, 1995) y de la jurisdicción de Vera (Albarracín, 1997); María Arcas Campoy, con sus trabajos para sacar a la luz documentos de moriscos del entorno de Huércal (Arcas, 1999, 2001 y 2010); Manuel Espinar Moreno y Francisca Rosalía Jiménez Bordajandi, del término de Baza (Espinar y Jiménez, 2016); Juan Abellán Pérez, sobre los ajuares murcianos bajomedievales (Abellán, 2009), o Nuria Follana Ferrández, centrados en Baza, Murcia y Granada (Follana, 2012, 2014, 2015a y 2015b). Cabe destacar también como ejemplos paradigmáticos de la lectura cotejada de las fuentes arqueológicas y las escritas dos trabajos centrados en la cerámica, verdadero fósil director en las excavaciones: uno sobre la cerámica bajomedieval de Lorca (González, 2015) y otro sobre la granadina de Edad Moderna (Rodríguez y Bordes, 2001).

El uso de la iconografía y de la etnografía, como se ha anticipado, también es de gran utilidad para el acercamiento a la cultura material morisca, si se consideran los peligros que conllevan las visiones estereotipadas y culturalmente filtradas por sus autores. Algunos estudios relativos a imágenes, como los de Gonzalo Menéndez Pidal (1986, pp. 83, 88-89) o Carmen Bernis (1956), han insistido en esta cuestión.

Por su parte, los relatos de viajeros extranjeros por España, como Münzer (1494) o Weiditz (1565) fueron estudiados por Rachel Arié (1965-1966, pp. 103-117), a la hora de la descripción de la vestimenta morisca, por su gran profusión de detalles.

De la manera en que seamos capaces de combinar los datos proporcionados por fuentes y metodologías diversas podremos acercarnos mejor a la realidad material de las comunidades moriscas.

## NUESTRO CASO: MODELO, FUENTES Y CONCLUSIONES PRELIMINARES

Siguiendo el modelo planteado en su día por Eiroa (2006, pp. 31-35) realizaremos aquí únicamente una aproximación estadística con el fin de extraer conclusiones acerca de los materiales predominantes entre el utillaje doméstico de los moriscos y el posible establecimiento de aspectos comparativos entre las comunidades de los reinos murciano y granadino, ya que a priori se trataba de dos comunidades muy diferentes. Los mudéjares murcianos, establecidos desde la conquista castellana en el siglo XIII fundamentalmente en los señoríos de las órdenes militares del Valle de Ricote (Villanueva, Ulea, Ojós, Abarán, Blanca y Ricote), mantenían su lengua, usos y costumbres derivados de su aislamiento en el momento de la conversión de 1501, cuando prácticamente desaparece de la documentación la onomástica anterior, con excepciones como los apellidos Candel, Pay o Cachopo. En cambio, en el caso de los moriscos granadinos se observa un proceso de transición materializado en las referencias documentales a la condición de cristiano nuevo de la persona y en el mantenimiento de la mayoría de los apellidos de origen árabe andalusí.

Para el análisis se han seleccionado diez documentos del reino de Murcia y nueve del reino de Granada, buscando, a la hora de la selección, una cierta representatividad en cuanto a su contenido y variabilidad espacial y cronológica dentro de cada reino, al tiempo que la mayor cercanía cronológica en función de las fuentes que existen.

REINO DE MURCIA			REINO DE GRANADA		
N.º	DATA	TIPO	N.º	DATA	TIPO
			1	11-11-1509. Granada	Dote y arras <sup>1</sup>
			2	29-10-1511. Baza	Dote <sup>2</sup>

1. Carta de dote y arras por la cual Fernando Alfahar, antes llamado Caçan al Fahar, zapatero, vecino de Granada, testimonia la recepción de ciertos bienes dotaes de parte de su esposa, Isabel Arracán, hija de Pedro Arracán, cirujano, y vecina de la misma ciudad (Archivo de Protocolos Notariales de Granada, protocolo G-2 de Juan Rael, ff. 368r-370v).

2. Inventario de los bienes que Isabel Avenajes, viuda de Diego Avenajes y vecina de Caniles, dio en dote a su hija Leonor Avenajes, vecina del mismo lugar, cuando la casó con Diego Alhachacinego (*ibidem*, protocolo B-1, ff. 449v-450v).

