María del Carmen Lacarra Ducay
(Coord.)

Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía

COLECCIÓN ACTAS

COLECCIÓN ACTAS

rnando·el·católico"·institución·"fernando·el·católico"·institución·"fernando·e

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2612

Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía

COORDINADORA

María del Carmen Lacarra Ducay

COLECCIÓN **ACTAS**
ARTE

Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía

Coordinadora

María del Carmen Lacarra Ducay

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza

Zaragoza, 2006

PUBLICACIÓN NÚMERO 2.617
DE LA
INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»
(EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA)
PLAZA DE ESPAÑA, 2 • 50071 ZARAGOZA (ESPAÑA)
TFF. [34] 976 28 88 78/79 • FAX [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
http://ifc.dpz.es

FICHA CATALOGRÁFICA

ARTE mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía / Coordinadora: María del Carmen Lacarra Ducay.— Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2006.

352 p.: il.; 24 cm.
ISBN: 84-7820-844-5

1. Arte. I. LACARRA DUCAY, María del Carmen, coord. II. Institución «Fernando el Católico», ed.

© Los autores.
© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico».

I.S.B.N.: 84-7820-844-5
DEPÓSITO LEGAL: Z-1.312/2006
PREIMPRESIÓN: A+D Arte Digital. Zaragoza.
IMPRESIÓN: Octavio y Félez. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

PRESENTACIÓN

En este volumen se reúnen las lecciones impartidas en el X Curso de la Cátedra «Goya» celebrado en marzo del año 2005, que versaba sobre *Arte Mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Se cumple con ello un compromiso adquirido con el público asistente, que demostró con su presencia el interés que despertaron los temas seleccionados y los profesores encargados de su difusión.

Con el título de *Arte Mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía* se ofrecía un amplio panorama interdisciplinar de lo que significa el Arte Mudéjar en el siglo XXI.

Destacados investigadores en el campo de la Historia del Arte y de la Historia Medieval participaron en este nuevo curso de la Cátedra «Goya», que deseaba ser un homenaje a todos aquellos investigadores de las universidades españolas que en la actualidad se dedican al estudio del mudéjar como fenómeno histórico-artístico.

En esta ocasión el estudio del arte mudéjar aragonés fue encomendado a especialistas conocidos de la Universidad de Zaragoza. Y, junto a ellos, participaron profesores de las universidades de León, Madrid, Extremadura, Granada y Sevilla para mostrar las peculiaridades de otros focos artísticos peninsulares.

El curso se inició el lunes día 7 de marzo, a las 18.00 horas, en el Aula de la Institución «Fernando el Católico», con asistencia del director de la Institución y colaborador del curso, don Gonzalo M. Borrás Gualis.

Durante cinco tardes, de lunes a viernes, se impartieron las diez lecciones programadas, según el orden establecido por la directora del curso. A través de las autorizadas palabras de los profesores invitados, acompañadas con diapositivas, se mostraron ejemplos de arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas en estilo mudéjar ubicadas en los distintos territorios de la geografía peninsular, sin olvidar el estudio de la sociedad que las hizo posibles.

El curso finalizó el día 11 de marzo, a las 21.30 horas, con una sesión de clausura presidida por el director de la Institución, doctor don Gonzalo M. Borrás, a quien acompañaban las doctoras María del Carmen Lacarra Ducay y Cristina Giménez Navarro, directora y secretaria de la cátedra «Goya», respecti-

vamente, y el director del Departamento de Historia del Arte, don Ernesto Arce Oliva.

Los trabajos que se reúnen en el presente volumen han sido elaborados por los conferenciantes tomando como base el guión de sus disertaciones. Se publican acompañados por numerosas ilustraciones seleccionadas por ellos como enriquecimiento de los textos y recordatorio de las lecciones compartidas.

Agradezco, un año más, a todos los que participaron en el curso, profesores y alumnos, su presencia. Y a doña Cristina Jiménez, secretaria de la Cátedra «Goya», su colaboración en las actividades académicas programadas.

María del Carmen Lacarra Ducay
Directora de la Cátedra «Goya»

LA SOCIEDAD MUDÉJAR

ESTEBAN SARASA SÁNCHEZ

En la plenitud de la Edad Media europea (siglos XI al XIII), cuando la reconquista del territorio por parte de los reyes cristianos hispanos fue avanzando hacia el sur, desde los valles del Duero y Tajo al oeste y el somontano pirenaico y el valle del Ebro al este, a partir sobre todo del siglo XII, la población de origen musulmán que fue aceptando los pactos de capitulación y los acuerdos con las nuevas autoridades impuestas por la monarquía, se convirtió en un conjunto dispar de moros de paz o sarracenos, llamados también mudéjares, que se fueron adaptando a su condición de minoría resistente en su fe, cultura y dedicación, bajo la dependencia jurídica directa de la monarquía o de los señores por delegación real, a cambio de una contribución tributaria especial y de determinadas limitaciones en sus relaciones con los nuevos dominadores cristianos.

Su condición personal y colectiva, integrados en las aljamas y morerías, representadas por el alamín de cada comunidad, varió según formaran parte del realengo, dependiente directamente de la autoridad regia, o del señorío laico o eclesiástico, a instancia de un señor de una u otra condición. Pero, en general, formaron parte de la sociedad de su tiempo y fueron activos agricultores, jornaleros, maestros de obra y alarifes, expertos en algunos oficios (cerámica, orfebrería, calzado, armas, etc.), así como mercaderes y patrones de navíos fluviales, por ejemplo en el caso del Ebro.

Regidos por su propia jurisdicción, con sus mezquitas, zocos, tiendas y obradores, permanecieron generación tras generación, o bien dispersos entre el resto de la población urbana y rural, o bien recluidos en morerías cerradas y separadas, pero no desconectadas del conjunto cristiano, que fue haciéndose a su presencia, hasta el punto de llegar a formar parte del paisaje y del paisanaje de los siglos XIII, XIV y XV; especialmente en Aragón, Valencia, bajo Ebro y Murcia, y menos en Baleares, Castilla, Extremadura y Andalucía, donde las sublevaciones mudéjares del siglo XIII obligaron a expulsarles en parte y a dificultar su permanencia de forma masiva; donde, además, la cercanía del todavía musulmán reino o sultanato de Granada representaba un peligro de contami-

nación y de espionaje que hacía temer una posible alianza entre quienes, a un lado y otro de la frontera granadina, representaban la pervivencia islámica de un al-Andalus residual.

Laboriosos, pacíficos y respetuosos con la mayoría cristiana, los mudéjares llegaron a representar hasta un diez por ciento de la población en el caso del reino de Aragón a finales del siglo XV, cuando se estaba fraguando el proceso de integración española que llevó a los Reyes Católicos a expulsar a los judíos y a obligar a la conversión a los mudéjares desde los últimos años del siglo en cuestión, pasando a ser denominados moriscos durante algo más de otro siglo hasta su definitiva expulsión a comienzos del siglo XVII, por temor a la connivencia con los turcos que amenazaban el Mediterráneo; dejando un vacío humano y productivo difícil de sustituir por mano de obra cristiana.

Pues bien, en la historia de los reinos medievales hispanos, en los que confluyeron tres grupos humanos de diferente origen y condición —cristianos, judíos y musulmanes sometidos—, la presencia de quienes descendían de aquellos que durante el emirato y califato de Córdoba (siglos VIII-XI), los reinos taifas y las sucesivas dominaciones almorávide y almohade (siglos XI-XIII) habían mantenido una espléndida civilización hispano-omeya para pasar progresivamente a dominio cristiano de los reyes peninsulares, ha sido siempre objeto de atención por parte de los historiadores de la época medieval española.

Denominados convencionalmente *mudéjares*, de «mudayyin» («sometidos» o «los que se quedaron»), los documentos coetáneos que se refieren a ellos los llaman simplemente moros (moros de paz) o sarracenos; llegando a constituir, por lo general, una minoría destacable por su laboriosidad, respeto por los cristianos, con los que coexistieron —más que convivieron— al igual que con los judíos, especialización laboral y por mantenerse como fieles seguidores de la fe islámica heredada de sus mayores desde el inicio de la conquista de la Hispania visigoda a partir del año 711; lo cual fue a su vez respetado por los nuevos dominadores, cuyos monarcas les permitieron mantener su credo, sus pertenencias y sus oficios, acogiéndoles bajo su especial y directa protección, o la de los señores por delegación regia; aunque a cambio, eso sí, de mantener un régimen tributario especial, evitar la promiscuidad con los de la religión mayoritaria y, en muchos casos, permanecer recluidos en sus barrios apartados, morerías, e incluso aislados por muros en las grandes poblaciones de los reinos ibéricos de los siglos XIII, XIV y XV.

No obstante, su contribución a la economía productiva de los estados peninsulares —en los que mantuvieron una notable presencia hasta el final de la Edad Media (Aragón, la Cataluña del Ebro, Valencia o Murcia) y aun después como moriscos—, así como las manifestaciones artísticas salidas de sus manos artesanas y las edificaciones civiles y eclesiásticas derivadas del buen conoci-

miento del uso y combinación de elementos constructivos y decorativos —propios de sus conocimientos arquitectónicos, de su comprensión espacial y de su sensibilidad estética—, acaso sea lo más destacable de su presencia activa en el medio urbano y rural de los reinos surgidos con la reconquista de lo que, precisamente, había sido durante siglos territorio islámico preferentemente, al-Andalus o Alandalús, limitado a partir del siglo XIII al llamado reino o sultanato nazarí de Granada.

Por tanto, quienes inspiraron, produjeron o contagiaron el llamado arte mudéjar en general, y del que tantas manifestaciones se conservan todavía hoy en la amplia y diversa geografía española —con variantes según los reinos medievales de antaño y que ofrece peculiaridades propias en Castilla o León, Andalucía o Aragón, entre otras comunidades autónomas actuales—, formaron parte de esa sociedad mudéjar que también presenta, junto a un componente y unas bases comunes, realidades distintas que permiten pluralizar más que singularizar o generalizar; debiéndose hablar, más bien, de «sociedades mudéjares», como ha dejado bien sentado José Hinojosa en su reciente libro de título tan expresivo como el de *Los mudéjares. La voz del Islam en la España cristiana* (2 vols. Centro de Estudios Mudéjares, Teruel 2002, al que se remite para la bibliografía correspondiente, junto con las actas de los X Simposia Internacionales de Mudejarismo celebrados en Teruel desde 1975 a 2005), verdadero vademecum sobre el Mudejarismo, con un volumen de estudios y otro de documentación, obra ya de indispensable referencia para el conocimiento de la cuestión.

Si se piensa, además, que a fines de la Edad Media, en el reino de Aragón, por ejemplo, los mudéjares representaban todavía un 10% de la población, y que en algunos lugares del mismo la mayoría de los habitantes eran de dicha condición, se puede pensar, sin reservas, que su presencia en los reinos medievales peninsulares no pasó inadvertida a quienes los visitaron provenientes de la Europa continental; como muestra, por ejemplo, el testimonio del alemán Jerónimo Münzer, quien, a finales del siglo XV, escribió que: entre todos los pueblos de España, era el de Aragón el que tenía mayor número de moros, expertos como labradores y en muchos oficios, sometidos a fuertes tributos, laboriosos y parcos en el comer, de gran complexión, bien proporcionados, sufridos en el trabajo y diestros en artes, con casas limpias, tiendas y mezquitas.

Pues bien, qué mejor foto fija, valga la expresión, que dicho testimonio de los mudéjares aragoneses en particular y de los españoles en general, que se sentían por entonces tan de la tierra como los cristianos o los judíos, que en 1492 fueron obligados a salir de donde habían estado desde época tardorromana. Sin llegar a olvidar, en algunos casos, estos nuevos moros el uso del árabe como lengua de comunicación entre sí, aunque se desenvolvieran entre los

cristianos con la lengua romance común de la época, y conservando la escritura propia en textos jurídicos y litúrgicos, contratos y compromisos, acuerdos y testimonios. A pesar de que, por entonces, en el tránsito de la Edad Media a la Moderna, iban a sufrir el primer gran contratiempo, al verse obligados a convertirse al cristianismo para poder permanecer, transformándose en moriscos, denominación según la historiografía al uso, que acabarían siendo también expulsados a comienzos del siglo XVII.

En el testimonio de Münzer encontramos, pues, las esencias del comportamiento de los mudéjares, tanto el personal como el colectivo, su fisonomía, costumbres y reflejo de su cultura en los tres espacios preferentes de su permanencia: la casa, el mercado o zoco y la mezquita. De ahí que también en el nacimiento, matrimonio, muerte, enterramiento, relaciones e intercambios, solemnidades y festividades, educación y trabajo, los mudéjares mantuvieran la idiosincrasia musulmana y fueran «la voz del Islam en la España cristiana», o más bien el eco cada vez más apagado.

Pero, para entender mejor esta sustancial y expresiva presencia, hay que comenzar con rastrear el comienzo del mudejarismo en su componente humano, jurídico, religioso, cultural, político, social y económico. Es decir, indagar en el origen y primera evolución de la comunidad islámica desde los grandes avances de la reconquista española entre los siglos XII y XIII, con la imposición de la sociedad feudal, la reorganización eclesiástica y el reordenamiento del espacio ocupado, invadido o conquistado por los reyes cristianos del norte; sobre todo los de las coronas de Aragón y de Castilla, consolidadas desde el siglo XIII en su disputa por la hegemonía territorial y política, sin olvidar a Navarra y a Portugal, pero sin considerar otros ejemplos mediterráneos que no representaron la magnitud del caso peninsular, y teniendo como último horizonte de continuidad de esa reiterada voz del Islam el componente morisco del siglo XVI, su emigración posterior e instalación norteafricana y mediterráneo-oriental.

Al fin y al cabo, la larga presencia del Islam en España durante tantos siglos (VIII-XVII) y con una gran influencia y repercusiones en general, convirtieron a los mudéjares y moriscos en un elemento más del conjunto, pasando de dominadores a dominados, pero participando en el segundo caso en la vida cotidiana de los reinos ibéricos, tanto en el medio rural como en el urbano, en modestas labores o en destacadas actividades comerciales y constructivas, con sus humildes obradores o su calculado ingenio estético aplicado al arte. Por lo que su imagen forma parte del paisaje histórico y del pasado común con los cristianos de entonces, como lo es ahora de nuevo con la presencia musulmana entre nosotros, formando parte del subconsciente colectivo hispano, con sus luces y sombras, las de ayer y las de ahora mismo.

Pero la formación del mudejarismo, entendido como el conjunto de rasgos que caracterizó a la sociedad mudéjar como minoría confesional en la España cristiana, se fue fraguando a medida que la unidad de Alandalús se fue debilitando y desintegrando, a partir, sobre todo, del siglo XII y tras las épocas taifa, almorávide y almohade; si bien fue el XIII, con los grandes avances cristianos sobre el sur peninsular, después de la batalla de las Navas de Tolosa en 1212 que abrió las puertas de la amplia región bética, el siglo de la consolidación de un mudejarismo presencial que empezaba a comprender y asimilar las formas de vida peculiares de las comunidades musulmanas en las poblaciones y tierras dominadas ahora por los cristianos desde el sur del somontano pirenaico o de los valles del Duero, Tajo y Guadiana.

Anteriormente, la toma de Toledo en 1085 por Alfonso VI y de Zaragoza en 1118 por Alfonso I el Batallador, fueron dos momentos de gran impacto negativo para los sucesivos intentos de reconstrucción de la unidad andalusí, que se había trastocado con la desaparición del califato omeya de Córdoba a principios del siglo XI, dada la importancia estratégica y simbólica que ambas plazas, sobre el Tajo y el Ebro respectivamente, representaban como bastiones de la España islámica en la parte occidental y oriental respectivamente. Mientras que, por el contrario, a partir de ambas fechas se abrieron las esperanzas de una definitiva imposición de la Cristiandad latina católica sobre el Islam oriental e infiel afincado al sur de la Europa feudal y papal desde la conquista de España entre el 711 y 714, pues, desde entonces, y salvo algunos reveses de mayor o menor importancia y repercusión, la situación se fue decantando a favor de una nueva territorialidad peninsular dominada por los poderes castellano-leoneses, navarros y aragoneses, hasta desembocar en el triunfo de las Navas de 1212, cuando por vez primera unieron sus fuerzas contra el enemigo común almohade los reyes Alfonso VIII de Castilla, Sancho VII el Fuerte de Navarra y Pedro II el Católico de Aragón; anunciándose en el horizonte inmediato de la expansión reconquistadora lo que a lo largo del siglo XIII representarían las conquistas e incorporaciones de la Andalucía bética para la Corona de Castilla, con Fernando III el Santo (1217-1252), y de Mallorca y Valencia para la Corona de Aragón, con Jaime I el Conquistador (1213-1276). Mas la interesada creación del reino nazarita de Granada, a modo de protectorado cristiano, bajo la tutela de los reyes castellanos y la permisividad de los monarcas aragoneses, que se beneficiaron en conjunto de las relaciones económicas y políticas con el último reducto de la presencia efectiva del Islam en la Península Ibérica.

Por tanto, mientras el Islam andalusí se fue replegando de norte a sur, con los avances hispano-cristianos en la misma dirección, hasta reducirse y concentrarse durante los últimos siglos medievales en el reino musulmán de Granada, a la vez que los reinos occidentales alejaban sus fronteras del siempre peligro musulmán —superada la última amenaza de los benimerines que habían susti-

tuido desde el norte de Marruecos a los almohades entre 1275 y 1340—, los musulmanes vencidos, por su parte, despejadas las sospechas y suspicacias de los cristianos sobre su colaboracionismo desde el interior de sus reinos, en una hipotética recuperación islámica de la pérdida de Alandalús con el apoyo turco mediterráneo, fueron admitidos y aceptados, finalmente, y tolerados en la mayoría del territorio hispánico, que en torno a los límites del reino granadino iba a mantener una frontera inestable, aunque permanente, fluctuante y definitivamente permeable y quebrada a partir de mediados del siglo XV, hasta la llamada guerra de Granada entre 1482 y 1491, ya con los Reyes Católicos, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla.

Ahora bien, la condición de los mudéjares a lo largo de estos siglos no fue la misma en los diferentes dominios de los reyes hispánicos o de los señores laicos o eclesiásticos, de los que dependieron en el realengo o en el señorío, ni tampoco en las villas y concejos del país. La demografía, la inserción en la producción, la participación en los intercambios económicos, las relaciones con la otra minoría confesional judía o con la mayoría cristiana, la peculiaridad de su arquitectura y artes decorativas, o el cumplimiento con mayor o menor rigor de su credo coránico, se manifestaron de manera diferente en cada reino e incluso en cada lugar, alejándose mucho de la pretendida uniformidad que se ha intentado adjudicar a este importante contingente poblacional. Por lo que sería más correcto hablar en plural de sociedades mudéjares, por la diversidad con la que se nos presentan durante los siglos XIII al XV.

De hecho, las comunidades musulmanas en la España cristiana, establecidas bajo la protección regia, que no les abandonó hasta la obligada conversión al cristianismo iniciada en la península a partir de 1499, al mantener en buena parte sus actividades propias, sus costumbres, ritos y cultura, su régimen jurídico y su fe, con las limitaciones de su reclusión en barrios controlados y separados en las grandes aglomeraciones urbanas o de la tributación especial a la que se vieron obligadas, mantuvieron a modo residual el espíritu de Alandalús, el cual se llevaron consigo quienes huyeron precipitadamente o emigraron a Granada o al norte de África, y reteniéndolo en buena parte hasta hoy en enclaves del Magreb. Y, aunque dichas comunidades desaparecieron como tales definitivamente a comienzos del siglo XVII —tras la expulsión de los mudéjares convertidos forzosamente desde finales del XV (pasando a denominarse moriscos en la historiografía y siguiendo llamándose moros en la realidad)—, legaron un testimonio impagable en el arte medieval y moderno que se puede contemplar hoy con admiración y que nos habla de un pasado de colaboración que, sin llevar a la añoranza gratuita o al fanatismo fácil, merece, al menos, consideración y respeto.

Por todo ello, la formación de la sociedad mudéjar o, más bien, de las sociedades mudéjares de los reinos hispanos medievales a lo largo de los siglos XII al XV, fue un proceso acumulativo y de aculturación, tanto como de dispersión y desfiguración, que no llegó, sin embargo, a destruir las bases de una contribución positiva al conjunto peninsular del pasado medieval, sobre todo, y que enriqueció, sin duda, el panorama social, económico y cultural de España.

No obstante, a lo largo del proceso del traspaso del poder político de manos musulmanas a cristianas durante los siglos de la reconquista, repoblación y reorganización del territorio, los pactos, acuerdos y capitulaciones, así como las cartas de población o los fueros mayores o menores, buscaron siempre combinar el interesado esfuerzo por la permanencia de los moros con los privilegios y ventajas ofrecidas a los cristianos que debían dirigir y protagonizar la colonización y feudalización del espacio ocupado. Y así, la vinculación con el patronato real de los moros mudéjares, proporcionó, en principio, un marco jurídico especial de protección que quiso evitar cualquier abuso de poder o de violación de los derechos respetados a los vencidos por parte de la autoridad local o central, y aun por la clase señorial dirigente.

De hecho, en un ambiente de aparente guerra permanente con el Islam fronterizo a los reinos cristianos, se tuvo que conjugar la diplomacia respecto a lo que iba quedado en la España islámica con la política de ofensiva militar, por un lado, y la protección jurídica y el amparo legal de los mudéjares, por otro. Por lo que los moros de paz constituyeron un bien preciado y necesario que había que salvaguardar y proteger, aunque tan solo fuera, entre otras razones, por ser una fuente codiciada de ingresos a través de la fiscalidad particular de las aljamas que representaban ante la autoridad pública o privada al conjunto tributario.

La dificultad estuvo, no obstante, en la peculiar intersección de los dominios de realengo con los de señorío laico o eclesiástico, en los que hubo mudéjares; porque los señores, por su parte, trataron de beneficiarse de sus rendimientos y rentas sin llegar a sangrarles hasta el punto de arruinar su economía o llevarles a la necesidad de huir a otros dominios interiores o a tierras de moros más allá de la frontera cristiana. Y eso que, a pesar de los particularismos y diferencias entre los diversos reinos, dentro de cualquiera de ellos e incluso entre los lugares de realengo o de señorío, existió, al menos, una base común, consistente, sobre todo, en el valor concedido a la mano de obra mudéjar en muchas actividades en las que destacaron por su entrega y habilidad.

En todo caso, durante los siglos XIV y XV, la inserción de la comunidad sarracena en la jurisdicción directa de la corona, especialmente en la del rey de Aragón, evitó, al menos, la descomposición acelerada del sistema musulmán por la desvertebración de la sociedad islámica precedente, que fue quedando

finalmente como residual o testimonial, aunque comprometida, y por ello salvaguardada, por el interés común. Salvo, claro está, en el caso de las consecuencias negativas provocadas por algunas revueltas en la Corona de Castilla o por algunos movimientos hostiles en la de Aragón: aquéllas con expulsiones mayoritarias y éstas con incidencias temporales de escasa repercusión.

Al respecto, la reconstrucción del sistema fiscal de los mudéjares resulta dificultoso por la diversidad, dispersión y confusión de la información disponible a través de la documentación conservada, resultando una casuística heterogénea y dispar. Pero, para la baja Edad media, cuando las comunidades mudéjares entraron en una etapa prolongada de estabilidad y consolidación, por concentración en unos casos o por reducción en otros, se puede generalizar, no sin algunos riesgos de interpretación, estableciéndose un sistema regular tipo que valida los diversos casos conocidos y permite extrapolarlos a los desconocidos.

Así, cabe distinguir en principio y en la fiscalidad de los mudéjares en los siglos XIV y XV al menos, el ámbito rural del urbano. En el primero, la concentración de la propiedad de la tierra —que seguía siendo un importante medio de producción y riqueza— en unas cuantas manos provenientes de los linajes sobrevivientes a la reconversión nobiliaria de finales del siglo XIII y primera mitad del XIV, sobre todo, tendió a hacer más uniforme el sistema de explotación sobre medios productivos y personas, prevaleciendo la tasa proporcional a la cosecha que ya tenía una larga tradición, y que, para el caso mudéjar, provenía del aparcero de la época de dominio musulmán, dependiendo de diversos factores: la calidad y productividad de la tierra, las condiciones pactadas en un principio, el predominio de la explotación directa o de la parcelación a través del censo temporal o permanente (el treudo), etc. Pecha tradicional a la que había que añadir otras exacciones como, por ejemplo, la *alguaquela* para el cereal, cáñamo y hortalizas.

Además, junto a estas exacciones derivadas de la producción propia o resultado del usufructo o dominio útil de la tierra, existieron otras complementarias, y a veces prioritarias, en relación con la renta fundiaria, basadas en el derecho de jurisdicción señorial y sobre los excedentes de las cosechas campesinas. Destacando, por otro lado, la pecha común que afectaba colectivamente a la comunidad a través de la aljama que la representaba, con el *alamín* a la cabeza, distribuyéndose particularmente según las posibilidades y disponibilidad de sus miembros. Y junto a ello, también se constatan algunos tributos relacionados con determinados cultivos o actividades: el *alraz* de las viñas o la *azadeca* o *caracha* del ganado por cabezas, sustanciadas en dinero. Siendo peculiar la llamada *azofra* o *zofra*, de gran tradición, por ejemplo, en Aragón, y consistente en la entrega de jornadas de trabajo que solían resarcirse por pagos en especie o en moneda. Así como también, en algunos casos, las multas o *calo-*

nias derivadas de las sanciones judiciales, y lo explícito del uso de los monopolios señoriales o municipales sobre hornos, molinos, etc.

En definitiva, los mudéjares, aun siendo jurídicamente patrimonio del rey, se vieron expuestos a una triple fiscalidad, que justificó en parte el interés por retenerlos en los dominios reales y señoriales: la derivada de la pertenencia a un dominio territorial, de realengo o de señorío; la vinculada al dominio jurisdiccional, personal o colectivo; y la derivada de los acuerdos iniciales o revisados según la rentabilidad económica y la capacidad productiva. Resultando al final una mezcla de tradición anterior y de imposición posterior similar a la que también afectó a los contribuyentes y vasallos cristianos. Y sin librarse de algunas contribuciones especiales o extraordinarias como el monedaje, las coronaciones y matrimonios reales, etc.

Acaso, sin embargo, y en términos generales, en el medio urbano de jurisdicción exclusivamente real, donde las morerías tuvieron un peso importante como colectivos concentrados o dispersos, la fiscalidad fue más ajustada que en el medio rural, porque el conjunto mudéjar estaba más organizado y más identificado con la pertenencia a un sector confesional responsable y representado por sus propias autoridades ante las de los cristianos. Y de hecho, cualquier ejecutoria de los moros de realengo debía contar con la autorización de los oficiales regios, por lo que el conocimiento de las aljamas y morerías urbanas es mayor, aun cuando su declinar comenzó por lo general a lo largo del siglo XV.

Precisamente, la capacidad productiva, y por tanto el potencial contributivo, de los mudéjares en las morerías urbanas fue importante por la variedad de actividades y oficios profesionalizados y demandados que regentaban y que sobrepasaban las limitaciones del ámbito rural. La especialización laboral se introdujo en las morerías atendiendo no sólo a la demanda interna sino también a la externa cristiana, favoreciéndose los intercambios y relaciones sociales y humanas a pesar de las leyes restrictivas al respecto. Por lo que el seguimiento de sus actividades por los recaudadores delegados regios se registraba con los diferentes conceptos contributivos; aprovechándose al máximo las haciendas reales de los recursos extraídos de los mudéjares al tener un buen control sobre los mismos, mejor incluso que sobre los cristianos, lo que abundó en la codicia de los señores que alimentaron en ocasiones el deseo de asentarse los moros en sus dominios para explotar sus tierras con mayor rentabilidad a cambio de algunas ventajas.

En conjunto, el fenómeno de la inserción de los mudéjares en el sistema productivo y también en el fiscal, respondió, por un lado, a la interesada preocupación de la monarquía, que aplicó sus criterios al respecto sobre los dominios peninsulares con presencia de moros en diversas condiciones, y, por otro, a la necesidad de sentirse identificados dichos moros con el proyecto político

de los reyes y de corresponder a la especial protección dispensada por ellos, aunque, luego, en el devenir de cada día, la convivencia, coexistencia o conveniencia se entremezclaran según momentos y lugares, acabando en ocasiones en una resignación pasiva que fue minando su supervivencia lenta e irreparablemente.

Ni que decir tiene, por tanto, que los mudéjares representaron de por sí un potencial económico importante, tanto para el aprovechamiento propio como para el conjunto de los reinos hispanos medievales, dada su generalizada capacidad productiva y el estímulo que suponía la demanda proveniente del exterior de los recintos, murados o no, en los que acabaron recluidos en buena parte en las grandes poblaciones o en la intimidad de la casa en el medio rural. Su laboriosidad y dedicación al trabajo en las ciudades y villas españolas fue tan valorado como su presencia en los señoríos laicos y eclesiásticos por el buen conocimiento de las labores de la tierra. Conocimiento de la agricultura y de los cultivos heredado de sus antepasados musulmanes, pues, en principio, los moros que permanecieron en el campo continuaron con sus tareas habituales, aunque poco a poco el paisaje agrario del territorio conquistado y repoblado por cristianos y mudéjares se fuera transformando.

En el campo, la gran masa laboral sarracena era fundamentalmente campesina, y si bien en principio debieron subsistir propietarios de tierras cultivadas libremente, lo frecuente fue, más bien, el caso del régimen de aparcería, en el que el propietario cristiano disponía de la tierra y de parte de la simiente y el sarraceno aportaba el resto y la mano de obra, repartiéndose luego los beneficios según los acuerdos previos. Además, los cultivadores moros en régimen de aparcería mantendrían el derecho a la transmisión de las condiciones pactadas, a cambio de la dificultad legal de abandonar la tierra para marchar a otros lugares más ventajosos; situación que debió de darse de hecho por la insistencia en la prohibición y porque la escasez progresiva de mano de obra campesina convirtió al moro en un valor añadido.

Sin embargo, en las ciudades y villas principales de los reinos con presencia mudéjar significada, su aportación económica fue más diversificada, puesto que, sin desvincularse del todo en muchos casos del trabajo de la tierra, la variedad y aprecio de los oficios ofertados por ellos, así como la mano de obra en operaciones constructivas o en transporte de mercancías, les convirtió en un elemento demandado por los operadores cristianos que controlaban la producción, la venta y la comercialización de sus acabados. Así, por ejemplo, una ciudad como Zaragoza llegó a contar con unas ochenta tiendas abiertas en su morería. De suerte que, no sólo como mano de obra elemental, sino también como especializada, la oferta musulmana a los cristianos fue estimable en todo

momento, aunque las condiciones y resultados fueran muy diferentes según los casos y las circunstancias.

En principio, claro está, fue mayor la masa campesina mudéjar que la urbana y de oficio especializado, que también se dio lógicamente en el medio rural, aunque en menor dimensión cuantitativa y cualitativa. Pero está más documentada la urbana a través de la documentación de las cancillerías reales, de las ordenanzas municipales, fueros, etc.; porque, en este caso, la documentación disponible no sólo nos habla de colectivos, sino también de individualidades destacadas en algunas tareas apreciadas por los dirigentes cristianos, empezando por el mismo monarca y siguiendo por las autoridades del común; siendo, por ejemplo, un caso representativo al respecto el de las familias de maestros de obras que hicieron posible muchas construcciones del llamado arte mudéjar, y que también trabajaron en palacios y alcázares reales como el de la Aljafería en Zaragoza, o los de Sevilla y Granada, entre otras obras civiles.

Tan eficaz laboriosidad, quedó reflejada en las tributaciones de los moros mudéjares a sus señores naturales, como resultado de su capacidad productiva y del nivel económico particular y colectivo. Por ello, las noticias sobre el cultivo del cereal, en sus variantes medievales, el lino, el cáñamo, las hortalizas o legumbres y tantos otros productos habituales en la economía campesina de la época, son abundantes; como lo es la información acerca de la explotación hidráulica de los recursos naturales heredada por los mudéjares y aprovechada y reconducida por los cristianos y por los mismos moros. Sin olvidar la ganadería, fuente de riqueza importante y complementaria en muchos casos, sobre todo en zonas de alta cota o de amplios pastos. Las exacciones o contribuciones derivadas de ello también permiten aproximarse a una valoración económica, teniendo en cuenta el arrendamiento de pastos, que pertenecían a señores laicos (nobles o plebeyos) y eclesiásticos (órdenes militares, mitras episcopales, monasterios, etc.), a ganaderos moros que disputaban el uso de los comunales con los cristianos.

Por otro lado, los contratos agrarios colectivos, las cartas de población o de gracia y otros testimonios de acuerdos con condiciones de franquicias, ventajas y privilegios, constituyen una fuente de información aprovechable para reconstruir los niveles aproximados de compromiso e inserción en el sistema productivo, al menos desde una apreciación cualitativa, por especificarse, a veces, no sólo las condiciones y pormenores legales, sino también la producción que se esperaba obtener, sobre todo cuando se detallaba la tributación según productos y resultados.

En cuanto a los mudéjares urbanos que cultivaban tierras en la periferia de sus propios recintos o en los términos municipales de las poblaciones, ya fuera por cuenta propia o como usufructuarios de propiedades del rey, señoriales

o concejiles, también la tributación registrada por los oficiales reales, en su caso, permite valorar el peso económico de la productividad mudéjar en una economía mixta y complementaria de producción, manufacturación y distribución que no se daba con tanta claridad en el ámbito rural, en el que la principal, si no la única, fuente de riqueza era la explotación del suelo agrícola y, si acaso, la comercialización de los excedentes reservados por los señores a sus vasallos moros.

En general, las actividades laborales de los mudéjares en los reinos en los que sobrevivieron con relativa densidad durante los siglos XIV y XV, fueron muy diversas, pues, además de lo relacionado directamente con el trabajo agrícola o la ganadería, destacó la dedicación mercantil, aunque no en la proporción de la minoría confesional judía, ni en competencia con la actividad similar de algunos cristianos en compañías comerciales y comandas con proyección exterior. Trajineros, mulateros, arraeces fluviales, cargadores y descargadores de mercancías, eran las contribuciones al comercio en general; así como la oferta de sus productos a segundos y terceros para su posterior comercialización por parte de cristianos intermediarios.

En cuanto a los oficios, alarifes para la construcción, orfebres, tejedores, olleros, azulejeros, zapateros, entre otros, lo fueron de especial relieve entre los mudéjares. Los testimonios de los viajeros que contemplaron España durante el final de la Edad Media y el siglo XVI, mostraron su atención por lo que iba quedando de las comunidades moras y, sobre todo, por sus dedicaciones especializadas, como mudéjares y como moriscos antes y después de 1500 por citar una fecha, es decir, antes y después de la conversión y como precedente a la definitiva expulsión sin retorno.

Esos testimonios recogen también su visión de los rasgos físicos de los moros españoles, sus hábitos, sus prácticas, sus costumbres y los lugares de habitación, recreo, oración y aprendizaje. De todo lo cual se deduce, no sólo lo exóticos que debieron parecer a la vista de extraños al país visitado, sino también, y en contraste, el grado de inserción, que no de integración, que los mudéjares y moriscos habían logrado mantener a lo largo de los siglos; lo que explica el vacío, no solo demográfico, que dejaron cuando se vieron forzados a emigrar, contra su voluntad, a otros territorios de sus correligionarios norteafricanos o euroasiáticos.

De cualquier forma, la huella dejada por esta cultura tan arraigada en la Península Ibérica, se ha materializado hasta la actualidad en los importantes restos monumentales de la arquitectura mudéjar, en la cerámica decorativa y de uso común, en los artesonados y en las yeserías, o en los manuscritos aljamiados (en lengua romance pero con caracteres árabes), algunos de ellos encontrados casualmente después de permanecer ocultos desde la expulsión de

comienzos del siglo XVII, lo que podría hacernos pensar que el regreso estuvo en su proyecto de futuro, aunque nunca se cumplió así.

La identificación de lo mudéjar y morisco con un pasado común de tolerancia discriminada, alejada de tópicos y análisis interesadamente subjetivos, asoma, pues, en nuestra geografía, a través sobre todo de lo monumental y decorativo, de lo literario, musical o representativo. Dando una originalidad a una parte de la cultura hispánica que no se encuentra en ningún otro lugar.

En cuanto al conjunto humano agrupado en un espacio físico e identificado externa e interiormente por ajenos (cristianos y judíos) y propios (moros mudéjares), para los siglos finales de la Edad Media, sobre todo, hablar de morerías como ámbito colectivo y exclusivo de encuadramiento de la sociedad mudéjar, no significa que no hubiese un buen número de moros dispersos y repartidos, de manera muy desigual, por los diversos reinos que los retuvieron en mayor o menor número y más o menos entremezclados en el conjunto mayoritario cristiano que los acogió con reservas. De hecho, su presencia en aldeas, villas, comunidades o ciudades era fruto de la capacidad de supervivencia demostrada desde los avances de la conquista cristiana y también de la mejor o peor adaptación al sistema feudal que se fue imponiendo paulatinamente a favor del predominio señorial o del poblamiento cristiano.

Por tanto, la morería en sí, como conjunto significado de mudéjares, en lo humano y en lo material, y la aljama como representación institucional de un colectivo suficientemente representativo, constituyen en la historiografía al uso un mismo sujeto histórico y objeto de estudio comparativo entre reinos, épocas o circunstancias.

Pero es difícil valorar ajustadamente el grado de permanencia o de movilidad de los mudéjares en los asentamientos inicialmente más poblados, antes de la conquista cristiana y aun después con la repoblación y colonización sucesiva, pues la falta de censos creíbles o la confusión onomástica de origen islámico precedente apenas lo permite. Además, caben otras consideraciones sobre el grado de inserción, intervención o influencia mudéjar en el medio rural y en el urbano, en el realengo o en el señorío, en el simple sistema productivo o en el conjunto de la economía de los reinos peninsulares, pues, al respecto, habría diferencias acusadas entre un medio u otro, una y otra dependencia jurídica, o distintas capacidades de recursos o de presencia social.

Por otro lado, los mudéjares en conjunto se tuvieron que sentir dependientes directa o indirectamente (a través de poderes interpuestos, concejiles o nobiliarios) de los monarcas, por encima de cualquier grado o condición personal. Aunque, luego, cada uno se debió considerar, a la vez, como miembro de un conjunto peculiar y aparentemente cohesionado, condicionado también

por su situación particular. Es decir, que no sería lo mismo la consideración de, por ejemplo, un maestro de obras que trabajase en los palacios reales que el anónimo campesino de una aldea sin importancia.

En principio, en las grandes ciudades, las morerías se identificaron por su personalidad en el conjunto poblacional de las mismas, pues, por sí solas, significaban colectivos importantes que, aun teniendo su propia organización y representación, mantenían una relación con los cristianos más o menos fluida, aunque limitada, si acaso, en lo legal, por los impedimentos que la legislación vigente en cada territorio imponía. Pero, en el resto de los pequeños núcleos de población, la presencia de los mudéjares era más discreta y diseminada en el conjunto; mientras que en los señoríos laicos y eclesiásticos con vasallos moros, la presión nobiliaria o jerárquica se mantenía en los límites que el aprovechamiento de su mano de obra aconsejaba para retenerlos como fuerza productiva y sujeto tributario.

Ahora bien, las causas y circunstancias por las que los moros sometidos fueron cayendo en buena parte bajo jurisdicción señorial fueron de diferente índole, entre la conveniencia recíproca por las ventajas obtenidas y las condiciones ofrecidas; suponiendo a veces una violencia contra lo pactado en principio en las capitulaciones iniciales por las que los sometidos quedaron bajo la tutela directa del rey, porque los señores les podían ofrecer una protección interesada que no obtenían de la monarquía, que tenía que consentir el ejercicio de hecho de la jurisdicción nobiliaria sobre los moros.

No obstante, es un tanto arriesgado generalizar en muchos aspectos de la vida de las morerías en los reinos cristianos medievales, porque para el ámbito rural es menor la información disponible, y, a veces, se ha centrado la atención en algunos ejemplos concretos que se han trasladado después al conjunto; así como tampoco se puede generalizar la situación ventajosa en algunos señoríos o la globalidad de la condición señorial, mejor o peor, en los dominios personales, pues, si bien el amparo regio y la tutela sobre los moros de pacto representaba de derecho una garantía de trato de favor hacia los mudéjares, el rey, sin embargo, se vio sobrepasado en muchas ocasiones por el arbitrio nobiliario, que tenía que consentir por conveniencia. De hecho, tras las crisis bajomedievales del siglo XIV, abundaron las reclamaciones y quejas de algunas aljamas de señorío dirigidas al rey, no solo por la empobrecida situación generalizada, sino también por abusos de los titulares que transgredían las condiciones de dependencia inicial y sometían a los vasallos moros a vejaciones sin control.

Un caso especial al respecto de la dependencia señorial lo ofrecían los moros encuadrados en los dominios de las órdenes militares, cabildos, mitras episcopales o monasterios importantes. Dado el componente eclesiástico y oficialmente confesional de los titulares de dichos señoríos, en los que los mudé-

jares pertenecían a otro credo distinto, se desarrolló una relación contractual en la que se salvaron los prejuicios por motivo religioso a cambio de la disponibilidad de una mano de obra cualificada y necesaria.

Así pues, con las diferencias acusadas entre el medio rural y el urbano, fue en este segundo medio donde el sentido de comunidad islámica diferenciada se hizo más patente por asumido y respetado, porque la separación fue más evidente y la consideración social más acusada. Y ello debido en parte a que los pactos de capitulación o rendición, en su caso, habían establecido claramente las condiciones a respetar por ambas partes, vencedores cristianos y vencidos musulmanes; reiterándose dichas condiciones con frecuencia cuando se relajaran con el paso del tiempo o en algunos momentos críticos de convivencia; al igual que se recordaban de vez en cuando las prescripciones dictadas al objeto de evitar la promiscuidad y las relaciones mixtas indiscriminadas, mostrándose con ello la permanente dificultad para mantener el cumplimiento de las restricciones contempladas incluso en la legislación foral y real. A pesar de lo cual, los intercambios económicos, las relaciones afectivas y el aprecio de la labor de los agricultores, operarios, artesanos y mercaderes moros superaron cualquier impedimento de coexistencia interesada.

Las morerías urbanas ofrecen, por tanto, un panorama más rico en cuanto a posibilidades de reconstrucción de las formas de vida dentro de las mismas y en su relación con el exterior, tanto en las llamadas cerradas, al estar separadas de la población cristiana por muros, como en las abiertas, sin solución de continuidad con el espacio del conjunto vecinal. Así por ejemplo, aunque los moros estaban exentos de obligaciones y prestaciones militares, sí que participaron en jubileos de la monarquía aportando su contribución a la fiesta en torno a las coronaciones, bodas o exequias reales. Y también, a pesar de que se les prohibiera hacer proselitismo a favor de su fe islámica, sin hacerlo expresamente, colaboraron, sin embargo —y esto podía entenderse como medio de propaganda velada— en la construcción, reparación y ornamentación de edificios civiles (palacios) y eclesiásticos (catedrales, colegiatas, monasterios e iglesias parroquiales) para el culto cristiano. Y es que su presencia e imagen no fue rechazada por sistema entre la comunidad mayoritariamente cristiana, ni fue perseguida ni proscrita antes del final de la Edad Media, sino que, más bien, llegó a formar parte de lo cotidiano, aunque los monarcas tuvieran que insistir, en ocasiones, en algunas medidas corporales distintivas y discriminatorias para evitar la contaminación, lo cual es una prueba de su aceptación; sin olvidar los casos de violencia contenida o incluso desatada en determinados momentos por provocaciones recíprocas que obligaron a intervenir a la autoridad pública para situar las cosas en su punto.

Este aparente panorama de paz y tolerancia para con los mudéjares no debe hacer olvidar, sin embargo, que, por debajo de los compromisos continuamente recordados, seguramente por el escaso cumplimiento por ambas partes, y de la especial consideración real e institucional, la marginación fue la tónica general del sistema de convivencia, más consentida que sentida seguramente, sobre todo en aquellos casos de grandes poblaciones en las que los moros de paz se fueron viendo obligados a recluirse en barrios extramuros, abandonando sus residencias anteriores, sus mezquitas y negocios para rehacer la vida en las nuevas morerías cerradas o aisladas por muros y puertas materiales en unos casos y sicológicas y jurídicas en otros; construyendo de nuevo las mezquitas, los zocos, las viviendas, los establecimientos comerciales, obradores y negocios, los baños, las escuelas coránicas o los cementerios. Es decir, todo un mundo diferente, aparentemente aislado y cerrado sobre sí mismo por derecho, pero relacionado de hecho con el exterior cristiano. Situación que se repitió también en donde no llegó a haber una sola y significada morería, sino varias menores, distanciadas entre sí y repartidas en el conjunto urbano; así como en los múltiples casos de aislamiento e intersección entre los cristianos de las villas y aldeas medievales, donde la agricultura y la ganadería era la principal actividad común.

Eso sí, en las morerías destacadas, supervivientes o de nueva configuración, se mostraba una topografía y un trazado peculiar, heredero del urbanismo musulmán precedente, en el que la sinuosidad de las vías, los adarves, callejones y rincones favorecían la intimidad, mientras que los espacios abiertos eran escasos y reducidos. Todo ello en beneficio de unas formas de vida volcadas más al interior de la vivienda que al exterior, en un discurrir modesto siempre y discretamente oculto a cualquier ostentación.

En las poblaciones con categoría de ciudad y título jurídico reconocido, las aljamas urbanas no dejaron de ser de realengo, con los correspondientes beneficios obtenidos por el erario real a través de los ingresos provenientes de las morerías y por el mayor control de la minoría confesional islámica. Pero, en muchos casos, dichas rentas de los moros de paz o sarracenos, es decir mudéjares, se adjudicaban a miembros de la familia real o a otros beneficiados individuales o colectivos religiosos para su propio beneficio; arrendándose también, en ocasiones, a particulares con solvencia que adelantaban el importe de la contribución para que el monarca pudiera disponer del mismo con antelación. De manera que, sin romper los pactos iniciales ni renunciar el monarca a su exclusiva tutela eminente sobre los moros vencidos, se permitía una mayor agilidad tributaria, un mayor conocimiento de la idiosincrasia islámico-oriental en el superpuesto ámbito cristiano-occidental y una mejor imbricación social de los mudéjares en la vida cotidiana de las ciudades y los reinos españoles.

Las morerías se mantuvieron, pues, vinculadas personalmente a la realeza, aunque rigiéndose por sus ordenamientos regulados por la aljama o representación legal del conjunto (al igual que el concejo o ayuntamiento cristiano), con mayor presencia y peso en las grandes concentraciones urbanas, donde el alamín era el interlocutor autorizado con la autoridad cristiana correspondiente, con capacidad para negociar y administrar la morería de su alcance en todo lo relacionado con el interior y el exterior de la misma, e incluso con capacidad, a veces, para juzgar, con el auxilio de los adelantados y personas ancianas y experimentadas, utilizando a los sayones para la ejecución de los mandatos y a los nuncios o mensajeros para trasladar las quejas o peticiones al monarca. Mientras que para la recaudación y administración de los ingresos y gastos se contaba con clavarios y tesoreros, para la responsabilidad religiosa con los alfaquíes o intérpretes de la ley coránica y para otras acciones con los responsables de los zocos o mercados, los riegos o los ganados. En definitiva, las aljamas se regían por los principios coránicos, interpretados por el alfaquí y juzgados por el alcadí o juez.

Al fin y al cabo, la profunda tradición urbana de la civilización islámica que se implantó en al-Andalus, o Alandalús (la Hispania musulmana), explica la importancia concedida a las morerías (cerradas por muros, abiertas en arrabales o entrecruzadas con el conjunto cristiano), que mantuvieron una autonomía y un peso destacado en el panorama de los reinos en los que tuvieron mayor presencia. Aunque también algunas morerías rurales tuvieron su interés, sin responder necesariamente a una topografía diferenciada y comprendiendo más bien un conjunto humano mudéjar distribuido por el espacio global dirigido y mediatizado por los cristianos. De manera que, también en algunas villas y aldeas se conservó la morfología del poblamiento musulmán en arrabales en los que los moros concentraban y practicaban sus oficios, para su propia demanda y para la cristiana; agrupaciones, en muchos casos, heredadas directamente de asentamientos islámicos precedentes, transformados con la presencia de repobladores cristianos que no llegaron a desplazar en algunos oficios a los moros, herederos de una tradición que pusieron al servicio de aquéllos sin apenas reparo y por debajo de leyes, fueros, ordenanzas o reglamentos.

La sociedad mudéjar fue, pues, en realidad, única en su fundamento pero diversa en su realidad presencial y funcional, respondiendo a un comportamiento común en el que la herencia islámica, la preserva de su cultura y formas de vida peculiares, la religiosidad propia y la consideración cristiana constituyeron la base de su supervivencia. Y esta sociedad plural, o más bien estas sociedades diversificadas por el territorio peninsular, estuvo representada, a mayor o menor escala, en las poblaciones de sarracenos, en la individualidad del campesino o en la colectividad del artesanado urbano; pues, en ambos casos, se sintieron pertenecientes unos y otros a una comunidad diferenciada

que había pactado con la monarquía las condiciones iniciales de su permanencia y pervivencia.

Así, en la intimidad del creyente aislado o en la colectividad del integrado en una morería, el moro sometido se encontraba con las raíces de su sentido vital. Aunque fuera en las concentraciones urbanas especialmente donde se sintieran con más fuerza los elementos identificadores de la civilización islámica: las mezquitas, los zocos, los obradores, los baños o los cementerios; conformando un espacio controlado que no impedía, sin embargo, su relación con el exterior; en contraste con el medio rural más aislado en el que la presencia mudéjar no se manifestaba tan recluida y concentrada, dada la estrecha convivencia aldeana, tanto en el realengo como en el señorío.

Las morerías, repartidas indistintamente por el territorio hispánico de manera desigual, mantuvieron, por tanto, un componente humano y familiar como base del poblamiento mudéjar, una configuración urbana en una demarcación concentrada o dispersa y una organización propia y autónoma que se conservó hasta el final de su existencia sin apenas cambios sustanciales. Mientras que sus integrantes, los moros o sarracenos, sobrevivieron entre dos vínculos permanentes que les facilitó la identificación con una causa común asumida y consentida: el que les hacía depender directamente del rey y el que les proporcionaba la cohesión de la fe coránica irrenunciable, sobre la que se fundamentaba la vida, las prácticas religiosas, el cumplimiento de la ley y las costumbres.

Mucho se ha escrito, entre los estudiosos, sobre el urbanismo islámico en la España musulmana, dado el esplendor de tantas ciudades bañadas por la cultura y la civilización oriental a través del Emirato de Córdoba (siglos VIII-XI), el Califato (X-XI) o los Reinos Taifas (XI-XII) especialmente. Sobre su estructura y topografía se superpuso la civilización cristiana impuesta por la reconquista y la repoblación en sus diversas fases, adaptando y transformando la configuración material de las diversas poblaciones. Pero menos se sabe de las morerías, al menos comparativamente, que fueron interpuestas en el trazado recompuesto o excluidas del mismo en arrabales o barrios separados, porque de ellas apenas quedan restos materiales suficientemente explícitos para su reconstrucción virtual, por lo que su recomposición es más posible hacerla a través del componente humano que llenó de vida los recintos.

Aún se pueden percibir, no obstante, las huellas materiales de algunas morerías mudéjares, más o menos desfiguradas, a lo largo y ancho de la geografía española, especialmente allí donde la presencia islámica precedente fue mayor; aunque no siempre, porque en algunos casos las morerías fueron el resultado de la llegada posterior de moros de paz a nuevas fundaciones o a lugares reconstruidos tras un periodo de abandono o decadencia. Por lo que resulta más vital llenar esa carencia con la presencia de los mudéjares a través de su

vida cotidiana y de sus manifestaciones públicas y privadas. A pesar de que el carácter intimista y la celosa privacidad de la que hicieron gala, dificulta la tarea del acercamiento a los diversos aspectos de la vida diaria en la casa, el campo, el obrador, la mezquita, la calle, la plaza, el mercado, la práctica religiosa, la fiesta o el trabajo cotidiano.

Cabe pensar, al respecto, que los moros bajo dominio cristiano mantuvieron sus tradiciones y prácticas, en la medida de lo posible, después de la conquista y aun siglos después durante la etapa mudéjar, pues era lo único que les identificaba como comunidad cohesionada, heredera de un pasado idealizado con el transcurso del tiempo y a cuya recuperación debieron aspirar en todo momento; al menos las clases dirigentes y más preparadas que fueron las que mayor merma sufrieron con el cambio de dominación, pues la mayoría prefirieron emigrar antes que permanecer en sus lugares habituales.

De hecho, mientras el Islam se mantuvo en las fronteras meridionales de los reinos cristianos durante los siglos XII y XIII, antes de la expansión castellana por Andalucía y de la aragonesa por Valencia, la expectativa de volver a la fortaleza y el esplendor de un Alandalús unido pudo alimentarse con éxito, al menos hasta la reconquista cristiana de la antigua Bética y del territorio levantino antes de mediados del siglo XIII; esfumándose después cuando los mudéjares del interior se vieron alejados de la frontera granadina y tuvieron que resignarse y asumir, por fin, que su destino estaba definitivamente compartido con quienes habían interrumpido su proyecto de futuro. Aparte de que, entre los moros resistentes y residentes no hubo una clase dirigente ilustrada, por el exilio precedente de la misma en sucesivas oleadas, descapitalizándose intelectualmente las comunidades musulmanas repartidas por los diversos reinos de las coronas de Castilla y de Aragón y desaprovechando el enorme caudal acumulado por sus antepasados islámicos en conocimientos de filosofía, poesía, música, avances científicos y médicos o desarrollo técnico en general. Y es que, el nivel cultural medio de los mudéjares en la baja Edad Media fue más bien discreto, al menos en comparación con la eficiente laboriosidad de la que hicieron gala y que tanto alabaron quienes conocieron su actividad, aprovechada por ellos mismos y también por los cristianos. Por lo que las morerías en cuestión redujeron sus expresiones culturales a lo relacionado, si acaso, con la práctica religiosa y el aprendizaje y exégesis del texto coránico y de otros libros sagrados del Islam.

Ahora bien, esa decadencia cultural y desentendimiento ilustrado hacia unas artes y ciencias renovadas, no impidieron que los mudéjares españoles retuvieran, al menos, una idiosincrasia apenas contaminada que tampoco les supuso un inconveniente para abrirse al exterior físico y humano con el que coexistían y trabajaban, se relacionaban y beneficiaban social y económicamente. Pues, de

hecho, tampoco hubo una contaminación inversa por parte de los cristianos hacia lo musulmán, salvo en detalles esporádicos, más propios de excentricidades (vestir a la moriega) y modas concretas que de una voluntad o necesidad de identificación o de aculturación. Lo que no obsta para valorar las manifestaciones y comportamientos de los moros, tanto en su vida privada como participando de las conmemoraciones públicas con motivo de ceremonias que afectaban a la monarquía, principalmente, y en las que aportaban su propia visión de la fiesta y del espectáculo sin prejuicio alguno, incluso como músicos y juglares.

Los mudéjares conservaron, sobre todo, su personalidad colectiva y particular en las formas de vestir y alimentarse, de inhumarse y enterrarse, de concebir la familia y practicar los preceptos religiosos, los hábitos cotidianos, la percepción del tiempo y de la vida y hasta los contactos con las otras gentes del libro, es decir, los judíos y los cristianos. Pero, por encima de todo, quizás el elemento más identificador y en torno al cual giraba la vida de estos nuevos moros, fue la mezquita. En ella se iniciaron precisamente los primeros cambios significativos y a veces espectaculares tras la implantación cristiano-feudal. Porque, al menos en las grandes ciudades, la mezquita mayor se transformó, a veces lentamente y a veces con gran rapidez, en catedral consagrada al nuevo culto, sin que necesariamente se cambiara en principio la espacialidad y materialidad sustancial de la fábrica arquitectónica precedente románica o gótica. Lo que era un síntoma de las escasas rupturas producidas en el traspaso de poder de manos islámicas a cristianas, pese al acelerado proceso de reconstrucción eclesial emprendido en cuanto a la elección de obispos y restauración de la nueva liturgia romana, que no se correspondió con la más lenta desfiguración total del espacio arquitectónico precedente.

Este proceso dúplice también se dio en otras mezquitas menores de los núcleos urbanos, consagradas igualmente como iglesias sin sufrir un brusco proceso de transformación. De ahí que el arte mudéjar naciese, precisamente, gracias en parte a esa perduración de elementos formales y decorativos islámicos, reutilizados sin prejuicio antes de que se borrasen las huellas iniciales. Y otro tanto sucedió en poblaciones reducidas con sus mezquitas más modestas, aunque algunas llegaran a tener un valor artístico notable que se mantuvo aun después de su consagración cristiana.

Y en cuanto a la tolerancia discriminada, los moros siguieron conservando el viernes como día consagrado al culto semanal principal, aceptándolo las nuevas autoridades cristianas, a pesar de que ello suponía la interrupción laboral en aquellas dedicaciones promovidas o aprovechadas por sus convecinos en labores agrícolas o urbanas. Incluso las sanciones contraídas por quienes transgredían el precepto del viernes eran controladas en muchos casos por los fun-

cionarios reales correspondientes, dada la dependencia de las morerías respecto del rey; al igual que ocurría con otras penalizaciones monetarias en concepto de multa pecuniaria.

Y en cuanto a la prescripción del ramadán, en su dimensión de cumplimiento de sol a sol y de retraimiento en dedicaciones y labores cotidianas, continuó sin interrupción como cualquiera otra práctica mayor o menor: la oración varias veces al día, las limosnas, abluciones, etc. Pervivencias que los textos conservados y descubiertos hasta la fecha y con carácter religioso en árabe o aljamía, testimonian hasta el final de la época mudéjar y durante el siglo XVI ya morisco; siendo textos referidos a la liturgia o al derecho islámico vigente y refundidos de escritos anteriores según la corriente del pensamiento malikí, que era la oficial de Alandalús, y refundiciones que se hicieron necesarias para el mantenimiento del dogma y la moral musulmana que los alfaquíes y ulemas debían imponer y preservar como signo evidente de la cohesión de la nueva *umma* o comunidad islámica mudéjar. Comunidad que se estancó finalmente en su ritualidad sin apenas renovación, dado que la permisividad y relajación, por un lado, y la propia tolerancia cristiana, por otro, no estimuló, precisamente, una apertura ideológica y creativa a los nuevos aires del Islam norteafricano y asiático.

La comunidad mudéjar quedó, pues, aislada en buena parte respecto de lo religioso y lo cultural, así como desconectada del Islam exterior, volcada en su privacidad y relaciones con el entorno próximo cristiano y judío, sin recibir influencias de dirigentes e intelectuales que les visitaran ni enviar a los suyos a recibir información sobre las corrientes ideológicas orientales, como había sucedido en la España musulmana durante los siglos de dominio islámico, cuando los intercambios fueron frecuentes y enriquecedores en un camino de ida y vuelta. Por lo que dicho aislamiento acabó convirtiendo a los moros supervivientes en un conjunto social más o menos incardinado en la vida de los reinos y con mayor afinidad con los otros conjuntos convecinos que con el resto del Islam, que ya a partir del siglo XIV empezaba a verse amenazado y sería transformado por los turcos desde el Mediterráneo oriental.

No obstante, las prácticas religiosas continuaron unas pautas comunes y rutinarias, que no interfirieron las predominantes prácticas cristianas de la mayoría ni las más introspectivas judías; lo que favoreció la relación interconfesional que apenas sufrió serias dificultades, salvo en algunos momentos de crisis generalizada o de exaltación predicadora, o con motivo de la introducción de la Inquisición en la época de los Reyes Católicos, ya a finales del siglo XV.

Sin embargo, y pese a las dificultades en el tránsito de la Edad Media a la Moderna, el proceso de conversión forzada de los mudéjares desde finales de dicho siglo XV, reforzó las prácticas ocultas como signo de identidad del senti-

miento que se les arrebataba a los moros por obligación; abriéndose con ello otra etapa, ya de carácter mas residual y veladamente resistente que precedió a la definitiva expulsión de comienzos del siglo XVII por razones de Estado.

Ahora bien, junto a la práctica religiosa como base de cohesión social en la comunidad mudéjar hispánica, la familia era el otro ámbito, aparte del laboral, en el que se manifestó su propia concepción y tradición. Por ejemplo, la admisión del divorcio se justificaba en las leyes musulmanas por diversos motivos, como el adulterio o la embriaguez, pudiendo repudiar el hombre a la mujer devolviéndole la dote. Aunque el repudio de la mujer, en cambio, la convertía en objeto de infamia y alejamiento, pues debía estar siempre bajo la potestad del marido sin poder repudiarle, lo que era privativo del hombre; y sobre los hijos comunes, en caso de divorcio prevalecía el derecho del marido a quedarse con la tutela. Pero, otra peculiaridad contemplada por las leyes islámicas era la posibilidad de tener varias esposas, aunque en el caso de los mudéjares se vieron obligados a practicar exclusivamente la monogamia, según las leyes de la mayoría cristiana dominante; si bien cabe pensar que en este asunto la ambigüedad interpretativa y practicada no permite asegurar la aceptación de la norma occidental y su cumplimiento a rajatabla por los moros.

También cabe comentar que, en cuanto al cumplimiento de la moral externa, el adulterio, por ejemplo, era castigado en la mujer, debiendo probarse por parte del acusador a través de testigos moros y cristianos, siendo sancionada la culpable con el azotamiento público y la multa correspondiente. Lo que sucedía igualmente con el embarazo o alumbramiento de una mujer sin marido reconocido, al ser también un delito castigado y por el que, a veces, la morería, solidariamente, sufragaba la pena pecuniaria impuesta al respecto.

En cuanto a la alimentación, la prohibición de algunos bienes de consumo, como la carne de cerdo y sus derivados o el vino, así como la obligación de comer carne desangrada previamente o adquirida en carnicerías autorizadas, acaso sea de lo más conocido, aunque poco sabemos del resto, al igual que de otras cuestiones domésticas e íntimas, salvo en lo que ha quedado reflejado en testimonios escritos o gráficos, pues en este caso la contaminación con lo cristiano debió de ser frecuente, y sobre ello se ha figurado e imaginado más que lo que la realidad gastronómica fue por entonces, adjudicando a los mudéjares alimentos y preparados como exclusivos cuando se trataba de elementos comunes.

En resumen, entre otras actividades propias del discurrir de la vida, el nacimiento, el matrimonio, la muerte o las festividades propias del cumplimiento islámico o ajenas al mismo estaban igualmente reguladas por las leyes, costumbres y rituales anteriores, siendo los alfaquíes los intérpretes de la tradición y la ley, y las aljamas las celosas guardianas del cumplimiento ajustado a los principios. Costumbres y tradiciones que llamaron la atención a viajeros

ilustres, como el alemán Münzer, que advirtió a finales del medievo cómo «entre todos los pueblos de España, era el de Aragón el que tenía mayor número de moros, expertos como labradores y en muchos otros oficios, sometidos a fuertes tributos, laboriosos y parcos en el comer, de gran complexión, bien proporcionados, sufridos en el trabajo y diestros en artes; con casas limpias, tiendas y mezquitas», según se ha indicado ya al principio.

Testimonio que corrobora el que, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, en algunos reinos españoles la presencia de los moros mudéjares fuera todavía destacable, con fisonomía propia y comportamientos respetables. Los cuales, habiendo llegado a olvidar el árabe como lengua de comunicación, hablaban y escribían cotidianamente el romance de la época, respetando la escritura propia en textos jurídicos y litúrgicos, contratos y compromisos, actas de acuerdos y testimonios de testigos, pudiendo utilizarse en muchos casos el árabe incluso en los juicios mixtos, tal y como ya se ha apuntado anteriormente.

Y es que, a pesar de la prohibición expresa de los matrimonios mixtos y de la promiscuidad en las relaciones personales, para evitar el proselitismo y la contaminación por los cristianos, y a pesar de la reclusión en barrios y morerías controladas, y hasta por encima de la obligada conversión como moriscos; los moros de paz, sarracenos o mudéjares, se implicaron en el discurrir de la vida de los reinos españoles: social, económica y artísticamente; respetando lo diferente y asumiendo en cada momento su condición, más o menos tolerada, según los casos, bajo las leyes y fueros impuestos por los dirigentes cristianos. Por lo que, cuando finalmente fueron expulsados, a comienzos del siglo XVI, dejaron un vacío tan importante como la huella de su larga presencia a lo largo de varios siglos, pervivencia de un mundo islámico en declive y a partir de entonces expatriado en la nostalgia de Alandalús.

