

HIPÓTESIS DE RECOMPOSICIÓN DEL ÁBSIDE DE SAN PEDRO MÁRTIR DE CALATAYUD

José Luis Baró Zarzo

Carme Villar Bosch

Universitat Politècnica de València

¡Qué espiritual es el pequeño formato [del ladrillo] tan manejable y utilizable para cualquier finalidad! ¡Qué lógica muestra su manera de ensamblarse!
¡Qué vivacidad revela su juego de juntas! ¡Qué riqueza posee incluso el paño de pared más simple! ¡Pero qué disciplina exige este material!
(Mies van der Rohe, 1938)

Sin duda se ha escrito largo y tendido sobre el convento de San Pedro Mártir de Calatayud, fundado en 1255 y construido en estilo mudéjar entre los siglos XIV y XV. No es para menos, pues al incuestionable valor artístico de su arquitectura se une la triste y prematura demolición en 1856.

Han sido varios los intentos de reconstituir formalmente al menos su iglesia, destacando el esfuerzo en la labor de los profesores Borrás Gualis, primero (1975), y Sanmiguel Mateo, después (1994). De ello han pasado más de veinte años.

La presente comunicación propone la revisión crítica de estas hipótesis, actualizándolas en base a las aportaciones de los estudios más recientes y representándolas con la ayuda de las modernas herramientas de diseño gráfico asistido. A tal planteamiento se intenta implementar la visión técnico-constructiva propia del arquitecto. Todo con el fin de recomponer en alzado a escala el ábside de San Pedro Mártir, con el detalle que demanda el despiece de las fábricas latericias y su rica y colorida ornamentación.

BREVE RESEÑA HISTÓRICA

Aunque no es objetivo de esta comunicación profundizar en el conocimiento de las circunstancias históricas que atañen a la construcción de este conjunto conventual, sí conviene recordar brevemente cuáles fueron sus principales hitos.

Fundación

Según cuenta el padre Diago (1599), la fundación del convento de San Pedro Mártir se confirmó en el año 1255 gracias al empeño personal del rey Jaime I el Conquistador. Se situó extramuros, “delante de la puerta de Terrer, antes de la cuesta de nuestra Señora de la Peña y al principio de la Vega” (f. 266), y llegó a contar con iglesia, dormitorio y claustro. Durante la guerra castellano-aragonesa, Pedro de Castilla se apoderó del convento (1362) y lo derribó.

Al acabar la contienda, los religiosos levantaron una ermita o capilla en el mismo sitio, pero viéndose incomodados trataron de reubicarse en el interior de la villa.

Construcción

En 1368 comienza a construirse, muy próximo al anterior emplazamiento, el nuevo templo del convento, después de adquirir para la orden un total de diecinueve casas valoradas por Muça de Audomalic, así como el solar de la iglesia de Nuestra Señora del Postigo (*ibidem*, f. 266v). Queda fuera de toda duda la erección del templo desde el ábside hacia los pies (Zaragozá e Ibáñez, 2014, p. 262), orientado a poniente, como queriendo mirar con nostalgia hacia su antiguo emplazamiento. El mecenazgo inicial del convento corrió a cargo del rey Pedro IV, si bien en algún momento incierto pasó a la protección del cardenal Pedro Martínez de Luna (Sanmiguel, 1994, p. 318).

En una fase posterior, documentada entre 1412 y 1414, se amplió la iglesia en tres tramos bajo la dirección del arquitecto Mahoma Rami y el patronazgo –ambos constatados– de Martínez de Luna, titular ya de la tiara pontificia de Avignon. La ampliación incluiría la fachada frontal, escoltada con dos torres-campanario de las que la meridional quedó inconclusa. En 1488 se darían por finalizadas las obras de la sala capitular y del primitivo claustro mudéjar con un único nivel, realizados por Muça Domalich.

Según el profesor Borrás (1985, v. 1, p. 285), en el siglo XVI se sobreelevó el claustro en dos niveles, modificando además la apariencia de la planta inferior. Sin embargo, a juzgar por la acuarela del claustro de Cardenera (Museo Lázaro Galdiano-Fondo Cardenera 09778), se antoja complicada esta hipotética reforma, en base a la ausencia de contrafuertes y a la escasa altura de dicho nivel inferior. A este mismo periodo correspondería el recrecido de la torre norte con un nuevo cuerpo de campanas y el cegado de los huecos del nivel inferior.

Entrados en el XVII, se edificaría la capilla del Rosario (advocación muy extendida entre la orden dominicana), adosada a la iglesia por su lado sur y emergiendo considerablemente de su plano de fachada (MLG-FC 09433).

Desamortización y destrucción

Tras la desamortización de 1835 el convento se vino a utilizar como hospital militar, tal como precisa Manuel Ubiña en su plano de la ciudad del año 1839, y como cuartel de caballería, de acuerdo con Savirón (1878).

Tan solo dos décadas pudo sobrevivir el conjunto antes de ser demolido (1856), tras un periodo caracterizado por el abandono y la desidia para con el patrimonio. La razón argüida para su derribo se amparaba en la supuesta obstaculización del tráfico de diligencias por estrecharse en este punto la Carretera Real de Madrid a Zaragoza. Los varios intentos por preservar –al menos– el templo fracasaron ante el destino fatal de una muerte anunciada. Quedó tan solo el desencanto colectivo por la irreparable pérdida, traducido en durísimas críticas a los responsables municipales, de las que acompañamos seguidamente dos extractos:

Más destructora por la acción constante del tiempo es la mano del hombre, cuando acompaña a escasa ilustración el desprecio completo a venerandos recuerdos, que ni siente ni admite jamás en su especial organismo. Basta que a un ser eminente o a un monumento célebre se le tribute admiración y respeto, por quienes se consagran al estudio del pasado, para que ciertos hombres que alardean de indiferentismo, ridiculicen, primero los hechos históricos, luego a quienes se ocupan asiduamente en transmitirlos a la posteridad, y por último, no satisfacen su desdichado empeño hasta destruir y aniquilar los únicos testimonios de nuestras grandezas pasadas (*ibidem*, p. 391).

Y todavía estremece esta alcaldada brutal, que nos privó de uno de los más fascinantes monumentos mudéjares de nuestro medievo (Gaya, 1961).

Sobre el solar del convento se construyó poco después una cárcel, según describe la leyenda del *Plano Geométrico de la ciudad de Calatayud* de 1863. En 1922 dichas instalaciones fueron demolidas para construir la sede del cuartel de la Guardia Civil y del Juzgado Comarcal (Sanmiguel, 1994, p. 318). Finalmente, en los años ochenta y noventa ambas construcciones fueron sustituidas por elevados edificios de viviendas.

FUENTES

Para alcanzar el objetivo de reconstitución gráfica del ábside de San Pedro Mártir partiremos de diversas fuentes, que agruparemos para su mejor comprensión en cinco apartados.

Fuentes documentales

Consisten principalmente en restos decorativos originales hallados en prospecciones arqueológicas del subsuelo del antiguo convento. Se conservan algunas piezas y fragmentos de la decoración cerámica en el Museo de la Colegiata de Calatayud y en el Centro de Estudios Bilbilitanos (figs. 9 y 10). También se han recuperado algunos capiteles de alabastro con el escudo de armas de los Luna, que pueden corresponder a la segunda etapa constructiva de la iglesia (1412-1414) (Borrás, 1985, p. 115). Finalmente, existe una fotografía de una ventana geminada, de la que se desconoce a qué parte del convento pertenecía, conservada en el Patronato de la Alhambra de Granada (APAG/Colección de Fotografías/F-00991), de la que es autor Leopoldo Torres Balbás.

Otra de las fuentes documentales relevantes es el libro de cuentas de la obra de ampliación de la iglesia, descubierto por Ovidio Cuella en los Archivos Vaticanos en 1984, si bien su importancia es relativa a los efectos de esta investigación, pues se refiere únicamente al ábside, que fue construido con toda seguridad en la primera fase (ca. 1368).

Testimonios escritos

Dada la temprana desaparición del convento y, consecuentemente, la manifiesta ausencia de fotografías, resulta de vital importancia el testimonio oral y gráfico de aquellas personalidades que contemplaron en vivo el edificio y lo describieron antes de su demolición. Alguna de las reseñas publicadas fue redactada precisamente con la intención de preservar el monumento de la piqueta frente a las presiones continuadas por acelerar su extinción.

Dentro de los testimonios escritos se encuentran varios informes. El primero, elaborado por Del Cos y Eyaralar en 1845, junto con otras glorias de la ciudad de Calatayud. Como dato significativo, destacar que contiene las medidas generales en pies (largo y ancho) del interior de la iglesia. Un segundo informe, remitido a la Comisión Central de Monumentos y cuyo autor se desconoce, fue incorporado al artículo que Paulino Savirón publicó en la revista *Museo Español de Antigüedades* en 1878. A ello se unen las cartas desesperadas de Valentín Carderera en su intento por evitar el derribo. Por otra parte, aunque muy tangencialmente, el convento fue citado por algunos viajeros o estudiosos ilustrados como Quadrado (1844) y Madoz (1849).

Testimonios gráficos

Sin embargo, es en el apartado gráfico donde se encuentran las fuentes más relevantes para acometer la recomposición. En ese sentido, resultan imprescindibles los dibujos y acuarelas realizados por Valentín Carderera y Solano (1796-1880) durante su viaje por Aragón entre 1840 y 1841 (Lanzarote y Arana, 2013, pp. 75-80), y ello tanto por la calidad expresiva del grafismo como por su supuesta fidelidad al modelo. Se trata de tres acuarelas generales, una del ábside (fig. 1), otra de la fachada y una última del claustro; tres acuarelas de detalle, de las cuales dos corresponden al ábside (figs. 2 y 3); y un apunte a lápiz con detalles del claustro (algunos de estos dibujos podrían ser copia de los originales realizadas por Vicente Velázquez, sobrino de Valentín Carderera). Todos estos dibujos se conservan en el Fondo Carderera del Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

Unos años más tarde, José María Mateu preparó una litografía a partir de la citada acuarela del ábside, sobre la que aplicó ligeros retoques para dar mayor definición a los trazos y orden a los colores (fig. 4). Hasta la publicación reciente de los originales de Carderera (*idem*), este grabado constituía el único testimonio gráfico para los investigadores.

Como ya advirtieran Borrás (1985, v. I, p. 283) y Sanmiguel (1994, p. 323), el grabado elaborado por Pérez de Villaamil en 1842 para la revista *España artística y monumental*, seguramente a partir de la misma acuarela de Carderera, resulta poco fiable por la distorsión y la exageración de las formas, pese a la habilidad y efectismo que demuestra con el pincel.

Tampoco resulta provechoso el grabado de la ciudad de Calatayud publicado en *El Atlante español* de Bernardo Espinalt (1779), pues, si bien aparece nítidamente referenciado el convento de San Pedro Mártir, la representación es más topológica e intuitiva que verosímil (fig. 5).

En el apartado de planimetría histórica, el único documento encontrado hasta el momento que contiene la huella del convento antes de su demolición es el *Plano de Calatayud* de Manuel Ubiña (1839), reproducido recientemente por el Centro de Estudios Bilbilitanos, aunque la información que aporta es poco precisa (fig. 6).

Interpretaciones

Dentro de las fuentes indirectas que han abordado la reconstrucción hipotética de la iglesia hay que citar los trabajos de dos prestigiosos investigadores aragoneses: por un lado, la interpretación escrita de Borrás Gualis y López Sampedro en la *Guía Monumental y Artística de Calatayud* (1975, pp. 177-185); por otro, la visión del profesor Sanmiguel Mateo en sus diferentes versiones gráficas, sobre las que nos extenderemos más ampliamente.

El primer supuesto gráfico del ábside –y quizá el más realista– fue recogido en un artículo sobre la decoración cerámica del convento (Sanmiguel, 1982a, p. 270). Consiste en un dibujo en alzado de la pared frontal con el detalle de cada motivo ornamental (fig. 7). En una segunda publicación (Sanmiguel, 1989, pp. 27-29) vieron la luz dos perspectivas de la mano del mismo autor, una del ábside y otra de la fachada. Aunque la primera se basa en la litografía de Mateu, no pudo contar con las acuarelas originales de Carderera. La última de las reconstrucciones (Sanmiguel, 1994), sin duda la más ambiciosa, define geoméricamente la iglesia en su conjunto mediante plantas, alzados y secciones (fig. 8).

Historiografía

Las fuentes indirectas se complementan con la abundante historiografía escrita hasta la fecha sobre el convento, recopilada por Agustín Sanmiguel (2006) en un volumen monográfico. Sobre la cerámica del ábside de San Pedro Mártir nos remitimos a los estudios específicos de Isabel Álvaro Zamora (1997 y 2002).

METODOLOGÍA

Para el desarrollo de la investigación se propone el método de comparación con obras coetáneas en el entorno geográfico de Calatayud, Zaragoza y Teruel. De esta

manera, la información que no queda suficientemente especificada o mensurada en los dibujos de Carderera se completa con datos tomados de casos con características análogas. Por su parte, de las piezas cerámicas conservadas se toman inalterados diseño, coloración y medidas. Asimismo, se analizan con sentido crítico las interpretaciones ya existentes.

Con todo, la información disponible para completar la hipótesis resulta desigual. En ocasiones los datos son concretos y precisos, en otras ambiguos o poco fiables. Se intenta en todo momento reproducir el diseño original desde la lógica marcada por la construcción y respaldarla con referencias conservadas en edificios coetáneos.

De haber discordancias entre la acuarela de Carderera (fig. 1) y la litografía de Mateu (fig. 4) se da prioridad a la primera por proceder de la mano de quien visionó directamente el edificio. Cuando las incoherencias son entre dibujos del propio pintor oscense prevalecen –a los efectos de esta investigación– los de mayor escala y detalle.

Para la reconstitución gráfica del dibujo se han utilizado las aplicaciones informáticas Autodesk Autocad, v. 2014 y Autodesk 3D Max v. 2016, y para el tratamiento de la imagen Adobe Photoshop v. CS6 y Adobe Illustrator v. CS6.

PRINCIPALES DEBATES

El módulo de trabajo

En términos de canon y proporciones el ladrillo puede ser considerado como el módulo de la arquitectura mudéjar aragonesa, ya que sus dimensiones, especialmente el largo y el ancho, en una proporción casi siempre similar de doble largo que ancho, la más adecuada para un aparejo a sogá y tizón, condicionan toda la fábrica, tanto el grosor de los muros y pilares como la rosca de los arcos (Borrás, 1985, v. I, pp. 138-140).

Este va a ser, pues, nuestro punto de partida, y para determinarlo nos basaremos en las dimensiones del molde zaragozano, que para el ladrillo cocido de la época vienen a resultar aproximadamente de 35,3 centímetros de largo (un pie y cuarto); 16,8 de ancho y 4,6 de grueso. Es un tamaño mayor que otros moldes, como el empleado en Teruel. Borrás (1985, v. I, pp. 140-141) cita la fuente de procedencia de estas medidas: el *Aviso de almutazafes* redactado por Joseph de Allué en 1690. Comparando medidas reales tomadas en edificios coetáneos del área bilbilitana, el módulo de sus fábricas bien podría corresponderse con el de Allué; con todo, se ha observado una dispersión importante en las medidas, que posiblemente tenga que ver con la aleatoriedad del proceso de cocción propia de los sistemas de fabricación de la época. En cuanto al espesor de las juntas, estimaremos el mismo para llagas y tendeles, con un valor resultado de detraer al módulo completo o sogá, un doble tizón: $35,3 - (2 \times 16,8) = 1,7$ centímetros.

Junto a este molde o plantilla normal, apropiado para las fábricas lisas y para los detalles sencillos (zigzag, esquinillas...), se generó a lo largo del siglo XIV un proceso de fabricación de ladrillos con moldes o plantillas especiales para resolver los motivos ornamentales de mayor complejidad (*ibidem*, p. 141). Estos podrían haberse utilizado en los derrames de los ventanales superiores y quizá en los arcos mixtilíneos.

Ladrillos de tamaño especial, más pequeño, o bien fracciones de piezas enteras permitieron componer la rica decoración de lazo y los arcos entrelazados. En la restitución, a falta de información más precisa, las medidas de las piezas reducidas se han generado como fracción simple a partir de las medidas estándar.

En cuanto al aparejo, se ha observado en las fábricas de la época el predominio de la combinación de soga y tizón, con esta misma secuencia rítmica o sin ella (*idem*). El enrase de las juntas contribuía a disimular la falta de homogeneidad de las piezas y los ritmos, y también a perfilar los trazos de los motivos en relieve. Para la reconstitución podemos asumir este aparejo sin demasiados riesgos, ante la imposibilidad de conocer con precisión su disposición auténtica.

Las dimensiones de la iglesia

Dato importante para poder dimensionar correctamente las proporciones del ábside es conocer la anchura de la nave. Según las *Glorias de Calatayud* (Del Cos y Eyaralar, 1845, p. 75) era de 37 pies, equivalentes a 10,31 metros. Esta medida debe entenderse referida a la única nave sin contar con las capillas laterales. Considerada en términos absolutos, esta magnitud no resulta demasiado extensa si se tiene en cuenta la tendencia dominicana y de otras órdenes mendicantes a la amplitud con que favorecer la predicación, razón por la cual se las conoce como “iglesias de la palabra”.

En relación con la longitud, de 52,38 metros según la misma fuente, la proporción (1:5) resulta extraordinariamente alargada comparada con otros templos coetáneos de su entorno, dato que llama poderosamente la atención. A partir de la escala gráfica de las planimetrías de Borrás (1985, v. 2), obtenemos los siguientes datos: Nuestra Señora de la Peña de Calatayud: 10,70 m; San Juan Bautista de Illueca: 8,50×23,60 m (aprox. 1:3); Santa María de la Huerta de Magallón: 11,20×23,5 m (aprox. 1:2); Santas Justa y Rufina de Maluenda: 12,60×32,80 m (aprox. 1:2,5); Santiago de Montalbán: 13,70×38,20 m (aprox. 1:3); Nuestra Señora de la Asunción de Quinto de Ebro: 9,20×24,50 m (aprox. 1:2,5); Asunción de Nuestra Señora de Ricla: 11,80×29,40 m (aprox. 1:2,5); Virgen de Tobed: 9,70×27,90 m (aprox. 1:3); San Félix de Torralba de Ribota: 11,00×24,90 m (aprox. 1:2).

Sobre la profundidad de las capillas no existe información objetiva alguna. Simplemente se puede intuir por el desfase de los cuerpos superior e inferior del ábside en la perspectiva de Carderera. Cabe pues solo el método comparativo para adoptar un valor aproximado.

El espesor de los muros es una averiguación que puede resultar decisiva para la reconstitución gráfica del exterior, dado que los únicos datos métricos ciertos con que contamos están tomados del interior. Y para ello, el único método posible es de nuevo el comparativo con otras iglesias similares de la época, que nos ha llevado a adoptar un espesor para los muros de las capillas y de la nave de 2 módulos, y de 3½ módulos para los contrafuertes.

En cuanto a la altura de la nave, la única pista de que disponemos la proporciona el informe enviado a la Comisión Central de Monumentos, donde se la compara con la altura de la conventual de San Francisco, con el matiz de que la nave dominica es

“más elevada y majestuosa” (Savirón, 1878, p. 394). Son calificativos bastante vagos que parecen indicar simplemente una mayor esbeltez. En cualquier caso, el dato resulta poco trascendente por encontrarse también demolida dicha referencia. En su lugar trataremos de estimar la proporción de los paños de acuerdo con las leyes de la perspectiva a partir del dibujo de Carderera, y compararemos el resultado con otros templos coetáneos: altura de cornisa de Santas Justa y Rufina de Maluenda: 17 m; de San Félix de Torralba de Ribota: 17,40 m; de Santa María Magdalena de Zaragoza: 17 m; altura interior de Santiago de Montalbán: 16,80 m, y de San Pablo de Zaragoza: 18 m. Para la recomposición de San Pedro Mártir se ha adoptado finalmente una altura de cornisa de 17 metros.

Las trazas del ábside

La siguiente clave para la reconstitución emprendida es la aproximación a sus trazas en planta. Parece fuera de toda duda el trazado poligonal de la cabecera, algo que se aprecia con claridad en la acuarela de Carderera y que corrobora la tradición constructiva de la arquitectura gótica.

A partir de ahí surge inmediatamente una doble incertidumbre: por un lado, si el ábside poligonal se desarrollaba en 5 o en 7 lados; por otro, suponiendo un trazado geométrico regular, si se generaba a partir del hexágono, octógono, decágono o dodecágono. Ni de uno ni de otro aspecto aparecen descripciones concluyentes en las fuentes directas, por lo que la propuesta que se plantea no dejará de ser una hipótesis verosímil.

Efectivamente, en las *Glorias de Calatayud* (1845) consta una sucinta alusión a la cabecera, “que es semicircular” (p. 75), aunque es posible que no se refiera a la planta, sino al arco que articularía en alzado la nave con la cabecera. Por su parte, en su visita de 1844, Quadrado se quejaba de no poder acceder al interior de la iglesia por estar tapiada para prevenir “los excesos de la tropa” (p. 346). Aunque Carderera sí pudo acceder al interior, no describe en ningún momento la geometría de la cabecera, deslumbrado seguramente por el espectacular aparato decorativo. Ni Espinalt (1779, pp. 296-302), ni Ponz (1785, carta 3.^a) citan el convento, mientras que Madoz (1849, p. 263) únicamente refiere de él que está sin culto.

Es cierto que de la descripción de Savirón (1878) se desprende que el ábside era pentagonal: “[...] repartidos en los ángulos de las tres caras del ábside” (p. 395). Sin embargo, su testimonio no es directo, sino a través de los informes de la Comisión Central de Monumentos y de la litografía de Mateu.

Los profesores Borrás Gualis y López Sampedro (1975, p. 180; Borrás, 1985, v. I, p. 283) son los primeros en plantear en su reconstitución verbal la hipótesis de los 5 lados, planteamiento que será asimilado más tarde por el profesor Sanmiguel (1994, p. 321) en su representación gráfica.

En la acuarela de Carderera (fig. 1), sin embargo, la diferente fuga del primero de los planos del ábside con respecto a la dirección de la nave hace pensar en una cabecera de 7 lados.

Entre las iglesias fortaleza mudéjares aragonesas las hay de los dos tipos. De cinco lados son, entre otras, la de San Pedro de Alagón, Asunción de Alberite, San

Miguel de Ambel, colegiata de Borja, San Juan Bautista de Illueca, Asunción de Quinto de Ebro, Asunción de Ricla y San Miguel de los Navarros de Zaragoza; de siete, los ábsides en Santa María de Ateca, Santa María de la Huerta de Magallón, Santa María y Santas Justa y Rufina de Maluenda, Santiago de Montalbán, San Pedro de Teruel y Magdalena de Zaragoza.

Por otra parte, la trazada poligonal de las cabeceras mencionadas no siempre obedece a la misma figura geométrica. En caso de cabecera pentagonal, la mayoría de las plantas estudiadas responden al octógono (ángulos entre lados contiguos y nave idénticos, de 135°), y en ningún caso se ajustan al hexágono (ángulos entre lados contiguos de 120° y ángulo con nave de 150°); mientras que para cabeceras heptagonales la figura más frecuente es el decágono (ángulos entre lados contiguos de 144° y ángulo con nave de 162°) –modelo que argumentan Zaragoza e Ibáñez (2014)–, y solo excepcionalmente el dodecágono (ángulos de 150°), en Santa María de Ateca, Santa María y Santas Justa y Rufina de Maluenda y Santiago de Montalbán. Se ajusta a medio dodecágono el ábside de Santa María de la Huerta de Magallón.

La incertidumbre que suscita el dibujo de Carderera no parece, pues, despejarse completamente desde la comparativa con las trazas de las iglesias coetáneas. En consecuencia, se ha optado por contrastar gráficamente las dos alternativas más recurrentes. Tras el tanteo inicial se debe descartar la opción heptagonal, pues la menor anchura de los planos hace inviable la introducción de arcos entrelazados en número suficiente al descrito por Carderera.

El zócalo de sillería

En su hipótesis de reconstitución, Agustín Sanmiguel (1994, p. 327) considera las cuatro hiladas de sillería del zócalo que aparecen en el dibujo de Carderera como un añadido a la fábrica de ladrillo. Es cierto que muchas obras de la época parten con ladrillo desde sus cimientos, caso del ábside de San Pedro de Teruel. En dicho supuesto, el zócalo resultaría de una operación de refuerzo o recalce, como la que practicase Pierres Vedel en la torre de San Martín de Teruel en el siglo XVI. El gran hueco cegado que existe en la pared frontal, que por sus características parece ajeno a la fábrica originaria, no interrumpe las hiladas de piedra, argumento que respaldaría esta hipótesis.

Sin embargo, somos de la opinión de que el zócalo forma parte de la obra inicial de la iglesia. Por el tamaño de los bloques y la costumbre extendida en Calatayud hasta aproximadamente el siglo XVIII, como puede observarse en muchas otras edificaciones de la época, podría tratarse de una fábrica de grandes sillares romanos traídos para la ocasión desde el yacimiento de Bilbilis, situado a escasos kilómetros de Calatayud, dato que nos proporciona verbalmente el profesor Sáenz Preciado. Este sólido basamento, biselado en su encuentro con la fábrica de ladrillo, habría permitido quizá intuir un mejor comportamiento estructural ante la debilidad del subsuelo de Calatayud, afectado por el fenómeno de subsidencia kárstica, que consiste en la disolución de los estratos de yeso por efecto de las aguas subterráneas. Como consecuencia de ello, las capas superiores pueden asentar súbitamente, pro-

vocando graves daños en la edificación por basculamientos o asientos diferenciales. Conviene señalar que este basamento no solo es propio de la capital bilbilitana sino de otros núcleos próximos, como ocurre en la iglesia de San Martín de Tours de Morata de Jiloca.

El hueco cegado

La presencia de un gran vano en la pared frontal del ábside, tal como aparece en la acuarela de Carderera, debe de ser posterior a la ejecución del ábside, y ello atendiendo tanto a aspectos estéticos, por su forzada irrupción en la delicada composición del conjunto, como a otros prácticos, dado que el ábside formaba parte de la línea defensiva de la ciudad y semejante abertura habría supuesto un talón de Aquiles absurdo y perfectamente evitable.

Efectivamente, este hueco anulado en el frontal, justo donde se sitúa el retablo del altar mayor, no deja de ser una circunstancia anómala (no parece probable que obedezca a una entrada provisional o a un cambio de orientación del templo, como sucede en la iglesia de Santa María Magdalena de Zaragoza), que hace intuir una apertura ajena a su utilización como templo. Y ello sucede únicamente en dos periodos relativamente cortos y próximos: los años de contienda de la guerra de la Independencia (1808-1814) y los años de la desamortización, desde los decretos de Mendizábal hasta la demolición final del convento (1835-1856).

No parece probable que la portada se abriera durante la guerra del Francés, habida cuenta de la precipitación con la que actuaron a su paso por Calatayud las tropas enemigas, como también lo hizo el ejército español. La propensión a destruir antes que a construir (en el dibujo de Carderera se aprecia que el hueco está remarcado con jambas y dintel de fábrica vista) se percibe en la siguiente cita de Rais y Navarro (1819): “Por más que los religiosos estaban siempre sobre aviso y cuidaban de tapiar los portillos, poner puertas y cerrajas para impedir la entrada, cuantos soldados llegaban de nuevo hacían lo mismo” (pp. 171-174).

Según el informe enviado a la Comisión Central de Monumentos en 1847 (Savirón, 1878), el convento había sido destinado para “cuartel de caballería de la ciudad”, estando por entonces ocupado por “un escuadrón del regimiento de España” (p. 393). Este destino es el más proclive, a nuestro entender, a abrir sin miramientos tamaño agujero, ignorando el valor artístico e histórico de las fábricas por atender exclusivamente cuestiones utilitarias.

Con posterioridad, el tapiado pudo formar parte de las operaciones de consolidación de las fábricas ante la ruina que amenazaba la iglesia: “En estos últimos años no se halló otro medio mejor para librar la iglesia de los excesos de la tropa alojada en el convento que el de tapiarla” (Quadrado, 1844, p. 346).

En cualquier caso, la hipótesis de recomposición aquí planteada no va a considerar este hueco por no formar parte de la construcción originaria del ábside.

La decoración del cuerpo inferior

La hipótesis lanzada anteriormente desmonta, asimismo, la suposición de Sanmiguel (1994) de que el zócalo estaría ocultando “una primera línea de azulejos en punta de flecha” (p. 327).

En general, tal como ha concluido Álvaro Zamora (1997), en el ábside de San Pedro Mártir se combinan “piezas vidriadas monocromas tradicionales aragonesas (discos, puntas de flecha, rombos, fustes y estrellas con sus marcos, en verde, morado y azul), con azulejería pintada en azul y morado sobre piezas en forma de estrella de ocho puntas, de dos perfiles y tamaños” (pp. 646-647).

El sebqa de arcos mixtilíneos entrecruzados

Según la perspectiva de Carderera, en la parte inferior del cuerpo bajo del ábside se hallaba un paño de *sebqa* formado por ocho arcos mixtilíneos entrecruzados de ladrillo, formando una sola serie de rombos merced a un único entrecruzamiento. De acuerdo con Borrás (1985, t. 1, pp. 179-181), este motivo ornamental se generalizó en el arte mudéjar aragonés a finales del siglo XIII y principios del XIV. El detalle de los arcos y de las piezas cerámicas que les acompañan se aprecia con mayor claridad en uno de los apuntes a la acuarela del mismo autor (fig. 3).

Según estos esbozos existían tres niveles de decoración cerámica, todos ellos en la parte superior del paño. En el interior de cada arco había tres discos cóncavos formando un triángulo, cada uno en su color: azul (óxido de cobalto), verde (óxido de cobre) y morado-marrón (óxido de manganeso). Sanmiguel (1982a, p. 263) cifra el tamaño de estos platos en unos 15 cm de diámetro. En los otros dos niveles se encontrarían estrellas de ocho puntas en ángulo recto con diferentes dibujos, de 17 cm de envergadura (*ibidem*, p. 264), enmarcadas en un cuadrado girado de color azul o morado (nivel intermedio), o de color verde (nivel superior).

Entre los dibujos pintados se prodiga el “repertorio heráldico (con el escudo de los Luna, orlado por el capelo cardenalicio del prelado y las barras de Aragón), además de un variado muestrario de temas vegetales (atauriques, espigas, plumeros, hojas de interior rayado, tallos florales y florecillas de cuatro pétalos), geométricos (imbricaciones con palmetas inscritas, cartuchos, espirales, zig-zags, retículas y puntos), zoomorfos (león rampante) y pseudoepigráficos (recordatorios de rasgos cúficos anudados)” (Álvaro, 1997, p. 647) (figs. 9 y 10).

La cenefa de puntas de flecha

Según detalle de Carderera, sobre el friso de arcos se alternarían formando cenefa una serie de piezas cerámicas en flecha de color blanco con los tres colores de los discos: verde, azul y morado (verde y morado únicamente, de acuerdo con Mateu).

Encontramos motivos similares en las iglesias de Santa María de Tobed, San Martín de Tours de Morata de Jiloca, San Pedro de Teruel o la parroquia de la

Seo de Zaragoza. Para dimensionar las piezas se ha tomado la primera de estas referencias.

El paño de rombos

El motivo de rombos resaltados es uno de los más extendidos entre la arquitectura mudéjar aragonesa. La peculiaridad del trazado en el ábside de San Pedro Mártir consiste, por un lado, en la disposición del escalonamiento con dobles hiladas de ladrillo (como también en la torre de la iglesia de la Asunción de Terrer o en la de San Pablo de Zaragoza), tal como se desprende de uno de los detalles de Carderera, y, por otra, en la combinación del ladrillo con vistosas piezas de cerámica vidriada.

En el interior de los rombos se reproducen los mismos motivos esmaltados en estrella ya señalados, unos en verde, otros en azul y otros en morado. En los rombos centrales se añadirían dos discos cóncavos, uno encima y otro debajo de cada estrella enmarcada.

En cuanto a la distribución cromática de los enmarcados, se detecta una contradicción entre las gráficas disponibles. En la acuarela general y en uno de los apuntes se alternan sin un criterio fijo de orden. En cambio, en la litografía se distribuyen de manera estable: azul en la fila inferior, marrón en la intermedia y verde en la superior. Por razones ya expuestas, optaremos por el primer criterio.

La faja de estrellas de ocho puntas

Por encima de la banda de rombos discurre un friso de azulejos cuadrados con estrellas de ocho puntas. Este motivo no se distingue con claridad en la acuarela general, pero sí en uno de los apuntes de Carderera, colocado boca abajo. La falta de anotaciones más precisas sobre decoración interior hace pensar en piezas monocromas que podrían combinarse en colores blanco y verde, tal como ocurre en San Martín de Tours de Morata de Jiloca, San Pedro y San Martín de Teruel o Santa María de Tobed.