REINO DE MURCIA			REINO DE GRANADA		
N.º	DATA	TIPO	N.º	DATA	TIPO
			3	24-01-1512. Granada	Dote y arras <sup>3</sup>
			4	11-01-1513. Granada	Dote <sup>4</sup>
1	21-12-1519. Lorca	Partición <sup>5</sup>	5	09-01-1519. Huércal	Dote y arras <sup>6</sup>
2	27-12-1541. Lorca	Dote <sup>7</sup>	6	05-06-1541. Huércal	Dote y arras <sup>8</sup>
			7	31-03-1550. Bédar	Arras <sup>9</sup>
			8	05-02-1553. Baza	Dote y arras <sup>10</sup>
			9	21-11-1553. Benamaurel	Dote y arras <sup>11</sup>
3	22-01-1565. Abarán	<i>Post mortem</i> <sup>12</sup>			

3. Carta de dote y arras por la cual Andrés Arramí, negro, vecino de la colación de San Nicolás de Granada, reconoce haber recibido ciertos bienes para su matrimonio con María Cebayfía, criada de Martín Galib y vecina del mismo lugar, aportando él cierto caudal como arras (*ibidem*, protocolo G-2, ff. 742r-743v).

4. Carta de dote por la cual Alonso Alcoxinebre, antes Mahomad Alcoxinebre, vecino de la colación de Santa María la Mayor de Granada, certifica haber recibido de Juan Alazraque, antes Mahomad, vecino del mismo lugar, ciertos bienes para el matrimonio con su hija Isabel Zarca, antes Aixa (*ibidem*, ff. 781r-785r).

5. Acta de recepción de bienes que le correspondieron en la partición de su padre a Beatriz García, mujer de Fernando de Morales e hija de Rodrigo Romí y de Catalina Sánchez (Archivo Municipal de Lorca, Protocolos Notariales, Protocolo 3 de Diego de Lisboa, sin foliar).

6. Acta e inventario de los bienes que Leonor Alamín entrega en concepto de dote por su casamiento con Pedro de Alloza, alguacil de la villa de Huércal, y de las arras que este le entrega a ella por su matrimonio en segundas nupcias (*idem*).

7. Acta de entrega de bienes por parte de Andrés de Amique a su hija Ana de Amique, en concepto de dote para su matrimonio con Ginés García (*idem*).

8. Acta de inventario y tasación de los bienes entregados en concepto de dote y arras para el matrimonio de Pedro de Zurgena y Catalina Ferrer por sus respectivos padres (*idem*).

9. Acta de entrega de arras por parte de Luis Macarche, vecino de Bédar, jurisdicción de Vera, a su esposa Lucía Ridao, del mismo lugar (Archivo Histórico Provincial de Almería, Protocolos Notariales de Vera, protocolo 1823 de Alonso de la Cadena, ff. 89r-90r).

10. Acta de tasación y aprecio de los bienes entregados como dote y arras en el matrimonio entre Francisco Xocacha, vecino de Baza, y Catalina Carvajal (APNGr, protocolo B-88, ff. 361r-361v).

11. Acta de tasación y aprecio de los bienes aportados como dote y arras al matrimonio entre Diego Jafar, hijo de Cebrián Jafar, con Isabel Merquique, hija de Diego el Merquique, vecinos de Benamaurel, jurisdicción de Baza (*ibidem*, ff. 454r-455r).

12. Inventario post mortem de los bienes dejados por Juana Cobarro a su hijo, Juan Yelo, realizado a instancias de su marido, Francisco Yelo (Archivo General de la Región de Murcia, Fondo Notarial, Abarán, Registro de Gaspar González de 1565, Not,9280, ff. 13r-15r).