Y si de todo ello nos ha quedado las expresiones y muestras materiales de la época, tanto en el arte como en la literatura aljamiada, especialmente rica en Aragón, detrás de las mismas sobrevivió el pueblo que las hizo posibles gracias a su esfuerzo y personalidad propia, que mantuvo hasta el final, cuando los resistentes tuvieron que hacer el camino de retorno que había traído a sus antepasados, nueve siglos antes, a España, creando una rica y culta civilización en la que los mudéjares y moriscos habían sido el final disminuido física y políticamente, pero con personalidad y presencia notablemente diferenciada en el conjunto de la Europa cristiano-latina.

LOS TALLERES DE DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA DE LOS SIGLOS X Y XI EN EL VALLE DEL EBRO Y SU REFLEJO EN EL ARTE MUDÉJAR

BERNABÉ CABAÑERO SUBIZA

El propósito de este artículo es presentar los principales talleres musulmanes de decoración arquitectónica que estuvieron en activo durante los siglos X y XI en el valle del Ebro, así como analizar la problemática de sus fuentes de estudio y el proceso de mutación al que se ven sometidas las formas andalusíes en las primeras obras del arte mudéjar aragonés.

Hasta 1992, año en que se publicó el estudio monográfico de los restos islámicos de Maleján (Zaragoza)[1], el único monumento importante de época musulmana que se conocía en Aragón era el palacio de la Aljafería de Zaragoza, puesto que la historiografía de los siglos XIX y XX no aporta ninguna noticia de interés para el estudio de otros palacios o mezquitas de época islámica de esta región. Dicha falta de datos sobre otros conjuntos de decoración parietal por un lado, y los numerosos descubrimientos que han acompañado a la restauración del alcázar real de la Aljafería llevada a cabo entre 1947 y 1985 por otro, explican que las primeras manifestaciones del arte mudéjar aragonés se hayan interpretado habitualmente como una derivación de las formas del palacio construido a instancias del rey Ahmad al-Muqtadir bi-llah en la vega del Ebro. Hoy, sin embargo, se sabe que esto no fue siempre así.

Entre los talleres que con cierta personalidad propia trabajaron en el valle del Ebro, y de los que se tiene noticia, deben citarse como los más importantes los siguientes: El taller de la mezquita aljama de Huesca, el taller al que pertenece un tablero hallado en Borja (Zaragoza) y una cenefa descubierta en la excavación de la *Casa de la obra* de la catedral de El Salvador de Zaragoza, el

[1] Cfr. B. Cabañero Subiza, con un Estudio epigráfico de C. Lasa Gracia y un Prólogo de Chr. Ewert, *Los restos islámicos de Maleján (Zaragoza). (Nuevos datos para el estudio de la evolución de la decoración de época del Califato al período Ta'ifa),* Zaragoza, 1992.

taller de la mezquita aljama de Zaragoza, el taller de la mezquita aljama de Tudela (Navarra), el taller del palacio de Daroca (Zaragoza), el taller de los restos de Maleján, el taller de la Aljafería y de la alcazaba de Balaguer (Lérida), y un último taller que debió estar situado entorno a la región de Fraga (Huesca), aunque su ubicación exacta se ignora, puesto que lo que conocemos de él son sus repercusiones posteriores en el arte mudéjar del siglo XIII.

Aparte de estos talleres han sido descubiertos también pequeños restos de decoración arquitectónica tallada o pintada de muy poca importancia, dado el estado tan fragmentario en el que han llegado hasta nosotros, en la mezquita aljama[2] y en los baños públicos de Barbastro (Huesca)[3], en el palacio de la Zuda de Zaragoza[4], y en los palacios de Cella[5] y de Albarracín (localidades ambas situadas en la provincia de Teruel).

Antes de exponer las características de los principales talleres de la Marca Superior conviene precisar qué es lo que entendemos por «taller artístico». Utilizamos la palabra «taller artístico» para designar a aquellos elementos formales que siendo obra de un mismo grupo de artífices son los más característicos de un determinado monumento.

En el siglo X el desajuste artístico y cronológico existente entre los talleres de la ciudad de Córdoba y los talleres provinciales era tan grande, que en los mismos años en los que se tallaron los tableros del «Salón Rico» de Madinat al-Zahra'[6], de la ampliación de al-Hakam II de la mezquita aljama de Córdoba y del Cortijo del Alcaide (estos últimos conservados en el Museo Arqueológico de Córdoba)[7], en la Marca Superior estaban sumamente arraigadas las formas arcaicas propias del siglo octavo y noveno.

---

[2] Cfr. B. Cabañero Subiza, «Notas para la reconstitución de la ciudad islámica de Barbastro (Huesca)», *Somontano. Revista del Centro de Estudios del Somontano de Barbastro,* 5 (1995), pp. 25-57, espec. pp. 38-46.

[3] Cfr. B. Cabañero Subiza y F. Galtier Martí «Los baños musulmanes de Barbastro: una hipótesis para un monumento digno de excavación y recuperación», *Artigrama,* 5 (1988), pp. 11-26.

[4] Cfr. B. Cabañero Subiza y C. Lasa Gracia, «Las techumbres islámicas del palacio de la Aljafería. Fuentes para su estudio», *Artigrama,* 10 (1993), pp. 79-120, espec. pp. 101, 103 (con fig. 9), 110 y 111.

[5] Cfr. J. M. Ortega Ortega, C. Villargordo Ros y B. Cabañero Subiza, «Hallazgo de yeserías islámicas en Cella (Teruel): Noticia preliminar», *Artigrama,* 14 (1999), pp. 451-457.

[6] Cfr. espec. Chr. Ewert, *Die Dekorelemente der Wandfelder im Reichen Saal von Madinat az-Zahra'. Eine Studie zum westumaiyadischen Bauschmuck des hohen 10. Jahrhunderts,* Maguncia, 1996.

[7] Cfr. espec. Chr. Ewert, «Die Dekorelemente des spätumaiyadischen Fundkomplexes aus dem Cortijo del Alcaide (Prov. Córdoba)», *Madrider Mitteilungen,* 1998, 39, pp. 356-532 y láms. 41-58.

De los talleres con carácter autónomo existentes en la Marca Superior el más antiguo parece ser el de la mezquita aljama de Huesca, que debió de estar activo en la segunda mitad del siglo X. Aunque el interior de la catedral de Huesca no ha sido nunca excavado y por tanto no se ha podido recuperar todavía ningún resto correspondiente a la decoración de la mezquita aljama, podemos hacernos cierta idea de como era ésta gracias a una serie de paneles que decoran un púlpito mudéjar de gran interés sito en el muro sureste de la Sala de la Limosna[8].

La cubierta de madera de esta dependencia del claustro de la catedral oscense se hundió hace unos años y el propio púlpito se ha visto afectado por dicho derrumbamiento al ser destruidos parcialmente dos de los tableros de yeso. Afortunadamente el Archivo Mas, integrado en el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona, conserva una fotografía realizada en 1917 de cuando el púlpito se encontraba en perfecto estado de conservación (fig. 1).

Originariamente este púlpito mudéjar, que creemos que fue tallado en el siglo XIV, contaba con cuatro paneles, de los cuales el menor constituye un detalle a la misma escala de uno de los de mayor tamaño.

La hipótesis de que los paneles del púlpito oscense sean copias de tableros musulmanes mucho más antiguos se corrobora en parte por el hecho de que el sentido de la decoración del tablero más claramente abasí es inverso al original, lo que demuestra que los artistas mudéjares que lo tallaron ya no estaban familiarizados con la ornamentación del siglo IX de la ciudad de Samarra (Iraq).

Los modelos musulmanes en los que se inspiraron los artistas que labraron este púlpito mudéjar de la catedral de Huesca obedecían a fuentes artísticas muy diferentes. El situado más al Sur —que es el más interesante del conjunto— reproduce las decoraciones que se encuentran en todas las salas de la parte central del palacio de Balkuwara en Samarra, construido y decorado a instancias del califa al-Mutawakkil entre los años 854 y 859.

El segundo panel (fig. 2), situado inmediatamente al Este del que hemos analizado, se decora con una red de rombos, en el interior de cada uno de los cuales se inscribe una flor de cuatro pétalos; cada pétalo tiene tres segmentaciones. Desde el punto de vista formal hay dos elementos que analizar en este panel la propia red de rombos y el motivo floral.

---

[8] Cfr. espec. B. Cabañero Subiza, «Estudio de los tableros parietales de la mezquita aljama de Huesca, a partir de sus réplicas en el púlpito de la Sala de la Limosna. Notas sobre las influencias 'abbasíes en el arte de al-Andalus», *Artigrama,* 11 (1994-1995), pp. 319-338.

En cuanto al primero de ellos su origen se encuentra en el arte sasánida, ya que entre los paneles parietales tallados en yeso del palacio de Nizamabad (en el Norte de Irán) del siglo VI d. C. existe uno que presenta una concepción decorativa idéntica a la del púlpito de la Sala de la Limosna. Esta solución formal del arte sasánida habría llegado a Huesca habiendo pasado por el filtro del arte omeya, puesto que en dos de los tableros de los cubos que franquean la puerta de acceso al palacio de al-Qasr al-Hair al-Garbi (tableros éstos que son de aspecto muy similar entre sí y están dispuestos uno en cada torreón) se reprodujo una ornamentación en retícula con motivos florales de aspecto muy semejante al del mencionado panel de Nizamabad.

La utilización en el arte islámico de ritmos repetitivos de origen sasánida hace su aparición ya en los monumentos de la primera mitad del siglo VIII, siendo el ejemplo más monumental el de la fachada del palacio de al-Qasr al-Musatta o Msatta (hoy trasladada en su mayor parte al Museo de Arte Islámico de Berlín).

En contra de lo que podría parecer lógico, la introducción de las formas arquitectónicas y decorativas sasánidas en el arte de época omeya no fue aumentando a lo largo de la primera mitad del siglo VIII de una manera progresiva, sino que el grado de asimilación del arte sasánida entre los artistas musulmanes variaba según fuera un taller u otro el que trabajaba en cada monumento. Así, la presencia de estructuras y formas sasánidas es a veces muy diferente en monumentos islámicos que son perfectamente contemporáneos.

Los rombos de este segundo tablero del púlpito de la Sala de la Limosna están definidos por un doble listel que describe un trazado que no fue bien copiado por los artistas mudéjares, ya que la línea queda cortada en numerosas ocasiones, lo que nunca hubiera sucedido en un panel de época musulmana. Es decir, en el panel del siglo X que se reprodujo en el púlpito de la Sala de la Limosna o habría una línea continua que se cerraría en sí misma sin interrumpirse nunca o una sucesión de elementos decorativos autónomos (perlas, rombos, formas acorazonadas, etc.). El proceso de progresiva pérdida de calidad de los producciones mudéjares respecto a las islámicas anteriores al momento de la Reconquista cristiana es uno de los fenómenos más característicos del arte mudéjar en Aragón.

Las flores insertadas en la red de rombos del panel de Huesca no son, por el contrario, de tradición sasánida sino de origen bizantino, ya que en el Museo Arqueológico de Estambul se conserva un pedestal tallado hacia el año 500 d. C. que está decorado con un total de seis rombos en cuyo interior se dispuso una flor de cuatro pétalos, con tres segmentaciones en cada uno de ellos. En el centro de cada flor del pedestal de Estambul y del tablero de Huesca hay

una pequeña semiesfera convexa. Este tipo de flor de origen bizantino aparece ya asimilada por el arte musulmán en los dos paneles de los torreones de acceso del palacio de al-Qasr al-Hair al-Garbi a los que nos hemos referido, de tal manera que dichos tableros constituyen un verdadero crisol en el que se amalgaman elementos formales de origen muy distinto.

Finalmente el tablero situado más al Este (fig. 3) se decora con un trazado geométrico que está generado a partir del entrecruzamiento de octógonos en series horizontales y verticales. La intersección de un octógono con otros cuatro —uno en cada uno de sus lados— genera al contemplar aisladamente uno de ellos un espacio cuadrado interior circundado de cuatro hexágonos. Este esquema geométrico es de origen romano y debió de llegar al arte andalusí habiendo pasado por el filtro del arte visigodo. A esta misma conclusión se llega al estudiar un tablero de decoración arquitectónica musulmán de mármol blanco procedente de Adra (Almería) que se cree que fue tallado en el siglo noveno o en el siglo décimo y que se expone actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Este tablero de Adra es un correlato casi exacto del panel de Huesca, puesto que incluso en los cuadrados internos se intercala la decoración de una flor con la de un espacio subdividido por sus diagonales en cuatro triángulos, cada uno de los cuales está ocupado por un pétalo con tres segmentaciones como en el mencionado panel del púlpito de la Sala de la Limosna.

El segundo taller con personalidad propia al que querría referirme debió de trabajar en Borja y en Zaragoza en la época de la *Fitna* o Guerra Civil, es decir entre los años 1009 y 1031. En 1996 Isidro Aguilera Aragón encontró en una escombrera de Borja, sita en el término de la Picadera junto a la carretera de Fréscano, un relieve tallado en alabastro, del que se desconoce cuál era su edificio de procedencia (fig. 4)[9]. Éste consta de una serie de zarcillos con un origen común, que se unen y se separan formando elipsoides creados por los propios tallos. En conjunto este tablero de Borja es casi idéntico al situado en el interior del *mihrab* de la mezquita aljama de Kairuán (Túnez) en el extremo derecho de la fila horizontal superior, que fue tallado en el año 862-863.

Sin embargo, el tablero de Borja, pese a su aspecto similar, pudo ser tallado en una fecha bastante diferente, ya que los motivos vegetales del relieve de Borja son casi iguales a los de una estrecha cenefa encontrada por José Francisco Casabona Sebastián en la *Casa de la obra* de la catedral de El

[9] Cfr. B. Cabañero Subiza, «Notas para el estudio de la evolución de los tableros parietales del arte andalusí desde la época del Emirato hasta la de los Reinos de Taifas», *Cuadernos de Madinat al- Zahra',* 4 (1999), pp. 105-129, espec. pp. 109, 110 y 122 (con lám. 2).

Salvador de Zaragoza[10] (fig. 5) y que por tanto muy probablemente pertenece a la ampliación de la mezquita aljama de dicha ciudad llevada a cabo entre los años 1018 y 1021/1022 en época de Mundir I.

Tras el análisis de estos dos primeros talleres artísticos, el de Huesca y el de Borja, que son independientes entre sí y en los que debieron trabajar artistas distintos, el tercer taller por orden cronológico que debe mencionarse es el de la tercera ampliación de la mezquita aljama de Zaragoza[11] llevada a cabo en época de Mundir I. A juzgar por el análisis del alminar de dicha sala de oración y por un interesante fragmento de decoración encontrado en la excavación dirigida por José Antonio Hernández Vera y que pertenece al tercer orden de un sistema de arcos entrecruzados (concretamente al lugar en el que un arco de cinco lóbulos se superpone sobre otro en forma de herradura que integraba el segundo orden en el que arcos ultrasemicirculares se entrecruzaban con otros lobulados de igual aspecto que los superiores) la ampliación de Mundir I era una réplica bastante fiel de la fase del califa al-Hakam II de la Gran Mezquita de Córdoba.

Ahora bien, debe advertirse que en Zaragoza existe un desajuste entre el trabajo del arquitecto que proyectó la planta y el alzado de esta tercera ampliación, y los artistas locales que tallaron los elementos ornamentales.

Si comparamos los dos arcos de herradura ciegos de las puertas del lado oriental de la mezquita aljama de Córdoba, muy restauradas en 1908 (fig. 6), y los del frente norte del alminar de la tercera ampliación de la sala de oración de Zaragoza de Mundir I (fig. 7) llegaremos a la conclusión de que es el mismo esquema el que se empleó en uno y otro monumento. Además, en Zaragoza hay otros dos elementos muy característicos de la composición arquitectónica de Madinat al-Zahra':

El primero es la cenefa dispuesta sobre los arcos geminados e inscrita dentro del marco exterior cuadrado. Esta cenefa es conocida técnicamente como el «tarjetón».

Y el segundo es la ornamentación del frente que queda por debajo de la imposta mediante dos paneles verticales independientes de ornamentación vegetal.

---

[10] Sobre esta pieza, cfr. J. F. Casabona Sebastián, «N.º catálogo 69», en AA. VV., *Arqueología de Zaragoza: 100 imágenes representativas. Exposición,* Zaragoza, 1991, s. p.

[11] Sobre la mezquita aljama de Zaragoza, cfr. espec. A. Almagro Gorbea, «El alminar de la mezquita aljama de Zaragoza», *Madrider Mitteilungen,* 34 (1993), pp. 325-347 y láms. 53-58; y J. A. Hernández Vera, B. Cabañero Subiza y J. J. Bienes Calvo, «La mezquita aljama de Zaragoza», *La Seo de Zaragoza,* ed. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1998, pp. 69-84.

Sin embargo, si analizamos en detalle la decoración de Madinat al-Zahra' y la del alminar de la mezquita mayor de Zaragoza llegaremos a la conclusión de que ambas son muy diferentes entre sí, ya que mientras el «tarjetón» de la fachada de la casa de Ya'far en Madinat al-Zahra' se ornamenta con una decoración vegetal continua, en Zaragoza el «tarjetón» se decora mediante la yuxtaposición de pequeñas unidades decorativas autónomas entre sí. La decoración de este «tarjetón» del alminar de Zaragoza recuerda lejanamente el registro de la fachada de la mezquita de las Tres Puertas de Kairuán que está integrado por placas independientes dispuestas de tal manera que a una con elementos vegetales le sucede otra con círculos creando un ritmo compositivo similar al del minarete de la sala de oración de la ciudad de la vega del Ebro. Dichas placas de la mezquita de las Tres Puertas fueron talladas según consta en la inscripción fundacional de esta sala de oración en el año 866, y por tanto son bastante más antiguas que las que decoraron el minarete construido a instancias de Mundir I.

Así pues, y si trascendemos de un análisis meramente epidérmico y formal de los elementos que nos han llegado de la ampliación de la mezquita aljama de Zaragoza de los años 1018 a 1021/1022 llegaremos a la conclusión de que en este taller artístico predominaban las formas arcaicas. La influencia del arte visigodo y del arte prerrománico cristiano del siglo X es muy nítida en una serie de motivos en forma de rosetas hexapétalas y hélices curvas que aparecen en modillones en forma de cartabón. Por el contrario, las formas del arte omeya de la primera mitad del siglo VIII perviven con toda nitidez en un medallón perteneciente a este mismo taller de la mezquita aljama de Zaragoza que trabajó entre los años 1018 a 1021/1022. Este medallón debió de pertenecer a la albanega existente entre dos arcos de un segundo orden de una arquería, puesto que en el extremo inferior derecho se observan restos del extradós de uno de dichos arcos. El aspecto de este medallón cuando se conservaba íntegro ha sido reconstituido gráficamente por José Antonio Hernández Vera en el dibujo que se publica en este artículo (fig. 8) y que no deja ninguna duda sobre la semejanza existente entre dicho elemento decorativo y otro medallón prácticamente idéntico que pertenece al palacio de al-Qasr al-Hair al-Garbi, erigido en Siria a instancias del califa Hisam I hacia el año 727.

La construcción del alminar de la mezquita aljama de Zaragoza (fig. 9), que subsistió hasta el año 1681, debió de causar una gran impresión en toda su contornada, puesto que de él se hizo una réplica en el campanario mudéjar de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza) (fig. 10). En la torre mudéjar de Longares se imitaron los dos elementos más característicos del alminar construido en época de Mundir I: Una ventana geminada de arcos

ciegos en cada una de sus cuatro caras y un gran marco alrededor profusamente decorado.

Esta imitación debe ser tan fiel al original que los alarifes que la llevaron a cabo hicieron algo que es incomprensible como fue el construir un campanario que carece de vanos en que poder alojar las campanas. Esta circunstancia debía solventarse, en un primer momento, disponiendo dichas campanas en la terraza, tal como se puede ver todavía en la torre septentrional que flanquea el ábside de la catedral gótica de Santa Eulalia de Barcelona, y poco tiempo después, abriendo boquetes y vanos más o menos informes en las paredes de la torre para emplazar allí las campanas.

La razón de que el campanario de la iglesia de Longares se concibiera como una imitación del alminar de la mezquita aljama de Zaragoza es que la localidad de Longares estaba estrechamente vinculada a la de Zaragoza, puesto que el lugar de Longares había sido adquirido con anterioridad a 1305 por el Consejo de Zaragoza para que sus rentas quedaran adscritas a las obras de mantenimiento y mejora del puente existente en esta última ciudad sobre el río Ebro[12].

Del estudio de la torre mudéjar de Longares se desprenden dos importantes conclusiones: La primera es que el modelo islámico había sido sometido a un proceso de grandes transformaciones en la réplica mudéjar. Y la segunda es que el estudio del arte mudéjar aragonés puede coadyuvar como ya vimos en el ejemplo del púlpito de la Sala de la Limosna de Huesca a comprender y conocer mejor el arte musulmán del valle del Ebro. Así, el campanario de Longares ayuda a imaginarnos cómo pudo ser el alminar de época de Mundir I.

Todo hace pensar que el minarete de la sala de oración de Zaragoza sólo tenía un gran marco con una ventana geminada por cada cara y no dos marcos por cada cara, algo que ya se puso de relieve cuando en la excavación dirigida por José Antonio Hernández Vera en la mezquita aljama de Zaragoza se constató que el *riwaq* septentrional de la mezquita, que era preexistente al alminar, quedaba adosado al frente norte del minarete y por tanto ocultaba cualquier elemento decorativo que hubiera podido existir en esta zona. Y en segundo lugar la comparación entre la torre mudéjar de Longares y el alminar de la mezquita aljama de Zaragoza apoya la hipótesis de que sobre el marco rectangular de cada cara debía existir un paramento liso de sillería sin decoración, puesto que así sucede en dicho campanario mudéjar y en el almi-

[12] Sobre esta cuestión, cfr. M.ª T. Iranzo Muñío, «El puente de Piedra de Zaragoza en la Baja Edad Media: la culminación de un proyecto ciudadano», *Artigrama,* 15 (2000), pp. 43-60, espec. pp. 48 y 49.

nar de la primera mitad del siglo XII del *ribat* de la localidad de Mulay 'Abd Allah (lugar conocido antiguamente como Tit, en Marruecos) (fig. 11). En el alminar de Mulay 'Abd Allah, como en el de Zaragoza, existe un marco dispuesto a la misma altura en cada una de sus caras. Los marcos de las caras noroeste y sureste acogen cada uno de ellos dos arcos túmidos inscritos en sendos arcos de cinco lóbulos y los de las caras noreste y suroeste un arco túmido inscrito en un arco cobijo en forma de arco de lambrequines.

El hecho de que en la torre de la iglesia parroquial de Longares se reprodujera el aspecto del exterior del alminar de la mezquita aljama de Zaragoza cohonesta con que en el interior del campanario mudéjar de la colegiata de Santa María de Daroca se adoptara la estructura de un machón central cuadrado macizo en torno al cual discurre la escalera. Esta estructura de machón central circundado por la caja de escaleras era la más habitual en los alminares construidos durante los siglos X y XI, y probablemente fue la que poseyó el minarete del siglo XI de la mezquita de los viernes de Zaragoza puesto que es la más racional entre las utilizadas en los alminares musulmanes construidos entorno al año mil.

Así pues, la estructura interna del campanario de la colegiata de Daroca es una transposición a las técnicas del arte mudéjar aragonés de la estructura de un alminar musulmán de piedra de los siglos X u XI; de tal manera que la parte visible de la torre de Daroca a lo que más recuerda (sin constituir una réplica) es a la estructura del alminar erigido a instancias de 'Abd al-Rahman III en la mezquita aljama de Córdoba. El que el campanario de Daroca guarde especiales similitudes con el gran minarete de Córdoba se debe más que nada a los escasos restos de alminares que se conservan del siglo XI, puesto que desde luego lo lógico es que el interior de la torre darocense imite la estructura de algún alminar erigido en la vega del Ebro entre los años 950 y 1100. Éste es un hecho de importantes consecuencias para el estudio de las aportaciones estructurales prealmohades al arte mudéjar aragonés.

Félix Hernández Giménez, en su condición de arquitecto conservador de la sexta zona del Patrimonio Artístico Nacional, pudo explorar la planta baja y la tercera y cuarta ida de la escalera del alminar del califa 'Abd al-Rahman III[13], puesto que entre la planta baja y la tercera ida de la escalera hay una zona de dicho minarete que está macizada; trabajo este último que se llevó a cabo probablemente en época del arquitecto Hernán Ruiz III (1534-1606) con el fin de crear una base más sólida para el actual campanario de la catedral. Con el tér-

[13] Cfr. F. Hernández Giménez, *El alminar de 'Abd al-Rahman III en la mezquita mayor de Córdoba. Génesis y repercusiones,* Granada, 1975.

mino técnico «ida» don Félix entendía una vuelta completa de cada una de las dos cajas de escaleras desde su punto de partida en el centro de la cara sur.

La zona explorada por Félix Hernández que se conserva en mejor estado es la de la tercera vuelta completa de la caja de escaleras occidental de los dos que tiene el alminar de la Gran Mezquita de Córdoba. En la tercera ida de la escalera occidental se puede apreciar cómo la caja de escaleras está compartimentada mediante arcos de herradura sobre los que se apoyan falsas bóvedas constituidas por sillares que apean sus extremos en los muros este y oeste de la caja de escalera de esas idas y que avanzan en voladizo hacia el lado Sur (fig. 12).

En la mayoría de los casos cada tramo se cubre con cinco sillares que se disponen extraplomados de una manera escalonada. Por debajo de este sistema efectivo de cubrición se dispusieron bóvedas de aparente cobertura con una sección ligeramente ultrasemicircular ornamentadas con decoración geométrica en la zona de la bóveda y ornamentación vegetal en las lunetas, de tal manera que cada tramo contaba con dos falsas bóvedas yuxtapuestas a una misma altura y siguiendo un mismo eje. Félix Hernández ya llamó la atención sobre el hecho de que este sistema de cubrición había sido imitado en la torre de El Carpio, localidad situada a 30 kilómetros al Noreste de Córdoba y en esta misma provincia, y en el campanario de la iglesia de Santiago del Arrabal en la propia ciudad de Córdoba, sin embargo, en ambas torres cada uno de los tramos se cubre con una bóveda de arista y por tanto no con este sistema tan peculiar de sillares en voladizo del alminar de ‘Abd al-Rahman III que sí que se imitó trasladado al ladrillo en el campanario mudéjar de Daroca.

De esta torre de ladrillo de la provincia de Zaragoza, que es de gran interés, en realidad sólo se conoce el aspecto interno puesto que al exterior fue forrada por otra de piedra sillar en 1441 con el fin de poder recrecerla y dotarla de un cuerpo de campanas.

El campanario de Daroca presenta tres semejanzas con el alminar de la mezquita aljama de Córdoba:

1.ª Posee un machón central macizo.

2.ª Las idas de la escalera están compartimentadas mediante arcos construidos por aproximación de hiladas. Los arcos construidos mediante un sistema de aproximación de hiladas en ningún caso pueden ser considerados como arcos góticos puesto que un ejemplo muy antiguo y obvio de dos arcos ciegos concebidos mediante aproximación de hiladas se encuentra en la parte inferior de los extremos laterales de la

Puerta de los Ministros *(Bab al-Wuzara)* de la mezquita aljama de Córdoba de época de 'Abd al-Rahman I, construida en el año 786-787.

Y 3.ª Los tramos de dicha torre cuentan con un sistema de cubrición mediante ladrillos dispuestos en voladizo similar al del minarete de 'Abd al-Rahman III.

A este respecto, la comparación entre el interior de la torre mudéjar de Daroca (fig. 13) y la cuarta ida de la caja de escaleras oriental vista hacia el Este del alminar de la mezquita aljama de Córdoba (fig. 14) no puede ser más reveladora.

Si bien en los campanarios mudéjares de Longares y de Daroca hemos visto la plasmación arquitectónica del modelo de alminar de la época de la *Fitna* o Guerra Civil traducido al modo de hacer mudéjar, los alarifes que erigieron las torres de la iglesia de Santa María de Ateca (fig. 15) y de San Andrés de Calatayud (ambas en la provincia de Zaragoza) tomaron como modelo un tipo de alminar completamente diferente del esquema decorativo de minarete del califato cordobés y que obedecía muy por el contrario a los modelos de alminares existentes en el Norte de África y en el Egipto fatimí a comienzos del siglo XI.

El campanario de la iglesia de San Andrés de Calatayud cuenta con dos fases claramente diferenciadas: Los dos primeros cuerpos (fig. 16) fueron construidos en la segunda mitad del siglo XIV mientras que el cuerpo de campanas empezó a erigirse en 1508. Esta adición se debe a que la torre mudéjar de San Andrés de Calatayud había sido concebida como un alminar, es decir del mismo modo que sucede en la parroquial de Longares sin cuerpo de campanas, razón por la cual no satisfacía en absoluto las necesidades propias de un campanario.

Al comparar la torre de San Andrés de Calatayud con los dos minaretes de la mezquita erigida a instancias del califa al-Hakim en El Cairo observamos semejanzas tanto en elementos generales de composición como en detalles muy concretos que vinculan estrechamente a ambos monumentos. La disposición de los elementos decorativos de la torre bilbilitana en bandas horizontales es completamente ajena a la desnudez ornamental de los alminares cordobeses y es coherente por el contrario con los alminares fatimíes de la mezquita del califa al-Hakim. En ambos edificios los vanos se abren en el eje central de la torre y los medallones y las ventanas en forma de saetera se disponen siempre entre dos frisos decorativos.

En Calatayud como en El Cairo el sentido ascensional de la torre queda contrarrestado por un gran número de molduras y estrechos frisos decorativos dispuestos de manera horizontal y con una aparente arbitrariedad. Pero no

solamente aspectos generales si no también detalles muy concretos de los alminares de la mezquita de al-Hakim de El Cairo vuelven a encontrarse en Calatayud, así dos de los medallones fatimíes cuentan con réplicas casi idénticas en la torre mudéjar de San Andrés[14].

Tras analizar los talleres artísticos de la mezquita aljama de Huesca, de Borja, y de la mezquita aljama de Zaragoza vamos a referirnos brevemente al taller de la mezquita aljama de Tudela (Navarra)[15]. A juzgar por las características arquitectónicas de las mezquitas aljamas de Zaragoza y de Tudela, por sus elementos decorativos y por la aparición en la ciudad navarra de dos inscripciones de los siglos IX y XI, ambos edificios siguieron una vida paralela, ya que la primera ampliación de la sala de oraciones de Zaragoza de los años 856-857 de época de Musa ibn Musa coincide con la construcción del primer oratorio de Tudela y la tercera ampliación de Zaragoza de 1018 a 1021/1022 de época de Mundir I con la primera de Tudela.

Sin embargo, aun siendo esto así, en la ampliación del siglo XI de la mezquita aljama de Tudela trabajó un taller de artistas diferente del de Zaragoza que nos ha dejado una bellísima colección de canes de ejecución mucho más cuidada que los de la ciudad aragonesa, que resultan ser bastante toscos.

Aunque muchos elementos de Tudela son muy parecidos a los existentes en Madinat al-Zahra' se observan en Tudela indicios que demuestran una cronología algo posterior, como es la aparición de motivos nuevos, la unión de unas palmetas con otras mediante la prolongación de los tallos, la decoración costal de los canes, la sustitución en éstos de los típicos rollos califales por decoraciones vegetales, la proliferación de las palmetas que en ocasiones llegan a ser el único elemento vegetal existente frente a lo que pasaba en los tableros del «Salón Rico» donde éstas eran todavía poco frecuentes, o la unión de las prolongaciones de los motivos vegetales integrados por una base con doble gota que es poco habitual en el «Salón Rico».

Una muestra especialmente evidente del carácter provinciano de los canes tudelanos es que sus rollos o ganchos (fig. 17) se presentan en ocasiones completamente independizados, sin un tallo vegetal común, lo que nunca

[14] Esta comparación entre la torre de la iglesia parroquial de San Andrés de Calatayud y los alminares de la mezquita del califa al-Hakim en El Cairo ha sido llevada a cabo en B. Cabañero Subiza, «Las torres mudéjares aragonesas y su relación con los alminares islámicos y los campanarios cristianos que les sirvieron de modelo», *Tvriaso,* XII (1995), pp. 11-51, espec. pp. 34-39.

[15] Cfr. espec. L. Navas Cámara, B. Martínez Aranaz, B. Cabañero Subiza y C. Lasa Gracia, «La excavación de urgencia de la Plaza Vieja (Tudela-1993). La necrópolis cristiana y nuevos datos sobre la Mezquita Aljama», *Trabajos de arqueología navarra,* 12 (1995-1996), pp. 91-174.

sucede ni en Córdoba ni posteriormente en el palacio de la Aljafería de Zaragoza.

Aunque los materiales procedentes de la mezquita aljama de Tudela son sin duda obras pertenecientes a un taller provincial, poseen en ocasiones soluciones sumamente bellas, sólo propias de las grandes obras, como es el caso de la decoración lateral del can que se reproduce en este artículo (fig. 17) en el que el único tallo existente se entrelaza consigo mismo dando origen a numerosas palmetas. Además estos canes de Tudela presentan soluciones muy originales y creativas como es el hecho de que buena parte del can volaba sobre la vertical de los muros perimetrales de la mezquita, ya que en algunos canes la parte inferior está también tallada y por tanto concebida para ser vista, tal como sucede por ejemplo en este mismo can recuperado en la excavación dirigida por Luis Navas Cámara y Begoña Martínez Aranaz en el año 1993 y que me parece el más hermoso de toda la colección (fig. 18).

Curiosamente si bien en Tudela parece ser que sólo estaban tallados los canes, debiendo de estar las tabicas y las cobijas ornamentadas con decoración pintada, en el palacio musulmán de Daroca pasa todo lo contrario ya que casi todos los restos de decoración arquitectónica hallados hasta ahora pertenecen a tabicas y a cobijas, jugando en este último monumento los canes (de los que se conservan algunos que se caracterizan por estar muy poco decorados) un papel secundario.

Lo conocido hasta ahora es un pequeño conjunto de una decena de fragmentos pertenecientes en su mayor parte a un alero exterior. Estas yeserías fueron encontradas en el año 1984 en la excavación llevada a cabo en el Castillo Mayor de esta localidad bajo la dirección de José Luis Corral Lafuente[16]. Todos los fragmentos de cobijas descubiertos en Daroca son similares entre sí y pertenecen a un único tipo de cobija que sin llegar a ser idéntico, guarda relación con uno de los modelos existentes en el palacio de la Aljafería de Zaragoza. Sin embargo, en el palacio hudí de la vega del Ebro no existe nada comparable con las tabicas del castillo de Daroca. Entre las tabicas descubiertas en Daroca hay dos tipos distintos: En el primer tipo, que es

[16] Sobre las yeserías musulmanas del siglo XI aparecidas en las excavaciones dirigidas por el Dr. José Luis Corral Lafuente en el castillo de Daroca no existe hasta el momento ningún estudio monográfico. Breves referencias a estos fragmentos se encontrarán en J. L. Corral Lafuente, «La cultura material islámica en la Marca Superior de al-Andalus», en *Historia de Aragón,* vol. III, Zaragoza, 1984, pp. 119-138, espec. p. 136 y fotografías en pp. 89, 124 y 136; *ídem,* «Recinto amurallado. Daroca (Zaragoza)», *Arqueología aragonesa. 1984,* Zaragoza, 1986, pp. 113-117; y F. Martínez García, J. L. Corral Lafuente y J. J. Borque Ramón, *Guía de Daroca,* Zaragoza, 1987, pp. 19 y 20.

aquél del que se ha conservado un ejemplar casi íntegro (fig. 19), cuatro palmetas completan un tallo central que termina en su parte superior en una piña y en su parte inferior en un fruto en forma de rombo. Estas tabicas se alternaban con otras, de las que sólo se conservan pequeños fragmentos (fig. 20), en las que en la parte inferior existen dos piñas en torno a un tallo central que termina igualmente en su parte inferior en un fruto en forma de rombo. Estos frutos en forma de rombo en los que terminan los tallos de las tabicas por su parte inferior parecen un verdadero *leitmotiv* de las decoraciones de Daroca y son muy similares al motivo designado con el n.º 1000 que aparece en el panel n.º 23 de la sistematización que Christian Ewert ha hecho de los tableros del «Salón Rico» de Madinat al-Zahra'[17] (fig. 21).

Debe resaltarse como un dato importante que ni este tipo de composiciones de las tabicas ni algunos motivos vegetales presentes en ellas (como estos frutos en forma de rombo) están presentes nunca en el palacio de la Aljafería, lo que nos hace pensar que este grupo de artistas que trabajó en Daroca poseía un cierto carácter autónomo frente al taller de dicho palacio hudí.

Esto mismo sucede con los restos de Maleján[18] (fig. 22), que aunque presentan elementos comunes con los de la decoración del palacio de la Aljafería, son obra de un taller de artistas diferente al que trabajó en la residencia áulica de Zaragoza.

En la localidad de Maleján, debió de existir en la primera mitad del siglo XI una almunia dependiente de la ciudad de Borja, ya que Maleján se encuentra a unos 1.500 metros de Borja. Por eso aunque esta almunia generó en los siglos siguientes una pequeña localidad, que hoy cuenta con un término municipal propio, que incluye únicamente lo que es el casco urbano, estos restos deben de entenderse como pertenecientes a la ciudad de Borja.

Estos restos de Maleján se conocen solamente por fotografías antiguas, puesto que el propietario de la casa donde se encontraban los destruyó repicándolos porque le molestaban las visitas de los curiosos e investigadores que acudían a su casa a verlos y a estudiarlos.

Lo que se ha podido reconstituir gráficamente a partir de las fotografías existentes es un arco de gran tamaño, que debía dar acceso a un oratorio, puesto que está dispuesto hacia el Sureste. En este arco son muy nítidas las influencias abasíes y fatimíes que se manifiestan en los siguientes detalles formales:

[17] Cfr. Ewert, *Die Dekorelemente der Wandfelder im Reichen Saal von Madinat az-Zahra'…, op. cit.,* p. 94 y p. de figuras 29.

[18] Cfr. Cabañero Subiza, *Los restos islámicos de Maleján (Zaragoza)…, op. cit.*

1.º Que la decoración de la albanega, que se realizó valiéndose de un molde de madera, presenta una red de pámpanos de vid sumamente homogénea en la que todos los espacios definidos por los tallos son regulares e idénticos. Esta solución formal tiene su origen remoto en los capiteles sasánidas del palacio de Nizamabad[19] y un precedente inmediato en uno de los paneles de la decoración de la mezquita de al-Azhar de El Cairo[20], construida y decorada en su etapa fundacional entre los años 970 y 972.

2.º En la banda lateral los elementos vegetales forman círculos creados por palmetas unilaterales cuyas hojas digitadas se encuentran en el lado de la izquierda en la media circunferencia inferior y en el lado de la derecha en la media circunferencia superior, tal como sucede en el azulejo de la fachada del *mihrab* de la mezquita aljama de Kairuán designado por Christian Ewert con el n.º 073[21].

3.º En la banda lateral los círculos creados por elementos vegetales se interseccionan con rombos formando una malla geométrica muy similar a la de un intradós de la mezquita de Ibn Tulun en al-Qatai (localidad hoy absorbida por el área urbana de El Cairo)[22].

Y 4.º Por debajo de su línea de impostas se tallaron dos arcos ciegos de herradura en el frente de cada jamba, es decir en total cuatro arcos de herradura anudados en la zona de la clave y en los extremos, en una disposición muy similar a la de los cuatro arcos túmidos existentes en la fachada de la mezquita del califa al-Hakim en El Cairo, que ha sido restaurada en estos últimos años tras eliminar un edificio adosado que en gran parte la ocultaba.

---

[19] Cfr. J. Kröger con dibujos de G. Kröger-Hachmeister, *Sasanidischer Stuckdekor. Ein Beitrag zum Reliefdekor aus Stuck in sasanidischer und frühislamischer Zeit nach den Ausgrabungen von 1928/9 und 1931/2 in der sasanidischen Metropole Ktesiphon (Iraq) und unter besonderer Berücksichtigung der Stuckfunde vom Taht-i Sulaiman (Iran), aus Nizamabad (Iran) sowie zahlreicher anderer Fundorte,* Maguncia, 1982, lám. 67,1 [izquierda y derecha].

[20] Cfr. K. A. C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt,* vol. I, *Ikhsids and Fatimids. A. D. 939-1171,* Oxford, 1952, reimpr. 1978, lám. 13 e.

[21] Cfr. Chr. Ewert, «Die Dekorelemente der Lüsterfliesen am Mihrab der Hauptmoschee von Qairawan (Tunesien). Eine Studie zu ostislamischen Einflüssen im westislamischen Bauschmuck», *Madrider Mitteilungen,* 42 (2001), pp. 243-431, una lámina en color sin numerar y lámina 40, azulejo 073, p. 386 (que corresponde a la p. de figuras 8).

[22] Sobre esta comparación, cfr. Cabañero Subiza, *Los restos islámicos de Maleján…, op. cit.,* pp. 87, con fig. 34 y 90.

Debido a que las decoraciones de Maleján (fig. 23), al ser mucho más sencillas que las de la Aljafería, podían ser imitadas por los alarifes mudéjares con mayor facilidad y a que son al menos en parte vaciados obtenidos mediante moldes de madera, en numerosos edificios aragoneses se reprodujeron elementos formales de este arco monumental del Campo de Borja que no están presentes en ningún otro taller musulmán de la vega del Ebro.

Los yeseros que trabajaron en la iglesia de San Juan Bautista de Alberite de San Juan (Zaragoza) (fig. 24) tallaron dos paneles que se situaron en la luz de los arcos de la cara externa de la ventana central del ábside que se inspiraron en el arco de Maleján. El más meridional reproduce casi con total exactitud una de las series verticales de elipses que formaban los tallos de la albanega del arco, mientras que el más septentrional reproduce la dovela más próxima a la línea de impostas del lado izquierdo según se mira (lado noreste) de dicho arco. Del mismo modo varios de los paneles del interior del ábside de la iglesia de Santa María de la Huerta de Magallón (Zaragoza) (fig. 25) que representan una pareja de palmetas circundadas por sendos tallos se inspiraron en otra de las dovelas del arco de Maleján. Es interesante anotar que en ambos casos las dovelas que se reprodujeron son las más próximas a la línea de impostas y por tanto las más expuestas a la vista del espectador.

No menos característica y singular que la albanega del arco de Maleján es la ubicación bajo la línea de impostas de cuatro pequeños arcos ciegos que poseían en su interior una estrella de seis puntas adaptada a un círculo. Este tipo de medallón fue muy utilizado en el arte mudéjar aragonés, encontrándolo en una celosía del claustro y en los ventanales de la nave central de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Rueda de Ebro, en un óculo de la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Maluenda, en una decoración en agramilado del coro alto de la iglesia de Santa Tecla de Cervera de la Cañada y en una pintura sita en una de las bóvedas de la segunda planta (correspondiente al tercer nivel) de la Torre de El Trovador de la Aljafería (monumentos todos estos en la provincia de Zaragoza).

También es interesante llamar la atención sobre el hecho de que la disposición de uno o dos vanos ciegos debajo de la línea de impostas del arco de Maleján (evidente derivación de los existentes en las puertas monumentales de la mezquita aljama de Mahdiyya, en Túnez, y del califa al-Hakim en El Cairo, ambas de época fatimí) fue imitada en la torre de la iglesia de Santa María Magdalena de Tarazona y en la torre del convento de la Concepción en esta misma ciudad del vega del río Queiles.

Además en los años 1994 y 1995 en el exterior del recinto monástico de Rueda de Ebro al hacerse una zanja para la instalación del hilo telefónico se descubrieron en una escombrera una serie de fragmentos de yesería del siglo XIV

que presentaban soluciones formales idénticas a las de las bandas extremas del arco de Maleján. Estas yeserías debieron de ser arrancadas de su lugar original y arrojadas a esta escombrera en los trabajos de restauración que se llevaron a cabo en la iglesia de este monasterio cisterciense entre 1970 y 1980.

Sin ninguna duda el taller artístico más importante de los siglos X y XI en la Marca Superior fue el «taller del palacio de la Aljafería de Zaragoza y de la alcazaba de Balaguer», así llamado puesto que fueron los mismos artistas los que decoraron entre 1046-1047 y 1081-1082 estas dos residencias áulicas de Ahmad al-Muqtadir bi-llah y de su hermano Yusuf al-Muzaffar respectivamente[23]. Por esta razón Christian Ewert ha calificado a ambos monumentos de «palacios gemelos». Además a esta circunstancia de ser decorados por los mismos artistas hay que añadir que no se conoce ninguna otro edificio regio o sacro en el que trabajara este mismo taller y por tanto que presente semejante identidad de formas.

Una de las pruebas que existen de que fueron los mismos artistas los que decoraron al unísono los palacios de ambos hermanos (unas veces fraternales aliados y otras acérrimos enemigos) es que tanto en la Aljafería como en la alcazaba de Balaguer aparecen en su decoración pictórica y en su decoración parietal una serie de elementos vegetales muy complejos morfológicamente y muy singulares que sólo fueron empleados en el siglo XI en estos dos palacios (figs. 26 y 27). El origen de estos elementos vegetales tan característicos y únicos es sumamente concreto, dos tableros tallados hacia el año 960 en Madinat al-Zahra' para revestir las jambas de la puerta de una de las tres saletas del baño de 'Abd al-Rahman III anexo al «Salón Rico» que carecían de bañera[24]. Estas dos jambas gemelas fueron realizadas sin duda alguna por el mismo artista y además estos motivos morfológicamente tan complejos tampoco han sido encontrados en ningún otro lugar de Madinat al-Zahra'.

Es innecesario, e imposible en el estrecho margen de este artículo tan breve, ponderar una vez más la importancia del grupo de artistas que rodeó al rey

---

[23] Los elementos decorativos de estos dos palacios han sido estudiados especialmente en Chr. Ewert, *Islamische Funde in Balaguer und die Aljafería in Zaragoza,* con aportaciones de D. Duda y G. Kircher, Berlín, 1971, trad esp: *Hallazgos islámicos en Balaguer y la Aljafería de Zaragoza,* en *Excavaciones Arqueológicas en España,* n.º 97, Madrid, 1979; y G. y Chr. Ewert, *Die Malereien in der Moschee der Aljafería in Zaragoza,* Maguncia, 1999.

[24] Cfr. M.ª J. Moreno Garrido, «Tablero decorativo», en R. López Guzmán y A. Vallejo Triano, comisarios de la exposición, *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana en Europa Occidental. Exposición en Madinat al-Zahra'. 3 de mayo a 30 de septiembre de 2001. Catálogo de piezas,* Granada, 2001, p. 160; y A. Vallejo Triano, «Tablero de jamba», en R. López Guzmán y A. Vallejo Triano, comisarios de la exposición, *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana en Europa Occidental. Exposición en Madinat al-Zahra'. 3 de mayo a 30 de septiembre de 2001. Catálogo de piezas,* Granada, 2001, pp. 161 y 162.

Ahmad al-Muqtadir en Zaragoza y al rey Yusuf al-Muzaffar en Balaguer, así como su repercusión por un lado en el arte almorávide y almohade del Magreb, y por otro en el arte mudéjar aragonés. Sólo citaré dos ejemplos: En el Museo del Batha de Fez (Marruecos) se conserva con el n.º de registro 45.41 una viga almorávide tallada hacia 1130 en uno de cuyos detalles se observa un sistema de arcos mixtilíneos y lobulados entrecruzados que es la lógica evolución formal de los sistemas de arcos entrecruzados integrados por arcos mixtilíneos y túmidos que se disponían encima de las puertas de las alhanías del Salón Dorado de la Aljafería[25]. Del mismo modo en una ventana mudéjar del siglo XIV perteneciente al palacio de Pedro IV de la Corona de Aragón en la Aljafería se reprodujo muy fielmente un detalle de la decoración vegetal de la arquería de tres órdenes por la que se accede al tercio central del palacio islámico desde el Este (la arquería N9W de la sistematización de Christian Ewert)[26].

El canto del cisne, el canto más bello, del arte islámico de la Marca Superior se debió de poder escuchar durante la primera mitad del siglo XII en la región de Fraga y de Lérida que no pasó a poder cristiano hasta el año 1149. El único resto islámico de decoración arquitectónica que se conoce de esta época es un pequeño fragmento de yesería perteneciente al palacio de Fraga[27] (fig. 28), pero sin embargo, este momento de gran brillantez para el arte andalusí se reflejó en una obra extraordinaria del arte mudéjar aragonés temprano: La techumbre de la Sala Capitular del monasterio de Sijena (Huesca)[28]. Dicha armadura desapareció pasto de las llamas en el incendió que asoló dicha estancia en 1936, pero de ella se conservan antiguas fotografías en blanco y negro, y una vista general y algunos detalles pintados en acuarela por el artista oscense Valentín Carderera.

---

[25] Esta viga almorávide ha sido estudiada en relación con la decoración del palacio islámico de la Aljafería en Cabañero Subiza y Lasa Gracia, «Las techumbres islámicas del palacio de la Aljafería…», *op. cit.,* pp. 102 (con fig. 6) y 109-111.

[26] Esta comparación puede apreciarse visualmente en B. Cabañero Subiza, «Los restos islámicos de Maleján (Zaragoza). Datos para un juicio de valor en el contexto de los talleres provinciales», *Cuadernos de Estudios Borjanos,* XXIX-XXX (1993), pp. 11-42, espec. p. 14.

[27] Cfr. espec. B. Cabañero Subiza, «Algunas consideraciones sobre la decoración geométrica en la Marca Superior: estudio de una yesería islámica de Fraga (Huesca)», *Seminario de Arte Aragonés,* XLV (1991), pp. 241-257.

[28] Cfr. espec. B. Cabañero Subiza, con la participación en la realización de la reconstitución de la techumbre por procedimientos informáticos de J. Orte Ibustreta, J. J. Sádaba Lizanzu y M. Casanova Alameda, con una Presentación de G. M. Borrás Gualis y un Prólogo de Chr. Ewert, *La techumbre mudéjar de la Sala Capitular del Monasterio de Sijena (Huesca). Nuevos datos para el estudio de la evolución durante el siglo XII de los modelos de tableros geométricos de la Aljafería de Zaragoza,* Tarazona (Zaragoza), 2000.

Los trazados geométricos existentes en los taujeles y en las jácenas de dicha techumbre armada hacia 1210 están directamente relacionados con las soluciones utilizadas en los palacios islámicos de la Aljafería de Zaragoza y de la alcazaba de Balaguer. En Sijena, sin embargo, estos esquemas geométricos se encuentran siempre más evolucionados y adquieren una mayor complejidad que en Zaragoza y en Balaguer, lo que nos hace pensar que se utilizó en dicha sala capitular un repertorio geométrico propio de un taller autónomo de la región de Fraga y de Lérida formalmente más evolucionado que el de la Aljafería y la alcazaba de Balaguer.

Estos elementos característicos y de mayor complejidad que los de la Aljafería y la alcazaba de Balaguer son los siguientes:

El primero que los taujeles de Sijena presentan enormes estrellas (fig. 29), sumamente complejas, que no están presentes nunca ni en el palacio de la Aljafería ni en la alcazaba de Balaguer.

El segundo que en dichos taujeles estaba solamente presente la red geométrica pero nunca las decoraciones vegetales que siempre la acompañaban en la Aljafería y en Balaguer.

Y el tercero que en los taujeles de Sijena las formas geométricas se descomponen de tal manera que generan como resultado un verdadero calidoscopio en el que tan apenas es reconocible la «base geométrica invisible». Esta desintegración de las figuras geométricas había dado sus primeros pasos en el palacio de la Aljafería como puede verse en la decoración pintada de algunos intradoses de la arquería superior del oratorio[29], pero se desarrolló muchísimo más en la techumbre de la Sala Capitular de Sijena, como se demuestra al comparar una celosía del palacio hudí (hoy conservada con el n.º de inventario 34598 en el Área de Reserva del Museo de Zaragoza) (fig. 30) con el taujel designado con el n.º 10 en la sistematización de Bernabé Cabañero (fig. 31).

En conclusión, a lo largo de este artículo he pretendido llamar la atención sobre la pluralidad y la riqueza de las manifestaciones islámicas de los siglos X, XI y XII en la Marca Superior que comporta la existencia de distintos y numerosos talleres artísticos. Solamente al estudiar con todo detenimiento estos talleres, que crean un «fondo de contraste», nos damos cuenta de que monumentos como el palacio de la Aljafería o la techumbre de la Sala Capitular del monasterio de Sijena constituyen verdaderas obras maestras.

[29] Cfr. Ewert, *Die Malereien in der Moschee der Aljafería…, op. cit.,* motivos 6.1.2 y 6.1.4 en p. de figuras 7.

Fig. 1. Huesca. Catedral. Sala de la Limosna. Muro sureste. Púlpito, tal como se encontraba en 1917. Fotografía del Archivo Mas, integrado en el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona.

Fig. 2. Huesca. Catedral. Sala de la Limosna. Muro sureste. Púlpito. Panel central.

Fig. 3. Huesca. Catedral. Sala de la Limosna. Muro sureste. Púlpito. Panel oriental.

Fig. 4. Borja (Zaragoza). Centro de Estudios Borjanos. Relieve de alabastro. Fotografía Estudio Fotográfico Tempo.

Fig. 5. Zaragoza. Servicio Municipal de Arqueología. Cenefa procedente de la tercera ampliación de la mezquita aljama de Zaragoza que fue hallada en la Casa de la obra de la catedral de El Salvador de Zaragoza.

Fig. 6. Córdoba. Mezquita aljama. Fachada del extremo oriental. Detalle con dos arcos de herradura ciegos geminados, muy restaurados por el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco en el año 1908.

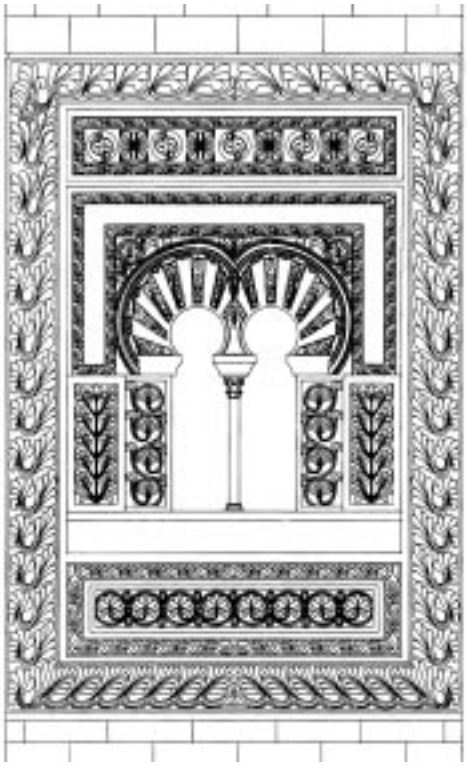

Fig. 7. Zaragoza. Mezquita aljama. Alminar. Lado norte.
Reconstitución de sus elementos decorativos, según Antonio Almagro Gorbea.

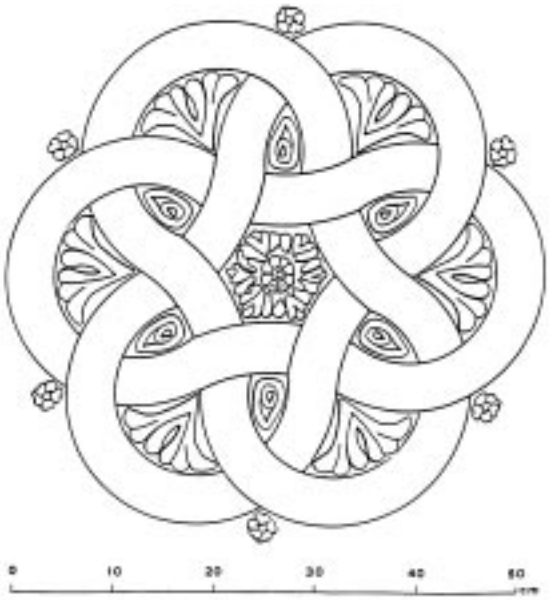

Fig. 8. Zaragoza. Mezquita aljama. Reconstitución de un medallón perteneciente a la albanega entre dos arcos, probablemente de un segundo orden, según José AntonioHernández Vera.

Fig. 9. Zaragoza. Mezquita aljama. Alminar. Lado norte. Reconstitución de su aspecto según Bernabé Cabañero Subiza, basándose en el alzado levantado por Antonio Almagro Gorbea.

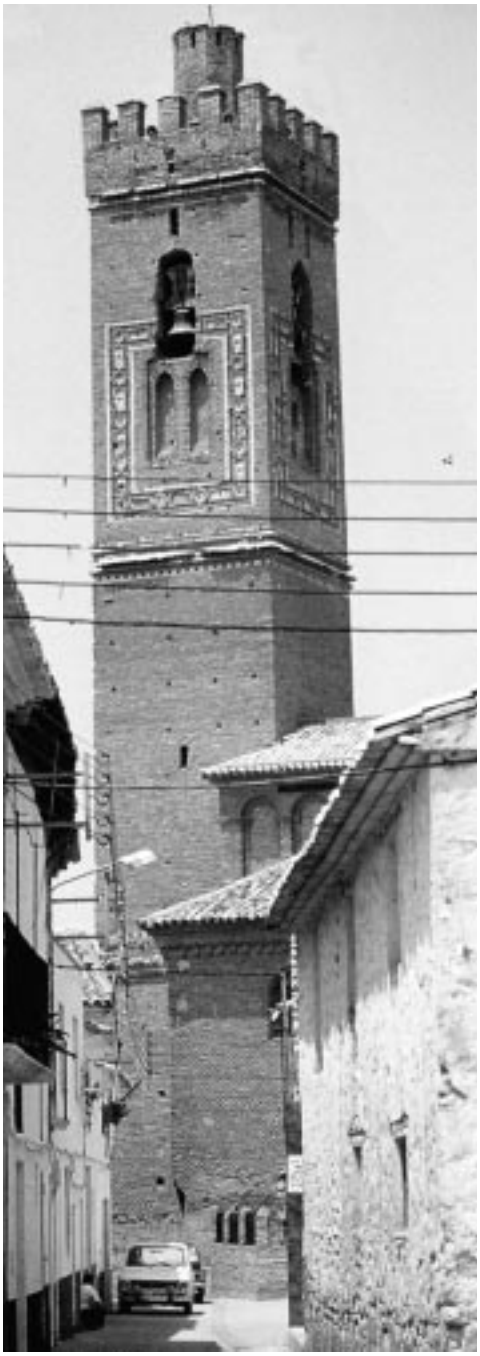

Fig. 10. Longares (Zaragoza). Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. Campanario. Esquina sureste. Fotografía de Agustín Sanmiguel Mateo.

Fig. 11. Mulay 'Abd Allah (antigua localidad de Tit, en Marruecos). Primer alminar del ribat. Lado noreste.

Fig. 12. Córdoba. Mezquita aljama. Alminar de época de 'Abd al-Rahman III. Interior. Tercera ida de la caja occidental vista hacia el Norte.

Fig. 13. Daroca (Zaragoza). Colegiata de Santa María. Campanario. Interior. Sistema de bóvedas.

Fig. 14. Córdoba. Mezquita aljama. Alminar de época de 'Abd al-Rahman III. Interior. Cuarta ida de la caja de escaleras oriental vista hacia el Este.

Fig. 15. Ateca (Zaragoza). Iglesia parroquial de Santa María. Campanario. Exterior. Esquina sureste.

Fig. 16. Calatayud (Zaragoza). Iglesia parroquial de San Andrés. Campanario. Exterior. Zona sureste.

Fig. 17. Tudela. Catedral. Claustro. Can perteneciente a la primera ampliación de la mezquita aljama. Decoración costal. Fotografía de Luis Navas Cámara.

Fig. 18. Tudela. Catedral. Claustro. Can perteneciente a la primera ampliación de la mezquita aljama. Decoración de la parte inferior. Fotografía de Luis Navas Cámara.

Fig. 19. Daroca (Zaragoza). Museo Comarcal y Municipal. Tabica procedente del castillo mayor.

Fig. 20. Daroca (Zaragoza). Museo Comarcal y Municipal. Fragmento de tabica procedente del castillo mayor.

Fig. 21. Madinat al-Zahra' (Córdoba). «Salón Rico». Detalle del tablero n.º 23 de la sistematización de Christian Ewert.

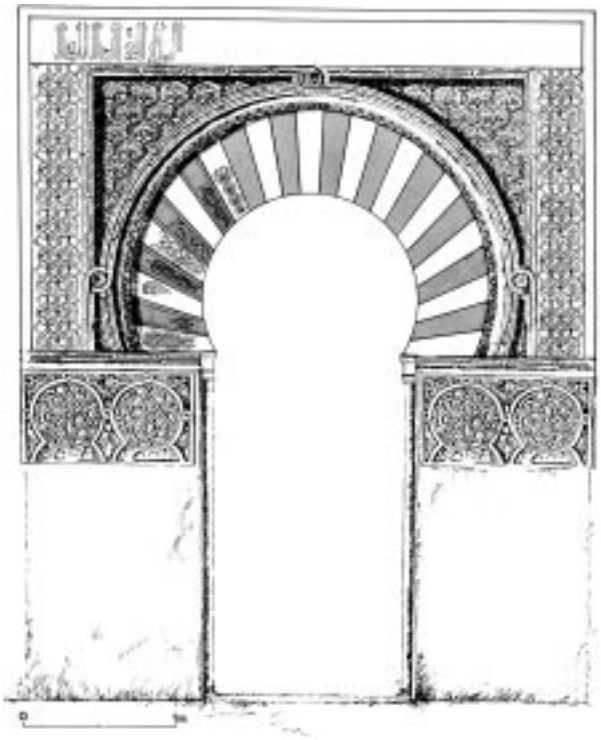

Fig. 22. Maleján (Zaragoza). Arco islámico. Reconstitución gráfica. Las basas son hipotéticas. Dibujo de Juan José Borque Ramón y Julio Ciriano Sebastián.

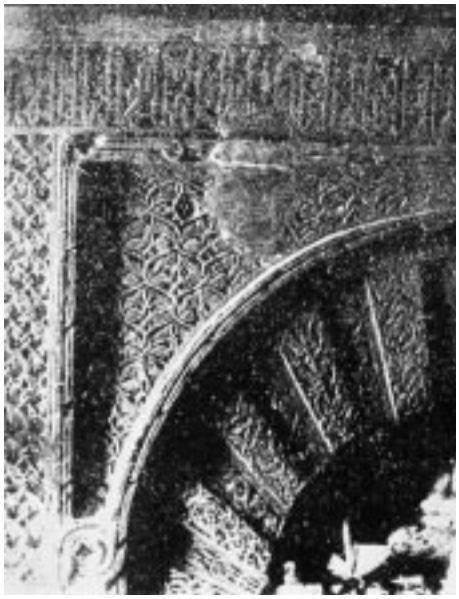

Fig. 23. Maleján (Zaragoza). Arco islámico. Parte superior oriental en el año 1899.

Fig. 24. Alberite de San Juan (Zaragoza). Iglesia de San Juan Bautista. Ábside. Exterior. Ventana central. Paneles con decoración vegetal.

Fig. 25. Magallón (Zaragoza). Iglesia de Santa María de la Huerta. Ábside. Interior. Ventana de la zona sureste. Panel con decoración vegetal.

Fig. 26. Zaragoza. Palacio de la Aljafería. Oratorio. Arquería superior. Elemento decorativo pintado de una pilastra (la EPF. 5-6 de la sistematización del matrimonio Ewert). Dibujo de Gudrun y Christian Ewert.

Fig. 27. Balaguer (Lérida). Museo Comarcal de la Noguera. Fragmento de yesería procedente de la alcazaba.

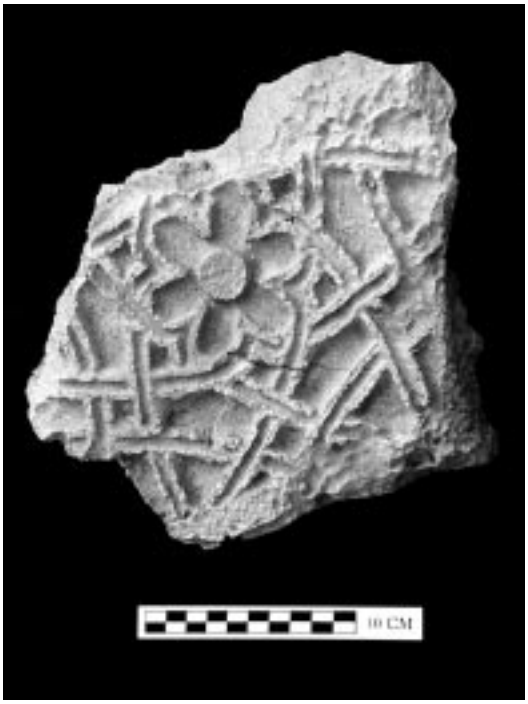

Fig. 28. Fraga (Huesca). Yesería islámica.
Propiedad de Don Ramón Espinosa Catellá.