La cenefa entrelazada

Es este otro de los motivos que solo puede identificarse a partir del apunte en detalle ya citado (fig. 2). Se trata de una cenefa estrecha formada por diferentes piezas de azulejo que dibujan un encadenado de eslabones. En concreto, consta de piezas blancas y verdes en forma de cayado, circulares de idénticos colores y otras rectangulares invariablemente en morado.

A juzgar por el boceto, la cenefa estaría adosada a la faja de estrellas sin mediar hiladas de ladrillo, algo que no parece demasiado verosímil. Incluso en una fachada tan recargada como la parroquia de la Seo de Zaragoza —de donde se ha tomado como modelo para la representación (fig. 13)—, la cenefa se encuentra separada de otros ornamentos con hileras de fábrica.

El indudable paralelismo con la cenefa de la parroqueta podría implicar la presencia en Calatayud de azulejeros sevillanos (*ibidem*, p. 645).

El friso en zigzag

No cabe duda de que en el ábside de San Pedro Mártir se hace patente el perfecto maridaje que representa la yuxtaposición de azulejos cerámicos de vivos colores con los trabajados paños geométricos en relieve confeccionados con ladrillos. En esta ocasión se presenta con un zigzag de doble hilo de ladrillos, combinado con triángulos rehundidos de color verde y azul (huecos inferiores), y blanco y morado (huecos superiores), según el boceto de Carderera (fig. 2) (MLG-FC 09641; en la litografía difieren también los colores). Esta combinación no parece tener antecedentes en el mudéjar aragonés, si bien el simple motivo en zigzag de ladrillo, que debuta en las primeras décadas del XIV (Borrás, 1985, t. I, p. 185), es bastante común y se encuentra en torres como las de San Martín de Teruel, San Gil de Zaragoza o Santa María de la Huerta en Magallón.

Esta circunstancia, así como la presencia del escudo de armas de los Luna en algunas piezas, puede suscitar algunas conjeturas: ¿es coetánea toda la decoración cerámica?, ¿pudo aplicarse en dos etapas diferenciadas, tal como ha constatado Álvaro Zamora (1997 y 2002) en la decoración de la parroqueta de Zaragoza?, y, en ese supuesto, ¿pudo coincidir la segunda etapa con la fase de ampliación de la iglesia a principios del XV? Es una cuestión que queda por resolver y quizá la clave pueda desvelarse a través del análisis minucioso de las partidas de obra contenidas en los documentos publicados por Ovidio Cuella (1981, 1984).

Nueva cenefa de flechas

Se repite a continuación la cenefa de puntas de flecha con diferente coloración: en lugar de piezas blancas y verdes estas últimas se combinan con otras en tono morado.

El ajedrezado vidriado

El último de los frisos decorativos por debajo de la arquería del ándito corresponde a una banda de azulejos cuadrados de la misma terna de colores, formando un ajedrezado.

Sanmiguel (1994) apunta que “una decoración parecida no se ve en ninguna iglesia de la época, y entre las numerosas piezas recuperadas no aparece ninguna que pudiera corresponderse con lo representado en la acuarela” (p. 327), razón por la cual supone que son fruto de la imaginación del artista. Sin embargo, el mismo autor reconocía que “es poco probable que un artista tan minucioso como Carderera fantaseara sobre esta decoración” (1982a, p. 268).

Por nuestra parte somos de la opinión de que no debe descartarse tal motivo por el hecho de no hallarse constatación arqueológica: ¿por qué razón las iba a inventar el ínclito ilustrado oscense? La supuesta presencia de azulejeros sevillanos quizá podría avalarla. No obstante, la dificultad en la reproducción radica en que el motivo que nos ocupa no aparece detallado en ninguno de los apuntes.

La arcada del ándito

Volviendo a la acuarela de Cardedera, cada cara del ábside presenta una arquería ciega con cuatro arcos apuntados de ladrillo. El cierre superior de los arcos se ha supuesto en esquina de pez, siguiendo el modelo de iglesias como Santa María de la Huerta de Magallón o las torres de El Salvador y San Martín en Teruel.

Todo parece indicar que los arcos formaban parte de la galería o ándito que recorría el perímetro del templo, tan frecuente en las iglesias fortaleza de la zona, y que habrían sido cegados poco antes de la demolición del edificio, bien por contribuir con ello a la estabilidad estructural de las fábricas, bien por prevenir posibles expolios.

La única decoración en azulejería en esta banda se situaría en la vertical de los contrafuertes y en las enjutas de los arcos. En el primer caso, las estrellas enmarcadas giradas 45° parecen idénticas a las del paño de rombos entrecruzados, incluso por la alternancia de colores. Las de las enjutas podrían ser tal vez más reducidas.

El alero de mensulillas

En su estudio sobre el arte mudéjar aragonés, Borrás (1985, v. 1, pp. 184-185) propone una cronotipología para los aleros con ménsulas de los siglos XIV y XV. Comparándose con los detalles de Carderera (fig. 3), el alero de San Pedro Mártir parece corresponder a una variante del siglo XV, lo cual no es congruente con la datación supuesta para la primera fase constructiva de la iglesia, que se inscribe en la segunda mitad del XIV.

Por otra parte, los remates de las iglesias de San Félix de Torralba de Ribota (fig. 11), de la Virgen de Tobed y de la Asunción de Terrer presentan unas características muy similares a los trazos del dibujo citado y en fechas que bien podrían corresponderse. De ellas tomaremos la primera como referencia, compuesta por una hilada corrida ligeramente volada de la que arrancarían las cuatro hiladas sobresalientes de las ménsulas en pirámide invertida. Sobre estas volvería a pasar una o dos hiladas corridas enrasadas con la última fila de las ménsulas. A la hora de replantear su distribución en cada frente de fachada cabe observar que en las esquinas siempre se sitúa una de ellas. El alero pasa corrido, incluso por delante de los contrafuertes, a pesar de que los bordes de estos están alineados a los planos del cuerpo inferior. En los espacios entre ménsulas vuelven a aparecer discos de cerámica vidriada de color verde y morado.

La decoración del cuerpo superior

Esta decoración comprende la de los muros de fachada por encima de las capillas y la de los contrafuertes en todas sus caras.

Faja de columnillas

Según Carderera, en la base de los contrafuertes se hallaban pequeños grupos de columnillas cerámicas. Es posible que estas columnillas se asociasen a fajas de ladrillos a esquinilla, combinación muy frecuente en la región y que parece describir uno de los apuntes a la acuarela de Carderera (fig. 3). A partir de restos recuperados de estas piezas, el profesor Sanmiguel (1982a, p. 263) ha estimado un tamaño para las columnillas de 5 centímetros de diámetro y 25 de longitud. En cuanto al color, él mismo constata la existencia de restos cerámicos de los tres colores.

Las ventanas góticas

Los ventanales altos que iluminan la nave presentan un aspecto gótico a primera vista, como atestiguan las proporciones del hueco y el remate ojival. Sin embargo, en el detalle se revelan como tracerías moriscas, probablemente realizadas en yeso. Es cierto que resulta baldío el esfuerzo por recomponerlas a partir de la perspectiva de Carderera, por lo que se opta por recrear una hipótesis compatible inspirada en ventanas similares. Sí se percibe, en cambio, la mayor amplitud del hueco frontal, dotado de parteluz. Es posible que los derrames estuvieran elaborados con ladrillos aplantillados de sección abocinada más o menos compleja (Borrás, 1985, v. 1, pp. 199-203). Las ventanas estarían recercadas con el mismo motivo de puntas de flecha del cuerpo inferior, combinando piezas verdes y blancas.

Los paños de lazo vertical y arcos mixtilíneos

Resulta difícil de interpretar este motivo con relieve situado en paralelo a las ventanas góticas de la nave, pues en la acuarela general no se llega a apreciar con suficiente nitidez. Se ha optado, en consecuencia, por reproducir parte del motivo de arcos mixtilíneos entrelazados del cuerpo inferior en los laterales de los contrafuertes, y tomar referentes de otros edificios afines, como la torre de El Villar de los Navarros, la de La Puebla de Alfindén, la iglesia de San Pedro de Romanos, la iglesia de Santa María de Tauste o la torre de San Martín de Teruel.

Los paños de lazo en horizontal

Este paño resulta mucho más sencillo de reconstruir que el anterior gracias al estudio detallado que incluyó Carderera en sus apuntes (fig. 3). Además, el motivo

parece idéntico a otros conservados en la actualidad en torres como la Asunción de Terrer (fig. 12), San Miguel de los Navarros de Zaragoza o San Félix de Torralba de Ribota, y en fachadas como la iglesia de la Virgen de Tobed. La peculiaridad de San Pedro Mártir reside, no obstante, en que el lazo se va extendiendo indefinidamente a lo largo de toda la fachada, adaptándose a los continuos cambios de plano que supone la presencia de los contrafuertes emergentes. Los discos vidriados podrían ser de menor diámetro que los comentados con anterioridad.

El alero de ménsulas

Parece probable pensar que el alero superior guarde unas características constructivas y de diseño similares a las de remate del cuerpo inferior, como puede desprenderse de la acuarela de Carderera y, a falta de información que la contravenga, así lo supondremos en la reconstitución gráfica.

Las cubiertas

Toda la iglesia estaría rematada con una cubierta de teja árabe con aguas hacia cada plano de fachada, solución extensiva incluso a los contrafuertes, que ofrecían vertientes a cuatro aguas. Se ha considerado una pendiente del 35%, habitual en este tipo constructivo de la zona.

CONCLUSIONES

El ladrillo como “medida de todas las cosas”, parafraseando a Protágoras; el ladrillo como “maestro pedagógico”, en boca de Mies van der Rohe (1938). Completado el estudio se corrobora la enorme dificultad que entraña llevar a buen término la tarea planteada. Subsisten muchas dudas; la más importante, quizá, la de desconocer la altura del templo. El comentario de Sanmiguel (1994, p. 320) estimando la aproximación de su propuesta en un 70 u 80 por ciento a la realidad se demuestra claramente optimista.

Un reto que ha servido para reafirmar la fascinación ante la genialidad y maestría de los alarifes mudéjares, de su dominio de la geometría y de su coherencia constructiva, de sus dotes para dar en el ábside de San Pedro Mártir de Calatayud con una de sus más perfectas creaciones.

Con la propuesta gráfica se ha tratado de reivindicar la capacidad de las modernas herramientas informáticas para contribuir a la recuperación de la memoria histórica en casos como este. Quedan abiertas las puertas a proseguir indagando en el resto del templo. Pero quizá ahora con algo menos de optimismo.

REFERENCIAS

- ÁLVARO, M.^a I. (1997). «La cerámica mudéjar de aplicación arquitectónica en Aragón». *Actas del VI Congreso Internacional de Cerámica Medieval del Mediterráneo* (pp. 641-654). Aix-en-Provence: Narration Éditions.
- ÁLVARO, M.^a I. (2002). *La obra cerámica: la cerámica aragonesa desde el siglo XIII al XVII (1610)*. Vol. 2. Zaragoza: Ibercaja.
- BORRÁS, G. M. (1985). *Arte mudéjar aragonés*. 3 volúmenes. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Aragón.
- BORRÁS, G. y LÓPEZ, G. (1975). *Guía monumental y artística de Calatayud*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- CUELLA, O. (1981). «San Pedro Mártir de Calatayud y el papa Luna». *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo* (pp. 131-140). Teruel-Madrid: Diputación de Teruel-CSIC.
- CUELLA, O. y BORRÁS, G. M. (1984). *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*. Zaragoza: Diputación Provincial.
- DEL COS, M. y EYARALAR, F. (1845). *Glorias de Calatayud y su antiguo partido*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos (reed., 1988).
- DIAGO, F. (1599). *Historia de la Provincia de Aragón de la Orden de Predicadores desde su origen y fundación hasta el año mil y seiscientos*. Barcelona.
- ESPINALT, B. (1779). *El Atlante español, o descripción general de todo el Reyno de España. Tomo II: Reynos de Aragón y Mallorca. Parte I*. Madrid: Imprenta de Antonio Fernández.
- GAYA, J. A. (1961). *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LANZAROTE, J. M. y ARANA, I. (2013). *Viaje artístico por Aragón de Valentín Cardeñera. Monumentos arquitectónicos de España*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Fundación Lázaro Galdiano.
- MADOZ, P. (1849). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. V. Madrid: Pascual Madoz.
- MIES VAN DEL ROHE, L. (1938). *Discurso inaugural como Director de la Sección de Arquitectura del Armour Institute of Technology, con ocasión del Testimonial Dinner en el Palmer House*. Chicago.
- PONZ, A. (1785). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Carta Tercera, epígrafe 72. Madrid: Ibarra impresor.
- QUADRADO, J. M. (1844). *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*. Madrid: Imprenta de D. Ramón Martín Indar.
- RAIS, M. y NAVARRO, L. (1819). *Historia de la Provincia de Aragón, Orden de Predicadores, desde el año 1808 hasta el de 1818*. Zaragoza: Francisco Magallón.
- SANMIGUEL, A. (1982a). «Sobre la decoración cerámica del ábside de San Pedro Mártir en Calatayud». En *Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, I (pp. 261-272). Zaragoza: Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución Fernando el Católico.
- SANMIGUEL, A. (1982b). *Arte mudéjar en la comunidad de Calatayud*. Zaragoza: Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución Fernando el Católico.

- SANMIGUEL, A. (1989). *Calatayud mudéjar*. Zaragoza: Centro de Estudios Bilbilitanos.
- SANMIGUEL, A. (1994). «Reconstrucción de la iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud». En *VI Centenario del Papa Luna: jornadas de estudio, Calatayud-Illueca* (pp. 317-352). Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos.
- SANMIGUEL, A. (2006). *La iglesia de San Pedro Mártir. Calatayud, 1368-1856*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos.
- SAVIRÓN, P. (1878). «Iglesia de San Pedro Mártir, monumento mudéjar de Calatayud». *Museo Español de Antigüedades*, (9), 387-397.
- UBIÑA, M. (1998). *Plano de Calatayud, 1839*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos.
- ZARAGOZÁ, A. e IBÁÑEZ, J. (2014). «Hacia una historia de la arquitectura en la Corona de Aragón entre los siglos XIV y XV a partir de los testeros de los templos. Ábsides construidos, ábsides proyectados e ideales y ábsides sublimes». *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (29), 261-303.

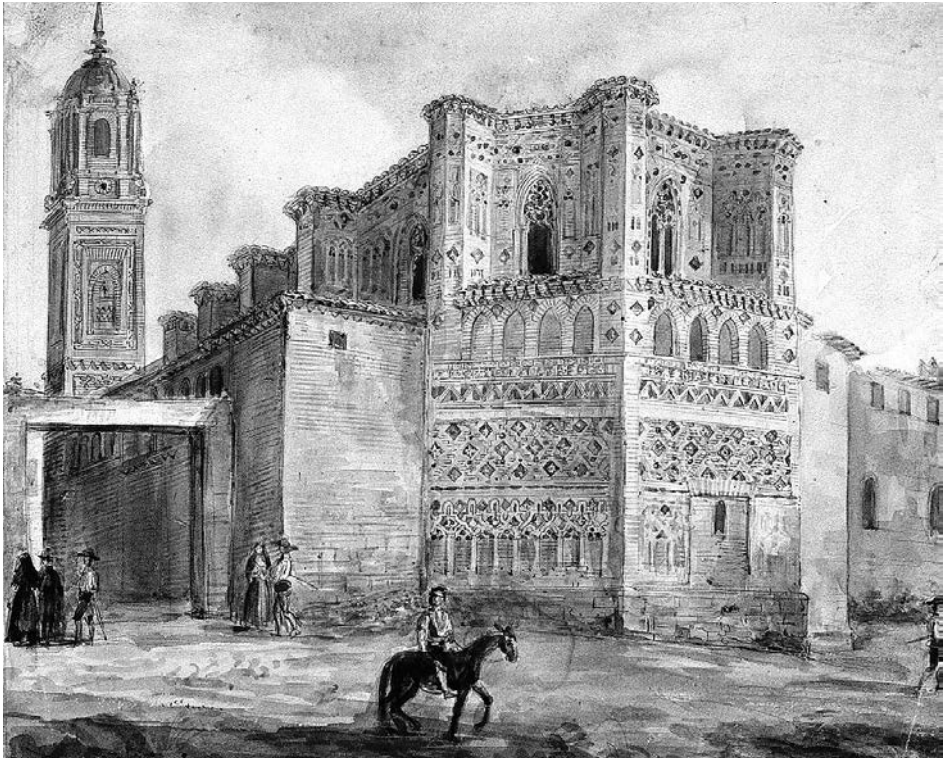
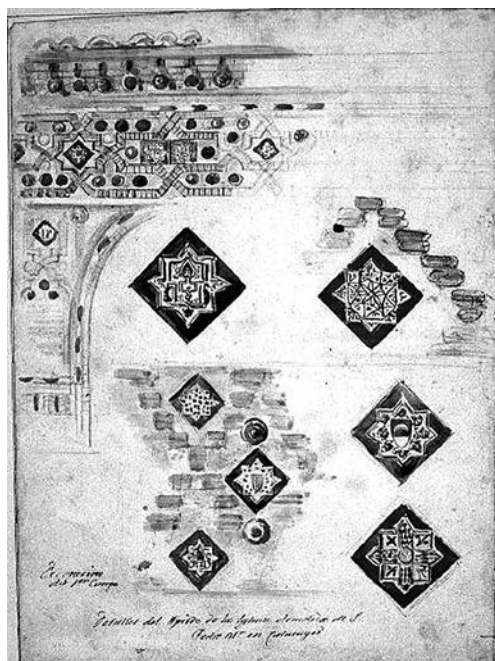
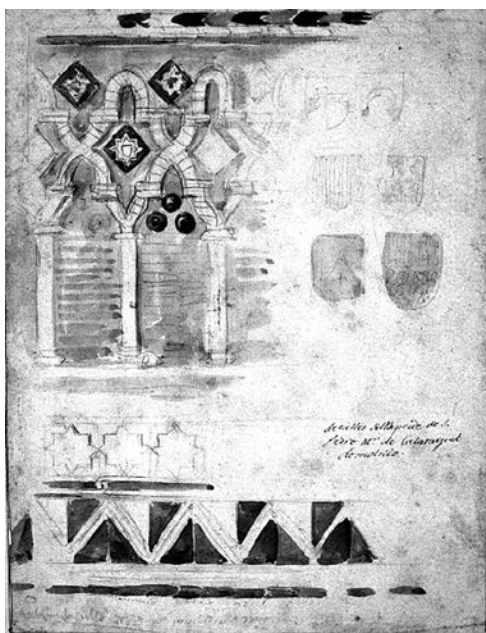


Fig. 1. Vista exterior de la iglesia del monasterio de San Pedro Mártir, Calatayud (1840 o 1841). Valentín Carderera y Solano. Museo Lázaro Galdiano-Fondo Carderera, 09134.



Figs. 2 y 3. Detalles decorativos del ábside de la iglesia del monasterio de San Pedro Mártir. MLG-FC 09641 y 09642.

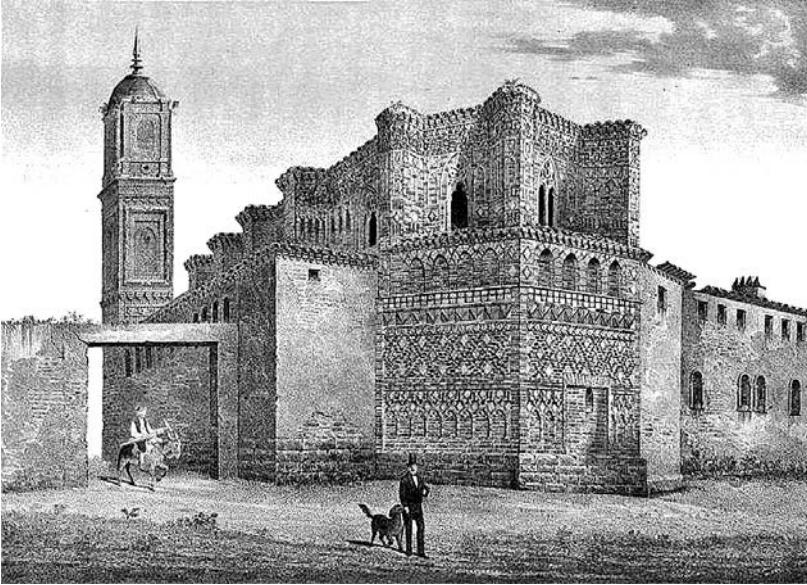


Fig. 4. Litografía de José María Mateu a partir de la acuarela de Valentín Cardenera, publicada por Savirón (1878) en la revista *Museo Español de Antigüedades*.

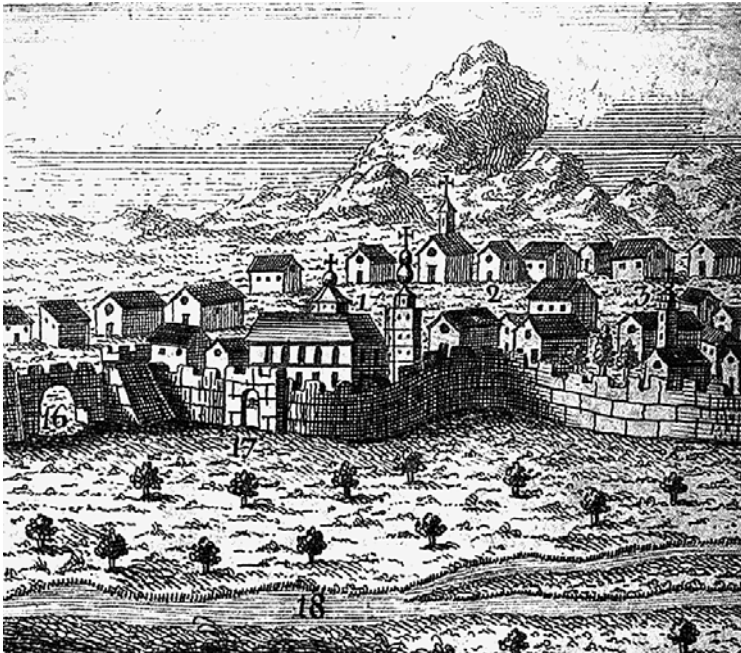


Fig. 5. Vista oriental de la ciudad de Calatayud, Bernardo Espinalt (1779). Detalle. Leyenda: 1. Convento de Dominicos. 17. Postigo de Dominicos.

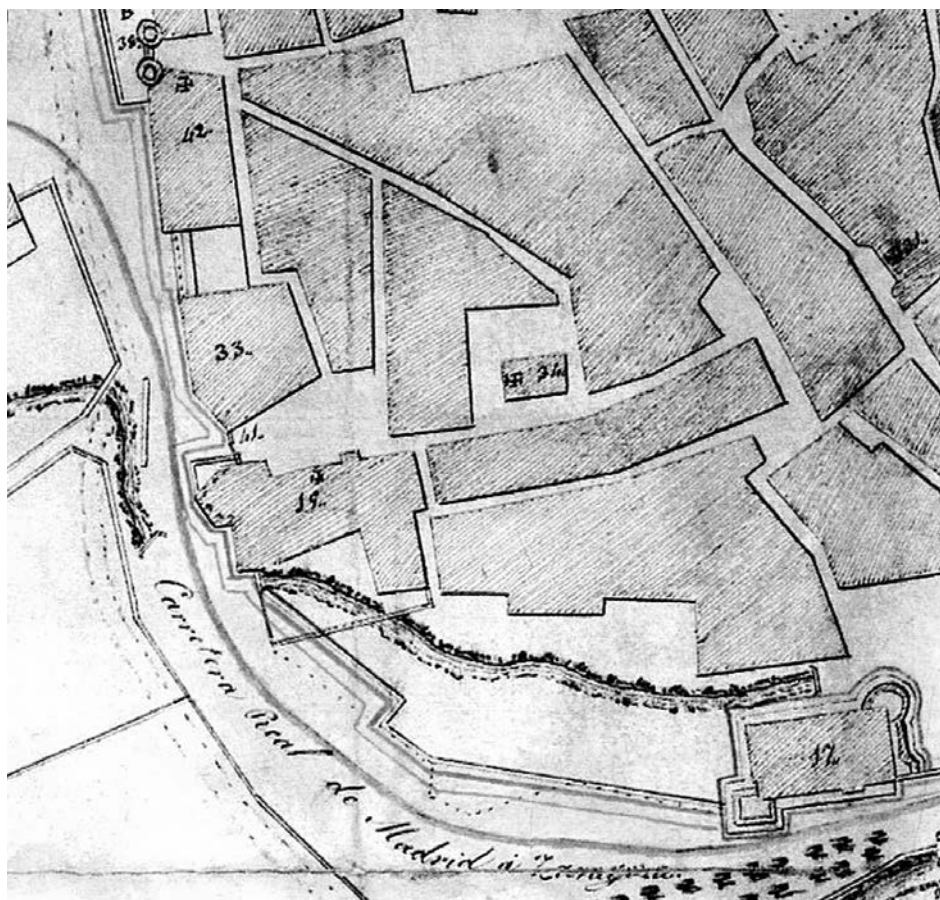
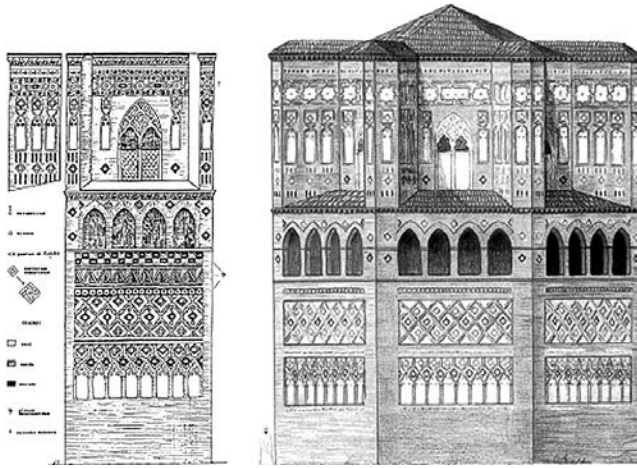
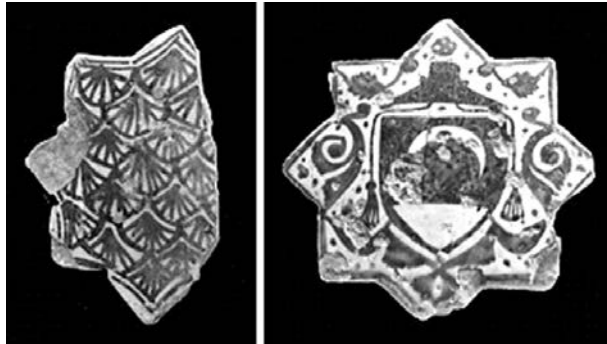


Fig. 6. Plano de Calatayud, Manuel Ubiña (1839). Detalle. Leyenda n.º 15: *Convento [sic] de dominicos: sirbe [sic] en la actualidad de hospital Militar*. Centro de Estudios Bilbilitanos.



Figs. 7 y 8. Hipótesis de reconstrucción del ábside de San Pedro Mártir por Agustín Sanmiguel, 1982 y 1994.



Figs. 9 y 10. Piezas cerámicas originales procedentes de San Pedro Mártir. Centro de Estudios Bilbilitanos y Museo de la Colegiata de Santa María (fotos de los autores).



Fig. 11. Iglesia de San Félix en Torralba de Ribota. Detalle del alero de mensulillas (foto de los autores).



Fig. 12. Iglesia de la Asunción de Terrer, detalle decorativo de lazo (foto: www.patrimonioculturaldearagon.es).

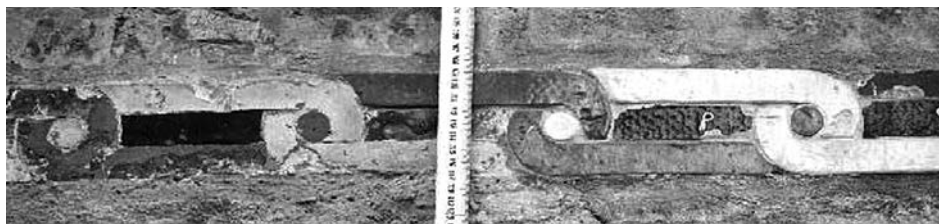


Fig. 13. Parroquieta de la Seo de Zaragoza, detalle decorativo encadenado (foto de los autores).

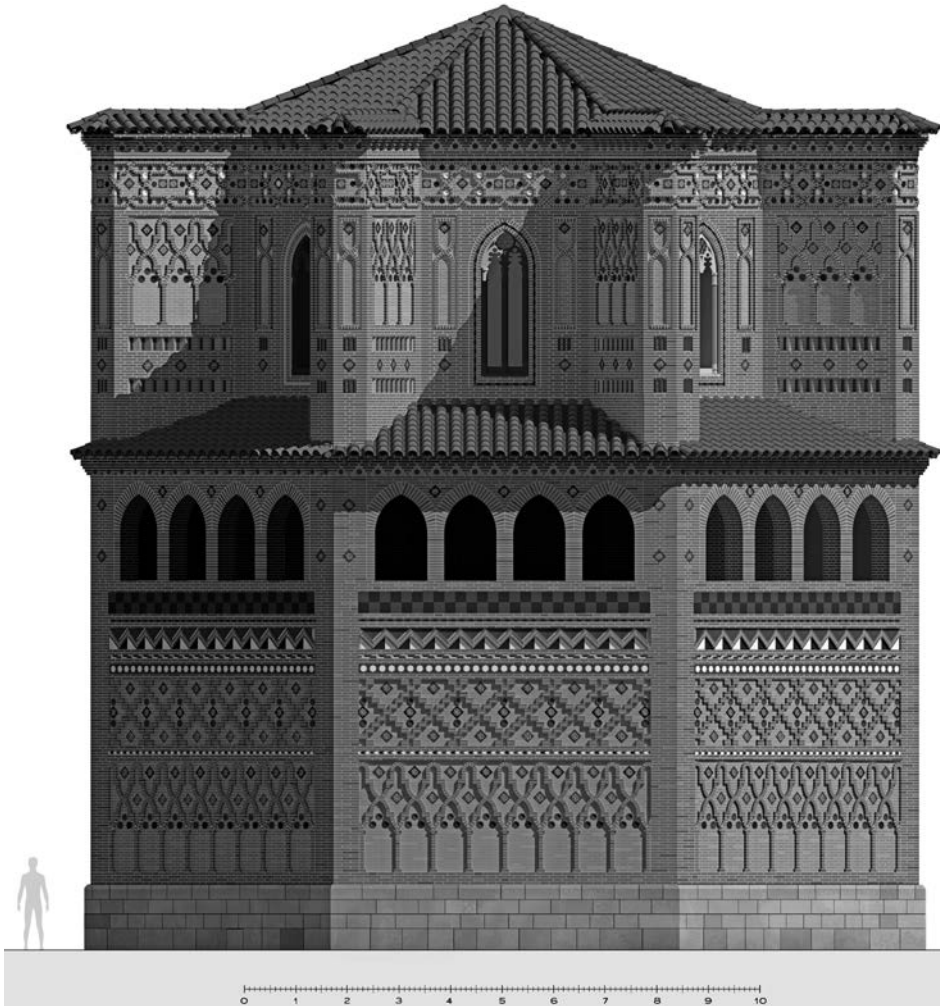


Fig. 14. Resultado de la reconstitución del ábside de San Pedro Mártir.

VIDA Y CONDICIONES PROFESIONALES DE LOS CARPINTEROS DE LO BLANCO EN LOS REINOS DE CASTILLA Y LEÓN DURANTE LA EDAD MODERNA

Joaquín García Nistal
Universidad de León

Si pudiésemos preguntar a los carpinteros de la Meseta Norte del siglo XVI si eran geométricos, laceros o si pertenecían a otra categoría profesional, o sencillamente si eran carpinteros de lo blanco o de lo prieto, no comprenderían a qué nos referimos. Es más, no dirían que realizan armaduras de cubierta, sino obras de carpintería, la carpintería de la nave o capilla de una iglesia; que edifican o arman tejados o realizan cascos, techos, maderamientos u obras de cerramiento, tal y como recogen los contratos de obra y las cartas de obligación de la época.