REINO DE MURCIA			REINO DE GRANADA		
N.º	DATA	TIPO	N.º	DATA	TIPO
4	27-11-1568. Villanueva	Dote y arras <sup>13</sup>			
5	30-08-1572. Blanca	Dote y arras <sup>14</sup>			
6	31-01-1573. Ricote	Dote y arras <sup>15</sup>			
7	14-09-1573. Ricote	Dote y arras <sup>16</sup>			
8	26-10-1573. Ricote	Partición <sup>17</sup>			
9	22-11-1575. Blanca	Dote y arras <sup>18</sup>			
10	15-12-1575. Villanueva	Dote <sup>19</sup>			

Los resultados derivados del análisis material revelan una abrumadora mayoría de los textiles tanto en las comunidades murcianas como en las granadinas, en ambos casos con un porcentaje similar con respecto al total (78%). Este predominio, junto con el de las joyas, típicos objetos tasados en las cartas de dote y arras, constituye una muestra clara de la limitación de este tipo documental como fuente única y exclusiva para el estudio de la cultura material, haciéndose necesaria una combinación, cuando sea posible, con otros, como los inventarios *post mortem* o las particiones y testamentos.

Por último, la posibilidad de la elaboración de un glosario final sería lo ideal, pero limitaciones de espacio nos obligan a posponer dicho trabajo para una futura ocasión.

13. Carta de dote y arras por la que Catalina López, vecina de Villanueva, aporta ciertos bienes al matrimonio con Gonzalo El Pay, vecino de Ulea, que aporta parte de su capital (*ibidem*, Ojós, Registro de Diego de Manda de 1568, Not,9885, ff. 4r-5v).

14. Carta de dote y arras por la que Catalina Marín aporta ciertos bienes a su matrimonio con Francisco Candel, vecino de Blanca, que le entrega parte de su capital (*ibidem*, Blanca, Registro de Pedro Cachopo de 1572, Not,9326, ff. 64r-65v).

15. Carta de dote y arras por la que Ginesa Manuel, vecina de la villa de Ricote, aporta ciertos bienes a su matrimonio con Ginés Palazón, hijo del difunto Juan Largo y vecino del mismo lugar, quien aporta cierto capital (*ibidem*, Registro de Fernando Cachopo de 1573, Not,9722, ff. 25r-26v).

16. Carta de dote y arras por la cual María Rojo, vecina de Ricote, aporta ciertos bienes para su matrimonio con Juan del Amor, el Mozo, vecino del mismo lugar (*ibidem*, ff. 108v-109v).

17. Carta de partición y división de los bienes del difunto Diego Miñano, vecino de Ricote, entre sus herederos (*ibidem*, ff. 139r-141v).

18. Carta de dote y arras por la cual Catalina Rodríguez, vecina de Blanca, aporta ciertos bienes para su matrimonio con Alonso Candel, vecino del mismo lugar, que aporta cierto capital (*ibidem*, Registro de Fernando Cachopo de 1575, Not,9722, ff. 24r-25v).

19. Carta de dote por la cual Francisco El Pay, hijo de Alonso El Pay, vecino de Ulea, reconoce haber recibido ciertos bienes cuando se casó con su esposa, María López, vecina de Villanueva, obligándose a conservarlos (*ibidem*, Villanueva, Registro de Diego de Manda de 1575, Not,9885, ff. 6r-7v).