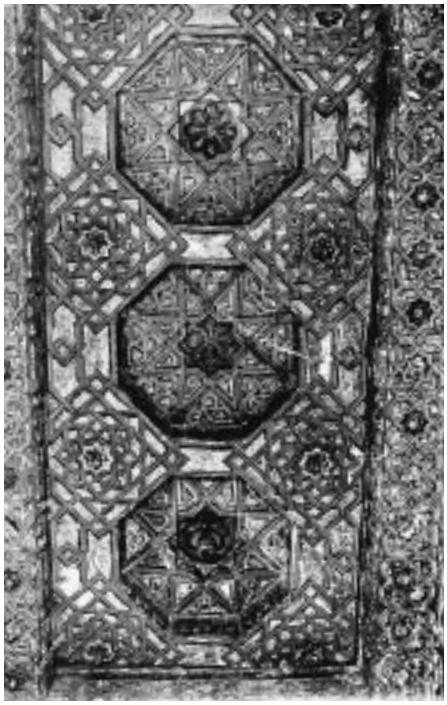

Fig. 29. Sijena (Huesca). Techumbre de la Sala Capitular. Taujel n.º 11 de la sistematización de Bernabé Cabañero. Fotografía del Archivo Mas, integrado en el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona.

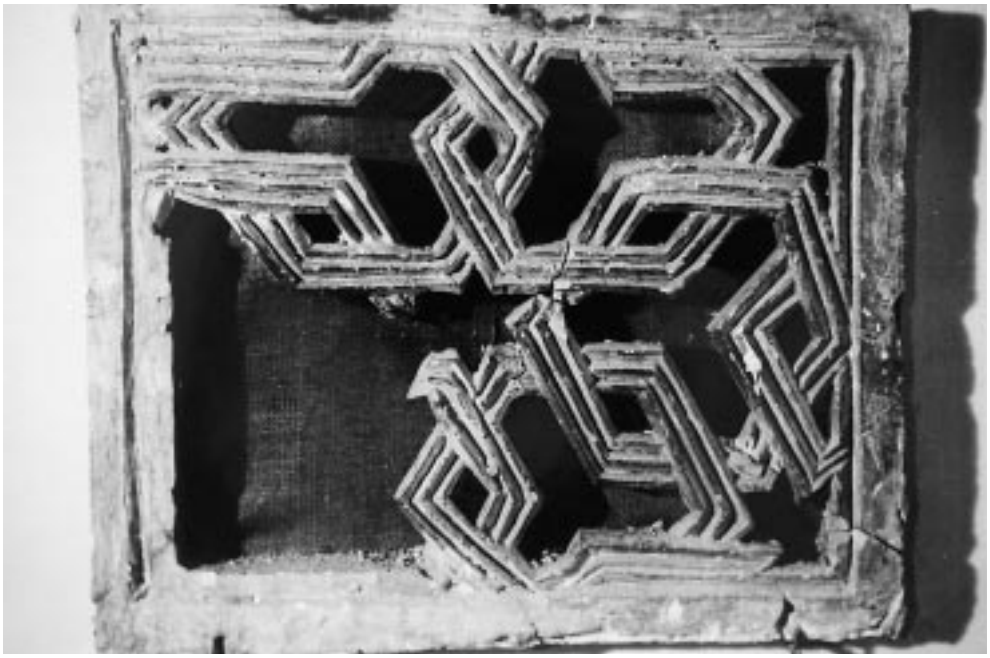

Fig. 30. Zaragoza. Museo. Área de Reserva. Celosía con n.º de inventario 34598.

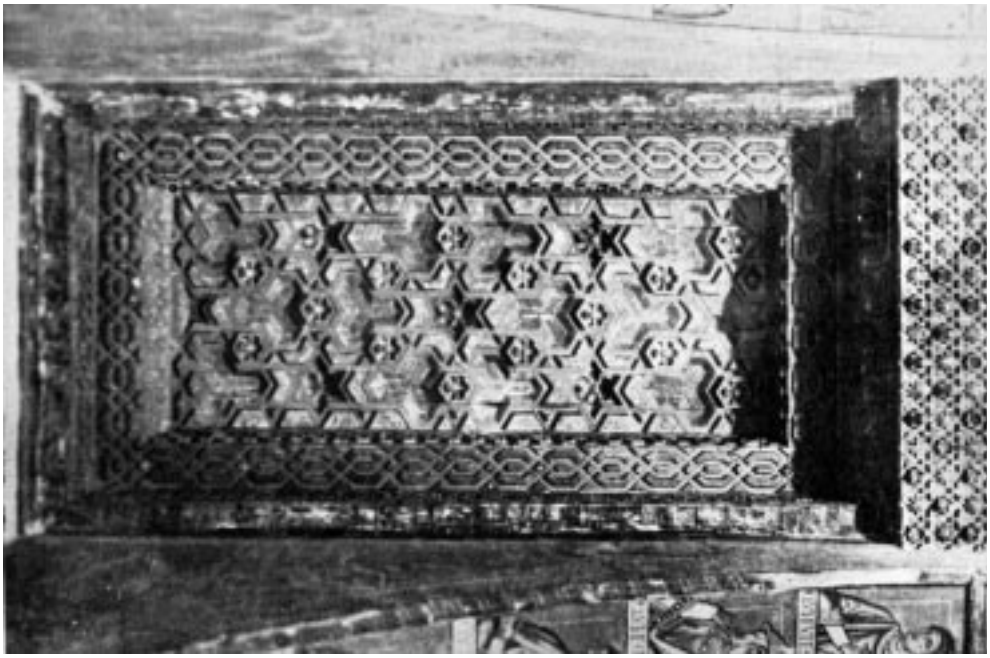

Fig. 31. Sijena (Huesca). Techumbre de la Sala Capitular. Taujel n.º 10 de la sistematización de Bernabé Cabañero. Fotografía del archivo Juan Mora Insa.

LA ARQUITECTURA MUDÉJAR Y LOS SISTEMAS CONSTRUCTIVOS EN LOS REINOS DE LEÓN Y CASTILLA EN TORNO A 1200*

MANUEL VALDÉS FERNÁNDEZ

No parece una buena señal comenzar la participación en estas jornadas matizando conceptos y precisando enunciados; no obstante parece pertinente establecer unas mínimas reglas de juego para responsabilizare de la tesis que se defenderá en este trabajo: que el arte mudéjar se precisa conceptualmente en el contexto de los procesos estéticos que se produjeron en torno a 1200 en los territorios de la Corona de Castilla.

El marco cronológico propuesto, «1200», no contiene un discurso conceptual ni define objetivos concretos; en realidad hace referencia a un arco temporal que comprende todo un siglo; es el tiempo que transcurre entre 1157, momento en el que muere Alfonso VII y divide el reino entre sus hijos Fernando II de León y Sancho III de Castilla, y 1252, fecha de la muerte de Fernando III, reunificador del reino y referencia de un tiempo en el que se produjo una singular crisis creadora en las artes de excepcional importancia en la cultura hispana.

El Tudense compuso un precioso cántico en el que definía la primera mitad del siglo XIII como una nueva Edad de Oro, *O quam beata tempora ista /…/*. Hizo don Lucas un impreciso ejercicio literario en el que exaltó la bondad de un tiempo en el que el rey Fernando construyó un Estado, basado en un fuerte ejército que se encaminó sin dudas hacia el Sur, defendió la fe y conquistó reinos, ciudades y castillos sarracenos. Un tiempo en el que el nombre de los obispos aparecía al lado del signo del monarca en las grandes decisiones políticas, los abades y el clero en general construyeron templos y monasterios, la economía creció y los buenos tiempos alcanzaron los confines del reino. Sobre la mesa de trabajo de los hombres de ese tiempo se trazaron y definieron un

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D de referencia HUM2004-04387, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

conjunto de códigos estéticos que produjeron unos resultados rutilantes entre los que se encuentra el epifenómeno mudéjar.

Justifica esta precisión la razonable convicción de que los procesos culturales fueron y son globales y se desarrollaron en una estructura temporal; consecuentemente, podría afirmarse que esos procesos se hacen inexplicables al ser estudiados de forma aislada. Un hecho creador surge de la naturaleza y de la imaginación del individuo, asentado sobre una plataforma cultural a modo de gran colchón intelectual formado por toda la sociedad; las repercusiones del discurso artístico alcanzaron su punto culminante cuando fueron asumidas por una colectividad que las hizo suyas y las llenó de significados.

El proceso artístico se revela como una operación unificadora de informaciones en la que se expone, no la realidad, sino aspectos de una realidad múltiple. Sirva de ejemplo el conjunto de procesos estéticos dominantes en la Baja Edad Media que se reconocen bajo el epígrafe de *Arte gótico*. La formulación de esta cultura artística no fue consecuencia exclusiva de la genialidad de un monje, por excepcional que haya sido el abad Suger, y el apoyo de los Capeto, ni de un fabuloso, por desconocido, arquitecto; además de esas personas, que no son otra cosa que el individuo, en la abadía de Saint-Denis se dieron cita durante la segunda mitad del siglo XII hombres que construyeron una superestructura de pensamiento en la que confluían unas tradiciones monumentales, una poética que arrancaba del helenismo, una religiosidad que superaba los gruesos muros del monasterio y se instalaba en las ciudades y, por supuesto, una nueva y racional forma de contemplar la creación, la naturaleza.

La reflexión que se propone en este trabajo como forma de entender la complejidad de arte mudéjar en Castilla y León es la de penetrar en los procesos creadores que se produjeron en un tiempo excepcional cuyo marco histórico comprende los reinados de Fernando II de León y Alfonso VIII de Castilla, la presencia de una de las mujeres más excepcionales de nuestra historia medieval, doña Berenguela, hija de Alfonso VIII, hermana de doña Blanca reina de Francia, esposa de Alfonso IX de León y madre de Fernando III, el conquistador de Sevilla.

Las notas artísticas dominantes en este periodo manifiestan una indudable tensión entre tradición e innovación; entre una monumentalidad tradicional dominada por los modelos románicos y la irrupción del *opus francigenum*.

Los grandes acontecimientos de la monarquía castellana, realizados durante el primer cuarto del siglo XIII, se celebraron bajo arquitecturas tradicionales; el primero se produjo el día 27 de noviembre de 1219, el rey Fernando se armó caballero en el altar mayor del monasterio de Las Huelgas de Burgos. La segunda ceremonia fue programada tres días mas tarde, el 30 del mismo mes; el obispo don Mauricio que había presidido la embajada que había viajado a través de

Francia hacia Suabia, ofició la boda real en la catedral de Burgos. En aquel momento era un gran edificio románico, construido a iniciativa de Alfonso VI en torno a 1075, dominado por una oscura bóveda de cañón recubierta con pinturas al fresco, iluminada por pequeñas ventanas, múltiples cirios y cientos de lamparillas de aceite depositadas en las molduras impostadas de la sede catedralicia. Obispos, abades y nobles asistentes a la ceremonia que habían viajado por tierras de Île-de-France, o de Champaña entre los años 1200 y 1219, evocarían las luces coloreadas, los espacios orgánicos de una nueva cultura artística que habían visto reflejada en la cabecera de Saint-Denis, en París o Bourges y, al mismo tiempo, intuían las nuevas posibilidades en alguno de los trabajos preparatorios de las fábricas de Reims, Amiens, Troyes y Estrasburgo.

El sistema de trabajo heredado de Roma, en el que muros y contrafuertes neutralizaban los empujes de una bóveda de cañón entonaba su canto del cisne durante los reinados de Fernando II de León y Alfonso VIII de Castilla; por otro lado, los maestros que interpretaban las exigencias de los monjes del Cister que lentamente habían desplazado a los benedictinos desde el reinado de Alfonso VII, introducían formas que suavizaban una rigurosa arquitectura mediante el juego simbólico de la luz blanca.

Monumentalidad tradicional

Persistencia del arte románico

Hasta ese difuso marco 1200, con independencia de la intervención de maestros franceses en Ávila o Cuenca quienes introdujeron formas francesas, la monumentalidad castellano-leonesa es románica, o responde a las necesidades de los monjes del Cister. En el Reino de León están concluyendo las fábricas del las grandes catedrales del Duero, como la de Salamanca y Zamora y se trabajaba en la colegiata de Toro y en la catedral de Ciudad Rodrigo.

Un edificio tan emblemático como la iglesia mayor de la capital de Reino de León que Lucas de Tuy afirma que no está no concluida (*ad perfectionem non duxit*), era una catedral románica. Tan singular edificio fue conocido a través de la planta que levantó Demetrio de los Ríos en los años ochenta del siglo XIX. Tras el estudio de ese documento se puede afirmar que el edificio comenzado por el obispo Manrique de Lara, correspondía a una catedral tardorrománica que probablemente se concluyó en torno a 1200[1].

[1] M. Valdés, C. Cosmen y M. V. Herráez, «Del origen a la consolidación de un templo gótico», en *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, dir. por M. Valdés, León, 1994, pp. 34 a 40.

En efecto, los restos responden a un modelo de iglesia que alcanzó gran difusión durante el reinado de Fernando II (1157-1188), como las de Ciudad Rodrigo o Sigüenza, entre otros lugares. La sede legionense era un edificio de tres naves cubiertas con bóvedas de cañón, transepto y gran cabecera con tres capillas. Es decir; el obispo Manrique de Lara no inició una catedral gótica; puso en marcha la construcción de una tardía catedral románica en consonancia con los modelos habituales en el reino de León durante la segunda mitad del siglo XII[2].

En ese marco temporal, *mío maestro Mateo*, según Fernando II de León, aún estaba reuniendo a los actores que compondrán la escenografía del gran auto sacramental representado en el Pórtico de la Gloria, el maestro de la «Anunciación» de Silos ultimaba uno de los más hermosos relieves de fuerte carácter pictoricista de la historia de la escultura, el maestro de Carrión de los Condes actualizaba la estética del románico con un clasicismo que transforma a Dios Padre en un impresionante Zeus olímpico y el maestro de la Anunciación de Ávila componía una elegante escena cortesana.

El románico de ladrillo

Si el románico en los grandes centros culturales, las ciudades del reino agonizaba, en las pequeñas poblaciones de las tierras del Duero, el sistema de construcción basado en la albañilería explica la persistencia de la monumentalidad románica, no sólo en el marco 1200, sino durante toda la Edad Media; desde el año 1126 hasta los años finales del siglo XV.

La rápida difusión el arte románico por Castilla y León estuvo basada en la seguridad de los territorios como respuesta adecuada al fortalecimiento político y militar de los reinos cristianos y como lógica consecuencia de la división del Califato cordobés, a la muerte de Almanzor, en distintas taifas.

Alfonso VI (1065-1109), conquistó los territorios del Tajo, gobernados por la familia Banu d'il Num, hasta la caída Toledo en 1085; fue la gran incorporación de un territorio realizada por los cristianos durante el siglo XI y todo un símbolo. En una maniobra política y militar de excepcional repercusión, recuperó la Sede Primada y la unidad eclesiástica del Reino de Castilla y León. El rey Alfonso recobraba una referencia poética permanente el los reyes de Asturias y de León; Toledo fue la ciudad ideal de los monarcas asturianos, modelo de la urbe regia de Oviedo fundada por el rey Casto y de sus herederos los reyes leoneses.

Alfonso VI dejó a un lado la política militar de conquista por otra más conservadora, basada en la ocupación de tierras y en el reforzamiento de los terri-

[2] M. V. Herráez, C. Cosmen y M. Valdés, «La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio tardorrománico», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U. A. M.), vol. VI, 1994, pp. 7 a 21.

torios fronterizos por medio de la repoblación. Con esta política conseguía seguridad en los territorios del Sur y, al mismo tiempo, el establecimiento de unas bases económicas, fundamentales entre los siglos XI y XIII, cuyos ejes fueron el cultivo de los campos y el pastoreo.

Este ambicioso programa militar y económico que confería un gran protagonismo a los movimientos humanos, fue realizado por Raimundo de Borgoña quien repobló las tierras del Duero, territorios seguros desde 1072. Todas ellas forman el marco geográfico por el que se extenderá la albañilería románica, o románico de ladrillo[3].

A mediados del siglo XII, la política de Alfonso VII (1126-1157), buscó la ocupación y conquista de nuevos territorios meridionales cuando ya había cedido la presión almorávide. En 1139 fueron recuperados los valles de Henares y Tajuña y, en el año 1142, Coria. La expansión territorial hacia el Sur que aseguraba la Extremadura castellano-leonesa, se vio frenada a fines del siglo XII como consecuencia del impulso militar almohade. La frontera seguía siendo el inseguro territorio de la Transierra hasta que el predominio militar cristiano se fortaleció tras la batalla de las Navas de Tolosa que permitió considerar como seguras las tierras comprendidas entre los ríos Duero y Tajo.

En paralelo al proceso político-militar se produjo la segunda fase de la repoblación que se enriquece con la programación de una etapa de regularización basada en la organización del territorio en función de la propiedad y de la jurisdicción. El nuevo orden administrativo aplicado al poblamiento se fue consolidando en la transición de los siglos XII al XIII, al tiempo que se organizaban las diócesis y se explotaba extensivamente la tierra.

[3] S. de Moxó, *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval*, Madrid, 1979, pp. 201 a 204. C. Estepa Díez, *El reinado de Alfonso VI*, Madrid, 1985, pp. 63 a 68; C. Sánchez Albornoz, *Despoblación y repoblación del valle del Duero*, Buenos Aires, 1966, pp. 380 a 381; A. Barrios García, «Toponomástica e Historia. Notas sobre la despoblación en la zona meridional del Duero», *Estudios en memoria de don Salvador de Moxó*, (1980), pp. 115 a 135, y «Repoblación de la zona meridional del Duero. Fases de ocupación, procedencia y ocupación espacial de los grupos repobladores», *Studia Historica*, III, 2, (1985), p. 76 y «Repoblación y feudalismo en las extremaduras», *En torno al feudalismo hispánico*, Ávila, 1989, en pp. 419 y 420, incorpora una importante bibliografía sobre la repoblación de Castilla y León. E. Portela, «Del Duero al Tajo», *Organización social de espacio en la España Medieval. La Corona de Castilla en los siglos VIII al XV*, Barcelona, 1985, pp. 93 y 94; J. González, «La Extremadura castellana al mediar el siglo XIII», *Hispania*, 127, (1947), pp. 125 a 273 y *La reconquista española y la repoblación del país. Reconquista y repoblación de Castilla: León, Extremadura y Andalucía siglos XI a XIII*, Salamanca, 1951; A. Llorente, *Toponimia e Historia*, Granada, 1970; T. Gacto, Estructura de la repoblación de la Extremadura leonesa en los siglos XII y XIII, Salamanca, 1977; I. De la Concha, *La reconquista española y la repoblación del país, Consecuencias jurídicas, sociales y económicas de la reconquista y repoblación*, Madrid, 1951.

Ese proceso político de fijación del hombre a la tierra con el ánimo de desarrollar la economía puede establecer las referencias para la determinación de un marco cronológico en el que surjan las causas de necesidad de una arquitectura de repoblación, resuelta mediante la albañilería románica e identificada erróneamente como mudéjar.

Un análisis global de la albañilería románica peninsular permite reabrir el debate sobre el *románico de ladrillo*, tal como lo propuso Vicente Lampérez, a principios del siglo XX[4]. El epígrafe románico de ladrillo define con eficacia una tradición constructiva que se extiende desde Sahagún, al Norte, hasta Extremadura (Guadalupe y Galisteo), al Sur y desde San Pedro de Zuera (Aragón), al Este, hasta Mosteiro de Castro de Avelás en las tierras portuguesas de Braganza, al Oeste[5]. En los territorios limitados por las localidades referidas se levantó un excepcional número de edificios definidos por unas notas comunes a todos ellos[6]. Son éstas:

a) Es una arquitectura rural que se produjo lejos de los acontecimientos artísticos de las grandes ciudades; una arquitectura que buscaba resolver con rapidez las necesidades religiosas de las comunidades que repoblaron entre los siglos XII y XIV los territorios de Castilla y León.

---

[4] V. Lampérez y Romea, tras sus estudios de 1903 a 1905, sobre las iglesias de Olmedo, Arévalo y de San Pedro de las Dueñas, publicó un artículo en el que las catalogaba como *románico de ladrillo*, «Las iglesias españolas de ladrillo», *Forma*, Barcelona, 1905 y más tarde ampliaba en *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1930, pp. 699 a 716. El epígrafe lo actualiza O. Gil Farrés, «Las iglesias románicas de ladrillo de la provincia de Segovia», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, año IV, t. LVI (1950), nos. 1-3, pp. 91 a 127.

[5] J. C. Frutos Cuchilleros, «Arquitectura mudéjar en el partido judicial de Arévalo (Ávila)», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo,* Madrid-Teruel, 1981, pp. 417 a 425. M. T. Pérez Higuera, «Ábsides mudéjares de La Moraña», *Actas del V Congreso CEHA,* Barcelona, 1987. M. Valdés Fernández, «Estudio de los ábsides mudéjares de La Moraña (Ávila)», *Asturiensia Medievalia, 5,* (Estudios en homenaje al Prof. Eloy Benito Ruano), 1985-1986, pp. 135 a 154. M. R. Prieto Paniagua, *Arquitectura románico-mudéjar en la Provincia de Salamanca,* Salamanca, 1980. O. Gil Farrés, «Iglesias románicas de ladrillo…, *op. cit.* J. A. Ruiz Hernando, *Arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia. Siglos XII y XIII,* Segovia, 1988. G. J. Tejedor Mico, «Arquitectura mudéjar zamorana», *Anuario del Inst. Estud. Zamoranos,* (1988), pp. 181 a 268. G. J. Tejedor Mico, «Arquitectura mudéjar toresana», *Bol. del Museo e Inst. «Camón Aznar», XXXV* (1989), pp. 123 a 145. M. Valdés Fernández, *Arquitectura mudéjar en León y Castilla,* León, 1984. M. Valdés Fernández, «Arquitectura mudéjar y repoblación. Bases para una hipótesis», en *Homenaje al profesor Hernández Perera,* Madrid, 1992, pp. 207 a 213.

[6] G. M. Borrás Gualis, «Estado de la cuestión de los estudios sobre el arte mudéjar aragonés», *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la Humanidad, Actas del X Coloquio de Arte Aragonés,* Zaragoza, 2002, p. [10], afirma *que «con este ejemplo podemos hablar por vez primera en Aragón de una arquitectura románica de ladrillo, datable a fines del siglo XII y que configura el probable arquetipo de las primeras iglesias parroquiales de Zaragoza».* Un último trabajo sobre la iglesia de San Pedro de Zuera, véase A. San Martín Medina, «Iglesia de San Pedro de Zuera —en los orígenes del mudéjar—», *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la Humanidad, Actas del X Coloquio de Arte Aragonés,* Zaragoza, 2002, pp. 167 a 182.

b) Es la expresión de un carácter colectivo que se popularizó en ámbitos comarcales sin que su invención y difusión pueda atribuirse a una personalidad concreta; fue, por tanto, un arte anónimo y colectivo.

c) Fue una arquitectura rápida cuyos maestros utilizaron los materiales que se encontraban al pie de la misma obra; el edificio emergía en del mismo paisaje.

d) Fue el fruto del trabajo de expertos albañiles que dominaron los espacios románicos, que fueron capaces de resolver con facilidad estructuras tan audaces como las torres-cimborrios de San Tirso y San Lorenzo de Sahagún, y de La Lugareja de Gómez-Román, en las Tierras de Arévalo, construir sólidas murallas como la de Burgos (Puerta de San Esteban), de Segovia y de Valderas entre otras, y excepcionales castillos como el de Coca o de La Mota en Medina del Campo. Podría afirmarse que los talleres de albañiles tienen una larga tradición constructiva, son móviles y altamente especializados; asumieron las estructuras románicas, las simplificaron y las interpretaron con singular precisión[7].

Un pormenorizado análisis formal de los edificios reseñados produjo los siguientes resultados: 1) los espacios son de una a tres naves cubiertas con madera o bóvedas de cañón que rematan en cabeceras de una o tres capillas absidales, ordenados de acuerdo con la liturgia cristiana tal como la reflejó la monumentalidad románica; existen ejemplos de cabeceras rectas como las de Villalpando en Zamora, Megeces y Portillo en Valladolid, etcétera, reflejo de una tradición prerrománica reactualizada a fines del siglo XI y durante el siglo XII en las comarcas de León (Villarmún), Zamora (Tera) y Palencia; 2) los muros están construidos en ladrillo y las decoraciones monumentales, realizadas también en ladrillo, están basadas en dibujos de carácter geométrico, arcos lombardos y series de arcos ciegos; y 3) la composición del espacio y la decoración monumental coinciden con las arquitecturas europeas de los siglos X a XII, desde las manifestaciones del Serrablo, a las iglesias bizantinas que salpican el Mediterráneo oriental, pasando por arquitectura comasca.

La renovación del monacato a través del Cister

Es difícil precisar el momento en el que se produjo la expansión de la religiosidad cisterciense por las tierras de Castilla y León[8]; no obstante parece el

[7] M. Valdés Fernández, «Arte hispano-musulmán, albañilería románica y arquitectura mudéjar en los reinos de Castilla y León», *Congreso Internacional sobre restauración del ladrillo, Sahagún, León (España),* 1999, Valladolid, 2000, pp. 25 a 36.

[8] M. P. Cocheril, «La llegada de los monjes blancos a España y la fundación de Sandoval», *Tierras de León*, XIV, n. 19, (1974), pp. 39 a 53. Sobre lla oreden en Castilla y León, véase J. Pérez Embid, *El Císter en Castilla y León. Monacato y dominios rurales (siglos XII-XV)*, Salamanca, 1986.

tiempo en el que los monjes difundieron con mas intensidad los ideales del Cister que corresponde con el reinado de Alfonso VII (1126-1157) y en su entorno nobiliario[9].

Un monasterio del Cister es una compleja unidad de intervención de los monjes en un territorio; un perfecto instrumento para la explotación agropecuaria de un territorio. La planta de una iglesia bernardina viaja al ritmo de las fundaciones, pero no se prescriben conceptos estilísticos desde un punto de vista artístico; tan solo se indica con vehemencia aquello que no tiene cabida en la monumentalidad cisterciense, como alturas desmesuradas, suntuosas labores escultórico-decorativas, pinturas que distraigan; en resumen, lo que dejó escrito San Bernardo, en su *Apología ad Guillelmum, Sancti Theodorici abbatem* (1125)[10]. Cumplidos esos preceptos, el edificio podría responder a un modelo derivado de la monumentalidad románica o, incorporar estructuras arquitectónicas tomadas del arte gótico[11]. Algunos edificios castellano-leoneses, como Moreruela, Gradefes, Osera se sitúan desde un punto de vista histórico-artístico en el citado marco de tensión entre tradición y innovación monumental.

La orden del Cister tuvo una importancia excepcional en el reino porque se constituyó en el centro espiritual de la monarquía castellana. Las Huelgas de Burgos había sido fundado en 1169 por Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra y, años después, en 1199, tomaron posesión del monasterio monjas procedentes del monasterio Tulebras (Navarra)[12]. Estaba concebido, entre otras funciones religiosas y protocolarias, para Panteón Real, nunca definitivo en el caso de los reyes de León y Castilla En tanto que panteón, en él están sepultados, además de príncipes en infantes de la casa de Borgoña, los reyes fundadores Alfonso y Leonor, Sancho III (1157-1158) y Enrique I (1214-1217); en tanto que lugar para el protocolo, fue el escenario elegido por Fernando III para la teatral sesión en

[9] E. Fernández, M. C. Cosmen y M. V. Herráez, *El arte cisterciense en León*, León, 1988, p. 20.

[10] *… sculpture vel picture in ecclesis nostris sen in officinis aliquibus monasterii ne fiant. Interdicimus.*

[11] «Se trata de gótico hecho para el Cister», afirma J. Yarza, «II. La Edad Media», en *Historia del arte hispánico*, Madrid, 1980, pp. 205 a 206.

[12] G. E. Street, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, pp. 47 a 56. L. Torres Balbás, «Arquitectura gótica», en *Ars Hispaniae*, Madrid, 1952, pp. 79 a 103. E. Lambert, *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, pp. 189 a195. M. Gómez Moreno, *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Valladolid, 1988, p. 13. A. Dimier, «La arquitectura de las iglesias de monjas cistercienses», en *Cistercium*, XXX, n. 145, (1977), pp. 89 a 106. E. Martín, «La entrada del Cister en España y San Bernardo», en *Cistercium*, n. 28, (1953), pp. 152 a 160. J. Pérez-Embiz, *El Cister en Castilla y León. Monacato y dominios rurales (s. XII-XV)*, Salamanca, 1986. J. C. Valle Pérez, «La arquitectura cisterciense: sus fundamentos», en *Cistercium*, XXX, n.151, (1978), pp. 275 a 289. E. Fernández, M. C. Cosmen y M. V. Herráez, *El arte cisterciense en León*, León, 1988.

la que, él mismo, se armó caballero[13].

La sala capitular y la iglesia de Las Huelgas Reales cuyas obras comenzaron en torno a 1220 y continuaron hasta 1279, cubren con un sistema de cubiertas muy próximas a la arquitectura gótica; tan solo falta el trazado de los arbotantes para aligerar los muros y ampliar las dimensiones de las ventanas. En la catedral de Cuenca, vinculada también al rey Alfonso VIII y en el refectorio del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, realizado en torno a 1215, los maestros utilizaron un sistema de cubiertas basado en las bóvedas sexpartitas, como en las utilizadas en las primeras manifestaciones de la arquitectura gótica francesa. Son bóvedas de crucería cuya plementería está dividida en seis triángulos esféricos; es decir, la configuración es el resultado de reforzar las crucerías con un tercer nervio que pasa por la clave de forma transversal al eje de la iglesia. Ese tercer nervio descarga los empujes en un baquetón que divide el muro y consecuentemente la ventana de su tramo con lo que multiplica por dos el número de vanos del claristorio y disminuye la entrada de luz en el interior del edificio[14].

Muy similar a estos monasterios fue el de Matallana de Campos; la construcción de la iglesia fue promovida por doña Beatriz de Suabia, en 1228 y, a partir de su muerte, contó con la protección de doña Berenguela. Desde el punto de vista formal es una obra relacionada con Las Huelgas, en cuya composición destaca el conjunto de bóvedas *plantagenet*[15].

El «arte 1200»

Al hilo de los lazos familiares, debe considerarse que la llamada a ser reina de Castilla era hija y nieta de los emperadores de Alemania y de Bizancio[16]. Posiblemente este gran marco familiar fue el responsable de que la futura rei-

[13] El estudio de los diplomas aportados por J. González, *Reinado y diplomas de Fernando III*, permiten afirmar que la protección del monarca a los monasterios del Cister fue constante, en la misma línea de amparo que antes proyectaron Alfonso VII y Alfonso VIII. La devoción familiar a la orden del Cister fue una constante; su tía Blanca, casada con Luis VIII y madre de San Luis de Francia quiso enterrarse en la abadía cisterciense de Royaumond (Île-de-France).

[14] Entre 1215 y 1223 se está trabajando en el refectorio de Santa María de Huerta; la obra está financiada por obra promovida por Martín Muñoz de Finojosa (L. Torres Balbás, *Arquitectura gótica*, pp. 103 y 104. E. Lambert, *El arte gótico en España*, pp. 167 a 175. J. Yarza, *Op. cit.*, p. 205). H. Karge, *La catedral de Burgos*, p. 54, indica que, en el momento en el que están abiertas las fábricas de Las Huelgas Reales y de la catedral de Burgos, las donaciones reales se concentraron prioritariamente en el monasterio.

[15] F. Antón, *Monasterios medievales de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1942, pp. 172 y 173. L. Torres Balbás, *Arquitectura gótica*, p. 104.

[16] Era hija del emperador Felipe de Suabia (+ 1208), e Irene de Bizancio, y nieta a su vez del emperador de Alemania, Federico I Barbarroja (1122-1190), y del emperador de Bizancio, Isaac Angel (c. 1155-1204).

na de Castilla doña Beatriz posiblemente haya vivido, hasta su llegada a Burgos, rodeada de objetos bellos y exquisitos que la historiografía artística reciente clasifica como «arte 1200»[17].

A propuesta de los autores de *The Year 1200. A Centenal Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* y de L. Grodecki, debe entenderse por «arte 1200» un conjunto de propuestas artísticas de carácter objetual y cortesano, desarrolladas entre 1180 y 1220. El catálogo de la exposición *The Year 1200* inventariaba un conjunto de obras, muy heterogéneas, ajenas al proceso de normalización de las experiencias góticas. El repertorio está formado por esculturas de pequeño formato, imágenes, objetos litúrgicos, estaurotecas, como el *Lignum crucis* de Astorga o arcas para otro tipo de relicario, realizados en oro, plata, esmaltes como el *Aguamanil* de Museo Arqueológico Nacional u objetos de marfil; se clasifican así mismo como «arte 1200» un número considerable de códices miniados, entre ellos el de las Huelgas en Burgos y el de Santo Martino en León.

El código «arte 1200» refleja una estética de síntesis en la que fueron fundidos modelos, por un lado, occidentales, románicos, con una singular dosis del arte palatino inglés, y otros modelos orientales, de procedencia bizantina. La nueva estética se gestó en el marco de la tercera cruzada, liderada por Federico I Barbarroja entre 1189 y 1190 y, con más intensidad, tras la conquista de Constantinopla, en 1203, al incorporar a las iglesias del Rin y del Mosa, los objetos que habían pertenecido al tesoro del emperador de Bizancio, robados y acaparados con avidez y rapiña por clérigos franceses y germanos[18].

Sin entrar en el debate sobre la consideración de un nuevo concepto estético, el «arte 1200» viene a dibujar la consideración de un tiempo de crisis en las artes europeas, y por consiguiente en las artes del reino de Castilla y León[19].

---

[17] La exposición se celebró en 1970, en el Metropolitan Muesum of Art, de la ciudad de New York, Las actas del congreso fueron publicadas como *The Year 1200. A Symposium y The Year 1200. A Background Survey*, y el catálogo de la exposición se publicó como *The Year 1200. A Centenal Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, N. Y., 1975. De L. Grodecki, véase la voz «Style 1200», en *Encyclopedia Universalis* (1980), pp. 385 a 398.

[18] K. Weitzmann, «Byzantium and the West around the Year 1200», *The Year 1200,* pp. 53 a 94 y L. Grodecki, *Op. cit.,* pp. 385 a 398.

[19] M. Valdés Fernández, «Las artes y sus promotores en la época de Fernando III», en *Fernando III y su tiempo (1201-1252)*, Fundación «Sánchez Albornoz», León, 2004.

La innovación arquitectónica

La monumentalidad occidental no se emancipó de la tradición clásica hasta la definición del nuevo modelo gótico que rompía con la tradición constructiva romana basada en el equilibrio de la ecuación arte-ingeniería. El sistema románico, que buscaba la contención de la cubierta de un edificio mediante gruesos muros y resistentes contrafuertes, integrados en el espacio monumental llegaba a su fin. La extraordinaria invención del maestro de Saint-Denis consistió en la armonización de un sistema en el que crucerías y arbotantes conducían los empujes de la cubierta, mediante una lógica descomposición de pesos, hacia unos contrafuertes exteriores separados del espacio litúrgico o palatino que permitía la disolución de los muros. Del románico, definido por una estructura recia y un espacio opaco, la arquitectura occidental se encontró con el gótico, definido por un tejido estructural liviano y flexible y un espacio diáfano y transparente, de dimensiones desconocidas, hasta ese momento, en la Edad Media[20].

Los resortes que sirvieron para organizar el nuevo lenguaje estaban en las construcciones románicas; el arco apuntado y la bóveda de crucería formaban parte de la arquitectura anglonormanda como muestran la catedral de Durham y las iglesias de Caen, y fueron difundidos durante los siglos XI y XII por las órdenes monásticas. El tercer elemento del sistema gótico, el arbotante, estructura esencial del sistema, es la representación material del vector resultante de los empujes que transmiten los arcos y las nervaduras hasta el contrafuerte. No era un recurso desconocido para la arquitectura románica; el sistema había sido utilizado para salvar la anchura de las tribunas románicas[21]. Podría afirmarse que casi todas las estructuras arquitectónicas que permitieron organizar la nueva monumentalidad eran conocidas, pero el aspecto genial de la invención radicaba en la organización racional de todos esos elementos para su aplicación en un nuevo método arquitectónico.

En poco menos de un siglo se difundió un nuevo concepto estético de origen francés que, salpicado de elementos autóctonos, recorrió Europa desde Île-de-France y Champagne, a Londres, Cracovia, Lübeck, Milán, Toledo, etcétera.

---

[20] Sobre el concepto de monumentalidad y dimensiones de las catedrales góticas, véase W. Sauërlander, «Le siècle des cathédrales (1140-1260), en *Le monde gothique*, Paris, 1989, p. 2, y A. Erlande-Brandenburg, *La catedral*, Madrid, 1993 p. 155.

[21] K. J. Conant, *Arquitectura carolingia y románica 800/1200*, Madrid, 1995, p. 184, fecha los arbotantes de Saint-Benoit-sur-Loire en torno a 1100 y los de Santiago de Compostela, en torno a 1117. Un estudio muy completo sobre los arbotantes, véase en A. Erlande-Brandenburg, *El arte gótico*, Madrid, 1992, pp. 31 a 33 y D. Kimpel y R. Suckale, *L´Architecture gothique en France 1130-1270*, París, 1990, pp. 42 a 44.

El arte gótico

La hipótesis que se defenderá en este apartado es que los obispos, exhortados por el papado se constituyeron en promotores de las grandes empresas góticas durante el siglo XIII, y, en representantes y defensores de la ortodoxia doctrinal; consecuentemente, evitarán la contaminación religiosa y el sincretismo artístico, consustancial con la cultura mudéjar.

El rigor doctrinal frente a los seguidores de los otras dos religiones, se manifestará abiertamente a mediados del siglo XIII. Antes, durante los siglos XI y XII, no habían existido problemas religiosos con los mudéjares[22]. Las cosas cambiaron con el papado de Honorio III (1216-1220); el pontífice fue el promotor de una política religiosa que buscaba la tenaz defensa de la ortodoxia cristiana.

Es muy posible que las primeras reacciones contra la *tolerancia* entre cristianos y mudéjares no se hayan gestado en nuestro suelo; la coexistencia de las dos religiones fue motivo de preocupación en Roma, como ya había quedado reflejado en el Concilio III de Letrán (1177/1179); en las sesiones de trabajo se introdujeron recomendaciones que encenderán el problema de la *intolerancia*, tales como: la prohibición de vivir juntos moros y cristianos. En el fondo, lo que ocurre es que se hacen extensibles las medidas de cautela contra los judíos del Concilio de Coyanza a todos los no cristianos. Honorio III, a través del obispo de Palencia y sus exhortaciones a Fernando III, arrecia en las intransigencias hasta conseguir el uso de trajes distintivos[23].

La Iglesia intentaba proteger a los cristianos de la posibilidad de corrupción de la fe que la convivencia de razas y religiones podría ocasionar. Pero la realidad, al menos aparentemente, era otra; los mudéjares, como más arriba se señala, no planteaban ninguna cuestión religiosa; estaban poco arabizados,

---

[22] A. García Gallo, *El Concilio de Coyanza. Contribución al estudio del Derecho canónico español en la Alta Edad Media,* Madrid, 1951, pp. 230 a 233. L. Torres Balbás, «Algunos aspectos del mudejarismo urbano medieval», *R.A.H.,* 1954, p. 68. Sobre el Concilio de Coyanza puede consultarse también fray J. López Ortiz, «La restauración de la cristiandad», pp. 5 a 21. A. García Gallo, «Las redacciones de los decretos del Concilio de Coyanza», pp. 25 a 39. A. Ubieto Arteta, «¿Qué año se celebró el Concilio de Coyanza?», pp. 41 a 47. José González, «Sobre el Concilio de Coyanza», pp. 49 a 60. F. Mateu y Llopis, «Evocación de la Hispania goda ante la del año 1050», pp. 61 a 69. *T.* García Fernández, «El Concilio de Coyanza en el orden civil y político», pp. 71 a 77. A. Olivar, «Las prescripciones litúrgicas del Concilio de Coyanza», pp. 79 a 1131, trabajos publicados en *El Concilio de Coyanza (Miscelánea),* León, 1951.

[23] F. Fernández y González, Estado social y político de los mudéjares de Castilla, Madrid, 1886 p. 83. Llorca, García Villoslada, Montalbán, *Historia de la Iglesia Católica,* Madrid, 1973, p. 496, sobre Honorio III. L. Torres Balbás, *Algunos aspectos del mudejarismo…,* p. 68.

carecían de empuje y no se consideraban propagandistas del Islam. El Concilio de Valladolid, de 1322, ya amenazaba con penas eclesiásticas a aquellos cristianos que acudiesen a médicos judíos o mudéjares[24]. El proceso de *intolerancia* ya no se detendría hasta su definitiva expulsión; primero fueron protegidos, de manera especial durante el reinado de Alfonso VI, protección que mantuvieron sus descendientes con una política benevolente hasta mediados del siglo XIII, momento en el que se dictaron leyes mas restrictivas.

Alfonso X codificó las disposiciones dictadas en las *Siete Partidas*, entre las que destaca la de habitar separados de los cristianos (petición hecha por los mudéjares de Murcia), la de hacerse distinguir públicamente por la forma de la barba y el cabello, por los vestidos y el calzado (1252); finalmente la diferenciación étnico-religiosa castigaba duramente los delitos contra la castidad e impedía matrimonios y crianzas mixtas[25].

Durante los reinados de Sancho IV y Alfonso XI, se incrementaron las medidas restrictivas. El primero suprimió los jueces mudéjares, por lo que pasaron a depender de una jurisdicción cristiana. Durante el reinado de Alfonso XI se les impidió intervenir en la recaudación de rentas, desempeñar los oficios de arrendadores y pesquisidores, y de hacer contratos, usura y utilizar nombres cristianos[26].

La primera mitad del siglo XIV coincide con un tiempo de *tolerancia* durante el cual se levantaron las prohibiciones que les impedían adquirir las propiedades de los cristianos, al mismo tiempo que se les restablecía la administración de justicia propia que Sancho IV les había abolido[27]. Sin embargo, a partir del reinado de Enrique II y hasta principios del siglo XV se reprodujo un agresivo proceso de *intolerancia*. Un papel muy activo fue el ejercido por los tutores de Juan II, que a través de los Ordenamientos de las Cortes de Valladolid, de 1405 (tomados durante el reinado de Enrique III), trazaron nuevas decisiones contra los mudéjares entre las que se retomaba la determinación sobre los vestidos distintivos. En el Ordenamiento de Valladolid, de 1408, se pusieron de manifiesto los peligros que podían derivar de la

[24] J. Sáenz de Aguirre, *Collectio maxima conciliorum omnium hispaniae et novi orbis,* Roma, 1753-1755, vol. V, p. 251. Sobre el papel de los mudéjares en la medicina, véase L. García Ballester, *Historia social de la medicina en la España de Los siglos XIII al XVI,* Madrid, 1976, p. 50. L. Rubio García, «Tolerancia e intolerancia», en *Estudios sobre Edad Media Española*, Murcia, 1973, pp. 151 a 230.

[25] F. Fernández y González, *op. cit.,* p. 397.

[26] J. Torres Fontes, «Moros, judíos y conversos en la Regencia de don Fernando de Antequera», *C.H.E.*, XXXI-XXXII (1960), p. 61.

[27] J. Torres Fontes, *op. cit.,* p. 62.

continuidad de los contactos entre cristianos y mudéjares fortaleciendo las antiguas leyes restrictivas. De todas formas, las leyes más duras fueron publicadas en el año 1412, en Valladolid, pero ya salen del marco cronológico de este trabajo[28].

Durante el siglo XIII, con la excepción del presbiterio de la sede toledana, las catedrales góticas castellanas no manifestaron ningún elemento definible como mudéjar. Los obispos en línea con las directrices del papado no exhibieron públicamente formas heterodoxas que manifestasen la condición cultural de mudéjar; la síntesis de una monumentalidad gótica y elementos decorativos hispano-musulmanes no quedó reflejado en las obras promovidas por los obispos. Sin embargo, en su vida privada los prelados se premiaron con objetos y tejidos procedentes de Al-Andalus, como se verá mas tarde en el caso de primado toledano Ximénez de Rada.

La decisión de erigir una catedral gótica en el reino de Castilla y León durante el siglo XIII superó con mucho los significados que derivan del simple ejercicio de construir. Fue una empresa religiosa, política, tecnológica y artística de magnitud desconocida en la Edad Media que se hizo posible merced a la confluencia de los intereses del papado, del episcopado y de la monarquía que serán interpretados por un arquitecto cuya profesión ha alcanzado nuevas perspectivas en la sociedad bajomedieval. No resultaría desmesurado afirmar que la erección de una catedral durante el siglo XIII fue una cuestión de Estado: el Obispo, apoyado por el cabildo, era el puente entre el Papa y el Rey, y se postuló como el promotor de la construcción de un emblema hecho arquitectura[29]. El marco es pastoral y litúrgico para el obispo y el cabildo, protocolario para el rey, administrativo y económico para el papado y religioso para el pueblo[30].

Los obispos, en tanto que promotores, fueron un reflejo del encuentro entre la corona y las diócesis; los prelados fueron consejeros del rey en cuestiones políticas, diplomáticas y militares como las desarrolladas por don Mauricio, o como el activo papel de don Rodrigo Ximénez de Rada en la conquista de las

[28] J. Torres Fontes, *op, cit.*, pp. 62 a 66.

[29] El poder de los obispos castellano-leoneses de siglo XIII, se asienta en su proximidad a los reyes; se constituyen como corresponsables de los actos de gobierno al firmar al lado del rey las más importantes decisiones políticas y, al mismo tiempo, son personas muy próximas al papado. Sirvan de ejemplo los prelados Don Julián, obispo de Cuenca fue tratado por Alfonso VIII como *mi queridísimo amigo*, don Juan Díaz de Medina, obispo de Burgos, como *mi chanciller* y don Martín Fernández, obispo de León fue considerado por Alfonso X, como *mio criado*. La firma de don Rodrigo Jiménez de Rada, nunca faltó al lado de la de Fernando III.

[30] M. Valdés Fernández, *Arquitectura y poder en el siglo XIII. Las catedrales góticas*, León, 2002, pp. 46 y 47.

ciudades del Al-Andalus. El apoyo que recibió el monarca de los obispos de Astorga, don Nuño (1226-1241), y don Pedro Fernández (1241-1266), su capellán, que asistió a la toma de Sevilla, y de León, don Rodrigo Álvarez (+1232), fue un factor esencial para la reunificación del reino de Castilla y León en 1230[31].

En efecto, los obispos, apoyados por el papado mediante la cesión de las «tercias», fueron los promotores de las grandes empresas góticas iniciadas bajo el reinado de Fernando III[32]; guiados por la idea de que el esplendor del primer templo de la diócesis reflejase, no sólo el proceso teológico abocado al encuentro con la divinidad, en línea con el platonismo reflejado por los escritos de Seudo-Dionysos Areopagita, sino también en la defensa del papel hegemónico de la catedral en el marco de la ciudad, frente a cualquier otra institución religiosa y con mucha más intensidad a medida que el epicentro del poder político se desplaza hacia el Sur, al compás de la reconquista[33].

Las grandes catedrales góticas del reino de Castilla y León no fueron el marco de expresión del poder real como lo fue para los reyes de Francia, Saint-Denis, o Reims, poder que también reflejaron Notre Dame de París y de Chartres; las sedes catedralicias de Burgos, Toledo y León fueron el marco esplendoroso del poder episcopal y capitular en primer término, y secundariamente, del poder papal.

Las constantes referencias a la arquitectura francesa no deben inducir a la consideración de un tipo de colonialismo artístico. En el reino de Castilla y León, el papel de los promotores fue determinante en la elección del modelo. Los obispos castellano-leoneses, hombres cultos, viajeros por las distintas ciudades europeas, con poder para tomar decisiones en el marco de una sociedad teocéntrica, son los que determinaron la introducción del nuevo léxico artístico,

---

[31] J. Serrano, «El canciller de Fernando III de Castilla», *Hispaniae M*, I (1941), pp. 3 a 40. D. W. Lomax, «The authorships of the «Chronique latine des rois de Castille», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 205 a 211. M. D. Cabanes, «Introducción», *Crónica latina de los reyes de Castilla*, Valencia, 1964. L. Charlo Brea, «Introducción», *Crónica latina de los reyes de Castilla*, Madrid, 1999, p. 17. J. González «La Crónica latina de los reyes de Castilla», *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, t. II, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, pp. 55 a 70. Para el estudio de los obispos de Astorga, véase, A. Quintana Prieto, *El obispado de Astorga en el siglo XIII*, Astorga, 2001, pp. 141 a 365.

[32] La cesión de las *tercias* del diezmo eclesiástico fue una excepcional fuente económica, manejada con habilidad y destreza política por el papado; en el caso de la catedral de León véase en M. Valdés, M.ª C. Cosmen y M.ª V.ª Herráez, «La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico», *Op. cit.*, p. 58. H. Karge, *La catedral de Burgos,* p. 54. M. Valdés, M. V. Herráez *y* C. Cosmen, *El arte gótico en la provincia de León,* León, 2001, p. 49.

[33] Para el teólogo medieval, *ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem,* tomado de H. Jantzen, *La arquitectura gótica,* Buenos Aires, 1979, p. 171.

no como creación personal, sino como comitentes de unos maestros cuya obra conocieron en la mayoría de los casos personalmente.

Es muy posible que el punto para el cambio de modelo determinado por los obispos promotores, se produjese entre los años 1200, fecha de los esponsales de Blanca de Castilla con Luis VIII, y 1219 fecha de la boda de Fernando III y Beatriz de Suabia, nieta del emperador germano. Hasta ese momento, los códigos artísticos dominantes derivan del románico.

Bajo esta perspectiva el obispo desarrolló actividades tan importantes como la designación del maestro, posiblemente conocedor de sus actividades en otras fábricas lo que constataría la profesionalidad para encomendarle la obra[34]. La decisión que debe vincularse a su propia experiencia, al dejarse seducir por la nueva monumentalidad y al conocimiento de los talleres franceses; eso explicaría el por qué del lugar de procedencia de los primeros maestros que han intervenido en las fábricas castellanas[35].

En efecto, durante las últimas décadas del siglo XII maestros procedentes de Borgoña, la primera generación de arquitectos, iniciaron una tímida reflexión sobre el estilo gótico; posteriormente el nuevo concepto estético se consolidará merced a la venida de otros maestros borgoñones, parisinos, champañeses, etcétera[36]. La tercera generación de maestros de obra que trabajaron en el reino de Castilla y León manifestaron la asimilación del *opus francigenum* por arquitectos ya hispanos, como Petrus Petri (+1292), en Toledo, como Juan Pérez (+1296), un maestro seglar que sustituyó a Enrique al frente de las obras de la catedral de Burgos, y un segundo Juan Pérez, canónigo de la catedral de León, maestro de la fábrica en 1297[37].

---

[34] Para definir con precisión el concepto de promotor, véase J. Yarza Luaces, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Madrid, 1992, pp. 29 a 33.

[35] Sirva el ejemplo de Ximénez de Rada; el historiador cisterciense estudió en París, como don Mauricio de Burgos, en torno a 1200 y fue testigo de los festejos para la boda de Luis VIII, con doña Blanca de Castilla que se celebraron en el interior de los diáfanos muros de una catedral gótica (J. Gorosterratzu, *Don Rodrigo Jiménez de Rada*, Pamplona, 1925, pp. 19 a 41) El sucesor de Ximénez de Rada en la diócesis de Toledo, don Juan de Medina Pomar, además de haber estudiado en París, estuvo en la consagración de la Sainte-Chapelle que San Luis construyó para veneración de la Corona de Espinas (F. J. Hernández, «La corte de Fernando III y la Casa real de Francia», en *Fernando III y su tiempo (1201-1252). VIII Congreso de Estudios Medievales*, León, 2003, pp. 103 a 157.

[36] J. M. Azcárate Ristori, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 21 a 29.

[37] Sobre el sistema de trabajo en la Edad Media, véase J. Harvey, *The Master Builders. Architecture in the Middle Ages*, London, 1971. J. Gimpel, *Les bâtiseurs de catedrales*, Bourges, 1973. C. Cosmen, M. V. Herráez y M. Valdés, *Los constructores de las catedrales*, León, 1993, pp. 155 a 187. J. C. Rodríguez Estévez, *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del gótico al renaci-*

Una hipótesis menos probable es que las catedrales castellanas sirviesen como un espacio exclusivo para el protocolo de los reyes. Fernando III no recibió ni el homenaje y ni el juramento de los magnates, prelados, ciudades y villas en una catedral gótica; el acto celebrado en 1217 se desarrolló en la colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid; casó en 1219 con Beatriz de Suabia en la catedral románica de Burgos y fue aceptado como rey de León en el año 1230, en la catedral tardorrománica de León[38].

La construcción de las grandes catedrales castellano-leonesas del siglo XIII, contó con poco más que el apoyo de Fernando III y Alfonso X; un apoyo mas moral que material, a pesar de referirse a las iglesias mayores con un alto sentido de propiedad[39].

Fernando III presidió la solemne colocación de las primeras piedras de las catedrales de Burgos, en julio de 1221, celebración contó con la asistencia del obispo don Mauricio, y de Toledo el día 14 de agosto 1226, en el marco de una ceremonia de similar solemnidad, con la presencia del obispo de Rodrigo Ximénez de Rada[40].

---

miento, Sevilla, 1998. R. Cómez, *Los constructores de la España medieval*, Sevilla, 2001, especialmente las pp. 59 a 184.

[38] Fernando III fue enterrado en la mezquita almohade de Sevilla, Alfonso el Sabio fue proclamado rey, y luego enterrado al lado de la tumba de su padre en la misma mezquita aljama convertida en catedral cristiana; Sancho IV casó, fue proclamado rey y enterrado en la catedral de Toledo y, por último, Fernando IV, fue coronado ante el lecho mortuorio de su padre, en la catedral de Toledo, pero sepultado en Córdoba (*Crónicas de los Reyes de Castilla*, BAE., Madrid, 1953, pp. 61, 69 y 90, «fuese para Toledo, é luego que llegó, casó con la infanta doña María, hija del infante de Molina»; «é luego fuese para Toledo e fízose coronar»; «se enterró en Toledo». F. Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas de Sancho el Bravo*, Burgos, 1997, p. 141).

[39] El rey Sabio en repetidas ocasiones se refería a «nuestra obra de Santa María de Riegla» (M. Valdés Fernández, *La catedral de León*, Madrid, 1993, p. 10). H. Karge, *La catedral de Burgos,* pp. 54 y 55. F. Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas de Sancho el Bravo*, p. 140, considera que «aunque de manera tópica suele decirse que las grandes catedrales fueron fruto del esfuerzo de los reyes y obispos, la realidad parece que es otra: la base para financiar las obras fueron los obispos y los cabildos».

[40] M. Martínez y Sanz, *Historia del templo de la catedral de Burgos*, Burgos, 1866, reed. Burgos, 1983. G. E. Street, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, pp. 25 a 47. L. Torres Balbás, Arquitectura gótica, pp. 69 a 77. T. López Mata, *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950. F. Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española*, pp. 342 a 345. E. Lambert, *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, pp. 211-221. S. Andrés Ordax, «Castilla y León/1», en *España gótica*, pp. 89 a 126. S. Andrés Ordax, *La catedral de Burgos*, León, 1993. J. M. Azcárate, *El arte gótico en España*, pp. 35 y 36. H. Karge, *La catedral de Burgos,* Valladolid, 1995. Sobre la catedral de Toledo, véase G. E. Street, *La arquitectura gótica en España*, pp. 257 a 271. F. Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española*, pp. 337 a 341. G. Von Konradshein, «El ábside de la catedral de Toledo», *A.E.A.*, (1975). J. M. Azcárate, *Arte gótico en España*, p. 36 a 38.

La construcción de la catedral de Burgo de Osma, en 1232, remite de nuevo a Fernando III y a la labor promotora de un obispo infatigable, el chanciller de Fernando III, don Juan Díaz de Medina (1231-1240). Tras el derribo de la catedral románica edificada por San Pedro de Osma a principios del siglo XII, la fábrica gótica fue iniciada en 1232, bajo la dirección del maestro don Lope[41]. Sigue un modelo de iglesia de simplicidad cisterciense, de tres naves y cinco capillas en la cabecera, conforme a modelos estudiados en La Huelgas Reales, con cuyo arquitecto se relaciona al maestro de Osma, y también con aspectos de las catedrales de Cuenca y Sigüenza[42].

Recientes investigaciones sobre la documentación relativa a la catedral de León, custodiada en el archivo de la propia sede legionense y en el Vaticano, obligan a revisar los orígenes de la construcción gótica, para vincularla, no al reinado de Alfonso X, sino al de Fernando III[43].

De datos indirectos extraídos de la documentación catedralicia y pontificia de la época de Fernando III (1217-1252) se pueden sacar conclusiones válidas para determinar la fecha en la que se iniciaron los obras de la catedral gótica de León; un documento por el que el Papa Inocencio IV concedió en 1243 parte de los diezmos procedentes de las iglesias rurales de la diócesis, conocida como las *tercias*, «para la obra de la fábrica de la iglesia legionense»[44]. El impuesto conocido como las «tercias» que cedió Inocencio IV a don Nuño Álvarez, obispo de León entre 1242 y 1252, para la construcción de la catedral de Santa María de Regla, se lo retiró en 1247, para cederlas a Fernando III con el fin de financiar parte de la conquista de Sevilla (1248); el desvío del impuesto produjo la paralización de las obras del edificio gótico[45]. Parece incuestionable

[41] J. M. Azcárate, *Arte gótico en España*, pp. 77 a 79.

[42] E. Lambert, *El arte gótico en España*, pp. 249 a 256. L. Torres Balbás, *Arquitectura gótica,* pp. 59 a 69. F. Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española,* pp. 350-351. J. M. Azcárate, *Arte gótico en España*, p. 41. J. M. Martínez Frías, «Burgo de Osma: catedral», en *Castilla y León /1*, dir. por S. Andrés Ordax, pp. 342 a 346.

[43] M. Valdés, M.ª C. Cosmen y M.ª V.ª Herráez, «La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico», pp. 57 a 131. J. M. Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, pp. 313 y 314. G. E. Street, *La arquitectura gótica en España*, pp. 119 a 141. M. Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, pp. 218 a 231. L. Torres Balbás, *Arquitectura gótica*, p. 87. I. Bango Torviso, «Arquitectura gótica», en *Historia de la arquitectura española*, Zaragoza, 1985, pp. 473 a 476. M. Valdés Fernández, «La catedral de León», en *Cuadernos de arte español*, Madrid, 1993, pp. 7 a 11.

[44] J. González, *Fernando III*, t. I, p. 29.

[45] Sobre el episcopado de don Nuño, calamitoso desde el punto de vista económico, véase P. Linehan, *La iglesia española y el papado en el siglo XIII*, p. 129. A. Quintana Prieto, *La documentación pontificia de Inocencio IV*, doc. 367, p. 24, transcribe un documento que da buena prueba de la importancia que tiene el obispo leonés para el Papa que es llamado a Roma por

que el comienzo de la construcción de la catedral de León debe retrotraerse hasta el episcopado de don Nuño y al reinado de Fernando III[46].

El arte mudéjar

Los historiadores del siglo XIX estudiaron y dieron a conocer bajo el epígrafe «arquitectura mudéjar» un conjunto de edificios que salpicaban aún los territorios de lo que habían sido los reinos de Castilla, León y Aragón. Poetas, novelistas y eruditos, en una Europa decimonónica, agitada y enardecida por el pensamiento romántico, fueron los afortunados creadores de historias y narraciones cargadas de poesía con las que enriquecieron los viejos mitos sobre los que se asentaban las esencias de los pueblos. Reconstruyeron las leyendas que cantaban el nacimiento y el desarrollo de las naciones, enaltecieron los anales de los reinos que el tiempo había confundido, redescubrieron los héroes vencedores en épicas batallas, necesarios para el afianzamiento de los poderosos, y crearon *Edades de oro* como marcos de paz y prosperidad; pero no penetraron críticamente en las historias reales que la poética ocultaba para que la realidad no estropease una hermosa narración.

José Amador de los Ríos, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído en 1856, fue el feliz introductor en la Historia del Arte de la adjetivación *mudéjar*, en la misma medida en la que fueron felices las aportaciones del anticuario normando Charles de Gerville, cuando en 1820 utilizó el término *románico* para explicar un modelo de monumentalidad paneuropea, enraizada en la tradición clásica; como afortunado fue también el redescubrimiento que hicieron los selectos cultivadores de la *gothness* como Viollet-le-Duc y G. E. Street, entre otros arquitectos, del concepto *gótico*, adjetivación que habían aplicado los humanistas del renacimiento a la renovación artística que había surgido en Île-de-France; tan feliz como el acierto de Balzac en 1829 y de Burckhardt treinta años después, al incorporar el epígrafe *renacimiento* como concepto estético que permitía la reflexión del estudioso sobre los modelos «inventados» en Florencia y Roma y a su diacrónica difusión por los horizontes europeos durante el siglo XVI.

En el marco geopolítico de una España en la que coexistieron, y en largos periodos convivieron pacíficamente, etnias, religiones y culturas distintas, es difícil sustraerse a la seducción de construir toda una poética sobre el sincretis-

medio de una carta que, entre otras cosas, precisa: «/…/ la iglesia de León está tan oprimida por el peso de las deudas que /…/cuando te convenga hacer grandes gastos, difícilmente, o nunca te podrías liberar de esta carga».

[46] M. Valdés, M.ª C. Cosmen y M.ª V.ª Herráez, «La Edad Media», pp. 57 a 60.

mo cultural, y más en la segunda mitad del siglo XIX, momento de exaltación de las peculiaridades de lo nacional. La aplicación de este nuevo concepto sobre la historia del arte abrió una singular polémica que debatía la consideración de un arte nuevo y distinto, el mudéjar, fruto de la síntesis formal de repertorios que nacían de actitudes estéticas diferentes.

Aquellos eruditos que iban construyendo la ciencia histórica que nosotros hemos heredado, fueron los felices inventores de epígrafes que aún hoy abren discusiones entre los que profesan estas disciplinas.

La hipótesis que aquí se defiende se asienta sobre la definición de *arte mudéjar* a partir de tres juicios; el primero está tomado de la propuesta formulada por Amador de los Ríos en su discurso ante los académicos de «San Fernando» en la que afirmaba que entendemos por arte mudéjar el *maridaje del arte cristiano e hispanomusulmán*; las otras dos son las aportadas por el doctor Borrás Gualis que en distintas publicaciones ha definido el arte mudéjar, primero como *una constante artística del arte español*, y *como un fenómeno estético unitario y nuevo, distinto de las tradiciones artísticas que en él se funden.* Es decir, síntesis de formas y estructuras que crearon un arte mestizo que está presente diacrónicamente en la historia del arte español y que es estéticamente autónomo.

La denominada cuestión mudéjar, considerada como un epifenómeno cultural típicamente hispánico, constituye uno de los capítulos más significativos de la historia del arte castellano-leonés. Su estudio debe tomar como punto de partida metodológico un compromiso intelectual que busque la realidad histórica, despojada de los lugares comunes que han enriquecido la creación literaria que corría paralelamente al ejercicio crítico.

El concepto mudéjar, y, consecuentemente su reflejo en la arquitectura medieval castellano-leonesa, define una realidad plural y a veces confusa, con respuestas metodológicas distintas. Son muy variados los factores sobre los que se asientan los procesos estéticos que la configuran; inciden las políticas de cada uno de los reinos cristianos, la consideración de las minorías étnicas, el sustrato cultural, la movilidad o estabilidad de las gentes, la procedencia de los talleres de albañiles, etcétera. En consecuencia, la aproximación al arte mudéjar debe ser cauta y prudente; un texto hiperbólico y unidimensional crearía vacíos conceptuales que lo harían indefinible.