Solo la exhaustiva búsqueda y análisis de la documentación de la Edad Moderna en los reinos de Castilla y León permiten revelar que la realidad del oficio de carpintería era tan heterogénea y variopinta como sus gentes, villas y ciudades. Nada que ver, en todo caso, con la intensiva regulación a que se vio sometido este oficio en otros reinos y ciudades de la Corona de Castilla como Toledo o Sevilla. De la lectura de las ordenanzas de esta última se ha generalizado la errónea idea de que los carpinteros peninsulares estaban clasificados en tenderos (o carpinteros de tienda) y carpinteros de fuera (o de afuera), y que estos últimos estaban divididos a su vez en cuatro categorías, cuyo máximo rango era el ocupado por los “iometricos” o geométricos (*Ordenanças*, 1632, f. 148v). No debe sorprendernos que las dos categorías inferiores de los carpinteros de fuera se expresen mediante las características de los trabajos que debían saber ejecutar y no con una denominación concreta, puesto que no existía como tal. La finalidad de las ordenanzas sevillanas fue regular y sistematizar el oficio de carpintero, entre otros muchos, estableciendo “las cosas de que se han de examinar” (*idem*). Esto no significaba que existieran cuatro tipos de carpinteros de fuera, sino que el gobierno de la ciudad de Sevilla estableció cuatro clases de obras de fuera a fin de controlar la producción del oficio y el acceso al mismo, además de engrosar las arcas municipales con esta estrategia.

Más lejos llegó aún el regimiento de la ciudad de Toledo, que fijó en sus ordenanzas hasta diez tipos de obras de fuera y detalló minuciosamente cuáles debían ser sus características (*Ordenanzas*, 1858, pp. 76-78). Esto no suponía que en Toledo

existiese una mayor especialización del oficio que en Sevilla, sino que su concejo estableció un control más férreo del mismo. Cabe señalar también que estas ordenanzas, en las que se afirma fueron hechas para “usar mejor los dichos oficios” y que las obras “fuesen mejores y más perfectas” (*ibidem*, p. 73), habían sido realizadas por petición expresa de los carpinteros de la ciudad, que también participaron en la redacción sus contenidos (*idem*). Tenían, por tanto, además de las expresadas explícitamente, unas intenciones de tinte corporativista. Con la instauración de las mismas, los carpinteros de Toledo controlaban el acceso al oficio (ya que actuaban como veedores que evaluaban a los aspirantes) y qué tipo de obras podían realizar, además de embolsarse una importante suma de maravedíes tanto por sanciones como por derechos de examen, que compartían con el gobierno municipal. En cambio, ninguna ordenanza ni documento recoge el establecimiento de los tipos de producción de la carpintería en los reinos de Castilla y León, y tampoco se generalizó la implantación de pruebas de acceso al oficio, como veremos.

En torno a los términos de carpintería de lo blanco y de lo prieto, asegurábamos en las primeras líneas que probablemente ningún carpintero de este ámbito territorial los utilizaba ni conocía, dado que tampoco aparecen en ninguna de las escrituras notariales ni documentos de Edad Moderna. En cambio, sí se manejaron en los reinos del sur hispánico por estas mismas fechas. Su significado, de hecho, ha dado lugar a algunas controversias. Algunos investigadores han apuntado que aludían a las maderas utilizadas mayoritariamente en sus trabajos, dado que los carpinteros de lo blanco empleaban con frecuencia coníferas de color claro y los de lo prieto frondosas más oscuras (Nuere, 2010, p. 24), pero el detenido análisis de las ordenanzas anteriores revela otro significado. Las de la ciudad de Toledo exhortan a que los oficiales de carpintería “así de lo blanco y labrado, como de lo prieto y tosco” realicen sus obras “con más primor y perfección” (*Ordenanzas*, 1858, p. 74), de manera que diferencian ambos grupos por las características generales de sus trabajos, aunque no faltasen ejemplos de labores toscas entre los carpinteros de lo blanco y viceversa (García, 2015, p. 18). Era una fórmula más para estratificar la producción del oficio que, como se puede apreciar en las ordenanzas sevillanas, también compartieron otros oficios como el de albañil, en el que con idéntica acepción se distinguieron las obras “de lo sutil” y “de lo basto” (*Ordenanças*, 1632, f. 151v).

En los reinos de Castilla y León, por el contrario, el escaso corporativismo del oficio durante la Edad Moderna fue determinante para que ni existiesen estas distinciones ni la carpintería se regulase en un alto porcentaje de las ordenanzas de villas y ciudades. Prácticamente las únicas categorías contenidas en la documentación para diferenciar los trabajadores de la madera son las de carpinteros, escultores, ensambladores, entalladores e imagineros. De los litigios interpuestos entre estos colectivos, no obstante, se deduce que cada uno de ellos fue consciente de las características distintivas de sus respectivos trabajos y que, en ocasiones, desarrollaron un sentimiento identitario para hacer frente a problemas comunes.

Así se desprende del pleito celebrado en 1576 en el que varios imagineros y escultores de la ciudad de Burgos pidieron quedar exentos de la renta de la madera –también denominada renta de la carpintería– por ser su oficio “muy distinto y diferente” del de carpintero. Para ello defendían que en su obra “solo la forma

era la que tenía algún valor” y que, a diferencia de los carpinteros que “por vía de trato compraban madera y de lo que de ella hacían la vendían”, ellos “solamente ponían el arte de su oficio y trabajo y sus manos” (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, caja 1326,6, s. f.). Los recaudadores de esta alcabala, carpinteros de oficio, apelaron afirmando que “los retablos era madera de lo que se edificaban y aquella madera se tasaba y vendía” (*idem*). Una valoración que relegaba lo artístico a un segundo plano y que coincidía a grandes rasgos con la expresada en la sentencia de la Real Chancillería de Valladolid:

[...] puesto caso que la obra de la imaginería pareciese ser diferente materia del trato de la carpintería [...] hallaríamos que en lo que tocaba a lo de la madera era una misma cosa, porque cuando se vendía un retablo se apreciaban de por sí los materiales y de por sí la pintura y manos y así se tasaba la madera que se había gastado en el retablo y se apreciaba y vendía de por sí, por lo cual parecía sin duda que había de estar en el dicho repartimiento de la madera de los retablos como lo demás que se vendía y trataba y contratada (*idem*).

No obstante, estas divisiones no impidieron que en ocasiones los diferentes colectivos se asociasen para enfrentarse a causas comunes, como la que llevó a los gremios de entalladores y carpinteros de Valladolid, junto con los de los frutereros, mesoneros, labradores y hortelanos, a litigar con el concejo de su ciudad para que los incluyesen en el encabezamiento de las alcabalas y, de esa forma, tuvieran los mismos privilegios que los “gremios innatos” a la hora de pagar sus respectivas rentas (ARChV, Registro de Ejecutorias, caja 2321,24, s. f.).

En todo caso, de las noticias documentales se puede concluir que las divisiones entre oficios y la normativa que los regulaba varió en función de las villas y ciudades. Si en Palencia su procurador general, Andrés de San Román, iniciaba en 1616 una demanda contra los hermanos Francisco y José Pan por ejercer al mismo tiempo el oficio de carpintero y el de maderero o “tratantes en madera”, recordando que las leyes reales prohibían el uso de dos oficios (*ibidem*, caja 2421,42, s. f.), en otras villas y ciudades esta práctica fue habitual. Así, por ejemplo, en Segovia Juan de Arregui se examinaba el 11 de diciembre de 1667 del oficio “en lo que toca a carpintería, tallador y ensamblador” (González, 1995, t. I, p. 57), y existen numerosas referencias de maestros que lo son a su vez del oficio de carpintería y de albañilería, como en el pleito celebrado en el año 1598, donde el vecino de Segovia Francisco López y el de Cuellar Andrés López aparecen mencionados como maestros de carpintería y albañilería (ARChV, Registro de Ejecutorias, caja 1863,33, s. f.).

Ahora bien, la documentación no refleja divisiones dentro del oficio de carpintero. Entre los numerosos documentos consultados únicamente hemos hallado una excepción. Se trata de una carta de examen de 1639 en la ciudad de Palencia y en la que Juan de Carbajal es examinado del “oficio de carpintería de tienda” (Archivo Histórico Provincial de Palencia, Protocolos notariales de Juan Álvarez de Estrada, caja 6.130, II, n.º 3, f. 7r). La superación de la prueba le otorgó licencia para hacer “puertas, ventanas y artesas, arcas herradas y cajas de brasero, camas de nogal y de pino y todo lo demás anejo y dependiente del dicho oficio según y como los demás oficiales y examinados lo usan y ejercen” (*idem*).

¿SE REGULÓ EL ACCESO AL OFICIO MEDIANTE EXÁMENES?

Del ejemplo anterior podría deducirse que en los reinos de Castilla y León existió una regulación mediante exámenes semejante a la implantada en Sevilla, Toledo o Granada, pero no fue así. Con la salvedad de la anterior, el resto de cartas de examen se refieren únicamente al oficio de la carpintería de manera general y, por sus contenidos, nada hace suponer que se establecieran diferentes categorías. No obstante, esto no significó que la carpintería careciese de especialización en la Meseta Norte, solo que, por lo general, esa especialización no se regló en las ordenanzas municipales o, cuando se hizo, no fue de manera tan pormenorizada como hemos visto en otros casos. De esta forma, los carpinteros de los reinos de Castilla y León acometían diferentes tipos de obras en función de sus destrezas o capacidades –técnicas unas veces y económicas otras– y, como veremos, no siempre con la condición de haber obtenido licencia o superado un examen.

El heterogéneo contexto de estos reinos no permite generalizar en ningún caso. Si en ciudades como Valladolid, Burgos o León los exámenes para desempeñar el oficio fueron una rareza, o en Ávila se implantaron tardíamente y con poca fortuna (López, 2011, p. 279; García, 2015, p. 26), en Segovia y Palencia, en cambio, estuvieron sujetos a lo dispuesto en sus ordenanzas. Así, en esta última, cuando José de Vitores se examinaba el 11 de enero de 1711 para acceder a la maestría, los veedores y sobreveedor daban fe de que había resuelto las pruebas “así de palabra como de obra” con “liberalidad y suficiencia conforme uso y estilo de nuestras ordenanzas, que prometió observar y guardar de aquí adelante [...] y que ejecutará y ejercerá dicho oficio y no faltará a ninguna cosa de las ordenanzas y demás que está obligado” (AHPP, Protocolos notariales de Francisco Ruiz de Sandoval, caja 7.949, n.º 5, s. f.).

Aunque no hemos hallado tales ordenanzas, es posible que fuesen semejantes a las confirmadas en 1547 para los oficios de carpintería, albañilería y yesería de la ciudad de Segovia. Elaboradas para “el bueno uso y ejercicio [...] de los oficios”, establecían los trabajos que todo aspirante debía superar para ejercerlos, pero sin fijar una escala de tipos de producción como en Toledo o Sevilla. Se podría decir que eran los requisitos que el gobierno de la ciudad –de acuerdo con los carpinteros de la misma– consideraba indispensables para desempeñar el oficio y en los que se entremezclaban las que, en otros ámbitos, serían competencias diferenciadas de los carpinteros de tienda y de fuera (González, 1995):

[...] lo que ha de tener el tal oficial que tomare las tales obras: sepa elegir y repartir una casa llana labrada, guarnecido de cintas saetino y sepan echar las soleras de molduras y meter las escaleras y chimeneas y fortalecerlas hasta apuntar la casa por todas partes por manera que quede acabada en perfección y fuerte de carpintería y se sepa darle los cimientos que conviene a la dicha obra. Otrosí que sepa hacer puertas, ventanas de molduras medidas en sus marcos bien hechas y en arte, cuarteronadas y de cualquier arte que se las pidieren con sus molduras castellanas o romanas. Otrosí que el dicho oficial sepa hacer un armadura blanca cuadrada y ochavada y la ochavada con sus rincones; y almarbatar la moldura que llevaren los cuadrales por bajo el ochavado; eche su media rueda de diez y seis en el almizate a pinaza y atada y las arrocabas de entre las limas vayan apeinazadas y atadas con sus ataferlas y acabada la dicha obra en perfección con su arrocabe y guarnecida de cintas y saetino (t. 2, pp. 733-734, transcripción adaptada a la ortografía actual por el autor).

También el menor grado de control ejercido en estas tierras queda reflejado en la disposición que señalaba que dichas ordenanzas eran aplicables únicamente a las obras “de calidad” y no a “las obras toscas [...] y de poca calidad” (*idem*). Una prueba más de que la distinción realizada en otros territorios peninsulares entre carpintería de lo blanco y de lo prieto, que aquí se expresa como “obras de calidad” y “toscas”, no hacía referencia a las variedades lignarias empleadas, sino a las características de los trabajos realizados.

La regulación del oficio mediante exámenes no solo llegó a algunas importantes ciudades de la Corona, también a villas como Becerril de Campos (Palencia), en la que varios carpinteros mantuvieron un litigio entre los años 1627 y 1628 denunciándose mutuamente por ejercer el oficio “sin habilitarse y examinarse”, incumpliendo lo exigido por las leyes (ARChV, Registro de Ejecutorias, caja 2486,31, s. f.). Pero no eran leyes aplicables a todos los reinos de la Corona, ya que, como adelantábamos, la implantación de estas pruebas en ocasiones tuvo un carácter temporal y en algunas ciudades ni siquiera existió. Así, tras la decisión del gobierno de la ciudad de León de examinar a los carpinteros de la misma, Alonso de Layz y Toribio Hernández, en nombre de todos ellos, presentaron en el año 1585 una petición para que se eliminaran dichas pruebas, incluyendo el testimonio de varios carpinteros de Valladolid y Madrid que declaraban la inmemorial inexistencia de exámenes en sus respectivas ciudades (García, 2007a, pp. 110-116).

Este último hecho ya aparecía reflejado en las Cortes celebradas en Valladolid en 1537, donde, entre las peticiones elevadas al rey, se suplicaba que debido a los inconvenientes generados por el uso de oficios sin examinarse, “especialmente en oficiales de albañilería y carpintería, [...] mande que ninguno pueda usar ningún oficio mecánico sin que primero sea examinado al parecer de la justicia y regimiento de los pueblos y personas que para ello pusieren y les den sus cartas de licencia y examen”. Solicitud que finalmente se desestimó por considerarse “que cualquiera novedad que en esto se hiciera no podía dejar de traer muchos inconvenientes” (Cortes, 1903, t. IV, p. 653). Tampoco estas pruebas habían sido implantadas en Burgos, al menos hasta principios del siglo XVII, cuando en la nueva redacción de las Ordenanzas Municipales de 1609 se afirmaba que en “esta ciudad no hay al presente examen de carpintería” (Ibáñez, 1977, p. 71).

EL APRENDIZAJE DE LA CARPINTERÍA

En los reinos de Castilla y León tampoco existieron unas pautas comunes a la hora de regular otros aspectos del oficio. De hecho, la laxa fiscalización a la que se sometió en algunas villas y ciudades, la escasez o inexistencia de corporaciones gremiales y ordenanzas propias y la transmisión generacional del oficio ha derivado en un menor volumen de documentación relativa a aspectos como el aprendizaje, la oficialía y la maestría en comparación con otras profesiones.

A pesar de todo, la necesidad de protocolizar algunos acuerdos nos ha legado un número de documentos lo suficientemente significativo como para extraer algunas conclusiones en torno a cuestiones como el aprendizaje. A diferencia de otros ámbitos peninsulares en los que se requirió una edad mínima de ingreso –por ejemplo, en

la Valencia del siglo XVIII, donde no se aceptaban aprendices menores de dieciséis años (Puerta, 1977, p. 76)–; se concretó el tiempo de formación –las ordenanzas de la ciudad de Sevilla exigían que el aprendiz de obras de fuera debía estar un mínimo de seis años y el de tienda cuatro– (López, 2000, p. 67); se limitó el número de aprendices que podían estar a cargo de un maestro (Santamaría, 1986, pp. 654-655; Bofarrull, 1876, p. 362) o se exigió su limpieza de sangre (López, 2000, p. 67), en los reinos que analizamos no hemos hallado ningún dato que apunte a la existencia de una normativa reguladora. Es más, del estudio de varias cartas o asientos de aprendizaje se desprende que la edad de los iniciados varió considerablemente y, aunque con frecuencia comenzaban su formación durante la adolescencia, en torno a los catorce o quince años de media, no faltan ejemplos –excepcionales, eso sí– en los que ya habían alcanzado la mayoría de edad establecida entonces en veinticinco años (Lorenzo, 1988, p. 451).

La duración del aprendizaje tampoco fue unánime, ni siquiera dentro de las mismas ciudades y en torno a las mismas fechas. Por ejemplo, en la ciudad de León se acordaba en 1579 el aprendizaje del huérfano Antonio Fidalgo por un periodo de tres años, mientras que el de Pedro de la Peral, firmado en 1571, se fijó en cinco (García, 2007a, pp. 81-90). Las obligaciones adquiridas por aprendiz y maestro y las sanciones en caso de incumplimiento también variaron, aunque por lo general el neófito se comprometía a estar al servicio de su maestro sin ausentarse y este último a enseñarle el oficio, proporcionarle vestimenta, manutención y albergarlo en su casa durante el periodo de formación.

La firma de estos compromisos, no obstante, implicaba que los familiares de los iniciados expusiesen su patrimonio, ya que, como legítimos administradores y suscriptores de la escritura notarial, debían afianzar el cumplimiento de sus cláusulas con sus personas y bienes muebles y raíces, cuando no hipotecaban bienes concretos, como la viña que Isabel Iglesias tenía en la localidad de Amusco (Palencia) y que “para más seguridad y cumplimiento” del contrato de aprendizaje de su hijo gravó en 1671 (AHPP, Protocolos notariales de Rodrigo Agustín, caja 5.999, n.º 1, f. 853r-v).

En ciudades como Palencia se incluyeron algunas condiciones poco comunes, como la que obligaba al fiador a que, en caso de que el aprendiz se ausentase, lo buscara en un radio de hasta ocho leguas y lo llevara de vuelta al taller del maestro (AHPP, Protocolos notariales de Ambrosio de Piélagos, caja 7.708, n.º 6, f. 42r-v), o la que comprometió a Francisco Cantera, de diecinueve años de edad, a no casarse durante los cuatro años y medio que duraba su aprendizaje (*idem*).

Las sanciones por incumplimiento de las cláusulas también difirieron. Unas eran económicas, que establecían el pago de cantidades fijas o proporcionales a los días de incumplimiento de las obligaciones (García, 2007a, pp. 83-84; AHPP, Protocolos notariales de Ambrosio de Piélagos, caja 7.708, n.º 6, f. 42r). Por ejemplo, en la carta de aprendizaje de Miguel de Lago firmada en León en el año 1571, Juan de Lago, su padre, se obligaba a pagar un real por cada día que el anterior se ausentase de sus labores. En cambio, por el mismo motivo Francisco Cantera se obligaba a pagar a su maestro doscientos reales en el asiento de aprendiz firmado en Palencia en 1694 (agradezco a Abel Lobato Fernández, de la Universidad de León, la aportación de documentos inéditos relativos a los carpinteros palentinos

de los siglos XVII y XVIII). Otras sanciones únicamente exigían retornar al taller en caso de abandono o ausencia, como se acuerda en la carta de aprendizaje de Antonio Fidalgo del año 1579 (Archivo Histórico Provincial de León, Protocolos notariales de Pedro de Quiñones, caja 26, n.º 33, f. 9r).

Con respecto al proceso de formación, que era eminentemente práctico y mecánico, los documentos apenas ofrecen detalles. De hecho, las referencias a la enseñanza “del oficio de carpintero”, sin más especificaciones, es un nuevo indicio de la escasa categorización a que se sometió en estas tierras, como venimos defendiendo. De manera excepcional, en la ciudad de Zamora varios contratos sí incluyen una relación detallada de los objetivos del aprendizaje, que variaban desde labores sencillas como “un alfarje de cinta y saetino” a otras de cierta complejidad, como “una cuadra ochavada de *moaxar* de medio peinazo con sus rincones de lazo y sus racimos de mocárabes” (Navarro, 1982, p. 118).

EL DÍA A DÍA DEL OFICIO. ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LAS CONDICIONES DE TRABAJO, LOS SALARIOS Y LOS PRECIOS DE LAS OBRAS

Se ha dado por supuesto que la finalización del periodo formativo culminaba con un examen que acreditaba el paso del aprendiz a la categoría de oficial, pero nuevamente la documentación es parca y no siempre permite asegurar que existieran tales pruebas. Por ejemplo, en León las cartas de aprendizaje fijaban que el oficio debía enseñarse “a vista de oficiales”, de lo que se deduce que estos últimos –desconocemos si veedores nombrados por el gobierno municipal de la ciudad o peritos nombrados por cada una de las partes– comprobaban que se cumpliera el contrato bien mediante la superación de una prueba práctica o teórico-práctica, bien mediante una simple inspección del trabajo desempeñado en el taller (García, 2007a, p. 92). En la ciudad de Palencia tampoco queda expresado con claridad cómo se determinaba el paso a la oficialía. En ocasiones el maestro se comprometía a enseñar el oficio “de forma que pueda trabajar como maestro y ganar como los demás oficiales enseñados” (AHPP, Protocolos notariales de Rodrigo Agustín, caja 5.999, n.º 1, f. 853r) y en otras, en cambio, el aprendiz obliga por contrato al maestro a “darme examinado” (AHPP, Protocolos notariales de Ambrosio de Piélagos, caja 7.708, n.º 6, f. 42r), expresión que nos hace dudar sobre si el maestro tenía asignada allí dicha competencia. De lo que no cabe duda es de que, puesto que en un amplio número de casos el aprendizaje del oficio se llevó a cabo en el seno del taller familiar, el rango de oficial se alcanzó frecuentemente de acuerdo al decurso natural de la enseñanza, es decir, cuando el iniciado había alcanzado cierto grado de madurez, edad y destrezas.

Sea como fuere, los nuevos oficiales o bien continuaban trabajando en el taller del maestro con el que habían realizado el aprendizaje del oficio –generalmente algún familiar–, pasando a percibir un salario y quedando privados de abrir taller y acometer labores por cuenta propia, o bien buscaban suerte como jornaleros que trabajaban asalariados o a destajo para otros talleres o maestros necesitados de mano de obra. En todo caso, aunque la oficialía se entendió, en ocasiones, como un estadio transitorio hacia la maestría, verdadero objetivo de muchos carpinteros,

para otros también fue un fin en sí misma. A fin de cuentas esta situación reportaba menos ingresos pero, por contrapartida, los eximía de los riesgos económicos que tenían que asumir los maestros.

De igual manera resulta imposible establecer un panorama general sobre las condiciones de trabajo de los oficiales y el precio de sus jornales, ya que varían en función de la cualificación del menestral y del ámbito y cronología que se estudie. Así, mientras en 1526 Juan de Tejares decía haber acordado con el carpintero salmantino Benito Sánchez el pago de un real de plata diario además de su comida (ARChV, Registro de Ejecutorias, caja 389,39, s. f.), los oficiales de Hernando de la Sota cobraban en 1549 cincuenta y cinco maravedíes diarios por la obra de Villamizar (León) (Archivo Histórico Diocesano de León, Protocolos notariales de Andrés Pérez de Capillas, n.º 11, s. f.); en 1589 el vecino de Mayorga (Valladolid) Juan del Casar cobraba prácticamente la misma cantidad sirviendo como oficial a Bernaldo Barba durante cuatro años a razón de tres ducados al mes (ARChV, Registro de Ejecutorias, caja 1693,83, s. f.) y casi un siglo más tarde, en 1683, Francisco de Rivas convenía estar un año al servicio Gabriel Álvarez Brájimo, maestro de la ciudad de Palencia, por doscientos reales, es decir, casi la mitad que el anterior, si bien es cierto que también percibía comida, “ropa limpia y cama en que dormir” (AHPP, Protocolos notariales de Francisco Montero, caja 7.382, n.º 8, s. f.). Unos salarios que, en todo caso, estaban muy por debajo del que en el siglo XVI cobraba Pedro de León estando al servicio de Pedro de Valmaseda en Toro (Zamora) y que ascendía a siete reales mensuales (Lorenzo, 1988, p. 451); del de los maestros de carpintería, que a finales del siglo XVI alcanzaban unos ciento diez ducados anuales a razón de trescientos días de trabajo (Bennassar, 2015, p. 125) –cantidad notablemente superior a lo que, por ejemplo, ganaba Manuel Correa como platero del rey por las mismas fechas (Herráez, 2016, p. 126)–, o los dos reales y veinte fanegas de trigo diarios que percibía el carpintero Román Jerónimo como veedor de obras de la Universidad de Salamanca, pese a lo cual reclamaba un aumento por considerar que cuando los cobraba su padre “eran salario de un maestro de obras y ahora lo son de un aprendiz” (Beltrán, 1972, p. 179).

En los ejemplos anteriores la obligación común que adquirieron los oficiales fue la de no ausentarse ningún día de sus labores, que, como se especifica en algún caso, se extendían durante todo el año a excepción de los domingos y festivos hasta alcanzar los 325 días anuales, como aseguraba Juan de Tejares en 1526 (ARChV, Registro de Ejecutorias, caja 389,39, s. f.). Teniendo en cuenta estas condiciones, así como lo dictaminado en ordenanzas reales, como la que obligaba a todos los menestrales contratados en Castilla a salir diariamente a trabajar desde el alba hasta el ocaso:

[...] porque es ordenado y es orden de justicia que los mercenarios no sean defraudados de su merced, ni aquellos que alogan y alquilan no sean defraudados del servicio, ordenamos que todos los carpinteros y albañiles, obreros y jornaleros y los otros hombres y mujeres y menestrales que suelen alogar y alquilar, que se salgan a las plazas de cada un lugar do estuvieron, do es acostumbrado de se alquilar cada día, en quebrando el alba con todas sus herramientas y con su mantenimiento; en manera que salgan del lugar en saliendo el sol para hacer las labores en que fueron alquilados y labren todo el día en tal manera que salgan de las dichas labores en tiempo que lleguen a la villa o lugar donde fueren alquilados en poniéndose el sol; y los que labraren dentro en la villa o

lugar donde fueron alquilados, que labren desde el dicho tiempo que sale el sol y dejen la labor cuando se pusiere el sol (*Ordenanzas*, 1779, t. 2, pp. 1312-1313).

Se podría asegurar que el calendario laboral era verdaderamente exigente, pero varios datos avalan que estas jornadas no siempre se cumplieron con rigurosidad.

De hecho, varios de los contratos anteriores acabaron en largos litigios, en los que maestros de carpintería como Benito Sánchez, ante la acusación de impago interpuesta por el oficial que trabajaba a su cargo, Juan de Tejares, defendía que este último “no labraba ni trabajaba más de lo cual quería y los días que quería y cuando quería labraba en casa del dicho Benito Sánchez y cuando quería en otras partes” (ARChV, Registro de Ejecutorias, caja 389,39, s. f.), alegación semejante a la que realizó en 1589 el maestro Bernaldo Barba, quien, acusado por Juan del Casar de no pagarle su salario de oficial, argumentó que “en el tiempo que estuvo con él cobro muchas cuantías de maravedís de personas que se los debían de obras que había hecho”, y que estando a su servicio no solo se había ausentado, sino que también había llevado a cabo “muchas cosas tocantes al dicho oficio de arquitectura y por su persona misma sin su licencia y mandado” (*ibidem*, caja 1693,83, s. f.).

Pero estos ejemplos no debieron ser una excepción. En 1569 se acusaba en Zamora al carpintero García de Luzaga de no haber trabajado durante todo el verano en la obra que acometía (Navarro, 1982, p. 128) y en las cortes de Valladolid de 1548 se denunciaba que los carpinteros y otros menestrales “van muy tarde a la labor, porque primero trabajan para sí a las mañanas en sus labores y, después de cansados, salen a las diez y a las once de la mañana y se vuelven con una hora y más de sol”, motivo por el que se reclamaba que “de aquí adelante salgan a trabajar cuando saliere el sol y vuelvan cuando se pone, sin ir a trabajar a otras partes, sino con aquellos que se alquilaran y los cogiere a jornal” (*Cortes*, 1903, t. 5, p. 450) (fig. 1).



Fig. 1. Armadura de cubierta elaborada por el maestro de carpintería García de Luzaga entre 1567-1571 para la nave de la iglesia de San Andrés de Zamora (foto del autor).

De todos modos, tal y como han apuntado algunas investigaciones cliométricas, la tarea de medir la jornada laboral de estos menestrales con nuestros parámetros actuales resulta estéril, dado que estaba sujeta a factores tan variables como la demanda, los ritmos estacionales, la climatología, la fijación de plazos de ejecución de las obras o la celebración de festividades propias, amén de otras informales como el San Lunes, que se perpetuó durante la Edad Moderna y algunos achacaban a las borracheras dominicales (Agua y Nieto, 2015, pp. 69-84).

Otra de las dificultades que se presenta a la hora de realizar un estudio sobre la vida profesional de los carpinteros es la de discernir su categoría, dado que la documentación no siempre lo hace. En ocasiones aparecen denominados simplemente como carpinteros y, en otras, la palabra oficial designa a aquel que no tiene taller propio o que trabaja para un maestro; y cabe recordar que no fueron pocos los maestros que trabajaron como oficiales a cambio de un salario (*ibidem*, p. 76). También es frecuente que solo relacionemos a los carpinteros de lo blanco con obras de gran envergadura, como las armaduras de cubierta, pero estas no dejaban de ser encargos un tanto excepcionales que algunas parroquias únicamente se podían permitir cada largos periodos de tiempo, hipotecando varios de sus bienes, y que el carpintero medio no llegaba a realizar nunca. Más habitual era que atendiese demandas de todo tipo en su taller habitual, donde fabricaba arcones, mesas, puertas y ventanas, y que se trasladase por su entorno próximo para llevar a cabo labores y reparaciones en edificios civiles y domésticos (García, 2015, p. 30). Lamentablemente los trabajos cotidianos y las obras de escasa magnitud no solían protocolizarse para eludir los gastos notariales, por lo que resulta complejo acercarse al quehacer diario de los carpinteros, salvo por algún dato contenido en las relaciones de deudas de sus testamentos, como los cien reales que el vecino de Palencia Santiago Torío debía al maestro alarife y de carpintería Alonso Díaz por diferentes reparos que hizo en sus casas (AHPP, Protocolos notariales de Francisco de León y Mercado, caja 7.933, n.º 7, s. f.), o los ocho ducados que Juan de Neira, vecino de Astorga (León), debía a Juan de Setién por unas ventanas que le había hecho (AHPL, Protocolos notariales de Pedro de la Ribera (Astorga), caja 9.304, leg. 1, f. 206r).

Enfrentarse a la realización de una armadura de cubierta, en cambio, era una magnífica oportunidad económica, pero también un reto no exento de riesgos, dado que el encargado de la misma debía poner como fianza todos sus bienes muebles e inmuebles (raíces), incluso futuros, además de contar con otros fiadores que lo avalasen. Por si fuera poco, con la implantación de los contratos por subasta pública el margen de beneficios era reducido, el carpintero se obligaba a ajustarse a un plazo de ejecución estricto y, además, su trabajo era inspeccionado y/o tasado por peritos una vez finalizado (García, 2015, p. 31).

A diferencia de lo que algunos investigadores han supuesto a través de la lectura de ciertas ordenanzas, no solo los maestros del oficio podían llevar a cabo estas obras. Abundan los testimonios documentales en los que los oficiales las acometían y, como adelantábamos, el maestro no siempre había obtenido su categoría superando un examen. En villas y ciudades en las que estas pruebas no existían o se implantaron temporalmente, se denominaba así a quien gozaba de cierto prestigio entre sus colegas, era el miembro más cualificado –y generalmente de mayor edad–

de un taller o bien sus destrezas y capacidad económica le permitían abrir tienda y afrontar obras de importancia. A fin de cuentas, ningún carpintero quería correr el riesgo de llevar una empresa de gran magnitud si no estaba seguro de sus posibilidades. De lo contrario podía correr la misma suerte que Juan de Peñafiel, carpintero de Peñaranda, y su fiador Francisco Dueñas, quienes, tras haberse desplomado la armadura “de peinado” y “de artesones” de la nave de la iglesia de Santiago de Medina del Campo (Valladolid) solo once meses después de su construcción, eran obligados en 1529 “a pagar a la dicha iglesia todo el daño que se había seguido”, además de realizar nuevamente la obra, que había alcanzado un valor de 22.500 maravedís (ARChV, Registro de Ejecutorias, caja 421,31, s. f.). Algo más de fortuna corrió el carpintero zamorano García de Luzaga, quien, habiendo incumplido el plazo de ejecución de las obras de carpintería de la iglesia de San Andrés de Zamora, recibía la concesión de una prórroga y conseguía quedar absuelto de excomunión, aunque para respetar el nuevo plazo tuvo que incorporar varios oficiales a su costa (Navarro, 1982, p. 128).