MATERIAL <sup>20</sup>	N.º DE INVENTARIO REINO DE MURCIA										TOTAL	%	N.º DE INVENTARIO REINO DE GRANADA										TOTAL	%
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10			1	2	3	4	5	6	7	8	9			
	23	35	24	57	51	29	3	42	21	287			22	18	6	76	15	11	12	56	149	365		
Textil indeterminado	0	6	4	8	0	2	2	0	2	2	26	5,417	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	58,587	
Textil estopa	2	8	1	7	0	0	3	0	4	4	29	6,042	0	0	22	7	0	0	4	0	33	5,297		
Textil lino	0	0	2	1	2	6	0	0	1*	1	13	2,708	0	0	1	0	0	0	0	6	7	1,124		
Textil algodón	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	4	0,833	8	2	2	8	1	2	0	8	31	4,975		
Textil seda	1	0	1	6	0	4	4	2	0	0	18	3,75	8	3	1	19	0	3	4	3	12	8,507		
<b>TOTAL TEXTILES</b>	<b>5</b>	<b>37</b>	<b>43</b>	<b>50</b>	<b>59</b>	<b>63</b>	<b>38</b>	<b>5</b>	<b>49</b>	<b>28</b>	<b>377</b>	<b>78,542</b>	<b>38</b>	<b>23</b>	<b>32</b>	<b>110</b>	<b>16</b>	<b>16</b>	<b>63</b>	<b>175</b>	<b>489</b>	<b>78,491</b>		
Madera	4	3*	3	1	1	2	0	2	0	0	16	3,333	1	1	0	0	0	1	0	0	3	0,482		
Metal	11	7	2	0	0	3	0	3	0	0	26	5,417	1	1	0	5	0	0	0	0	7	1,124		
Metales preciosos	0	0	1	0	0	0	0	0	4	0	5	1,042	9	1	0	18	7	19*	22*	2	23	16,212		
Cerámica	7	9	5	0	0	0	0	1	0	0	22	4,583	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
Cuero	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	2	0	0	2	8	14	2,247		
Junco	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0,208	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
Carrizo	0	0	0	0	0	0	0	12	0	0	12	2,5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
Esparto	0	0	0	0	0	0	0	18	0	0	18	3,75	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
Aljófar	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	3	0	1	0	0	7	1,124		
Indeterminado	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0,208	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0,321		
<b>TOTAL OBJETOS</b>	<b>27</b>	<b>57</b>	<b>54</b>	<b>51</b>	<b>60</b>	<b>68</b>	<b>38</b>	<b>42</b>	<b>53</b>	<b>28</b>	<b>478</b>	<b>100</b>	<b>50</b>	<b>29</b>	<b>33</b>	<b>138</b>	<b>23</b>	<b>36</b>	<b>39</b>	<b>67</b>	<b>208</b>	<b>623</b>	<b>100</b>	

20. Los asteriscos indican cierta indeterminación por la forma de contarse los materiales en el documento.

TIPOS <sup>21</sup>	TEXTILES (REINO DE MURCIA)										TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	Inv. 10	
Alforaydas o foraydas	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	2
Alhombros o alfombras	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Almadraques o almadraquejas	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0	3
Almargas	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Almohadas	1	4	6	10	18	13	11	0	22	7	92
Botas	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Cabeceras de camino	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Camisas de mujer	0	0	2	6	6	6	4	0	9	4	37
Camisones de hombre	0	0	0	5	6	3	3	0	7	4	28
Capas	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	2
Carpetas	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Cercas o cercaduras de cama	0	0	1	1	2	0	0	0	0	0	4
Cobertores	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Colchas	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Colchones	0	1	1	3	2	4	2	0	3	2	18
Coletos	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Cortinas o cortinajes	0	0	1	0	0	2	1	0	1	1	5
Delanteras de cama	0	1	3	2	2	1	1	0	3	1	14
Faldrillas	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1

21. En cuanto a la denominación, en todos los casos, tanto para el reino de Murcia como para el de Granada, se ha cotejado la terminología empleada en la documentación con diccionarios, obras de consulta y bibliografía específica, eligiendo la que se ha considerado la mejor opción interpretativa en función del contexto y respetándose la original en caso de no obtener resultados.

TIPOS	TEXTILES (REINO DE MURCIA)										TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	Inv. 10	
Follados o afollados	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Fostules	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Frontales	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Jergas de cama	0	0	1	0	0	0	1	0	2	1	5
Jergones	0	0	0	2	2	0	0	0	0	0	4
Mantas o frazadas	0	1	0	1	1	0	1	0	1	1	6
Manteles	2	2	4	6	8	6	2	0	0	0	30
Mantellinas	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Mantones	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Maseras de lienzo	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	3
Pañizuelo	0	0	7	1	0	0	0	0	0	0	8
Paños	0	0	0	0	1	0	2	0	2	0	5
Paños de cabeza	0	3	0	0	0	3	0	0	0	0	6
Paños de mesa	0	6	0	0	0	0	0	0	0	0	6
Paramentos	1	0	1	1	1	2	1	0	2	1	10
Peinadores	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Poyales	0	0	1	1	1	0	1	0	2	1	7
Sábanas	0	4	5	8	7	2	4	0	9	4	43
Sargas	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Sayas	0	0	1	1	1	1	1	0	1	1	7
Saycos	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
Sayuelos	0	0	1	0	1	1	1	0	0	1	5
Sobremesas	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Sombreros	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Tendidos	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Tiras de almohada	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1