Lo que hoy se conoce como arte mudéjar castellano-leonés responde a conceptos histórico-artísticos distintos como ha demostrado Gonzalo M. Borrás cuando describe un mudéjar cortesano y un mudéjar popular. Al tomar el juicio del historiador aragonés podemos inferir que el primero fue promovido por el rey y la nobleza que buscaban palacios suntuosos lo mas parecido a los hispano-musulmanes por lo que contrataron talleres almohades o nazaritas. El segun-

do de sus juicios, el mudéjar popular, define igualmente un arte mudéjar erigido al compás de la reconquista que se reencuentra con tradiciones regionales y con una dudosa monumentalidad hispano-musulmana que, en el caso de Castilla y León, ya se ha definido en estas páginas como albañilería románica.

Bajo el epígrafe mudéjar cortesano se percibe la singular importancia del patronazgo artístico. En efecto, durante el periodo comprendido entre los siglos XII a XV, las empresas artísticas fueron protagonizadas por los monarcas leoneses y castellanos en los que confluyeron las tradiciones asturiana y navarra; entre 1050 y 1150, Fernando I y muy especialmente Alfonso VI establecieron alianzas con la abadía borgoñona para la expansión de Cluny por el reino; la difusión del Cister se vio fomentada por la intervención de Alfonso VII. Con posterioridad, la renovación artística de la segunda mitad del siglo XII fue auspiciada por Fernando II y, ya en el siglo XIII, la política de Fernando III y de Alfonso X fue determinante de un periodo de esplendor; la tradición que hacía de los monarcas los protagonistas de las grandes empresas artísticas, estaba trazada.

La promoción de los programas artísticos dependía también de los señoríos; por un lado los eclesiásticos, entre los que destacaron los obispos grandes promotores de las catedrales góticas castellano-leonesas del siglo XIII que supieron diferencias su papel público y sus gustos domésticos; en el primer caso se movieron en territorios de estricta ortodoxia, mientras que en el ámbito privado se movieron con más libertad, como veremos en el caso de Ximénez de Rada.

Los nobles, por su parte, no jugaron un papel reseñable como patronos hasta los años finales del siglo XIV[47].

Sobre el patronazgo regio deberá aplicarse el conjunto de notas que definían el fenómeno cultural mudéjar. Retómese de nuevo la figura de Alfonso VI; el continuador de la política europea de Fernando I y de Sancho II, el introductor de nuevas formas de escritura y de liturgia, se sentó culturalmente entre oriente y occidente; en efecto, tras la conquista de Toledo, el monarca se apropió de todo aquello que le había seducido en su refugio de juventud; se insta-

[47] Los ejemplos que ilustran con precisión la realidad histórico-artística de las artes mudéjares promovidas por la nobleza son las iglesias de San Pablo en Peñafiel y la Iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos. La primera es la capilla funeraria del Infante don Juan Manuel (1324), en donde los constructores fundieron estructuras arquitectónicas góticas y repertorios ornamentales hispano-musulmanes en una fluida síntesis estilística representada por reinterpretación de ventanas góticas y la articulación de los paramentos con arcos túmidos polilobulados de tradición toledana, muy similar a la organización de la portada de La Peregrina de Sahagún. La iglesia de San Andrés, fue sufragada por el Almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez, a fines del siglo XIV. Es una fábrica de mampostería y ladrillo, en la que se funden arquitecturas góticas y modelos decorativos relacionables con los talleres nazaritas que trabajaron para Muhammad IV. En el siglo XV se construyó y decoró con yesos andaluces la capilla funeraria de los Sandoval, en la iglesia de Franciscanos de Sahagún.

ló en el palacio de Galiana y en los alcázares que el refinado al-Mamun había construido para fastos y festejos, y tomó posesión de la almunia instalada en la vega del Tajo, que había incorporado adelantos técnicos de origen oriental, como norias y aljibes abovedados que facilitaban el riego.

Alfonso VIII de Castilla (1158-1214), encargó a un taller almohade la realización de la capilla de la Asunción, en Las Huelgas de Burgos. La reflexión sobre obras sevillanas, como el aún indefinible palacio de Al-Mubarak que pudo servir de pauta al salón de Embajadores de Pedro I, o el Patio de Yeso, la repetición de repertorios formales similares a los de las yeserías de la mezquita de Almería y de los palacios de Pinohermoso y Monteagudo, el trazado de arcos mixtilíneos y bovedillas con mocárabes similares a obras del Norte de África, como las mezquitas de al-Qarawiyyin de Fez, y de Tinmal. Esta reflexión debe ser tomada con cautela; es necesario despejar las dudas que aún plantea la cronología de los edificios Norte-africanos.

Un trazado como el de la capilla de la Asunción de las Huelgas, basado en variaciones sobre arcos polilobulados que también recuerdan soluciones toledanas, no definen un arte mudéjar, sino a un monarca mudéjar, Alfonso VIII, que contrata a un taller almohade.

En el denominado claustro de San Fernando, en Las Huelgas de Burgos, los yeseros hispano-musulmanes repitieron unos repertorios ornamentales que fundían composiciones animalísticas de lejano origen mesopotámico, enriquecidas en el Norte de África para nutrir, desde el punto de vista formal, los telares andaluces del siglo XII.

La capilla de Santiago, construida en torno a 1270, es contemporánea de las primeras obras de la Alhambra de Granada. La organización de la puerta de acceso está compuesta por un arco túmido, que apoya en columnas de fuste monolítico y capiteles califales de «avispero» con caulículos recubiertos de ataurique, exactamente iguales a los utilizados durante el califato de Abd-er-Rahman III en Medina al-Zahra (Córdoba). El trazado remataba con un arrabá en una composición idéntica a la que se utilizó en la puerta de las Columnas de la Alcazaba de Málaga, obra del siglo XI restaurada por los reyes nazaritas.

Uno de los aspectos que con más precisión define el patronazgo regio en la configuración de una cultura mudéjar en la Hispania medieval se percibe tras el estudio de los objetos y telas con los que se rodearon los monarcas castellanos; la interpretación de los datos escapa a una simple justificación basada en las relaciones comerciales. Los *regalia* de Fernando III, es decir, las insignias con las que se revestía el rey para representar a la Corona de Castilla, al Estado que surgió de la aplicación de dos ideas: la unificación de los reinos de Castilla y León, y la incorporación de nuevos territorios mediante campañas militares que concluyeron en 1248 con la conquista de Sevilla, salieron de talleres almohades.

Se conoce los *regalia* por los restos del ajuar funerario de alto significado protocolario; contenía la espada de las grandes gestas militares y el manto real. El arriaz de la espada de las grandes gestas militares era de cornalina y gavilán de plata decorada con ataurique y lacería almohade; el manto ceremonial, del que tan solo un fragmento escapó al exacerbado culto a las reliquias, es una rica tela salida de talleres hispanomusulmanes realizada con sedas e hilos de oro en labor de tapicería, fechable en torno a 1250[48].

La reina doña Beatriz de Suabia, formada ante otros modelos artísticos, sintió idéntica atracción por las telas manufacturadas en los telares almohades; en el rico atuendo que acompañó a su cadáver destacaba un *tiraz* hispano-musulmán, de seda e hilo de oro, ornado con escritura cúfica al que talleres castellanos añadieron los símbolos heráldicos de Castilla y León[49].

Otros ajuares funerarios de importantes personajes del reino también incluían telas almohades; el almohadón de doña Berenguela del museo de Las Huelgas de Burgos estaba forrado con una tela almohade con la inscripción cúfica *No hay mas divinidad que Dios* y un medallón, de recuerdo copto, con la leyenda *La bendición perfecta*[50]. La túnica de don Rodrigo Ximénez de Rada conservada en el monasterio de Santa María de Huerta, era de seda e hilos de oro y plata, con una inscripción cúfica alusiva a la felicidad (*al-yumn*)[51]. De la misma procedencia y fecha similar, primera mitad del siglo XIII, eran las telas que acompañaron los ajuares funerarios de los hijos de Alfonso VIII, don Fernando cuya cofia portaba la inscripción cúfica *El Señor es el renovador del consuelo*, y doña Leonor cuya almohada portaba en lengua árabe la leyenda *La dicha y la prosperidad,* ambas conservadas en Las Huelgas de Burgos[52]. Sobrepasado el marco temporal propuesto bajo 1200, la cultura hispano musulmana siguió ejerciendo su fascinación sobre los monarcas castellano-leoneses.

---

[48] M. Gómez Moreno, «Preseas reales sevillanas (San Fernando, doña Beatriz y Alfonso X el Sabio en sus tumbas)», *Archivo Hispalense*, 2 (1948), pp. 191 a 204. M.ª Jesús Sanz serrano, «Ajuares funerarios de Fernando III, Beatriz de Suabia y Alfonso X», en *Sevilla, 1248*. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 aniversario de la conquista de la ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León, p. 429. J. C. Hernández Núñez, «Espada de San Fernando», en *Metropolis Totius Hispaniae, Sevilla*, 1998, pp. 234 a 238.

[49] *Tiraz*, es un término de origen persa, es un bordado y por extensión un traje con bordados perteneciente a personajes de alto rango. Sobre el tejido perteneciente a doña Beatriz, véase Mª. Jesús Sanz serrano, «Ajuares funerarios…», p. 431.

[50] C. Herrero Carretero, «Almohada de Berenguela», *Al-Andalus*, Madrid, 1992, pp. 322 a 324.

[51] C. Partearroyo, «La túnica de don Rodrigo Ximénez de Rada», *Al-Andalus*, pp. 330 y 331.

[52] M. Gómez Moreno, *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, p. 26. C. Bernis, 1956, pp. 102 a 105. C. Partearroyo, «Tejidos almorávides y almohades», *Al-Andalus*, pp. 105 a 113. C. Herrero Carretero, «Almohada de doña Leonor de Castilla, *Al-Andalus*, p. 328.

Conclusión

El arte mudéjar sólo es explicable en un marco histórico-artístico múltiple y diverso, dinámico y rico como el que fue dominante en Castilla y León durante el siglo comprendido entre 1157, muerte de Alfonso VII y 1252, año de la muerte de Fernando III.

El epígrafe *arte mudéjar* es referente que está en relación a: 1) con los promotores castellanos del siglo XIII, poseedores de una cultura mudéjar, que desean rodearse de arquitecturas, objetos y tejidos salidos de talleres hispanomusulmanes; y 2) obras encargadas por la nobleza a fines del siglo XIV en las que se manifiesta la síntesis de modelos orientales y occidentales.

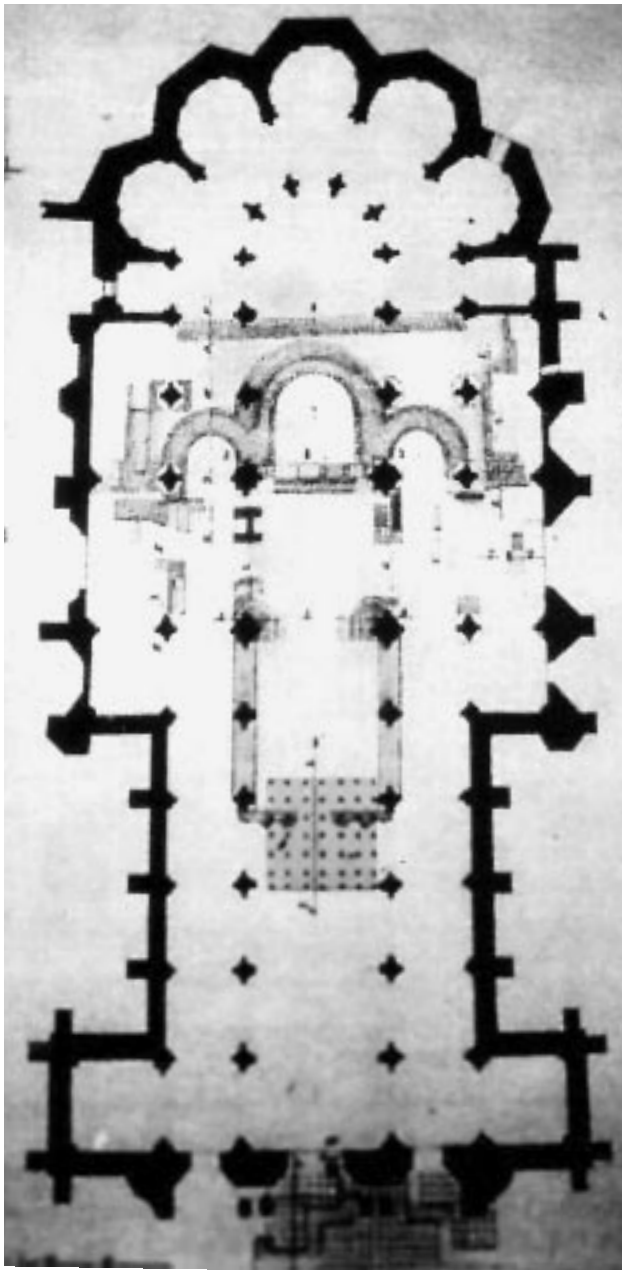

Fig. 1. León. Catedral tardorrománica de León en el interior del crucero del edificio gótico. Planta según Demetrio de los Ríos.

Fig. 2. Carrión de los Condes (Palencia). Iglesia de Santiago.

Fig. 3. Sahagún (León). Iglesia de San Tirso.

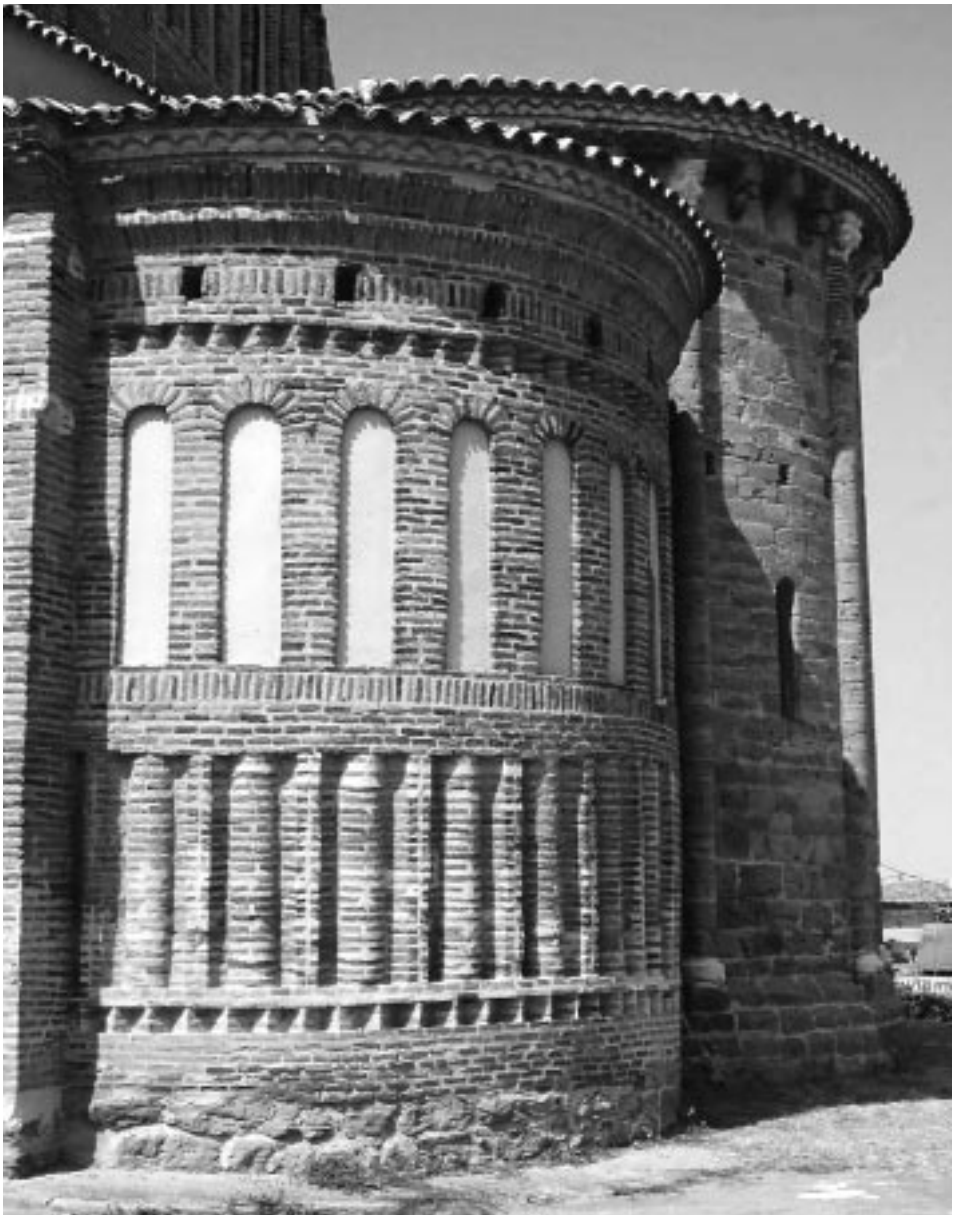

Fig. 4. Santervás de Campos (Valladolid). Iglesia de los santos Gervasio y Protasio.

Fig. 5. Fresno el Viejo (Valladolid). Iglesia de San Juan Bautista.

Fig. 6. Olmo de Guareña (Zamora). Iglesia parroquial.

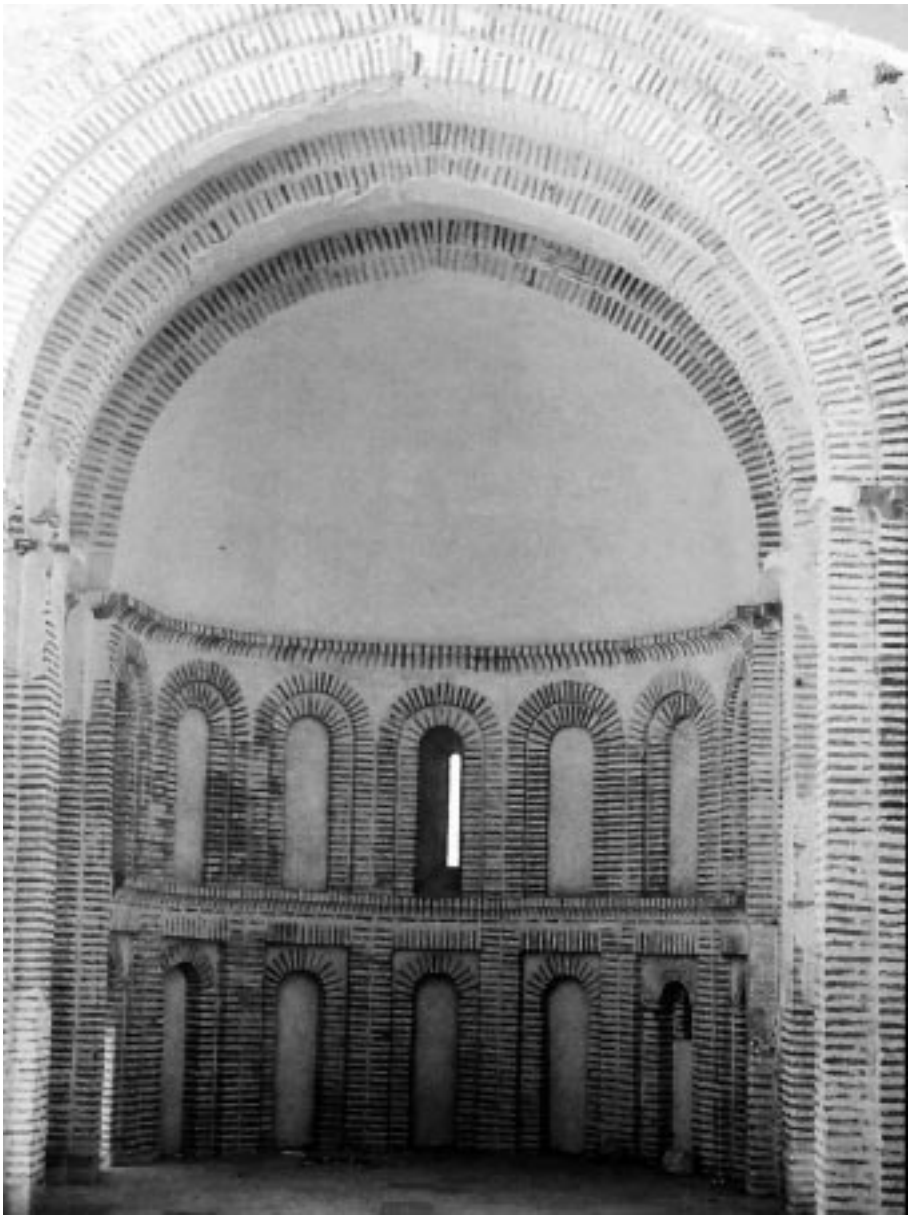

Fig. 7. Cuéllar (Segovia). Iglesia de Santiago.

Fig. 8. Gómez Román (Tierras de Arévalo). Iglesia de La Lugareja.

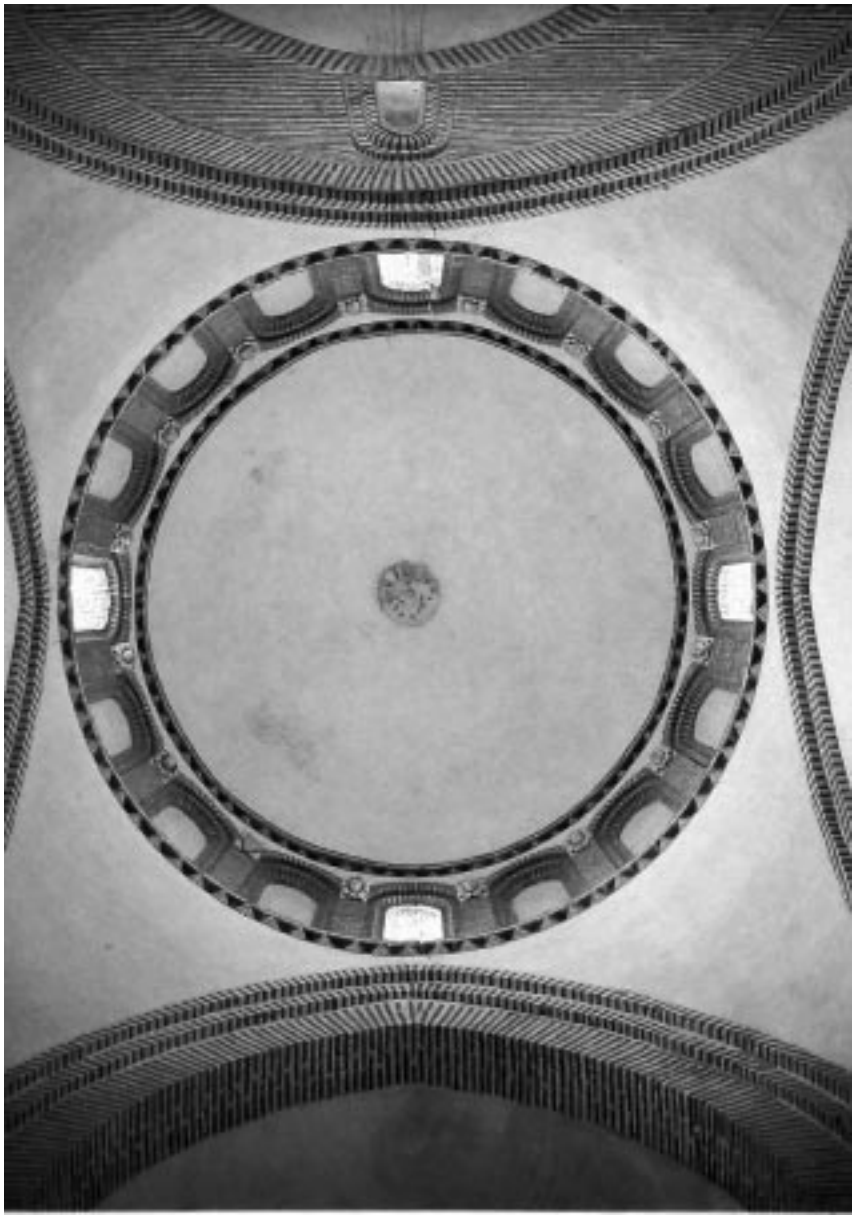

Fig. 9. Gómez Román (Tierras de Arévalo). Iglesia de La Lugareja. Detalle del cimborrio.

Fig. 10. Sahagún (León). Iglesia de San Lorenzo.

Fig. 11. Castilnovo (Segovia); en las cercanías de Perorrubio.

Fig. 12. Coca (Segovia). Detalle de la puerta.

Fig. 13. Megeces (Valladolid). Iglesia parroquial de Santiago Apóstol.

Fig. 14. Burgos. Puerta de San Esteban.

Fig. 15. Las Huelgas de Burgos. Capilla de la Asunción (detalle).

Fig. 16. Las Huelgas de Burgos. Capilla de la Asunción (detalle de las cubiertas).

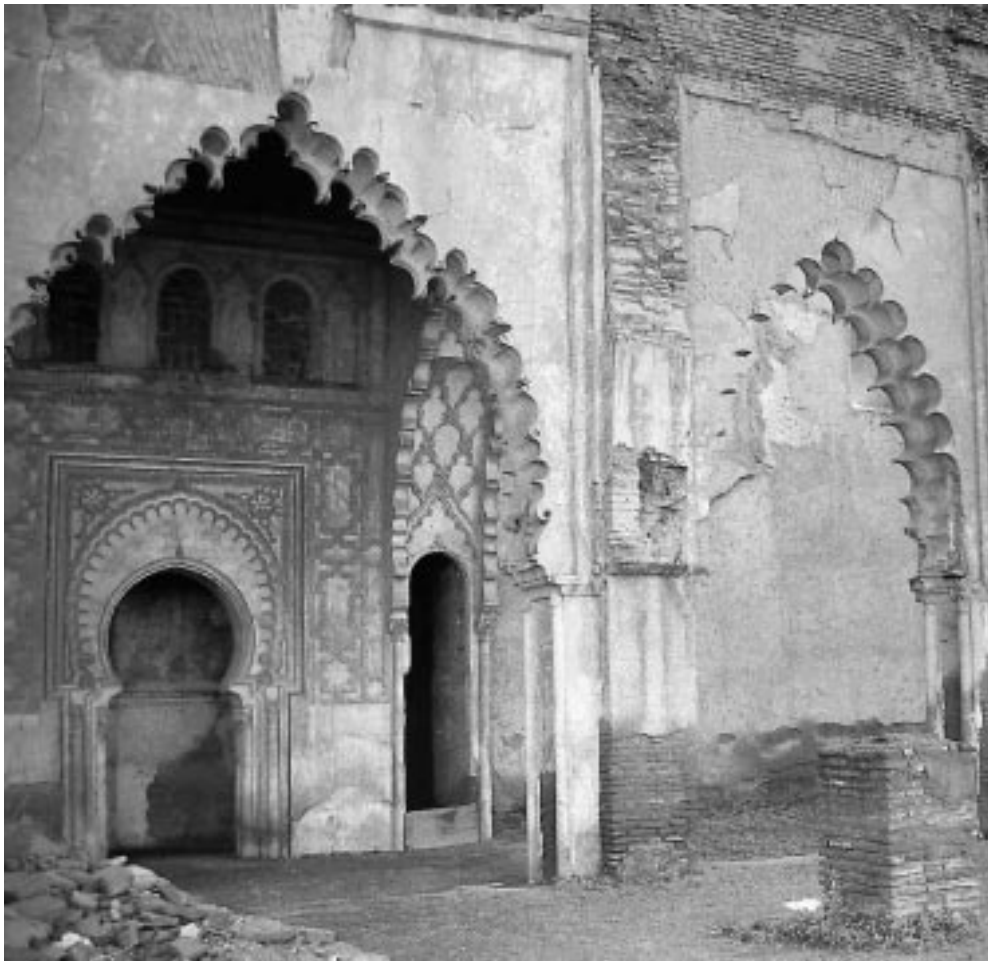

Fig. 17. Mezquita aljama de Timmal (Marruecos). Ejemplo de mezquita almohade.

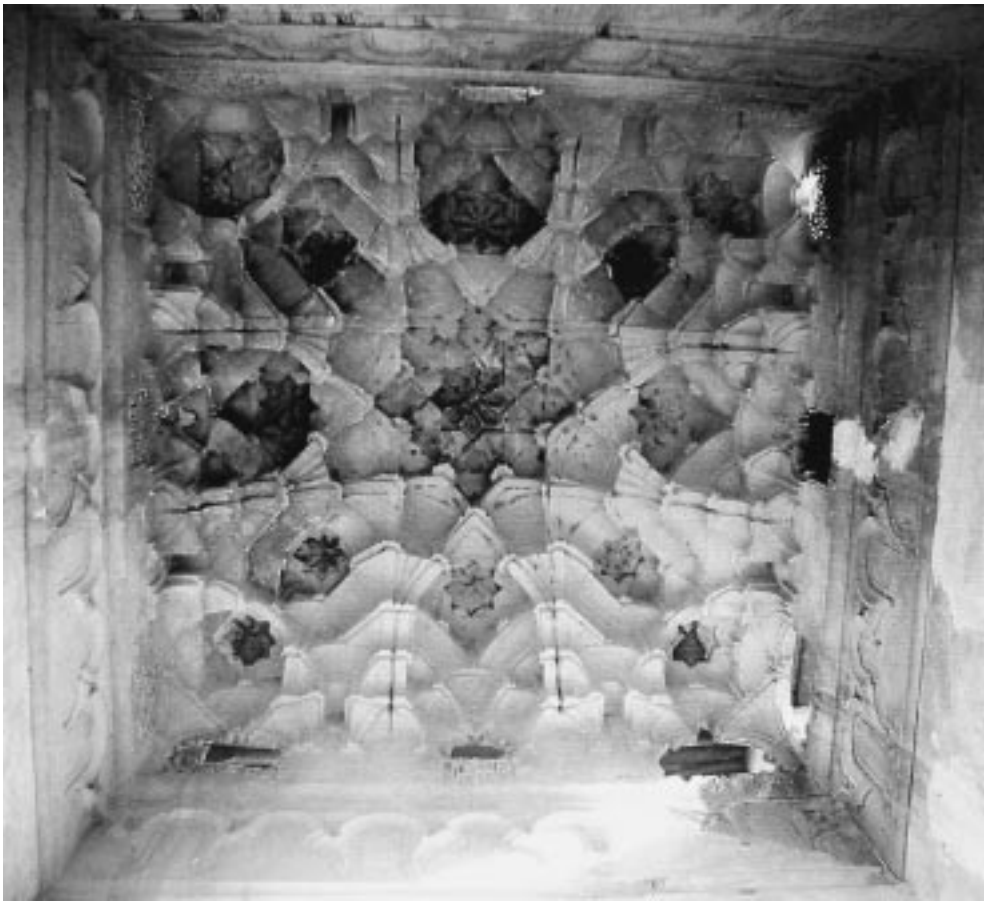

Fig. 18. Mezquita aljama de Timmal (Marruecos). Detalle de la cubierta.

Fig. 19. Las Huelgas de Burgos. Capilla de Santiago; detalle de la portada.

Fig. 20. Las Huelgas de Burgos. Capilla de Santiago; detalle del fuste y capitel.

Fig. 21. Las Huelgas de Burgos. Claustro de San Fernando; detalle de la cubierta.

Fig. 22. Catedral de Sevilla. Espada de Fernando III.

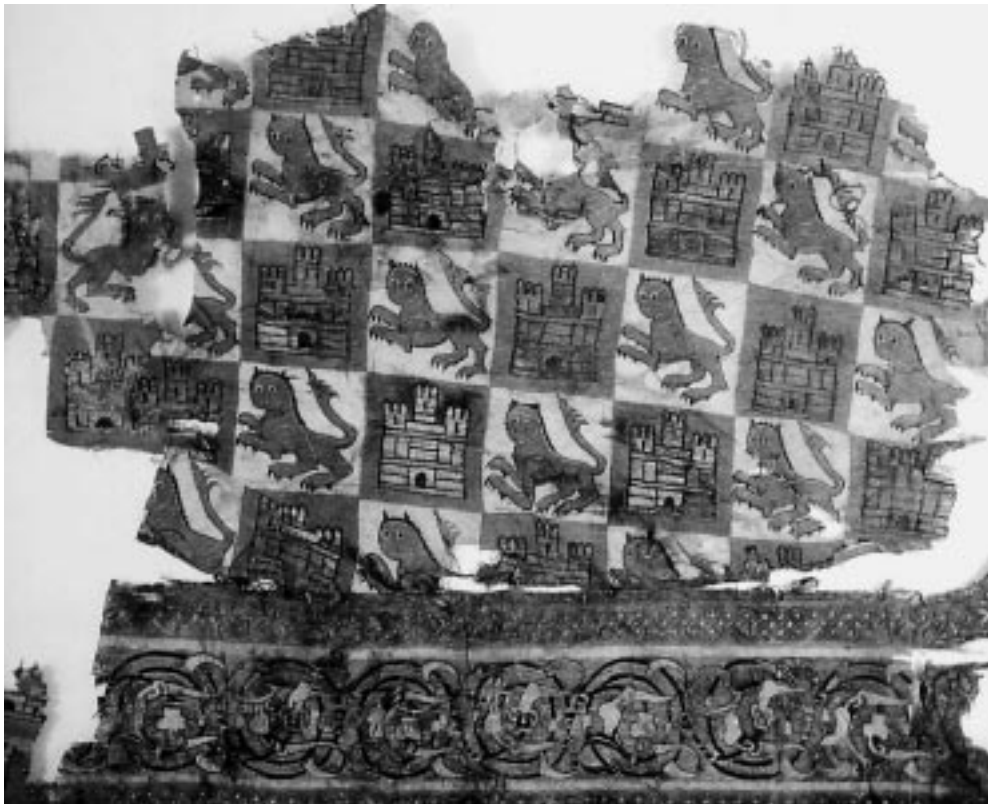

Fig. 23. Fragmento del manto de Fernando III.

Fig. 24. Las Huelgas de Burgos. Almohadón funerario de doña Berenguela.

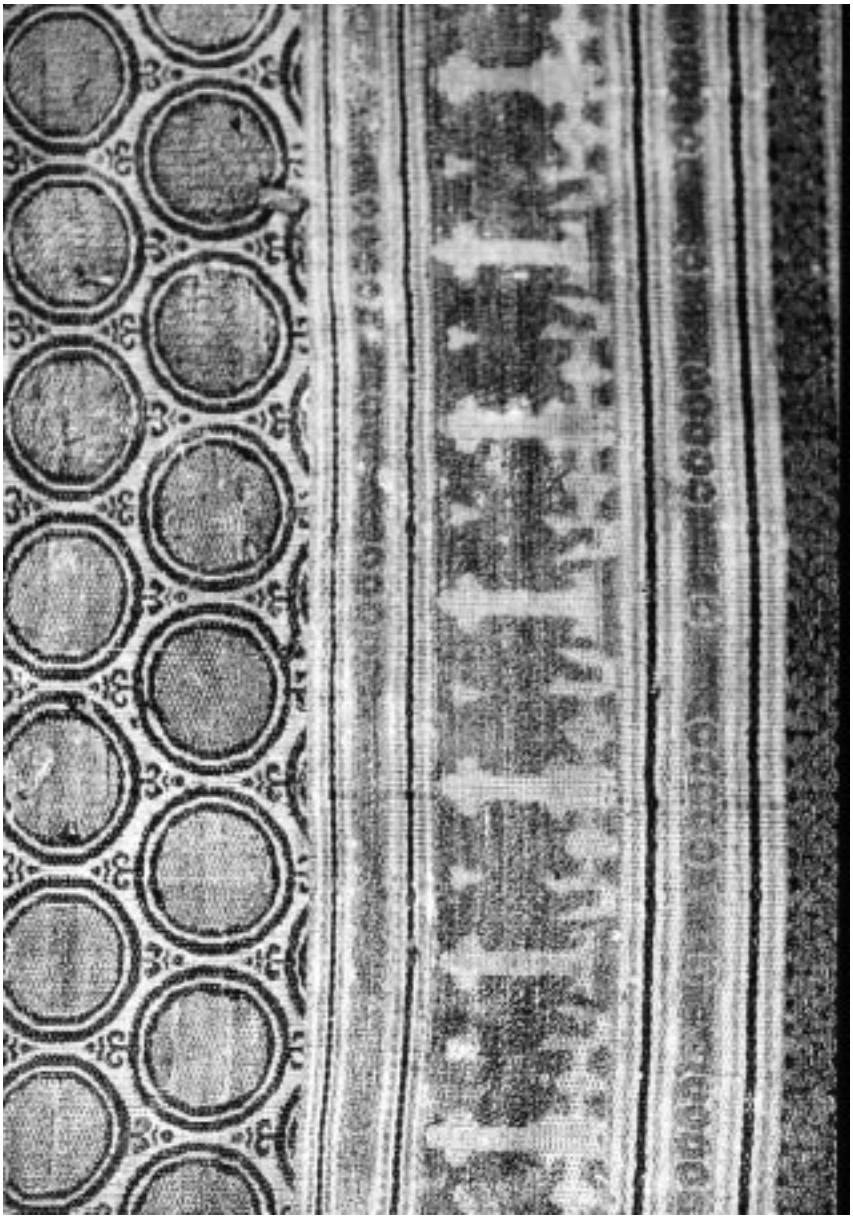

Fig. 25. Las Huelgas de Burgos. Detalle del sudario del obispo Rodrigo Ximénez de Rada.

ARTES DECORATIVAS MUDÉJARES EN CASTILLA Y LEÓN

PEDRO J. LAVADO PARADINAS

La presencia de musulmanes y su actividad artística en tierras de Castilla y León está cada vez más probada por los restos monumentales y en especial militares que aparecen en toda la región, así como por los hallazgos arqueológicos que en los últimos tiempos vienen a demostrar su actividad cotidiana en el período altomedieval. Lo mismo que la *toponimia* viene a combinar algunos términos, que tanto nos prueban la realidad de esos nombres árabes con otros de origen mozárabe y que llegan en las sucesivas repoblaciones. Se da el caso de que muchos lugares de esta procedencia aglutinan el recuerdo de atalayas, almenaras, qubbas y mezquitas, con mayor o menor veracidad arqueológica. Los trabajos en esta línea, comenzados hace ya mucho tiempo por Luis Caballero y Juan Zozaya y los continuados en momentos más recientes por éste último, así lo prueban, amén de las excavaciones llevadas a cabo en tierras de Segovia y Valladolid.

La línea defensiva de *torres y fortalezas en la Marca Media de Al-Andalus* y en especial las vinculadas con la fortaleza de *Gormaz*, tendrá una pervivencia a lo largo del período altomedieval y con los nuevos repobladores cristianos del norte, así como en las nuevas ciudades y villas creadas en especial, a partir de Alfonso VIII se harán presentes los moros acogidos al régimen foral de muchas de estas poblaciones, viviendo en *morerías* perfectamente delimitadas y ejerciendo trabajos agrícolas y artesanales de los que la nueva población era deficitaria. Aparte de ciudades y villas como *Ávila, Segovia, León, Valladolid, Ayllón, Sepúlveda o Monzón de Campos*, por sólo citar algunas de las más conocidas por sus restos arqueológicos y documentales, en otros lugares comienza a darse cada vez más frecuentemente la presencia de siervos moros o mudéjares que configurarán a partir del siglo XII su repercusión en algunos temas artísticos y ornamentales del nuevo estilo románico internacional de origen francés, patrocinado por los monjes cluniacenses y difundido por los caminos de peregrinación europeos.

En tierras de *Segovia y Soria*, el mencionado estilo se viste de *formas islámicas en portadas, arquerías y bóvedas*, sea en las iglesias del *Duratón-*

Sepúlveda, en *San Juan de Duero y San Juan de Rabanera en Soria y en San Miguel de Almazán*. Hay *parroquias segovianas* que muestran bien a las claras la existencia de un grupo artesano de mudéjares carpinteros toledanos, como es el caso de *San Millán y San Lorenzo*, situándose en este barrio una de las morerías más importantes en el siglo XIII, época en la que hay que pensar que algunos *monasterios castellanos* como *Las Huelgas de Burgos y Santo Domingo de Silos* ya disponen de una importante mano de obra de estos siervos, incluso algún monasterio como el de *Clarisas de Carrión de los Condes*, también nos ha permitido ver la mano de obra de carpinteros mudéjares en esa misma época. También el Obispado de Palencia y me inclino asimismo por el de Zamora, disponen de obreros de éstas características, más o menos patente en algunas manifestaciones arquitectónicas religiosas cristianas y luego en obras militares que darán como consecuencia el conocido pleito entre el obispado palentino y el poder real a lo largo de todo un siglo. Realmente, podemos afirmar que la mano de obra musulmana era muy considerada en cuanto a técnicas de albañilería y carpintería, cuando no sus motivos decorativos e icónicos se copiaban y repetían en el arte cristiano internacional.

Artes decorativas islámicas en Castilla y León. Orígenes e importación

Sin embargo, la mayoría de objetos, vinculados con las *artes decorativas* en este período, tienen claro origen en las tierras de Al-Andalus y posiblemente llegan acompañando reliquias y objetos de regalo. Este es el caso de cajas, relicarios y estuches de plata, azófar, marfil y madera. Tan sólo muestran haber sido elementos domésticos y de uso in situ, *los bronces de Monzón de Campos*. Lástima, que nadie haya excavado Los Castrillones, junto al río Carrión y la salida de ambas piezas de su lugar de origen por venta hace más de un siglo, haga más difícil comprender la procedencia y funcionalidad de tales. En el caso contrario, la llegada de *objetos artísticos musulmanes a tierras palentinas, tras la conquista de Almería en 1147*, bien pudo haber sido un buen ejemplo de esas relaciones artísticas de ida y vuelta, más incluso nada ha quedado en su sitio con el paso del tiempo. Los tejidos árabes por su vinculación a relicarios singulares se han conservado en algunos monasterios y colegiatas, incluso se habla en algunos casos de artistas *«tiraceros»* en el siglo XI, que trabajan para el rey leonés Alfonso V y a los que denomina *«muzaraves»*.

Hay que remitirse a *telas orientales «baldaquíes»* y bizantinas en el siglo XII, tanto en *San Isidoro de León, en el Salvador de Oña o en San Juan de* Ortega, hasta llegar a las *telas almohades de las Huelgas de Burgos* o *las nazaríes de Villalcázar de Sirga*, sobre las que se volverá a tocar este apartado mudéjar castellano. El hecho de alguna obra de *carpintería*, como las dos *puertas* existentes *en Las Huelgas de Burgos*, bien avala por un lado la entrada de una pie-

za taifa de las traídas tras la conquista de Almería y adaptada por artesanos mudéjares del monasterio, lo que prueba su actividad allí a mediados del siglo XII, o la realización de la segunda de las puertas totalmente por estos mudéjares, años después.

Quizás la *cerámica*, por su acomodación al terreno y por ser arte de lo cotidiano podría ponernos en contacto con morerías establecidas y con artesanos dedicados a ese oficio de la tierra. A los hallazgos arqueológicos de *Gormaz,* claramente califales y a otros posteriores en el castillo, se han venido a sumar los de *Peñafiel, Agreda, Medinaceli, Osma*, los ya antiguos que publicó Lázaro de Castro en *Cea (León)* y los más recientes hallazgos en *la morería de Valladolid* y en el entorno.

Artes decorativas mudéjares en Castilla y León. Grupos sociales. Materiales y Técnicas

Lo cierto, es que como puede verse hay un excelente substrato de presencia musulmana y de restos artísticos en tierras de Castilla y León por lo menos en lo que atañe a ***materiales como el ladrillo, la madera, el yeso o el tapial***, pero tampoco convendría olvidar ***otras artes aplicadas como el cuero o los tejidos***. Y como siempre, aunque no documentada de nombre o procedencia, son variadas las obras que se vinculan con estos moros castellano-leoneses, aunque por lo general haya quien prefiere hablar de la procedencia toledana de tales manifestaciones.

A la hora de abordar las artes decorativas mudéjares en Castilla y León surgen ***tres cuestiones*** de arranque, aparte de la consabida reflexión sobre las artes decorativas como artes secundarias o auxiliares al lado de las Bellas Artes: Arquitectura, Escultura y Pintura. Tema que ya de antiguo se obvió, más cuando es patente que algunas culturas, como las orientales, dan mayor importancia a estas artes que a las propiamente constructivas, visuales o plásticas. Aparte de ello, quien se formó y preparó hace muchos años como profesor de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, título del que me enorgullezco, siempre tendrá a gala reivindicar tales artes menores, decorativas, aplicadas o industriales, que falta de nombre no tienen claro está, y que en muchos casos no sólo llenan nuestros museos, sino que forman parte de nuestra vida cotidiana, con esos innumerables objetos que nos sobrevivirán incluso y que si Dios no lo remedia, formarán parte de excavaciones del siglo XXII o en adelante, o llenarán museos al uso, para los que auguro, cambio de denominación. Hoy día sólo en un concepto museológico dieciochesco se comprende la nominación de *Museo de Artes Aplicadas, Museo de Cerámica, Museo del Traje* y otros similares, cuan-

do los países anglosajones ya hace tiempo que englobaron estos aspectos dentro de *Museos de Antropología, Culturas o Civilizaciones.*

Decía que había ***tres cuestiones*** que atañen al arte mudéjar en sí y que están en la cabeza de todos: ¿es sólo un *estilo ornamental* el denominado arte mudéjar?, ¿Valen y son de recibo las denominaciones de *románico y gótico de ladrillo* o de románico y gótico-mudéjar?, y finalmente, ¿éste es simplemente *un arte de moros*?

Evidentemente las tres cuestiones primeras tienen una respuesta a mi particular entender: Creo que lo dijo *Menéndez Pelayo*, y se nos olvida cíclicamente, *«el arte mudéjar es el único estilo del que podemos enorgullecernos los españoles»*. Realmente es nuestro y va ligado a nuestra cultura medieval y moderna. De la misma forma, *Guastavino* reivindicó la idea de un *metaestilo* siguiendo las indicaciones de *Calzada* y dejando de lado las dudas de algunos expertos del arte español como *Torres Balbás y Chueca,* y haciendo ver la pervivencia y vitalidad de este estilo que se acomoda a todas y cada una de las regiones españolas y se traslada a la América latina de forma muy peculiar. Está claro también que las denominaciones históricas esgrimidas en la segunda cuestión es algo que se repite cíclicamente también, para no aceptar la denominación de estilo. Es el mismo caso, de quienes quieren buscar denominaciones piadosas y bien sonantes para realidades que no hay que encubrir. Parece, como si no quisiéramos aceptar la evidencia del estilo y arte mudéjar, para el que hemos utilizado las denominaciones de *arte hispanomahometano, mixtiárabe* y otras lindezas. Y recientemente Ruiz Souza en la línea de la escuela Camón-Bango, nos sorprende con la aplicación del término *arquitectura aljamiada* en el caso castellano. De acuerdo, en que como decía mi maestro de árabe, el desaparecido profesor Fernando de la Granja, en el primer Simposio de Mudéjar de Teruel, la denominación de mudéjar iba cargada de matices peyorativos, pues a fin de cuentas, los que se quedaban de *«mudayan»*, eran simplemente unos *cobardicas* que no tenían fuerzas para huir al sur y emprender una nueva vida. Pero, como pasa a menudo en el mundo del arte, los conquistados (Grecia capta) se convierten en los creadores del lenguaje artístico de los vencedores y eso es lo que pasó en España. Muy pronto, tanto en las Bellas Artes, como en las decorativas o aplicadas, esa mano de obra impuso *materiales, técnicas y sistemas de trabajo*, tal y como ha valorado *Gonzalo Borrás*.

Porque de lo que de verdad se trata en el arte mudéjar, es más de un sistema de trabajo que niega la estructura y que prefiere la decoración. Y es que los materiales que emplea el arte mudéjar son comunes al arte hispano-musulmán y gran parte de las manifestaciones mediterráneas, pero sin embargo, la sabiduría y la validez de la obra artística residen en el sistema constructivo, las técnicas desarrolladas y el lenguaje artístico que define la obra final.

Así, ni el ladrillo cambia con otros colores o formas, textura, cochura, pasta o mortero, sino que se adapta a una medida o módulo proporcional, se articula en frisos, arcos, plantillas o esquinillas y jugando con planos decorativos y ornamentales obtiene su mejor resultado. El yeso juega asimismo con los efectos de luz, volumen y proporción, se sirve del lenguaje arquitectónico: marcos, alfices, paneles y frisos o arrocabes. Se contagia de una valoración simbólica en compañía de la epigrafía, la heráldica o de los temas figurativos y animados que le aportan color y vida. El tapial deja de ser un elemento estructural y sustentante a secas, oscuro y neutro para acompañarse de enlucidos, careados, enjalbegados o la siempre presente proporción y módulo humano. La madera, arte por excelencia mudéjar, logra unir a sus factores de resistencia a la torsión y flexión una modulación única que engloba la más perfecta valoración de lo ornamental y de lo simbólico, unidas a la capacidad de cubrir amplios vanos, aligerar estructuras y convertir la más humilde de las techumbres en un trasunto del paraíso o de la representación de toda la corte celestial. Y la piedra, alabastro, cerámica o los materiales presentes en todas las artes industriales o aplicadas: cuero, metal, textiles o miniatura... se dejan contagiar por la misma demanda y fin artístico, ornamentación, proporción y un funcionalismo sencillo, acomodado a los materiales y a sus técnicas o sistemas de trabajo.

Por otra parte, la cuestión de si el arte mudéjar era simplemente *un arte de moros* para sus señores o nuevos amos, se invalida sola y se complementa con las innumerables obras que hacen tales industriosos artesanos para cristianos, judíos y francos, de la misma forma que constatamos que poco a poco los mismos cristianos y gentes venidas de allende nuestras fronteras, caso de germanos y flamencos en el siglo XV, aceptan encantados tales recursos y técnicas, por no citar a los judíos, francos y cristianos que se documentan en estas obras a lo largo de toda la Baja Edad media española.

Lo que verdaderamente justifica el éxito del arte mudéjar en España, es la situación socio-histórica que vivimos a partir del siglo XI. Evidentemente los avances cristianos hacia el sur y el repliegue musulmán tienen sus altibajos y más con la llegada de refuerzos del Magreb (almorávides, almohades y benimerines) que dejarán su huella en el arte y lenguaje medieval. Y por ello, hay quienes prefieren mantener y utilizar la terminología de arte hispano-musulmán hasta la entrada cristiana en Granada, si bien tenemos constancia del trasiego de musulmanes, moros y cristianos entre el Norte y Sur, entre las tierras reconquistadas y ante los avatares socio-políticos medievales: guerras, civiles, pestes, emigración... Pero, lo que no hay que olvidar y en eso tengo siempre presentes las palabras de uno de los grandes maestros de la Historia medieval española, *Julio González*, que después de leer mi tesis por dos veces, ya que fue el presidente del tribunal, aseveró y me apoyó en mis reivindicaciones en las que pretendía justificar el desarrollo de los artes mudéjares en momentos críticos de

Castilla y León, como es el caso de las guerras con Aragón en el siglo XI, el nacimiento y elevación de las grandes catedrales y el desarrollo de una arquitectura monástica que rapiñaron todos los diezmos del clero rural y dejaron la mayoría de iglesias románicas destechadas e inacabadas. Habría que hacer un inventario de cuántas iglesias románicas, fuera de esos parámetros monásticos, camino de peregrinos y fundaciones reales, llegaron a buen fin. Yo he visto y recogido muchas de las castellano-leonesas, sin cubiertas, ni naves hasta muy avanzado el siglo XV.

Si a esto se une la situación de guerra civil del siglo XIV, la peste negra y sus secuelas y por otro lado, de nuevo la llegada de granadinos a Castilla que posiblemente son los responsables de un tipo de arquitectura de tapiales y yeso que serán las más representativas de la Casa Trastámara, tenemos una visión distinta y más heterodoxa de la habitual que divide y separa ambos territorios, cristiano y musulmán, como espacios asépticos. Como puede verse, el arte mudéjar se amolda a necesidades, tanto en el clero rural, como en la demanda y reforma conventual desde el siglo XIII-XIV y luego ganará su enorme éxito en el siglo XV y en el XVI con la gran cantidad de casas, palacios y fortalezas o edificios sociales que se construyen por encargo de los nuevos señores y una nueva riqueza agrícola y ganadera que en estas tierras castellano-leonesas acuñara el dicho, de *«que no se llame señor, quien en Campos no tenga un terrón»*.

Trazas e iconografía

La ventaja del arte mudéjar es la baratura, rapidez y sencillez de su obra, que la hacen claramente competitiva con otros ***sistemas de trabajo***, como la cantería o los sistemas de bóvedas que precisan de expertos y no sólo materiales de calidad, sino buenos caminos, canteras cercanas y una organización del trabajo para décadas. El empleo de materiales del terreno y su adecuación a trabajos de albañilería, carpintería o yesería a una organización sencilla y sin costosos transportes, permiten no sólo construir en tiempo récord, sino un importante movimiento de talleres y grupos de artesanos por toda la zona. La organización de estos artesanos, así como sus ***técnicas*** y sistemas de trabajo nos son conocidas por la valoración que se hace de una medida de tapia, delimitada en varas castellanas o pies, así como en la escuadría de las vigas que se acomoda perfectamente al transporte sobre caballerías, más que el de carretería y los sistemas de trabajo que permiten a los artistas en algún caso trabajar en equipo, bajo el control de un alarife o albañil o que aceptan que un carpintero trace cubiertas a distancia, a partir de cartabones y piezas muy definidas que tanto sirven para la estructura, como para los elementos decorativos.

Y aquí está el tema de los ***trazados y modulación del arte mudéjar*** y lo que le puede definir como estilo artístico, pues sus *módulos* (ladrillo, rejola, jácena o tirante), al igual que las *medidas* de los tapiadores y yeseros o aljeceros son parte fundamental del diseño artístico de este estilo y de todo el período medieval en el que se manifiestan las obras mudéjares. Por si fuera poco, las manifestaciones artísticas del mudejarismo que comparten con lo hispanomusulmán, no sólo su mal llamado *aniconismo*, sino su *horror vacui*, su *atracción por la geometría* y unas *formas figurativ*as que hacen evolucionar las formas animales y vegetales *en una clara degradación simbólica*, aquí se manifiestan con una valoración nueva de una iconografía, en la que habitan y participan muchos de los temas medievales literarios y cotidianos. Ya es hora de romper una lanza por la valoración icónica de algunas formas geométricas, caso de *la lacería o las geometrías como un soporte de un sociograma* específico de este arte hispanomusulmán occidental. Creo haber demostrado en alguna ocasión anterior que los trazos geométricos encubren formas animadas y símbolos de la tradición más antigua u oriental. Otro tanto pasa con *los mitos del mundo clásico* que habitan *en las pinturas de las techumbres mudéjares castellana-leonesas* y donde tanto personajes como Hércules y sus trabajos, la guerra de Troya, Apolo y las musas y naturalmente los temas bíblicos y religiosos que encargan los nuevos comitentes se revelan con una claridad primigenia.

Los nuevos patronos son ahora algunas parroquias, comunidades conventuales y patronos seglares que buscan acomodo en sus casas y un panteón o recuerdo para su muerte. Lo que decía Doña Mencía de Mendoza al condestable de Castilla en Burgos: *«Ya tiene mi señor, casa para morar y capilla para yacer»*.

Obstinarse en una falta de figurativismo y en la imagen abstracta de este arte o estilo, es no levantar los ojos hacia esas techumbres, donde lo mismo se representan los apóstoles y símbolos del Credo, a petición de sus patronos religiosos, o donde se caricaturizan rostros contemporáneos, temas de apólogos y cuentos del momento y hasta se hace burla social y religiosa. Creo haberlo demostrado ya hace años en el claustro de Silos, donde campan las historias del zorro Renard y del Libro de los Gatos, y otro tanto puedo decir de algunas obras civiles similares.

Piedra

Cierto es que la piedra se ha asimilado más con los estilos occidentales medievales, por sus características técnicas, labra o cantería y su empleo en la arquitectura religiosa de un cierto nivel y recursos económicos. La piedra que forma parte de estructuras románicas, de cimentaciones, muros y soportes tiene

sin embargo también una valoración simbólica ornamental, sea en fachadas, vanos, arcos, elementos funerarios o en algunas bóvedas de nervios. No vamos a perseguir su empleo dentro del arte altomedieval y del pasado hispano-musulmán que matiza algunas obras, imitando las bóvedas cordobesas, las fachadas de la mezquita o las arquerías de claustros o frisos decorativos, donde se repite la articulación y modulación de la maqsura cordobesa y el mismo juego de vanos y arcos ciegos de la portada de San Esteban. En fin, son formas y recursos ornamentales que tiene su pervivencia en algunas portadas de templos castellanos, incluso catedrales, pero también de la misma forma las arquerías ciegas que aligeran los ábsides románicos toresanos de cantería tendrán su continuación en varios tipos de articulaciones de arquillos y frisos de ladrillo.

Por lo general, las obras de cantería con estas características han sido generalmente adscritas a un elemento ornamental de origen hispano-musulmán, caso de la portada del Obispo en la catedral zamorana, las arquerías de San Juan de Duero en Soria, las bóvedas de Almazán y de la capilla de Talavera en la catedral salmantina, o las numerosas fachadas del románico segoviano y soriano, en especial en el valle del Duratón. Otros elementos pétreos tienen más de ornamento simple, como son los sepulcros de Mudarra, procedente de Arlanza en la catedral de Burgos, o el del Museo diocesano palentino, o el de la Magdalena de Zamora.

Hay piedra interpretada y labrada con una geometría exquisita, como la celosía del claustro de San Andrés de Arroyo en Palencia. Un hecho que pudiera pasar olvidado y sin consideración como tal, de no ser por toda otra serie de recuerdos geométricos en tejidos o trazas, hallados en el mismo monasterio. Es evidente que la pila de piedra del claustro no pertenece a éste y llegó hace relativamente poco, pero es una obra mudéjar de primera categoría que pertenecía al palacio del rey Don Pedro en Astudillo (Palencia) y que alcanzó a este cenobio como consecuencia de las desamortizaciones y ventas del siglo XIX e inicios del XX (fig. 1).

La piedra labrada por mudéjares en los palacios de Astudillo y Tordesillas se aplica a fachadas y vanos, ángulos y paramentos ricos que imitan formas nazaríes. Este es el caso de las dovelas con dientes que aparecen en la fachada de ambos palacios reales, englobados ya en los dos monasterios citados, así como los hallazgos recientes de fuentes, vertedores, capiteles y ménsulas. Por otro lado, la traza arquitectónica de ambos espacios se complementa en los ángulos con un tipo de refuerzo y capiteles florales a la manera granadina, aunque algunos siguen pensando más en decoraciones toledanas y tipologías que luego se repiten en casas y palacios de la ciudad imperial. Creo más lógico pensar, por las relaciones del monarca castellano y su apoyo a la causa granadina, en obreros de esta procedencia que luego se reparten por Toledo y Sevilla. Y

es que las fechas nos dicen que Astudillo fue el primer palacio, si bien inconcluso por la muerte de María de Padilla y el Alcázar de Sevilla el último, aunque también quedara inacabado por la guerra civil.

La presencia de la piedra en algunas piezas litúrgicas como pilas bautismales, como las de Cevico Navero, o los usos heráldicos en algunas cabeceras, molduras, capiteles e impostas de fachadas tiene una singular importancia en el siglo XV, en especial en las iglesias vallisoletanas de San Andrés de Aguilar de Campos y San Miguel de Villalón de Campos. La primera claramente granadina en su diseño y ornamentación e incluso haciendo alusión a formas anteriores que desde lo almohade se dan en el arte de la península, y vinculada con la familia Enríquez, de la que tenemos hasta incluso como se llamaban sus artesanos mudéjares. Tan valiosos eran que se los pasan de uno a otro heredero en el testamento. Y la segunda, en relación con la familia Pimentel y con el II Conde de Benavente, si bien en este caso la piedra dejó enseguida paso al ladrillo y a formas mudéjares claras con sus alfices, arcos y frisos decorativos.

Ladrillo

Delimitar el área de la arquitectura mudéjar en Castilla y León es abordar el problema del románico-mudéjar o de ladrillo y posteriormente el del gótico-mudéjar, según la expresión de unos u otros autores y a su vez la problemática de los diferentes ***centros constructivos*** a lo largo del tiempo: *Sahagún, Toro, Olmedo, Cuéllar*, así como otros centros menores en expansión, aunque con temas muy peculiares, caso de *Villalpando o Alba de Tormes*. En algunos casos se ha reducido el problema a establecer relaciones con el mudejarismo de ladrillo por excelencia, el toledano, e incluso buscar unas cronologías que expliquen la dependencia castellana de éste.

Todo sería reducir estas manifestaciones a una sencilla competición de fechas y buscar las influencias de uno u otro motivo ornamental. El hecho más real y que a menudo se tiene poco en cuenta es el de las manifestaciones arquitectónicas religiosas de origen románico a lo largo del camino de peregrinación a Santiago de Compostela y por consecuencia la aplicación de una tipología arquitectónica y de unas técnicas artísticas de moda.

La explicación más correcta la viene a dar el proceso constructivo en que se encuentra a fines del siglo XI el monasterio de Sahagún y la situación histórico-política que se vive en los años de la sucesión a Alfonso VI y en especial de Doña Urraca y Alfonso I el Batallador. El *monasterio de Sahagún* incorpora una serie de capillas a su trazado y entre ellas hay que destacar la de *Santa María* que manda construir en ladrillo la hija de Alfonso VI, Elvira, y de la que hoy sólo queda el muro medianero con la capilla de San Miguel, mal llamada des-

de Quadrado de San Mancio (fig. 2). A menudo se repite que es la obra de esta capilla de San Mancio, que por otra parte está datada por una inscripción en 1183, la que determina la primera manifestación del mudejarismo castellano, más basta una lectura de la descripción del monasterio de Sahagún por el Padre Escalona y la revisión del plano ejecutado por Eloy Díaz Jiménez para entender esa puntualización y el error mantenido hasta la actualidad. Hubo durante unos años una excavación en esta parte del monasterio y luego una remodelación de la plaza formada y ajardinada, pero ni he visto resultados, ni creo que se buscaran los cimientos del muro paralelo que aparecen perfectamente reflejados en el plano de Díaz Jiménez. Por todo ello, y ya lo he dicho en más de una ocasión, el mudejarismo castellano-leonés tiene en Sahagún su punta de lanza que no sólo en esta primera manifestación del siglo XI, sino también con posterioridad repite su prioridad frente a los que argumentan el origen adelantado del mudejarismo toledano, basados tan sólo en la temprana fecha de la obra de ladrillo de la mezquita de Bib-al Mardún, que no la iglesia del Cristo de la Luz que es claramente posterior.

Entre los últimos años del siglo XI y los primeros del siglo XII surgen las iglesias de *Sahagún* y su entorno, creándose una tipología muy específica y propia de la zona castellana frente a las características que denominamos toledanas *(La Magdalena/Sta. María 1090?, San Lorenzo 1110, Santiago 1113, San Tirso 1123, San Pedro 1177).* Las nuevas iglesias de ladrillo, que en algunos casos se asientan sobre una primera edificación de cantería que no llegó a término: *San Tirso de Sahagún, San Pedro de Dueñas, Santervás de Campos, San Juan de Fresno el Viejo y Paradinas*, siguen pautas románicas y reutilizan los ábsides de cantería iniciales, así como algunos soportes de tipo pilar de sillería con columnas adosadas. En todos los ejemplos señalados quedan importantes restos de cantería y escultura: ábsides, bóvedas, capiteles labrados y alguna que otra rosca de arco o moldura. Esto ha hecho que se bautizara este primer arte como románico-mudéjar o románico de ladrillo, por la transposición de formas de ese estilo arquitectónico internacional que llega por el Camino de Santiago y que mejor prueba una vez más para demostrar la prioridad de esas formas mudéjares de ladrillo aquí, que no en Toledo, donde también las formas mudéjares llegan también como consecuencias de peregrinación y cultos nuevos, como es la iglesia de San Eugenio extramuros para recoger los restos de uno de los varones apostólicos, ligado con la mitra toledana.

En algunos casos, el ladrillo sigue tan de cerca los modelos de cantería que la imagen de este mudejarismo inicial nos llega a resultar incluso un tanto inédita. Es como si se tratase de acomodar la nueva arquitectura a las demandas y a las tipologías occidentales, como si nada pasara, pero sin embargo, poco a poco, la metrología del ladrillo, unido a su diferente resistencia y a su linealidad geométrica, que en Toledo provocará ábsides poligonales, da como

consecuencia un nuevo sistema de construcción que empieza a desarrollar espacios más sencillos, una cubierta más ligera y múltiples variantes en los modelos ornamentales. Así mientras *Castilla-León* opta por ***estructuras pseudobasilicales con torre-cimborrio,*** *Toledo* se vincula más a ***soluciones basilicales y de torre alminar.*** Es decir que mientras los primeros apuestan por las nuevas soluciones medievales que han llegado con el románico, tres naves con crucero, los segundos miran a las tradiciones visigótico-mozárabe e hispano-musulmana.