Poco fructífero resulta también establecer conclusiones generales sobre las condiciones en que estos trabajos se llevaban a cabo y su precio medio. Lo común es que los realizara un grupo o cuadrilla de dos a cuatro carpinteros, generalmente bajo las órdenes de un maestro, pero abundan las excepciones que van desde la obra de la iglesia de San Andrés de Zamora, en la que el mencionado García de Luzaga parecía trabajar solo, sin haber “traído oficiales algunos” (*idem*), hasta el par y nudillo de la nave de San Cipriano de Fontiveros (Ávila), que requirió de la participación de noventa y seis oficiales, cuyos pagos quedaron registrados en el libro de fábrica del año 1551 (García, 1991, p. 286) (fig. 2). Con frecuencia se

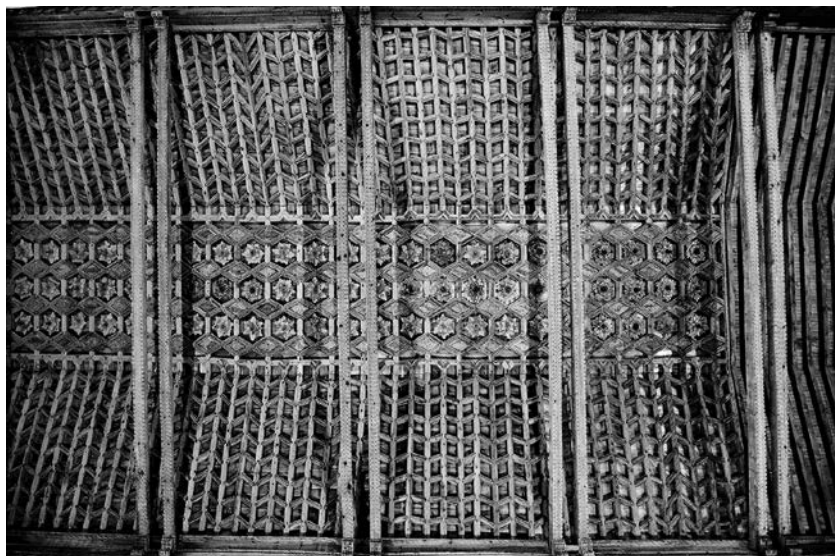


Fig. 2. Armadura de la nave central de la iglesia de San Cipriano de Fontiveros, Ávila (1546-1553), contratada al maestro Cristóbal de Zabala.

acordaba que el contratante diese posada a los artífices durante el tiempo en que se desarrollaban las tareas, que, dependiendo de las características de las armaduras y los inconvenientes que pudieran surgir, podían durar desde unos pocos meses hasta varios años. Estos mismos condicionantes, sumados a si los materiales corrían o no a cargo de los promotores o si realizaban parte del pago en especie, también determinaron el precio final de las techumbres. Así, mientras en 1541 la armadura que realizaba Francisco de Castro para la capilla mayor de la iglesia de Vellido (León) alcanzaba los 5.000 maravedís más dos castrones (machos cabríos castrados) y ocho cántaros de vino (García, 2007b, t. II, p. 970), catorce años más tarde Juan de Rodas acordaba hacer la armadura del presbiterio de la capilla de la Visitación de Salas de los Barrios (León), además de la sobrepuerta y el corredor, por 112.500 maravedís (Voces, 1987, p. 64).

Sin embargo, estos contratos no garantizaban una vida desahogada y no faltan ejemplos como el del maestro palentino Francisco Martínez Colina, en cuyo testamento de 1678 se recogían deudas por una suma de 2.107 reales, por lo que sus bienes, entre los que se hallaban veinticuatro pinturas, multitud de herramientas y “dos libros de arquitectura y arte de carpintería” (AHPP, Protocolos notariales de Francisco Montero, caja 7.382, n.º 8, s. f.) fueron subastados en almoneda pública. Aún así, algunos carpinteros pusieron tanta vehemencia en defender sus intereses y acometer algunas obras que acabaron siendo apresados y condenados a galeras. Ese fue el caso de Juan Sanz, quien en 1571, después de que el párroco de Chane (Segovia) no le “había querido dar a hacer cierta obra” de la iglesia:

[...] le había dicho muchas palabras feas e injuriosas, diciendo que le había de dar una cuchillada por la cara; y que estando el dicho alcalde y Francisco Daza juntos había llegado el dicho Juan Sanz con la espada empuñada y medio sacada y dijo al dicho Francisco Daza ciertas palabras, diciendo que por qué había estorbado que diesen la obra de la iglesia del dicho lugar; y luego los susodicho habían arremetido a el y le habían tomado la espada y le habían llevado a la cárcel; y llevándole preso había dicho muchas blasfemias y reniegos, diciendo dos o tres veces que renegaba de Dios nuestro señor y de la cruz (ARChV, Registro de Ejecutorias, caja 1225, 31, s. f.).

Acusado de haber incurrido en “grandes y graves penas”, la justicia sentenció:

[...] que de la cárcel y prisión donde está sea sacado caballero y no una bestia de albarda, desnudo de la cinta arriba, atados pies y manos en forma de justicia, con voz de pregonero que manifieste su delito y sea traído por las calles públicas acostumbradas de esta ciudad [de Segovia] con una mordaza a la lengua y le sean dados cien azotes. Más le condeno a que sirva en galeras de su majestad al remo, sin sueldo, por tiempo y espacio de diez años [que tras interponer apelación le serían rebajados a seis] y no salga de las dichas galeras hasta que se cumpla el dicho término so pena de muerte natural; condenándole más en perdimiento de la mitad de todos sus bienes, que aplico a la cámara de su majestad y en la prisión que él ha tenido y costas de este proceso, cuya tasación en mí reservo (*idem*).

REFERENCIAS

- AGUA, J. y NIETO, J. A. (2015). «Organización del trabajo. Salario artesano y calendario laboral en el Madrid del siglo XVIII». *Sociología del Trabajo*, (84), 69-84.

- BELTRÁN, V. (1972). *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600). La universidad en el Siglo de Oro*, tomo 4. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BENNASSAR, B. (2015). *Valladolid en el siglo de Oro*. Valladolid: Maxtor (ed. facs.).
- BOFARRULL, M. (1876). *Colección de Documentos Inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, tomo 40. Barcelona: J. E. Montfort.
- Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla, publicadas por la Real Academia de la Historia* (1903). Madrid: Imprenta de la casa Real.
- GARCÍA, B. (1991). «Carpintería mudéjar en La Moraña: Aportaciones documentales». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, (57), 279-290.
- GARCÍA, J. (2007a). *El oficio de la carpintería de armar en la ciudad de León*. León: Universidad de León.
- GARCÍA, J. (2007b). *La carpintería de armar en la provincia de León (ss. XIV-XVIII)* (Tesis doctoral). Universidad de León.
- GARCÍA, J. (2015). *Carpintería de lo blanco en La Moraña (Ávila)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- GONZÁLEZ, M.^a T. (1995). *Retablos barrocos en el Arcedianato de Segovia* (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid.
- HERRÁEZ, M.^a V. (2016). «Escultores de oro y plata. En torno a la estimación del arte de la platería en España en el siglo XVI». *De Arte*, (15), 112-130. doi: 10.18002/da.
- IBÁÑEZ, A. C. (1977). *Arquitectura civil del siglo XVI en la ciudad de Burgos*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal.
- LÓPEZ, M.^a I. (2011). *La arquitectura del siglo XVI en Ávila. La casa de Bracamonte y el patrimonio abulense* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ, R. (2000). *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Madrid: Cátedra.
- LORENZO, F. J. (1988). «El aprendizaje de los oficios artesanos en la Zamora del siglo XVI». *Studia historica. Historia moderna*, (6), 449-464.
- NAVARRO, J. (1982). «Aportaciones al estudio de la carpintería mudéjar en la ciudad de Zamora». *Studia Zamorensia*, (3), 111-147.
- NUERE, E. (2010). *Dibujo, geometría y carpinteros en la arquitectura. Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Enrique Nuere Matauco*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Ordenanças de Sevilla: recopilación de las ordenanças de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla* (1632). Sevilla: Andrés Grande.
- Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo* (1858). Toledo: José de Cea.
- Ordenanzas Reales de Castilla. Recopiladas y compuestas por el Dr. Alonso Díaz de Montalvo...* (1779). Madrid: J. Doblado.
- PUERTA, R. de la (1977). *Historia del gremio de Sastres y Modistas*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- SANTAMARÍA, A. (1986). «La formación profesional en Mallorca en la época de Fernando el Católico». *Príncipe de Viana*, (2-3), 651-668.
- VOCES, J. M.^a (1987). *Arte religioso de El Bierzo en el siglo XVI*. Ponferrada: J. M.^a Voces Jolías.

APUNTES SOBRE EL TRABAJO DEL YESO EN EL ARTE MUDEJAR

M.^a Ángeles Jordano Barbudo
Universidad de Córdoba

Si algo caracteriza al arte mudéjar es el empleo del muro para el desarrollo de las artes decorativas o aplicadas en toda su extensión, procurando ambientes donde el ornato cobra particular esplendor. Los paramentos podían ser cubiertos con alicatados, azulejos, pinturas o yeserías para proteger y, al mismo tiempo, decorar las estancias. Técnicas todas ellas en las cuales es esencial el dibujo previo; a veces, como en las yeserías, realizado mediante incisiones en los muros sobre el mortero aún fresco. Trazado a punta de compás y con ayuda de reglas, el dibujo se torna esencial en el ornato de carácter geométrico, la lacería, en ocasiones combinada con temas vegetales, epigráficos e incluso figurados.

Es un proceso complejo que hemos podido conocer de forma cercana, especialmente en el trabajo del yeso, gracias a la realización de los estudios previos, bajo la dirección del Instituto del Patrimonio Cultural de España, para el diagnóstico y la conservación de la Capilla Real de la catedral de Córdoba, obra mudéjar de 1371 (fig. 1). La colocación de andamios hasta la altura de la bóveda nos ha permitido ver detalles que aportan una valiosa información para conocer mejor esta técnica.

MATERIALES Y TÉCNICAS

El análisis de muestras de los materiales utilizados en la Capilla Real nos ha descubierto que los morteros de yeso aplicados eran de fabricación artesanal, siguiendo un sistema tradicional que permitía un tamizado muy fino (Artelan, 2010). Los morteros preparados se aplicaban en varias capas sobre los paramentos, constituidos por piedra calcarenita dispuesta en aparejo de sillarejo regular, material del que también están formados los arcos de la bóveda. Una primera capa se tendía sobre la piedra para eliminar las irregularidades de esta y sobre ella se sucedían tantas capas como relieve se le quisiera dar a los motivos decorativos. Eso explica la cantidad de estratos o niveles que alcanzan las yeserías de la capilla, lo que repercute lógicamente en la forma en la que incide la luz sobre la superficie de los

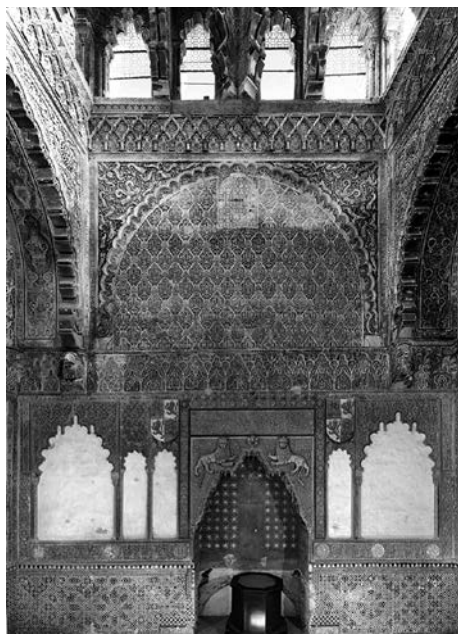


Fig. 1. Capilla Real, 1371. Alzado del muro este.



Fig. 2. Dibujo preparatorio, con delimitación y perfilado de zonas.

paramentos. Esta superposición de distintas capas de mortero para el desarrollo de la decoración ocasiona encuentros o juntas de unión entre los diferentes niveles de relieve visibles en algunas zonas.

Se ha podido comprobar la utilización de dos tipos de mortero de yeso, en función de la relación árido/ligante. La primera capa de yeso que se tendió sobre el soporte pétreo muestra mayor cantidad de árido, es decir, de grava y arena, mientras que las siguientes presentan un mortero de yeso más fino (*idem*). Usualmente, ese primer yeso más basto es conocido como yeso negro, pues al haber sido calcinado directamente en el horno tiene un característico tono gris por el humo y las cenizas, mientras que el segundo tiene menos impurezas, es más blanco y adecuado para la terminación (Rubio, 2010).

En cuanto a las técnicas de ejecución, se observa la talla directa, también llamada a cuchillo, para la realización de las yeserías que decoran los muros, en tanto que los mocárabes se han realizado con moldes.

El método que se sigue en la talla directa implica cribar muy bien la masa hasta obtener una pasta fina que después se amasa convenientemente para proceder al tendido del mortero. Durante la ejecución de esta labor, el artista debe prestar atención para detectar en el amasado la untuosidad del yeso y, en su caso, enmendar la pasta con objeto de obtener la mejor cualidad del yeso en función del destino que se le vaya a dar. Así, puede comprobar el aspecto que va tomando la mezcla, la capacidad para absorber el agua y si durante el fraguado mantiene cierta fluidez



Fig. 3. Dibujo preparatorio para la distribución de mocárabes en la bóveda.

que permita trabajar antes de que se endurezca del todo. Aunque la proporción de agua que se añade al yeso depende del trabajo al que se va a destinar, por lo general se emplea una parte de agua por dos de yeso, si bien cuando el mortero va a ser modelado se suele hacer más denso.

Esta exhaustiva preparación del proceso decorativo requiere, además, tener en cuenta la superficie que se va a decorar. Una vez se sabía los motivos que se iban a aplicar, se procedía a subdividir los paños ayudándose de compás, tiralíneas, reglas y punzones. De esta manera se aseguraba que encajasen perfectamente en cada paño. Para ello trazaban, mediante incisión con punzón sobre el mortero aún fresco, las líneas básicas de los dibujos preparatorios, con la delimitación y perfilado de zonas (fig. 2).

De las incisiones se pueden ver bastantes ejemplos: en el trazo de los mocárabes de la bóveda (fig. 3), en los trazos curvos de los discos que hay en las albanegas de los grandes arcos de los paramentos norte y sur (fig. 4), en el perfilado de las sebkas o, incluso, cuando hay pérdidas de los sustratos más superficiales se ven en el ataurique.

En los arcos de la bóveda se distinguen ocasionalmente alveolos o pequeños orificios en el mortero producidos por una aplicación irregular del tendido del yeso, de forma que se originan unas burbujas de aire que, cuando se aplica posteriormente la policromía, se convierten en oquedades invadidas por el color. Este

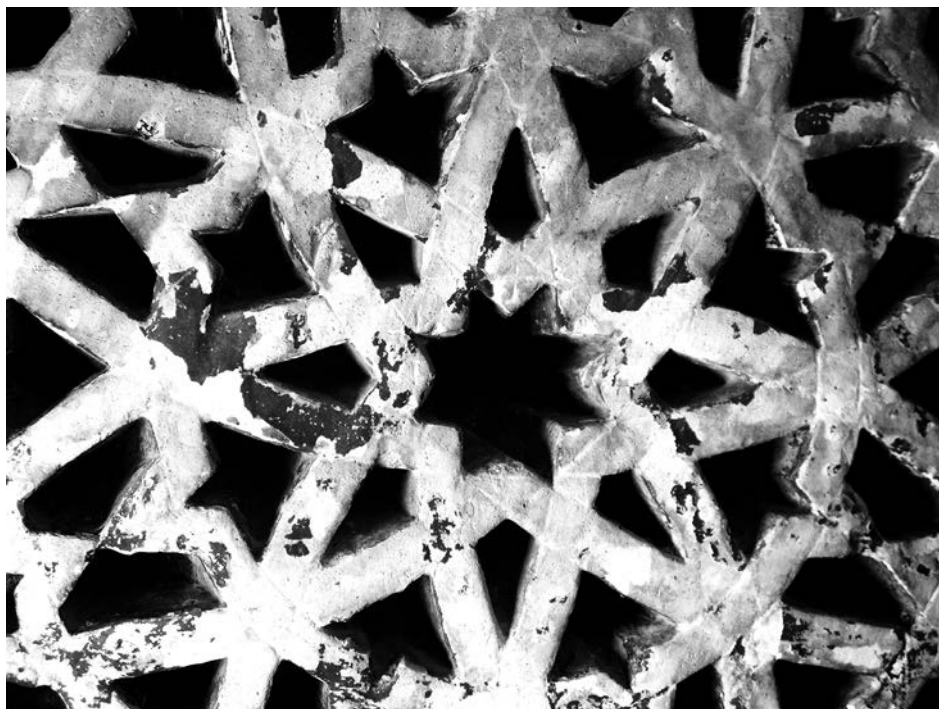


Fig. 4. Detalle del dibujo preparatorio realizado mediante incisión de un disco con lacería. Albanega del arco de honor del lado norte.

defecto técnico facilita en la actualidad la comprobación de los colores utilizados cuando la policromía original se halla muy perdida.

En función de la dificultad de los motivos decorativos y del tiempo de fraguado de los morteros, el maestro organizaba el tendido de las capas de yeso por jornadas, que se reflejan en los muros mediante unas finísimas grietas o juntas de dirección, tanto verticales como horizontales (fig. 5). La superficie que ejecutaban en cada jornada dependía de la complejidad del trabajo, por lo que su extensión no es regular. En el muro norte se ha podido comprobar que los dos morteros correspondientes a jornadas diferentes se han unido horizontalmente solapándose a bisel.

Sucede a veces que la talla de algunos motivos no se ha completado. Esto se hizo de forma intencionada en zonas escasamente visibles, particularmente en las partes más ocultas de los arcos de la bóveda y las ventanas, donde es posible encontrar incluso varios niveles de talla inacabada: desde un tallado leve, pasando por el dibujo simplemente inciso, hasta dejar el mortero sin tallar. Sin embargo, se ha comprobado que en ciertos casos la talla inacabada de algunos elementos pudo deberse a descuidos u olvidos y un ejemplo evidente es una de las piñas del paño de sebka del muro oeste (fig. 6).

La personalidad que infiere la talla a cuchillo se observa en la posibilidad de adaptar los motivos al espacio disponible. Esto se constata particularmente en el

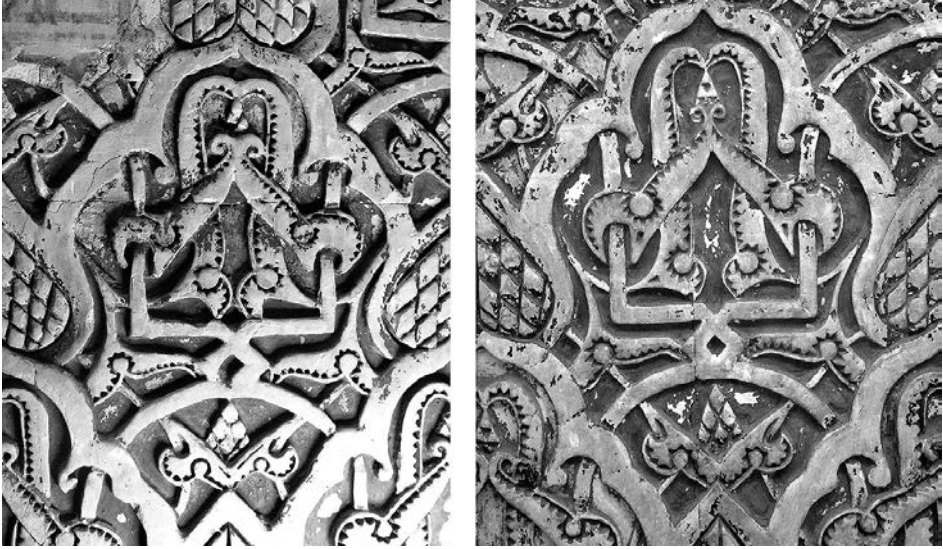


Fig. 5. Juntas entre capas de mortero por jornadas.



Fig. 6. Detalle del ataurique, donde se observa la piña que ha quedado sin tallar.



Fig. 7. Huellas del uso del compás para el trazado del motivo perlado.

perlado o botones de los arcos de la bóveda, que unas veces están hechos con ayuda de compás, quedando la huella de la punta mediante un orificio central, y otras a mano alzada, aumentando o decreciendo su diámetro en función del espacio (fig. 7).

Los ejercicios de monte eran ya conocidos en el califato de Córdoba. En algún muro de Madinat al-Zahra, en la parte superior de algunos de sus capiteles y en la decoración de los arcos se puede distinguir el trazado directo de un dibujo sobre la superficie mediante finas incisiones realizadas con un compás de puntas y regla. Es un sistema que hoy sigue siendo utilizado por artesanos marroquíes (Ruiz, 1996). En la Capilla Real se observan bastantes vestigios de diferentes tipologías (epigráficos, formas geométricas); ejercicios, en suma, que podríamos justificar como pruebas, tanteos o actuaciones que ayudaban

al alarife a adiestrar la mano o a imaginar los trazados que después debía ejecutar con precisión. Estos dibujos se localizan siempre en partes ocultas, pero también son muy interesantes los que se trazaron directamente sobre el yeso fratasado y aún a medio consolidar. En este último caso, como su función era la de servir meramente de guías para el artista, son bastante esquemáticos, pero suficientes para marcar el campo de trabajo sobre el cual el alarife debía desarrollar los motivos prefijados, primeramente sujeto a un plan de trabajo y luego guiado por su instinto creativo.

Entre los dibujos y diseños incisos sobre el mortero que, a modo de boceto, servían como práctica de trazados de tipo geométrico, encontramos ensayos de escritura cúfica (fig. 8), perlas para la bóveda, bocetos de rosetas, círculos secantes (fig. 9), que ya aparecían en Madinat al-Zahra en el siglo X (Vallejo, 2010), e incluso algún motivo de tipo figurativo, como es el caso del espontáneo dibujo mediante incisión de una cabra (fig. 10).

Como anticipábamos, también se empleó en la capilla la técnica de moldes, sobre todo para la realización de los mocárabes de la bóveda, donde quedan incisiones mediante las que señalaban el lugar y la posición en que debían ir colocados. Para favorecer el agarre de los mocárabes, a veces hacían triscados o picados en el yeso sobre el que iban a ir dispuestos, rematando la faena mediante el uso de clavos que los fijaban al soporte (fig. 11).



Fig. 8. Ensayo de epigrafía cúfica.



Fig. 9. Ensayos de diseños geométricos en una ventana del muro norte.



Fig. 10. Incisión de tipo figurativo que representa una cabra.



Fig. 11. Triscados para favorecer la adherencia entre capas de mortero.



Fig. 12. Ataurique compuesto de palmetas, pimientos y piñas policromados en azul y rojo.

HERRAMIENTAS

Aún hoy en Marruecos, para trazar los dibujos se emplea la punta seca, ayudándose de la regla y el compás, aunque también utilizan la técnica del estarcido. La cuestión es que a la hora de tallar el yeso, de la posición en que se coloque la herramienta respecto al muro –perpendicular o con mayor o menor ángulo de inclinación– dependerá la profundidad del relieve, teniendo en cuenta, además, la altura del paramento en relación con el espectador (Clévenot, 2000). En la capilla se ven dos tipos de acabado muy diferentes: en el registro inferior de los muros las yeserías presentan un relieve profundo y se produce un efecto de claroscuro más intenso, mientras que el superior es más plano y seco. Una explicación posible es que intervinieran diferentes cuadrillas, pues incluso el repertorio decorativo cambia sustancialmente. De forma general podríamos decir que en la parte inferior los temas son más naturalistas y arriba predomina la sebka. Quedaría, como última parte de la talla, los toques de acabado relativos a perforaciones, nervaduras y remate de los cruces de líneas.

La técnica a cuchillo, por tanto, requería de un alto nivel de cualificación, frente a la de molde, más simple y rápida pero menos personal (*idem*). Un ejemplo donde parece apreciarse la huella de plantillas es en el friso de arquillos de la parte alta de la capilla. En tal caso, una vez que lanzaban el yeso fresco sobre la pared, las

utilizarían para dar la forma de los arquillos. Obtenido este nivel, ya podían seguir trabajando un segundo y hasta un tercero con el menudo ataurique de palmetas. Estas plantillas generalmente eran láminas metálicas, pero también pudieron utilizar telas encoladas u otros sistemas (Ruiz, 1996).

Las principales herramientas del yesero son los buriles de diferente anchura, el compás metálico para círculos y la cuchilla, fundamentalmente para motivos geométricos (Cómez, 2001). De los cinceles se aprecian marcas en las columnillas del friso de arquillos que recorre el nivel superior, pero también advertimos huellas de este instrumento y de gradinas, empleados en épocas posteriores para eliminar morteros superpuestos.

Entre los elementos auxiliares de que se valían los yeseros para fijar el yeso a la pared y darle más solidez y resistencia a las partes más voluminosas, los más frecuentes son los clavos de hierro de sección cuadrangular, que fueron empleados para reforzar y sujetar los rizos volados de los arcos de la bóveda o a modo de alma en los prótomos de león.

LA IMPORTANCIA DEL COLOR

En un hadith se narra cómo Dios recibe a los que entran en el paraíso, donde:

[...] las salas estaban recubiertas con paños de oro y con telas de seda, de modo que su color verde era más verde y más claro que las esmeraldas; su rojo era más intenso y más claro que el rubí; y así, sobrepasaban todos sus colores [...]. Cada uno de estos elementos era más brillante y mucho más esplendoroso que el mismo sol (Anónimo, 1996, p. 96).

Ibn al-Jatib (como se citó en García, 1988), en referencia a la fiesta de *mawlid* de 1362, hacía alusión al Mexuar de la Alhambra, del cual decía: “Láminas de oro cobrizo cubren sus letras, y se amontona a su alrededor polvo de lazulita”, e igualmente se refería a las “formas vegetales doradas con oropel, y clavazón” (como se citó en López y Orihuela, 1990).

Los maestros yeseros y alicatadores querían plasmar en el espacio arquitectónico el esplendor y vistosidad que acostumbrábase a contemplar en el mundo andalusí. Trasladar a las paredes la riqueza y colorido de alfombras, tejidos y otros objetos lujosos constituía un reto que ellos, con destreza aparentemente fácil, debían hacer realidad con materiales diferentes, duros, como la cerámica y el yeso. Para solventar este desafío técnico, aparte de su habilidad en el desarrollo programático, supieron utilizar la policromía para convertir el espacio en ese microcosmos que es, a fin de cuentas, una trasposición del jardín del paraíso y de la esfera celeste.

En la Capilla Real se empleó abundantemente la técnica de dorado. En algunos casos recurrieron al oro puro y en otros en aleación con plata. La bóveda de mocárabes era completamente dorada. Combinado el dorado con el rojo, azul y negro, realmente la capilla debía ofrecer una imagen policroma que coincide con las descripciones coránicas del paraíso (fig. 12). La importancia de la aplicación de policromía queda manifiesta en las ordenanzas de pintores de la ciudad de Córdoba (1493), donde una de las disposiciones apunta la manera de dibujar sobre la pared con “todas las colores con temple labradas” y de sentar el oro (Ramírez, 1915).

Respecto al proceso, se ha comprobado que el yeso se enjalbegaba aplicando una capa de preparación a base de yeso fino y cola; esta última probablemente para sellar mejor la primera lechada. Después se daban los colores: rojo y azul, para los fondos del relieve alternativamente, y dorado ejecutado al agua para los niveles superiores (traza romboidal de las sebkas, columnillas, motivos ornamentales y mocárabes). Para el oro, la capa de preparación suele ser más gruesa y remata con una de bol rojizo con aglutinante. El oro es puro o en aleación con plata. En algunas zonas se ha visto que las hojas de oro miden 9×9 cm.

LOS ARTÍFICES

Hasta ahora todo parece indicar que el alarife trabajaba basándose en la geometría, algo en lo que debió influir el hecho de la preeminencia de la decoración fundamentada en la lacería o la vegetal frente a la figurativa. El artista planificaba su actuación según una organización geométrica por áreas. Esta *geometria fabrorum* es denominador común en el arte islámico y pervivió a través del mudéjar, lo que se manifiesta en los tratados de carpintería de lo blanco (Ruiz, 1987). Pero no solo las fórmulas geométricas, también las reglas numéricas tuvieron su trascendencia en los diseños de lacería y mocárabes.

No debía ser fácil superar el grado de maestría. La *geometria fabrorum* o técnica de las formas requería de unos profundos conocimientos, amplio dominio y destreza en el manejo de los divisores o compases, escuadras y cartabones, plantillas y demás herramientas (Lavado, 1987). En las Ordenanzas de Sevilla, bajo los Reyes Católicos, concretamente en lo concerniente a las *De los Albañiles*, se dice que el maestro debe saber edificar una “casa real” con sus “portadas de yesería de diversas maneras, así de romano como de lazo”, para todo lo cual debía también tener conocimiento de cómo “sacar formas y cartabones” (*Recopilación*, 1527, ff. 150r-151r; Cómez, 2001, p. 84).

Ibn al-Jatib (como se citó en Pérez Higuera, 1994), afirma que entre 1365-1366 hubo alarifes cristianos trabajando en la Alhambra, pues fueron los que llevaron el cadáver del infante don Juan a Castilla, tras morir en 1319 en la vega de Granada. Cómez (2001) también insiste en esta idea de la influencia del arte nazarita sobre Sevilla y su periferia gracias a la movilidad de los albañiles mudéjares. Este ir y venir de artistas, con el trasiego de ideas e influencias que llevaba consigo, lo manifiesta igualmente un documento revelador que ya Nieto Cumplido (1973) publicara, según el cual obreros musulmanes marcharon a Granada a buscar trabajo en 1304: “E agora en esta paz dicen que son idos a tierra de moros pieza de los moros que y moraban en Córdoba, e por esta razón que non pueden aver tan buenos moros maestros como solíen aver fasta aquí”. Este documento es trascendental porque ilustra los desplazamientos de cuadrillas que iban buscando trabajo a los centros de poder o donde existiera demanda de mano de obra cualificada. Por lo tanto, igual que se iban podían volver con un repertorio engrosado y un aprendizaje renovado.

Afortunadamente tenemos noticia de un maestro yesero, Gonzalo Díaz, que además se cita en 1377 (Nieto, 1984), coincidiendo con las importantes obras mudéjares que se estaban llevando a cabo en la mezquita-catedral. En dicho año se hacía

la reforma de la puerta del Perdón; muy poco antes, en 1371, se había llevado a cabo la Capilla Real, y pronto comenzarían a sucederse la fundación o refundación de capillas nobiliarias ornamentadas al gusto mudéjar.

CONCLUSIÓN

En conclusión, aunque son muy contados los ejemplos de dibujos en las artes decorativas del islam y su larga pervivencia, en la Capilla Real se observa la utilización de un trazado de carácter geométrico sobre el yeso, previo al dibujo decorativo, que servía para regular la distribución de la ornamentación. La investigación sobre el sistema de trabajo artesanal en Marruecos, especialmente por Paccard (1983) y Lavado (1987), demuestra que hoy se siguen utilizando procedimientos muy similares, sin apenas modificación con respecto a lo que se estaba haciendo hace siglos, lo que permite adivinar un trabajo de carácter gremial, en el que la tradición pervive por la repetición de fórmulas que se mantienen gracias a su capacidad de adaptación a los nuevos usos y costumbres.

REFERENCIAS

- ANÓNIMO (1996). *Libro de la escala de Mahoma, según la versión latina del siglo XIII de Buenaventura de Siena*. M.ª J. Viguera (Pr.) y J. L. Oliver (Trad.). Madrid: Siruela.
- ARTELAN RESTAURACIÓN (2010). *Estudios previos para el diagnóstico y conservación de la Capilla Real de la Catedral de Córdoba* (inédito).
- CLÉVENOT, D. (2000). *Ornamentación del Islam*. Madrid: Encuentro.
- CÓMEZ, R. (2001). *Los constructores de la España medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GARCÍA, E. (1988). *Foco de antigua luz sobre la Alhambra. Desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362*. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos.
- LAVADO, P. J. (1987). «Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trabajo: el yeso». *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo* (pp. 435-452). Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- LÓPEZ, A. C. y ORIHUELA, A. (1990). «Una nueva interpretación del texto de Ibn al Jatib sobre la Alhambra en 1362». *Cuadernos de la Alhambra*, (26), 121-144.
- NIETO, M. (1973). *La Mezquita de Córdoba, empeño universal*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- NIETO, M. (1984). *Historia de Córdoba*. Tomo 2: *Islam y Cristianismo*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- PACCARD, A. (1983). *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'Architecture*. Annecy: Atelier 74.
- PÉREZ, T. (1994). *Objetos e imágenes de Al-Andalus*. Madrid: Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe.
- RAMÍREZ, R. (1915). «Ordenanzas de Pintores (Córdoba)». *Boletín de la Real Academia de BB.AA. de San Fernando*, (35), 36-42.

- Recopilación de las Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla* (1527). Sevilla, 1632, ff. 150r-151r. Recuperado de <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=451883>.
- RUBIO, R. (2010). *Yeserías de la Alhambra. Historia, técnica y conservación*. Granada: Universidad de Granada.
- RUIZ, J. A. (1987). *Traza y simetría de la arquitectura en la Antigüedad y Medievo*. Sevilla: Universidad.
- RUIZ, J. A. (1996). «La arquitectura islámica como forma controlada: algunos ejemplos en Al Andalus». En *Arquitectura en Al Andalus. Documentos para el siglo XXI* (pp. 27-54). Barcelona: Lunwerg.
- VALLEJO, A. (2010). *La ciudad califal de Madinat al-Zabra. Arqueología de su excavación*. Córdoba: Almuzara.

TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS DE LOS MUDÉJARES EN TIERRA DE CAMPOS

Pedro J. Lavado Paradinas
Conservador de Museos

Nada sería más gratificante para mí, y creo que más útil para los jóvenes investigadores sobre el arte mudéjar que congrega este Simposio de Mudejarismo de Teruel, que poder ofrecer una descripción clara del trabajo y formas de hacer de los artistas mudéjares, sus técnicas y los sistemas de trabajo desarrollados, dejando aparte todos los tópicos sobre su etnia, religión, procedencia y papel desempeñado en la sociedad medieval de su momento.

He intentado seguir este estudio varias veces con el yeso, el tapial e incluso la madera, pero siempre me queda la impresión de que me faltan documentos o que la metodología empleada no ofrece más alternativas. Por lo general, todos los estudiosos del mudéjar nos remitimos al libro de López de Arenas del siglo XVII y sus variantes según el manuscrito o estudios realizados por Gómez Moreno, Prieto Vives, Nuere o Toajas. El texto, que es un galimatías geométrico, a pesar de sus ilustraciones y el intento pedagógico de recoger unas técnicas que entonces estaban a punto de olvidarse, nos da pautas para entender cómo se trazaban las distintas techumbres de lazo, los mocárabes, una introducción a la geometría para los alarifes en cuanto a su cálculo y valoración de terrenos e incluso lo relativo al calibre y a los relojes de sol. Otros textos, como el de fray Andrés de San Miguel, también vienen a explicar esa geometría del lazo o la monte de algunas cubiertas, pero desafortunadamente no he visto ninguna original en ninguno de los edificios mudéjares que he visitado, mientras que sí conozco algún ejemplo en cantería.

Una buena experiencia práctica sobre carpintería mudéjar me la ha desvelado el CICMA (Centro de Interpretación de la Carpintería Mudéjar de la Moraña, Ávila), radicado en el pueblo de Narros del Castillo, donde dan cursos y han realizado con los alumnos algunas de las más interesantes techumbres de la zona, a escala 1:20, y alguna restauración, como la del pósito de la misma población. También agradezco mucho haber aprendido y disfrutado de la sensacional carpintería nazarí que crea en la actualidad José Antonio Gutiérrez López en Villanueva de la Fuente. Unos con geometría y cartabones y el otro a ojo, son capaces de hacer revivir la carpintería hispanomusulmana sin ningún problema.

Por otro lado, los investigadores remiten siempre a las ordenanzas de cada momento o de las poblaciones en donde se hallan las obras estudiadas o donde la presencia de mudéjares se constata. Es cierto que tales ordenanzas existen, pero lo que nos vienen a explicar es más lo que no se cumple, y por lo que hay que ajustar las normativas a lo demandado por los que encargan la obra y los artistas que las realizan, fuente de muchos conflictos, que el código por el que se rige y se armonizan los intereses del común. Así, las ordenanzas de Toledo, Alcalá de Henares, Córdoba, Málaga y hasta las más recientes de Madrid, debidas a Teodoro Ardemans, que siguen copiando las antiguas de Sevilla, son buen ejemplo de la preocupación de las autoridades para que se cumpla lo reglamentado o, en su caso, se rectifique en el futuro, pues por lo general se hace mención de los vicios y trampas que se cometen en el momento. Uno de los libros más importantes relativos a los alarifes sevillanos y a su control, es el Libro del Peso de los Alarifes y Balanza de los Menestrales de la ciudad de Sevilla, que presentó y estudió en el I Simposio de Mudejarismo Rafael Gómez Ramos y parece ser el origen de las restantes ordenanzas, en especial la toledana, que copia la primitiva versión sevillana de tiempos de Don Sancho IV.

Nada que añadir, por tanto, al proceso de formación y selección de albañiles, carpinteros o yeseros, que parecen bien organizados por gremios y con sus autoridades, sus ejercicios de aprendizaje y examen. Una lectura secundaria nos permitiría conocer más realmente lo que acaecía en las villas españolas medievales.

Esta lectura secundaria, que se puede hacer de muchos documentos, nos muestra el intento de control de las medidas y pesos en la vida urbana. Desgraciadamente, no conservamos las medidas originales y fijas que en España marcaron todas las actividades comerciales y artesanales. A la puerta de alguna ciudad y próximas a los fielatos se situaban estas medidas, fijadas en barras de hierro, ancladas en la pared o trazadas sobre los sillares y adonde acudían los que en algún litigio, o sintiéndose engañados, solicitaban la intervención de la justicia municipal. Recuerdo algún ejemplo visto en alguna ciudad medieval alemana, quizá Rothenburgo, en el Taube, en donde se exhibía una selecta colección de castigos empleados con los defraudadores, e incluso recuerdo, en una de las plazas de la ciudad de Asís, todo este repertorio de barras de hierro que correspondían a pies, codos o sus múltiplos. Allí sí hice una foto equiparando con mi brazo y mano dichas medidas.

En lugares como Dubrovnik se dice que la estatua de mármol de un caballero en medio de la plaza pública, que algunos identifican con el Roldán medieval, es la que marca con su mano extendida o su pie la medida, de la misma manera que el Apolo del frontón del templo de su nombre en Olimpia daba similares medidas para los arquitectos y artistas griegos. Supongo que dichas medidas, que tienen su reflejo en el trazado y proporciones del templo, tendrían sobre alguno de los sillares accesibles del basamento su copia y perpetuación, ya que no era cuestión de subirse a lo alto del templo ante cualquier reclamación o justificación.

Cuenta Levi-Provençal, hablando de la Sevilla del siglo XII, que en la mezquita mayor de esta población, que luego sería su catedral, se mostraban los patrones de los ladrillos utilizados en la construcción posiblemente almohade del edificio y medida o aviso para posteriores ladrilleros o mazarifes. Esto me recuerda que a lo largo de los tiempos las medidas de los ladrillos fueron susceptibles a los cambios de lo que podíamos llamar alza de precios y carestía de la vida. Luego volveré sobre

el patrón y módulo de este material, por lo general cerrado en el pie ($32 \times 16 \times 4$ cm), proporción más o menos rotunda y que se puede establecer como medida y relación o escala con las sucesivas, palma, palmo, codo y vara, pero en ello también entra la picaresca de los fabricantes, ya que recuerdo un documento de los tejares de Villapeceñil, dependientes de Sahagún, que en un momento el número de ladrillos se cambia por las cargas de un carro, ya que descubren los controladores de la obra que se hacen cada vez ladrillos más pequeños o finos que lo establecido. Así, aunque se redujera o afinara el producto, en la carga entran más ladrillos. Hecha la norma, hecha la trampa y viceversa.

Las vías reales y documentales para llegar al conocimiento de las técnicas desarrolladas por los mudéjares no figuran en imágenes, exceptuadas las de la techumbre de Teruel y algunas otras archiconocidas y contemporáneas, ya en las miniaturas de Alfonso X el Sabio (Cantigas XLII y LIII) o en alguno de los capiteles, como el usualmente mencionado y reproducido de Santa María de Nieva, en Segovia. Otro tanto sucede con algunos artistas cristianos que se retratan en obras románicas o góticas, caso del maestro Michael de la iglesia de Revilla de Santullán en Palencia y alguno de los escultores de Chartres. Hay que esperar a fechas muy tardías en las que algún maestro de obras se sitúa en una ventana observando la obra o bajo el púlpito, lugar muy frecuentado para darse a conocer, y puesto a la manera de nuevo Atlas, sobre el que descansa la obra realizada.

En el caso de la techumbre de Teruel conocemos la imagen de los carpinteros y los pintores, representados con sus herramientas y dejando entrever sus técnicas de trabajo, incluso de descanso o celebración. La imagen de los pintores a los que un servidor escancia una bebida me recuerda lo que hace algunos años leí en un libro de obra de fábrica del templo de Moratilla de los Meleros, que tiene una excelente techumbre de Alonso de Quevedo, el carpintero que hiciera la de la capilla de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares. Allí, aparte de valorarse los materiales, piedra, yeso, madera, y los pagos de tales, aparecen los otros pagos que se hicieron para celebrar el final de alguna parte del trabajo, como pan y vino o carne que se dieron a los obreros, hecho que parece que también se correspondió con alguna visita del veedor y arquitecto supervisor de dicha obra y de todas las del arzobispado toledano y complutense, Pedro Gumiel, a quien se pagaba un buen sueldo, por cierto.

Insisto en que no he dispuesto de muchos datos documentales, más que nada por la pérdida de archivos parroquiales y la dificultad que ha entrañado en años recientes la centralización de dichos archivos en la capital o centro de la diócesis, y la falta todavía de un inventario que ayude a abordar esa montaña de legajos. Hay que agradecer siempre la buena voluntad y creer en las lecturas que a menudo ofrecen algunos libros y manuscritos sobre la historia de algunas poblaciones y parroquias u otros datos espigados de documentos secundarios y paralelos. Así, conocemos los nombres y pagos de algunos artistas en poblaciones de Campos como Castromochó, donde se documentan las obras de Santa María y San Esteban y se establecen acciones de un mismo maestro en ambos lugares. Sabemos de similares datos por monografías de Cuenca de Campos, Carrión, Villalpando o Toro.

También conocemos por documentos cómo tanto el rey Alfonso VIII, en 1178, como el obispo de Palencia, Don Raimundo, se sirvieron de los moros de Palencia

en sus obras, pero tras 1194 el obispado se vuelve reacio a devolver a dichos moros para que reconstruyan las murallas de Palencia y ello arrastra un pleito que duró hasta 1415, en tiempos de Juan II. Algunos monasterios tuvieron moros en su servicio. Recuerdo el caso de las Huelgas o el de San Martín en Frómista, dependiente de San Benito. Los imagino en los monasterios de Astudillo y Calabazanos e incluso interpreto el nombre de uno de sus yeseros en ambos cenobios, Braymi, que trabaja en la sala capitular de Astudillo y en varias tumbas de Calabazanos, o lo que es lo mismo, para los Manrique. Algunas familias de la zona tuvieron siervos moros que trabajaron como albañiles, carpinteros o yeseros, caso de los Enríquez y Mendoza en Santa Clara de Palencia, donde Juana de Mendoza (1431) deja a sus artesanos moros (Rodrigo Mozote, Alí, Gusmín y sus hijos) en herencia a sus sucesores, y Pedro Manuel, señor de Montealegre, en su testamento de 1463 deja a su moro Azán. Es curioso que su sucesor Juan Manuel, señor de Belmonte de Campos y Cevico de la Torre, edificara un interesante palacio en esta última población con alfarjes policromos y yeserías en vanos y chimeneas con sus escudos y los de su esposa, Catalina de Castilla, después de 1477, y que el hijo de ambos, Pedro Manuel, obispo de León y Zamora y arzobispo de Santiago, se entierre en Boada de Campos con un lucillo de yesería con sus escudos y una soberbia techumbre mudéjar entre 1535 y 1543, fechas que dan para su muerte diferentes autores.

Conocemos la presencia de artistas mudéjares en Tierra de Campos por esos documentos, que de forma secundaria nos informan del fallecimiento de algunos personajes, y es curioso, porque en muchos casos no se explica que escojan sus protagonistas otros diferentes sitios de enterramiento. En el caso del obispo Pedro Manuel, anteriormente citado, deja una importante obra también en la iglesia y panteón de la familia en el convento de San Pablo de Peñafiel. Creo que el lucillo y pintura mural que hoy se exhiben en el Museo Arqueológico Provincial de Valladolid se deben a él, pero no fueron usados para su enterramiento, quizá la muerte le sorprendió en esta población de Boada de Campos. También lo hice ver con la tumba de Diego Gómez Sandoval, que debía de haber sido enterrado en tierras burgalesas y descansa en una capilla del lado de la epístola en San Francisco de Sahagún, santuario de la Peregrina, con una excelente decoración de yesería que muestra su escudo y todo el repertorio arquitectónico y ornamental del mudéjarismo del siglo XV. Dudas siempre tuve con los enterramientos de Santa María de Villalcázar de Sirga, ya que Leonor Ruiz de Castro pidió ser enterrada en San Felices de Amaya, pero tal vez no se cumplió su petición, porque al igual que los tejidos de Don Felipe, hoy en el Museo Arqueológico Nacional y en alguna colección extranjera, solo queda un zapato y un trozo de velo para ella. ¿Consiguió ser enterrada finalmente donde quería y por eso solo permanecían esos mínimos restos, o es que se violó y saqueó la tumba?

Con motivo de haber tenido que publicar y poner al día una guía de arte mudéjar en una de las provincias españolas caracterizadas por el arte románico, el Camino de Santiago y por una sorprendente floración de retablos y artistas renacentistas y barrocos, comprobé que lo relativo al arte mudéjar no existía, o por lo menos los historiadores oficiales no lo habían reconocido nunca como tal. Acostumbrados a esos términos que siguen bautizando de románico o gótico-mudéjar las manifestaciones artísticas de ese periodo, lo mudéjar había pasado como un hecho anecdó-

tico, presente en algunas manifestaciones. Estas, al expresarse en obras religiosas cristianas y como fruto de una etapa de florecimiento cultural y social de aquellas poblaciones, no pasaban de ser simplemente adjetivos, gran error que en otros lugares de la península no tenía cabida, acostumbrados a reconocer la presencia y la fuerza creadora del arte hispanomusulmán en Andalucía o la de algunas comunidades mudéjares importantes en Toledo o Aragón. Solo el desconocimiento del tema podría, no justificar el error, pero al menos pasar por alto la ceguera que ha caracterizado el arte medieval.

No voy a poner patas arriba en unos momentos todo lo aceptado durante años acerca de la superioridad del románico y con él de toda la cristianización dirigida que nos llegó desde Roma y que nuestros reyes medievales se apresuraron a aceptar y dar como buena y única. El arte y la arquitectura románica no son más que una respuesta a la demanda de unos repobladores, mitad guerreros y mitad ganaderos trashumantes. Su desarrollo, fuera de los grandes monasterios, hitos de peregrinación del Camino y fundaciones reales, que en la mayoría de los casos no son más que etapas de descanso temporal o eterno de esos monarcas, coincide con una cercanía y tradición constructiva de esas poblaciones del norte de la península. El románico se explica por valles y espacios cerrados, con una tradición de cantería, y más por el flujo de artistas que se mueven de Oriente a Poniente por las rutas de peregrinación, y por unas patentes y cartas pueblas que multiplican los monarcas con el fin de repoblar espacios vacíos y poder mover cada vez más al sur la frontera de la reconquista.

Como bien decía uno de mis maestros, el profesor palentino Julio González, todo eso empieza a hacer agua con los nuevos momentos propiciados por la influencia de Francia y la era de las catedrales. A partir de 1150-1200 los templos cristianos románicos en las nuevas ciudades y villas repobladas se acaban bien como se puede, y tan solo son los monasterios creados en este periodo los que tienen fondos para acometer obras o proseguir con lo empezado; benedictinos, premostratenses, cistercienses, canónigos de San Agustín..., completan sus obras entre 1180 y 1250: Aguilar de Campoo, Carrión de los Condes, Dueñas, Nogal de Huertas, San Andrés de Arroyo, Santa Eufemia de Cozuelos, Santa Cruz de Ribas y las abadías de Mave, Husillos y Lebanza. Tiempo en el que también aparecen algunos de estos monasterios en ladrillo: Santa María de la Vega en Palencia y Nogales en León. Momento, asimismo, de la gran eclosión de los centros del mudejarismo en Castilla: Sahagún, Toro, Olmedo, Arévalo, Cuéllar. Tiempo en el que algunas catedrales estaban completando su fábrica románica hacia 1220. Pero a partir de ese momento el proyecto es más grande e implica mayores recursos. Se recogen todos los diezmos para el gran proyecto catedralicio que comenzará a mediados del siglo XIII. León, Burgos, Palencia, Zamora, Toro e incluso lo que fuera colegiata de Valladolid reclaman todo lo atesorado por el clero rural, que ve cómo sus templos no han pasado de un ábside, una fachada o una torre.

Una de las pruebas más palpables es la catedral de Toro, cuya cabecera de cantería es un anuncio de los ábsides de ladrillo que llenaran toda la villa y entorno. El sistema de arquillos ciegos y su encabalgamiento es un ejemplo para algunos centros de ladrillo mudéjares de la zona castellana más al sur, como Cuéllar, Olmedo y Arévalo. En el caso de la propia ciudad de Toro, tan solo San Lorenzo, que arranca

de un fuerte basamento de piedra, sigue esta pauta, mientras que San Pedro del Olmo, el Cristo de las Batallas o El Salvador desarrollan unas arquerías altísimas que solo tienen su paralelo en la maltrecha iglesia de Castroalbón, León.

Muchas de las iglesias románicas de cantería han quedado elevadas hasta cierta altura y urge cerrarlas o buscar una solución de urgencia. Sahagún ha visto construirse un monasterio benedictino de los más grandes e importantes de la ruta compostelana, con buena cantería y rica escultura, pero con capillas mudéjares como la de Santa María, de la que se conservan los muros de ladrillo; incluso las iglesias de la población, como San Tirso, o del entorno dependientes de este cenobio, Santervás de Campos y San Pedro de Dueñas, tienen que quedar incompletas. No solo es el caso de León, sino que en Aragón sucede otro tanto, como en Daroca, que ve incompletos sus ábsides románicos de cantería, al igual que la Seo de Zaragoza y alguna parroquia del entorno, que se completaron con obra mudéjar de ladrillo. Además, es un periodo de guerra civil entre ambos reinos, y la relación entre Urraca y Alfonso I es de auténtica fricción, lo que favorece pocas inversiones arquitectónicas.

Es entonces cuando aparecen esos siervos, “mudayyan” (gallinas, cobardicas), como decía Fernando de la Granja en el I Simposio de Mudejarismo turolense, porque no se han atrevido a emigrar y se han quedado en lo que ellos consideraban su tierra y su trabajo. Ellos serán los que oferten un sistema de trabajo, ya secular en toda la zona desde el periodo romano: muros de tapia o ladrillo, techumbres de madera y una decoración sencilla (enlucidos, careados o yeserías). Las comunidades parroquiales seculares, frente a las monásticas, optan por estos artesanos y por soluciones de emergencia. Se cierran los muros inacabados con ladrillo o tapial y algunos de forma muy provisional, se cubren las naves con madera, y si los recursos, la población o algún patronazgo lo permiten, se decora el interior con yeso y alguna pintura. Es el momento en que algunos monasterios y grandes conjuntos monásticos hacen una iglesia o capilla extra de ladrillo para el culto de siervos y legos. Recuerdo la capilla de la Trinidad o de San Martino en San Isidoro de León, similar a la de cantería en las Huelgas de Burgos o la de ladrillo del monasterio de Santa María de San Martín de Valdeiglesias o la funeraria del monasterio de Tórtoles de Esgueva.

Muchos de los templos de Tierra de Campos que tienen importantes restos románicos en ábsides o torres los engloban en su obra posterior, a la espera de mejores tiempos. Así, hay iglesias como Cevico Navero, Monzón de Campos, Torre de los Molinos, San Juan de Santoyo, Santa Eulalia de Paredes de Nava y Santa María de Fuentes de Nava que aún hoy muestran esos arranques románicos, que en el siglo XIII quedaron frenados. Durante el siglo siguiente, aunque hay un cierto florecimiento en tiempo de Fernando de Antequera, tampoco parecen darse las condiciones oportunas para retomar la labor; la etapa de la peste negra o la guerra civil de los Trastámara siguen manteniendo en suspenso cualquier acción, pero la relación de Pedro I con Granada y la continuidad con sus sucesores, con la llegada de artistas desde el sur, va a propiciar un desarrollo y una tipología constructiva diferente. Es el triunfo del tapial y de la yesería o de las casas, palacios y murallas que surgen en este momento, esto es, un florecimiento del arte civil y militar, aunque del primero solo nos queden esos fósiles históricos que son los

conventos de órdenes mendicantes y alguna casa noble. A fines del siglo XIV y a lo largo de todo el XV es cuando empiezan a cambiar las cosas. El cereal y la demanda de caballos y una cierta explotación ganadera aprovechando las lagunas de la Nava y de Villafáfila, con ricos pastos, van a hacer soñar en un momento de esplendor. Acabada la guerra de Granada, y allí donde es posible, se levantan templos inmensos, no solo con estructuras y elementos góticos, sino que los mismos artistas mudéjares y sus descendientes, y otros venidos de nuevo desde el sur, van a ser los nuevos artesanos. Junto a los templos, grandes pósitos para recaudar ahora los diezmos parroquiales independientes de una u otra parroquia, y la conversión de numerosas sinagogas en templos, capillas o ermitas de la Cruz, el Corpus o del Cristo. Años después, avanzado el siglo XVI y tras las dispersiones de moriscos por Castilla como consecuencia de los levantamientos de Granada, es cuando echando mano de los censos de la Inquisición sabremos, además, algunos nombres y oficios ligados a ellos.

Por esta razón, me resulta difícil hablar de un estilo románico y gótico definidos, fuera de los grandes monasterios o catedrales, y sí de tres etapas muy claras del mudejarismo: la que atiende a cerrar los templos empezados desde inicios del siglo XIII, la que por influencia de Granada se da a mediados del siglo XIV y la que durante todo el siglo XV e inicios del XVI completa obras aún inconclusas y deja las mejores manifestaciones de techumbres, coros en alto, lucillos y yeserías, y que creará un tipo de templo de gran éxito en esta zona, en el sur de España e incluso en Canarias y América: la iglesia columnaria de tres naves con techumbres mudéjares.

La primera de las etapas se caracteriza por unos templos de ladrillo que siguen los *estilos 1 y 2 de Sahagún* (fig. 1), tal y como bauticé hace años. En el estilo 1 de Sahagún los ábsides románicos en piedra se completan con ladrillo, preclásico y clásico mudéjar según Manuel Valdés, protomorisco según Calzada, unas veces rematando en arquillos ciegos sobre ménsulas de este material y aleros molduras de origen musulmán, caso de San Tirso. Dependiendo de lo avanzado de la obra románica con soportes o algún muro de cantería completo, se trazarán bóvedas incluso góticas en San Pedro de Dueñas, o se mantendrán algunas formas ornamentales más primitivas, como en Santervás de Campos (fig. 3). El mismo caso se dará en algunos templos de fuera de Campos de Valladolid (San Juan de Fresno Viejo) y Salamanca (San Juan de Alba de Tormes). Quizá dentro de este apartado habría que considerar la iglesia de Santa María que levanta la infanta Elvira hacia 1120 dentro del monasterio de Sahagún y de la que se conserva uno de los muros de ladrillo, y aunque aparezca con otros nombres también en la historia de Sahagún (figs. 2 y 4).

Dos variantes del románico se darán, asimismo, en la comarca de Campos: *3 el de iglesias de tapia con ábside semicircular*, como son las iglesias de Mayorga de Campos, Santa María, Arbás y Santa Marina, o la de Castrobol, y *4 el de los ábsides planos al estilo zamorano o de la comarca del Tera*: iglesias de San Nicolás, San Pedro y San Miguel en Villalpando y Santo Tomé en Zamora (figs. 5 a 8 y 12 a 16).

El que hemos clasificado como *estilo 2 de Sahagún* tiene por comodín a San Lorenzo de esta población y la desaparecida de Santiago (figs. 1 y 3), y otros ejemplos en Gordaliza del Pino, Villapeceñil, Saelices del Río y Arenillas de Valderaduey. Se trata de iglesias de tres naves con cabeceras y muros de ladrillo, separadas por arcos apuntados de ladrillo doblados sobre pilar rectangular. Distingo claramente

este tipo de iglesias, que luego tendrán sus variantes en el sistema de *cimborrio de ladrillo o ábside-torre o ábside cimborrio* en la zona de Ávila-Valladolid (La Luga-reja de Arévalo, Almenara de Adaja, Tolocirio, ¿Samboal, en Segovia?), y la muy singular de San Miguel de Montuenga, con ábside interior trebolado o trilobulado, que curiosamente está reproduciendo una solución romana de la villa cercana de Almenara, uno de cuyos *tablinum* usa este sistema. ¿Fueron conocidos y vistos estos restos arqueológicos por los albañiles que la levantaron? Me inclino por ello.

La cuestión acerca del mudéjarismo toledano y su relación con el castellano está en que, como ya he mencionado previamente, las cronologías leonesas son anteriores, no solo para esa transposición al mudéjar 1 y 2 de Sahagún, sino que incluso en lo que serían los primeros ábsides de ladrillo gótico, *poligonales*, vuelve a darse una anticipación aquí, en Sahagún. Tanto San Francisco, la Peregrina, como la ermita de la Virgen del Puente, que fue de canónigos de San Agustín, son anteriores en documentación.

Otros ejemplos de ábsides mudéjares en ladrillo como el de Santa María de Renedo de la Vega, cisterciense, o de las parroquiales de Arenillas de San Pelayo y Alba de Cerrato en Palencia, pueden estar vinculados con talleres toledanos o segovianos. Hay, asimismo, numerosas iglesias de las que conocemos menciones o restos aislados que nos hablan de esa presencia de *carpinteros mudéjares en iglesias románicas*, caso de la del Sancti Spiritus en Carrión de los Condes, primer asentamiento de la comunidad de clarisas de esta población, y que conservaba en la grada parte de un frontal de canes de proa del siglo XIII muy similares a los de las techumbres de San Millán y de San Lorenzo de Segovia. ¿Talleres segovianos o toledanos? Si he de plantear dónde está más cerca la madera, me inclinaría por los primeros.

El *mudéjar toresano*: San Lorenzo, San Pedro del Olmo, El Salvador y el Cristo de las Batallas, al igual que Nuestra Señora la Antigua de Villalpando (fig. 6), el Salvador de Castrocalbón, San Boal de Pozáldez y quizá Santa María de Mojados, tienen en origen estructuras del segundo estilo de Sahagún, iniciado el siglo XIII, pero su decoración externa y la decoración de ladrillo nos hace pensar en un taller nacido en esta población y que, paradójicamente, no imita la decoración exterior de la catedral más que en San Lorenzo, iglesia con buen basamento y cimentación de sillería. ¿A qué se debe el cambio?, indudablemente a diferente taller, pero no alcanzo a ver los motivos históricos precisos. No creo que entre en esta categoría la Asunción de Almenara de Adaja, que a pesar de sus añadidos pienso que se trató como las iglesias cimborrio que surgen del estilo 1 de Sahagún y en parte del 2.

Otro de los núcleos y talleres mudéjares radica en Olmedo, dada la repercusión de sus iglesias de ladrillo, caso de San Andrés, con una soberbia y de las más antiguas y eserías en una de las capillas funerarias. San Miguel y la Trinidad, a pesar de ser consideradas posteriores, creo que guardan mayor relación con estos núcleos sahanguntino y toresano, y San Miguel en especial con el de Cuéllar. Dentro de la primera línea estarían San Pedro y Santiago de Alcazarén, mientras que las iglesias de Iscar, Aldea de San Miguel, la Asunción de Muriel y San Juan de Mojados se vincularían con el núcleo de Cuéllar, así como Rágama, Paradinas de San Juan y un amplio núcleo de iglesias abulenses que se salen de nuestra comarca de estudio.

Una variante muy extraña es la adaptación del *gótico levantino de grandes naves muy amplias y techumbres de madera sobre arcos diafragma*. Los mejores ejemplos

se encuentran en la abadía de Husillos, de cuatro tramos sobre tres arcos diafragma de sillería y techumbre de par y nudillo desaparecida, que tenía inscripciones cúficas y cuyas vigas llevaban una preparación de tela y yeso, algo único. Nave central con capillas al lado de la epístola, mientras que la de Santa María de Becerril de Campos tiene seis tramos sobre arcos diafragma, mal conservada su techumbre de par y nudillo, desaparecidos los nudillos, y en este caso la nave central con otra adosada sobre el muro del evangelio y donde se encontraban las desaparecidas o robadas pinturas de Pedro Alfonso de 1432, y de las que conservo las fotos que tomé, y otras posteriores del XVI que aún perduran, y que me hacen sospechar si no estaban vinculadas con el maestro Alfonso de San Pablo de Peñafiel, cuyas pinturas se encuentran en el Museo Arqueológico Provincial de Valladolid. Este tipo de gótico levantino tiene en San Andrés de Zamora y en la parroquial de Ayoo de Vidriales dos ejemplos y restos de una techumbre conservada, aunque posterior.

El arte gótico entra en toda Castilla y León con cabeceras poligonales sobre nervios de tres a cinco tramos, bóvedas de crucería sencillas y con contrafuertes marcados al exterior y en cantería, pero con la peculiaridad de que la dificultad de conseguir la piedra hace que aparezcan albañiles mudéjares, que convierten las formas en ladrillo, y junto a ellos carpinteros de la misma procedencia. El gran ejemplo es la iglesia de los dominicos o San Pablo de Peñafiel, panteón y patronazgo de Don Juan Manuel y su familia, con cabecera poligonal abovedada de ladrillo con contrafuertes marcados al exterior y con toda una variación de arquillos ciegos y decoración de este material en el exterior, pinturas murales en el interior y techumbres de madera policromadas.

A mediados del siglo XIV (1354-1356) Pedro I de Castilla y María de Padilla patrocinan la iglesia del que será convento de Clarisas en Astudillo, Palencia, junto al palacio real en construcción (figs. 31 y 36-39). Del mismo modo que pocos años después se hará la del convento de Clarisas de Tordesillas en Valladolid (fig. 47), y a inicios del siglo XV los Enríquez y Mendoza patrocinarán el convento de Clarisas de Palencia en paralelo con una soberbia iglesia, San Andrés de Aguilar de Campos (fig. 62), donde aparecen los escudos tanto de la primera como de la segunda mujer del Almirante, y que aparte de la característica cabecera poligonal de cantería y bóveda, tiene techumbres de madera y unas portadas que dan a las tres naves con arcos lobulados de tradición almohade y nazarí (fig. 9). Su estructura interior, sin embargo, corresponde al tipo 2 de Sahagún, con pilares rectangulares y achaflanados. La misma tipología de cabecera poligonal con tres naves ya del tipo de Campos se da en la de Santa María de esta población. Hasta cierto punto podría establecerse una relación con iglesias sevillanas, tales como San Marcos, San Andrés, San Esteban y Omnium Sanctorum (figs. 10, 17 y 29).

Un poco después los Pimentel, habiendo conseguido una serie de privilegios para Villalón de Campos, erigen la iglesia de San Miguel, donde se ensaya el pilar ochavado que será el que dé origen a la iglesia del tipo de Campos en el tránsito del siglo XV al XVI. Un poco posterior y de este tipo es la iglesia de San Pedro y la de San Juan de esta población, ya dentro del estilo de Campos.

Ya he señalado que la influencia del gótico hará que en Sahagún se cree un estilo de templo en ladrillo anterior documentalmente a los toledanos de Santa Fe, caso de la ermita de la Virgen del Puente o del Río y de la Peregrina, donde el ladrillo

consigue que empiecen a reducirse los refuerzos exteriores y donde se crean algunos elementos decorativos externos con arcos lobulados.

La *iglesia del tipo de Campos* (fig. 49) es una de las grandes aportaciones del mudejarismo en Castilla y León, que tendrá sus paralelos en Andalucía y Canarias, y que según algunos expertos es precedente de las iglesias jesuíticas en Sudamérica. Lo cierto es que frente a la iglesia opaca y de gruesos pilares, se opta por una iglesia columnaria, bien sobre soportes de piedra, madera, ladrillo macizo en forma octogonal o incluso un grueso enlucido sobre un vástago central. El espacio se abre en la horizontal y el templo gana en ligereza. La cubierta de madera también aligera el peso y en sus variantes de tijeras, artesas u ochavadas se contrapesa con las naves laterales a colgadizo y con dos volúmenes cúbicos en cabecera y pies: el presbiterio y la torre. La techumbre con tirantes evita todos los estribos exteriores y carga tan solo en los muros de tierra que llegan a alcanzar y sobrepasar el grosor de una vara castellana (figs. 13, 14, 17, 18 y 19 a 30).

Durante un cierto tiempo conviven cabeceras poligonales, ahora con techumbres ochavadas o medias techumbres ochavadas de madera, con la cabecera cúbica, caso de San Facundo, San Lorenzo y San Pedro de Cisneros, San Cristóbal y San Lorenzo de Villafrechós y la Asunción de Villavicencio de los Caballeros (figs. 24, 27, 32 y 33), muy similares al tipo B que registra para las iglesias granadinas López Guzmán.