CULTURA MATERIAL DE MORISCOS MURCIANOS Y GRANADINOS DEL SIGLO XVI

TIPOS	TEXTILES (REINO DE MURCIA)										TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	Inv. 10	
Tiras de red	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	2
Tobajas (toallas)	0	2	2	0	0	8	0	0	0	0	12
Tobajones	0	6	0	0	0	0	0	0	0	0	6
Tocas de camino	0	0	0	2	0	1	0	0	0	0	3

TIPOS	METALES (REINO DE MURCIA)										TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	Inv. 10	
Ajorcas	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	4
Asadores	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Azadones	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Calderas	1	2	1	0	0	0	0	0	0	0	4
Calderos	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Candeleros	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	2
Candiles	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Cucharas	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Espadas	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Grayllas	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Legones	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Rallos	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Raseras	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Rastrillos	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Rejas	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	2
Sartenes	3	1	1	0	0	0	0	0	0	0	5
Tajadores	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Trenza de oro	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Trévedes o hierros	1	1	0	0	1	1	0	0	0	0	4

DIEGO ANTONIO REINALDOS MIÑARRO

TIPOS	MADERA (REINO DE MURCIA)										TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	Inv. 10	
Arcas	0	1	1	1	1	2	0	2	0	0	8
Artesas	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	3
Camas de tablas y bancos	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Cofres	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Esaños	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Mesas	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Tablas de mesa	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1

TIPOS	CERÁMICA (REINO DE MURCIA)										TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	Inv. 10	
Cántaros	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	2
Cazuelas	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Escudillas valencianas	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Lebrillos	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2
Ollas	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Orzas	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Platos de Valencia	3	4	2	0	0	0	0	0	0	0	9
Tinajas	3	1	0	0	0	0	0	0	0	0	4

CULTURA MATERIAL DE MORISCOS MURCIANOS Y GRANADINOS DEL SIGLO XVI

TIPOS	OTROS MATERIALES (REINO DE MURCIA)										TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	Inv. 10	
Alhaceras de junco	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Aljófár (en onzas)	0	0	0	1	1,5	0	0	0	0	0	2,5
Aljófár (ensartado)	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Zarzos (de carrizo)	0	0	0	0	0	0	0	12	0	0	12
Paneras de esparto	0	0	0	0	0	0	0	18	0	0	18

TIPOS	TEXTILES (REINO DE GRANADA)									TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	
Acedra, acedrias o cedrias	0	0	0	1	1	1	1	0	0	4
Alcatifas	1	0	0	0	0	0	1	0	0	2
Alfombras o alhombras	2	0	0	2	1	1	0	0	1	7
Alhadules o adules	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Alhamías o alhanías	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Almadraques	0	0	0	4	0	0	0	0	0	4
Almaizares	1	0	0	2	0	1	1	1	3	9
Almalafas o malafas	0	2	0	4	1	1	0	4	12	24
Almohadas	18	10	7	26	0	0	0	24	64	149
Azudias o zudias	0	3	0	0	0	0	0	0	0	3
Bolsas	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Bragas	0	0	4	0	0	0	0	0	0	4
Cabezales	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Camisas de hombre	0	0	2	3	0	0	0	8	28	41
Camisas de mujer	4	0	2	8	0	0	0	8	18	40
Capas	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1

DIEGO ANTONIO REINALDOS MIÑARRO

TIPOS	TEXTILES (REINO DE GRANADA)									TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	
Cequeb	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Chal	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Chapines o zapatos	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Citares	0	0	0	0	0	1	1	0	2	4
Colchas	1	1	1	2	2	1	1	1	1	11
Colchones	3	2	2	0	6	3	0	4	11	31
Cordones	2	0	0	2	0	0	0	0	0	4
Cortinas o cortinajes	1	0	1	2	1	0	0	0	0	5
Damascos	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Delanteras de cama	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2
Faldelines	0	0	0	0	0	0	0	1	2	3
Farhas o alfarhas	0	0	1	3	0	0	0	1	2	7
Fostules	0	1	0	0	1	2	2	0	0	6
Gueche çyrer	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Lobas o alobas	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3
Mandiles	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2
Mangas	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
Mantillas	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Marlotas	3	0	1	4	0	2	3	1	2	16
Matraque	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Pañizuelos	0	0	0	12	0	0	0	0	0	12
Paños	4	0	1	9	0	0	0	4	6	24
Paramentos	0	4	0	0	1	1	0	0	2	8
Pelotes o polotes	1	0	0	1	0	1	0	1	3	7
Poyales	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Redíes	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Sábanas	3	0	1	0	0	0	0	0	0	4
Saycos	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Sayos	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Sayuelos	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1