Arquerías ciegas y frisos de esquinillas suceden a los característicos arquillos lombardos y taqueados que habían entrado por el camino de la peregrinación jacobea. El *cimborrio* como elemento de iluminación del crucero aún pervive por algún tiempo, pero convirtiéndose poco a poco en una *estructura torreada* que avanzará sobre el ábside y que dará lugar a algunos cuerpos de campanas y estructuras muy curiosas: *San Tirso y San Lorenzo de Sahagún, San Miguel de Montuenga, La Lugareja de Arévalo, Samboal y las iglesias del valle del Adaja: Almenara, Tolocirio...* Pero que nadie piense, que no hay en Castilla-León un antecedente anterior en algunas formas y estructuras mudéjares. Durante mucho tiempo me preguntaba acerca del extraño origen de una *cabecera triconque* en la iglesia mudéjar *de Montuenga* y es ahora, cuando las excavaciones arqueológicas empiezan a dejar ver restos importantes del pasado bajoimperial romano y más en sus villas agrarias, cuando puede entenderse esta forma, como una evolución de exedras, tal como la de la cercana villa de Almenara-Puras y que también está presente en el palacio de Maximiano de Córdoba, donde luego se sitúa la iglesia de San Acisclo. Este pasado romano tardío que hoy se nos revela a nivel de cimentaciones y muy arrasados yacimientos, es buena prueba de la vitalidad de formas y su adaptación a nuevos espacios.

Si bien *la Magdalena/ Santa María y San Tirso de Sahagún , como San Pedro de Dueñas, Santervás de Campos, San Juan de Fresno Viejo* y alguna otra más justifican un primer momento y lo que mi compañero de trabajos en el mudéjar castellano-leonés, Manuel Valdés, bautizó como *preclásico* y yo como ***primer estilo de Sahagún***, *San Lorenzo de Sahagún* creará ya un sistema de soporte del tipo de pilar de ladrillo rectangular y cruciforme que dará una solución al problema de sustentación de las nuevas iglesias y que tendrá gran aceptación. Sus huellas se dejarán sentir en la parroquial de la *Gordaliza del Pino o en San Lorenzo de Villapeceñil.* A esto denominó Valdés el *período clásico* y yo, ***segundo estilo de Sahagún***, vinculándose con él un numerosísimo grupo de edificios religiosos, que luego aportan algunas variantes ornamentales según su situación y distribución de arquillos ciegos o esquinillas.

En Villalpando aparece también un tipo de iglesia mudéjar de ladrillo que con sus ábsides planos está manteniendo y repitiendo las características del

románico del valle del Tera. Ejemplos de este tipo se dan en San Nicolás, San Pedro y San Miguel de Villalpando, mientras que la de Santa María de esta localidad se circunscribe más a la tipología segunda de Sahagún. Fuera de este ámbito, las iglesias de Megeces y Maderuelo con sus arquerías de ladrillo entrecruzadas se circunscriben también a esta tipología.

Surgen por los mismos años, otros núcleos de mudejarismo que no vienen a avalar una población artesanal mudéjar en las principales villas de Castilla y León: *Cuéllar, Alba de Tormes, Madrigal de las Altas Torres, Olmedo* y el núcleo de Valladolid entorno a *Mojados y Alcazarén.* Todas estas iglesias ofrecen similitudes en el trazado y empleo de la arquitectura de ladrillo. Otro núcleo singular es *Toro* que no sólo tendrá una importante repercusión en las iglesias que se construyen en esta población: San Pedro, San Lorenzo, el Cristo de las Batallas, sino que incluso sus elegantes arcadas a todo lo alto del ábside, se repetirán hasta en tierras de León, como en *Castrocalbón*. De esta manera se produce un curioso efecto en el ***mudéjar toresano***. Éste tuvo al igual que los otros centros mudéjares, donde el ladrillo reina como elemento fundamental con sus arquerías ciegas y vanos, un precedente importante y hay que pensar determinante para la ornamentación de los ábsides semicirculares de ladrillo, y es que la inspiración e influencia formal se la dio el propio ábside románico de la Colegiata de Toro con sus dos pisos de arcos ciegos al exterior, y sin embargo el mudéjar toresano que convivirá con estas formas habituales en casi todos los centros mudéjares castellano-leoneses, muy pronto optó y se definió por esas largas y únicas arcadas ciegas con arco de medio punto.

No hay que olvidar que muchas de estas comunidades articulan junto al lado norte de su iglesia monástica un cuarto ábside para el pueblo y que suele ser obra de ladrillo o realizada por mudéjares. Sean los casos de San Isidoro de León con la capilla de San Martino, al igual que se hace en monasterios como San Pedro de Dueñas, Sta. María de San Martín de Valdeiglesias, o el propio de las Huelgas de Burgos y Tórtoles de Esgueva, si bien en este caso se trata de obra de cantería.

Con el siglo XII y los nuevos gustos artísticos, algunas comunidades monásticas ensayarán unas nuevas variantes dentro de esa arquitectura de ladrillo. De nuevo, en el núcleo de Sahagún asistiremos a la aparición de un tipo de iglesia que habría que calificar como gótica en cuanto a su trazado, cabecera, vanos y estribos al exterior que luego albergarán capillas. En un caso son los franciscanos los que construyen en 1257 a extramuros de la ciudad-monasterio la iglesia de *San Francisco o de la Peregrina*, advocación que recibe más tarde, debido al culto de esta imagen mariana, y en otro caso son los canónigos de San Agustín que para atender a los peregrinos jacobeos en el mismo camino y antes de entrar en Sahagún levantan la iglesia, hoy ermita de *Nuestra Señora de*

Allende el Río. En ambos casos las estructuras góticas aquí ensayadas, como las cabeceras con estribos y los vanos apuntados, lobulados o de herradura demuestran un cambio de formas y de manera de construir y un precedente que si atendemos a las cronologías documentales es anterior a los ejemplos toledanos de este tipo como es el caso de la iglesia en el convento de Santa Fe en Toledo.

Arcos apuntados y doblados tanto en las naves, como en las cabeceras, así como una rica variante de arcos lobulados caracterizará esta floración definida como gótico-mudéjar. A inicios del siglo XIII se levantarán los monasterios de *Santa María de la Vega en Palencia y de Santa María de Nogales en León* dentro de las características señaladas (fig. 3).

En *Trianos*, junto a Sahagún, serán los dominicos quienes edifiquen un convento de ladrillo dentro de estas nuevas formas y en *Peñafiel (Valladolid)* un monasterio dedicado a San Pablo y para albergar los restos del infante Don Juan Manuel, ya dentro del siglo XIV, con todo un riquísimo repertorio de formas ornamentales de ladrillo mudéjar y elementos góticos en su cabecera con contrafuertes que viene a representar la mejor y única manifestación en todo su esplendor de ese goticismo hecho en ladrillo y mampostería y un tanto a la manera de las grandes iglesias góticas francesas del período de Fernando III y de sus interpretaciones en el mudéjar toledano, caso de San Francisco, hoy Concepción Francisca en Toledo.

De la misma forma, otras familias nobles también dejarán sus huellas en algunas iglesias mudéjares de la zona, caso de los *Enríquez en Aguilar de Campos y de los Pimentel en dos de las iglesias de Villalón de Campos*. En la primera de ellas, la iglesia parroquial de *San Andrés* y donde hay que contemplar la mano de obra de albañiles mudéjares e influencias granadinas evidentes, no puedo menos que pensar en los albañiles y carpinteros moros que cede en su testamento, Doña Juana de Mendoza, llamados Rodrigo Mozote y Alí, los albañiles y Alí y Gusmín los carpinteros. ¿Tendría que ver la obra con ellos o con alguno de los miembros de sus cuadrilla, más cuando los escudos del Almirante Don Alonso y su esposa Juana Mendoza, así como los de Don Fadrique Enríquez, el hijo de ambos y los de sus dos esposas (Ayala y Quiñones) aparecen tanto en piedra en la cabecera, como en los restos de techumbre de la nave? Aquí las puertas y vanos con alfices y despieces de rosca a la manera granadina, nos hablan de una mano de obra muy peculiar. El trazado del templo con soportes rectangulares de ladrillo, según la tipología del siglo XIV es lo más evidente. Sus fechas oscilan entre 1429 y 1448.

En la iglesia de *San Miguel de Villalón de Campos*, Rodrigo Alonso Pimentel y su esposa Leonor Enríquez encargan, a partir de 1410, un templo con pilares ochavados de ladrillo y una enormemente rica ornamentación en ladrillo pinta-

do, propios ya del siglo XV, que hacen o hacían de esta iglesia antes de su limpieza, la única que conservaba la decoración original pintada. Aún alcancé a fotografiar hace veinticinco años y avisar a los sacerdotes de la parroquia que los que limpiaban con verdadera ilusión y fruición, mal orientados por algún técnico del momento, que era la verdadera epidermis del siglo XV. Creo que algo se mantuvo. No he vuelto para no sufrir desengaños o ver restauraciones lucidas. En 1422, el Obispo de León, Juan Rodríguez, prosigue y amplia la obra. Curiosamente quedaban restos importantes de la techumbre y los escudos pintados del V Conde de Benavente, Alonso Pimentel y Ana de Velasco (1499-1527) al igual que emparedados bajo la bóveda de *San Pedro*, la iglesia cercana, se guardaba, oculta a todos los ojos, otra de las iglesias de este período y del mismo personaje, aparte de algunas singulares yeserías del maestro Alonso Martínez de Carrión en la cabecera poligonal de este templo.

Es curioso, sin embargo, constatar que la actuación de los ladrilleros alcanzó no sólo a los templos castellano-leoneses, sino que también tuvo su repercusión en edificios civiles y en especial en *castillos como Medina del Campo, Arévalo, Coca, Turégano, Castilnovo...* y numerosas puertas y recintos fortificados de ciudades castellanas: *Madrigal de las Altas Torres, Valderas y Segovia,* que hoy permite ver uno de los mejores conjuntos amurallados de ladrillo con diferentes tipos de torres y paramentos. De algunos incluso conocemos sus nombres o pagos en la fortaleza de Medina del Campo, como es el caso del alarife Abdallah, el ingeniero Alí de Lerma y el maestro obrero mayor Alfonso Nieto en 1480.

El ladrillo ofrece de por sí algunos aspectos ornamentales que salvan la pobreza del material. Sea en su uso de hiladas, verdugadas o los conocidos temas de esquinillas, espina, espuela, sardineles, cajas y otros motivos geométricos, o usándose tallado o aplantillado, las variantes que cubren los muros, distinguen paños en las torres y diferencian puertas o vanos son un ejemplo más de la imaginación creativa desarrollada por los artesanos ladrilleros.

La equivalencia del ladrillo a un módulo o proporción, así como su función estructural y las variantes a que da lugar en el empleo de sistemas arquitectónicos cristianos, caso del románico y del gótico, es uno de los temas fundamentales que se deben de estudiar en la arquitectura mudéjar.

La argamasa empleada tiene también mucha importancia en los sistemas ornamentales del arte mudéjar. Ya que, si bien se utiliza sola o en capas más o menos gruesas en un primer momento, luego conocerá diferentes variantes que tratan por un lado de proteger el muro y por otro de embellecerlo. También se da el contraste del incremento del grosor de ésta en detrimento del ladrillo, lo que el maestro Gómez Moreno calificó *de «iglesias de ladrillo con pocos ladrillos».* Aparte, no hay que olvidar que el relleno del muro con tapial o con los

propios yesones sobrantes de quemar el horno de yeso, venía a abaratar costos y a compactar la obra de una forma mejor.

En algunos casos la decoración consistía en introducir pequeñas escorias en la argamasa, para dar un tono y un cierto aspecto cromático visual al muro. El hecho es frecuente en Segovia, donde algunos edificios, como el mismo alcázar, exhiben esta decoración. También se da en algunos puntos de Ávila, en especial en Arévalo, pero el tema que triunfó sobre todos, en cuanto a ornamentación de estos paramentos al exterior es el *esgrafiado*, que tendrá también en tierras segovianas y en algunos ejemplos de Ávila, Toledo y Madrid una singular difusión. De esta manera, el muro quedaba ornamentado y protegido al exterior, unas veces con formas geométricas: círculos secantes y tangentes, octógonos y hexágonos, entre otros, y en los restantes casos con alguna franja de tipo animalístico o epigráfico, tema que a partir del siglo XVI se hará más frecuente y aparecerá combinada con algunos frisos de yesería o pintura en la parte alta de los muros de iglesias y casas de Castilla y León.

En épocas relativamente tardías se empleó también un sistema ornamental para jugar con el claroscuro de la argamasa, a partir de pequeñas incisiones triangulares y en sentido horizontal.

Los muros de los edificios mudéjares nunca exhibieron su material original y mucho menos al interior. Tanto la piedra, como el ladrillo o el tapial se cubrían de un enlucido oportuno y se decoraban con pinturas o con los característicos temas geométricos del esgrafiado. Es evidente que los muros de tapial, al igual que la mampostería, no ofrecían un aspecto agradable y tampoco disponían de una buena protección contra la humedad o los deterioros físicos, a menos que se procediese a un careado con cal o con yeso. De esta manera, lo rugoso de las superficies interiores y exteriores quedaba oculto e igualado con este enlucido, que imitaba al exterior la forma de sillares y al interior la de ladrillos o una superficie uniforme blanca. Esto se da tanto en las casas e iglesias de la zona de Tierra de Campos, como en algunas fortificaciones. No podemos olvidar que los musulmanes se sirvieron de este sistema para enlucir alguna de sus fortalezas de tapial, como en el Vacar o en Baños de la Encina.

Arquitectura de tapial. Iglesias columnarias de Tierra de Campos

A partir de fines del siglo XV y hasta casi el siglo XVII se impondrá en la zona un tipo de *templo* que he bautizado ya como *de Campos*, por alusión y referencia a la comarca de Tierra de Campos, donde existe el mayor número de ejemplos conservado y que consiste en la *iglesia columnaria* que combina la ligereza de soportes con ricas techumbres de madera y que consigue amplios espacios muy ricos. La torre cuadrangular a los pies y la cabecera de igual geo-

metría, mantienen las tensiones y equilibrio y se sirven de un material tan simple y económico como el tapial para los muros y estructuras sustentantes. Encontramos iglesias de este tipo en *San Facundo y Primitivo, San Pedro y San Lorenzo de Cisneros, Santa María y Santa Marina de Mayorga de Campos, San Justo de Cuenca de Campos, Santiago de Calzada de los Molinos, Santiago de Ceínos, San Juan de Villalón de Campos...* (fig. 4).

Arquitecturas de tapial. Monasterios castellano-leoneses

Los ***monasterios castellano-leoneses*** se sirvieron frecuentemente de la arquitectura mudéjar no sólo para el trazado de sus espacios, sino también para la ornamentación de sus salas. Desde el temprano ejemplo de *las Huelgas de Burgos*, cuya fundación por Alfonso VIII en 1187 se remite a una pequeña capilla o qubba a la manera hispano-musulmana y a un monasterio del tipo del Císter, pero al que se incorporan con los siguientes monarcas una serie de espacios ricamente decorados con yesos y maderas mudéjares a partir de 1275. También sabemos de la presencia de este monarca en *Tórtoles de Esgueva*, si bien las obras mudéjares significativas que allí quedan son posteriores y hoy día podemos afirmar que también el primitivo núcleo palaciego y fundacional del *monasterio de Tordesillas* corresponde a Alfonso VIII. Otra qubba también con unos patios y estructuras de agua que se organizan en torno del núcleo occidental del monasterio.

Lo cierto es que a inicios del siglo XIV esta qubba se traza de nuevo y ornamenta en tiempos de Alfonso XI y de Doña Leonor de Guzmán, según inscripciones desveladas en la *Capilla Dorada* por Fernando Baños. En el lado oriental del monasterio y más allá de la cabecera a la que se une por unas estructuras de ladrillo y arcos anteriores surgen los famosos *baños de Doña Leonor de Guzmán*, que si bien fueron datados como posteriores y del tiempo de Doña Juana Manuel por Juan Carlos Ruiz Souza, los escudos y la interpretación de las pinturas nos los devuelven a la etapa anterior de mediados del siglo XIV. Quizás lo interesante sean las conducciones de agua existen en ese lado oriental y que hoy se centran en un pozo que abastecía a la comunidad y que a través de dos líneas entraba en el monasterio: una hacia oeste o patio granadino que a la manera del de Leones es obra de Pedro I de Castilla y otra hacia el sur, donde si sitúan los baños. Desgraciadamente las restauraciones llevadas a cabo e independientemente para el palacio-monasterio o los baños no nos dejan más que restos arqueológicos fósiles, como es el caso del aguador o de la sala del Aljibe, con fuentes y depósito de agua, que le da el nombre, pero poco más podemos saber con respecto al subsuelo. Isabel Baquedano excavó la parte anterior del ábside a la búsqueda de conducciones y de estructuras palaciegas anteriores, sin resultado y la obra se cerró precipitadamente por

motivos de restauración. Por todo ello, hay que remitirse a las pruebas de ese palacio de Alfonso VIII con su gran pozo a Occidente, la estructura de la capilla Dorada y los desaparecidos espacios de patios y salas en torno a la capilla Dorada y patio del Yeso, los baños de Leonor de Guzmán, sin rastro de la zona de vivienda y el palacio mirador al río Duero que comienza a trazar Pedro I, con artistas granadinos, a la manera del *palacio de Galiana de Toledo* y siguiendo trazas y módulos en codos nazaríes, como Astudillo, que le antecede en algunos años. Ángel González hizo hace varios años una prospección metrológica de este palacio y si bien solicitó en varias ocasiones hacer una excavación siguiendo las mencionadas pautas, nunca consiguió el permiso. Yo ya le había indicado que Astudillo se movía en esas proporciones. Algún día, alguien con menos prisa y una cierta seriedad científica emprenderá ese trabajo.

El palacio de Astudillo es otro de esos edificios emblemáticos de la arquitectura civil de los Trastámara. Convertido como los anteriores en un espacio monástico para las clarisas y en este caso la amante del rey, María de Padilla, al igual que *Tordesillas* fue para una de sus hijas y *Santa Clara de Valladolid* para otros de sus descendientes, la arquitectura civil de este período tuvo sus transformaciones en arquitectura conventual o religiosa con la incorporación de iglesia, capillas y espacios comunes como refectorio, sala capitular o portería.

Hay un elemento que no ha podido ser enmascarado con el paso de los años y a pesar de las muchas transformaciones de dichos conventos o monasterios, las conducciones de agua, los estanques y el uso de glorias, baños u otros sistemas de acondicionamiento. El palacio de Astudillo conserva en la zona sur los restos de estanque, las dos habitaciones con suelo de yeso y almagra y la zona de gloria u horno. Creo haber reconstruido en dibujo alguna vez este palacio y prueba de ello me lo dan los hallazgos de tubos cerámicos machihembrados que conducían el agua, uno de los vertedores del estanque que encontró Ruiz Souza y los paralelos contemporáneos que hoy nos muestra la arqueología en Andalucía y de los que en este mismo estudio da cuenta Alfredo Morales, caso del Alcázar sevillano de Don Pedro construido en 1364, las casas de Doña María Coronel y donde a partir de 1366 se asientan las clarisas en un convento con la advocación de Santa Inés y el palacio de Altamira, hoy sede de Cultura de la Junta de Andalucía y donde Diego López de Estúñiga, justicia mayor de D. Pedro establece su casa sobre restos anteriores en la segunda mitad del siglo XIV. Otros ejemplos contemporáneos en Toledo, Segovia, Guadalajara y Carmona también podrán verse en el apartado que dedica también aquí Teresa Pérez Higuera a este tema palaciego mudéjar.

Ya en el siglo XV, *la familia Manrique en Calabazanos* y *los Enríquez en Palencia también* propiciarán, fundarán y protegerán otros monasterios de esta orden de Santa Clara. Similares en muchos casos en cuanto a características

pueden encontrarse otros monasterios de esta orden de *Clarisas en Carrión de los Condes*, donde incluso utilizan un edificio posiblemente románico con techumbre mudéjar toledana, la iglesia de *Sancti Espíritus* y que luego transformará, convertirá en monasterio y usará como panteón la familia de Garcí Fernández Manrique, o el de *San Bernardino de Cuenca de Campos,* patrocinio de los Velasco y Guevara, o los de *Toro, Benavente, Valladolid y Tordehumos,* entre otros...

En estos monasterios es fácil encontrar la huella de esos artesanos mudéjares, no sólo en la carpintería de sus iglesias y galerías de sus claustros, sino en algunas salas y en las ricas yeserías que adornan sus muros. En algún caso conocemos hasta el nombre y la presencia de un artesano en los monasterios de *Astudillo y Calabazanos*, caso del llamado *Braymi* que hará las yeserías de la capitular del primero y una hornacina de la iglesia del segundo, donde posiblemente se enterró a la fundadora.

Similares tipologías y decoraciones podemos ver en monasterios de la *Orden Jerónima como el de la Mejorada de Olmedo* (fig. 5) *y el de Parral en Segovia,* buenos ejemplos de cerámica sevillana en el *Dominicas de las Dueñas de Salamanca* y el monasterio de *Clarisas de San Antonio el Real de Se*govia, e interesante pinturas mudéjares dentro del monasterio de *Dominicas de Santo Domingo en Segovia.*

De la misma manera, muchas casas y palacios castellanos se sirvieron de estos materiales y técnicas para diseñar los espacios y decorar sus ambientes. No hay que olvidar que muchas de éstas, con el paso del tiempo se convirtieron en edificios conventuales o monásticos por la devoción de sus moradores. Éste fue el caso de la *casa de María de Molina en Valladolid,* convertida en el *monasterio de las Huelgas* y habilitada junto a una de las puertas de la ciudad, el llamado y recuperado actualmente *palacio de Medina del Campo* (figs. 6 y 7) y que fuera vivienda de Fernando IV, como prueban los escudos en yesería o las ya mencionadas *casas de Leonor de Guzmán en Tordesillas y la de María de Padilla en Astudillo,* entre otras.

En León, el rey *Enrique II* edificó su *palacio en la calle de la Rúa* y en la misma calle tenemos constancia de otro *palacio* que perteneció a *los Quiñones* y se convirtió luego en *Convento de Concepcionistas.* Buenas casas tuvieron en *Medina de Pomar los Velasco, los Estúñiga en Curiel de los Ajos* y los últimos monarcas de *la casa de Trastámara,* ganados por el lujo oriental y lo morisco dejaron buenas huellas en el *Alcázar de Segovia y el Palacio de Madrigal de las Altas Torres*, sin olvidar el primitivo *palacio real* en la plaza segoviana junto a la iglesia de San Miguel o el palacio en las afueras, hoy *convento de San Antonio el Real.*

Otras casas singulares podemos mencionarlas en Dueñas*, obra de los Acuña,* condes de Buendía, de las que llegué a conocer no sólo techumbres y edificio con puertas y ventanas, hoy todo en ruinas y con grave peligro, *el palacio de los Tovar y Sarmiento en Cevico de la Torre, el de los Vega en Grajal de Campos, y el de los Delgadillo en Castrillo de Don Juan,* también vendido, desaparecido y quemado en el horno de la panadería del pueblo (fig. 11). Edificios todos ellos tremendamente desgraciados por los avatares que les han acontecido y que en muchos casos no han dejado ningún resto de madera o yesería, y la tierra volvió a la tierra.

El tapial, junto con el ladrillo, la madera y el yeso formaron parte de los materiales nobles de estos edificios, al igual que en algunos otros edificios público castellano-leoneses, caso de los *mercados*, véase si no el ejemplo de las *Carnicerías de Medina del Campo, o los Hospitales* tan frecuentes en la cercanía del camino de peregrinación: *El del Rey y el de la Concepción en Burgos, el de Villasandino, los dos de Fromista, el de Capillas, el de Ampudia, el de Villalón de Campos y el de Benavente*, por solo citar alguno de los más famosos y hasta cierto punto conservados que tiene singulares restos de carpintería morisca. Otro ejemplo de obra pública de esa naturaleza es el relativo a *puentes*, como los dos de Arévalo, con buenas hiladas de ladrillo y mampostería.

Interiores de arquitectura civil. Artes aplicadas

Todo ello nos lleva a imaginar siquiera al menos como fueron esos interiores de las iglesias, casas y fortalezas castellano-leonesas, ya que poco de su ornamentación y del mobiliario ha llegado hasta nosotros. Muchos han sido los avatares: abandono, guerras, incendios, robos, ventas indiscriminadas y todo tipo de sucesos que han transformado sus interiores y sus funciones.

La Corte castellana convertida en una corte trashumante a causa de la Reconquista se sirvió de muchos de estos lugares a su paso para convertir un monasterio en residencia momentánea o una fortaleza en el palacio a propósito. Aquellas casas y monasterios usados como residencias reales tal y como nos demostraron tanto Leopoldo Torres Balbás o Fernando Chueca Goitia, luego albergaron a segundones e hijos ilegítimos o a damas de viudez temprana, mientras que los castillos y murallas dejaron paso a ocupaciones agrícolas y ganaderas y en algunas puertas de ciudad aparecieron los primeros controles fiscales, la cárcel local o alguna ermita de devoción popular.

Poco podemos imaginar que en aquellos lugares naciera algún heredero de la Corona, o se recibieran embajadas extranjeras, pero cuando recordamos los escrito por *Tetzel y Rosmithal* en su embajada al monarca castellano, celebrada en el Alcázar de Segovia, podemos advertir el paralelismo con algunas cortes

orientales y en especial con el Reino de Granada: *«El rey estaba sentado a la manera musulmana sobre cojines y alfombras, le rodeaba una guardia mora y vestía telas islámicas y un turbante en la cabeza»*.

El espacio donde se celebraban estas ceremonias tampoco era muy lejano al de los palacios granadinos. Cerámica y frisos de pintura en los zócalos, yeserías en la parte alta de los muros y techumbres de madera, ricamente policromadas y doradas, conformaban los espacios áulicos y de vida cotidiana en la España medieval y más en esta región castellana-leonesa, donde los materiales y las técnicas constructivas, de antiguo se habían acomodado a las formas propias de construir y de la vida cotidiana.

Poco sabemos sin embargo, de los artesanos que se ocuparon de estos oficios y tan sólo en algunos casos, de forma accidental nos han llegado sus nombres o su especialidad. Unas veces por un testamento, como el de Doña Juana de Mendoza que menciona el nombre de sus vasallos moros y su actividad como carpinteros o alarifes. En otros casos y de forma más extraña es la aparición de algunos nombres en la propia obra realizada, caso de algunas yeserías, y ya más tardíamente la documentación de fábrica de la obra y los censos de Inquisición que controlaban de forma exquisita a estos súbditos hacia 1590 y de los que tenemos singulares datos de Segovia, Palencia y Ávila, entre otros lugares. Lo mismo que sabemos de sus oficios de yesero, ollero, alfarero, carpintero, bordador o costurera, conocemos su edad, familia y en algunos casos procedencia.

No es por ello nada fácil hacer una amplia mención de la dedicación y realización de estas obras y mucho menos cuando se adscriben a casi todas las artes decorativas o industriales.

Ya se ha mencionado antes el reflejo de algunos temas orientales en materiales como la piedra y el ladrillo que en muchos casos siguen las tipologías occidentales, dentro de unos parámetros y módulos orientales. Este es el caso de algunas bóvedas de nervios, arcos y celosías, así como toda la imaginación creativa desarrollada con el ladrillo a partir de temas ornamentales o estructurales orientales y occidentales.

No hay que olvidar que los muros que hoy tanto gustan los arquitectos y restauradores de limpiar y dejar en la humildad y sencillez de sus materiales, estuvieron cubiertos de *pintura o enlucidos*. ***Los esgrafiados*** serán frecuentes en la zona segoviana y en algunos lugares de Ávila alcanzarán de forma muy particular. La pintura, bien imitando paramentos de ladrillo de gran simetría y perfección ocultó la fealdad y desigualdad de los ladrillos originales, caso de San Miguel de Villalón de Campos, o en otros casos, mezclada con cal y arga-

masa sirvió para decorar los *careados* de los toscos muros de tapial en las iglesias columnarias de Tierra de Campos.

En algunos casos, ***la pintura gótica al fresco*** o algunas temáticas orientales en los fondos, imitando telas y mobiliario, junto con los comunes temas religiosos convivieron y dieron una peculiar lectura a esos interiores eclesiásticos o civiles. Sin embargo, sería en las *techumbres de madera* donde tendrían la mejor proyección y su mejor empleo. Piénsese por un lado en *las pinturas de San Pablo de Peñafiel*, debidas a la familia Manuel o los restos en *la nave norte y torre de San Miguel de Villalón de Campos,* y en el mismo *muro norte de Santa María de Becerril de Campos*, donde incluso firma un tal *Pedro Alfonso en 1432* y que misteriosamente han desaparecido por completo, sin que nadie sepa dar razón y yo mismo podría pensar que me engaño, si las fotos que conservo no estuvieran ahí, o las mismas no hubieran sido publicadas pocos meses antes por Ángel Sancho en su discurso de ingreso en la Academia Tello Téllez de Meneses.

Por lo general, serán los motivos heráldicos los que han tenido mayor difusión, aunque la combinación de éstos con otros de lacería en *zócalos y frisos* es común tanto *en los baños de Tordesillas*, como *en algunas salas de la torre de Hércules de Santo Domingo de Segovia* y en *el Alcázar de esta ciudad*, donde no sólo se perfila lo heráldico y decorativo, sino lo zodiacal también. Un tema ornamental con carácter arquitectónico se encuentra en la llamada *Torre de Pero Mata en el castillo de Coca*, obra de los Fonseca en la segunda mitad del siglo XV. Aquí la pintura reproduce una ornamentación de arcos, capiteles y formas arquitectónicas en la que se ofrece una decoración ideal de un paramento de ladrillo en color rojo sobre el enlucido blanco.

Restos de pinturas nos han quedado en el palacio de Astudillo, unos con carácter heráldico, caso de las badilas de la familia Padilla, que aparecen sobre algunas yeserías de la llamada puerta de la patatera. En otros casos es el tema epigráfico el que predomina o el propiamente floral, que se manifiesta en el cenotafio de María de Padilla en la iglesia o en la obra de carpintería de la techumbre del templo, del palacio o del mismo convento.

Temas figurativos y heráldicos, combinados con una red de lacería, existen en el espacio de los baños, llamados de Doña Leonor de Guzmán, en el palacio de Tordesillas, al igual que han aparecido pinturas góticas de gran calidad en la restauración llevada a cabo en la parte del palacio que correspondía al coro bajo de las monjas y que recogen una serie de santos y temas religiosos, combinados con temas epigráficos árabes y una rica policromía en yesería.

Dejando aparte el tema de los yesos con policromía que se verán en el apartado dedicado a la yesería, pues no hay que olvidar que tanto el arte

musulmán, como el mudéjar buscan los factores de relieve provocados por el uso de colores vivos y juegan a dar un aspecto muy rico a los paramentos embellecidos con estos materiales, hay que tener en cuenta que ***la pintura mudéjar*** tuvo una singular manifestación en los *zócalo*s pintados de algunas viviendas, hecho que exceptuando los casos de *Córdoba (Museo, Alcázar y Santa Clara) o el monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce* y los fundamentos del propio *palacio de Miguel de Mañara en Sevilla* o los restos del *palacio de Pedro I en la puerta de Sevilla en Carmona,* así como lo que queda de su alcázar en el otro extremo de la ciudad y que conserva pinturas a la manera nazarí en el intradós del arco de entrada, obras del siglo XIV, tendrá su mejor representación en *Segovia* capital con los importantes frisos de la llamada *Torre de Hércules*, *hoy convento de Santo Domingo el Real,* los existentes en el *Alcázar de Segovia* y los encontrados en la excavación de las *viviendas cercanas a la sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo*, obras todas del siglo XV y que conjugan una representación de paños de tipo geométrico con otros naturalistas de aves y peces o seres míticos que a mi entender están reflejando esa visión zodiacal o de algunas estrellas.

Cerámica

La cerámica es uno de los materiales peor representados y más desconocidos del mudejarismo castellano y leonés, en el que tenemos la prueba de una rica actividad ladrillera constructiva. Sin embargo, nada nos manifiesta la actividad de los moros alfareros y mucho menos de los centros alfareros o cerámicos que puedan compararse a los de *Paterna, Manises, Teruel, Talavera, Toledo, o Sevilla*, por sólo citar algunos. Por otro lado, tenemos constancia de su existencia y de la actividad de moros *«olleros»* y» *«alcalleres»*, cuyo nombre quedó en la denominación de algunas calles de las villas castellanas y leonesas. Su presencia es constatada por algunos documentos, que hacen referencia a talleres o a la actividad de éstos, más pocos de estos lugares han sido excavados. Tres formas presenta la cerámica mudéjar en Castilla y León: ***Alfarería, alicatados y azulejería***.

Conocemos algunas piezas de lo que se podría denominar ***alfarería y cerámica mudéjar castellana y leonesa*** a partir de los sondeos efectuados en algunos monasterios que dieron como resultado ciertas piezas fragmentadas y de uso. Este es el caso de *Aguilar de Campoo*, con cerámica del siglo XIII, o del monasterio de *Arlanza,* en cuyas excavaciones aparecieron piezas de esta cronología y otras estructuras cerámicas para la conducción de agua, hecho que también constatamos en el monasterio de *Astudillo* y en el entorno del palacio de Pedro I, donde aparte de aparecer algunas piezas cerámicas para la conducción de agua, en un desescombro efectuado en 1980 aparecieron las estruc-

turas de los baños del palacio o de la gloria existente en el ángulo occidental. Canalizaciones que estaban formadas por un sistema de ollas y tubos cerámicos, a la manera de las tuberías también existentes en los baños árabes de Jaén.

La excavación del palacio de Astudillo ofreció algunos fragmentos cerámicos del siglo XIV, en especial bajo el suelo del palacio de Pedro I, donde salieron restos de redomas y cerámica del siglo XIV, durante la excavación de Javier Cortes. En *la Morterona de Saldaña* se desentrañaron piezas de la segunda mitad del siglo XII, así como en algunos sondeos efectuados en *Roa de Duero, Peñafiel, Olmos de Esgueva* y diferentes despoblados del área de Tierra de Campos. Todos ellos con piezas de los siglos XII al XIV, así como el ya conocido de *Castrojeriz,* que denotaba una mayor ocupación temporal.

El único ejemplo que conocemos de testar con piezas de los siglos XIII y XIV es el excavado en la *calle Olleros, actual Duque de la Victoria, en la ciudad de Valladolid*. Por su situación, junto a la morería y por las piezas suministradas podemos establecer la hipótesis de su actividad en manos de mudéjares.

En la cerámica de tipo arquitectónico, usada como embellecimiento de interiores hay algunos ejemplos en cuanto a solerías como las del *convento de Santa Isabel en Salamanca,* al igual que podemos sospecharlo en otros conventos donde la clausura no permite su acceso. En el *convento de las Dueñas*, en la misma ciudad de Salamanca, se conserva in situ una excelente portada de cerámica alicatada en blanco, verde, melado y manganeso en el piso alto del claustro, dentro de la obra debida a Juan Sánchez de Sevilla, hacia inicios del siglo XIV. No hay que olvidar tampoco que este mismo personaje está vinculado con el Palacio de Altamira en Córdoba, cuyos restos han sido recuperados y restaurados muy recientemente y que posiblemente se asienta sobre las casas del contador mayor del rey Enrique II, Yusuf Pichón. Allí, el nuevo converso, antes Samuel Abrabanel, luego Juan Sánchez de Castilla, rehace el palacio que el justicia mayor del reino Diego López de Estúniga, acomodará a los palacios sevillanos del rey Pedro I. Todo ello muestra una importante relación entre palacios castellanos y sevillanos desde inicios del siglo XIV. Recientemente se han recuperado otro arco y demás restos de alicatados en los tonos señalados y que muestran la relación existente entre el palacio Real de Medina del Campo y este palacio salmantino, incluso posiblemente el mismo taller.

Otro ejemplo de paramentos cerámicos en el zócalo se conserva en el *monasterio de Tordesillas* en el patio de acceso a la llamada Capilla Dorada y parece corresponder a mediados del siglo XIV, aunque fuera muy rehecho en la restauración de Enrique M.ª Repullés. De este mismo período y desconocida es la *fuente de cerámica alicatada en el suelo de la sala del Aljibe,* y presumiblemente algunas conducciones del patio del Vergel que llevaban el agua a los baños a lo largo del muro oriental del monasterio e iglesia. Otros restos de ali-

catados se ven el la fachada del palacio de Don Pedro entre las labores de sebka y decoración de piedra. Aún quedan restos de algunos círculos en verde y melado y las llaves recortadas que a la manera nazarí también decoran las puertas de la Alhambra.

Son frecuentes no sólo en el siglo XIV, sino hasta entrado el siglo XV, las obras cerámicas en Castilla vinculadas con lo sevillano. Muy pocos recuerdan a Sancho Ortiz de Matienzo, tesorero de la casa de Contratación de Sevilla y canónigo de la catedral hispalense aparte de poner sobre su sepulcro en la *capilla funeraria* de su pueblo natal *Villasana de Mena*, en Burgos, un relieve esculpido con la Giralda sevillana en 1499, decorase el sepulcro con azulejos sevillanos, de los que hoy nada queda, pero que fueron citados y publicados por Torres Balbás. La influencia de Sevilla y de los ***azulejos de arista***, a partir del siglo XVI, se hace frecuente en algunos templos castellanos y leoneses, caso de las *catedrales de Salamanca y Palencia*, entre otras, o en un frontal de la iglesia *parroquial de Osorno*, donde se mantienen dos tipos diferentes. Poco después, será *el influjo de Talavera de la Reina* y su cerámica pintada el que irá teniendo una mayor aceptación en esta ornamentación arquitectónica, incluso con algunos curiosos retablos de tipo figurativo y de avanzado el siglo XVI, caso de *Santa Eulalia de Paredes de Nava y San Agustín de Capillas*.

En colecciones y museos es fácil encontrar algunas piezas sueltas, aunque la mayor parte de las veces carecen de procedencia. En el *Museo Arqueológico de Palencia* existen algunos azulejos que hemos de sospechar que son sevillanos, pero sin procedencia, y otro tanto puede decirse de algunos del *Museo Arqueológico de León*, donde como contrapartida existen dos piezas semicompletas de la *azulejería* que decoró algunas salas del castillo de Ponferrada y que muestra los *escudos de Osorio y Castro*, lo que los data hacia 1483. Éste también sería el caso de los fragmentos hallados al desescombrar el *castillo de Benavente*, para convertirlo en Parador Nacional. Numerosos fragmentos cerámicos fueron recogidos de la obra y hoy se exhiben en un panel en una de las salas. Es cerámica de fines del siglo XV y del siglo XVI que muestra los escudos pintados de los Pimentel y otros temas de orden vegetal o geométrico (fig. 8). Desgraciadamente no podemos conocer cómo fueron tales adornos cerámicos en el *castillo de la Mota de Medina del Campo*, si bien sabemos por una descripción hecha en el momento de la reforma de la cantidad ingente de fragmentos cerámicos, al igual que de yeserías que se vaciaron y arrojaron a una escombrera en las cercanías, que aún se cita y describe y cuya excavación ofrecería un curioso material arqueológico.

La permanencia de olleros y alcalleres en las villas castellano-leonesas es frecuente aún en el siglo XVI y de muchos de ellos conocemos su origen morisco, así como sus datos personales, lugar de vivienda y miembros de su familia,

información recogida minuciosamente en los censos de Inquisición que ya estudiara Le Flem para Segovia y Valladolid y que yo aproveché para leer de las restantes provincias.

Yesería

El yeso es uno de los materiales ornamentales por excelencia de las artes aplicadas mudéjares en Castilla y León. La adscripción de este material y de esta técnica a artesanos mudéjares es frecuente, y en determinados casos conocemos el nombre de alguno, por haberlo dejado escrito en un friso, por documentación existente que prueba su actuación en un lugar concreto, o por las ya conocidas referencias documentales de los artistas castellanos y leoneses que exhumó García Chico, así como por las ya mencionadas noticias aportadas por los censos de Inquisición.

El yeso es un material dúctil y que permite una riqueza ornamental importante, ya por los dorados o por la policromía. Las técnicas empleadas repiten los sistemas de *talla*, para obras tempranas e individualizadas, y el *molde* para otras en las que se repite un friso, una inscripción o un motivo ornamental, hechos frecuentes en algunos sepulcros, capillas y en los púlpitos realizados en este material.

La abundancia de terrenos yesíferos en Castilla y León, tanto en el valle del Duero, como en algunos altozanos del Cerrato, facilita la consecución de este material y en buena parte determinó el quehacer de algunos artesanos de la zona.

Por otra parte, el uso del yeso es mucho más abundante de lo que se puede sospechar a primera vista, habiendo sido en muchos casos confundido con la cal, definiendo el yeso como un material de revoco y ornamentación de interiores y la cal de uso en exteriores y argamasas. Hoy sabemos que no siempre es cierto y se da el caso del uso del yeso en otras formas no sólo decorativas, pues unido a polvo de mármol (caliza) ofrece una singular dureza en estucos, y cocido a temperaturas que se aproximan a los mil grados sirve para sitios de gran uso, donde ha de predominar la resistencia. Este es el caso den los pavimentos del palacio de Astudillo, en los que se utilizó *un solado de yeso, teñido de almagre* y formando un enrejillado a la manera de toscas losetas. Este mismo material lo hemos visto empleado en algunos suelos de coros de templos y naturalmente en los púlpitos antes mencionados.

Los motivos empleados en el diseño ornamental tienen mucho que ver con rudimentos de una geometría simple y empírica. A través de fragmentos de piezas inacabadas, en el *palacio de Astudillo*, podemos conocer los pasos dados:

dibujando el tema con una incisión, retallando los netos, vaciando y trabajando a diversos niveles los fondos, detallando temas vegetales o fondos menudos y pintando o dorando finalmente. Las superficies se bruñían y se protegían con aceites impermeabilizadores.

Las yeserías más antiguas y de mayor interés en Castilla y León son las del denominado *claustro de San Fernando, en las Huelgas de Burgos*, que se datan entre 1230 y 1260 y donde se recogen temas de fauna a la manera de tejidos orientales, lo que bien probaría la mano de obra musulmana. En el mismo monasterio y en la C*apilla de Santiago* también existe un arrocabe corrido en la parte alta del muro, que repite temas geométricos y florales que corresponden a fines del siglo XIII, de la misma forma que algunas *bóvedas que comunican el monasterio* con lo que debió de ser el palacio original se cubren de yeserías geométricas con motivos heráldicos y epigráficos ya del siglo XIV. No se puede olvidar que el arranque de tal actuación de yeseros en este monasterio de las Huelgas tiene mucho que ver con la labor arquitectónica llevada a cabo en *la capilla de la Asunción* por artífices musulmanes, muy cercanos a esta estética y que son los responsables de la qubba original y obras de tiempos de Alfonso VIII.

En cuanto al uso del yeso como estructura y elemento ornamental no pueden dejar de mencionarse las obras que por manos mudéjares se realizan en Castilla y León para cubrir algunas capillas y espacios cuadrangulares. Trazadas como ***qubba y capilla funeraria*** en ellas se usa una ornamentación resaltada de lazo en yeso que imita las formas de una techumbre cupular, al estilo de las sevillanas de ladrillo y a algunos antecedentes granadinos. Sus antecedentes en bóvedas a la manera hispano-musulmana con dobles nervios está en *la capillita de Belén en Santa Fe de Toledo* y en la de *la Asunción en las Huelgas de Burgos*. En Castilla se da el tipo de bóveda con lacería de dieciséis en dos o tres círculos. Este es el caso de *la bóveda de la Capilla Dorada de Tordesillas* que corresponde al siglo XIV, o la de *la Mejorada de Olmedo* (fig. 5), algunos años posterior. En la antigua *Colegiata, luego Catedral de Valladolid*, en la llamada *capilla de San Llorente* encarga la decoración de las bóvedas con un tema de lacería anular y escudos con las armas de León y Castilla, alternadas con cruces flordelisadas para honrar a los antepasados Pedro Fernández y Juan Gutiérrez. Pero la obra ya se debe a *Pedro Fernández*, hijo del primero y muerto en 1429 (fig. 9). Sus relaciones con las obras de Mayorga de Campos y de Sahagún son evidentes y hay que pensar en un mismo taller o artesanos. Por si fuera poco, los sepulcros que existían en la parte baja y que pertenecían a *Juan Manso*, nombre que también se da a la capilla, y a su esposa Leonor Vázquez eran de lacería en yeso y creo que muy similares a uno de los de la Mejorada de Olmedo, que yo puse en relación con el nombre de «Servendo».

También cerca de estos planteamientos estéticos podrían situarse los de algunas *sinagogas en Castilla y León*, de las cuales nos queda su mejor ejemplo en la actual iglesia del *Corpus Christi de Segovia*, templo que se restauró sobre una sinagoga contemporánea y similar en temas y diseño a la del Tránsito en Toledo. Más difícil nos es, sin embargo, encontrar esos temas en otras sinagogas citadas en *León, Valderas, Frómista o Dueñas*. Los restos que nos han llegado de éstas corresponden a elementos de carpintería y por lo general de la etapa de conversión en iglesias.

Un ejemplo importante de utilización de yeserías es el que atañe a los palacios y casas nobles de algunas localidades castellanas y leonesas. Junto a *los palacios de Pedro I en Tordesillas y Astudillo,* en los que son numerosos estos restos que corresponderían a mediados del siglo XIV, algunos incluso inacabados por la singular situación que transformó Castilla y León en terreno de contienda en la lucha civil y otros luego proseguidos y usados por los Trastámara, está el caso de los *palacios de la calle de la Rúa, en León,* cuyas yeserías se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y en el Museo Arqueológico Provincial de León. Nuevas excavaciones y hallazgos en los últimos años han dado una imagen al menos fragmentaria, pero importante de palacios incluso anteriores en *Valladolid, Medina del Campo y Arévalo.*

En Valladolid capital se encuentra el *palacio de María de Molina*, situado junto a una defensa de la ciudad y sobre las casas de la Magdalena que tanto Don Sancho IV, como María de Molina habilitaron en el tercer cuarto del siglo XIII y que en 1320 pasó a ser monasterio del Císter y donde en 1326 se levantaba una iglesia de tapias y madera. Sus yeserías paseadas por la exposición de las Edades del Hombre, muestran un claro parentesco y similitud de talla o taller con las de fines del siglo XIII en las Huelgas de Burgos.

Los «palacios» de San Benito el Real también en el mismo *Valladolid*, construidos a partir de 1390 y donde posteriores obras religiosas y techumbres del siglo XV, cubrieron parte de la obra, manifiestan la importancia de esa arquitectura civil del siglo XIV.

En *Medina del Campo*, el también llamado *palacio Real*, construido entre 1390 y 1412 por Don Fernando de Antequera, señor de la villa, ha mostrado a través de unas excavaciones y trabajos de recuperación una buena colección de yeserías y alicatados, ya citados (fig. 6 y 7). Nada por el momento han dado en cuanto a yeserías y piezas singulares el palacio de Don Juan II en Arévalo y el palacio de los Trastámara, también de Juan II en Madrigal de las Altas Torres. En el primero, tan sólo restos de su cimentación y en el segundo restos de la riqueza de sus interiores de madera y el recuerdo de algunas celosías que dibujara Gómez Moreno.

El Alcázar de Segovia es con todo el palacio mejor conocido en cuanto a sus yeserías y rica ornamentación de sus salas, de la que conocemos el nombre de los artesanos moros que allí intervinieron y las fechas de realización, que afortunadamente se conservan a pesar del aparatoso incendio del siglo pasado. Durante todo el siglo XV se producen obras en las *salas bautizadas como del Solio, de la Galera o de las Piñas.* Alguna de estas obras son las conocidas y mencionadas por los viajeros centroeuropeos en 1466. Las de la sala del Solio que realizará en 1456 Xadel Alcalde, son quizás en cuanto a formato y diseño de las más importantes del mudéjar castellano-leonés.

Otro palacio segoviano por encargo de Enrique III y en el que la mano de obra mudéjar se percibe, es el de *San Antonio el Real*, convertido luego en convento con esta advocación y que fue fundado en 1455 para sustituir *el viejo palacio de San Martín* que aún se mantenía años después para la reina Isabel y soportaba algunas reformas.

La conversión de palacios reales y casas nobles en conventos ha sido en parte decisiva para la conservación de muchas de sus obras. El hecho de que fueran por lo general beneficiarias de tales donaciones órdenes de pobreza severa y observante ha servido para que mucho de lo albergado en estos locales se conservara, aunque también mucho se perdió y malvendió. Un estudio completo de los principales conventos de Clarisas de Castilla y León podría ofrecer muchas sorpresas todavía, no sólo en lo arquitectónico, sino en el arte mueble. Familias como los Manrique, Enríquez, Pimentel, Velasco y otras de gran repercusión en la historia castellana y leonesa favorecieron a estas órdenes y en muchos casos fueron algunos miembros de sus familias quienes fundaron y regentaron tales cenobios.

El hecho de estar algunos relacionados no sólo por sus fundadores, sino por la congregación de la que dependían, hizo posible que actuasen en varios los mismos artesanos. Este sería el caso de un yesero conocido como *Braymi* que trabaja en la reforma del siglo XV en el *monasterio de Astudillo* y que años después está en el *monasterio de Calabazanos* realizando un arco de yeso y lucillo sepulcral con la misma temática que antes empleó en la sala Capitular del monasterio de Astudillo y que allí firmó.

En el *palacio de Curiel de los Ajos* se conservaban también unas buenas yeserías de inicios del siglo XV que desaparecieron con la demolición del edificio hace años. La relación en este caso con algunos temas toledanos era evidente.

Las capillas funerarias también se sirvieron de este material para embellecer sus arrocabes e incluso trazar algunos arcos y tracerías para albergar las sepulturas de los fundadores. La *capilla de Santiago en San Andrés de Olmedo*

se data de 1391 con el sepulcro de yeso de Velasco Ruiz y su esposa. Tenía unos escudos ajedrezados y otros alusivos a Castilla y León, bajo un arco de tipo granadino. *La de Vasco González de Viera en San Miguel* de la misma población, en 1423. *La capilla de don Pedro García Dávila Gómez y doña Juana Díaz en la iglesia de Santa María de Arbás* está documentada por una inscripción en 1422 (fig. 12). Del mismo siglo, 1455, es la que se construyó en el templo de *la Peregrina o de San Francisco de Sahagún para don Diego Gómez de Sandoval.* Posiblemente esto nos documenta un ***taller de yeseros***, dedicados a capillas funerarias en el entorno de Olmedo-Mayorga-Sahagún y que serán los que hoy pueden ponerse en relación con las obras palatinas de Valladolid y Medina del Campo entre fines del siglo XIV-XV.

En la iglesia de *San Esteban de Cuéllar* mandarán construir sus vanos funerarios en yeso don *Lope de Córdoba e Hinestrosa y doña Isabel de Zuazo.* Este tema de la yesería para los lucillos funerarios se hace frecuente en algunas iglesias castellanas y leonesas, si bien las implicaciones temáticas de tipo gótico llegan a predominar sobre el propio motivo de geometría musulmana. Este sería el caso de las *tumbas de los Acuña en la parroquial de Dueñas,* que tendrá una amplia repercusión en Palencia capital y provincia o en *las tumbas de los Velasco en Zarzoso.*

Dentro de esta época y de esta estética gótico-mudéjar habría que situar las yeserías que cubren casi completamente *la qubba de la Mejorada en Olmedo.* Este edificio fue comenzado a construir en 1396 sobre el beaterio de Maripérez de 1300. Posiblemente la fundación monástica se deba a don Fernando de Antequera, tras el compromiso de Caspe de 1402 y donde primitivamente se pensó un palacio y sepultura. Dos *capillas* hoy quedan, la *de María de Toledo* con restos de pinturas e inscripción del siglo XVI y *la de los Zuazo*, obra del contador de este monarca castellano, Velasco Fernández que entre 1410 y 1414 la comenzó a levantar, aunque tenemos constancia que con la muerte de su mujer en esta última fecha estaba sin concluir. Se cubre con una buena bóveda de lacería geométrica de crucetas y estrellas de ocho en tres círculos que repiten la estructura de la capilla Dorada de Tordesillas y de bóvedas de albañilería sevillanas. Luego serán posiblemente los sucesores los que rematen la obra e incorporen nuevos sepulcros, donde aún llegué a leer una inscripción a nivel de tierra «Servendo». ¿Artista o personaje enterrado? No lo sé. Las tumbas y yeserías se prosiguieron hasta entrado el siglo XVI, fecha en la que también trabajan similares yeseros en la iglesia de *San Miguel de Olmedo, capilla de Andrés Olibera y Juana Belázquez* (fig. 5).

Un artista yesero que acostumbró a dejar firmadas sus obras es *Alonso Martínez de Carrión.* En la *antesacristía de San Francisco de Palencia* dejó una sepultura y arco para un miembro de la familia Sarmiento, a fines del siglo XV,

de igual forma que algunos años después firma el *púlpito de Santa María de Becerril de Campos*, y a él deben atribuirse algunas obras de yesería en esta localidad *y en Villalón de Campos.*

En el Norte de la provincia de Burgos, en el *castillo de los Velasco en Medina de Pomar,* existió una sala de la parte alta de la torre que se cubría con un friso de yesería de tipo geométrico y de lacería con otros temas vegetales que repite en la parte baja la advocación: *«Mater Dei, miserere mei».* Es obra del siglo XV y ofrece ciertas concomitancias con el friso antes mencionado de la capilla de Diego Gómez de Sandoval en la Peregrina de Sahagún.

Otro yesero que conocemos por la vía documental es *Sebastián de la Torre* que trabaja en las obras de ampliación y reforma del *coro de Santa María en Aranda de Duero* y realiza un alfarje para éste, así como las dos barandillas de yeso que sirven de acceso a su parte alta, una aún en uso y la otra conservada como elemento decorativo en el muro. Esta obra data de 1527, pero por los mismos años realiza también otra obra similar en el cercano pueblo de *Sinovas, en la iglesia de San Nicolás*, donde fabrica el púlpito de yeso y la escalera del coro.

Al igual que tan sólo conocemos un ejemplo de *pila bautismal en yesería, la de Abejar en Soria*, son numerosos los ejemplos de púlpitos de este material que entre la segunda mitad del siglo XV y parte del siguiente se realizarán en Castilla y León, manteniendo en algunos casos temas de tracería y claraboyas góticas: *refectorio del monasterio de Clarisas de Astudillo (¿obra de Braymi?), ermita del Cristo en Torremarte, el mencionado de Santa María de Becerril de Campos, el de San Miguel en Támara de Campos, el de san Hipólito de esta misma población, el de Santa María de Villalcázar de Sirga,* con algunas representaciones de ángeles y santos y un desconocido escudo, y el de *Santa María en Paredes de Nava* (obras todas éstas, si no realizadas por *Alonso Martínez de Carrión, de su escuela o círculo cercano*). Otros púlpitos son el de la parroquial de *Villacuende* y el de la parroquial de *La Serna.* Casi todos como se ve en la provincia de Palencia y a los que se pueden sumar otros posteriores, ya de influencia renacentista, como el de *la Asunción de Osorno*, el de la *parroquial de Itero de la Vega* y por otro lado los dos famosos de *tipología nazarí* como el de la *ermita de Nuestra Señora de las Fuentes en Amusco y el de Santa María del Campo,* ya de Burgos. En ellos se combinan los paneles de lacería geométrica musulmana con elementos claramente nazaríes, como los mocárabes granadinos en el primero, mientras que en el segundo se alternan con temas góticos y renacentistas. Lo que aún resulta más curioso en el púlpito palentino y de una enorme sabiduría, es la aparición de unos paneles de yeso tallados que se sirven de temas iconográficos renacentistas, como es el de la abundancia y el de la retórica, dibujados por el propio Mantegna (fig. 10).

Los ejemplos mencionados de *Aranda de Duero, barandilla del coro, y Sinovas*, púlpito y barandilla del coro se hallan a caballo entre lo gótico y renacentista, de la misma forma que el fragmento de púlpito de yeso que alcancé a ver y fotografiar en *Gumiel de Hizán* y que creí que procedía del desaparecido monasterio de San Pedro de esta localidad, era de tipología gótico-mudéjar, posiblemente estuvo siempre en esta parroquial y mostraba las armas de los Mendoza, lo que le data de fines del siglo XV.

Es curioso, que mientras el artista de Amusco parece manifestar más claramente su pasado musulmán, yo me atrevería a imaginarle granadino, esto le hace estar muy cerca del que realiza el púlpito de yeso de Santa María del Campo en Burgos, lo que si es cierto es que algunos temas islámicos y otros de los Reyes Católicos, como la granada vienen a demostrarnos la existencia de un taller contemporáneo a estos monarcas y asimismo granadino, que por un lado muestra obras claramente musulmanas, caso de Amusco y Santa María del Campo y posiblemente el púlpito de *San Miguel de Támara*, y por otro se vincula con temas góticos, caso del que llamamos *taller del maestro de Támara o el propio Alonso Martínez de Carrión*, que realiza el *coro alto de yesería de San Hipólito en Támara de Campos, las yeserías del claustro de santa Clara de Palencia, el coro alto de este monasterio, la capilla funeraria de María de Padilla en el Monasterio de Clarisas de Astudillo, el púlpito de Santa María de Villalcázar de Sirga*, siendo asimismo obras de su taller los *púlpitos de San Hipólito de Támara, de Santa María de Paredes de Nava* y algún otro en la zona. Un hecho aislado y de por sí anecdótico, pero que probaría en parte el origen de este taller granadino, en parte por nostalgia es lo que se trasluce de la lectura de la inscripción que corre por la parte baja del *púlpito de la ermita de Torremarte* y que he vinculado con la mano de obra de *Alonso Martínez o el taller de Támara. «Esta obra se fiso año de XCII que se ganó Granada».* ¿Puede haber más recuerdo o nostalgia de lo perdido que esta inscripción? Un añadido posterior, no muy lejano completó la inscripción con un texto erudito y además de otro futuro: *«ida del viejo mundo a Mexco»*

El tema de la yesería mudéjar de Castilla y León no está cerrado, ni parece que podamos conocer todas las piezas clave que nos faltan. Púlpitos y lucillos sepulcrales existen en *Olmedo, Rágama, Pajares de la Lampreana y Narros del Castillo.* Dos púlpitos han llegado a nosotros sólo en noticias, recogidos por Gómez Moreno en su «Catálogo Monumental de Zamora»: los de *Santa María en Pajares de la Lampreana y el de Santo Tomás en Revellinos.* No es de extrañar, porque existen otros restos de yesería en los templos que los atestiguan. En Valladolid se conserva tan sólo el de la iglesia de *Santiago en Tordehumos* que exhibe en uno de sus frentes el escudo de los Álvarez de Toledo-Acuña. Es obra de inicios del siglo XVI.

En el siglo XVI se prosiguieron en Castilla y León las obras y decoraciones de yesería con fines funerarios o como ornamentación de alguna capilla. Este es el caso de la que hacen los miembros de la *familia Manuel en Boada de Campos*, a inicios de este siglo XVI y por encargo de uno de los obispos de esta familia. En *la fortaleza de Coca* los Fonseca decoran algunas salas con frisos corridos de yesería que repite temas de fauna renacentista, como algunos fragmentos existentes en el Museo Arqueológico Provincial de Palencia. Pero quizás uno de los más ricos repertorios de yeserías de este siglo se encuentre en el *palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero*, donde algunas celosías, frisos y chimeneas exhiben la mejor muestra de yesería renacentista. Poco sin embargo, nos ha llegado de la ornamentación de estos palacios y castillos que debieron de tener amplias muestras de este tipo. Algo se puede ver en el *castillo de Ampudia*, en algunos marcos de vanos y puertas, o en el *palacio de Grajal de Campos.* Restos escasos quedaban en el intradós de *una ventana del castillo de Valencia de Don Juan* y algunos restos también se salvaron en la limpieza de la llamada *Torre del Caracol del Castillo de Benavente* y hoy se exhiben en un pequeño panel como recuerdo. Creo recordar haber visto otros restos y leído de su desaparición en la restauración de *la torre del Homenaje en el castillo de la Mota en Medina del Campo.*

En el interior de la *puerta de Santa María en Burgos* se conservó un arco doble de yesería que pertenecía a una vivienda del siglo XIV y que se conocía como *arco de los Notarios.* Es pieza que nada tiene que ver con la obra del siglo XVI allí realizada y que fue llevada allí como pieza del Museo Provincial de Burgos en su origen.

Un tema de yesería que se mantendrá luego largo tiempo y ya caracterizado por motivos de tipo religioso y en especial eucarístico es el de las bovedillas de yeso que se ponen en los alfarjes de fines del siglo XVI y del siglo siguiente. Es un ejemplo que se da repetidamente en algunos *hospitales como el de los Palmeros de Frómista* y en el de *Villasandino.* También se utilizará con formas geométricas y decorativas en algunos alfarjes de viviendas, pórticos y coros altos.

El material de algunas ***celosías*** de conventos de monjas parece haber sido también el yeso, con el que a partir de una estructura de madera u otro material se trazan algunas formas de claraboya y calados de tipo geométrico. Dado lo sencillo y tosco del diseño, pasan estas celosías a menudo inadvertidas para el investigador, encontrándose ejemplos interesantes en los conventos *de Calabazanos y Santa Marina y la Piedad de Palencia, o el destruido de San Bernardino de Cuenca de Campos.*

Existen asimismo algunos ejemplos de *retablos de yeso* que acusan la influencia del estilo gótico y de algunas formas mudéjares, como es el caso de

los existentes en las iglesias de *Horcajo de la Torre, Palacios de la Goda y Donjimeno*, donde también se repiten temas similares en un arco. Esta utilización del yeso con temas claramente renacentistas gozará del favor de algunos patronos que se sirven de los elementos ornamentales de este material para edificios religiosos o privados. Así los condes de Benavente mandarán construir una *sacristía* en el siglo XVI dentro de la *iglesia de Santa María del Azogue en Benavente* que mostrará sus escudos y una temática de rombos muy del gusto clásico y a la manera de las bóvedas acasetonadas. Hay que tener en cuenta asimismo, que por los mismos años triunfa en Castilla y León la obra de la familia *Corral de Villalpando*, maestros yeseros que no sólo dejaron numerosas obras por toda la comarca de Campos y en sus principales templos, sino que dentro de las pautas estilísticas renacentistas tuvieron una gran influencia en algunas obras de carpintería para techumbres y coros, que siguen algunos de sus motivos iconográficos y ornamentales. El uso también del yeso en otros elementos de la vida cotidiana palaciega como es el caso de *chimeneas, tribunas de música y elementos del mobiliario o alacenas* puede verse aún en casas y palacios como el de *Peñaranda de Duero o el de Cevico de la Torre*, donde incluso aparecen los escudos de sus patronos.

Madera

La madera es otro de los materiales de mayor utilización por parte de los mudéjares castellanos y leoneses. Dada su ligereza, mayor comodidad de transporte y las pautas geométrico-funcionales que llevan a su trazado, gozó de una muy amplia difusión. En una primera etapa, según estructuras de tipo basilical y pseudobasilical, para cubrir iglesias románicas y luego con numerosas transformaciones y complicaciones que dieron lugar a una carpintería de lo blanco que perduró hasta el siglo XVII.

Hay que tener en cuenta que existe una *carpintería de lo blanco* cuyo fin son las techumbres de los edificios según unos determinados sistemas de corte de tipo geométrico que se basan en el empleo de unos cartabones y *una carpintería de lo prieto* que acude más a solventar problemas de cubiertas y tejados, estructuras de madera y andamiajes. Ambas suelen aparecer en paralelo en libros de fábrica y en algunos encargos. Sin embargo, la que nos interesa más y en la que se manifiesta más claramente el sentir geométrico y abstracto de la estética musulmana y donde la decoración, la pintura y las valoraciones heráldicas o icónicas tienen su mejor asiento es en la carpintería de lo blanco.