Cuatro variantes se dan en la tipología de la iglesia de Campos, algunas incluso inexistentes en otras zonas de España, como las iglesias de tres naves con crucero de Santa María de Fuentes de Nava y San Miguel de Mazuecos de Valdejalte, en parte similares al grupo D de López Guzmán en Granada. Hay *iglesias de una nave* con cabecera cúbica y torre a los pies de similar volumen y que se corresponden con el tipo C de López Guzmán (San Martín de Villarmentero de Campos, San Pedro de Acebes, Santa Cecilia de Villalán, San Juan de Almaraz, Santa Eufemia del Arroyo, San Nicolás de Villagómez y la de Torre de los Molinos, cuya nave románica y aprovechamiento del muro sur con portada tuvo una adición en el siglo XVI), *iglesias de tres naves con torre y una sola cabecera* o *iglesias de tres naves con tres cabeceras y torre a los pies* con plantas de tres naves del tipo de Campos, los dos tipos más usuales, pero citar todas aquí sería como una lista de teléfonos o índice geográfico, y *las de cabecera románica*, registradas en Mayorga de Campos (Santa María, Arbás y Santa Marina) (figs. 29, 30 y 12 a 16).

Las iglesias de tres naves y una cabecera tienen diferentes tipos de soporte para la separación entre naves y estos han sido pelados o raspados en restauraciones recientes, una auténtica barbaridad que no concuerda con el origen y la imitación de sillares o de pilares ochavados. Sus techumbres son muy similares, exceptuando las realmente monumentales y novedosas de San Facundo de Cisneros (fig. 33), que sigue un ejemplo cordobés con soportes de columna que sustentan pilares y una techumbre acasetonada de rombos y plegada en dos direcciones, que creará la escuela o taller de Cisneros, y la de San Justo y Pastor de Cuenca de Campos, que incorpora a su vez personajes de tipo religioso tallados en madera que representan las virtudes en lo alto de sus soportes, y que será seguida por numerosas techumbres zamoranas y salmantinas con bustos de los personajes históricos que se ponen de moda en el Renacimiento. También un anónimo maestro de Fuentes de Nava dejó

en Santa María una techumbre sobre sus tres naves y crucero, en donde figuran un Padre Eterno y los cuatro símbolos de los evangelistas, que bien aseguraría que pertenecen al taller de Alejo de Vahía, autor del retablo de la Asunción de este templo, pero que por su situación y similar empleo en la iglesia de Villacé, que tiene otro Padre Eterno en la clave, y el hallazgo de un can en la iglesia de San Martín de Paredes de Nava, me hace pensar en obras de primera línea en los primeros años del siglo XVI.

Algunas de las iglesias de tres naves y tres cabeceras perdieron sus naves, como en Nuestra Señora del Castillo de Villalcón, pero conservaron, afortunadamente, sus tres cabeceras diferentes, que entroncan con distintos talleres de Tierra de Campos. Otras iglesias en el entorno fueron más desafortunadas y apenas conservan algunos restos, aunque importantes: Pozurama, Cervatos...

En cuanto a las torres de las iglesias de Tierra de Campos, habiendo sido ya citadas las torres-cimborrio y su proyección hacia tierras de Valladolid y Ávila, queda mencionar las usuales de la comarca de Campos. Buenos volúmenes cúbicos de tapial grueso, superando el metro y medio de grosor (dos varas), con forma apiramidada, escalonada con cuatro a seis cuerpos, de los cuales solo el último o los dos últimos son de ladrillo o, en su caso, forrados de este material, con vanos encuadrados en alfices y líneas de esquinillas. El interior tiene un cuerpo de escaleras de madera y solo en algunos casos se da el uso de una capilla abovedada o con una excelente techumbre de ochavo, caso de San Miguel de Mazuecos de Valdejinete. Realmente cumplen su función de estabilidad para las tensiones longitudinales de la nave y la de atalaya, sistema de orientación y conjuradero de tormentas. En algún caso he encontrado esa mención, como en Cuenca de Campos, a cuyo último clérigo conjurador mató un rayo y dejó malparado su púlpito.

Las techumbres mudéjares en la Tierra de Campos forman uno de nuestros más importantes patrimonios culturales, a pesar de todas las que han ardidido, se han perdido a lo largo del tiempo y todavía quedan en precarias condiciones, dada la despoblación rural y la emigración hacia núcleos industriales o más poblados. La misma riqueza agraria que justificó su creación y su funcionalidad en templos, conventos y casas particulares, o el desarrollo de algunas villas en función de las ferias y mercados, con plazas, soportales, pórticos y otras estructuras de madera que servían a los fines sociales de estas poblaciones, hoy se revela un problema para la circulación, conservación y nuevos usos.

A pesar de todo y sin querer centrarme en la riqueza tipológica de tales techumbres y sus variantes, tema que he estudiado y detallado en numerosas publicaciones anteriores, sí pretendo una reflexión acerca de las técnicas y funcionalidad de tales elementos leñosos. Toda la arquitectura que conocemos en esta comarca de Campos está supeditada a materiales y formas de trabajo que, además de ser tradicionales, son efectivos. Por esta razón, no hay que olvidar la metrología que determina el uso de unos u otros materiales, sea su transporte o su manipulabilidad. Hay que pensar que el transporte de vigas debía de atender a unos cánones que permitieran el uso de caminos de carretería y que propiciase la llegada desde la zona pinariega de estos elementos. La madera secada, cortada y escuadrada se ajustaba en el caso de las jácenas o tirantes a un tamaño que no debía sobrepasar los 5,90 a 6,20 m, algo así como 20 pies o 7 varas de longitud. Otra cosa era el trabajo de azuela,

el ensamblaje y la preparación y pintura de tales piezas, que se llevaba a cabo *in situ* y en el suelo del edificio donde luego se ubicaba, como recogieron de forma anecdótica o de cómic unos dibujos que realizara Enrique Nuere con motivo de una exposición de mudéjar en la que trabajamos hace muchos años.

En este proceso, las maderas se ajustaban en el suelo y se montaban los pares y los nudillos, o se organizaban los diferentes paños de la techumbre. Hoy nos puede parecer difícil de entender, incluso sin acudir a complicados sistemas de carga y subida. Tornos o grúas movidas por fuerza animal o el propio hombre elevaban las piezas sobre un recinto trazado y levantado en el suelo y en el que se habían utilizado los mismos métodos de medida y metrología que en la madera: pies o varas castellanas.

Basta con mirar las plantas de los edificios que se muestran como ejemplo de templos, palacios y casas de Tierra de Campos para ver que el sistema dependía en parte de la longitud de las piezas de madera y de su escuadría, porque estas proporciones determinaban los sistemas de triangulación o cuadratura del edificio. Ya he señalado en párrafos anteriores que tanto el volumen del presbiterio como el de la torre a los pies cumplían una función en el equilibrio longitudinal, y el equilibrio transversal estaba dirigido a la proporción de la nave central con las laterales y a la tensión que debían de recibir y mantener las vigas tirantes. Esto, unido al levantamiento de unos muros gruesos, con pocos vanos y el cierre superior de la cubierta, completaba el edificio sin muchos problemas, evitaba estribos o refuerzos al exterior y acompañaba una estabilidad necesaria.

En algún momento posterior quizá hubo que recrecer muros y evitar humedades o asentar mejor el edificio. De la misma forma, muchas techumbres comenzaron a recargarse con gruesas piñas en el almizate central, lo que muchos seguirán considerando como un aspecto ornamental más, pero que coincide con ese intento de reforzar los muros por contrapesos interiores, tal y como hace a fines del siglo XV y durante el XVI la arquitectura Tudor, y aquí las últimas variaciones de un gótico florido y el anuncio de un renacimiento en el que esos contrapesos tiene una nueva función, como aquí vemos en piñas de aletas, con temas figurativos o elementos que trasladan al interior la tensión que sufren los muros en la parte alta.

A nadie le debe extrañar que habiendo pintado y rematado las techumbres en el suelo puedan darse errores en el montaje, ya de ajuste de casetones y figuras, hasta de vigas invertidas, caso del alfarje de Santa Marina de Valencia de Don Juan, colección Varez Fisa, hoy en el Museo del Prado. También muchos de estos elementos leñosos fueron sustituidos, modificados y a menudo movidos por modas. Así, algunas escenas históricas en el coro alto de Los Balbases de Burgos pasaron a la parte posterior y con una difícil lectura. Las modas eran así y bastaba que a algún clérigo o patrono no le gustase algo para que se desmontase y transformase. Ni que decir tiene que avatares como guerras, incendios, saqueos y ventas de parte de muchas de estas obras deshicieron el hilo de lo que nos contaban en origen y provocaron que hiciéramos una lectura preiconográfica aislada y fragmentaria.

Las techumbres de Tierra de Campos tienen una funcionalidad y un mensaje claro, primero se trata de estabilidad y seguridad, y segundo de permitir un uso histórico o justificativo de lo que allí se representa. En el primero de los apartados las techumbres van evolucionando desde cubrir las naves con techos planos

holladeros o aljarfes, un tanto a la manera de la mezquita cordobesa en techos de iglesias románicas segovianas (San Lorenzo y San Millán de Segovia) y en alguno palentino (Sancti Spiritus de Carrión de los Condes, hoy Santa Clara), para luego proseguir por un simple sistema de tijeras o parhilara hasta las variantes de par y nudillo, que es justificado en obras del siglo XIV (Clarisas de Astudillo, abadía de Husillos, Santa María de Becerril de Campos) y sistemas mixtos a inicios del siglo XV (San Miguel de Escalada, San Andrés de Aguilar de Campos, San Juan de Castrojeriz, La Cruz de Dueñas).

Las artesas aparecen en los presbiterios de muchos templos: parroquiales de Boada de Campos, Añosa, Bahillo, Villaherreros y en San Pantaleón de Osorno. Se usó en pórticos como en Quintanilla de la Cueva y Santa Marina de Mayorga, y en capillas funerarias como en Arbás de Mayorga (fig. 59) y en Villacé. La ochavada (figs. 56 y 57) es la más frecuente para las naves principales de templos como San Pedro de Fuentes de Nava, San Justo y Pastor de Cuenca de Campos (fig. 60) y San Facundo y Primitivo de Cisneros (fig. 48). Aparece en las parroquiales de Valdesaz y de San Justo de los Oteros, Nuestra Señora de la Paz en Cevico Navero y el crucero de Santa María de Fuentes de Nava; en las cabeceras principales de San Justo de Cuenca de Campos y Santiago de Calzada de los Molinos, mientras que en la del presbiterio de San Facundo de Cisneros y Santa Clara de Tordesillas está partida por la mitad. Los pórticos de Santa María de Colaña (fig. 50) y la Asunción de Villacé muestran también dos buenos ejemplares.

Las de ochavo son las mejor representadas en los presbiterios, ya que por su forma cuadrangular y las trompas o pechinas atan mejor esta estructura y crean una auténtica macla o cubo estable. San Martín de Villarmentero, San Pedro de Acebes, Grajal de la Ribera, San Román del Valle, Jabares y Valdesaz de los Oteros, Cabezón de Valderaduey, San Juan de Villalón de Campos y las tres cabeceras de Villalcón son las más representativas. Se podría decir que casi todas o la gran mayoría de cabeceras cuadradas del mudéjar de Campos y de las iglesias de este estilo tuvieron este tipo de techumbre, que también alcanzó a pórticos: Santa María de Becerril, San Miguel de Fresno de la Vega y Vega de Doña Olimpa.

La variante cupular que tiene relación con las techumbres de este tipo sevillano y algunas de albañilería mudéjar castellano (Tordesillas, Mejorada) tiene en la mano de Juan Carpeil el carpintero que firma la de Villamuera de la Cueva, y al que atribuyo la de la Virgen del Castillo en San Facundo de Cisneros y la ermita del Cristo de Villafilar, unos de los mejores ejemplos de inicios del siglo XVI (figs. 32-35). El sistema de triángulos y trapecios, al igual que sus múltiples trompas de mocárabes, convierten el cuadrado en un círculo y lo cierran por un octógono central. Lástima que la última restauración de la cubierta de Cisneros no se preocupara de estudiar previamente estos temas y aunque la limpieza ha dejado ver algunas representaciones estelares o angelicales, lo cual encaja bien con las Pléyades de la techumbre sevillana de Embajadores, no se han localizado más datos acerca del autor y sus temas ornamentales, que han pasado desapercibidos en este trabajo.

Entre las primeras décadas del siglo XV y las del siguiente se multiplican los alfarjes de madera para claustros, galerías y coros altos en las iglesias y conventos, y numerosos edificios civiles se sirven de este tipo de cubierta para sus salas. Solo por citar alguno de los más importantes ejemplos donde se da una decoración

figurada policroma al temple con temas literarios y religiosos, y con toda la flora y fauna que corresponden a este periodo y que configuran el mundo natural y fantástico sobrenatural, me remito a Silos, Covarrubias, Vileña, Curiel de los Ajos, Los Balbases, Madrigal de las Altas Torres y Valencia de Don Juan, en lo que ya bautizamos Lázaro de Castro y yo hace cuarenta y dos años como escuela mudéjar burgalesa. En coros como San Juan de Santoyo, Santa María de Becerril de Campos (fig. 63), San Miguel de Támara y San Juan de Moral de la Reina se da una asombrosa manifestación de tipos humanos, escenas y animales llenos de ironía y temas religiosos que aluden a la vida de Cristo: Calzada de los Molinos o Molpeceres.

Desafortunadamente, la arquitectura civil que usó este recurso en salas y alcobas se ha mal conservado. Alcancé a ver, antes de que lo tiraran y quemaran, el palacio de Castrillo de Don Juan (figs. 44 y 45) y alguna de las casas de Fuentes de Nava, que configuraban una calle completa del siglo XVI, y donde aún quedan techos, cubiertas en muy mal estado, suelos de yeso y muros que incluso tuvieron alfombras y alcatifas, como muestran las huellas que perduran. Se perdieron en parte las casas de Dueñas (palacio de los Acuña), Cisneros y Villalón y en muchas de las existentes hoy día bajo techos de rasilla hay alfarjes y viguería original. Ignoro si se mantiene algo del palacio de los Manuel y Castilla, luego Tovar, en Cevico de la Torre. No nos permitieron acceder este año, pero en 1975 era uno de los mejores, con alfarjes policromados y vanos, chimeneas y escudos de yeso. Al igual que yesos y bovedillas recuerdo en hospitales del Camino de Santiago, casos de Villasandino, Frómista, Las Tiendas... Por desgracia no puedo decir lo mismo de las sacristías que tenían esta techumbre plana, pues han ardido y desaparecido las de San Esteban de Castromocho y la de Villemar.

Los monasterios y conventos, en especial de órdenes mendicantes, se sirvieron de esta arquitectura pobre que justificaba su regla más rígida, caso de las clarisas urbanitas, que no podían heredar y se mantenían de limosna. Así, han desaparecido muchos de los restos de estos cenobios, vendidos para sobrevivir, pero cuando uno entra en alguno de ellos cree revivir los siglos XIV-XVI con sus celdas, espacios comunales: coro, de profundis, reja, refectorio... El mejor ejemplo, con una estructura ajustada a una realidad y economía de recursos muy pobre es Calabazanos, con sus celdas cúbicas de tapia, sus celosías caladas de yeso y sus estructuras de madera para aislar y airear las naves. Buenos ejemplos de esto he visto en las Clarisas de Carrión de los Condes y celdas más amplias, incluso para servicio y cocina (anafres), en Tordesillas. Astudillo es el ejemplo de un palacio que se convirtió en convento, si bien respetó el espacio palacial para los capellanes y lo convirtió en un fósil histórico de mediados del siglo XIV. El edificio de tapia (figs. 36-39), con refuerzos de cantería atizonada en los ángulos y columnas con capitel de pencas a lo nazarí, se levantaba con muros de tapia de dos varas y media de longitud por una y media de altura, enlucida y cubriendo las tres o cuatro tongadas de nivel de apisonamiento. Todo eso se perdió en una drástica restauración que cubrió con tela metálica de gallinero y enfoscado de mortero, que poco a poco se caerá, su verdadera epidermis. La imagen que presento es anterior a esa restauración y se ven las cajas de tapia y las tongadas. Ya he publicado las medidas y proporciones que, curiosamente, corresponden a un hecatonpedon en longitud, con treinta pies de anchura y veinte de altura, y he tratado de hacer una reconstrucción de unas salas,

con alcobas en los laterales y con unos baños en el lado sudoccidental del palacio. La planta en U, muy similar a la de Tordesillas, y con el mismo tipo de acceso y portada de cantería, encerraba un patio con aljibe, de donde se obtenía el agua para los baños y para el recreo a partir de un pozo y noria en el extremo más cercano al actual convento, recurso también usado en Tordesillas y que allí hace circular el agua por los dos templetes del patio y la conduce a los baños junto al ábside de la iglesia (figs. 40, 41 y 43).

Otros conventos, como el de San Bernardino de Cuenca de Campos, también conservaban algunas de sus estructuras originales cuando los estudié en los años 70 del siglo pasado, aunque ya se habían sacado sus sepulcros y techumbres que hoy se encuentran en Santa Clara de Palencia y en el Museo Diocesano de esta ciudad (fig. 42). En aquellos momentos se podían ver en algunos conventos sus celosías originales, las vistas o lugar de recreo de las monjas y algunos espacios como el aguador de las Dominicas Piadosas, sistema para almacenar agua sin tener que salir y respetando la clausura (fig. 46).

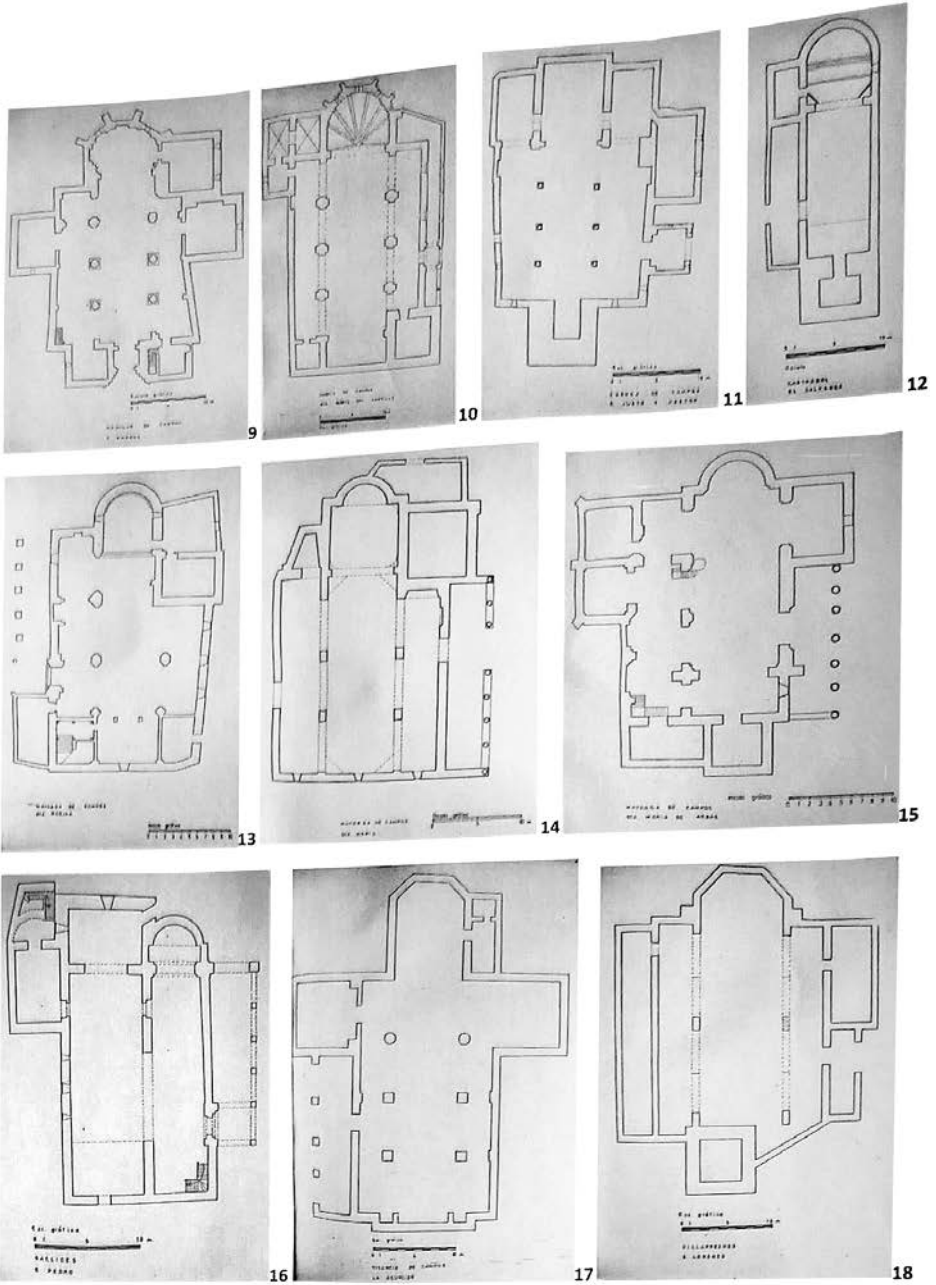
Hay otros muchos materiales y técnicas mudéjares que no es posible aquí reflejar al completo pero que tuvieron en la comarca de Tierra de Campos una buena representación, caso de las yeserías, de las que conocemos varias escuelas y nombres de artesanos: Braymi (fig. 53), Martínez de Carrión (figs. 52 y 54) y los de la Torre, antes de llegar a los famosos Corral de Villalpando. Algunos dejaron sus nombres y crearon nuevas tipologías en púlpitos (fig. 51), lucillos sepulcrales y frisos varios o arrocabes. No podemos olvidar muebles y obras de ebanistería o carpintería de uso cotidiano que llegué a ver y que ahora ignoro dónde se encuentran: puertas de pergamino de Dueñas, Fuentes de Nava, Tórtoles de Esgueva, Astudillo, Becerril y Ampudia; techumbres con preparación de cuero o tela, como las del palacio de Dueñas o de la abadía de Husillos; arcas y armarios que recuerdo haber visto en conventos de Astudillo y Valladolid. De las sillerías mudéjares quedan dos, de forma simbólica, en el Museo Arqueológico Nacional, la de Astudillo (fig. 64) y la de Gradefes, cuando el mayor conjunto sabemos que está en América, al igual que otros tantos restos como las famosas alfombras del Almirante (solo queda la de Villafuerte de Esgueva en el Museo del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid). Y en cuanto a la pintura mural, aunque arquitectos y restauradores se empeñen en los encalados por causa de la peste, solo quedan las de San Miguel de Villalón de Campos (fig. 61).

En la metalistería solo recuerdo algunos arcones con decoración de espuela y almireces varios en esas colecciones conventuales. Cerámica solo excavé algunos restos del siglo XIV en el convento de Astudillo y en los museos de la zona vi algún ejemplar, aunque muchas veces de distintas procedencias. Las excavaciones de los últimos años en Valladolid capital, en lo que fueron casas y palacios medievales, han dado muchos ejemplos. Y otro tanto sucede con los guadamecés que debieron decorar muros de casas y frontales de altar en iglesias. Creo reconocer las huellas de su presencia en los antiguos catálogos provinciales, pero ni uno solo conservado. Y cuando veo los soberbios retratos de los Reyes de Judá en la predela del retablo que pintara Pedro Berruguete para Santa Eulalia de Paredes de Nava, y cómo se repiten formas similares en otros de la zona o de la escuela, me pregunto: ¿dónde fueron a parar esas obras de cuero, dorado y policromado, con inscripciones árabes

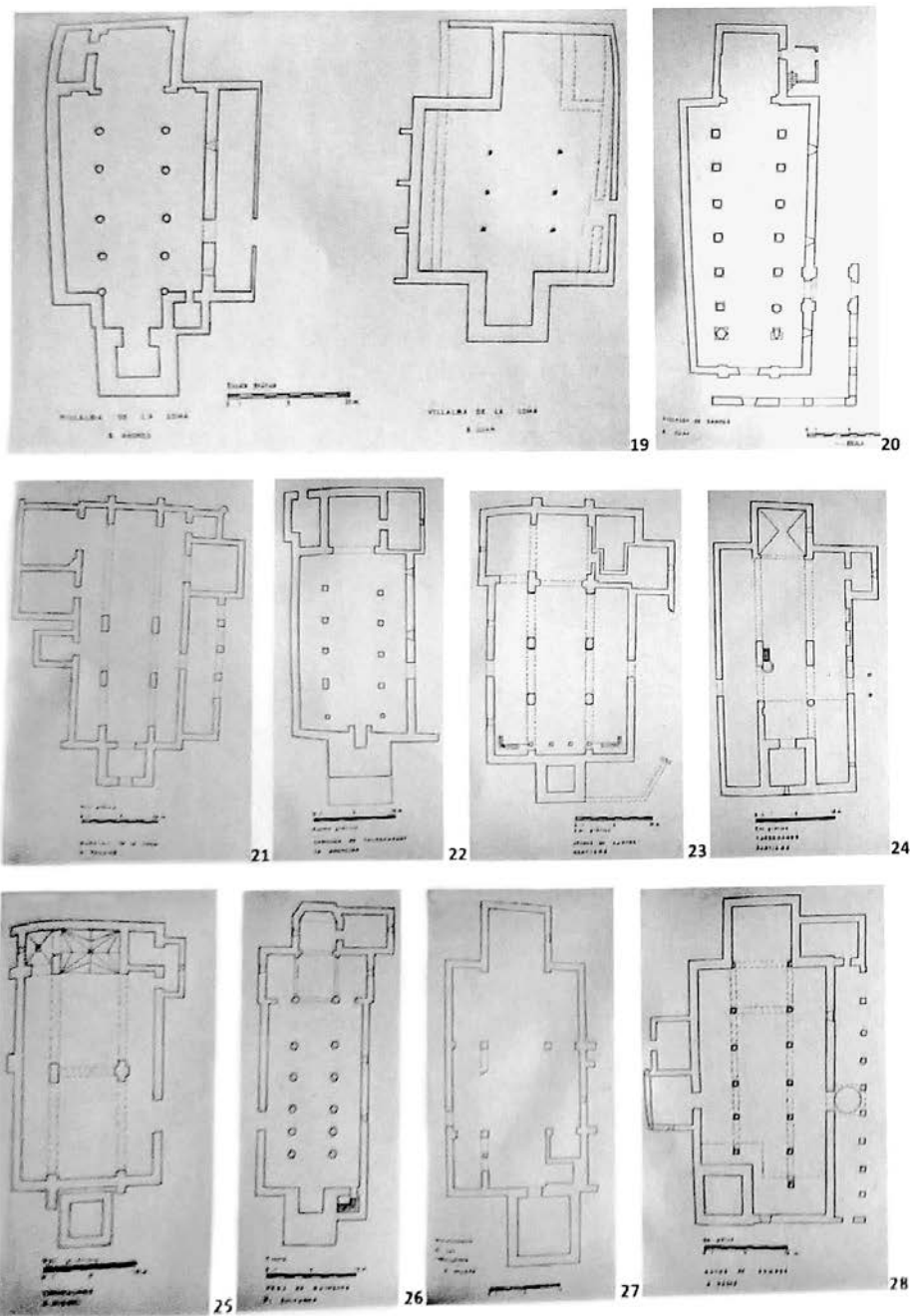
y símbolos hebreos? Y es más, pienso: ¿dónde están las mezquitas de los moros de Tierra de Campos?, porque de las sinagogas tengo por cierto que el fósil histórico que ha conservado el lenguaje o la toponimia urbana, como la Cruz, el Cristo o el Corpus Christi, en algunas ermitas o capillas, me habla al menos de una reutilización de solares, cuando no de muros y fábricas (Astudillo, Dueñas, Paredes de Nava, Fuentes de Nava, incluso hay un despoblado de La Sinoga en Valladolid).

Volviendo sobre los Reyes de Judá, ¿no son retratos de contemporáneos deseando congraciarse y convertirse en cristianos viejos por la mano del artista? No son reyes, sino rabinos con el rimonim de la Torá en la mano, no el cetro. Y si el maestro Diego Angulo se atrevió a decir que Berruguete se autorretrataba en uno de ellos, por un personaje con verruga, yo tengo casi por cierto que alguno de los judíos de Paredes de Nava buscó por este medio congraciarse y quedarse sin ser expulsado, al igual que los dos obispos burgaleses, Pablo de Santa María y Alonso de Cartagena.

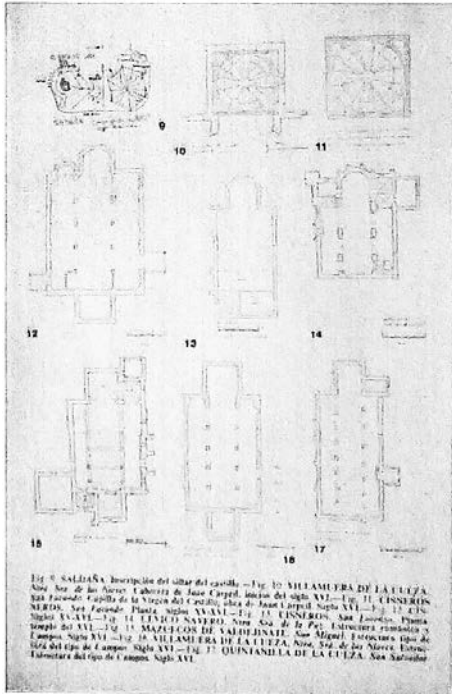
Queda mucha tarea por hacer y, seguramente, los profesionales actuales del mudejarismo en la zona podrán dar cumplida cuenta de esta tarea y aportar nuevos datos en futuros simposia turolenses.



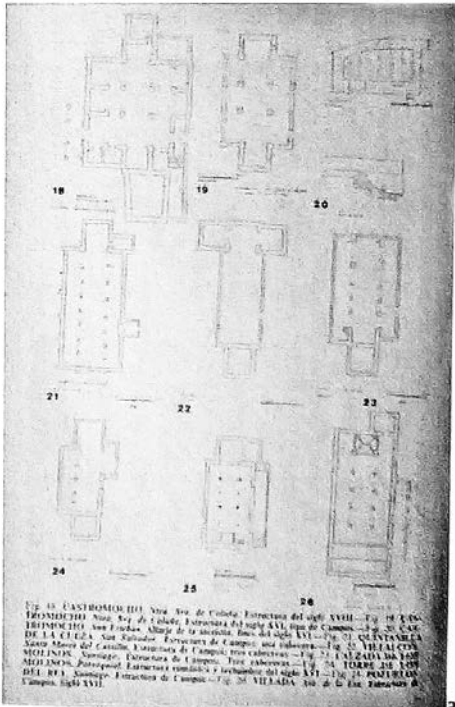
Figs. 9 a 18.



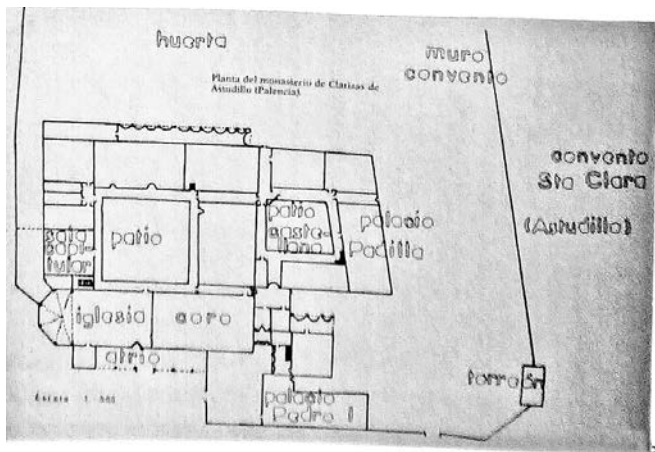
Figs. 19 a 28.