CULTURA MATERIAL DE MORISCOS MURCIANOS Y GRANADINOS DEL SIGLO XVI

TIPOS	TEXTILES (REINO DE GRANADA)									TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	
Tocas	0	0	0	2	0	0	0	0	9	11
Zaragüelles de hombre	0	0	1	9	0	0	0	0	0	10
Zaragüelles de mujer	0	0	2	9	0	0	0	0	0	11

TIPOS	METALES (REINO DE GRANADA)									TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	
Ajorcas (de oro)	0	0	0	2	2	4	2	0	4	14
Alcorcés	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Almireces	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Arracadas, amaras o canidiles	0	0	0	6	0	1	1	0	2	10
Anillos	0	0	0	3	0	0	0	0	4	7
Arrajafas, ajarrafas o rexafas	0	0	0	0	0	1	0	1	1	3
Bacines	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Calderas	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Calderos	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Cruz de plata	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Gargantas	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
Haytes	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
Jarros de aguamanil	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Llaves	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Manillas	0	0	0	0	0	0	2	0	6	8
Sortijas	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Tutes	0	0	0	0	0	12	0	0	0	12
Zarcillos	8	1	0	3	5	0	0	1	0	18

TIPOS	MADERAS (REINO DE GRANADA)									TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	
Arca o arcaz	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Telares	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1

TIPOS	OTROS MATERIALES (REINO DE GRANADA)									TOTAL
	Inv. 1	Inv. 2	Inv. 3	Inv. 4	Inv. 5	Inv. 6	Inv. 7	Inv. 8	Inv. 9	
Ajorcas de aljófar	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Almatras, almatrahes, matrahes o matrah de cuero	1	0	1	2	0	0	0	2	8	14
Sartales o collares de aljófar	0	3	0	1	0	1	0	0	0	5

## REFERENCIAS

- ABELLÁN, J. (2009). *El ajuar de las viviendas murcianas a fines de la Edad Media (Cultura material a través de los textos)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- ALBARRACÍN, J. (1995). «Una carta morisca de dote y arras. Granada (1540) y Juan Martínez Ruiz». *Sharq al-Andalus*, (12), 263-276. doi: 10.14198/ShAnd.1995.12.15.
- ALBARRACÍN, J. (1997). «Nueve cartas moriscas de dote y arras de Vera (Almería) (1548-1551)». En P. SEGURA (Ed.), *Actas del Congreso La Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (s. XIII-XVI)* (pp. 517-527). Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Real Academia Alfonso X el Sabio.
- ARCAS, M. (1999). «Bienes dotales de un alguacil de Huércal (1519)». En C. CASTILLO, I. Cortés y J. P. MONFERRER (Eds.), *Estudios dedicados a D. Luis Seco de Lucena (En el XXV Aniversario de su muerte)* (pp. 41-51). Granada: Al-Mudun.
- ARCAS, M. (2001). «Una carta de dote y arras de la villa de Huércal (año 1541)». *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, (37), 21-34.
- ARCAS, M. (2010). «Partición de bienes del morisco Adrián de Huércal (año 1536)». *MEAH. Sección Árabe-Islam*, (59), 3-20.
- ARIÉ, R. (1965-1966). «Acerca del traje musulmán en España desde la caída de Granada hasta la expulsión de los moriscos». *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, (13), 103-117.
- BERNIS, C. (1956). *La indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.