No quiere ello decir que todos los responsables de tales obras fuesen mudéjares, ya que aunque conocemos algunos nombres, otros en su mayoría, especialmente tras la conquista de Granada y la venida de moriscos granadinos,

aparecen ya cristianizados. Este es el caso de los censos de Inquisición que nos dan abundantes datos de estos moriscos y sus oficios, pero que individualizados por su nombre, poco nos dirían de su pasado musulmán. Sabemos que algunos lugares tienen una nutrida representación de tales artesanos, como es el caso de Ávila, Palencia o Salamanca, pero en pocas ocasiones podemos establecer relaciones entre una determinada obra y su creador. De esta forma, tenemos que acudir en muchos casos a la utilización de una clasificación tipológica por escuelas o tipos de techumbres en cuanto a formas y decoración.

La carpintería no nace en Castilla y León con los mudéjares, pues hemos de ser conscientes de que la arquitectura ***prerrománica*** se sirvió también de estos sistemas de cubierta para sus templos y edificios civiles, si bien no ha llegado hasta nosotros ninguno de los restos de este período y menos en tierras castellanas y leonesas. Gómez Moreno citaba ya la existencia de techumbres en el arte asturiano y en especial las de *Priesca y Santullano*, de la cual quedan algunas vigas con temas de ajedrezado poco identificables. Pero todos estos edificios prerrománicos se transformaron entre fines del siglo XIX y los inicios del siglo XX por motivos bélicos y desafortunadas restauraciones. Porque ¿quién iba a decir también que *Santa Cristina de Pola de Lena* poseía un a techumbre de fines del siglo XVI que desapareció en la reforma de Juan Bautista Lázaro?

Esto mismo acontece con las iglesias prerrománicas castellanas y leonesas. En el transcurso del tiempo perdieron sus techumbres originales de las que ignoramos su valor y tan sólo nos atrevemos a sospechar alguna forma de tijeras o par e hilera a la manera de las basílicas. Sin embargo, sabemos documentalmente cómo estaban cubiertas, una fecha aproximada para las techumbres mudéjares e incluso como eran algunos temas ornamentales que exhibían. *San Juan de Baños* tenía una techumbre mudéjar de la segunda mitad del siglo XV, decorada con escudos heráldicos, según la descripción de Sandoval. De *San Pedro de la Nave* existían restos de su techumbre policromada hasta hace algunos años conservada en el Museo de Zamora. La techumbre de *San Miguel de Escalada* es original mudéjar y corresponde al siglo XV, aunque todavía se siga leyendo en algunos textos su procedencia mozárabe. El tema inciso que decora sus tablas, los escudos de las tabicas y los restos de policromía nos llevan a esa fecha y, lo que es más importante, su estructura es de un tipo un tanto confuso. Bautizada generalmente como de par e hilera, parece más corresponder a un sistema de *techumbre mixta, entre el par e hilera y el par y nudillo*, ya que no existe en sí una viga que cargue el peso de los pares, sino una tabla ancha que recoge a la manera de nudillo pegado a ella o de un mínimo almizate la fuerza de los laterales de la techumbre. Este tipo de techumbres es frecuente en la zona de Campos, a partir de la segunda mitad del siglo XV. Ejemplos de ellas son las de la iglesia de *San Andrés de Aguilar de Campos*,

obra de los Enríquez y Quiñones, segundo matrimonio del almirante Don Fadrique Enríquez, la de la *ermita del Cristo de Dueñas*, antigua sinagoga y que habrá que considerar transformada en templo tras la expulsión de los judíos en 1492, o la misma techumbre del claustro de *San Juan en Castrojeriz* que se sirve aparte de otros elementos como cuadrales y tirantes y que también corresponde al siglo XV.

En *San Cebrián de Mazote*, iglesia también mozárabe, existió una techumbre de inicios del siglo XVI que hasta comienzos del siglo XX se hallaba cubierta con bóvedas que Lampérez documentó sobre la base de una inscripción. Ignoro si es la actual con su decoración de leones y una estructura de par e hilera.

Las techumbres más antiguas conocidas en Castilla y León y realizadas por mudéjares son las llamadas *techumbres planas o alfarjes*. Esto es, las que permiten andar sobre su parte superior a la manera de un piso o terraza. De este tipo, Torres Balbás bautizó como la más antigua de Castilla y León a la del *monasterio de Santa María de Huerta en Soria* en una nave transversal situada junto a la entrada al templo del monasterio que hoy se encuentra dentro de las ampliaciones del siglo XVI y otras modernas. Es un tipo de alfarje de los llamados de un solo orden de vigas, ya que apea directamente sobre los arcos de piedra que dan luz a la estancia. También se ha considerado del mismo siglo XII, la que cubría la iglesia de *San Millán en Segovia* que hoy se conserva en parte en el museo parroquial. Es de madera de pino sin policromar y repite temas epigráficos alusivos a Dios en grafía árabe, aparte de otros temas vegetales islámicos. Sin embargo, la iglesia de *San Lorenzo de Segovia* que también disponía de una techumbre de madera mudéjar, usaba ya un sistema de tipo de tijeras, marcando la decoración incisa sobre los pares y vigas tirantes, obra posiblemente de inicios del siglo XVI. Lo que no quita que existiese una anterior contemporánea de la obra románica, similar a la de San Millán que es claramente toledana, luego rehecha en formas moriscas tardías. Todo ello sólo puede desprenderse de los dibujos realizados por los Monumentos Arquitectónicos de España.

El uso de *los alfarjes de un solo orden de vigas* es frecuente en la cubierta de amplias galerías de palacios o monasterios, siempre que los soportes pétreos o ménsulas se encuentren a una distancia que no rebase los cinco metros. En *Santo Tomás de Ávila* existe un alfarje del siglo XV en el patio de los Reyes con los escudos de los Reyes católicos. En el *Colegio de Santa Cruz de Valladolid*, obra de fines del XV, repite las armas del Cardenal Mendoza. En *palacios como el de los Tovar en Cevico de la Torre*, obra de fines del siglo XV, en el de *Dueñas, obra de los Acuña* o condes de Buendía con obras entre fines del siglo XV e inicios del siglo XVI, en *el de los condes de Miranda en Peñaranda de*

Duero, obra del siglo XVI existen varios alfarjes de este tipo en el claustro y salas, de la misma forma que en el *palacio de los Mendoza en Almazán*, de fines del siglo XV, en *el de los Dueñas en Medina del Campo*, obra del siglo XVI, o en *el de los Vega en Grajal de Campos* con múltiples influencias de tipo toledano o alcalaíno, además de los maltratados y desaparecidos techos del *castillo de Villanueva de Cañedo en Salamanca*.

Los alfarjes pueden también tener *más de un orden* lo que explica que puedan tener una más amplia cubierta de las salas, pero para ello requieren unas gruesas vigas denominadas *jácenas*, sobre las que cargan las otras vigas menores o *alfarjías*. Este tipo de techumbre convive con el anterior, ya que a menudo depende de la luz de la sala el empleo de tales soportes y algunas muestras se dan en ejemplos anteriormente citados. El *monasterio de Santo Domingo de Silos* usa este sistema y de esta manera exhibe una muy rica iconografía sobre las jácenas que en estos casos aporta la temática figurativa dependiente no sólo de la vida cotidiana, como se ha dicho, sino también algunos temas literarios, extraídos del *Roman de Renard* o del *Libro de los Gatos* entre otros (fig. 13). El mismo procedimiento debió de ser el empleado en la primitiva *techumbre de la Colegiata de Covarrubias y en su claustro* y del cual tan sólo queda una viga con escudos, obra también de inicios del siglo XV. Este sistema de vigas decoradas con escenas figuradas gozará de una gran aceptación en tierras burgalesas, lo que ha hecho pensar en una denominada ***escuela gótico-mudéjar burgalesa*** que desde *Silos* hasta *San Millán de los Balbases* (fig. 14), pasando por las tablas de *Vileña*, las vigas procedentes de *Curiel de los Ajos*, hoy en el Museo Arqueológico y en el Alcázar de Segovia, y con influencias sobre el alfarje de *San Juan de Santoyo*, el *claustro de San Juan de Castrojeriz* y las tablas conservadas en *San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres* llega a ejemplos típicamente figurativos entre fines del siglo XV e inicios del XVI con el apostolado de *Molpeceres* en el coro alto de la parroquial, el de la parroquial de *Borcos*, las escenas de la Pasión de Cristo en el *coro de Santiago de Calzada de los Molinos* (fig. 15), los apóstoles y profetas en la techumbre de la *parroquial de San Pedro del Arroyo* que se articulan en torno al Credo cristiano, las escenas sueltas del *coro de Amayuelas* o el tema también religioso, un tanto inidentificado, aunque me parece del libro del Apocalipsis, del *coro de San Juan en Moral de la Reina*. Hay que tener en cuenta que todos estos temas figurativos se encadenan no sólo en cuanto a temática, sino también en cuanto a técnica y se repiten en similares lugares del templo. Todos ellos son variantes de la pintura gótica internacional que también tuvo una singular manifestación en *la viga del presbiterio del coro viejo de Santa Clara de Tordesillas*, donde el tema de la Pasión, atribuido al maestro de Manzanillo convive con otros de mocárabes. En los últimos tiempos, las exposiciones de las Edades del Hombre han desvelado dos ejemplos de arrocabes con temas figurativos de la

pasión de Cristo en estas tierras castellanas, uno procedente de *Almarail en Soria* y otro en *Santa María de Riaza*, si bien datados en el siglo XIII, lo cual nos lleva al uso de la pintura gótica en algunas techumbres y cubiertas, de lo cual sólo conocíamos los ejemplos aragoneses, caso de Foces y Teruel.

Hay otro tipo de influencia figurativa que se manifiesta en tierras burgalesas y que depende más directamente de *la techumbre de la catedral de Teruel.* Este es el caso de la techumbre de par y nudillo de *San Nicolás de Sinovas* que ofrece en el siglo XV una visión del mundo según las concepciones de la época, con santos, mártires, apóstoles y alusiones a la vida de Jesucristo, mientras que por otro lado las referencias a seres míticos, trabajos y creencias del momento también tienen su reflejo, a la manera de un gran álbum o Biblia ilustrada para mentes sencillas (fig. 16).

El sistema de cubierta plana o ***alfarje*** es corriente en *palacios como el de Pedro I en Astudillo*, obra de mediados del siglo XIV, o *el palacio de los Luna en León* que ya pertenece al siglo siguiente. También se da en el *palacio de las Leyes y en el claustro de las mercedarias de Toro*, o en los restos de la casa del siglo XV convertida en *convento de las Dueñas en Salamanca.*

Una forma de cubierta plana en la que se combinan ambos sistemas se da en algunas *sacristías*, como en la *parroquial de Villemar, la de San Esteban de Castromocho y la iglesia de Alcózar,* obras todas del siglo XVI y en las que predomina la labra de la madera en formas recortadas y abiseladas.

Un sistema de techumbre plana , rica en decoración pues recoge formas de lacería ataujerada o claveteadas directamente sobre su estructura de vigas, es el taujel. Existen pocos ejemplos de éste, tan sólo la cubierta de *los baldaquinos funerarios en la iglesia del Salvador de Oña* que se construyeron a fines del siglo XV. Hay asimismo un taujel *en la capitular de la catedral de Burgos*, obra del siglo XVI y creo recordar otro en la de Zamora. Algunos coros ofrecen en su parte baja esta estructura de taujel, como el de *la parroquial de Narros del Castillo.*

Las techumbres a dos aguas tienen infinitas variantes y ya hemos contemplado algunas dependientes del sistema de tijeras o de par e hilera. Pero sin embargo, son muy escasos los ejemplos del tipo de ***techumbres a dos aguas sobre arcos diafragmas***, un sistema que tendrá una gran aceptación en el gótico levantino y con techumbres mudéjares de gran valor y que a su vez tiene la ventaja de aislar partes del templo y de la nave en caso de incendio. En Castilla y León los ejemplos son contados y se remiten siempre a iglesias de gran amplitud. Este es el caso de la parroquial, antes *abadía de Husillos* que curiosamente tuvo vigas decoradas con temas epigráficos islámicos. En *Santa María de Becerril de Campos* se aplica este sistema para dar una mayor amplitud a la

nave y permitir el apoyo de las vigas, pero se reproduce el esquema de par y nudillo que perdió su lazo en la reforma barroca que ocultó con bóveda la techumbre. Zamora ofrece dos buenos ejemplos: el Salvador de *Ayoo de Vidriales y San Andrés de Zamora* que se sirve del mismo tema de lacería en el almizate y con formas apeinazadas propias del siglo XVI, frente a los temas polícromos de las dos iglesias palentinas que corresponden a fines del siglo XV.

Las techumbres de par y nudillo son frecuentes para la nave de los templos. Su sistema de quebrar las fuerzas y atar los pares con un elemento a la vez ornamental, como es el almizate con temas de lacería, piñas o chellas es un recurso que goza de gran aceptación y resulta además funcional y decorativo. La iglesia de *Santa Clara de Astudillo,* obra de mediados del XIV, *el claustro de San Antonio el Real*, de fines del XV, *San Nicolás de Sinovas* (fig. 16)*, San Nicolás de Madrigal en su nave central y la parroquial de Narros del Castillo* en el mismo tramo son ejemplos de este tipo. Oros ejemplos son: *la Asunción de Soliedra, las parroquiales de Hernansancho, Blascosancho, Monsalupe, El Oso y otras varias de la Moraña de Ávila*, la nave central de la iglesia de *Santiago de Tordehumos* y posiblemente las cubiertas de las naves de la *ermita de Muñó, San Adrián de Villavieja de Muñó*, donde los escudos aluden a la familia Rojas, al igual que e Monzón de Campos y en Hontoria de Cerrato.

Unos sistemas más complicados a partir del par y nudillo son las llamadas ***techumbres de artesa*** por reproducir de forma invertida el diseño de ese objeto usual en las matanzas y amasado de pan. Tiene cuatro lados para equilibrar mejor de esta forma las tensiones de los muros laterales y de la cabecera o pies del templo. Las artesas pueden ser apeinazadas o ataujeradas. Las primeras dejan a la vista la estructura de vigas y las segundas las encubren con una tablazón que repite temas de lacería claveteada o pintada.

La ***artesa apeinazada*** existe en algunas capillas y cabeceras de templos a partir del siglo XVI, como en la *capilla del castillo de Castrillo de Don Juan* (fig. 11)*, ermita de San Pantaleón de Osorno, torre del monasterio de San Bernardino en Cuenca de Campos*, hoy en el Museo Diocesano de Palencia, *pórtico de San Martín del Obispo*, templo de *Saelices de Mayorga, San Leonardo de Zamora y Valdenebro.* Por lo general usan un sistema de lima simple o ***limabordón*** en los ángulos, aunque en otros casos, como en las parroquiales de *Villaherreros, de Bahillo y Torre de los Molinos* utilizan la ***lima doble o moamar***, lo cual le da un aspecto más decorativo. En los pórticos como *Quintanilla de la Cueza y en Mayorga de Campos (Santa Marina*) utilizan un mínimo sistema decorativo a partir de los propios pares, rematando en una lacería agramilada.

Este sistema de artesas apeinazadas no permite mayor ornamentación que la que aportan los *gramiles* y algunas mínimas líneas en azul y rojo. Sin embargo, ***las artesas ataujeradas*** y con decoración claveteada ofrecen ricos muestrarios de

este tipo. En la *Capilla de Santiago de Las Huelgas de Burgos* se da un ejemplo de artesa cuadrangular con temas de lacería que se data en 1275 y que se quiebra formando cinco paños. En la cabecera de los templos de *Boada y Añoza* existe este tipo de artesa ataujerada muy relacionada con lo que denominamos el estilo de Campos y con el *estilo del maestro de Fuentes de Nava.* Son obras de inicios del siglo XVI (fig. 17). Sobre planta rectangular y datada por un friso de yesería en 1422 tenemos la artesa de la capilla funeraria de Pedro García Dávila Gómez y su mujer *en Santa María de Arbás de Mayorga de Campos* (fig. 12).

Uno de los mejores ejemplos de este tipo de cubierta es el existente en el *crucero del templo de Santa María en Fuentes de Nava* que habrá que atribuir a un experto maestro, no sólo en el arte de la lacería, sino también en el de la escultura, ya que realiza para presidir esta techumbre el busto de Cristo y los cuatro símbolos del Tetramorfos, un tema que aparte de lo inédito, conjuga lo cristiano del templo con la geometría total de la techumbre. Obra posiblemente del mismo autor o taller es la capilla que existe en *la Asunción de Villacé* y que repite la figura central dentro de una similar decoración geométrica.

Las formas ochavadas o de artesas de ángulos quebrados son las más frecuentes para cubrir las naves de los templos, si bien también ofrecen la doble alternativa de ser apeinazadas, esto es, mostrando sus estructuras o cubriendo éstas con tablazón claveteada y pintada.

Dentro de las primeras, existe un tipo de ***techumbre ochavada*** que gozará de una amplia aceptación en León y que tiene como modelo la techumbre de la *sala capitular de San Marcos de León.* Son todos ejemplos del siglo XVI y entre ellos hay que citar las cubiertas de las *parroquiales de San Cristóbal de Entreviñas, la de Alija del Infantado y la nave de la parroquial de Almaraz de la Mota,* hoy desaparecida. La labor de labra es de gran valor plástico y surge a partir de formas de alfardones o azafates, que a su vez organizan el desarrollo de toda la techumbre en grandes formas acasetonadas. Esto es lo que conocemos como *escuela o taller de León*, si bien tiene sus ramificaciones en puntos limítrofes y en algunos casos perdió las techumbres artesonadas de este tipo, como ocurrió en la *parroquial de La Bañeza y en San Nicolás de Madrigal*, donde se ha utilizado la techumbre en el coro actual, mientras en la anterior forma parte de un frontal de altar.

Hay tipos de techumbre ochavada con estructuras de madera vista en las vigas, pero que mantienen la tablazón por debajo con rica policromía y temas heráldicos o animalísticos, como en el caso de *San Pedro y San Miguel en Villalón de Campos*, obra del conde de Benavente en el siglo XV y de *las parroquiales de Melgar de Arriba, Villafuerte de Esgueva,* obra de inicio del siglo XVI y de la familia Franco de Guzmán y *Villanueva de la Condesa.* Muy perdida, si es que aún resta algo está la de *San Pedro de Acebes* en su nave.

Un tipo de techumbre que se define como de ***Cisneros***, tendrá gran importancia para toda la zona de Tierra de Campos. Son techumbres que imitan lo apeinazado, pero que están formadas por formas ochavadas u ochavos con decoración claveteada en madera de pino sin pintar que repite la geometría al uso. En *San Facundo de Cisneros* tiene el mejor ejemplo con sus decoraciones en rombo que cubren la nave central y laterales. En el cercano templo de *San Miguel de Mazuecos de Valdeginate* se repite este tema, así como en la nave de *San Justo de Cuenca de Campos*. Formas de ochavo para el presbiterio dentro de esta tipología son las de *El Salvador de Quintanilla de la Cueza, la de Renedo del Monte, La Asunción de Villacid y una de las capillas en la cabecera de Villalcón*. Las *parroquiales de Lagunilla de la Vega y de Escobar de Campos* usaban este sistema de cubierta de madera que indica una cierta relación con los creadores del estilo Cisneros (fig. 18). La primera ardió completamente hace pocos años, estaba fechada por una inscripción entre 1597-1604.

En la provincia de Zamora y tierras limítrofes se da la difusión del ***tipo figurativo***, surgido a partir de las yeserías de los Corral de Villalpando y realizadas en madera en techumbres como *Santa María de Castroverde de Campos* (fig. 19) *o la de Grijalba de Vidriales*. Este mismo caso es el tema de las virtudes cardinales que aparecen en la parte alta de la techumbre de la nave de *San Justo de Cuenca de Campos* (fig. 29) y en las representaciones de reyes y personajes bíblicos del *coro alto de Bolaños de Campos*. La labra de la madera guarda ciertos paralelos con la del *coro de San Pedro en Villanueva de los Caballeros*, de la misma forma que un sistema de cubierta de ochavo que aparece en la parte posterior del templo de *Santa María de Castroverde de Campos* tendrá su idéntico reflejo en San *Esteban de Villamayor de Campos*.

Hay un elemento decorativo que aparece en muchas de estas techumbres zamoranas y vallisoletanas cercanas y es el de ***la linterna o piña con columnillas*** que remata alguna techumbre y que curiosamente se ha conservado en algunos templos, incluso sin rastro de la techumbre. Es tema similar al de *Cuenca de Campos* y aparece en *Santiago de Villalpando*, en *Santa Marta de Cerecinos de Campos*, en *Quintanilla de la Cueza, en Renedo del Monte y en San Pedro de Acebes,* actual despoblado de Guaza de Campos.

Hay ***techumbres ochavadas apeinazadas*** mostrando sus estructuras de madera en la *Asunción de Cantaracillo* y en las parroquiales de *Macotera, Aldeaseca, San Pedro de Villoria, Villar de Gallimazos,* en la *capilla norte de Rágama* y en *la ermita de Villacastín*. Obras todas del siglo XVI. Otros ejemplos interesantes son los de las *parroquiales de Flores de Ávila y San Cipriano de Fontiveros*. Un importante repertorio de techumbres de este tipo se ofrece en las naves de *Fresno de la Vega* y otras simples son las de *San Segundo en Ávila y San Andrés* en la misma capital, lo que también manifiesta un hecho

más que común en la arquitectura del siglo XVI: la transformación de las techumbres de los edificios románicos que a partir de estos momentos se cubrirán con obras mudéjares. Este hecho que transforma muchos de estos templos y los cubre o acaba de cubrir con formas de madera del momento, nos prueba en todo el territorio de Castilla y León la existencia de una fiebre constructiva que se refleja en muchos casos en los libros de fábrica de algunos templos y en la preocupación de algunos visitadores de la época que ven la mala situación de los templos medievales y el deterioro de sus estructuras de madera.

Hay ***ochavos*** de gran calidad y dentro de esta estructura ***apeinazada***, como los de *la capilla mayor de Grajal de la Ribera o Mansilla Mayor*, los del convento del *Sancti Spiritus en Toro y de las monjas Sofías* en la misma localidad (fig. 20). Otros ejemplos más sencillos son los de *Villarmentero de Campos, Aldealengua*, la diminuta techu*mbre de ermita de la Piedad en Osorno y la* techumbre central de San Marcos en Salamanca.

Las formas ***ataujeradas*** también mostrarán aquí un mayor lujo y dispersión por la zona. Hay tres formas semioctogonales en las *cabeceras de San Facundo de Cisneros, San Antonio el Real y Santa Clara de Tordesillas*. Otras ya completas y del mismo estilo se dan en la iglesia de *Santiago de Calzada de los Molinos, en San Miguel y San Pelayo de Barcial de la Loma, San Nicolás de Castroverde de Campos* (perdida), *Santo Tomás de Revellinos de Campos y en la ermita del Cristo de Villafilar*, junto a Cisneros.

En ella se da el último paso de la actuación del carpintero ***Juan Carpeil*** que firma su obra en el presbiterio de la *iglesia de las Nieves en Villamuera de la Cueza*, en los primeros años del siglo XVI y al mismo tiempo trabaja en la cercana *capilla de la Virgen del Castillo en San Facundo de Cisneros* y por ello hemos de sospechar su intervención en *Villafilar* (fig. 21). Su sistema de cubierta recoge un ingeniosísimo para pasar de la planta cuadrada a la octogonal y de dieciséis lados a partir de unas pequeñas trompas de mocárabes y de paños alternados triangulares y trapezoidales. En el último ejemplo mencionado, la cabecera de la ermita de Villafilar, llega a complicar la solución aún más, alternando dos tipos geométricos, uno hacia la cabecera y otro hacia los pies del templo (fig. 22).

León también conoce algunos ejemplos de esta tipología de ***ochavos*** en las cabeceras de los templos, muy ricos y con decoración de mocárabes, como el caso de *Valdesaz de los Oteros, San Justo de los Oteros y Jabares de los Oteros*, donde como puede verse la comarca desarrolla un tipo de carpintería muy similar, pero que en años pasados se encontraba muy amenazado de desaparecer.

Las techumbres ataujeradas usan a menudo un sistema ***de paños*** que aproximan sus estructuras a formas más redondeadas. He visto ejemplos de este tipo

en las techumbres de artesa y también se dan en las *medias techumbres techumbres ochavadas como en Tordesillas y en Cisneros.* Un ejemplo de una ochavada completa es la nave de la parroquial de *Santa Colomba de la Vega* que muestra unos escudos episcopales que datan la obra en los inicios del siglo XVI.

Un tema también poco estudiado es el de las techumbres que muestran entre sus temas ornamentales de tipo geométrico o vegetal, algunas ***imágenes de tipo figurativo*** que conviene tener en cuenta. Este es el caso de la *cabecera de la iglesia de Santa Clara de Tordesillas,* donde parecen representarse algunas figuras de reyes, santos o apóstoles. El mismo tema se da en la parte anular de la techumbre de ochavo de *Santa María de Alaejos* y también puede ser descrita como una representación de la corte celestial y de las propias concepciones sociales y religiosas mantenidas del bajo medioevo.

En *el Alcázar de Segovia* y de la misma manera en el de Sevilla, frisos de yeso y pinturas alternaban la representación de seres míticos y monarcas españoles. Este hecho que en modo alguno se encuentras lejos de esa concepción didáctica religiosa que hemos visto en algunas techumbres, parece explicar esa visión histórica como un todo continuo, que tanto las Crónicas de algunos Reyes españoles, como los conocimientos científicos de la época explicaban. Si podemos hablar de una Historia de la Salvación en las techumbres de los templos, ¿por qué no utilizar el término de una Historia de España en otros edificios de tipo civil?

No hay que olvidar que ambos aspectos conviven en la sociedad medieval y por ello no es extraño que los Reyes de Israel aparezcan en algunos templos junto a los reyes castellano-leoneses. Tampoco es de extrañar que algunos mitos de la antigüedad se reinterpreten con formas y figuras de época. ¿No es demasiado extraño que en las luchas genéricas que entablan caballeros y jóvenes se repitan siempre los mismos animales y seres: jabalí, ciervo, dragón, león salvaje...? ¿No es menos cierto que estos temas son los recogidos por una literatura popular e incluso por una literatura clásica que adapta los grandes mitos al uso, como los trabajos de Hércules, las hazañas de Alejandro Magno y algunos caballeros del ciclo artúrico? ¿No podríamos interpretar como tal el coro alto de madera de la Parroquial de Bolaños de Campos, con temas frecuentemente repetidos en claustros y palacios del primer Renacimiento? (fig. 29).

La temática figurativa y heráldica es la menos conocida dentro del estudio de las techumbres de Castilla y León, pero dadas sus implicaciones con la pintura gótica y renacentista y en otros casos con la misma escultura de este último estilo, se hace imprescindible para conocer la evolución de algunas formas y la popularización de algunos motivos iconográficos. Las técnicas empleadas en este tipo de ornamentación inciden por lo general en variantes de temple húmedo, sirviéndose aglutinantes naturales. La preparación de las maderas muestra un evidente cuidado del soporte de yeso y cola y se da también algu-

na vez el uso de telas enyesadas para cubrir grietas y conseguir una mejor superficie pictórica.

Muchas ***labores de labra en la madera*** no fueron policromadas, ni se pensó tal fin. Los efectos plásticos se logran al incidir la luz sobre las superficies labradas, abiseladas, escamadas, ajedrezadas u otras variantes decorativas. Piñas de mocárabes y algunas partes del almizate fueron decoradas con finas capas de yeso y oro, de la misma forma que en algunos alfarjes se realizó este trabajo sobre las chellas. Las vigas sea cual fuere su escuadría y algunas estructuras de jaldetas mantienen a lo largo del siglo XVI el consabido tema de gramiles en rojo y azul. Por lo general, se protegieron las techumbres sin policromar con aceites y barnices que resaltaron los relieves de la talla.

Algunos elementos figurativos plásticos fueron realizados con la misma técnica que piezas para retablos, sillerías o mobiliario, pudiendo sospecharse la mano de un autor o escuela definidos. Hay que insistir que la policromía de las techumbres se realizó por lo general estando la techumbre en tierra y no *in situ*, cosa que repiten ciertos autores. Basta con ver desde cerca algunas tablas y lazos, como las de *la ermita de Muñó o de Hontoria de Cerrato*, para observar que la policromía sigue más allá de los límites de la obra de carpintería vista y lazo.

La obra de carpintería de lo blanco se continúa a lo largo del siglo XVII, pervive en edificios públicos, en la arquitectura civil y en estructuras urbanas. Hay sin embargo algunas *techumbres del Museo Nacional de Escultura de Valladolid* que proceden de diferentes lugares de la geografía española, caso de una techumbre de influencias aragonesas del siglo XVI y otra del *palacio del Marqués de Monsalud en Almendralejo*, del siglo XVIII, con un ejemplar paralelo en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, según la moda e iconografía del siglo XVIII y algo del barroquismo portugués.

Entre las techumbres que han sido desplazadas de su lugar de origen hay que citar *en el Museo Diocesano de Valladolid*, una de *Fuente el Sol* y varias del entorno de Campos sin montar, mientras que a procedente de *Santa María de Arbás en Mayorga de Campos* está montada de forma extraña, ya que nunca fue el alfarje que allí aparece. La *Diputación Provincial de Valladolid* tiene en su sede dos techumbres bien montadas y conservadas. Una pertenecía al *Colegio de San Gregorio*, mostrando el escudo de fray Alonso de Burgos y numerosos paralelos con las otras techumbres existentes en este edificio, y que van de fines del XV a los primeros años del siglo XVI, con excelentes ornamentaciones de lacería, policromía y temas vegetales y heráldicos de época. La otra procede de la parroquial de *Villafuerte de Esgueva* y es obra de los Franco de Guzmán, según escudos existentes en las tabicas y que tiene paralelo en la denominada alfombra del Almirante en el Instituto Valencia de Don Juan en

Madrid, que pudo proceder de este lugar y ser encargo de esta familia a inicios del siglo XVI, si bien recientes trabajos la vinculan con esta misma familia Franco en Toledo.

El *Museo Diocesano de Palencia* también recogió numerosas piezas completas como el *coro de San Juan en Moral de la Reina*, una *techumbre de la torre de las vistas en el convento de San Bernardino de Cuenca de Campos* y el *coro de San Miguel de Támara de Campos*. En la iglesia de *San Miguel de Palencia* existe un coro bajo la torre que ha sido formado por piezas de un alfarje existente en una casa del siglo XVI destruida en las cercanías de la catedral y de los canes procedentes de la *ermita de la Cruz en Piña de Campos,* antigua sinagoga del lugar. Otro tanto sucedió con la *casa de la calle de la Bodega en Cisneros* que fue llevada al Museo de Santa Eulalia de Paredes de Nava, también obra del siglo XVI. En el Museo Provincial de León existen numerosas piezas de madera, unas de la llamada *Casa de la Beneficencia*; son del tipo de techumbres de Campos del siglo XVI y parecen corresponder a alguna pechina de la techumbre. Otras proceden de *la Cocina de la Reina en el monasterio de Carracedo* y son piezas de interés y cierta antigüedad. También existen otras vigas y canes sueltos. Y otro tanto puede decirse en Museos de fuera del ámbito castellano. Haría falta realizar un Corpus de techumbres de Castilla y León antes de que sigan desapareciendo de forma un tanto drástica.

Además de las techumbres de madera hay otra serie de elementos leñosos que forman parte de la vida civil cotidiana: casas, palacios y soportales. Pero, quizás sea la aparición del ***coro alto de madera*** en las iglesias de Castilla y León lo que de forma más evidente cree un elemento para cubrir las necesidades eclesiásticas de las parroquias, como la introducción de órganos y coros para los clérigos o aumentar el espacio del templo. Por lo general, estos coros se apean en alfarjes con una rica decoración en los papos de las vigas y en la tablazón, frentes decorados con cabezas de animales y tabicas que repiten temas heráldicos y figurativos.

Hay alfarjes pequeños que se estructuran en tramos sobre otras vigas jácenas, como en *San Pedro de Tejada y en San Juan de Ortega*. Los hay con temas pintados aplantillados de tipo gótico y naturalista, como *San Pedro y Santa María de Astudillo*, en la *parroquial de Melgar, en Santa Clara de Palencia y en San Bernardino de Cuenca de Campos*. Otros siguen pautas y motivos del Renacimiento, caso de *Zorita del Páramo, Galleguillos de Campos y Pozuelos de Fuentidueña*. Los coros muestran por lo general las armas de sus patronos: *Manuel en Boada de Campos, Castilla en San Francisco de Palencia y los Rojas en Monzón de Campos y en Villavieja de Muñó*. El *coro de San Miguel de Támara* ofrece concomitancias con el de *Santa Juliana en Castrillo Tejeriego* y muestra la presencia de animales con rostros humanoides y vestidos a la moda

de los personajes de época. A veces, estos temas llegan a representaciones de gran humor, como en *Santa María de Becerril de Campos* donde se representan y diferencian caballeros y damas con bigotes y collares de perlas. Este tema de agrupaciones por parejas tuvo variantes, como el caso de representaciones de soles imitando rostros humanos en *la Natividad de Villasandino*, parejas reales como en el *claustro de San Juan de Castrojeriz* y como último ejemplo sería Becerril de Campos y alguna figura desnuda en el *coro de San Juan de Santoyo*, cuyo coro posiblemente sea el mejor de la comarca, con una soberbia representación de personajes de época que corresponden por la moda mostrada a la segunda mitad del XV (fig. 30).

Dos coros de singular riqueza son el de *San Lorenzo de Toro y el de la capilla de Anaya en la Catedral de Salamanca* con decoración de lazo y policromía muy importantes. Otros se decantan por formas renacentistas y casetones como *Bercianos de Vidriales y San Pedro de Villagarcía de Campos.*

Aparte de los coros, es frecuente el uso de ***cabezas de canes en aleros de casas*** y donde cabezas de toros, rollos y canes de S con cintas o sogueado dan una imagen figurativa que tanto puede verse en *palacios como el de Astudillo, puertas de ciudad como Santa María en Burgos o en el hospital de Puente de Villarente.* Los temas en S se proseguirán en el siglo XVI y en fechas posteriores.

Los entramados de madera dan su ambiente a muchas villas castellanas o leonesas, como *las casas de Doña Sancha en Covarrubias*, pero sus vigas policromadas han desaparecido hoy y tan sólo alcancé a ver una en el bar Golden de Melgar de Fernamental. Sin embargo el tipo de casas con aleros y plazas porticadas se mantiene en ciudades de la zona como *Becerril de Campos, Saldaña, Medina de Rioseco y el destruido barrio de Santa Ana en León.* Los *hospitales de peregrinos* no sólo se sirvieron de techumbres y alfarjes de madera de este tipo, sino en algunos casos decorados con ricas lacerías, caso de *La Concepción y el del Rey en Burgos y los conocidos de Frómista o Villasandino.*

Un importante ejemplo de la madera mudéjar son los ***muebles y puertas*** de algunos edificios de la zona. Entre los ejemplos de ebanistería con una rica lacería y el escudo de los Reyes Católicos, fechado posteriormente al 1492 *está la puerta de taracea del coro alto de San Hipólito de Támara.* Las puertas más antiguas fueron citadas en el monasterio de las Huelgas, una taifa del siglo XII y otra copia mudéjar del XIV. Tan sólo recuerdo *dos puertas mudéjares en las catedrales españolas de Salamanca y Cuenca.* Otra buena *puerta de lacería es la de Gamonal en Burgos* y una pintada de este tipo, cobijando en el reverso un gigantesco salvaje, procedía del *Arco de Santa María* y está *en el Museo Provincial de Burgos.* Por contraposición a las anteriores tiene una sola hoja y pertenece al siglo XV. También del siglo XV es la *puerta de sagrario de origen leonés* indeterminado, existente *en el Museo Arqueológico Nacional,* y cuyas

decoraciones son góticas, así como las inscripciones JHS y XRS. Algunas puertas de monasterios y templos debieron de tener temas ornamentales o labor claveteada de lazo y geometría, como la señalada *del antiguo monasterio de Carrizo en León*, hoy en la colección del Museo Marés de Barcelona, sus paralelos con puertas como las de Agramunt, Tárrega y Sigena son evidentes y sus cronologías oscilan entre los siglos XIII y XIV. Únicas y ya del siglo XVI son las puertas dobles de la capilla funeraria del Monasterio de Tórtoles de Esgueva y la del palacio de los Acuña/Buendía en Dueñas (figs. 23 y 24).

Entre los ***muebles mudéjares*** evidentes y conocidos de tierras de Castilla y León hay que citar las ***sillerías de coro*** de los monasterios de *Gradefes y de Astudillo*, hoy en el Museo Arqueológico Nacional. Tres sillas incompletas con temas de procedencia almohade, grafías islámicas y alusiones a un león heráldico polícromo quedan del primero, datadas a fines del siglo XIII, mientras que del segundo quedan cuatro sillas con policromía, escudos de María de Padilla y un alero de cabezas de canes de tipo figurativo. El resto de las sillas salieron de España y están en la Misión de San Diego en California.

Un importante *armario para documentos existe en el Museo Diocesano de León*, procedente de la catedral y sirvió para guardar documentos del archivo. Su decoración es ataujerada con lazo claveteado, alternando formas de hierros en cruces y lacería musulmana con la imitación de formas apeinazadas sobre fondo rojo y datándose entre fines del siglo XIII y el XIV.

De inicios del siglo XVI es el *pie de órgano en la capilla de Anaya de la catedral de Salamanca* con temas de lacería y dorados, aunque anuncia ya el período renacentista en el que se construyó. *La alacena de origen granadino en la colección Javier Cortes* y que conocí en Saldaña era también obra de avanzado el siglo XVI, policromada con un gran octógono en sus dobles puertas y restos de lacería incompleta (fig. 25). Desgraciadamente quedan pocos restos in situ de otros elementos de mobiliario, casos de arcones, mesas y muebles. A ello se une el abandono de algunas viviendas civiles en donde hace veinticinco años aún documenté puertas y contraventanas y que hoy están en ruina total. Este sería el caso de *las puertas de madera de inicios del siglo XVI, existentes en el palacio de los Buendía o Acuña en Dueñas*. Nadie sabe dar razón ahora de ellas y otro tanto ha pasado con *las que conocí en una casa de Fuentes de Nava*. En la actualidad una parte se ha vendido y otra ha sido demolida. Eran puertas con labor de pergamino correspondientes a inicios del siglo XVI. Otras conocí en el Museo del castillo de Ampudia y en alguno de los Museos de la zona.

Entre otros elementos de carpintería hay que señalar el ataúd de madera del Museo Arqueológico Provincial de Valladolid. *El arca mortuoria del infante don Alonso* tiene decoración mudéjar con repetición de escudos de la familia Manuel. Otras arcas mortuorias con lacería son *las del antiguo monasterio de Oña*, hoy parroquial y que aparte de las labores de madera tallada han aporta-

do como en el caso vallisoletano restos de las ropas de los difuntos y que configuran una importante colección de vestidos medievales en donde también se patentiza la mano de obra musulmana.

Dos piezas de madera muy singulares y procedentes de León son *el juego de ajedrez y tablas del Museo de León* y que está vinculado por los escudos con la familia Luna que ya he publicado y estudiado en más de una ocasión, pero que sigue sin restaurarse correctamente, pues la ornamentación del lado de las tablas *(nard)* ha sido superpuesta sobre el lado del ajedrez, posiblemente porque nadie se percató que el reverso también era un juego. Conserva curiosamente el gancho de colgar o de atar la bolsa de las piezas (fig. 26). La otra pieza es una *bandeja de madera que proviene del convento de las Concepcionistas de León y que se vincula con Doña Leonor de Quiñones*. Sus motivos ornamentales son más claramente renacentistas y se data de entrado el siglo XVI, mientras que el ajedrez se movería en un marco de fines del siglo XV al XVI (fig. 27).

Cuero. Miniatura. Tejidos. Alfombras y Metales

Usado para cubrir paredes de los edificios de tapial en forma de *guadamecíes o cordobanes*, de los que sólo quedan ejemplos de *frontales de altar* renacentistas y sin motivos mudéjares, también se empleó en *sillas o jamugas*, para forrar arcones o simplemente en paneles decorativos. Recuerdo un par de *arcones en el Monasterio de las Huelgas de Valladolid* y que se ponían en relación con la fundadora. Decorados con chapa metálica y claveteados exhiben unas curiosas formas decorativas de herradura o espuela. De este tipo hay *varios en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid* con tapas abombadas y cerrajería gótica. Otros con decoración de nudos de Salomón y lacería recuerdo *en el Alcázar de Segovia* y alguno *en el monasterio de Astudillo.*

Entre los ***cordobanes*** hay varios usados como *estuche de crucifijo, caso del de Fernando de la Cerda en el Museo de Telas de las Huelgas* y que se fecha en el siglo XIII. En las ***encuadernaciones mudéjares*** hay numerosos ejemplos en catedrales y monasterios de Castilla y León. Muchas de ellas han sido estudiadas y catalogadas por Hueso Rolland, Rico y Sinobas o López Serrano.

Otro tanto sucedería con lo relativo a ***Miniaturas***, recuerdo algún inventario de catedral, como la de *Palencia*, donde se hacía un apartado de las supuestas como mudéjares, posiblemente sobre la base de los temas de lacería o geometría empleados en letras capitales, orlas o en algunas páginas.

En lo relativo a ***tejidos*** el *Museo de las Huelgas de Burgos* conserva la más amplia colección de piezas medievales procedentes del panteón real y de los que se salvó tras los diferentes saqueos de que fue objeto. Aparte del estudio original de Gómez Moreno, Joaquín Yarza ha realizado uno reciente con motivo de la exposición presentada en el Palacio Real de Madrid en 2005. Sin

embargo, considero que Manuel Valdés en su estudio sobre la arquitectura mudéjar nos hizo una interesante introducción al tema del vestuario cortesano y los símbolos reales o imperiales que se emplearon en Castilla y León y que imagino estará recogido en otras páginas de esta publicación sobre el mudéjar en España.

Las vestiduras ricas del panteón de las Huelgas son un elemento definidor del poder de la monarquía castellana. Convertidas en símbolo de poder en algunos casos destacan elementos heráldicos castellanos y otros figurativos que tiene raíces en lo hispano musulmán. Junto a ello el empleo de telas ricas en el ceremonial funerario se carga de una suntuosidad que no recordamos en la vida cotidiana, si se exceptúan ceremonias de coronación o mantos reales, como es el caso del manto de D. Sancho en la Catedral de Toledo. La iglesia quiso incluso servirse de estos tejidos musulmanes para dignificar su estructura piramidal.

Aparte de los tejidos de las Huelgas, están los de *Villalcázar de Sirga*, hoy en el Museo Arqueológico Nacional y la tela o sudario de Doña Mencía (+1227) en el *monasterio de San Andrés de Arroyo*. También del siglo XIII es la tela de amortajar del infante don Alonso, hijo de Sancho IV y María de Molina, conservada en el Museo Arqueológico Provincial de Valladolid. Y de la misma fecha son las *vestiduras de pontifical del arzobispo Ximénez de Rada (+1247) en el monasterio de Santa María de Huerta*. Muchas de estas telas nos hablan por lo general de un comercio con el sur y con talleres musulmanes o granadinos. Otras telas conservadas en Castilla y León, en relicarios e iglesias son más bien de procedencia árabe u oriental y pertenecen al siglo XI, como las telas de San Isidoro, Gormaz y Oña. Sin embargo las *conservadas en Covarrubias, pertenecientes a la infanta Cristina de Suecia* son del siglo XIII, si bien parece que hay algún fragmento de turbante o velo anterior en el conjunto.

Las ***alfombras mudéjares*** han sido siempre vinculadas con el sudeste español y los talleres de Chinchilla, Liétor o Alcaraz, así como con el patronazgo de los Almirantes de Castilla. Ya aparecen citadas en el testamento de doña Juana de Mendoza, almacenadas primero en Santa Clara de Palencia y luego en Santa Isabel de Toledo, salieron de España hace un siglo. La conservada en el Instituto Valencia de Don Juan, yo la daté de inicios del siglo XVI y catalogué hace unos años por los escudos, similares a los de la iglesia de Villafuerte de Esgueva y donde está documentada la familia Franco de Guzmán. Mi compañera Cristina Partearroyo, excelente conocedora del tema de tejidos hispanomusulmanes, me dice que el escudo pertenece a los Franco de Toledo y da esa procedencia, aunque yo no conozco por el momento ninguna casa, convento o presencia de dicha familia en Toledo (fig. 28). De las misma forma, la documentada exposición de Sánchez Ferrer justifica los talleres del sudeste, más siempre me ha llamado la atención, no sólo que las alfombras aparezcan siempre fuera de esta zona y en el triángulo Villafuerte-Palencia-Monzón-Aguilar de

Campos es donde aparezcan las piezas y los escudos más frecuentes de estas familias. Siempre he manifestado por ello mi extrañeza ante la creencia oficial.

Una alfombra del tipo Holbein conservaban *las clarisas de Medina de Pomar* y varios *fragmentos de alfombras del Almirante* he visto en la colección del *Instituto Valencia de Don Juan o en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.*

Por lo que respecta a ***metales***, aunque tengamos constancia de herreros mudéjares poco más podemos saber. Imagino que todos los clavos y decoración en puertas, muebles o aldabas tuvieron esa procedencia. Conocemos *los acicates del Fernando de la Cerda*, muerto en 1275, *parecidos a los de San Fernando*, de la misma forma que *la espada* de este último se guarda *en la Armería Real en Madrid* y se data también de la segunda mitad del siglo XIII. Otras piezas como *el plato de plata de Briviesca* que Torres Balbás definió como mudéjar, algunas *cruces procesionales como las de Piñel de Abajo o Velilla* repiten temas geométricos o alternan motivos góticos con mudéjares. Otro tanto sucedería con *las arquetas de azófar* de los siglos XIV y XV, procedentes de *Nava del Rey* y hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y de esos mil útiles cotidianos que a menudo aún perviven en las cocinas monásticas, caso de *almireces de costillas*, al igual que arcas y relicarios.

Hasta aquí el intento por desvelar la importancia de las artes aplicadas o decorativas del mudéjar castellano-leonés, teniendo plena conciencia que mucho aún queda por descubrir y más aún por interpretar y valorar este tipo de arte, en la que los mudéjares fueron por muchos años los creadores y difusores de una experiencia artística y un lenguaje muy peculiar en donde lo ornamental se superponía a lo propiamente estilístico.

BIBLIOGRAFÍA

Una completísima bibliografía sobre el tema puede encontrarse en:

LAVADO, Pedro: «La huella musulmana en Castilla y León». *Proyección Histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo,* Valladolid, 1993, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, II, pp. 431-436.

VALDÉS, M., PÉREZ HIGUERA, M. T. y LAVADO, P.: *Historia del Arte en Castilla y León. Tomo IV, Arte Mudéjar.* Valladolid, 1994, Ed. Ámbito, pp. 293-295.

Y en los repertorios bibliográficos actualizados de:

PACIOS LOZANO, Ana Reyes: *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares 1857-1991.* Teruel, 1993, Instituto de Estudios Mudéjares, 450 pp.

—: *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda 1992-2002.* Teruel, 2002, Centro de Estudios Mudéjares, 241 pp.

O en los últimos estudios de mudéjar que tocan la zona:

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Arquitectura mudéjar*. Madrid, 2000, Manuales de Arte Cátedra, pp. 189-220 y 521-544.

AA.VV.: *El Arte Mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Madrid, 2000. Museo sin Fronteras. Ed. Electa, pp. 137-193 y pp. 309-310 (que corresponde a lo último publicado por mí sobre la zona).

GARCÍA DE FIGUEROLA, Belén: *Techumbres mudéjares en Salamanca*. Salamanca, 1996. Eds. Diputación Provincial. Gráfs. Varona, 203 pp. (un monográfico completo de carpintería salmantina).

DUQUE, C., REGUERAS, F. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A.: *Rutas del mudéjar en la provincia de Valladolid*. Valladolid, 2005, Eds. Castilla, 205 pp.

PAVÓN, Basilio: *Tratado de Arquitectura hispanomusulmana. III. Palacios*. Madrid, 2004, C.S.I.C., pp. 350-364, 638-716 y 747-749 (estos dos últimos libros acaban de ser publicados).

Sobre los hallazgos arqueológicos de la zona, palacios de María de Molina en Valladolid, y Real de Medina del Campo, los trabajos de restauración de Tordesillas y la aparición de algunos de estos restos en diferentes exposiciones de las Edades del Hombre o del Centenario de la muerte de Isabel la Católica hay que citar:

MOREDA, J. y MARTÍN MONTES, M. A.: «El palacio real de Medina del Campo (Valladolid)», *V CAME (Congreso de Arqueología Medieval española)*, Valladolid, 1999, Actas, vol. 2, pp. 861-868.

GUERRA, R., DÍAZ, J., CRESPO, J. y CORTÉS, J. L.: «El palacio de Juan II en Arévalo (Ávila)», *V CAME*, Valladolid, 1999, Actas, vol. 2, pp. 869-878.

MARTÍN MONTES, M. A., y MOREDA, J.: «Los palacios de San Benito el Real (Valladolid) y su ornamentación mudéjar», *V CAME*, Valladolid, 1999, Actas vol. 2, pp. 931-938.

MOREDA, J.: «Yeserías mudéjares del palacio real de Medina del Campo». *Catálogo sobre la exposición conmemorativa de Isabel de Castilla en el Museo de Ferias de Medina del Campo*. Medina del Campo, 2004

GARCÍA FLORES, A. y RUIZ SOUZA, J. C.: «El palacio de María de Molina y el monasterio de las Huelgas de Valladolid: un conjunto inédito de yeserías decorativas hispanomusulmanas». *Reales Sitios,* XLI, nº 160, Madrid, 2004; pp. 2-13 (véase también el texto escrito en el *Catálogo de las Edades del Hombre, Ávila 2004* por Luis VASALLO TORANZO).

RUIZ SOUZA, J. C.: «Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio: la relación entre Pedro I y Muhammad V» *Reales Sitios* XXXIII, nº 130, Madrid 1996; pp. 32-40

—: «El patio del Vergel del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas y la Alhambra de Granada. Reflexiones para su estudio». *Al-qantara,* XIX, 2, Madrid, 1998; pp. 315-335.

RUIZ SOUZA, J. C.: «Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios medievales contrapuestos (siglos XIII-XIV)». *V CAME,* Valladolid, 1999, Actas vol. 2, pp. 851-860.

—: «La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano». *Anuario del departamento de Historia y teoría del Arte*, vol. XIII, Madrid 2001; pp. 9-36.

—: «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación». *Anuario del departamento de Historia y teoría del Arte*, vol. XVI, Madrid 2004; pp. 17-43.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: «Doña Leonor de Guzmán y los palacios de Tordesillas: propuestas para una revisión». *Reales Sitios,* Madrid, 2005?

Nota

Agradezco a l@s compañer@s con los que compartí el curso que organizó el Instituto Superior de Formación del Profesorado del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en Tordesillas en septiembre de 2003 cuantas informaciones y separatas me facilitaron, así como a Antonio Sánchez y al grupo del Museo de Ferias, toda su ayuda e información o a Fernando Regueras, Carlos Duque y el mencionado Antonio Sánchez que me facilitaron el libro que acaban de publicar.

Muchas de las fotos que adjunto son fósiles históricos, pues tiene más de 25 años, dudo que algo quede como aparece aquí, si no se ha restaurado o perdido definitivamente. He usado en algún caso las excelentes fotos de mi amigo Javier Ayarza de Palencia por ser más actuales y de mejor calidad, o alguna de las que facilité en su momento para la confección de los tres libros de arte mudéjar castellano en que he participado, editados por Edilesa, Ámbito y Electa y que rehicieron sus fotógrafos. A ellos remito.

Figura 1. Fachada del palacio del rey Don Pedro en Astudillo, luego convento de Santa Clara, mitad de siglo XIV.

Figura 2. Capilla de Santa María o de la Magdalena en el monasterio de Sahagún, ¿1090?

Figura 3. Ábside mudéjar de Santa María de Renedo de la Vega, siglo XIII.

Figura 4. Interior de una iglesia de tres naves del tipo de Tierra de Campos, siglo XVI. Pozuelos del Rey, Palencia.

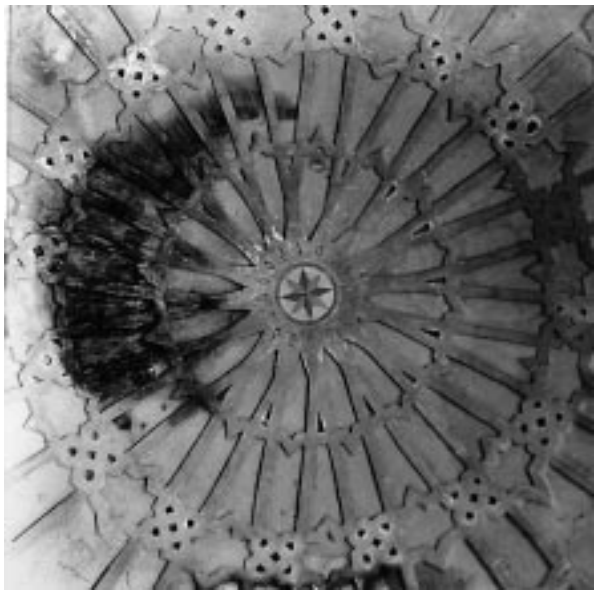

Figura 5. Bóveda de lazo en la capilla de los Velasco en el convento de la Mejorada de Olmedo, Velasco Fernández 1410-1414.

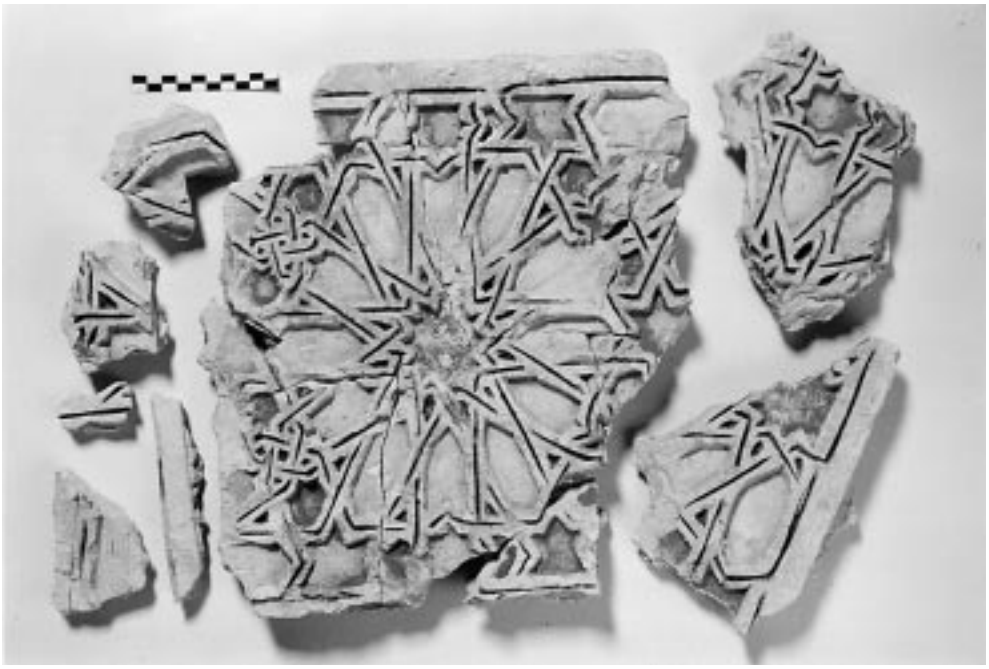

Figura 6. Yesería del palacio real de Medina del Campo. (1390-1412)

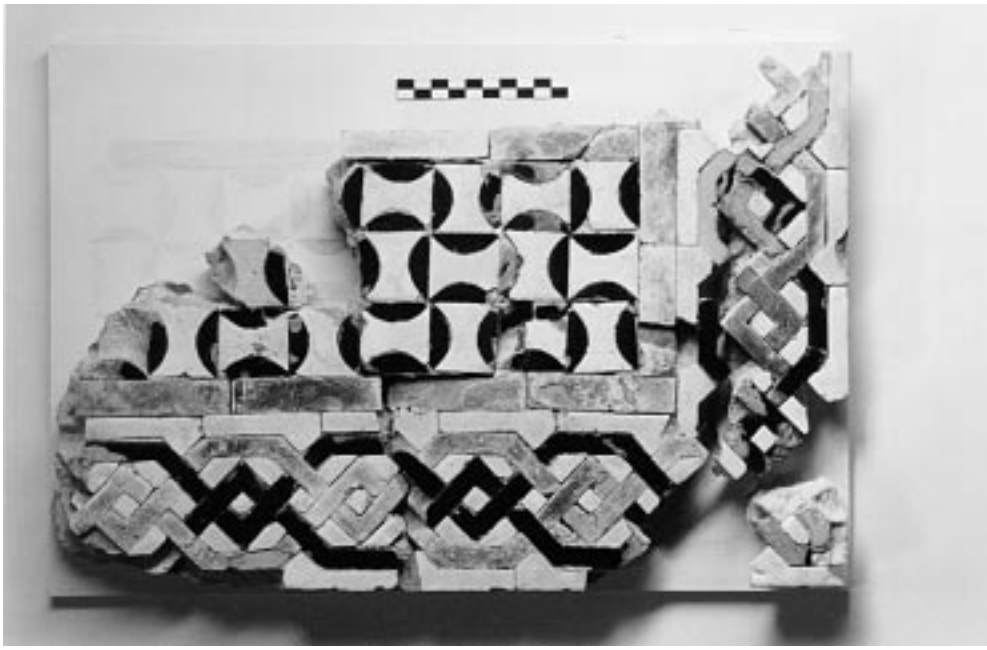

Figura 7. Alicatado del palacio real de Medina del Campo. (1390-1412)

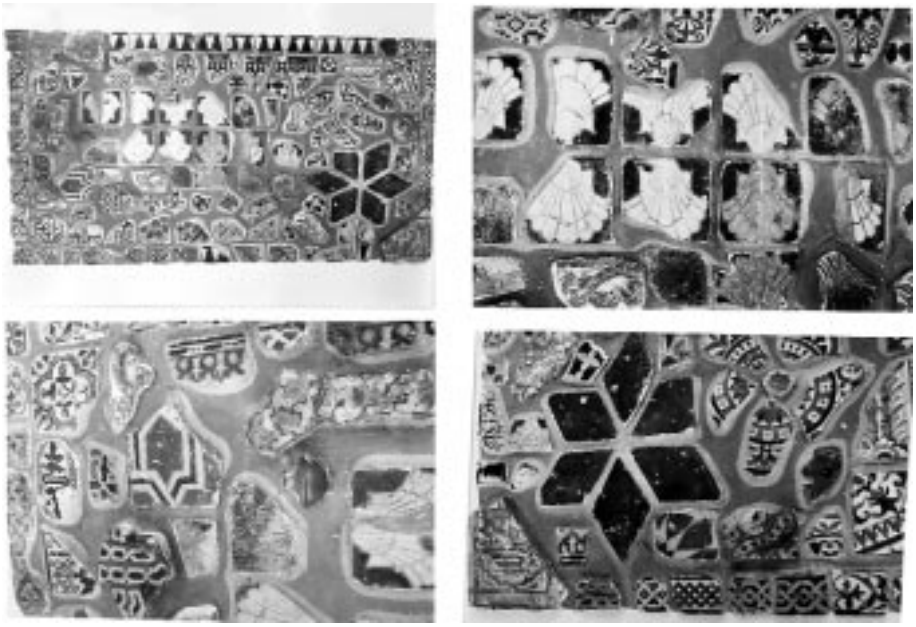

Figura 8. Azulejos del castillo de Benavente, obra de la familia Pimentel, condes de Benavente, siglo XVI.

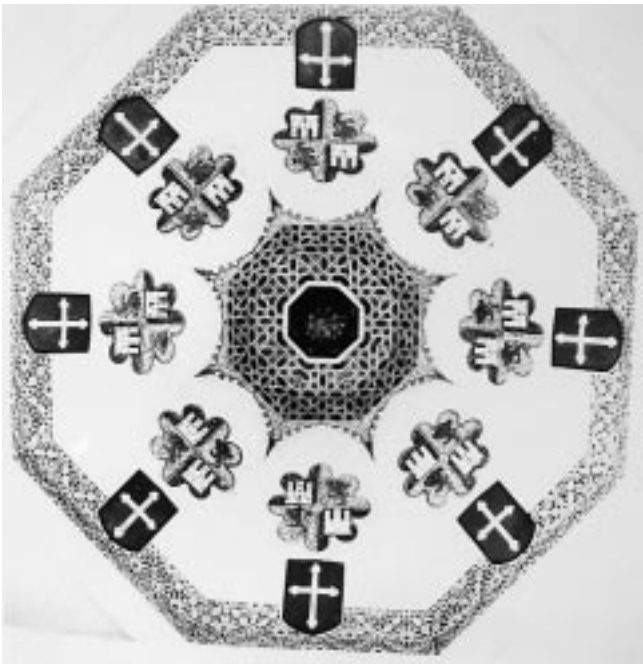

Figura 9. Yeserías de la bóveda en la capilla funeraria de Pedro Fernández, hoy San Llorente, en la antigua Colegiata/catedral de Valladolid, 1429.

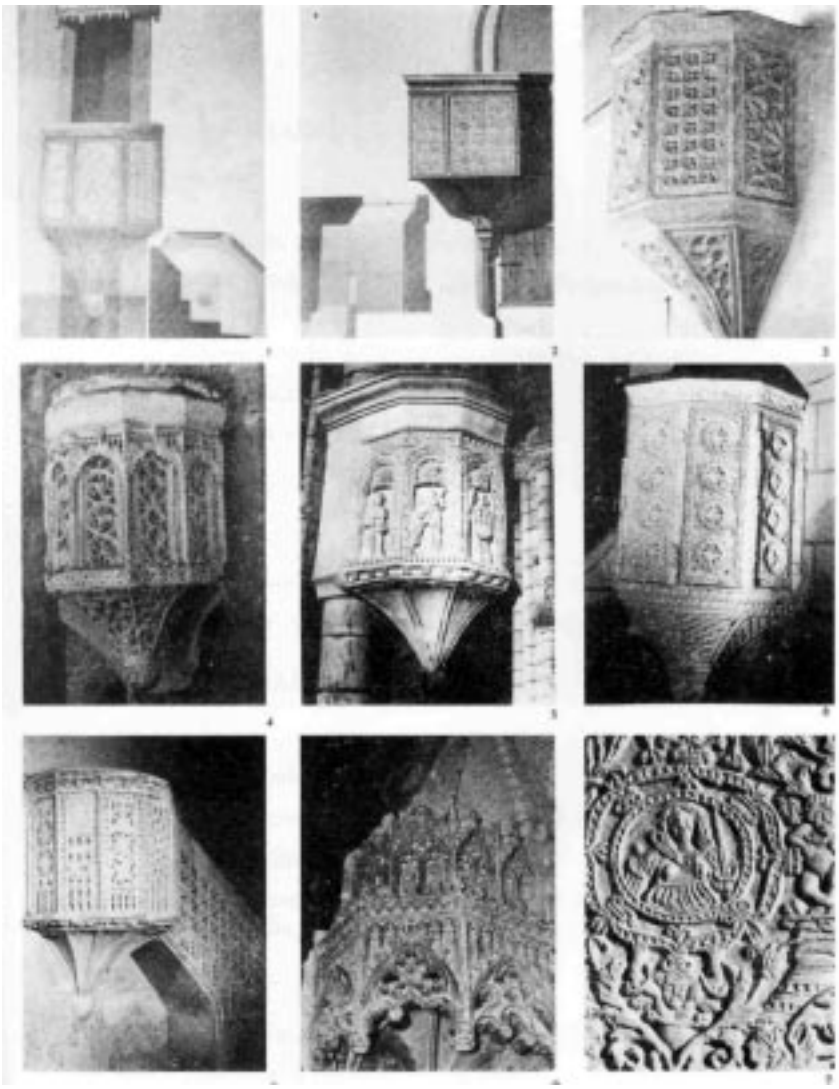

Figura 10. Púlpitos de yeso mudéjares en la Tierra de Campos, comparados con algunos toledanos y aragoneses. Siglos XV-XVI.

Figura 11. Castillo de los Delgadillo en Castrillo de Don Juan. Siglo XVI.