29

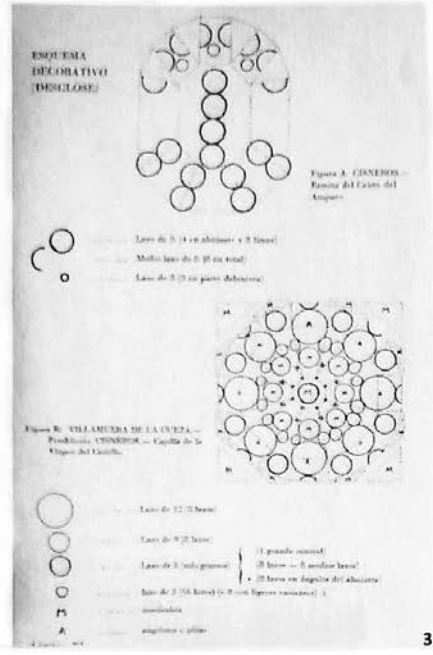
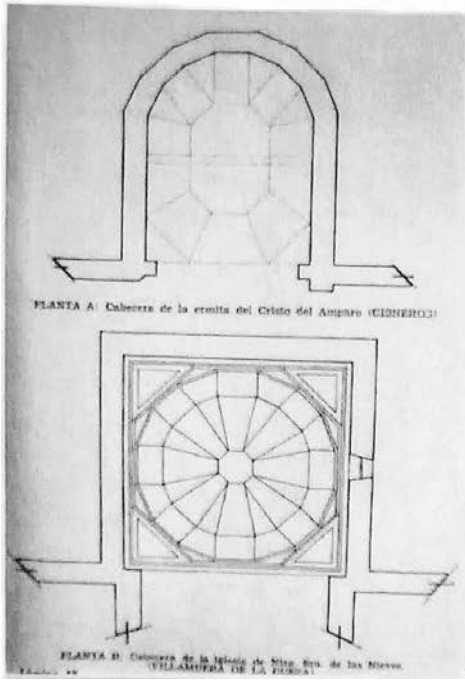
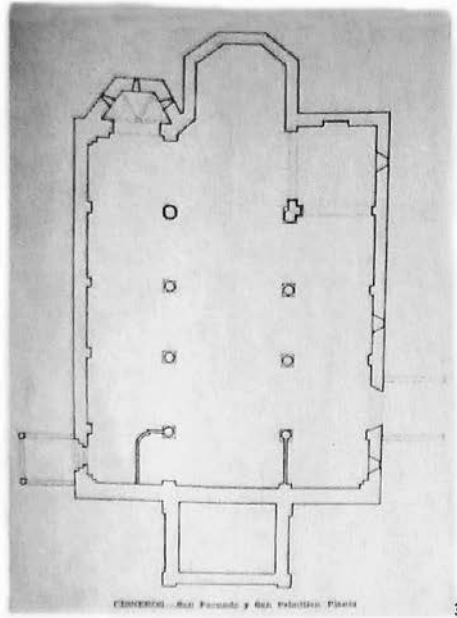
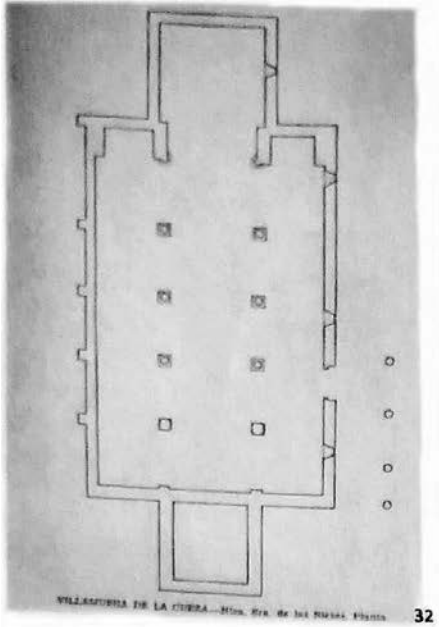


30

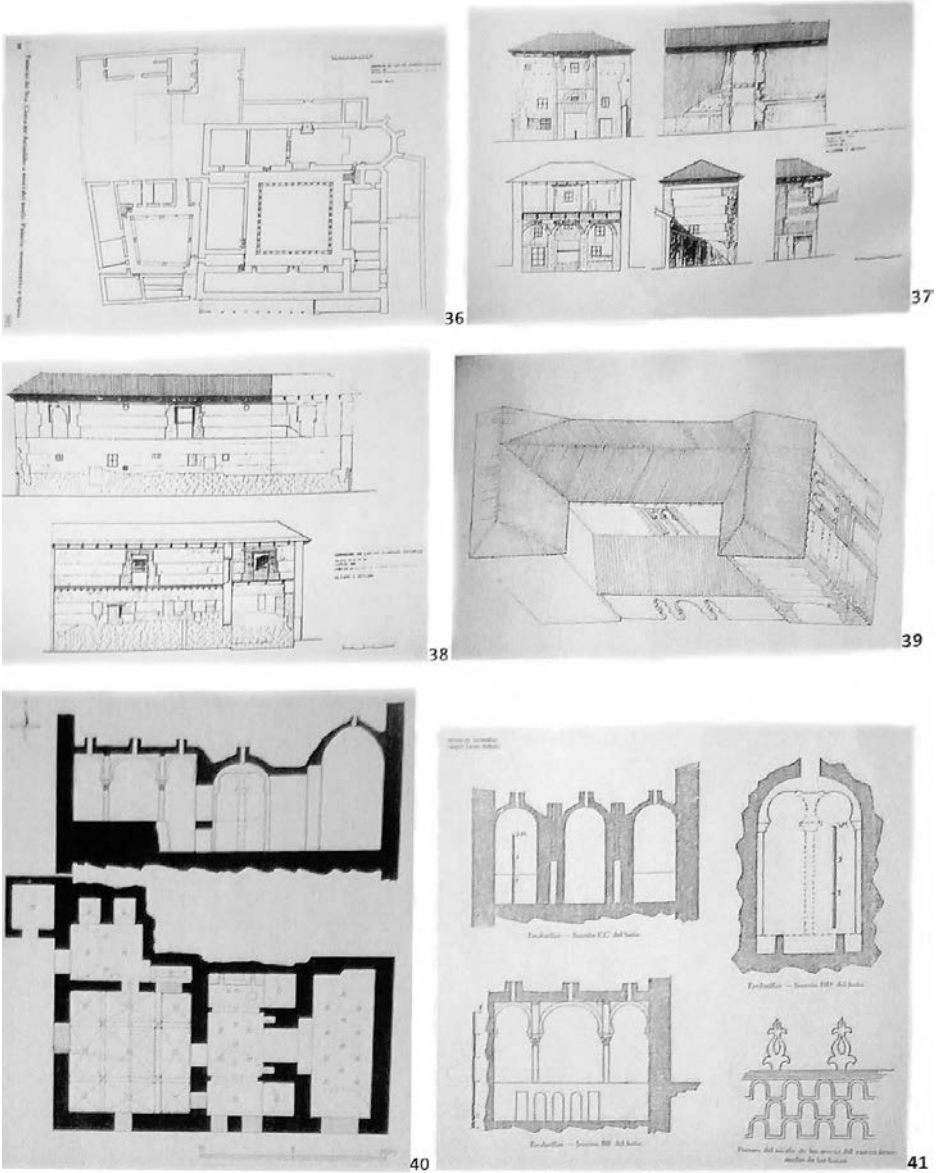


31

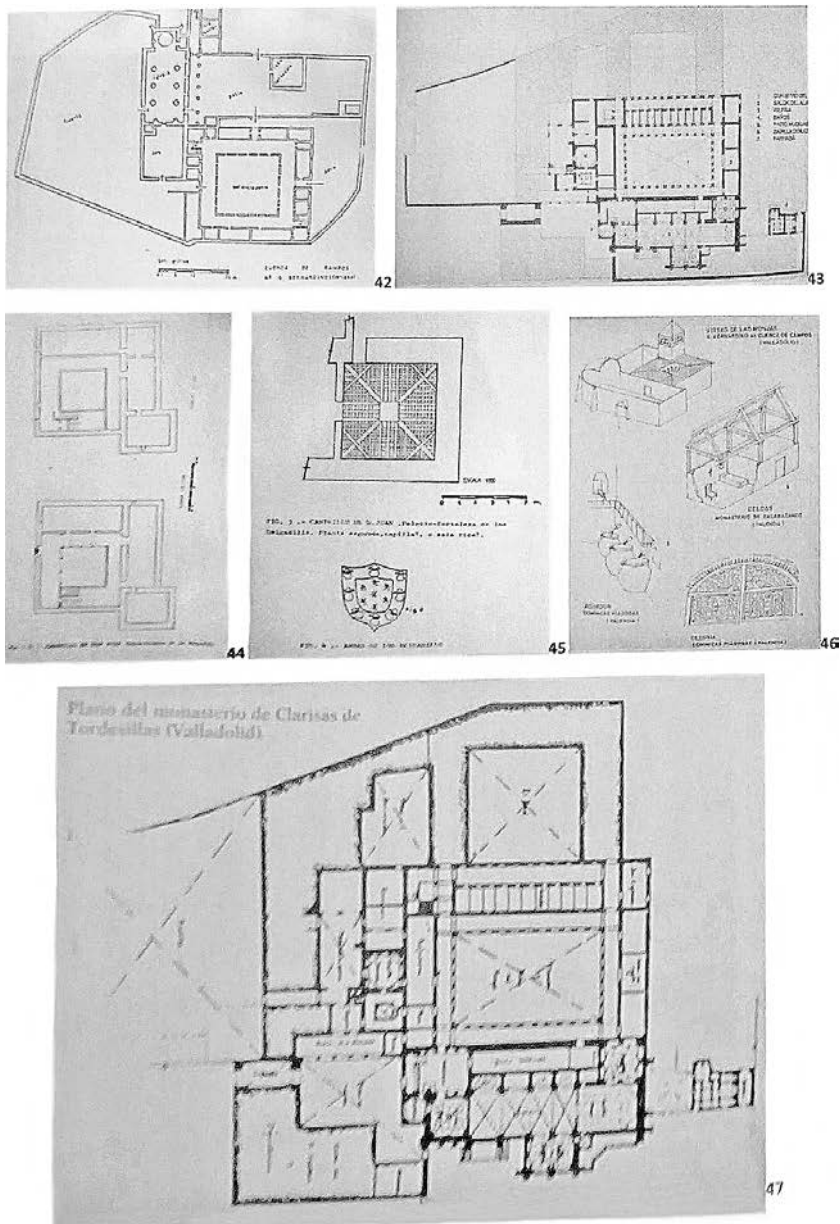
Figs. 29 a 31.



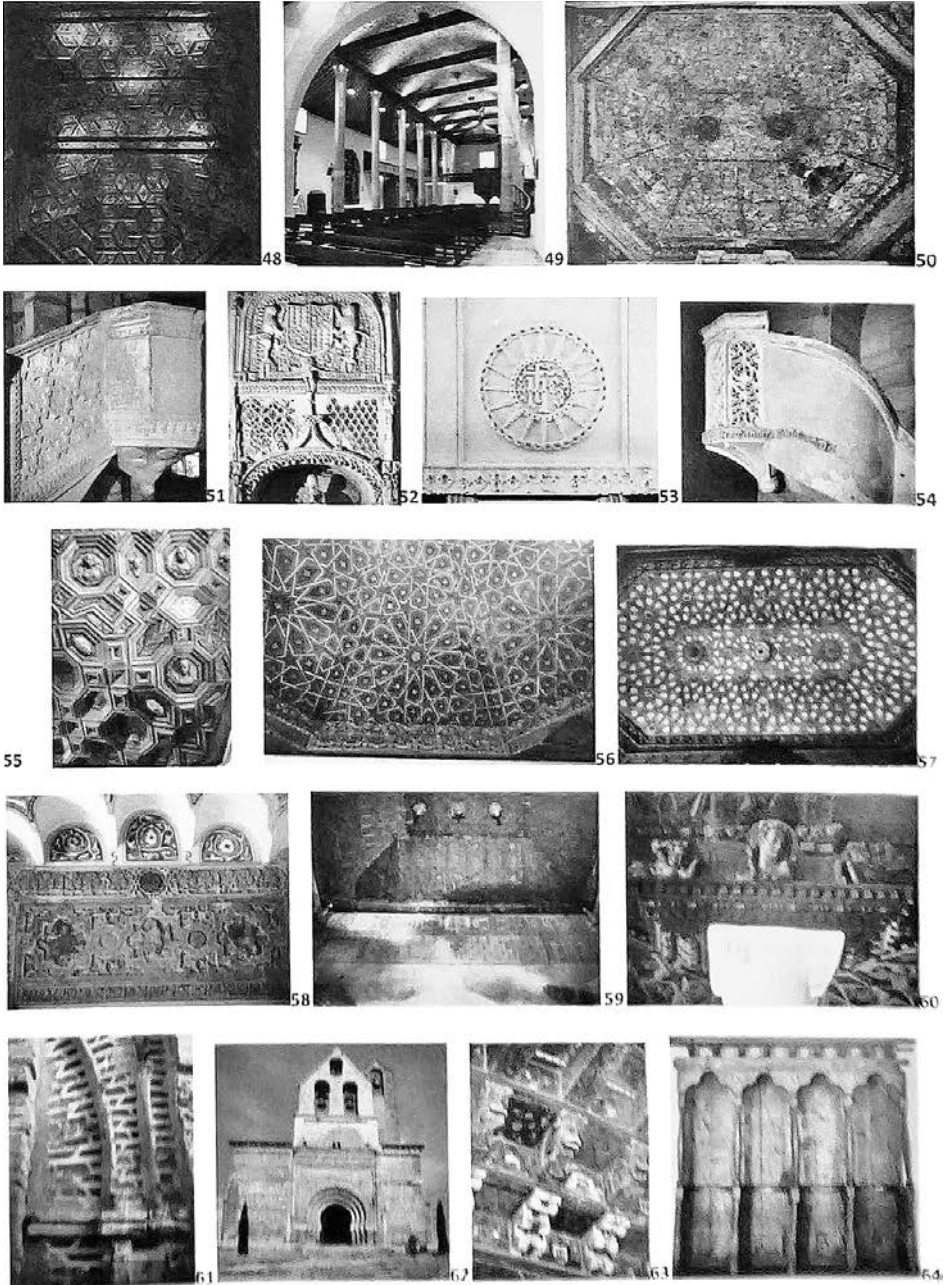
Figs. 32 a 35.



Figs. 36 a 41.



Figs. 42 a 47.



Figs. 48 a 64.

EL ARTE DE LA CONSTRUCCIÓN MUDÉJAR EN PORTUGAL

Dolores Villalba Sola
Francisco José Díaz Marcilla
(IEM-FCSH/NOVA)

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *El mudéjar en el reino de Portugal y el Algarve. Arquitectura y percepción histórica (ss. XIII-XVII)*, que fue financiado por el Instituto de Estudios Turolenses en 2016. El estudio que sigue a continuación pretende ser una aproximación al arte de la construcción mudéjar en Portugal, y más concretamente a varios de los elementos que le dieron forma: agentes, diseños y materiales. No obstante, debemos advertir que, aunque se citarán ejemplos relativos a todo el territorio portugués con el objeto de visualizar el panorama global, nos centraremos en dos de las regiones en las que más ejemplos se han conservado de este tipo de sistemas de construcción: el Alentejo Central y el Baixo Alentejo (fig. 1).

Cabe comenzar esta sección aludiendo a una realidad que no se le ha escapado a ninguno de los investigadores que se han adentrado en el análisis del fenómeno mudéjar, principalmente en su vertiente artística, en Portugal: la existencia de una clara diferenciación entre el impacto artístico que tuvo el mudéjar en el reino de Portugal y en el resto de reinos cristianos ibéricos, de tal manera que todavía sigue abierto el debate de si se puede hablar con propiedad de arte o estilo mudéjar en el caso luso (Dias, 1996a, pp. 179-181; Pérez, 1994; Pereira, 1995, pp. 39-42). De este modo, uno de nuestros objetivos ha sido aportar nuevos datos que permitan esclarecer la existencia o no de los sistemas constructivos mudéjares en Portugal.

EL MUDEJARISMO EN PORTUGAL: ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio del mudejarismo en Portugal ha estado marcado desde sus inicios por la dispersión y la escasez de las investigaciones, tanto a nivel histórico como artístico. Esta situación es el resultado, según Filomena Barros (2011), de la disparidad a nivel de vestigios artísticos de andalusíes entre los actuales territorios de España y Portugal, puesto que la presencia predominante de grandes obras musulmanas en

ciudades como Zaragoza, Toledo, Córdoba, Sevilla y Granada habrían determinado, por un lado, la permanencia de los sistemas constructivos andalusíes, dando lugar a un mayor desarrollo de los sistemas constructivos mudéjares; y por otro, a una mayor necesidad de analizar ese nuevo universo nacido de la adaptación de estos sistemas al mundo cristiano, algo que no habría ocurrido en el caso portugués. Sin embargo, existe otra serie de factores que ha llevado a esta limitación de los estudios del fenómeno mudéjar en Portugal.

Los primeros análisis históricos sobre los mudéjares se remontan a los años 80 del siglo XX (un primer estudio sobre minorías de Martins, 1961; después, Tavares, 1982, y Leite de Vasconcelos, 1984), una fecha tardía si tenemos en cuenta el desarrollo del estudio de este componente social, a nivel histórico, en España (además de la famosa obra decimonónica de Fernández y González, 1866, caben señalar los siguientes estudios regionales: Macho, 1923; López, 1935; Gual, 1949; Ladero, 1969). Así, el conocimiento a nivel histórico de los mudéjares portugueses o *mouros* –como son denominados en la documentación– no es muy amplio. Ciertamente, las fuentes donde quedan reflejadas las actividades de este grupo social no son específicas, aunque sí son aludidos de forma directa en determinadas leyes, como en los privilegios reales, comenzando por el primer rey portugués, Afonso Henriques, en 1170 (foro concedido a los *mouros livres* de Lisboa, Almada, Palmela y Alcácer do Sal) y los siguientes de Afonso III en 1269 (foro para los moros libres de Silves, Tavira, Loulé y Faro) y en 1273 (Évora), y Dinis I en 1296 (Moura) –según informa Barros, 1990, pp. 87-88–, así como los más tardíos privilegios otorgados por João II en 1487 (Moura), 1488 (a la comuna de Setúbal), 1490 (Lisboa) y 1491 (Beja), o incluso el propio Manuel I, tras el decreto de expulsión de 1496, otorga un privilegio a los “*mouros que viverem ou estiverem nos reinos de Portugal*” en 1502 (Archivo Nacional da Torre do Tombo, *Chancelaria de D. João II*, l. 10, f. 104; l. 12, f. 36; l. 14, f. 18; l. 21, f. 111; *ibidem*, *Chancelaria de D. Manuel*, l. 6, f. 110v).

Sin embargo, la dificultad que entraña la localización de estos *mouros* dentro de las fuentes ha provocado un acercamiento circunstancial a dicho tema. No obstante, los aspectos más sociales y culturales de las comunidades musulmanas presentes en territorio portugués han sido objeto de recientes estudios, que han permitido dibujar un cuadro más o menos preciso –dependiendo de la documentación conservada para cada comarca– de la evolución a lo largo de la Edad Media desde la conquista cristiana hasta la Edad Moderna, por lo que remitimos para estos aspectos a los estudios de Moreno (1994), Kemnitz (1996), Boissellier (2000) y Barros (1999 y 2007), entre otros.

Con respecto al análisis del mudéjar a nivel artístico en Portugal, este no comenzó realmente hasta la década de los 40 del siglo XX con varias publicaciones realizadas por investigadores españoles: Florentino Pérez Embid (1944) y Leopoldo Torres Balbás (1945), las cuales no han sido superadas hasta el momento. De hecho, la obra de Pérez Embid *El mudéjarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina* sigue tratándose de la obra de referencia para el conocimiento del mudéjar en Portugal, a pesar de que varias de sus premisas ya fueron superadas por el propio Torres Balbás en el año 1945; si bien no debemos olvidar que investigadores portugueses como Rui Lino (1953) o Túlio Alberto da Rocha Espanca (1957) ya hablaban de la existencia de elementos mudéjares en la arquitectura portuguesa.

Sin embargo, no fue hasta la década de los 80 del siglo XX cuando resurgió el estudio del mudéjar a nivel artístico con varias publicaciones de Pedro Dias (1979, 1994, 1996 y 2009). Dicho investigador se ocupó principalmente del análisis de la ciudad de Coímbra y de los elementos mudéjares, retomando el tema del mudéjar en el arte manuelino en especial. A estos estudios seguirían análisis superficiales, menores y en muchos casos bastante limitados a un elemento constructivo (azulejos, armaduras, mocárabes) de otros autores como: Maria José Goulão (1986), Rui Carita (1991), José de las Cuevas (1944), Paulo Pereira (1995), Gonçalo Lopes (2011) y Heitor Silva (2014). Un panorama que deja patente la necesidad de un estudio de conjunto más profundo en lo referente al arte de la construcción mudéjar en Portugal.

LOS AGENTES DEL SISTEMA CONSTRUCTIVO MUDÉJAR EN PORTUGAL Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

La identificación de los agentes, es decir, de los arquitectos, alarifes, carpinteros, picapedreros, etc., que desarrollaron los sistemas constructivos del mudéjar en Portugal es, sin duda, una tarea difícil, dada la escasez de alusiones dentro de la documentación. Asimismo, en el caso portugués se reaviva, aún con más fuerza, el antiguo debate de si los agentes constructivos de estas obras son o no musulmanes, en este caso *mouros*, o si se trata de un sistema constructivo que involucra en su realización, de forma transversal, a cristianos y musulmanes, como indicaba Leopoldo Torres Balbás (1945). Como en el caso español, no pensamos que exista una respuesta que sea capaz de abarcar todos los casos y a todo el extenso territorio en el que se implantaron estos sistemas constructivos. Así como tampoco es posible dar una respuesta general para todo el arco temporal en el que constatamos el uso de sistemas y elementos arquitectónicos propios del mudéjar, conjugados en muchos casos en Portugal con otros estilos artísticos, como el gótico (Almeida y Barroca, 2002; Custódio, 1989; Pereira, 1995, pp. 39-42; Silva, 2014) o el manuelino (Dias, 1979; Dias, 2009, pp. 87-96; Manique, 1949; Pérez, 1944).

Por consiguiente, consideramos que cada caso responde a una realidad particular, si bien hemos podido identificar una diferenciación, como observaremos más adelante, entre las obras construidas entre el siglo XIII y mediados del siglo XV, y las llevadas a cabo desde mediados del siglo XV y el siglo XVII. Así, mientras que en las primeras se denota no solo una mayor intervención de agentes musulmanes, sino también la creación de obras en las cuales predomina el sistema constructivo mudéjar, en las segundas la existencia de artífices musulmanes disminuye en pro de agentes cristianos, que ejecutan obras en las que se insertan elementos arquitectónicos mudéjares (arcos, mocárabes, decoraciones geométricas, azulejos), pero con predominio de otros sistemas constructivos como puede ser el gótico, el manuelino o el renacentista. Esta situación es el reflejo claro del cambio social y económico que se produce en Portugal entre los siglos XV y XVI, con el denominado periodo de los Descubrimientos y la expansión portuguesa por América y África. Hechos históricos que llevaron parejos no solo la revitalización económica del país, sino también la llegada de novedosas influencias procedentes de los nuevos territorios

portugueses (americanos y africanos), ante las cuales se forjaría una nueva identidad portuguesa que utilizará al arte y, sobre todo, a la arquitectura como un medio de representación.

De esta manera, será ahí, dentro de ese nuevo sistema artístico surgido del sincretismo cultural vivido por el pueblo portugués, en el que la herencia andalusí volverá a jugar un papel importante. Por eso dentro del arte desarrollado durante el periodo del rey D. Manuel, los elementos arquitectónicos de herencia andalusí vuelven a resurgir, en parte como representativos de la herencia musulmana y mudéjar, pero también en parte como una moda exportada desde España. De este modo, debemos prestar atención a ambas situaciones a la hora de identificar los agentes del arte constructivo mudéjar en Portugal, empezando por los primeros.

Con la creación del reino de Portugal y su expansión hacia el sur durante el siglo XII, culminándose el proceso en la centuria sucesiva, se constatan de manera consecutiva la aparición de *mourarias* (barrios de mudéjares) por todo el territorio conquistado, que se desarrollarán no solo en antiguos barrios de la ciudad, sino también en nuevos barrios construidos fuera de las murallas con el objeto de agrupar y a la vez controlar a dicha población. Un ejemplo paradigmático de ello es el caso de la *mouraria* de Elvas, ciudad que tras su conquista en 1230 fue abandonada por la población musulmana, y cuya *mouraria* fue creada en el año 1270 (Ventura y Resende de Oliveira, 2006, p. 23), bajo orden de Afonso III, para dar acogida a los musulmanes llegados de la recién conquistada Badajoz (Barros, 2014, pp. 275-276; Branco, 2013, p. 420; Fernandes, 2008, pp. 76-81). Asimismo, con la creación del reino portugués se configurarán también las llamadas *comunas* (agrupaciones de mudéjares legalmente constituidos y reconocidos). De manera breve, y de cara a su posterior cotejo con los datos que les presentaremos después, han sido identificadas las siguientes *comunas* entre los siglos XIV y XV: Leiria, Santarém, Alenquer, Lisboa, Palmela y Almada, Alcácer do Sal, Setúbal, Avis, Estremoz, Elvas, Évora, Moura, Beja, Silves, Loulé, Tavira y Faro (Barros, 1990). Unas *comunas* dentro de las cuales existían *mouros* que ejercían oficios relacionados con la construcción.

El documento más antiguo localizado hasta el momento que menciona el empleo de alarifes *mouros* en las construcciones portuguesas data del año 1280 (*Chancelaria de D. Dinis*, l.1, f. 35). Dicho documento promulgado por el rey Dinis va dirigido, como ya comentaba Filomena Barros (2011, p. 193), a sus *mouros forros*, que se encontraban en las cercanías de Sintra trabajando en la construcción y mantenimiento del palacio de Oliva, así como de las casas de la *madina* del castillo y de los alrededores de este, estando obligados a ello por ley: “[...] uidelicet reuoluere adubare et rreficere mea palacia de Oliua et Casas de almedinis utilis de meo Castello de Sintria et adubare eyrados de turribus” (*Chancelaria de D. Dinis*, l.1, f. 35). El documento nos corrobora, en primer lugar, el uso de alarifes musulmanes en las obras promovidas por la Corona; y segundo, nos aporta información importante para el conocimiento de la ciudad de Sintra en este periodo, dado que nos indica la existencia de una serie de casas dentro de lo que se denomina *Castello*. También en esta época ha sido datada una inscripción anónima (Barroca, 2000, p. 66; Barros, 2011, p. 198; Nykl, 1940, pp. 408-411; Nykl, 1946, pp. 167-169) en árabe en una lápida presente en la Sé Velha de Coímbra: “Éscribí esto como recuerdo permanente de mi sufrimiento. Mi mano perecerá un día, pero la grandeza permanecerá”. Su primera traducción fue a

cargo de Nykl (1940, pp. 408-411) como: “I wrote (this) as a permanet record of my suffering: my hand will perish one day, but greatness will remain”.

Dicha inscripción, de ser realmente perteneciente a este periodo –puesto que no existe ninguna fecha en la misma que lo corrobore–, constataría nuevamente la existencia de alarifes musulmanes, en la mayor parte de los casos anónimos, trabajando para la Corona y la Iglesia, las dos instituciones del poder en el reino de Portugal durante la Edad Media, encargadas de crear la identidad de este nuevo reino frente a lo que restaba de al-Andalus y frente a los reinos de Castilla, Navarra y Aragón.

De igual forma, y paralelo en el tiempo a los dos casos anteriormente mencionados, se presenta el único caso, para este periodo, en el que conocemos el arquitecto constructor de una obra llevada a cabo por un *mouro*. El llamado “moro Calvo” o “Galvo”, que trabajó a finales del siglo XIII en la construcción, como maestre, del castillo de Alandroal, tal como se refleja en la inscripción sobre lápida en la torre de entrada al recinto por la Porta Legal (“LEGALI: BI: IL:ILLALLA: DEUS:/E: E DEUS: SERA: POR: QUEN: EL/FOR: ES(s)E: VENCERA: EU: MOURO: G/ALVO: FOI: MAESTRE: DE FAZER: EST/E CASTELO DO ALANDROAL”), llamada precisamente así por el comienzo del mencionado epígrafe en el que se reproduce con ciertos errores el lema de los nazaríes (*Wa lā gāliba illā Allāh* «ولا غلب إلا الله»): “LEGALI: BI: IL: ILLALLA”, traducible como “No hay más vencedor que Allāh (Dios)” o “No hay vencedor sino Dios”. Este inicio de inscripción deja bastante clara la existencia de una relación entre este maestre arquitecto y el reino nazarí de Granada. La fortificación fue comenzada a construir bajo el requerimiento de la Orden de Avis, entre el año señalado por la segunda inscripción de la torre de la entrada, 1294, y el que aparece en la inscripción de una lápida actualmente conservada dentro de la iglesia-matriz, 1298, durante el reinado de Dinis I. Asimismo, existe otra lápida, que viene a corroborar la autoría de un maestre musulmán de las obras del castillo (fig. 2a), en la que aparece, debajo de un escudo de armas con la cruz de la Orden de Avis –junto a dos aves (parecidas a cuervos) y dos cadenas, y que recordaría mucho al posterior escudo de armas de la villa de Alandroal–, una inscripción que dice “Mouro me fez” (Manso, 2013, pp. 36-43). Esta práctica de la firma de las construcciones la vemos también utilizada entre el siglo XIII y XIV en otros contextos de expansión del sistema constructivo mudéjar en la península. Un buen ejemplo de ello es la lápida con inscripciones encontrada en la catedral de Baeza:

En el año del señor de mil e tresientos e noventa e cinco años, regnante en Castiella el muy alto señor rey D. Enrique con la reina D^a Catalina e seyendo obispo D. Rodrigo, natural de esta ciudad fue fecha esta torre e fue ganado el Alcaçar de Baeza en el año del Señor de mil e doscientos e diez e nueve años e dotó el Alcaçar e fue Diago Lopes compañero e obrero, e obraron este retablo Feran Lopes cantero e Juan Sanches platero (Cruz, 1998, p. 32).

Y en otra lápida en la iglesia del Salvador de dicha ciudad de Baeza, se indica el nombre del maestre, el converso Juan de Cardenas, y la autoría del mismo, a través de idéntica nomenclatura utilizada en Alandroal: “ME FEZ”, “ME FIZO” (Almansa, 2010, p. 195). Este paralelismo nos demuestra la expansión de esta práctica, que por otro lado ya era utilizada siglos antes dentro de al-Andalus.

Más adelante hay indicios de musulmanes trabajando en las obras de la torre de la Porta de Farto en Loulé en 1404, como ya indicara Filomena Barros (2011, pp. 198-199), si bien solo conocemos que el “veedor das obras” era el hijo del imam de la comunidad musulmana de Loulé y que le fueron entregadas 300 libras para el pago de los que allí trabajaban, por lo que no existen detalles específicos sobre qué hicieron o ayudaron a hacer.

Durante el reinado de Afonso V (1438-1481) hay constancia del nombre de otro musulmán al cargo de las obras del palacio real de Sintra, llamado Caçome Borracho, quien parece haberse dedicado principalmente a la decoración de azulejos dentro del mencionado palacio.

También de la segunda mitad del siglo XV son los testimonios que hablan de musulmanes participando en las obras del castillo real de Évora y el palacio de Almeirim en Santarém, como cargas gravosas para las comunidades islámicas de esas dos villas. Respecto a la primera, si bien no ha quedado totalmente claro a qué castillo se hace referencia en la documentación, todo parece indicar que se trata del palacio de São Francisco, posteriormente conocido como palacio de D. Manuel, donde en el año 1456 estarían trabajando alarifes *mouros* (*ibidem*, p. 196). En este mismo periodo, y relacionado también con el mencionado palacio, aparece una nueva categoría de estos agentes que intervienen en el sistema constructivo mudéjar, nos referimos al gremio de la carpintería de lo blanco y a los cerrajeros, en algunos casos ejercidos por las mismas personas. Así, conservamos una carta de privilegios de 1466, dirigida a Azmede Castelão, un musulmán carpintero extranjero, presumiblemente procedente de Castilla, que fue llamado por la Corona, casi con seguridad, para trabajar en el mencionado palacio. Se conoce también que luego se encargará de otras obras de la ciudad de Évora, dado que siguió prestando servicio en esa ciudad durante el reinado de João II (1481-1495) ejerciendo de carpintero y de cerrajero a la vez. Este hecho constata la estrecha unión de ambos oficios, así como la preocupación de la Corona por completar sus construcciones con armaduras y alfarjes de gran calidad, a pesar de la escasez de vestigios conservados actualmente en Portugal, una escasez que ha sido interpretada en algunos casos como resistencia por parte del reino portugués hacia este tipo de cubiertas en madera, lo cual queda invalidado por esta carta de privilegios otorgada por el rey a un maestre carpintero de lo blanco. Respecto a las obras del palacio de Almeirim de Santarém, solo se conoce que la mención más antigua de la presencia de musulmanes realizando labores constructivas en él es de 1466.

Continuando con la exposición de los diferentes agentes que intervienen en la construcción mudéjar portuguesa, encontramos Silves, donde hay constancia de la existencia de un “oleiro” (fabricante de ladrillos) de nombre Muça Oleiro, que trabajaba en 1474. Esto no es de extrañar si tenemos en cuenta que la comunidad de mudéjares en esa villa del Algarve fue alta (15% de la población) (Moreno, 1994, p. 17), cuestión que se explica debido a la gran relevancia de esta ciudad dentro del ámbito andalusí. De este modo, se observa algo que también es perceptible dentro de las coronas de Castilla y Aragón: la pervivencia de importantes focos de musulmanes alarifes, fabricantes de ladrillo, picapedreros, yeseros y carpinteros de lo blanco en ciudades de gran relevancia dentro del territorio andalusí.