- BIDON, D. A. (2008). «Activités... quotidiennes et culture... matérielle?». *Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales*, (15), 1-6. Recuperado de: <http://questes.revues.org/4118>.
- EIROA, J. A. (2006). «Los inventarios bajomedievales como fuente para el estudio del mobiliario doméstico: una aproximación a los límites del registro arqueológico». En J. F. JIMÉNEZ, J. ORTUÑO y J. L. SOLER (Eds.), *Actas del II Simposio de Jóvenes Medievalistas. Lorca 2004* (pp. 23-36). Murcia: Tabularium.
- ESPINAR, M. y JIMÉNEZ, F. R. (2016). «Algunos datos sobre la cultura material en Caniles, alquería de la ciudad de Baza (1540)». En M. ESPINAR y M. del M. GARCÍA (Eds.), *La ciudad medieval y su territorio. I: Urbanismo, Sociedad y Economía* (pp. 29-48). Granada: Libros EPCCM.
- FOLLANA, N. (2012). «Los documentos como fuente para la Arqueología: la cultura material hispano-musulmana de la ciudad de Baza a través de los protocolos notariales». *Arqueología y Territorio*, (9), 173-182. Recuperado de <http://www.ugr.es/~arqueologyterritorio/PDF9/11-Follana.pdf>.
- FOLLANA, N. (2014). «Los inventarios de bienes como instrumento para hacer historia: Inventario de 1508, Murcia». *Revista EPCCM*, (16), 153-174. Recuperado de <http://epccm.es/index.php?journal=epccm&page=article&op=view&path%5B%5D=252>.
- FOLLANA, N. (2015a). *La cultura material hispanomusulmana de la ciudad de Baza a través de los protocolos notariales*. Granada: Libros EPCCM. Recuperado de <https://www.librosepccm.com/estudios/la-cultura-material-hispano-musulmana-de-la-ciudad-de-baza-a-trav%C3%A9s-de-los-protocolos-notariales>.
- FOLLANA, N. (2015b). «La vivienda hispano-musulmana en la Granada del siglo XVI a través de varios documentos». *Revista EPCCM*, (17), 103-146. Recuperado de <http://epccm.es/index.php?journal=epccm&page=article&op=view&path%5B%5D=284>.
- FRANCO, A. (1997). «Mobiliario medieval en el Museo Arqueológico Nacional. Siglos VIII al XV». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 15(1-2), 175-196. Recuperado de <http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-man/1990-1999/1997-Franco.html>.
- GONZÁLEZ, J. A. (2015). «Aproximación al análisis de la cerámica bajomedieval de reflejo metálico de uso doméstico en la judería del castillo de Lorca». En A. FERNÁNDEZ (Ed.), *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arqueología de la Región de Murcia: de la Arqueología Prehistórica a la Arqueología Industrial* (pp. 497-538). Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ, J. (1967). «La indumentaria de los moriscos, según Pérez de Hita y los documentos de la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, (3), 55-124.
- MARTÍNEZ, J. (1972). *Inventario de bienes moriscos del Reino de Granada (siglo XVI). Lingüística y civilización*. Madrid: CSIC.
- MARTÍNEZ, J. (1979-1981). «Visita a todas las casas del Albaicín en el año 1569: (antroponimia, etnología y lingüística)». *Cuadernos de la Alhambra*, (15-17), 255-298.
- MARTÍNEZ, J. (1983). «Ropas y ajuar de mudéjares granadinos (1493)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, (38), 119-134.

- MARTÍNEZ, J. (1985). «Los moriscos de Baza en el siglo XVI (Arabismos de primera documentación)». *Al-Qantara*, (7), 119-132.
- MARTÍNEZ, J. (1988). «Joyas y ropas de moriscos granadinos en un proceso inquisitorial (años 1577-1580)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, (43), 385-396.
- MENÉNDEZ, G. (1986). *La España del siglo XIII. Leída en imágenes*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- RODRÍGUEZ, A. y BORDES, S. (2001). «Precedentes de la cerámica granadina moderna: alfareros, centros productores y cerámica». En F. FRESNEDA (Ed.), *Cerámica granadina, siglos XVI-XX. Catálogo de la Exposición* (pp. 51-116). Granada: Fundación Caja Granada.
- SARMIENTO, I. (2007). «Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico». *Anales del Museo de América*, (15), 217-236. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10651/20599>.
- SOBRADO, H. (2003). «Los inventarios *post-mortem* como fuente privilegiada para el estudio de la cultura material en la Edad Moderna». *Hispania*, 63(215), 825-862. doi: 10.3989/hispania.2003.v63.i215.207.