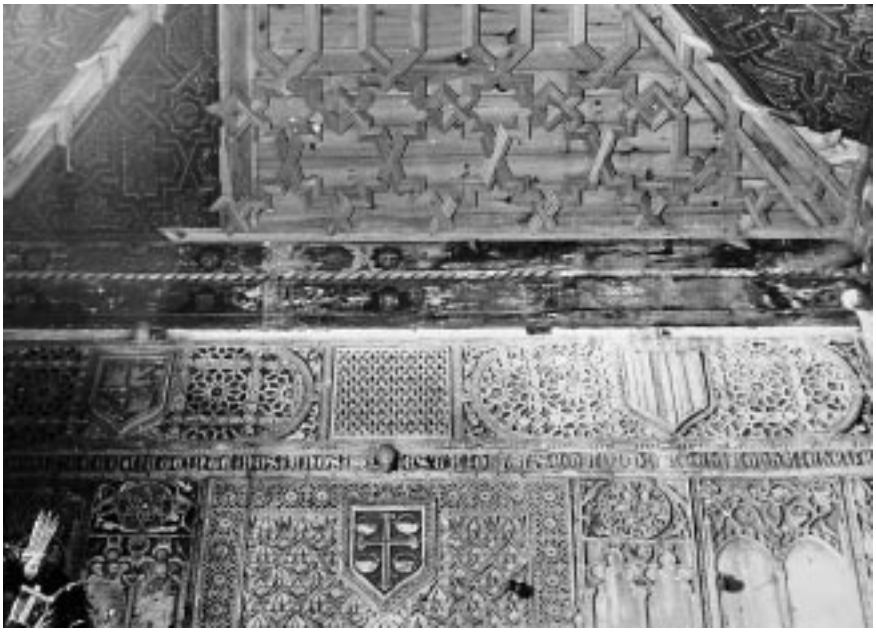

Figura 12. Arrocabe de yesería y techumbre de artesa en la iglesia de Santa María de Arbás en Mayorga de Campos. Pedro García Dávila Gómez y Juana Díaz, 1422.

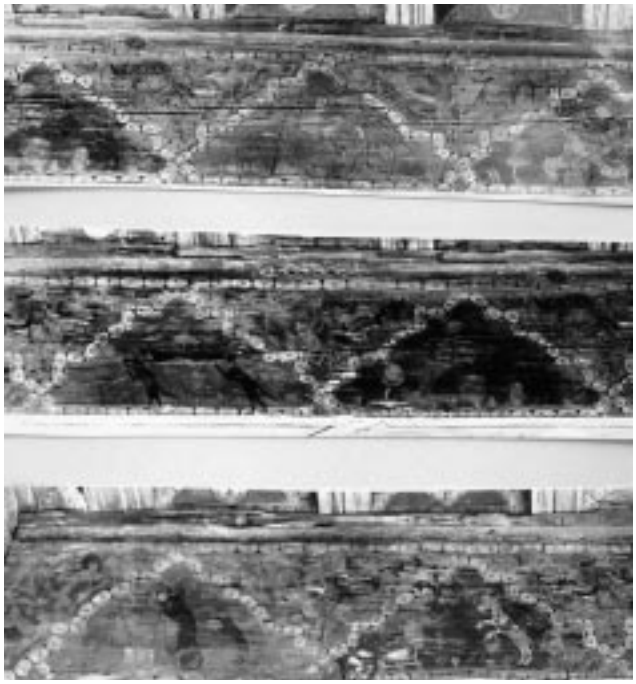

Figura 13. Escenas del Román de Renard en el alfarje del claustro de Silos. Siglo XV.

Figura 14. Escenas de cazas y lucha caballeresca (¿Trabajos de Hércules?) en el alfarje del coro de San Millán de los Balbases. Siglo XV.

Figura 15. Viga del sotocoro con escenas de la Pasión de Jesucristo en Santiago de Calzada de los Molinos.

Figura 16. Techumbre de par y nudillo de la nave de San Nicolás de Sinovas. Escuela gótico-mudéjar burgalesa, siglo XV.

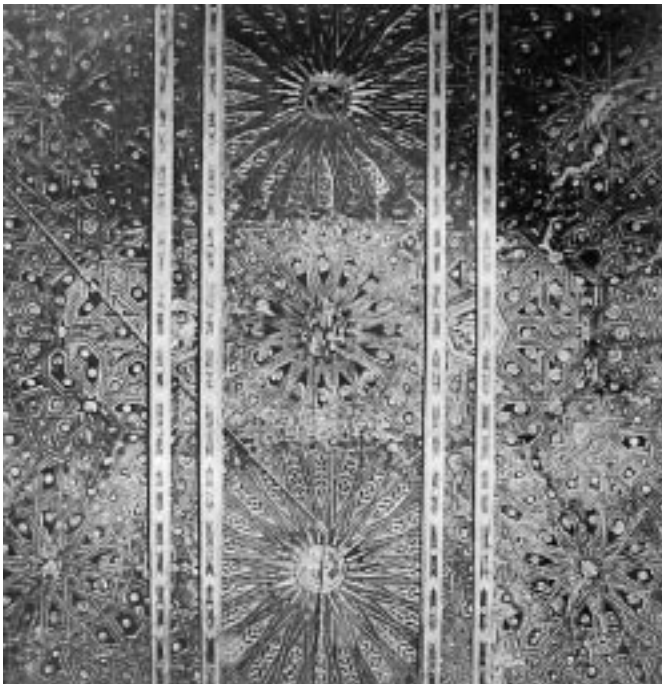

Figura 17. Techumbre ochavada de madera en el crucero de Santa María de Fuentes de Nava.Maestro de Fuentes de Nava, siglo XVI.

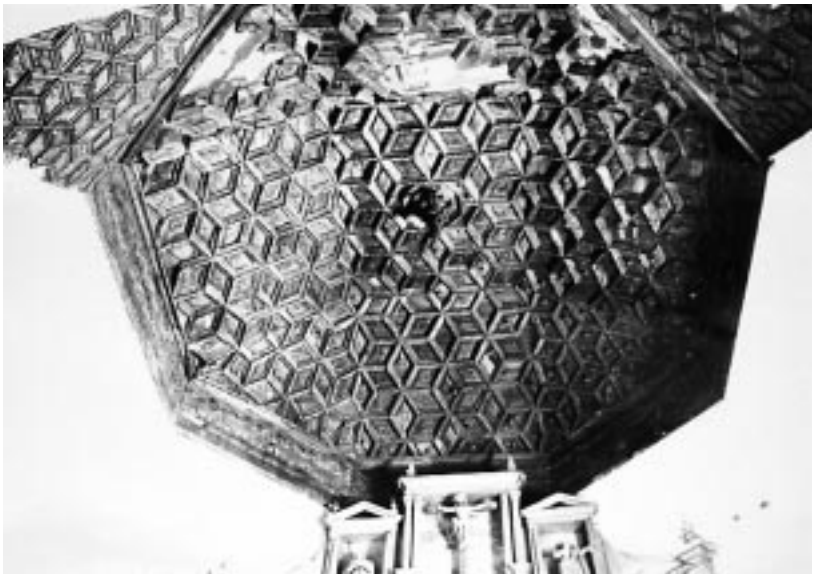

Figura 18. Techumbre de ochavo en el presbiterio de Santa Elena y Santa Cruz de Lagunilla de la Vega (1596-1604). Taller de Cisneros. Ardió hace 5 años.

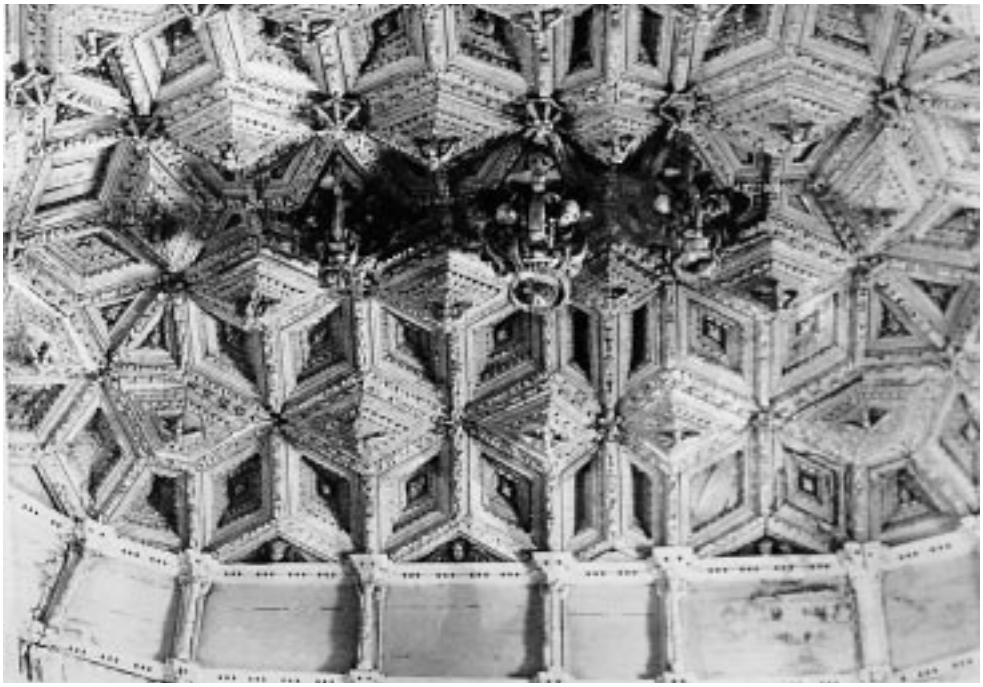

Figura 19. Techumbre ochavada en Santa María de Castroverde de Campos (1537).

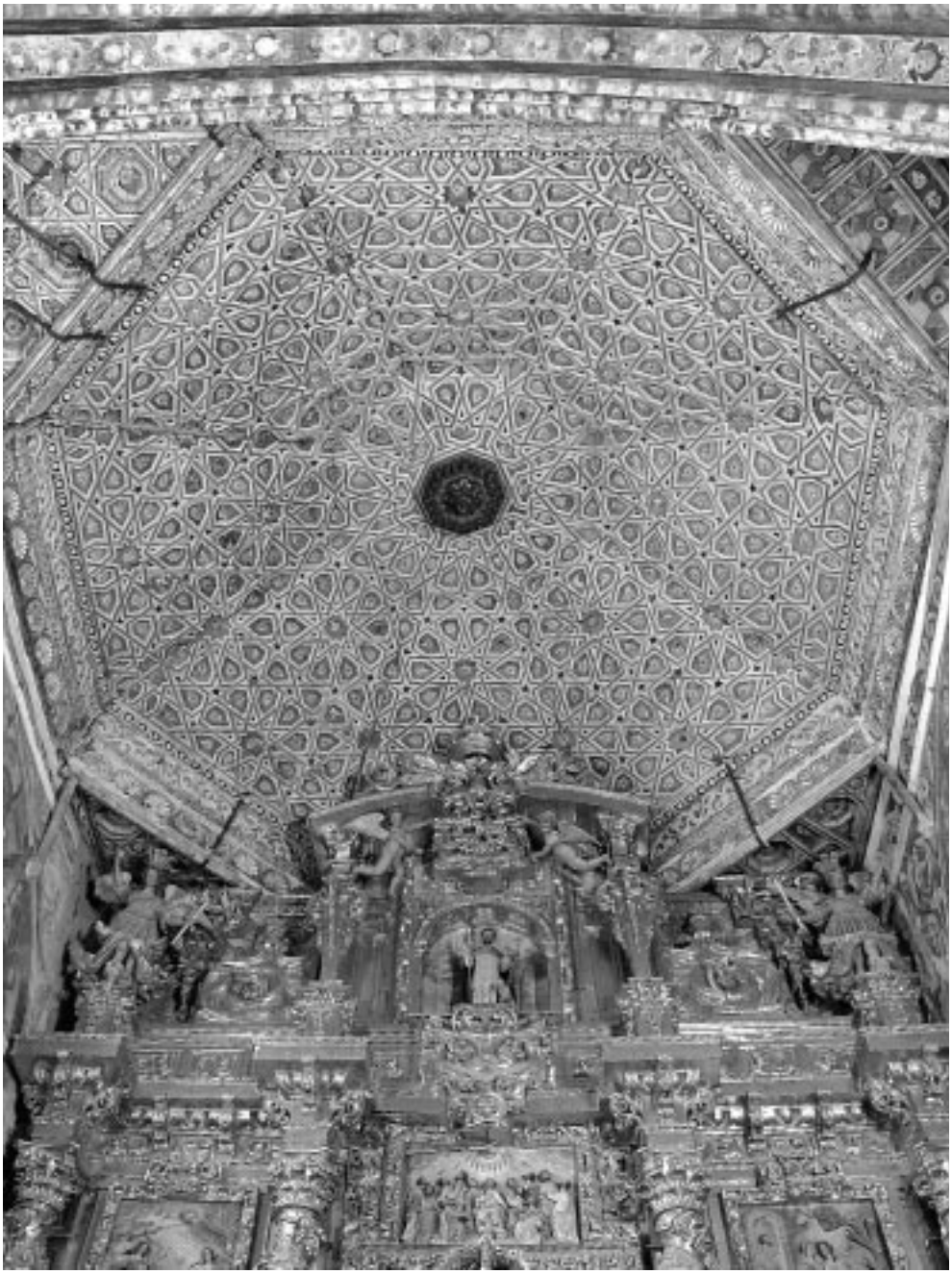

Figura 20. Techumbre de ochavo apeinazado en el presbiterio de Sancti Spiritus de Toro. Siglo XVI.

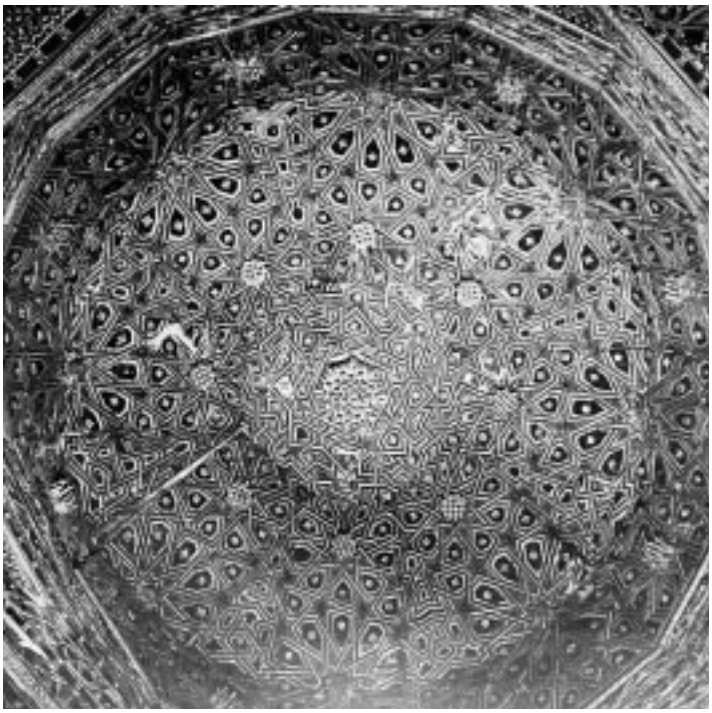

Figura 21. Ochavo de madera en la capilla de la Virgen del Castillo en San Facundo de Cisneros. Obra de Juan Carpeil, inicios del siglo XVI (1516-1518).

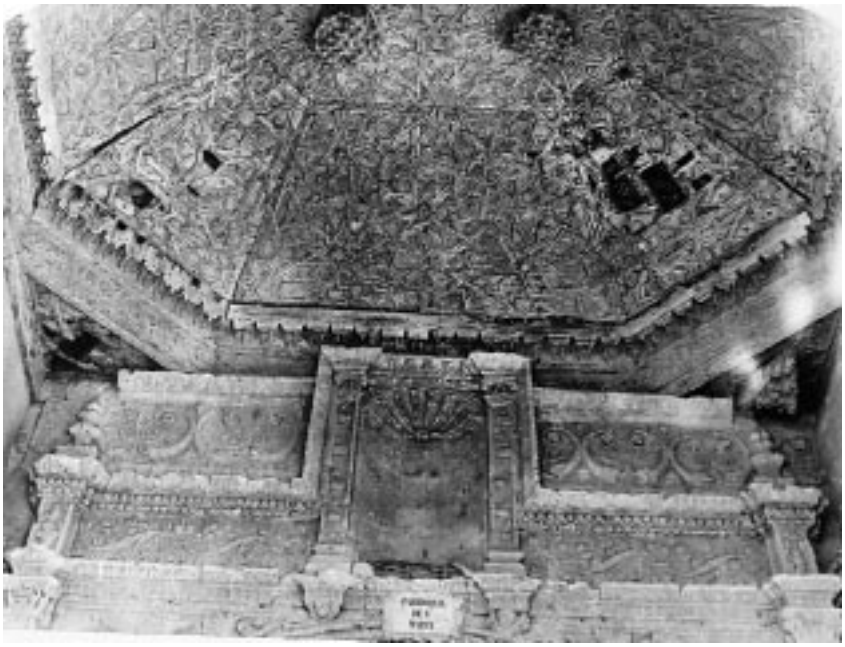

Figura 22. Techumbre de ochavo ataujerado y dos piñas de mocárabes en el pórtico de Santa María de Colaña, Castromocho.

Figura 23. Puerta de capilla en el monasterio de Tórtoles de Esgüeva. Siglo XVI.

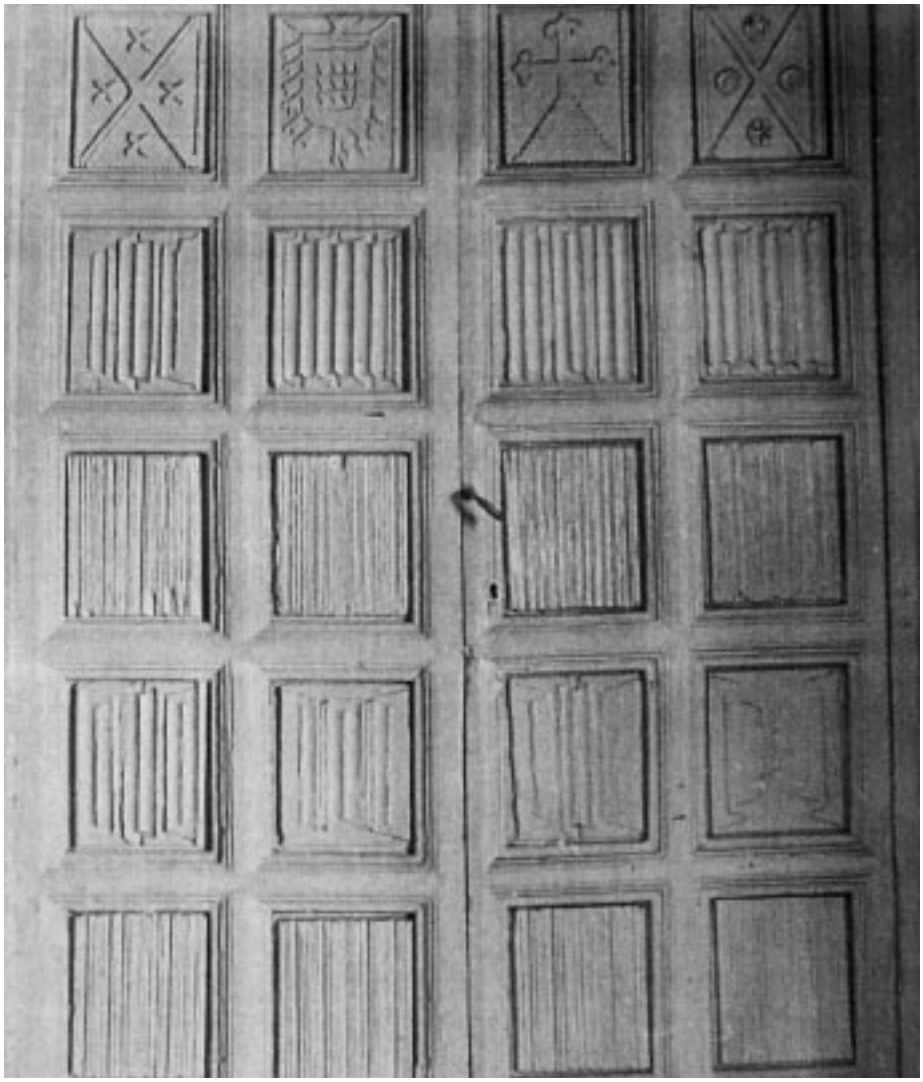

Figura 24. Puerta del palacio de los Acuña, condes de Buendía en Dueñas, inicios del siglo XVI.

Figura 25. Armario-alacena de Saldaña, Colección Javier Cortes. Granadino de fines del siglo XVI.

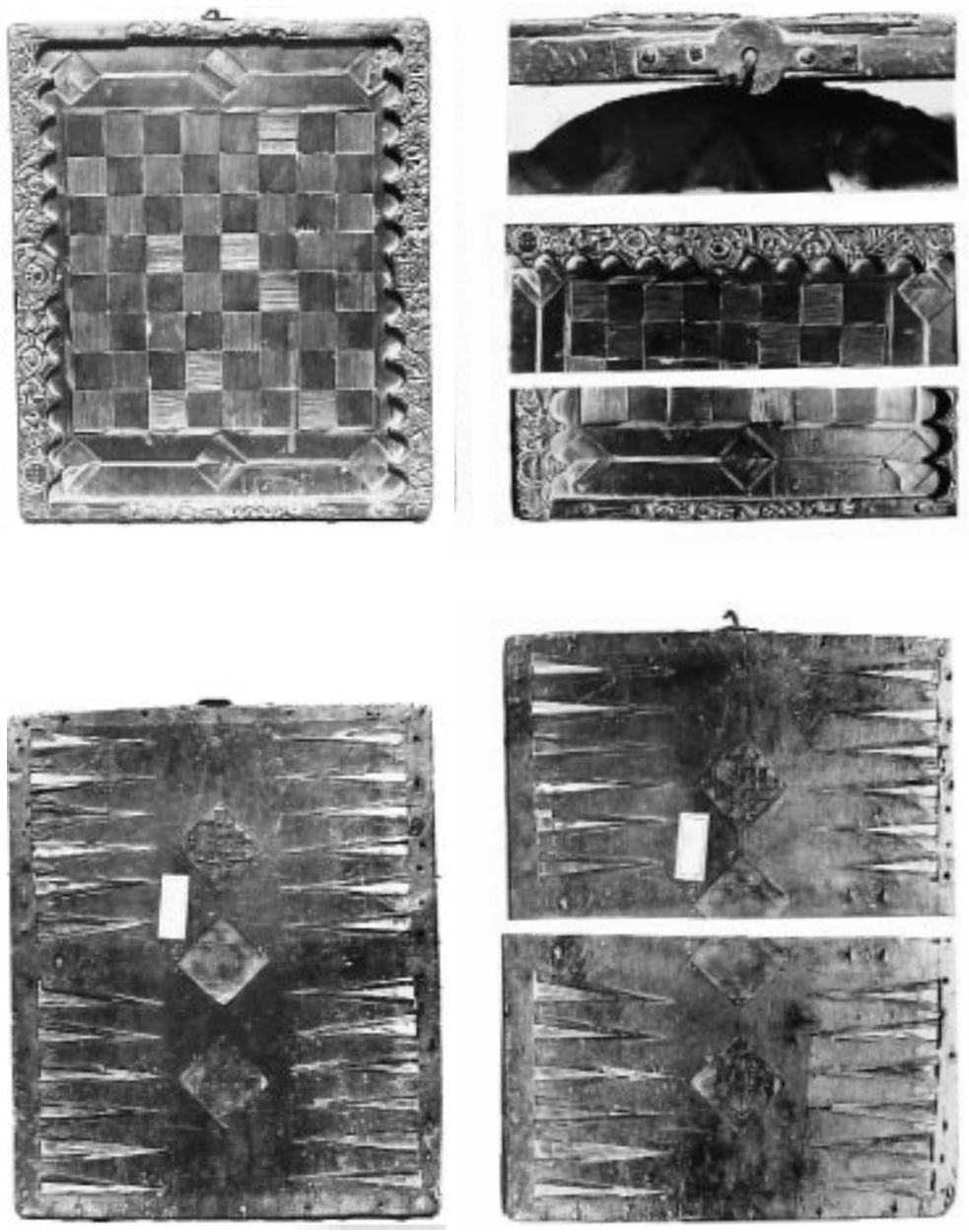

Figura 26. Tablero de ajedrez y de tablas de los Condes de Luna. Museo de León. Siglo XV. (Anverso y reverso).

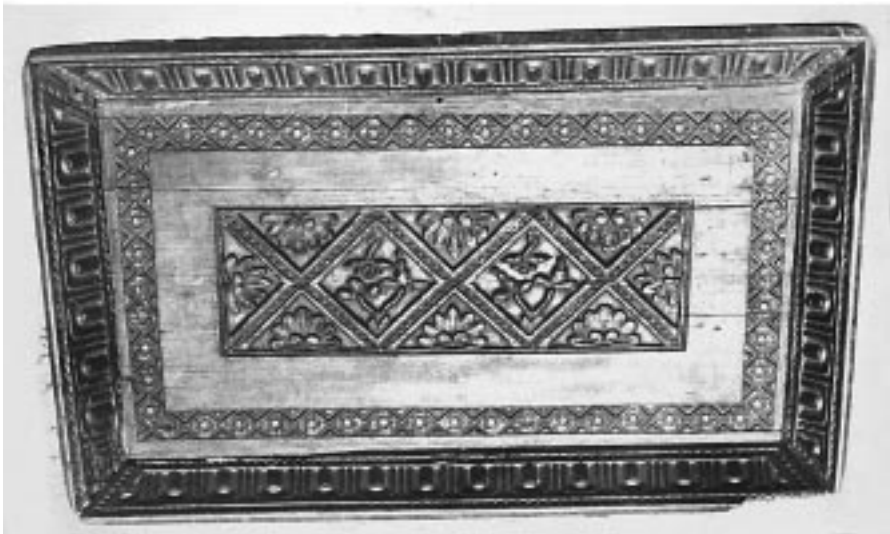

Figura 27. Bandeja de madera de Doña Leonor de Quiñones en el convento de Concepcionistas de León, hoy en Museo Provincial. 2ª mitad del siglo XVI.

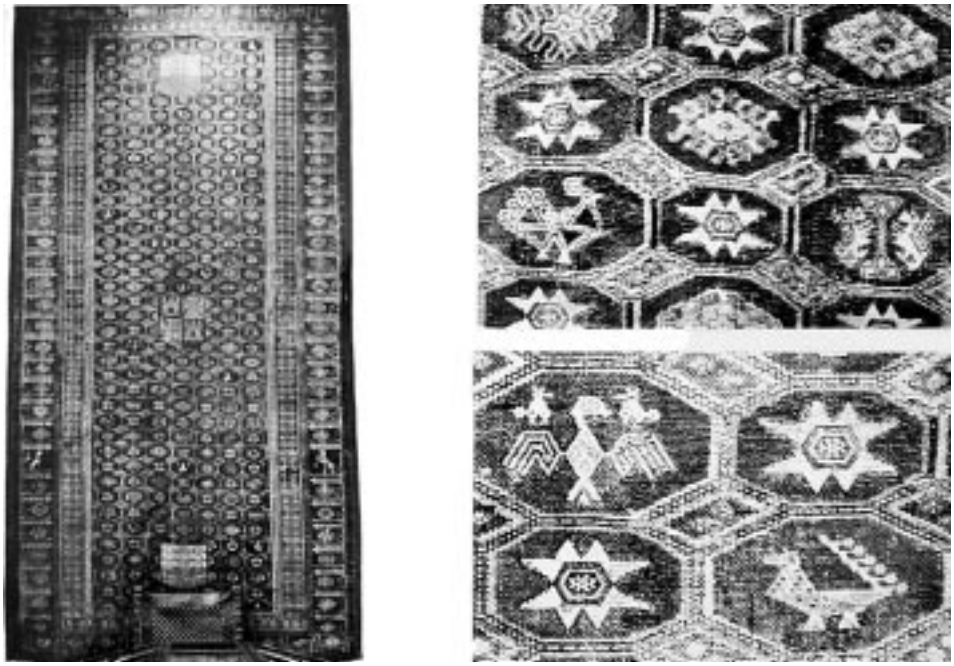

Figura 28. Alfombra del tipo del Almirante, de los Franco de Guzmán, en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, inicios del siglo XVI.

Figura 29. Frente del alfarje del coro alto en madera en la parroquial de Bolaños de Campos, siglo XVI, personajes bíblicos e históricos.

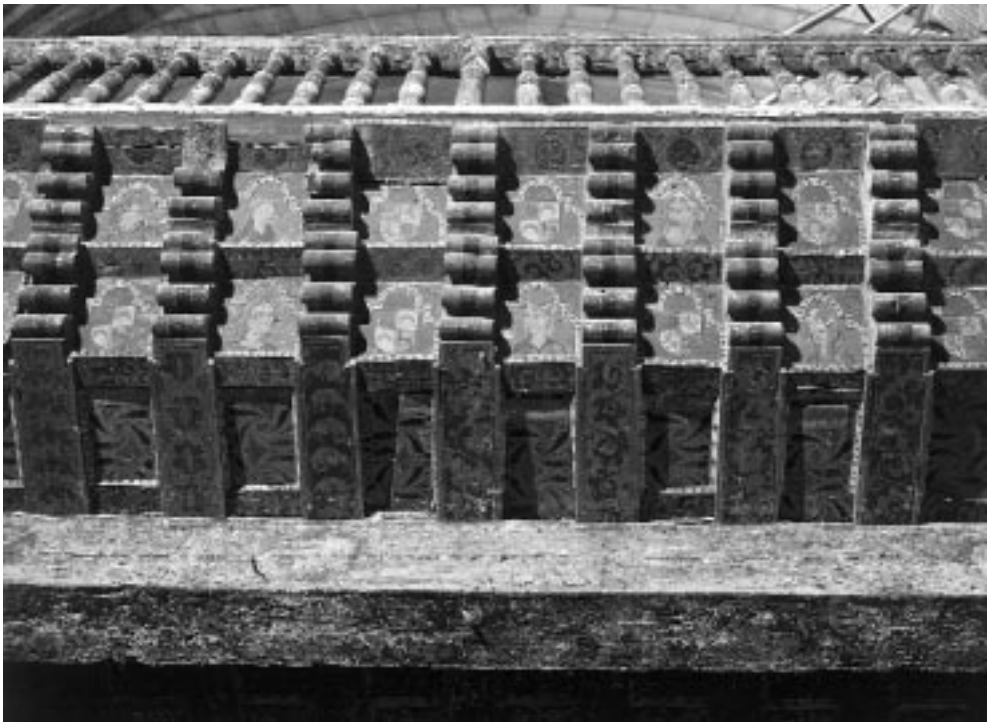

Figura 30. Frente del alfarje del coro alto en madera de San Juan de Santoyo con escenas de personajes de mediados del siglo XV.

PALACIOS MUDÉJARES CASTELLANOS: LOS MODELOS ISLÁMICOS Y SU INTERPRETACIÓN

TERESA PÉREZ HIGUERA

Todavía hoy, uno de los aspectos menos conocido del mudéjar es su vertiente como arte promocionado por las clases dirigentes de la sociedad hispánica medieval: reyes, nobles y alto clero eligieron a menudo esta opción al construir sus residencias, oratorios y capillas funerarias. Se entiende así la posible adjetivación como estilo cortesano, que además de los edificios y su fastuosa decoración abarca piezas del mobiliario, objetos, tejidos… es decir, los distintos componentes que definen una determinada forma de vida, en este caso reflejo de la islamización de ciertos sectores de la población cristiana. La desaparición de la mayor parte de esos testimonios puede servir para comprender, que no justificar, el desinterés por este aspecto, contribuyendo a difundir la identificación del mudéjar como un arte «popular», basado en el uso del ladrillo y la madera por razones económicas, y cuya manifestación más destacada corresponde a la construcción de pequeñas iglesias rurales. Sin embargo, la valoración del mudéjar cortesano como el otro lado del espejo permite plantear que es precisamente a través del análisis de esta arquitectura residencial —casas, palacios, alcázares— cómo mejor se pueden constatar, dentro de la diversidad inherente al arte mudéjar y por encima de las tan repetidas y sobrevaloradas connotaciones geográficas, numerosas coincidencias en los edificios, resultado de la común dependencia de los modelos islámicos. El hecho de que tras la conquista de las ciudades de al-Andalus los cristianos utilizaran las viviendas abandonadas por los musulmanes y después las imitaran en nuevas construcciones, explica que durante muchos años siguieran vigentes los mismos patrones y se conservaran las mismas tipologías arquitectónicas, apenas transformadas por la integración de algunos elementos del arte gótico europeo.

Centrando el tema en los antiguos reinos de León, Castilla y Toledo, es necesario tener en cuenta dos factores: primero, establecer los posibles modelos islámicos, y en segundo lugar su posterior interpretación, que incluye tanto la adaptación a las nuevas funciones como las aportaciones procedentes del arte gótico. La extensión del tema obliga a limitar el análisis a la morfología

arquitectónica, prescindiendo de la decoración que, por otra parte, responde a los mismos sistemas ornamentales propios del arte mudéjar[1].

La falta de un dominio musulmán permanente en la meseta Norte marca una clara diferencia respecto a Toledo, ciudad que fue un centro urbano importante en la Marca Media durante el siglo X, y desde la caída del califato de Córdoba capital de la taifa de los Banū di-l-Nūn. Siguiendo el sistema habitual entre los soberanos musulmanes, los reyes disponían en esta ciudad de un alcázar, sede de la guarnición militar que incluía espacios de representación hoy desaparecidos, y de unos palacios inmediatos integrados por varios edificios y pabellones entre jardines, de los que únicamente se conserva una *qubba* conocida por la posterior advocación de capilla de Belén. Ya extramuros, a orillas del Tajo, estuvo la almunia real, todavía citada con ese nombre en 1294[2], donde parece verosímil situar el célebre *maŷlis al-Naᶜūra* o Salón de la Noria que describen los textos[3]; bajo dominio cristiano esta almunia, ya como *Huerta del Rey o Vergel del Rey*, mantuvo la misma función y la estructura general del edificio «disfrazado» por la decoración mudéjar, aunque desde el siglo XVI se designa con la actual denominación de Palacios de Galiana[4].

Tras la conquista en 1085 estos palacios pasaron a posesión de la corona castellana, siendo utilizados por los reyes como signos de poder y prestigio en numerosas ocasiones, por ejemplo durante la visita de Luis VII de Francia quien manifestó *en presencia de todos que no había visto en ningún rincón del mundo unas cortes tales, ni tanta magnificencia, ni tanta gala*[5]. Si a esto se une el

---

1 Sobre este tema, *vid.* Pérez Higuera, T. «Los alcázares y palacios hispanomusulmanes: paradigmas constructivos de la arquitectura mudéjar castellana» en *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana* (ed. M. A. Castillo), Fundación BBVA, A. Machado Libros, Madrid, 2001, pp. 37-57.

2 Así figura en un documento de esa fecha recogido por González Palencia, A. *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1930, doc. 717. Citada con el mismo nombre aparece en 1090, 1110, 1196 y 1197, durante los asedios a la ciudad por tropas almorávides y almohades, aunque ya en los *Anales Toledanos* al referirse a la campaña de las Navas se denomina «huerta del rey» y en la *Primera Crónica General*, «vergel que dixiemos del rey».

3 Bassam, *Dajirat.* IV, fol. 187-188, y descrito con detalle en un poema de Abu Muhammad ibn al-Sid al-Batalyawsi, recogido por al-Fath ibn Jaqan. *Vid.* Peres, H. *El esplendor de al-Andalus (la poesía andalusí en el siglo XI)*, Madrid, 1983, ed. Hiperion, p. 156 (1.ª ed. francesa, 1937). También, Al-Maqqari, *Analectes*, t. I, p. 347 y II, p. 473, recogido en P. Gayangos, *The Mohammedan dynasties*, t. I, pp. 239-240 y II, p 263.

4 Pérez Higuera, T. «Palacios de Galiana» en *Arquitecturas de Toledo*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1.ª ed., 1991, t. I, pp. 343-346.

5 R Ximénez de Rada, *Historia de rebus Hispaniae*, lib. VII, cap. VIII (ed. Castellana de J. Fernández Valverde, Madrid, 1989, ed. Alianza, p. 270.

recuerdo de haber sido la antigua capital del reino visigodo, parece indicado pensar que Toledo se convirtiera en un símbolo para la monarquía castellana, y sus edificios en un referente inmediato para sus propias construcciones. Sin embargo, las sucesivas donaciones reales de terrenos en el Alficén, donde estaban situados los palacios taifas, supuso antes del siglo XVI la completa renovación del sector, lo que impide hoy establecer precedentes concretos para las obras castellanas. No obstante el único resto conservado, la citada Capilla de Belén, pudo en mi opinión servir de modelo a proyectos mudéjares que responden al tipo de *qubba* islámica, definido por una estructura de planta cuadrada con cúpula o cubierta similar, patrón que al margen de posibles relaciones sevillanas se reconoce en la Capilla Dorada de Tordesillas. También creo que, aunque muy transformado por remodelaciones ya desde el siglo XIV, el núcleo esencial de los llamados hoy Palacios de Galiana conserva en gran parte la primitiva organización del siglo XI: tres naves paralelas que repiten el esquema de sala alargada con habitaciones cuadradas en los extremos, y que probablemente en su disposición original anterior a las reformas mudéjares y sobre todo a la última restauración de hace unos años, debieron corresponder a un pórtico, una nave central ligeramente más ancha que sería el verdadero salón, al que se incorpora otra sala detrás, abierta a su vez al espacio —jardín-huerta— posterior. Con remotos precedentes en las villas romanas[6], el tipo de sala rectangular con alcobas o *alhanías* aparece documentado en Madīnat al-Zahrā' en viviendas privadas como la *dār al-Mulk* y la casa de la Alberquilla, pasando ya con función de sala de recepción a ejemplos taifas —palacio de la Aljafería— y, simplificado en una sola nave, se consolida a partir del siglo XII como solución obligada en la arquitectura doméstica hispanomusulmana y será habitual en casas y palacios mudéjares.

Sin embargo, más significativo incluso que la incorporación de tipologías arquitectónicas, resulta en mi opinión la asimilación por parte de los reyes cristianos de la diferencia de funciones que caracteriza los conjuntos palatinos islámicos, y que la monarquía castellana pudo tomar directamente del ejemplo de Toledo. Aquí, al igual que en otras cortes musulmanas, la existencia de varios edificios se justifica por la necesaria separación entre el área militar, determinada por el recinto fortificado del alcázar, y los espacios de representación, que pueden situarse en el mismo recinto del alcázar como núcleos independientes, o bien ocupar otros palacios —los llamados de Galiana en este caso— pero siempre diferenciando a su vez la parte oficial de la reservada a la vida privada, que incluye pabellones entre jardines para disfrutar de la naturaleza, fun-

[6] Torres Balbas, L. «Algunos aspectos de la vivienda hispanomusulmana», en *Melanges de Histoire et d´archeologie de l´Occident musulman*, Alger, 1957 t. II, pp. 165-175.

ción que se extiende a construcciones extramuros pero sin carácter de vivienda permanente como las almunias. En la *Primera Crónica General*, al narrar la reclamación del Cid presentada ante la corte reunida en Toledo por Alfonso VI, se registra claramente la utilización simultánea por el monarca *del alcázar do posava* y de *los nuestros palacios de Galiana*, donde se sitúa el *palaçio maior* o salón principal que se engalana para celebrar el acto, relato que sin duda responde al estado de la zona a fines del siglo XIII, cuando se redactó el texto en época de Alfonso X. Y en cuanto a la almunia real musulmana, hay referencias a su uso para deleite y descanso, designada como *huerta del rey* o *vergel que dixiemos del rey*, y aunque muy dañada cuando acamparon allí los contingentes europeos que acudieron en 1212 para luchar en la batalla de Las Navas, sirvió después de alojamiento a personajes importantes, como el rey de Granada que en 1254 estuvo en Toledo para entrevistarse con Alfonso X.

Es cierto que el carácter itinerante de la corte castellana durante toda la Edad Media obligó al mantenimiento en diversas villas y ciudades de edificios adecuados para sus estancias, pero no justifica la existencia de varios en un mismo lugar, ni que fueran utilizados a la vez. Segovia es todavía hoy el mejor ejemplo: además del alcázar, edificado por Alfonso VIII y reconstruido por Alfonso X, y al que Enrique IV incorpora nuevos salones, este mismo monarca construye en 1455 el llamado palacio de San Martín como residencia urbana, y una casa de campo o cazadero en las afueras de la ciudad, convertido después en convento de San Antonio el Real, a los que habría que añadir los aposentos reales que dispuso en el monasterio de El Parral, dentro del tipo de palacios conventuales de la monarquía española. Los mismos aposentos y residencias que también utilizó la reina Isabel durante sus estancias en la ciudad. La situación se repite en Burgos: alcázar o castillo en el cerro, palacios reales de la Llana junto a la catedral, y al otro lado del río, las dependencias en el monasterio de las Huelgas, fundación de Alfonso VIII y definido como palacio por el Tudense, donde habitaron los reyes en los siglos XIII y XIV y, además, el cazadero de Miraflores utilizado por Enrique III, donde hoy se encuentra la cartuja. En Valladolid: el «alcazarejo» o alcázar viejo de San Benito, las casas reales de la Magdalena identificadas con el palacio de María de Molina y los posteriores palacios de San Agustín, construido por Enrique III, y de San Pablo, residencia de la reina doña Catalina de Lancaster y donde se celebraron las bodas de Enrique IV y Blanca de Navarra en 1440. Incluso hay referencias documentales y todavía se conservan algunos testimonios en varias villas como Arévalo —castillo y casa real en la plaza donde vivió la reina Isabel de Portugal—, Medina del Campo —castillo de la Mota, y el palacio desaparecido de la plaza donde murió la reina Isabel y que contaba con una extensa huerta…

Junto a esa imagen mítica de Toledo no se pueden ignorar las influencias procedentes de al-Andalus que se registran en Castilla desde fines del siglo XII

o comienzos del XIII en ejemplos precoces y aislados, como algunas construcciones en el monasterio de las Huelgas de Burgos, y más intensas tras la conquista de Córdoba (1236) y sobre todo de Sevilla (1248). A partir de entonces y a lo largo del siglo XIV se aprecia una fuerte huella del arte almohade, que en esas fechas era ya claramente arcaizante, mezclado con motivos decorativos de tradición almorávide muy persistentes en las yeserías toledanas. Al mismo tiempo, se incorporan aportaciones más recientes del arte nazarí, con nuevos modelos de arquitectura doméstica, a la vez que se renuevan los sistemas ornamentales.

Dentro de la primera fase —siglos XII y XIII— la capilla de la Asunción en las Huelgas de Burgos, considerada de época de Alfonso VIII y posiblemente parte del palacio por él edificado, se ha destacado siempre por representar el tipo de *qubba* más antigua conservada en Castilla, y sobre todo por el repertorio de la decoración vegetal y la presencia de pequeñas bovedillas de mocárabes en el intradós del arco de entrada, elementos que han apoyado que pueda ser clasificada a veces como obra netamente almohade. Menos conocidos, pero de evidente interés para el estudio de la arquitectura doméstica mudéjar, son los restos de la casa que hoy constituye el núcleo del llamado patio de los Naranjos, en el convento de Santa Clara la Real de Toledo (fig. 1), y cuya cronología a partir de las yeserías conservadas puede fijarse entre fines del siglo XII y comienzos del XIII. A pesar de las reformas, se aprecia la habitual disposición hispanomusulmana de patio con salas de planta rectangular con alcobas en los lados N y S —todavía parcialmente visibles en la sala sur—, y se mantienen los vanos de entrada con columna central y doble arco de herradura semicircular cobijado por alfiz. Esta composición, de tradición califal, se repite en obras almorávides y almohades, muy próxima incluso al ejemplo del Patio del Yeso en el alcázar de Sevilla, pero resulta excepcional en el mudéjar castellano frente a la difusión del tipo nazarí con arco de medio punto peraltado.

Ya en el siglo XIV, el ejemplo mas notorio de esta pervivencia almohade es sin duda la fachada del palacio de Tordesillas (fig. 2), realizada en piedra y donde dicha filiación se hace notar en técnicas constructivas como el almohadillado de los sillares y el dintel engatillado, en elementos arquitectónicos como los arquillos lobulados con redientes de la doble ventana o las dos pilastras con remate de ménsulas lobuladas que delimitan el conjunto y, sobre todo, en el uso de temas geométricos como el tablero de lacería o el paño de *sebka*, que todavía conservan restos de cerámica incrustada. Aunque la cronología de las construcciones de Tordesillas es actualmente muy debatida, parece aceptado en general que esta fachada sería obra de Pedro I, y dado que en 1363 el palacio fue transformado en convento, resulta indiscutible su anterioridad a la fachada que el mismo monarca construyó en el alcázar de Sevilla, donde figura la fecha

de 1364. Otro ejemplo, también relacionado con Pedro I existe en Astudillo, como versión más sencilla y más pobre del modelo de Tordesillas.

Desde finales del siglo XIII y sobre todo en el XIV la tradición almohade se mezcla con influencias procedentes de Granada, siendo un claro indicativo de la aceptación y éxito de las nuevas formas la extraordinaria difusión en el mudéjar castellano, y sobre todo en Toledo, del tipo de arco de medio punto peraltado, totalmente decorado con yeserías. Entre otros usos, se generaliza en los vanos de acceso a las habitaciones que, en muchos casos, incorporan en el registro superior pequeñas ventanas con celosías —caladas o fingidas—, según el modelo de portadas interiores de la arquitectura residencial granadina que parece tener su origen en fachadas de *miḥrab* almohades. Se encuentra ya en obras del siglo XIII, como la casa de los Girones en Granada y la del Gigante en Ronda, y desde el XIV queda configurado el esquema definitivo, con tres ventanas de igual tamaño separadas por paños con decoración tallada, fórmula que pasa a los palacios sevillanos y toledanos, donde el número de ventanas suele aumentar a cinco (fig. 3), como en Taller del Moro (2º cuarto del siglo XIV), el de don Pedro Suárez de Toledo (antes de 1385) en el convento de Santa Isabel de los Reyes (actual patio de la enfermería), y la Casa de Mesa (3er tercio del siglo XIV). Aunque no existen testimonios que lo demuestren, es muy probable que desde Toledo el modelo se extendiera por Castilla y León, sobre todo en construcciones donde la decoración de yeserías remite a repertorios toledanos, como el palacio de Tordesillas o el de Enrique II en León cuyos restos conserva el Museo Arqueológico Nacional. La misma procedencia granadina, como uno de los elementos más característicos del arte nazarí, cabe señalar para la aparición de *taqas* —pequeños nichos cobijados por arco— en las jambas interiores de estos vanos de entrada, situadas entre el zócalo y el arranque de las impostas del arco, si bien en el mudéjar castellano resulta más frecuente que se sustituyan por tableros con decoración de lacería o cornisas de mocárabes, como en los arcos recientemente descubiertos en el palacio de Tordesillas y en varios palacios toledanos, entre los que destaca la Casa de Mesa por incluir el motivo de arcos «en cortina» con lóbulos verticales que caracteriza al mudéjar sevillano.

Más excepcional, siempre como portada interior, es la composición tripartita generada al añadir a cada lado del arco central una amplia alacena de forma rectangular rodeada por cenefa y con un paño decorado encima. El modelo se registra en obras de la primera fase del arte nazarí, como la casa del Gigante en Ronda o el Generalife, manteniéndose en Toledo a lo largo del siglo XIV como fachada interior en el muro del salón que da acceso al patio o jardín, tal como se conserva en Taller del Moro (figs. 4 y 5) y en la Casa de Mesa, y con otro ejemplo, hoy desaparecido pero del que existen fotografías, en una de las casas que formaron parte del convento de San Juan de la Penitencia.

Evidentemente, tanto el tipo de arco como los encuadramientos que definen estas portadas acentúan la dependencia del arte nazarí por la ornamentación de yeserías, al repetir sistemas de organización similares, aunque el análisis detallado de los motivos, sobre todo de los vegetales, puede permitir en muchos casos precisar variantes locales entre lo sevillano, granadino y toledano que a menudo se mezclan en una misma obra.

De gran interés en el estudio tipológico de la arquitectura residencial hispanomusulmana y mudéjar es la aparición de un nuevo modelo de salón de recepción o de «aparato», de planta cuadrada, ricamente decorado y cubierto por techumbre de madera que se localiza en el periodo post-almohade y en la primera fase del arte nazarí, en ejemplos como el Alcázar Genil (1218-19) y el Cuarto Real de Santo Domingo (mediados del siglo XIII). Definido por algunos autores como *qubba real* por su función ceremonial[7], es importante puntualizar la diferencia con una estructura similar, y por ello también denominada *qubba*, concebida como pabellón independiente y abierto por los cuatro lados situado en medio de jardines, que en al-Andalus se remonta al periodo califal, según referencias literarias sobre su existencia en Madīnat al-Zahrā' y en el alcázar de Córdoba, y con ejemplos bien conocidos de época taifa, la ya citada Capilla de Belén en Toledo, y almohade, como el pabellón de la Buḥayra en las afueras de Sevilla. En la arquitectura nazarí corresponde a un salón incorporado como estancia en un palacio urbano, lo que justifica que a veces se añadan pequeños espacios secundarios como alcobas. Su presencia en palacios mudéjares resulta bastante excepcional —Sala de la Justicia de Alfonso XI en el alcázar de Sevilla y, ya de la segunda mitad del siglo XIV, la Casa de Olea en la misma ciudad—, frente a la común preferencia por la tradicional sala rectangular con alcobas o *alhanías*.

En Toledo, sólo se conocía hasta ahora un ejemplo aislado y relativamente temprano, el llamado Corral de Don Diego, fechado en el segundo cuarto del siglo XIV (fig. 6), cuyos paralelos más próximos son el Cuarto Real de Santo Domingo como modelo, y la Sala de la Justicia de Alfonso XI (1330-1340) como posible precedente inmediato a pesar de la coincidencia de fechas, con idéntica solución para la techumbre de pequeño tambor y cubierta de tejado octogonal. Recientes investigaciones del profesor J. Passini sobre el urbanismo de

[7] J. C. Ruiz Souza, «La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo del particularismo hispano» en *Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte* (U.A.M.) vol. XIII, 2001, pp. 9-36, y «El palacio de Comares de la Alhambra de Granada: Tipologías y funciones. Nuevas propuestas de estudio», en *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 40, 2004, pp. 77-102. B. Pavón Maldonado, *Tratado de arquitectura hispanomusulmana III. Palacios*, C.S.I.C., Madrid, 2004, pp. 380 y ss.

Toledo durante la Edad Media, han podido demostrar que muchas casas y palacios toledanos incluían una habitación de planta cuadrada, denominada en la documentación *quadra*, y cuya existencia, aunque alterada por reformas, ha sido constatada en varios edificios conservados. En su opinión[8], ya desde el siglo XI las casas principales de Toledo integraban una *quadra* en uno de los ejes del patio, disposición repetida en viviendas más modestas, siendo siempre una pieza diferente del salón rectangular. Entre los ejemplos documentados por dicho autor, destacan por sus dimensiones la *quadra* que existió en la casa de doña Guiomar de Meneses, donada al convento de San Pedro Mártir (9,20 x 8,90), la del palacio de Malpica (8,95 x 8,31) que figura en la vista de Wingaerde de 1563, y la también desaparecida del palacio llamado del rey don Pedro (8,10 x 7,70), situada en el eje del patio, resultando todas de medidas próximas al citado Salón de don Diego (9,90 x 9,70) y fechadas a lo largo del siglo XIV, por lo que éste podría así servir de modelo. Sin embargo, ante los nuevos datos aportados por J. Passini, cabe plantear su aparición en Toledo ya en el siglo XIII, constando la existencia de una, hoy locutorio y sala adyacente, (7,50 x 7,10) en el convento de Santa Clara la Real, otra en Santo Domingo el Antiguo que corresponde al antiguo palacio de don Juan Manuel (7,70 x 7,70), y otra más en el convento de Santa Úrsula (6,84 x 6,46), de fines del XIII o primeros del XIV puesto que fue cedida al convento en 1320. En todo caso queda por resolver la función de estas estancias o *quadras*, ya que solo algunas debieron ocupar un lugar preeminente en el eje del patio —Corral de don Diego, palacio del rey don Pedro— siendo además habitual la existencia, en el mismo entorno del patio, de uno o dos salones de planta rectangular. Al parecer, el modelo no se extendió fuera de Toledo, si bien pudo influir en el mudéjar castellano para interpretar a modo de *qubbas o quadras* las alcobas laterales de algunas salas rectangulares, como el salón del Trono o del Solio en el alcázar de Segovia (fig. 7), o las estancias bajas de las torres en el palacio de los Velasco en Medina de Pomar (Burgos).

Ahora bien, es evidente que la presencia de diferentes modelos islámicos, aunque vinculados en sus orígenes a al-Andalus, no registra en el mudéjar un desarrollo cronológico paralelo y es frecuente que en una misma obra confluyan elementos de diversa procedencia, lo que plantea problemas para concretar filiaciones y cronologías, como sucede en el palacio de Tordesillas al tratar de conciliar el ascendente almohade de la fachada con la influencia granadina en las yeserías del vestíbulo inmediato.

---

[8] J. Passini, *Casas y casas principales urbanas. El espacio doméstico de Toledo a fines de la Edad Media*. U.C.L.M. Toledo, 2004.

Incluso, y esto me parece particularmente significativo para aclarar las relaciones y el intercambio de modelos en el mudéjar, algunos ejemplos del mudéjar castellano generan ciertas paradojas en relación a sus posibles precedentes andalusíes. Es el caso de las pequeñas cúpulas de mocárabes en el tramo de entrada en la Capilla de la Asunción en las Huelgas de Burgos, fundación de Alfonso VIII, o de la cúpula también de mocárabes y de fecha próxima que cubre la Capilla del Salvador, en el mismo monasterio (fig. 8), para las que hay que remitir como referente a la mezquita almorávide de Qarawiyyin en Fez o las almohades de Tinmall y la Kutubiyya de Marrakus, faltando testimonios intermedios que, sin duda, existieron en Sevilla. Un ejemplo parecido se repite en la fachada en ladrillo del palacio de María de Molina en Valladolid, que en realidad corresponde a la puerta de entrada al recinto palatino en la muralla, con organización de un gran arco de herradura apuntado entre pilastrillas laterales que rematan en ménsulas con lóbulos, dispuestas probablemente para sostener un alero de madera. El esquema deriva de las puertas de muralla almohades, como la *Bāb al-Ruwaḥ* y la de la *qasba de los Udaya* en Rabat, o la *Bâb Agna* en Marrakus, con función civil y militar ya que servían también para celebrar audiencias públicas ante el soberano. Este uso como fachada ceremonial de «aparato» podría explicar que el modelo se consolide en el siglo XIV como portada de los palacios toledanos, pero no evita que el ejemplo de Valladolid, de fines del siglo XIII, aparezca como un caso aislado en Castilla anterior a su difusión en Toledo. Por último, tampoco resulta claro establecer los precedentes para la Capilla Dorada de Tordesillas, fechable en época de Alfonso XI (fig. 9), y cuya cúpula de lacería —que cuenta con una réplica aislada en Castilla en la Capilla de la Mejorada en Olmedo (Valladolid) de comienzos del siglo XV—, parece entroncar con modelos sevillanos ya mudéjares, sin que se conozcan construcciones similares entre las obras almohades. Además, aunque la fundación de algunas de estas capillas sevillanas pueda documentarse a mediados del siglo XIII, en los años inmediatos a la conquista, el aspecto actual de las cúpulas se debe a remodelaciones de fecha evidentemente más tardía que la de Tordesillas.

Como señalé al principio, un segundo aspecto a tener en cuenta al estudiar los palacios mudéjares se refiere al proceso de adaptación de los modelos islámicos. En éstos, el ceremonial cortesano impone una distribución de los espacios, con especial protagonismo para el salón de recepciones —o salón del trono— y el patio que le precede, de modo que en la planta de los edificios, ya sean residencias reales o de personajes notables y por extensión en toda la arquitectura doméstica, domina el eje longitudinal determinado por el patio rectangular con salones sólo en los lados menores, de los que el más importante se encuentra en el lado opuesto a la entrada. Por el contrario, en el mudéjar, salvo algunos ejemplos excepcionales como el alcázar de los Reyes Cristianos en Córdoba y las casas moriscas de Granada, se prefiere el patio de planta cua-

drada con galerías en los cuatro lados, dentro de la tradición mediterránea habitual en el Occidente europeo. Recupera, por tanto, la función de núcleo central de la vivienda, con habitaciones distribuidas en torno como el peristilo romano. En consecuencia, la sala de «aparato» no se ubica necesariamente al fondo y puede situarse en cualquiera de las crujías del patio, lo que permite a su vez aumentar el número de salones, llegando incluso a ocupar tres de los cuatro lados ya que el que corresponde a la fachada suele reservarse para el vestíbulo o zaguán. Es frecuente que esta pieza esté desplazada con relación al eje del patio, de modo que el acceso desde el exterior no coincida con dicho eje sino que forma un ángulo, siguiendo el sistema de entrada «en recodo» acostumbrado en la arquitectura islámica, y por tanto la portada queda situada en un lateral de la fachada, como claro contraste con los modelos europeos. Así se comprueba en los palacios de Tordesillas, en varios ejemplos de Toledo, entre los que destacan el palacio de Fuensalida de hacia 1440 (figs. 10 y 11), y de los Cárdenas en Ocaña, e incluso en casos donde el edificio muestra una evidente dependencia del modelo gótico de cuerpo central entre torres cuadradas, como el palacio de Enrique IV llamado de San Martín en Segovia donde la portada se desplaza debajo de la torre.

Portadas y patios son sin duda los elementos que más acusan la influencia gótica. Mientras el esquema de puerta entre pilastras que sostienen el alero de madera entronca con modelos de origen almohade, ya mencionados, la ejecución en piedra, el tipo de arcos apuntados, carpaneles y conopiales que cobijan el dintel, y la presencia de escudos y emblemas heráldicos en el tímpano destacan el goticismo, haciendo de estas portadas un magnífico ejemplo de la síntesis que justifica la existencia y caracterización del arte mudéjar (figs. 12 a 14). En los patios domina la dependencia del gótico en la disposición de galerías en los cuatro lados, ya señalada, que con frecuencia utilizan como soportes las columnas y pilares octogonales típicos de la arquitectura castellana del siglo XV, con una variante específica de lo toledano en el uso de gruesos pilares de fábrica ochavados cuya forma se prolonga a modo de capitel decorado con los escudos de los fundadores. Ejemplos bien conservados tras la restauración son los citados de Fuensalida (fig. 15) y Ocaña. En estos mismos, como también en otros patios toledanos, muy afectados por reformas posteriores pero que mantienen la disposición medieval en los soportes, se puede advertir que el intercolumnio central en cada galería es más ancho, marcando así el eje con el salón correspondiente, solución que debe interpretarse como la huella de la fórmula habitual en los pórticos delante de los salones en los palacios hispanomusulmanes.

Como ya hemos repetido, los salones son los que más recuerdan el origen andalusí de los palacios mudéjares, por el uso generalizado del tipo de sala rectangular con alcobas cuadradas en los extremos (fig. 16). Sólo se aprecian lige-

ras modificaciones: así, la presencia a veces de vanos geminados a los lados de la puerta de entrada a las salas desde el patio, que se conocía ya en el palacio de Fuensalida en Toledo, y se ha descubierto recientemente en una estancia del de Tordesillas durante las últimas obras de restauración. También en varios casos suelen faltar las alcobas o *alhanías*, quedando reducido el espacio a la simple sala de planta rectangular. Por último, es muy posible que la diferencia de clima frente a Andalucía pueda explicar la falta de patios con vegetación o de jardines en los palacios mudéjares castellanos, al menos en los ejemplos conservados, con noticias que se refieren generalmente a las extensas huertas plantadas en la parte posterior de las viviendas. Sin embargo, testimonios arqueológicos y literarios informan de la existencia de fuentes con surtidor en algunos salones, lo que obliga a pensar en la desaparición del primitivo jardín existente en el patio. Así consta en la descripción del palacio del Infantado en Guadalajara por A. de Lalaing cuando lo visitó, aún en obras en 1501, y también se cita una fuente en la *Sala de la reina*, dentro de los aposentos reales en la catedral de Toledo, que se decoraban en 1498, y excepcionalmente se conservan dos ejemplos, en la llamada por ello *sala del aljibe* en el convento de Santa Clara en Tordesillas, y en la *sala de la fundadora*, en alusión a doña Juana Enríquez, del convento de Santa Isabel de los Reyes, en Toledo (fig. 17).

Desgraciadamente, como indicaba al principio, pocos edificios pueden hoy servir para el estudio de las casas y palacios del mudéjar castellano. De los que existieron, los más han desaparecido; otros muchos han sido transformados, bien por reformas posteriores o por desgraciadas restauraciones; de modo que sólo algunos restos, como fragmentos de un todo, permiten actualmente una aproximación a los modelos originales. Una circunstancia que ha favorecido la conservación, al menos parcial, de las construcciones ha sido la costumbre repetida por los reyes y la nobleza de donar sus residencias para fundación de conventos y monasterios, aunque no haya podido evitarse la necesaria adaptación a nuevas funciones —es muy frecuente que la excesiva altura de los salones mudéjares se resuelva con la división en dos pisos independientes, con la consiguiente fragmentación del espacio y de la decoración— y, sobre todo, que muchos de ellos se encuentren dentro de las clausuras y sea extremadamente difícil el acceso.

Fig. 1. Toledo. Convento de Santa Clara la Real. Patio de los Naranjos.

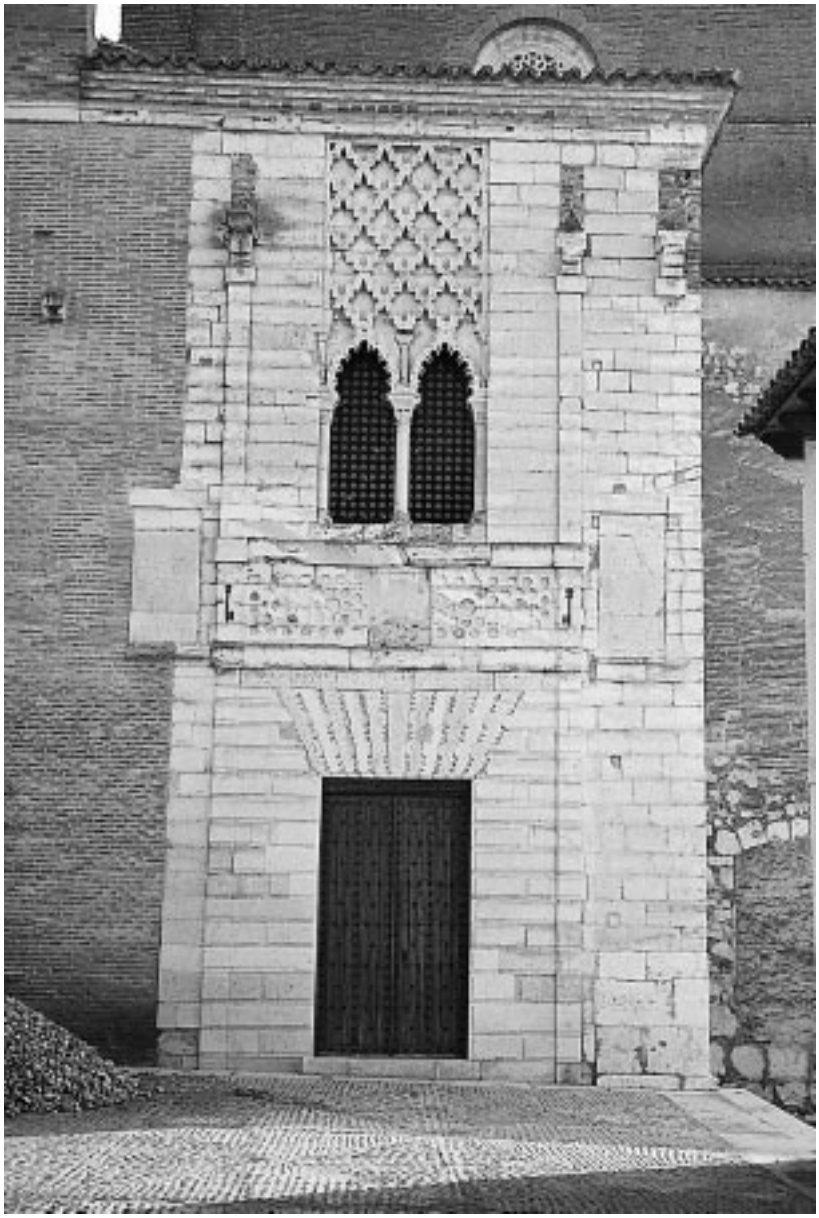

Fig. 2. Tordesillas (Valladolid). Convento de Santa Clara. Fachada del palacio de Pedro I.