Finalizando esta serie de documentos que nos hablan de *mouros* cuyos oficios se encuentran ligados a construcciones mudéjares en Portugal, encontramos, como

ya señalaron otros investigadores (Barros, 2011 y Dias, 1996a y 1996b), una serie de personajes que adoptaron como nombre de familia, es decir, como apellido, el nombre del oficio que ejercían. Entre ellos destacan dos Carpinteiros y dos Azulejos en Lisboa, la familia de los Caeiros (fabricantes de cal, caleros) en Évora, compuesta por ocho individuos, y diferentes alarifes con el apellido Alvané (del árabe *بَنَّان* -*Bannā*-, constructor). Entre estos últimos se conoce la existencia de un hombre llamado Brafome Alvané trabajando en Ardila en 1312 y otro Mafamede Alvané en 1474 de la *mouraria* de Silves (Barros, 2011, p. 201). Finalmente, conocemos la labor de dos carpinteros trabajando en la ciudad de Sintra en un periodo más tardío, 1508, João Cordeiro y Fernão Cordeiro, los maestros de las armaduras que se estaban realizando en el Paço de Sintra en ese momento y que es la mejor obra de carpintería de lo blanco conservada en Portugal. Si bien es cierto que ambos maestros ya eran cristianos –lo cual los colocaría en una categoría diferente a los casos analizados con anterioridad–, sin embargo esto permite constatar cómo dicho oficio se transmitió de forma clara desde el mundo andalusí al cristiano perdurando hasta el siglo XVI.

De este modo, se puede observar que, aunque de forma escasa, la documentación portuguesa corrobora la existencia de musulmanes como principales agentes de los sistemas de construcción mudéjares en el territorio portugués entre el siglo XIII y mediados del XV. Destaca especialmente el trabajo de arquitectos, alarifes, fabricantes de ladrillo, cal, azulejos y carpinteros, que transmitirían las artes de la construcción mudéjar a las futuras generaciones dada la prolongación de estos oficios a lo largo de los siglos. Asimismo, debemos destacar que la documentación descubierta hasta el momento se encuentra, en su inmensa mayoría, relacionada con construcciones promovidas por las dos instituciones principales que controlaban Portugal durante la Edad Media, la Corona y la Iglesia, lo que implicaría la expansión de los sistemas mudéjares al resto de la sociedad tomando como modelo las obras realizadas por estas dos instituciones. Por otro lado, como ya lo indicaban otros investigadores (Barros, 2011), dentro de estos *mouros* trabajadores para Corona e Iglesia encontramos dos niveles de participación: las alusiones a un servicio colectivo de determinados gremios de *mouros*, pertenecientes a una *mouraria* específica, y la existencia de una serie de maestros especializados, de los cuales conocemos su nombre y que se encontrarían al frente de los diferentes gremios en Portugal, portadores, estos segundos, de una serie de privilegios debido a su buen hacer, lo que les reportaría fama, una buena posición dentro de la sociedad y el convertirse en los trasmisores de estos oficios.

MATERIALIDAD Y DISEÑO EN LA CONSTRUCCIÓN MUDÉJAR DEL CENTRO Y BAIXO ALENTEJO

Como se refleja en la documentación manejada hasta el momento, los materiales predominantes dentro del sistema de construcción mudéjar en Portugal serían la piedra, el ladrillo, la madera, la cal y el azulejo. Se trata, pues, de los materiales básicos, junto con el yeso, de las construcciones mudéjares realizadas en el resto de la península ibérica. Sin embargo, resulta curiosa, en primer lugar, la ausencia

de artesanos yeseros en la documentación localizada y, en segundo, la escasez de vestigios relacionados con este material. No obstante, podemos señalar la existencia de algunos restos dentro del Alentejo Central y el Baixo Alentejo, concretamente en los esgrafiados con diseños geométricos conservados en Juromenha (castillo) y Évora (iglesia de São Brás y convento de Santa Maria do Espinheiro), y en los mocárabes de la iglesia de São João Baptista de Montemor-o-Novo.

En lo referente a la piedra, debemos indicar que parece ser, por los vestigios conservados, el material más utilizado a la hora de construir, junto con el ladrillo. De este modo, encontramos ejemplos como los del castillo de Alandroal, el palacio de Alvito, el castillo de Beja, el palacio de Vimioso, la casa Cordovil y los claustros de los conventos de São Bento de Cástris y los Lóios en Évora, donde el material predominante es la piedra. Sin embargo, como ya advertíamos, el ladrillo también ocupó una posición importante dentro del sistema constructivo mudéjar en el Alentejo, tanto a nivel sustentante como decorativo. Así, han llegado hasta nosotros ejemplos como los de los arcos del castillo de Alvito, del solar de Água de Peixes, del palacio de São Miguel, del palacio Cadaval, del palacio real o casa das Damas en Évora, así como los restos del palacio dos Infantes y de la casa dos Corvos en Beja. Aunque, sin duda, la pieza más llamativa de todos los vestigios en ladrillo es una celosía en forma de muro conservada en el Museo Regional de Beja y procedente del palacio dos Infantes, de esta misma ciudad (fig. 3).

Con respecto a la madera, y más concretamente a la labor de la carpintería de lo blanco, es necesario advertir que se conservan muy pocos restos en el territorio portugués y prácticamente todos localizados en la zona norte del país. Entre ellos destacan la armadura del presbiterio del monasterio de São Bento de Bragança, las armaduras y alfarges de la colegiata de Nossa Senhora da Oliva, así como la armadura de la iglesia de São Miguel do Castelo, también en Guimarães, la armadura de la catedral de Funchal, los alfarges del antiguo convento de las Clarisas da Madre de Deus en Lisboa, así como la que es considerada la mejor obra de la carpintería de lo blanco en Portugal, la armadura de la capilla del palacio de Sintra (fig. 4). Conocemos también la existencia de diversas armaduras localizadas en iglesias de Madeira (Carita, 1991). En lo referente al uso del azulejo, solo indicaremos que fue el material más difundido en Portugal, sobre todo a partir del siglo XV, por lo que han pervivido ejemplos de su utilización desde el norte al sur del país y cuya exposición necesita de un estudio individualizado para comprender su impacto en Portugal.

Abordar cuestiones relativas al diseño dentro del sistema constructivo mudéjar requiere una diferenciación de partida para Portugal entre la idea de diseño y de concepción de una obra en su totalidad, por un lado, y la creación de una serie de diseños para componer determinados elementos arquitectónicos, por otro. En lo que concierne al primero, es decir, la creación de un plan global en el que el sistema constructivo mudéjar sea el protagonista, debemos advertir que dentro del territorio que nos concierne solo es posible vislumbrarlo en algunas de las obras desarrolladas entre el siglo XIII y mediados del XV. Buenos ejemplos de ello son los castillos de Alandroal y Beja o el palacio dos Infantes de Beja. Sin embargo, dado que no disponemos de espacio para analizar en profundidad ambos casos, nos centraremos en el más paradigmático: el castillo de Alandroal. Su estudio ha obtenido un gran avance gracias a diferentes trabajos realizados sobre todo a finales

del siglo XX (Barroca, 2000; Branco, 1997; Manso, 2013). Como ya se comentó, fue mandado construir por la Orden de Avis entre los años 1294 y 1298, según aparece recogido en las ya mencionadas inscripciones de la torre de entrada al denominado *castelejo*, y la conservada dentro de la iglesia. También por las inscripciones se ha podido identificar al maestre constructor: el “mouro Calvo” o “Galvo”, el cual parece tener alguna conexión con el reino nazarí de Granada. La selección de un arquitecto musulmán para la construcción del mencionado castillo ha sido bastante debatida, llegando autores como Cláudia Cristina Rodrigues Manso (2013, p. 41) a la conclusión de la existencia de una especial predilección por parte de la Orden de Avis hacia la adopción de la arquitectura islámica como un lenguaje propio en la práctica. Lo que está claro es que la contratación de dicho maestre determinó desde su concepción la elección de un sistema constructivo que podríamos considerar como mudéjar, dado que la ejecución y el diseño de la obra es prácticamente el de una fortificación que bien podría pertenecer al periodo andalusí. Desde la adaptación de su planta al terreno donde se levanta, hasta la estructura y colocación de las torres en relación a la muralla, así como el uso de otros elementos menores, por ejemplo el sistema de bóvedas utilizado para cubrir las escaleras de acceso a las salas y la azotea de la torre del Homenaje, recuerdan a las construidas por nazaríes, almohades y almorávides principalmente (fig. 5). De igual forma, la permanencia de uno de los vanos de la denominada torre de la Porta Legal, con forma de arco túbido, constata aún más ese sincretismo cristiano-musulmán bajo el que fue creada la fortificación. Estos elementos demuestran la adaptación de esta herencia andalusí a las necesidades cristianas del momento, sobre todo si tenemos en cuenta que el castillo se levanta en un espacio de frontera con el vecino castellano. Sin embargo, en este caso esa concepción de un perseguido diseño unitario llegó más allá de la planimetría y morfología del castillo, puesto que también su corpus epigráfico posiblemente obedece a ese mismo espíritu mudéjar, como un medio más de legitimación del poder cristiano, aunque también del propio arquitecto musulmán. Esta afirmación se basa en el hecho de que a pesar de que las inscripciones están realizadas en portugués antiguo, las fórmulas utilizadas cumplen varios de los paradigmas marcados por las inscripciones almohades y nazaríes (Marquer, 2012, p. 2). Nos referimos al uso de invocaciones a Dios y frases laudatorias como el usado: “No hay vencedor sino Dios”, algo que vemos reflejado en múltiples construcciones mudéjares del territorio español, como ocurre en el monasterio de las Huelgas de Burgos, en el palacio de Pedro I en Sevilla o en la catedral de Baeza, por ejemplo (López, 2010, p. 179), así como la utilización de fórmulas de advertencia y sentencia como la desarrollada sobre la puerta de entrada al segundo piso de la torre del Homenaje del castillo: “QUANDO: QUISERES: FAZE/R: ALGUA: COUSA: CATA: O QUE / TE: EN: DEPOIS: VERA: E QUEN: DE T / I: FIAR: NO: ENGANES: LEALDADE/VENCE: TODALAS: COUSAS” (fig. 2b), inscripción cuya formulación recuerda a las creadas por los almohades para culminar sus puertas monumentales (Villalba, 2015, pp. 115-118).

Por otro lado, antes de finalizar esta breve aproximación a la problemática de los sistemas constructivos del mudéjar en Portugal, debemos hacer alusión a la configuración de una gran cantidad de obras entre el siglo XIII y el XVI, en las que el sistema constructivo predominante no es el mudéjar, pero en las que este se

encuentra presente. Y será dentro de estas obras donde ciertos diseños o modelos estéticos mudéjares fueron utilizados de forma recurrente en perfecta simbiosis con otros estilos artísticos, como el gótico, el arte de la época de Manuel I y el renacentista, principalmente. Entre estos elementos destacaremos el uso de decoraciones con diseños geométricos de clara raíz islámica, esgrafiados, tallados o pintados, el uso de arcos de herradura, arcos túmidos y arcos angrelados, y la utilización de las *muqarnas* como un elemento decorativo más. En este sentido, hemos escogido algunos ejemplos que consideramos como menos conocidos hasta el momento, de entre el gran número que existe.

Évora es, sin duda, uno de los principales centros que muestran elementos de construcción mudéjar desde el siglo XIV al XVI. No obstante, destacaremos un periodo en el que se observa la creación de gran parte de las obras que han llegado hasta nuestros días. Nos referimos al mandato del obispo de Évora, Vasco Perdigão, en cuya etapa de gobierno se construyó el cabildo de la catedral de Évora, en cuyas esquinas se levantan dos trompas de mocárabes talladas en piedra. Asimismo, de forma casi paralela se produjo la remodelación del claustro del convento de São Bento de Cástris, un monasterio cisterciense situado a las afueras de la ciudad. La primera noticia sobre el primer asentamiento como centro religioso es de 1275, si bien las obras de remodelación que interesa destacar aquí fueron llevadas a cabo por el maestro Estêvão Lourenço –cuyo familiar Martins Lourenço se encontraba trabajando en construcciones de esta ciudad junto con los Arruda en el año 1480 (Espanca, 1943, p. 82)– entre las décadas de los años 20 y 50 del siglo XVI, según indican varios trabajos sobre el convento (Martins, 2017, p. 53; Conde, 1995). La labor de este maestro destaca por la incorporación en el claustro de arcos de herradura de clara herencia andalusí, que se levantan sobre las columnas que articulan el piso bajo del mismo (fig. 6).

Por otro lado, bajo el auspicio del obispo Vasco Perdigão se produjo la fundación de dos de los conventos o *mosteiros* más relevantes de la ciudad: el de Santa Clara, en el interior, y el de Santa Maria do Espinheiro. Este segundo fue fundado en 1458 para la Orden de los Jerónimos, que contó con la supervisión directa de este prelado en los primeros momentos de su construcción, hasta su muerte en 1463, siendo posteriormente la monarquía la que tutelaría el crecimiento del edificio hasta su terminación a principios del siglo XVI (Serra, 2006). Convertido hoy en un hotel de cinco estrellas, entre sus vestigios mudéjares destacan los restos de yeserías conservados en la planta superior del claustro, con una labor de lacería y de estrellas de seis puntas en la entrada al antiguo refectorio (fig. 7) con claros paralelismos con los motivos desarrollados en zócalos y en paredes durante el califato almohade y emirato almorávide (Villalba, 2015, pp. 212-215). Debemos también hacer alusión al importante programa de azulejos mudéjares que combinan los colores verde y blanco, conservados en la escalera de unión del claustro con el mencionado refectorio, de una clara influencia islámica.

Así se evidencia que gran parte de la producción de obras efectuadas bajo la supervisión directa del obispo Vasco Perdigão introdujo dentro de su repertorio elementos de clara unión con el sistema constructivo mudéjar. Esto hace pensar que no se trata de una casualidad, sino de una vertiente favorecida por el propio obispo cuya motivación desconocemos por el momento.

Como ejemplo de la implantación de otro tipo de elementos mudéjares dentro de las construcciones del Baixo Alentejo, encontramos la ya mencionada utilización de los arcos angrelados en ladrillo, con importantes ejemplos casi por todo Portugal, entre los que destacan el castillo de Alvito y el del vecino solar de Água de Peixes, también en el término de este municipio.

En lo que respecta al palacio de Alvito, actualmente restaurado y perteneciente a la cadena de las Pousadas de Portugal, fue edificado entre 1494 y 1504 (Almeida, 1946), con un permiso de João II, aunque con autorización previa de Afonso V en 1481 al dueño de la villa, el escribano de la puridad João Fernandes da Silveira. La obra fue terminada en vida ya del segundo barón de Alvito, Diogo Lobo, cambiándose su funcionalidad original, dado que pasó de ser un castillo, creado con una clara intención estratégica a medio camino entre Évora y Beja, a convertirse en un palacio fortificado. Dicha mudanza de función a la hora de su construcción hizo que este palacio tuviera una edificación fortificada en planta mientras que en su interior se estructura más como un ámbito palacial. Se trata de un edificio de planta rectangular, en cuyo centro se levanta un patio de armas defendido por cuatro torres circulares en los ángulos de la fortificación (a excepción de una de ellas que es prácticamente ovalada, ya que se amplió su espacio construido). Cuenta también con una torre de Homenaje levantada en el frente noreste, de planta rectangular, más alta que el resto de las torres que defendían el castillo original. Dicha torre sufrió entre 1523 y 1528, según tenemos constancia, diferentes intervenciones, suponemos que para su adaptación palatina. Cabe resaltar también que el rey João II ordenó que los carpinteros, escultores y obreros fuesen de la región (Paiva, 2012, pp. 122-123). La transformación de este castillo en palacio determinó, según Florentino Pérez Embid (1944), un modelo de construcción de otras casas solariegas y palacios de la nobleza portuguesa dentro del ámbito alentejano entre finales del siglo XV y principios del XVI (consideradas por este investigador como mudéjares). A este modelo obedecerían, así, el palacio de Cadaval en Évora, el palacio de Viana do Alentejo y el solar de Água de Peixes. Todos estos ejemplos presentan, además de su articulación alrededor de un patio y su aspecto externo fortificado, otro elemento común: el uso de arcos angrelados, realizados en su mayoría en ladrillo, en el piso donde fueron levantadas las estancias nobles del edificio (fig. 8).

El solar Água de Peixes se ubica en el término municipal de Alvito, pero alejado de cualquier núcleo de población importante. Allí fue construido un conjunto residencial cuyos orígenes se remontan al reinado de Dinis I (1279-1325). Se trata de una finca con aprovechamiento agrícola y ganadero, con terrenos de caza, que fue construido como el llamado Solar de Sempre Noiva, bajo mandato real, en este caso junto a un manantial de agua. El edificio que ha llegado hasta nuestros días sufrió diferentes fases constructivas a lo largo de su historia. Podemos identificar con su primer periodo de construcción el muro de cierre colindante con el manantial (Manique, 1949), en cuya parte inferior se levantan grandes contrafuertes circulares. Como en el caso anterior, se trata de un edificio de planta rectangular articulado a partir de un gran patio central a cuyo alrededor se levantan, en su parte inferior, estancias de servicio y de uso agrícola, y en el piso superior las estancias nobles del conjunto. Dichos espacios aparecen marcados exteriormente a través de arcos

angrelados de ladrillo, todos ellos de herradura y que se presentan en varios casos geminados. Fueron añadidos a voluntad de Rodrigo de Melo, conde de Tentúgal y marqués de Ferreira (1468-1545), quien habría vivido su infancia en el sur peninsular y habría querido recuperar esas vivencias en su palacio de descanso. El padre de este marqués, Álvaro de Bragança y Castro, fue quien le compró las tierras y sus pertenencias al ya mencionado Diego Lobo, barón de Alvito, en 1501 (ANTT, 1501), al que habría pasado la propiedad regia. Resulta también de interés el uso de grandes columnas salomónicas en la parte inferior del claustro, así como la utilización de alfarjes inclinados como cubierta de las galerías del patio, los cuales no se encuentran actualmente en las mejores condiciones (fig. 9).

REFLEXIONES FINALES

A la luz de los datos presentados en estas páginas, se pueden hacer algunas consideraciones generales, infelizmente no conclusivas pero sí con el ánimo de marcar pautas de estudio del fenómeno mudéjar para futuras investigaciones. Así pues, se observan dos grandes espacios de análisis: sobre los datos que ya se tienen y sobre los indicios que deben ser confirmados con nuevos datos.

Respecto al primer punto, cabe señalar que, efectivamente, hablar de un arte o estilo mudéjar para Portugal es arriesgado. Como se ha indicado, si se habla de los sistemas de construcción mudéjar la producción se reduce cronológica y espacialmente a los siglos XIII y XIV en la zona del Alentejo, si bien con una marcada idiosincrasia mudéjar. Así, se observa que los maestros de obra disponen los elementos constructivos conscientemente y sin cortapisas de tipo ideológico, con el beneplácito de quienes autorizan estas edificaciones, es decir, la Corona en última instancia, con vinculación más específica a las órdenes militares (principalmente Avis y Santiago).

Sin embargo, si aludimos a los elementos de construcción mudéjar, los marcos crono-espaciales se amplían, abarcando desde el siglo XIII hasta el XVII y en todo el territorio del Portugal continental e incluso ultramarino, con ejemplos promovidos por la Corona, la nobleza y la Iglesia en menor medida. Pero, con todo, es difícil hablar de arte mudéjar en ese caso, pues faltaría un planteamiento base, ya que, en realidad, lo que se hace es añadir elementos decorativos o constructivos mudéjares o, mejor dicho, de herencia andalusí, a realidades ya planteadas bajo otro espíritu artístico (desde el gótico al renacentista).

Por otro lado, en relación a los trabajos desarrollados por artífices musulmanes, se observa el predominio del trabajo de grupos anónimos de mudéjares frente a los casos cuyo nombre conocemos. Asimismo, debemos indicar que gran parte de la producción realizada entre los siglos XIII y XIV tuvo como protagonistas a alarifes musulmanes.

Respecto al segundo aspecto, y conectado con lo anterior, queda por averiguar hasta qué punto no podríamos hablar de planteamiento mudéjar en el origen del proceso de construcción de determinados ejemplos, como los que dependerían de la voluntad del obispo de Évora, Vasco Perdigão, o algún noble o rey de los que hemos mencionado.

De cualquier manera, esperamos que las ideas y los datos que avanzamos en este estudio puedan resultar útiles a la comunidad científica, e incluso verse ampliados por futuros estudios, tarea que los autores de este trabajo pretenden llevar a cabo en tiempos breves.

REFERENCIAS

- ALMANSA, J. (2010). «Edad Media Castellana». En M.^a F. MORAL (Coord.), *Baeza: arte y patrimonio* (pp. 183-209). Jaén: Diputación Provincial y Ayuntamiento de Baeza.
- ALMEIDA, C. A. y BARROCA, M. J. (2002). *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Presença.
- ALMEIDA, F. (1946). *O Castelo de Alvito*. Lisboa: Fundação da Casa Bragança.
- BARROCA, M. J. (2000). *Epigrafia monumental portuguesa (862-1422)*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian y Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- BARROS, F. (1990). «As comunas muçulmanas em Portugal (subsídios para o seu estudo)». *Revista da Faculdade de Letras. História*, (7), 85-100.
- BARROS, F. (1999). «Poder e poderes nas comunas muçulmanas». *Clio: Arqueologia medieval*, (6), 73-78.
- BARROS, F. (2007). *Tempos e espaços de mouros. A minoria muçulmana no reino português (séculos XII a XV)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BARROS, F. (2011). «Construtores e artesãos muçulmanos: do serviço colectivo do rei ao desempenho individual (séculos XIII-XV)». En A. MELO y M. do C. RIBEIRO (Coords.), *História da construção. Os construtores* (pp. 191-204). Braga: Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.
- BARROS, F. (2014). «Mourarias e cidade: discursos e espaços». En M.^a C. RIBEIRO y A. SOUSA (Coords.), *Evolução da paisagem urbana. Cidade e periferia* (pp. 271-284). Braga: CITCEM-IEM.
- BOISSELLIER, S. (2000). «L'appréhension des mudéjares par la société chrétienne dans le Midi portugais, 1249-1496: quelques données et réflexion». *Revista da Faculdade de Letras. História*, (1), 179-190.
- BRANCO, F. (1997). «Juromenha, Elvas e Alandroal: algumas reflexões em torno de fortificações islâmicas e cristãs do curso médio do Guadiana». *Boletim Cultural Cira*, (7), 111-128.
- BRANCO, F. (2013). *Elvas na Idade Média*. Lisboa: Edições Colibri/CIDEHUS-Universidade de Évora.
- CARITA, R. (1991). «Os tectos mudéjares da Ilha da Madeira». *Voga*, (2), 38-42.
- CONDE, A. F. (1995). *Mosteiro de São Bento de Cástris (Évora): Bases para uma proposta de valorização histórico-arquitectónica* (Tesis de maestría). Universidade de Évora.
- CRUZ, J. (1998). *La catedral de Baeza y su entorno monumental*. Pamplona: J. Cruz.
- CUEVAS, J. de las (1944). «Mudejarismo en Portugal». *La Estafeta Literaria*, (12).
- CUSTÓDIO, J. (1989). *O Tardo-Gótico em Portugal, a Arquitetura no Alentejo*. Lisboa: Livros Horizonte.

- DIAS, P. (1979). «O mudejarismo na arte Coimbrã. Séculos XV e XVI». *Arquivo Coimbrão*, (27), 5-51 (separata).
- DIAS, P. (1994). «Arquitectura Mudéjar portuguesa: tentativa de sistematização». *Mare Liberum*, (8), 49-71.
- DIAS, P. (1996a). «Geografía mudéjar: Portugal». En *El mudéjar iberoamericano: del Islam al Nuevo Mundo* (pp. 179-189). Barcelona: Lunwerg.
- DIAS, P. (1996b). «El mudéjar del Portugal continental». En G. BORRÁS (Coord.), *El Arte Mudéjar* (pp. 97-118). Zaragoza: UNESCO.
- DIAS, P. (2009). «O mudejarismo na Época Manuelina». En P. DIAS (Coord.), *A arquitectura manuelina* (pp. 87-96). Vila Nova de Gaia: Fubu editores.
- ESPANCA, T. (1957). *Património artístico do Concelho de Évora*. Évora: Câmara Municipal.
- FERNANDES, H. (2008). «Os mouros e a mouraria em Elvas: alguns problemas de topografía genética». *Monumenta*, (28), 76-81.
- FERNÁNDEZ, F. (1866). *Estado social y político de los mudéjares de Castilla, considerados en sí mismos y respecto de la civilización española*. Madrid: Imprenta Joaquín Muñoz.
- GOULÃO, M. J. (1986). «Alguns problemas ligados ao emprego de azulejos mudéjares em Portugal nos sécs. XV e XVI». En J. M. CAAMAÑO, *Relaciones artísticas entre Portugal y España* (pp. 129-154). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- GUAL, M. (1949). *Mudéjares valencianos: aportaciones para su estudio*. Valencia: Suc. de Vives Mora Artes Graf.
- KEMNITZ, E. M. (1996). «A construção de uma nova sociedade: o caso específico da minoria moura». *Revista de Guimarães*, (106), 159-174.
- LADERO, M. Á. (1969). *Los mudéjares de Castilla en tiempos de Isabel I*. Valladolid: Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica.
- LEITE, J. (1984). *Etnografía portuguesa*. Vol. IV. Lisboa: Imprensa Nacional.
- LINO, R. (1953). «O mudejarismo de Sintra». *Belas Artes*, (5), 29-32.
- LOPES, G. (2010-2011). «Acerca do uso de Muqarnas em Évora e Montemor-o-Novo: Algumas notas sobre mudejarismo». *Almansor. Revista de Cultura*, (9) (2.ª série), 25-36.
- LÓPEZ, C. (1935). *Mudéjares y moriscos sevillanos*. Sevilla: Tipografía Rodríguez, Giménez y Cía.
- LÓPEZ, R. (2010). «El mudéjar baezano». En M.ª F. MORAL (Coord.), *Baeza: arte y patrimonio* (pp. 176-182). Jaén: Diputación Provincial y Ayuntamiento de Baeza.
- MACHO, F. (1923). *La condición social de los mudéjares aragoneses. Siglo XV*. Zaragoza: Tipografía La Académica.
- MANIQUE, L. (1949). *A arte manuelina na arquitectura de Alvito*. Alvito: Câmara Municipal.
- MANSO, C. C. (2013). *O Castelo do Alandroal-Uma perspectiva através da arqueologia da arquitectura* (Tesis de maestría). Universidade Nova de Lisboa.
- MARQUER, J. (2012). «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)». *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, (13). doi: 10.400/e-spania.21058.

- MARTINS, M. L. (1961). *Subsídios para o estudo dos judeus e dos mouros nos reinados de D. João I e D. Duarte* (Tesis de licenciatura). Universidade de Lisboa.
- MARTINS, P. (2017). *Património e Identidade. O Convento de São Bento de Cástris* (Tesis de maestría). Universidade de Lisboa.
- MORENO, H. (1994). *Os mudéjares no Portugal medievo*. Oporto: Conselho Directivo da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- NYKL, A. R. (1940). «Algunas inscripciones árabes de Portugal». *Al-Andalus*, 5(2), 399-411.
- NYKL, A. R. (1946). «Arabic inscriptions in Portugal». *Sep. Ars Islamica*, (11-12), 167-183.
- PAIVA, A. A. (2012). *Reabilitação e reconversão em pousada de dois monumentos distintos: Flor de Rosa e Alvíto* (Tesis de maestría). Universidade Lusíada, Lisboa.
- PEREIRA, P. (1995). «O problema do mudejarismo». En P. PEREIRA (Coord.), *Historia da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PÉREZ, F. (1944). *El mudejarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina*. Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.
- SERRA, J. (2006). «Santa Maria do Espinheiro: um mosteiro na periferia urbana de Évora. Apropriação e organização do espaço». En I. GONÇALVES (Coord.), *Paisagens rurais e urbanas. Fontes, Metodologias, Problemáticas* (pp. 161-179). Lisboa: Centro de Estudos Históricos-Universidade Nova de Lisboa.
- SILVA, H. (2014). *O fenómeno mudéjar no tardo-gótico alentejano* (Tesis de maestría). Universidade Nova de Lisboa.
- TAVARES, M. J. (1982). «Judeus e mouros no Portugal dos séculos XIV e XV». *Revista de História Económica e Social*, (9), 75-89.
- TORRES, L. (1945). «El arte mudéjar en Portugal». *Al-Andalus*, (10), 214-219.
- VENTURA, L. y RESENDE DE OLIVEIRA, A. (2006). *Chancelaria de D. Afonso III* (vol. 1). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- VILLALBA, D. (2015). *La senda de los almohades. Arquitectura y patrimonio*. Granada: Universidad de Granada y Casa Árabe de Madrid.



Fig. 3. Pórtico de la casa das Damas, Évora (arriba) y, abajo, celosía del palacio dos Infantes, Beja (fotos de Dolores Villalba).

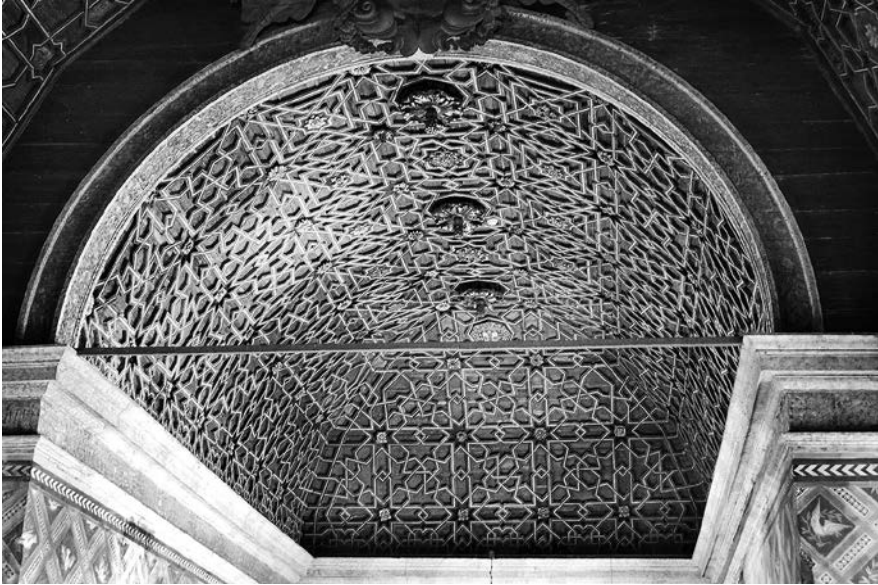


Fig. 4. Detalle de la armadura de la capilla del palacio real de Sintra (foto de María Marcos Cobaleda).



Fot. 5. Escalera de la torre de Homenaje del castillo de Alandroal (izq.) y escalera de *Bāb al-Oudaia* (puerta de época almohade) en Rabat, Marruecos (dcha.) (fotos de Dolores Villalba).



Fig. 6. Claustro y arcos de herradura en el claustro del convento de São Bento de Cástris, Évora (fotos de Maria Alessandra Bilotta).

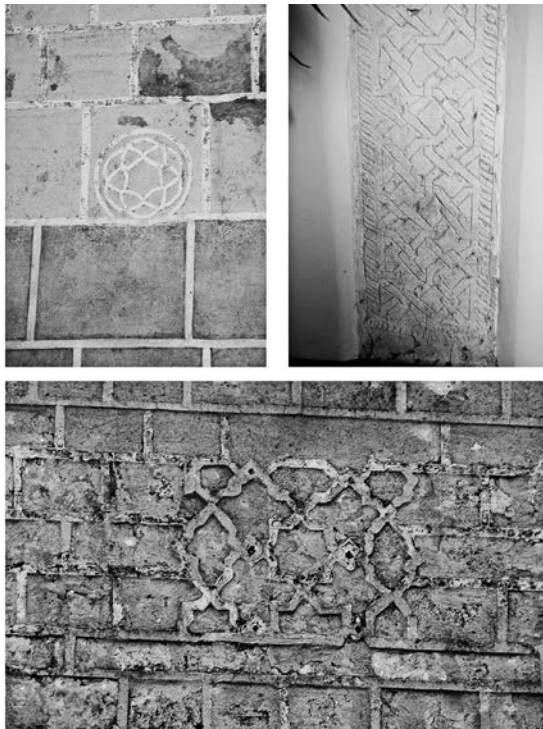


Fig. 7. Detalles de decoración geométrica sobre yeso. Convento de Santa Maria do Espinheiro, Évora (arriba). Decoración geométrica *Bāb al-Rouah* (puerta de época almohade), Rabat (fotos de Dolores Villalba).



Fig. 8. Arcos angrelados del palacio fortificación de Alvito (fotos de Francisco José Díaz Marcilla).



Fig. 9. Patio, arcos y alfarje del solar de Água de Peixes, Alvito (fotos de Dolores Villalba).