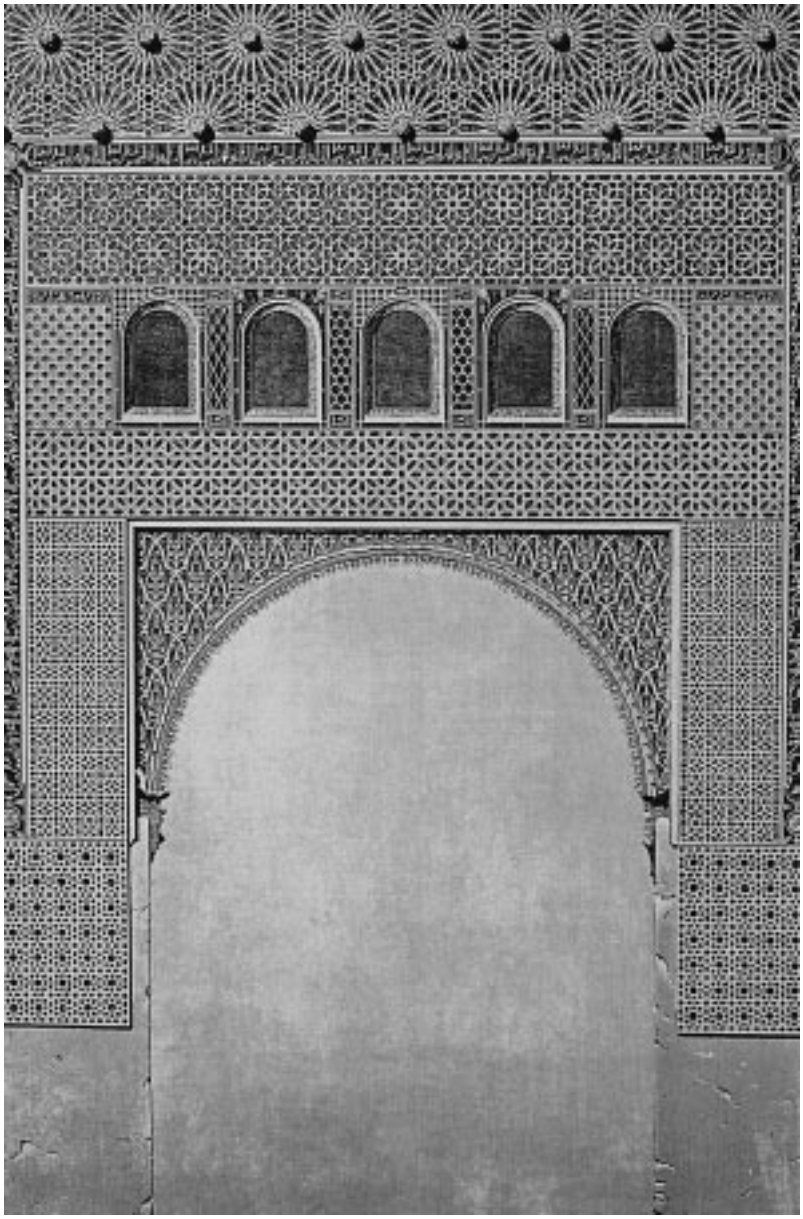

Fig. 3. Toledo. Taller del Moro (Monumentos Arquitectónicos de España).

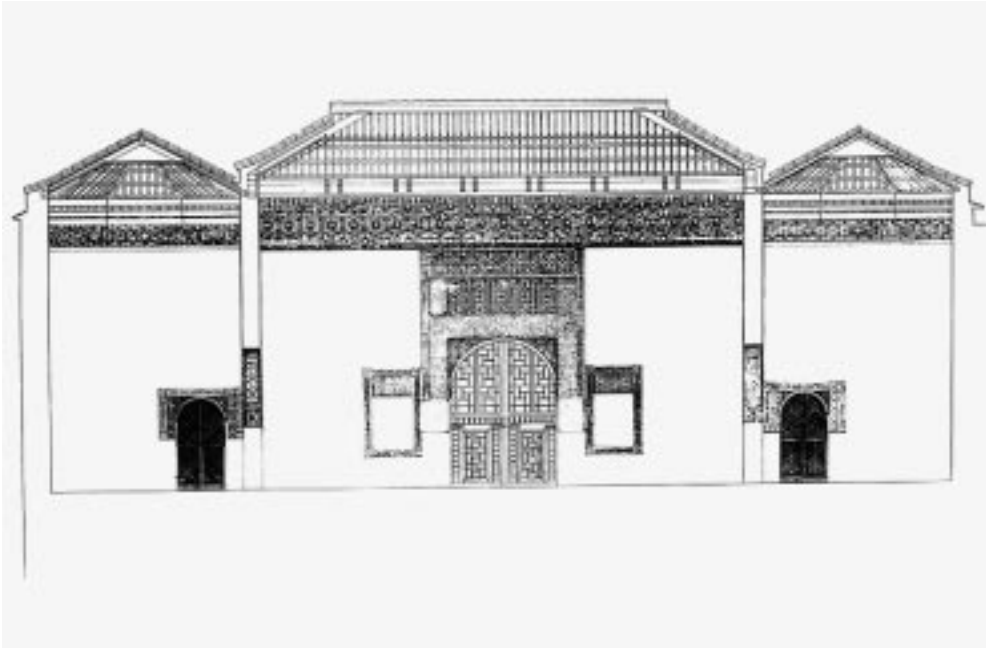

Fig. 4. Toledo. Taller del Moro (Monumentos Arquitectónicos de España).

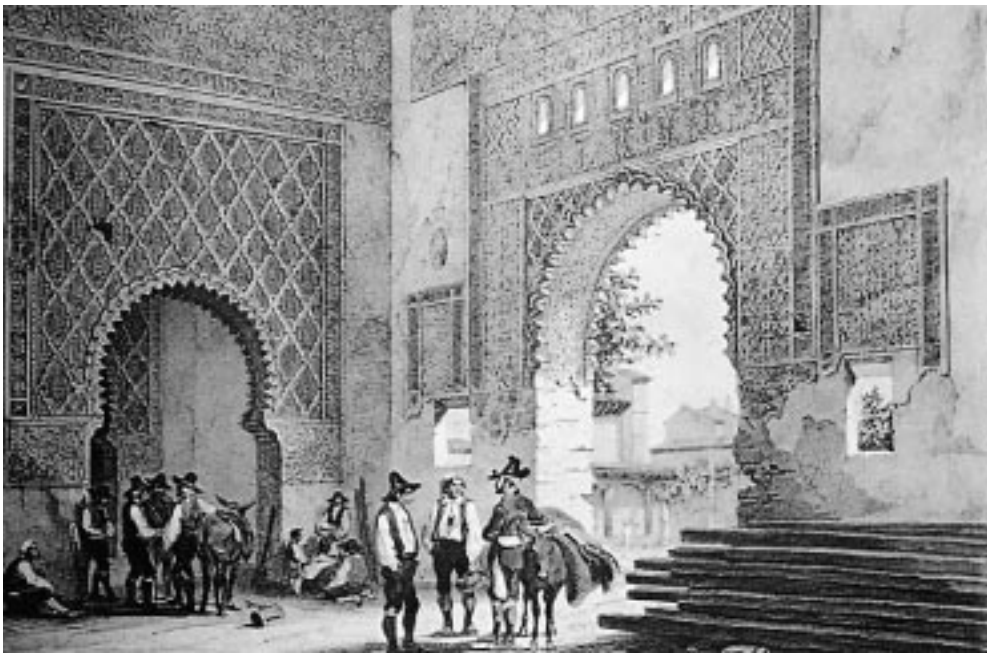

Fig. 5. Toledo. Taller del Moro (según Pérez Villalmil).

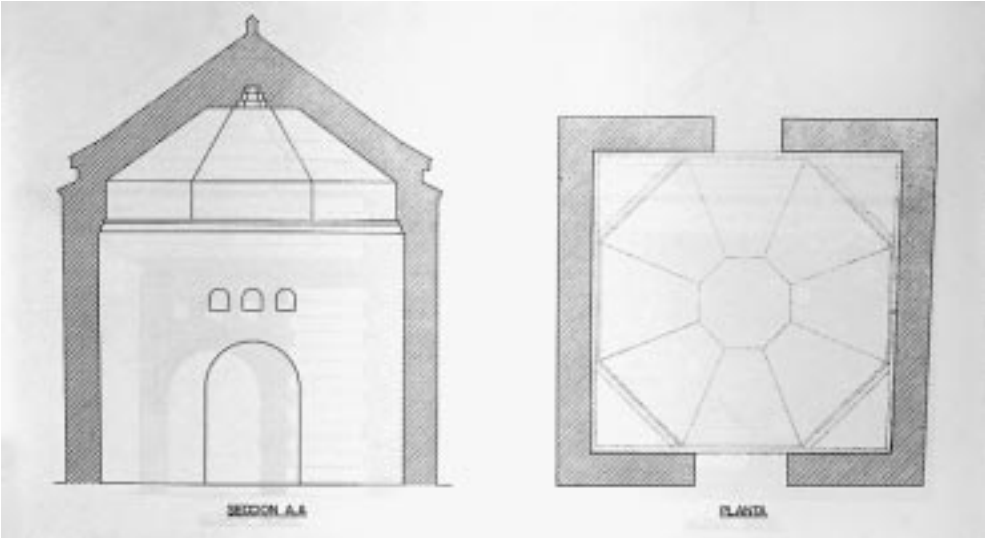

Fig. 6. Toledo. Salón de don Diego (planta y alzado).

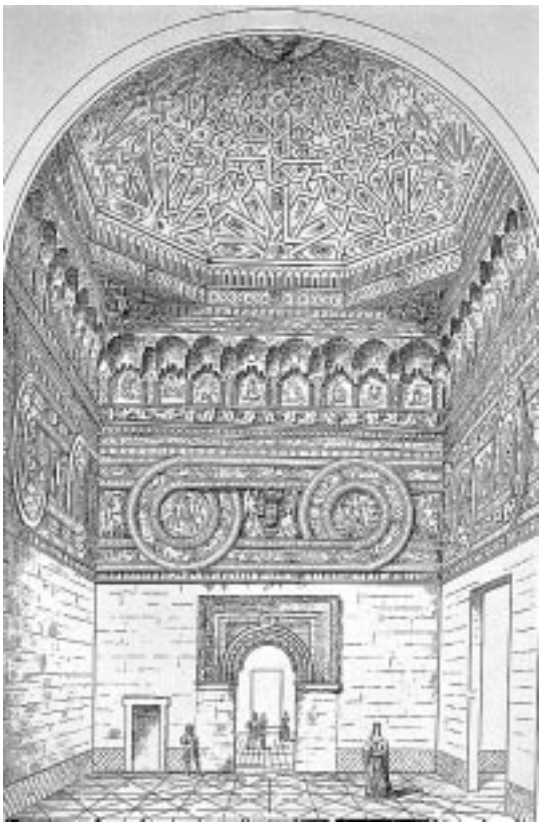

Fig. 7. Segovia. Alcázar. Salón del Solio (según J. Avrial).

Fig. 8. Burgos. Monasterio de las Huelgas. Capilla del Salvador.

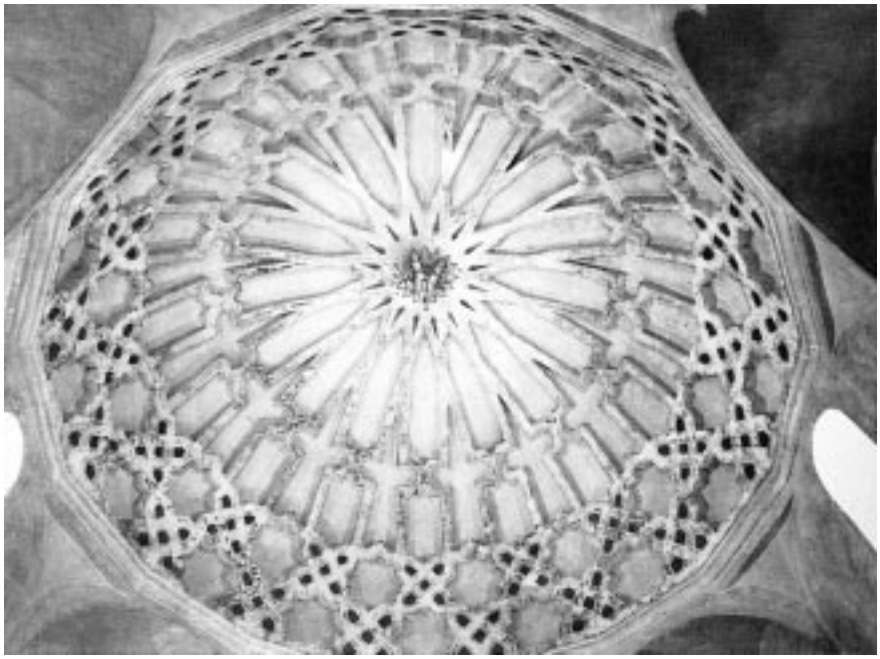

Fig. 9. Tordesillas (Valladolid). Convento de Santa Clara. Capilla Dorada.

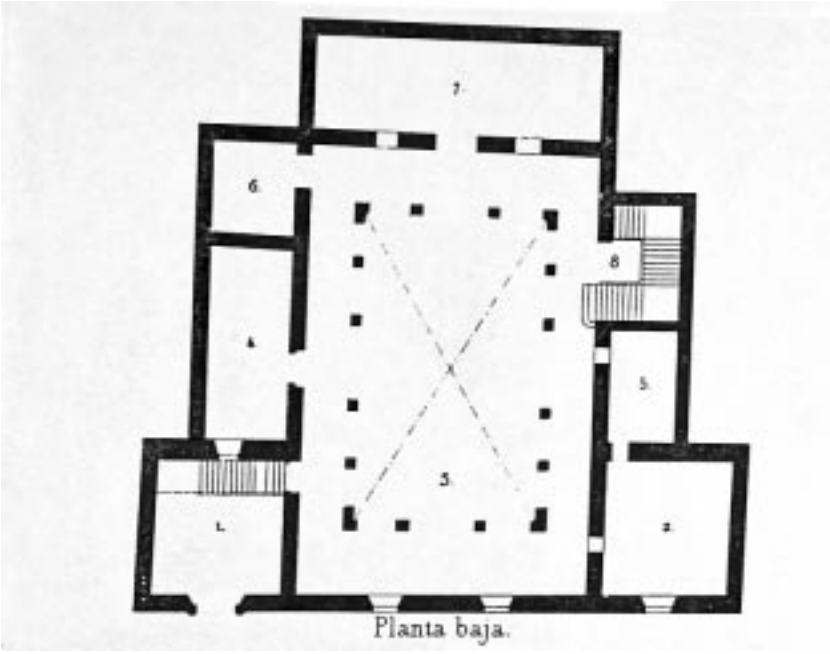

Fig. 10. Toledo. Palacio de Fuensalida. Planta.

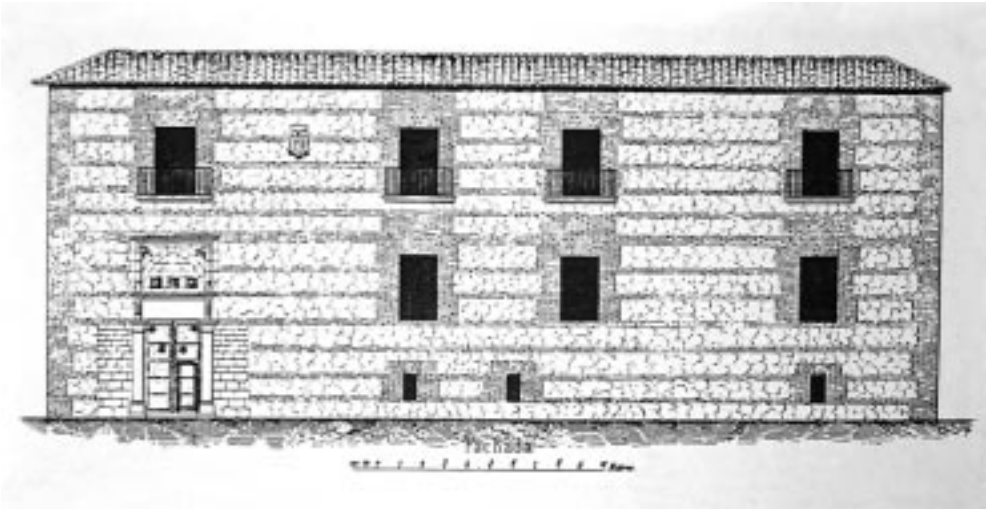

Fig. 11. Toledo. Palacio de Fuensalida. Fachada.

Fig. 12. Toledo. Convento de Santa Isabel de los Reyes. Portada del palacio de don Pedro Suárez de Toledo.

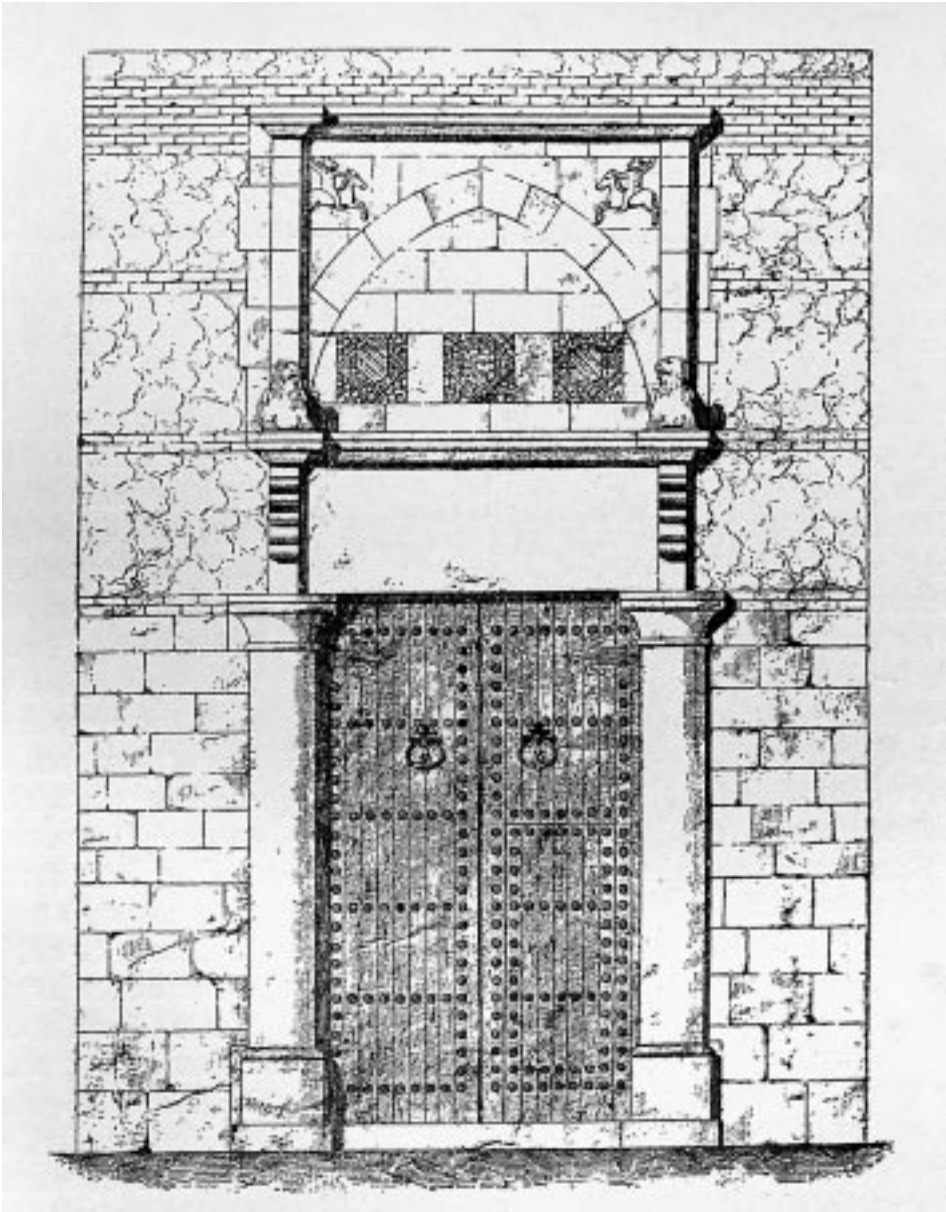

Fig. 13. Toledo. Palacio de Fuensalida.

Fig. 14. Ocaña (Toledo). Palacio de los Cárdenas.

Fig. 15. Toledo. Palacio de Fuensalida.

Fig. 16. Toledo. Taller del Moro.

Fig. 17. Toledo. Convento de Santa Isabel de los Reyes. Sala de la Fundadora.

EL REAL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE Y LA ARQUITECTURA MUDÉJAR EN EXTREMADURA

PILAR MOGOLLÓN-CANO CORTÉS

El Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe está emplazado en una zona montañosa de las Villuercas en el borde noreste de la provincia de Cáceres. Es un conjunto en el que se ha seguido, durante más de doscientos años, el estilo mudéjar para realizar sus sucesivas ampliaciones y modificaciones por lo que se convierte en un ejemplo excepcional para analizar la evolución del mudéjar extremeño durante la Edad Media y Moderna.

El conjunto monacal es una realización localizada en la puebla de Guadalupe (fig. 1), población que nació a consecuencia del desarrollo del monasterio como centro de peregrinación durante la Edad Media, llegando a alcanzar especial relieve en los tiempos modernos. El Santuario y el monasterio pasaron a ser patrocinio real por lo que las donaciones, limosnas y concesiones favorecieron que Guadalupe se convirtiera en un centro monástico de gran influencia en la espiritualidad y en la política durante los siglos XIV al XVI, las etapas más prósperas de Guadalupe.

La UNESCO declaró el Monasterio Patrimonio de la Humanidad en 1993, con ello Guadalupe consolida oficialmente el reconocimiento patrimonial que ya desde el siglo XV se había iniciado según observamos por los comentarios realizados por algunos viajeros que lo visitaron, de él dice Jerónimo Münzer en 1495 *llegamos al famosísimo y muy celebrado monasterio de Guadalupe*[1], y que oficialmente desde finales del siglo XIX (1879), con la declaración del santuario como Monumento Histórico-Artístico, se ha venido ampliando con las diversas declaraciones recibidas a lo largo del siglo XX.

La documentación conservada en el Archivo del Monasterio de Guadalupe y en el Archivo Histórico Nacional, junto a las diversas crónicas que desde el siglo XV se han venido elaborando por parte de la comunidad jerónima[2], nos

---

[1] Münzer, J., *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Eds. Polifemo, Madrid, 1991, p. 221.

[2] Entre los diversos códices conservados está la crónica del Monasterio de Guadalupe realizada por fray Alonso de la Rambla en la segunda mitad del siglo XV (falleció en 1484), la cróni-

facilitan una riquísima información que nos permiten conocer con bastante precisión la evolución constructiva y artística del monasterio, posibilitándonos el poder realizar su análisis evolutivo y compararlo con las restantes edificaciones mudéjares extremeñas.

Las crónicas nos relatan que el origen del monasterio se debió a la aparición milagrosa de la Virgen al pastor cacereño Gil Cordero, comunicándole el lugar donde se encontraba su imagen y solicitándole que se levantara un templo, que inicialmente fue una sencilla edificación de ramas y corchas[3]; esta milagrosa aparición se refleja en diversas miniaturas realizadas en el *scriptorium* guadalupense (fig. 2). En cuanto a la fecha en la que se produjo tal acontecimiento no existe precisión, estimando algunos estudiosos que tuvo lugar a finales del siglo XIII y otros a comienzos del siglo siguiente. Lo cierto es que en el segundo cuarto del siglo XIV ya se había edificado una iglesia y un hospital, según nos informan dos documentos procedentes del Monasterio de Guadalupe conservados en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Se trata de un testamento fechado en 1327 y una carta de venta de 1329. Probablemente el hospital era el que se mantuvo hasta el siglo XVI y que se representa en los planos existentes en el Archivo Histórico Nacional, en el que se nos muestra el proyecto de la nueva construcción del pabellón de la Botica y Enfermería[4].

En la evolución del mudéjar guadalupense, a la par que en la restante arquitectura extremeña, existen dos grandes etapas que abarcan los siglos XIV al XVI. Una primera fase ocuparía temporalmente el siglo XIV y los primeros años del siglo XV, y se caracteriza por la constante presencia de elementos de tradición musulmana, tales como las tipologías, técnicas constructivas, así como en las fórmulas decorativas; y una segunda fase que se prolonga hasta la primera mitad del siglo XVI, en la que se mantienen algunos de estos elementos pero en los que observamos que la presencia musulmana es menos intensa, adaptándose el estilo en su evolución a los modelos y elementos europeos, aunque

ca escrita por el padre Écija hacia 1556, fue monje jerónimo de Guadalupe durante los años 1467-1534 y cronista del Monasterio desde 1514, la obra de fray Andrés de Talavera, prior del Monasterio a finales del siglo XVI, publicada en 1597, la historia jerónima del Padre Sigüenza de h. 1600, la del padre San José en 1736 y una crónica anónima del Monasterio realizada en el siglo XVIII. Entre las investigaciones más recientes, en la que se recoge toda la información y se analiza e investiga sobre el Monasterio de Guadalupe, sobresale la publicación de lo que fue la tesis doctoral de doña Patricia Andrés González, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, 2001.

[3] Écija, fray D., *Libro de la invención de esta santa imagen de Guadalupe; y de la erección y fundación de este Monasterio y de algunas cosas particulares y vida de algunos religiosos de el*, Códice 10 del Monasterio de Guadalupe, editado en Cáceres, 1953, pp. 37-50.

[4] A.H.N. Sección Mapas, Dibujos y Planos, n.º 20 y Mogollón Cano-Cortés, P. *El mudéjar en Extremadura*, Cáceres, 1987, p. 200.

se mantendrá el sistema constructivo y los materiales junto a la decoración, pasando el mudéjar a convertirse en el modelo español por excelencia al tener una identidad artística procedente de la pluralidad cultural existente anteriormente en nuestro país.

En la primera fase constructiva de Guadalupe será definitiva la regencia de un priorato secular dependiente del arzobispado toledano (1340-1389) y el paso a un priorato regular, al hacerse cargo de Guadalupe la orden jerónima[5] quienes gobernarán el monasterio hasta el año 1835, momento en el que abandonan Guadalupe con motivo de la exclaustración.

Primera fase: etapa de creación y definición

En esta primera etapa es cuando el monasterio de Guadalupe se crea básicamente con la incorporación de una serie de edificios que constituirán el primer núcleo mudéjar concretándose en una iglesia, una muralla que defendía a la población aquí residente, una serie de torres, algunas con función estrictamente religiosa, como la torre de las Campanas, pero otras con funciones defensivas y habitacionales, un claustro que regulará las principales dependencias monacales y un hospital adosado en el lado septentrional (fig. 3).

El conjunto presentaba un carácter fundamentalmente militar, aspecto que aún hoy conserva por la muralla que se realizó con doce torres, no todas han llegado hoy día, algunas semicilíndricas y otras cuadradas, que según una crónica del monasterio del siglo XVIII se realizó entre los años 1350-1367.

Pocos años antes se había iniciado un nuevo templo por expreso deseo del monarca Alfonso XI quien, en 1340, en agradecimiento por la victoria del Salado, encomienda levantar un nuevo edificio porque el que existía en Guadalupe era pequeño[6]. Es probable que restos de esta edificación sean los conservados en la cabecera del actual templo, donde se localiza aproximadamente la tercera parte de un monumental ábside que participa de las novedades constructivas de algunas realizaciones castellanas del siglo XIV.

---

[5] En privilegio otorgado por el rey don Juan I, se alza la iglesia del santuario en monasterio, entregándose a la Orden Jerónima y a su primer prior el padre Yáñez el 22 de octubre del año 1389, en A.H.N. Clero, Manuscritos 1760-1828, fol. 135 vto.

[6] *… porque la hermita de Santa María que es çerca del rio que disen Guadalupe era cara muy pequeña e estava derribada las gentes que venían por devoción non avian y do estar Nos por esto tovimos por bien e mandamos faser esta hermita mucho mayor de manera que la iglesia de ella es grande que puedan caber las gentes que y vienen en romería e para faser esta iglesia dimos el suelo nuestro en que se fiçieren…* A.H.N. Clero, Leg. 1422, n.º 2.

En 1363 se elevó extramuros el campanario por el lado oriental del monasterio, próximo a la cabecera del templo, que gracias a una inscripción que existía en la misma conocemos que se hizo en tiempos del prior Toribio Fernández: «ERA DE MIL Y QUATROCIENTOS Y UNO, REYNANDO EN CASTILLA EL MUY NOBLE REY DON PEDRO, COMENÇO EL PRIOR DON TORIBIO FERNANDEZ, SU CLERIGO, A HACER ESTA TORRE»[7]; esta inscripción fue recogida por el padre Talavera cuando se acababa de levantar el Relicario, por lo quedó oculta a partir de entonces. En estas mismas fechas se acabó la iglesia parroquial y se construyeron una serie de estancias para el alojamiento de los peregrinos y los sacerdotes *en su tiempo* (el del prior fray Toribio Fernández de Mena), *también se prosiguió, y acabó la iglesia parroquial que el rey don Alonso mando se hiciese. Edifico casa para el prior, morada para los sacerdotes, y ministros del templo, y los hospedajes para los peregrinos*[8].

La última gran realización de esta primera etapa es la construcción del claustro Mudéjar o de los Milagros en el espacio intramuros, con la habilitación de una serie de dependencias necesarias en el desarrollo de una vida monacal, nos dice el padre Sigüenza de las obras realizadas por el primer prior jerónimo de Guadalupe, el padre Yáñez: … *porque luego, y sin saber con qué, comenzó a abrir cimientos, a trazar una gran casa, claustro, y oficinas, porque lo que hasta allí estaba edificado, eran aposentos sueltos, sin traza o forma de monasterio, no mas de para recogerse aquellos capellanes distraídos. Lo primero que edificó fue un claustro grande no muy vistoso, ni de buena proporción en los anchos y largos…*[9].

También en estos primeros momentos de la llegada de los jerónimos se elevó en las inmediaciones del municipio, en el camino que viene de Talavera, un humilladero desde el cual los peregrinos divisaban el monasterio al final de su recorrido y daban gracias por su feliz viaje.

En todas estas edificaciones nos encontramos con interesantes muestras mudéjares que responden a diferentes tipologías constructivas que presentan gran unidad estilística.

La incorporación del mudéjar en Extremadura se caracteriza por presentar interesantes rasgos que nos indican la situación, vecina y fronteriza, que tiene el territorio con algunos de los más importantes focos mudéjares peninsulares, la influencia ejercida por su dependencia eclesiástica con la diócesis toledana y

[7] Talavera, fray A. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe. Consagrada a la soberana majestad de la Reina de los Ángeles, milagrosa patrona de este Sanctuario*, Toledo, 1597, fol. 14.

[8] Talavera, fray A. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe…, fol. 24.*

[9] Sigüenza, fray J. *Historia de la Orden de san Jerónimo*, (1605), Salamanca 2000, t. I, p. 147.

la creatividad de los artistas, que en Guadalupe llegan a soluciones de gran belleza formal.

La primera construcción del conjunto guadalupense fue su iglesia parroquial, el lugar en el que se veneraba la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. Es muy probable que esta edificación responda a la iglesia que en la documentación se nos dice que se debe a la intervención del monarca Alfonso XI, comenzada en torno al año 1340 (fig. 4). En esa temprana edificación se utilizarán una serie de elementos que nos indican la presencia de diversas influencias peninsulares. En primer lugar hay que mencionar que el templo contó con un único ábside de grandes proporciones como el realizado en Toledo en la segunda mitad del siglo XIII de la actual ermita del Cristo de la Vega que se prolongaba en una nave, o el perteneciente a la iglesia de san Miguel de Olmedo (Segovia), de principios del siglo XIV, de tres naves. No disponemos de suficiente información sobre el templo guadalupano porque sólo nos ha llegado una parte del mismo, pero el empleo de un único ábside nos remite a un sistema espacial en el que se potencia el presbiterio, modelo que será característico en las realizaciones peninsulares del siglo XIV[10].

Otros elementos nos hablan de la originalidad del templo alfonsino y de su artista, quien no duda en combinar una serie de elementos procedentes de diversas áreas del mudéjar peninsular, como es el juego no alineado de las bandas de arcos ciegos que forman sus cuatro registros, que según el profesor López Guzmán se inició formalmente en la segunda mitad del siglo XIII en la iglesia vallisoletana de san Pedro de Alcanzarén[11] y que se repite en otras realizaciones del foco leonés (Sahagún, Toro), con elementos característicos sahaguntinos, como es la utilización de arcos doblados y recuadros, y la originalidad del empleo de los arcos ciegos túmidos, que en el caso de Guadalupe utiliza la forma sencilla y la doblada, modelo nada frecuente en los ábsides peninsulares al aparecer sólo en algún ejemplo sevillano (Santa Catalina) y toledano (Cristo de la Vega).

Por todos los elementos indicados comprobamos cómo en el semicircular ábside de Guadalupe se combinan elementos típicos del mudéjar toledano y del mudéjar castellano-leonés, por lo que cabe pensar en la independencia de este ejemplar respecto a otras zonas mudéjares, aunque esta independencia no implique desconocimiento de lo que se estaba realizando en otros lugares, sino todo lo contrario, como ha indicado el profesor Borrás[12].

---

[10] López Guzmán, R., *Arquitectura mudéjar*, Madrid, 2000, p. 259.

[11] López Guzmán, R., *Arquitectura mudéjar*, pp. 214-215.

[12] Borrás Gualis, G. M.*., El arte mudéjar*, Zaragoza, 1990, p. 181.

El campanario del templo se halla extramuros, pero comunicado con la muralla de protección del monasterio a través de dos arcos-puentes, como una torre albarrana (fig. 5). La torre de las Campanas cuenta con un primer cuerpo macizo sobre el que se superponen diversas cámaras. Esta original torre se construyó, como antes hemos señalado, en 1363 y sobresale del resto de las torres monacales por su fábrica más cuidada, especialmente el cuerpo alto de las campanas que cuenta con el quiebro de las impostas realizadas en ladrillo produciendo un juego de luces y sombras. El mismo carácter defensivo que tiene la torre de las Campanas presenta el conjunto exterior del monasterio con sobrios lienzos de muralla de mampostería a los que se adosan torres cuadrangulares y semicilíndricas coronadas por merlones. De planta rectangular, la fortaleza está recorrida por andenes que permiten la comunicación en la zona alta (fig. 6).

Dentro del recinto amurallado se instaló el claustro, que cuenta con diversas cámaras, cocina, refectorio, ropería, sala capitular, celdas y capillas. Las obras debieron de finalizar en torno al año 1405, momento en el que se concluyó el templete central, obra de fray Juan de Sevilla (fig. 7).

El conjunto evoca el paraíso, repitiendo elementos del patio palatino musulmán: andenes cruciformes, castillete central que recuerda una *qubba* islámica, rica vegetación y fuentes cantarinas. El célebre claustro Mudéjar o de los Milagros, por los lienzos que cuelgan de sus muros, puede considerarse como una obra singular del arte mudéjar más puro y brillante. En él intervinieron los monjes según nos indican algunas crónicas, como la del padre Sigüenza, en la que se dice que el padre Yáñez repartió entre los frailes diversas tareas entre las que estaba la de ayudar en las obras del monasterio: *Otros, más robustos, se ocupaban en servir a los mamposteros y maestros de la obra, llevando piedra, cal, arena, sacando tierra, acarreando maderos, agua y otros materiales, de suerte que lo más y lo mejor de aquel santo convento e iglesia está hecho con los brazos y el sudor de estos siervos de Dios*[13]. En similares términos se expresó el cronista del siglo XV fray Alonso de la Rambla: *Los frailes ovieron muchos trabajos corporales en la fundación deste monasterio, los unos acarreando piedras, los otros sirviendo a los maestros de cal e arena, los otros escribiendo libros e siguiendo el coro*[14].

Este claustro tiene planta rectangular, con dos cuerpos de arquerías en cada lado y doble número de arcos en la zona alta que en la baja. Las galerías están formadas por arcos túmidos con los salmeres muy salientes, siguiendo las formas

[13] Sigüenza, fray J. *Historia de la Orden de san Jerónimo*, (1605), Salamanca 2000, t. I, p. 147.

[14] A.M.G. *Códice. Libro 102*. Crónica del monasterio de Guadalupe de fray Alonso de la Rambla (muerto en 1484), Fondo Rodríguez Moñino, cap. 5, p. 13.

almohades, aunque en el lado este encontramos algunos de herradura sencilla, probablemente porque fue por aquí por donde se inició el claustro. Los arcos están enmarcados en alfices y montan sobre pilares cuadrados con las aristas en chaflán, manteniendo su peculiar policromía. Las galerías se cubrieron con alfarjes mudéjares, decorados con pinturas de temas vegetales y emblemas reales.

En 1405, fray Juan de Sevilla levantó en el centro del claustro un templete o castillo, llamado en las crónicas cimborrio, para cobijar una fuente que desapareció en el siglo XVIII y que conocemos por las descripciones del padre Talavera[15]. El templete es la pieza más rica del mudéjar extremeño y recuerda algunas realizaciones aragonesas. La feliz combinación de ladrillo aplantillado que se incorpora ahora en las realizaciones guadalupenses, el yeso y los azulejos, amén de su original tipología, produjeron una obra excepcional. Las diversas alas situadas en la parte baja del claustro son hoy museos en los que se exponen las riquezas artísticas del monasterio: bordados, esculturas, pintura y libros miniados, por lo que se ha modificado el plan inicial de las estancias monacales. El claustro se adosó en el lado norte del templo, fenómeno poco frecuente en el caso de los monasterios jerónimos que suelen ubicar el claustro principal en la zona meridional procurando unas temperaturas más agradables. Para el caso de Guadalupe no fue posible esta situación porque la muralla que sirvió para rodear el claustro estaba realizada cuando llegaron los jerónimos, por lo que se acomodaron a las obras ya existente . En la zona oeste se situó la sala capitular y el refectorio, en el lado septentrional cinco capillas para la oración individual frecuentes en la tipología monacal jerónima en recuerdo de su origen eremítico, y en la zona oriental la ropería[16]. En el piso alto estaban las celdas para los monjes, capillas y espacios para guardar los lujosos libros de coro que tenía Guadalupe[17], de este espacio nos dice Münzer: *¡Oh, qué agradable y devoto es este lugar! Cualquiera puede coger del árbol naranjas con la mano. No puede describirse toda aquella hermosura*[18].

En estas realizaciones producidas durante la segunda mitad del siglo XIV y los primeros años del siglo XV dominan los contrastes. Bajo su aspecto defensivo exterior esconde un carácter palaciego, con amplios salones y patio, y abundancia de plantas y agua. Pese al carácter austero de sus muros de piedra,

[15] Talavera, fray A. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe…, fol. 196.*

[16] Andrés González, P., *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, pp. 119-124.

[17] Mogollón Cano-Cortés, P., «La miniatura guadalupense. La actividad artística de un *scriptorium* monástico a finales de la Edad Media», *Revista NORBA-ARTE*, nos. XIV-XV, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996, pp. 41-62.

[18] Münzer, J., *Viaje por España y Portugal (1494-1495*), p. 235.

en el interior estallan las brillantes policromías de los alicatados, las pinturas y los dorados. Frente al rigor militar de su perfil, el viajero que traspasa sus muros queda deslumbrado por los riscos tesoros artísticos que guarda en su seno. Esta dualidad está presente en gran aparte de las realizaciones mudéjares extremeñas en las que se repiten los materiales constructivos comentados en Guadalupe. La mampostería y el carácter austero y defensivo se convierten en constante en los exteriores de las construcciones mudéjares extremeñas pasando a los interiores el dominio del ornato y del detalle.

Diversas edificaciones localizadas en variados puntos de la geografía extremeña se llevaron a cabo en esta primera etapa. En todas ellas hay que señalar la notable presencia de elementos de tradición almohade; fue frecuente la utilización de tipologías islámicas, como vemos en la torre parroquial de Nuestra Señora de la Granada de Llerena, realizada en el último tercio del siglo XIV, en la que se repite el modelo de los alminares almohades, con rampas de acceso en torno a un cuerpo en el que se superponen diversas cámaras, como ocurre en el alminar de la Giralda de Sevilla[19]. Similar origen encontramos en el Monasterio de Tentudía, en las capillas funerarias de los Maestres y la de Juan Zapata, de finales del siglo XIV[20], y en el presbiterio conventual de Nuestra Señora del Valle en Zafra, de hacia 1428[21]. Se trata de capillas funerarias, de planta cuadrada, en las que se repiten los modelos de las *qubbas* islámicas del periodo almohade, con cubiertas de cúpulas que montan sobre dos líneas de trompitas con aristas (fig. 8).

La presencia islámica es importante también en el empleo de algunos elementos constructivos, arcos túmidos, lobulados y angrelados; pilares achaflanados, modillones de lóbulos o alfices, como observamos entre otros lugares como en el patio de Abadía realizado a finales del siglo XIV y principios del siglo XV, con galerías formadas por arcos túmidos sobre pilares achaflanados que conservan interesante policromía imitando los tendeles de los ladrillos (fig. 9) como ocurre en la mezquita omeya de Córdoba[22].

En esta primera etapa es frecuente que en las construcciones mudéjares se utilice como material constructivo la piedra, fundamentalmente en los exteriores, ya sea en sillería o en mampostería, reservándose el ladrillo para los interiores, espacio en el que aparece mayor lujo decorativo.

[19] Mogollón Cano-Cortés, P. *El mudéjar en Extremadura*, pp. 228-229

[20] Mogollón Cano-Cortés, P. *El mudéjar en Extremadura*, p. 147.

[21] Mogollón Cano-Cortés, P. «El patrimonio mudéjar de Zafra», *Cuadernos de Çafra,* t. I, 2003, pp. 38 y 39.

[22] Mogollón Cano-Cortés, P. *El mudéjar en Extremadura*, p. 114.

Segunda fase: etapa de asimilación y proyección

Para el caso guadalupense observamos que en una serie de construcciones, producidas desde la mitad del siglo XV hasta el primer tercio del siglo XVI, no se abandona el estilo mudéjar, sino que éste aparece ya en su etapa de madurez. El conjunto monacal precisó la incorporación de algunas construcciones para atender al crecimiento de la comunidad y a la necesidad de nuevos espacios adaptados a toda una serie de funciones desarrolladas por los monjes, bien fuera en el conjunto monástico o en sus proximidades.

En todas estas obras se seguirá empleando el ladrillo aplantillado, el yeso, los azulejos, los pilares achaflanados, los alfices, las cubiertas de madera de tradición islámica, pero ahora se incorpora dominantemente el arco de medio punto como elemento constructivo, sustituyendo al arco túmido que dominó la primera fase del mudéjar guadalupense. No obstante, su influjo provocará que volvamos a encontrar este modelo en algunas de las nuevas realizaciones.

El ladrillo es el protagonista de la mayoría de las construcciones, aunque se mantendrá la mampostería en los exteriores enriquecidos con una mayor decoración, especialmente por la incorporación del ladrillo aplantillado formando puertas y ventanas.

La obra más temprana de esta segunda fase es el pabellón de la Librería y la Mayordomía, conjunto realizado en dos fases cronológicas muy próximas. Está situado el pabellón a los pies del templo monástico, con su fachada principal dando al atrio parroquial. En una primera etapa, entre los años 1464 y 1475, se hizo la librería y la sala capitular, con el dinero que para este efecto había mandado el padre Illescas desde Córdoba, quien había sido prior de Guadalupe. Pocos años después el edificio se resintió, por lo que hubo de ser reformado entre 1475-1483, y se añadieron unos torreones cilíndricos en las esquinas. La comunidad aprovechó para realizar lo que sería Mayordomía y Portería, con un despacho para el prior, algunas oficinas, el arca donde se depositaba el dinero y la portería[23], quedando entre ambos conjuntos un pequeño claustro de un solo cuerpo de arquerías.

Mayor envergadura presentó la realización de lo que fue la Hospedería Real, realizada para los Reyes Católicos, desgraciadamente desaparecida a mediados del siglo XIX. Estaría incluido en la tipología de las casas reales situados en monasterios de fundación regia[24], tan usuales en la etapa de los Reyes Católicos[25]. Las fuentes documentales nos informan de la intervención en las trazas

[23] Talavera, fray A. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe…,* fol. 886.

[24] Chueca Goitia, F. *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Bilbao, 1982.

[25] Domínguez Casas, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, p. 201.

de este palacio de quien fuese maestro mayor de las obras reales, Juan Guas. El trabajo que realizó en Guadalupe sería una de sus últimas grandes empresas, aunque vivirá lo suficiente como para ser nombrado maestro mayor de la catedral de Toledo. Según la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid las obras se iniciaron en 1487 y concluirán en lo esencial en cuatro años, aunque continuarán los trabajos hasta 1499. Los documentos nos informan de la suntuosidad de las cámaras, con ricas cubiertas de madera policromadas en las que dominaba el oro[26].

En el primer cuarto del siglo XVI los jerónimos construyeron un nuevo edificio destinado a colegio para un nutrido grupo de niños que integraban el coro y a los que se enseñaba canto y gramática. El colegio estaba separado del conjunto monacal por una calle, se hallaba próximo a la Plaza Mayor, y desde 1990 es Parador Nacional de Turismo, por lo que está muy reformado aunque se mantiene en buen estado su patio principal que presenta numerosas conexiones con el claustro Mudéjar del monasterio (fig. 10). Las obras se realizan durante el primer mandato de fray Juan de Azpeitia, entre los años 1509-1512, y finaliza en el de fray Juan de Siruela. Se acabó en 1516, según nos indican los planos originales del Colegio, que se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid[27].

Para concluir con las obras realizadas en esta etapa mudéjar en la puebla de Guadalupe tenemos que referirnos al pabellón de la Botica y la Enfermería (fig. 11), la última gran intervención mudéjar realizada ya en el primer tercio del siglo XVI.

En 1518, en el capítulo de la orden, se aprueba hacer una nueva enfermería cuyas obras concluirán entre 1531-1533 con un resultado bien distinto al inicialmente planteado y con numerosos problemas que llegaron a provocar la dimisión del prior promotor del nuevo edificio, fray Juan de Siruela[28].

Dentro de las realizaciones conectadas al mudéjar guadalupense hay que incluir también la construcción de dos granjas, la de Valdefuentes y la de Mirabel, localizadas a unos pocos kilómetros de Guadalupe en amenos lugares de la sierra de las Villuercas con encinares, robledales, alcornoques y castaños; fueron el lugar de descanso y retiro de los monjes jerónimos y de alguna de las ilustres personalidades que visitaron el monasterio, como los Reyes Católicos. Aunque ambas construcciones se iniciaron en tiempos del padre Yáñez se ampliaron y reformaron en esta segunda fase del mudéjar guadalupense, perio-

[26] Pescador del Hoyo, Mª C., "La Hospedería Real de Guadalupe", *Revista de Estudios Extremeños*, Tomos XXI, 1965 y XXIV, 1968.

[27] A.H.N. Sección Mapas, Dibujos y Planos, nº 16.

[28] Mogollón Cano-Cortés, P. *El mudéjar en Extremadura*, p. 200.

do en el que se incorporaron patios y galerías en los que se repiten los modelos monacales.

En todas las realizaciones llevadas a cabo en el periodo que ahora tratamos sobresalen los claustros realizados en ladrillo, frecuentemente se utilizó el ladrillo aplantillado, con pilares achaflanados que ya existían en el claustro Mudéjar y arcos de medio punto encuadrados en alfiz. Así aparece en el patio de la Mayordomía, en el patio del Colegio de Humanidades, en la granja de Mirabel, y en galería inferior del pabellón de la Enfermería y Botica. Mayor variedad se utilizó en la realización de las galerías altas donde los arquitectos dispusieron arcos rebajados, en la Granja de Mirabel, apuntados con dinámica tracería gótica flamígera, en el patio de la Botica, tracería que se repite en la galería de la granja de Valdefuentes, y arcos túmidos en el cuerpo alto del Colegio de Humanidades. Los vanos apuntados, los de medio punto, junto a los carpaneles y conopiales formarán las puertas y las ventanas realizadas en todas las construcciones destacando siempre su decoración basada en el ladrillo aplantillado.

Las formas decorativas tienen, en la mayor parte de los casos, un claro dominio mudéjar encontrándonos en el monasterio infinidad de lacerías felizmente combinadas con las sinuosas tracerías de tradición gótica (fig. 12).

Los templos, palacios, torres y otras construcciones realizadas en esta segunda fase del mudéjar extremeño presentan gran afinidad en algunos de los rasgos ya comentados para el caso del mudéjar guadalupense, como es el tipo de arco utilizado, al emplearse preferentemente el apuntado y el de medio punto combinado con algunos modelos procedentes del arte islámico, lobulados y angrelados. También presentan en común el dominio de las fábricas de ladrillo, aún cuando se mantienen en los exteriores la mampostería, que suele decorarse más suntuosamente al incorporar diversas combinaciones de paños de rombos, arcos entrecruzados o azulejos, utilizándose este especial repertorio fundamentalmente en las torres bajoextremeñas del siglo XVI, como las de Palomas o Puebla de la Reina (fig. 13).

Los patios, probablemente la construcción más abundante de la segunda fase del monasterio de Guadalupe, también serán las edificaciones más demandadas en el resto de la región, utilizándose frecuentemente el estilo mudéjar. En 1498 se inicia el patio de la casa prioral de Llerena y poco después en la misma población tiene lugar el comienzo del patio principal del palacio del licenciado Luis Zapata, posteriormente sede del Santo Oficio, así como el claustro del conventual santiaguista de Calera de León, ejecutado junto a la galería de la hospedería en los primeros años del siglo XVI. En todos estos casos, junto a otros testimonios similares repartidos por la geografía extremeña, encontramos

como rasgos comunes las fábricas de ladrillo, el uso de pilares octogonales, excepcionalmente se utilizarán los achaflanados, y la combinación de arcos de medio punto, o medio punto peraltado, en las galerías bajas y los rebajados en los cuerpos altos; el alfiz es un elemento constante que dibuja y enmarca los vanos[29] (fig. 14).

Aunque sin paralelo eclesial guadalupense para esta fase, los templos mudéjares extremeños, como las parroquiales de Alía (fig. 15) y de Hornachos (fig. 16), presentan variadas composiciones internas con soluciones espaciales amplias y dominio del arco apuntado como elemento definidor de las diversas tipologías[30]. Las cubiertas de madera con estructuras de tradición islámica alcanzan es esta fase los mejores resultados en las naves, presbiterios y diversas estancias palatinas.

En esta segunda fase del mudéjar extremeño el estilo se ha asimilado hasta el punto de pasar a ser considerado como el modo usual y tradicional de la población cristiana alcanzando gran proyección al ampliarse su uso a construcciones tan diversas como plazas mayores, la plaza Alta de Badajoz, las de Zafra y la plaza Mayor de Llerena nos sirven de ejemplo; modestas viviendas, con diversos ejemplos en Llerena, Azuaya, Badajoz, Cáceres y Zafra, ermitas y cualquier otra realización en la que domina el carácter popular.

Aunque no es frecuente encontrar en la documentación la opinión que merecieron sus contemporáneos sobre las realizaciones mudéjares, hemos localizado dos documentos que nos permiten acercarnos al gusto que tuvieron los usuarios respecto al estilo mudéjar en el siglo XV. El documento datado en el verano de 1458 recoge la autorización del Concejo de Badajoz para que se hagan unos portales en la plaza de san José, dándose unas instrucciones muy precisas para la realización de la obra *«…e que los arcos que ficierades así los fagades sobre arcos de ladrillo e piedra, porque la dicha plaza sea mas noblecida…»*[31]. Son los portales mudéjares que aún hoy se conservan en la antigua plaza principal de la capital bajoextremeña formada por arcos de medio punto enmarcados en alfiz que apoyan en columnas reaprovechadas. Muy interesante es la observación realizada por doña Constanza Osorio en 1480 sobre las construcciones mudéjares de Zafra; la segunda condesa de Feria encomienda a su esposo a través del testamento que edifique un hospital, el hospital de san Miguel, que tenía que ser realizado según sus instrucciones:: *«se faga e hedifi-*

[29] Mogollón Cano-Cortés, P. *El mudéjar en Extremadura*, pp. 94 y 95.

[30] Mogollón Cano-Cortés, P. *El mudéjar en Extremadura*, pp. 83 y 84.

[31] Solano de Figueroa, J.: *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*, tomo IV (1670), 1932, p. 215.

que un cuerpo pequenno de iglesia con su tejado de la madera desta e obra desta tierra e que se faga capilla asi pequenna de bóveda de ladrillo con su altar en ella»[32]. La capilla está muy deteriorada pero se mantiene su cabecera cuadrada cubierta por una cúpula repitiendo los modelos de las *qubbas* almohades, en el exterior estaba coronada por un *yamur* que ha desaparecido hace pocos años. El calificar esta capilla mudéjar con las palabras «*obra de esta tierra*» nos indica la proyección y asimilación que había alcanzado el mudéjar en la sociedad extremeña del siglo XV considerándose el estilo como algo propio, resultado de una larga y continua experiencia constructiva específica[33].

[32] ADS SF, leg. 6-23 en Rubio Masa, J. C., *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*, Mérida, 2001, p. 72.

[33] Mogollón Cano-Cortés, P. «El patrimonio mudéjar de Zafra», *Cuadernos de Çafra*, p. 41.

Fig. 1. Vista panorámica de la población de Guadalupe con el monasterio de Santa María.

Fig. 2. Detalle de un cantoral del Monasterio de Guadalupe en el que se representa la aparición de la Virgen al pastor cacereño Gil Cordero.

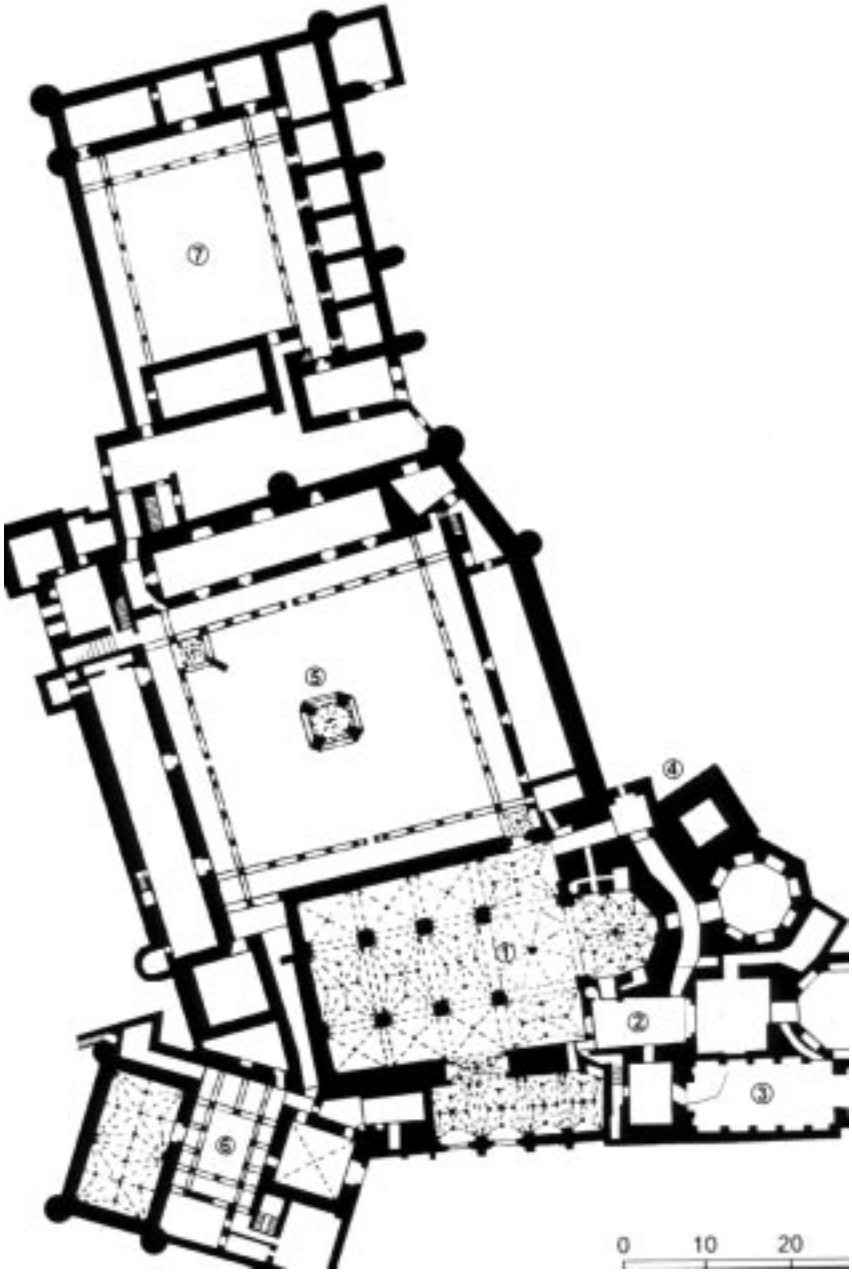

Fig. 3. Plano del monasterio de Guadalupe en el que se representa en la parte inferior el templo y el pabellón de la Librería y Mayordomía, en la zona izquierda. Junto a la cabecera, en el lado oriental, aparece la torre de las Campanas. En la zona septentrional del templo se dispuso el claustro principal, el llamado claustro Mudéjar, y a continuación el pabellón de la Enfermería y de Botica. La desaparecida Hospedería Real estaba adosada al lienzo oeste del claustro.

Fig. 4. Detalle de los dos registros superiores del ábside de la primera iglesia de Guadalupe de la que sólo se conserva un fragmento.

Fig. 5. Torre de las Campanas. El campanario se realizó extramuros pero comunicada con la muralla que protegía el recinto a través de arcos puente como una torre albarrana.

Fig. 6. La muralla que rodea el monasterio de Guadalupe está recorrida por andenes que permiten la comunicación en la zona alta.

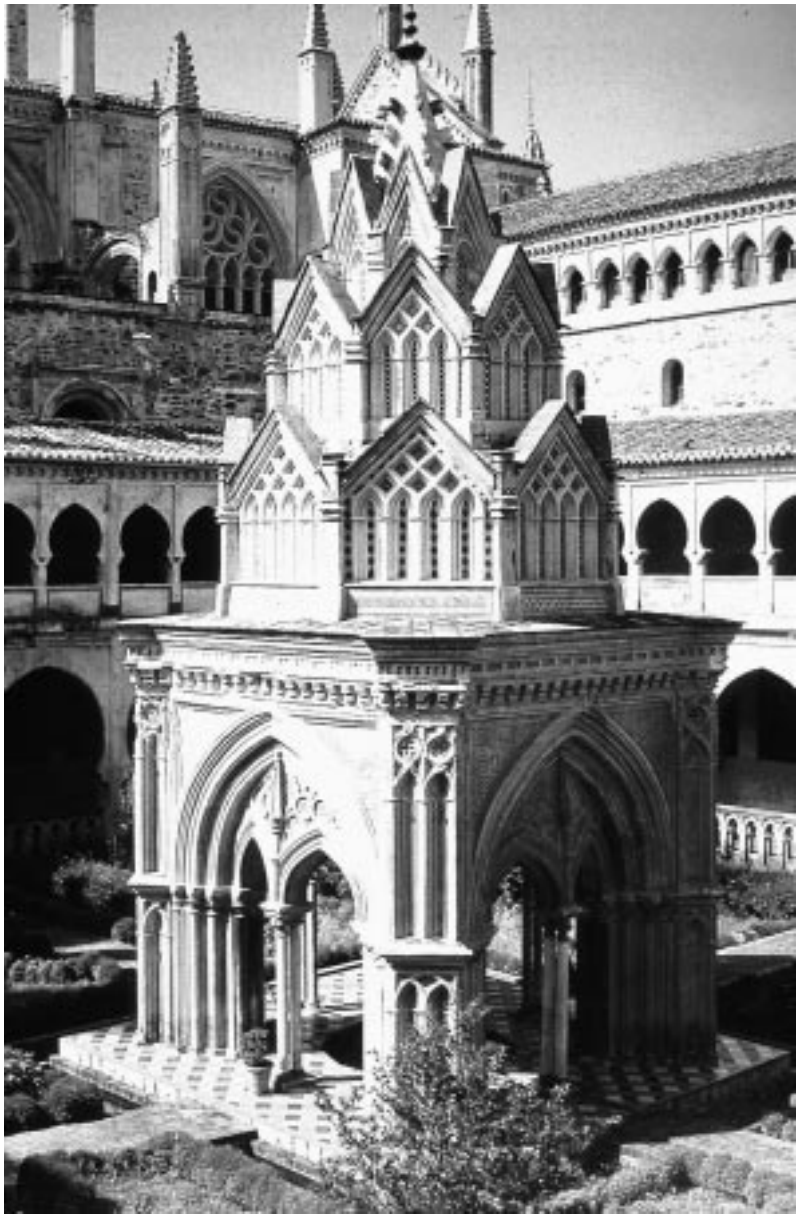

Fig. 7. Conjunto del claustro Mudéjar o de los Milagros con el templete central realizado por fray Juan de Sevilla.

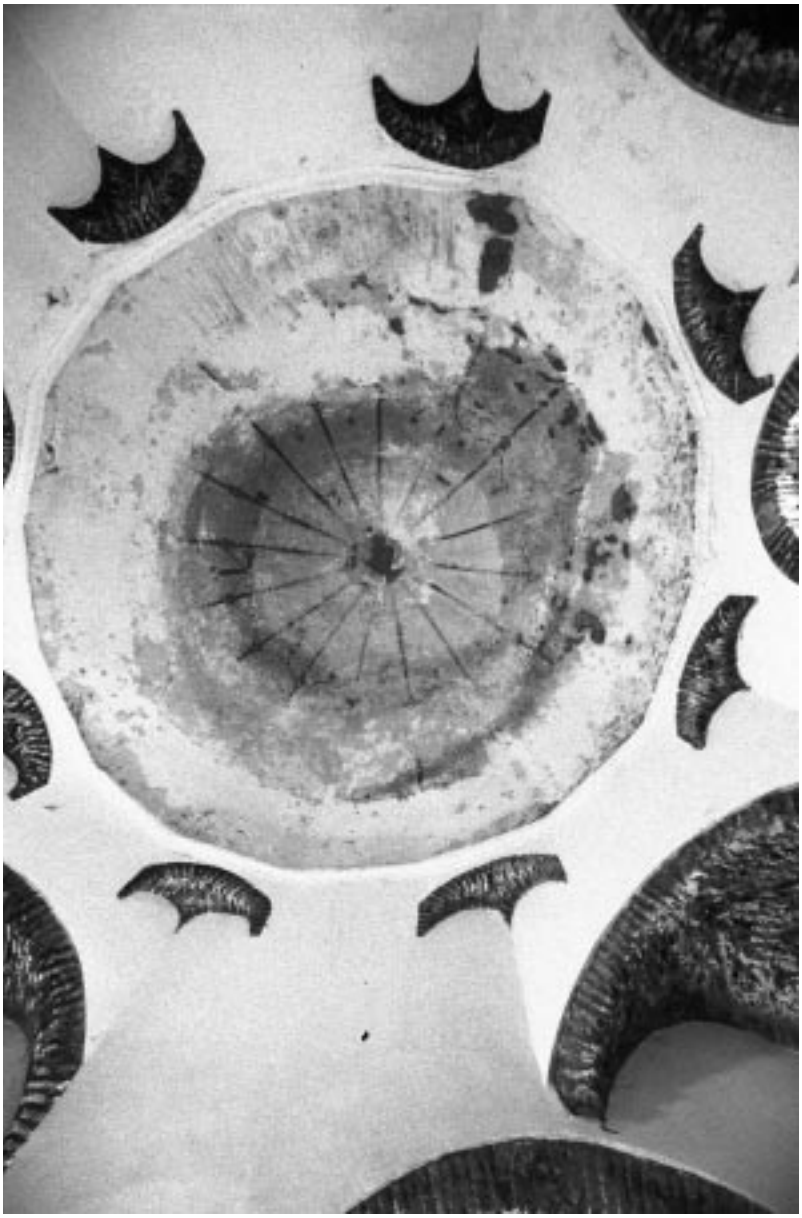

Fig. 8. Capilla funeraria de los Maestres en el monasterio de Tentudía (Badajoz) que repite los modelos de las qubbas almohades.

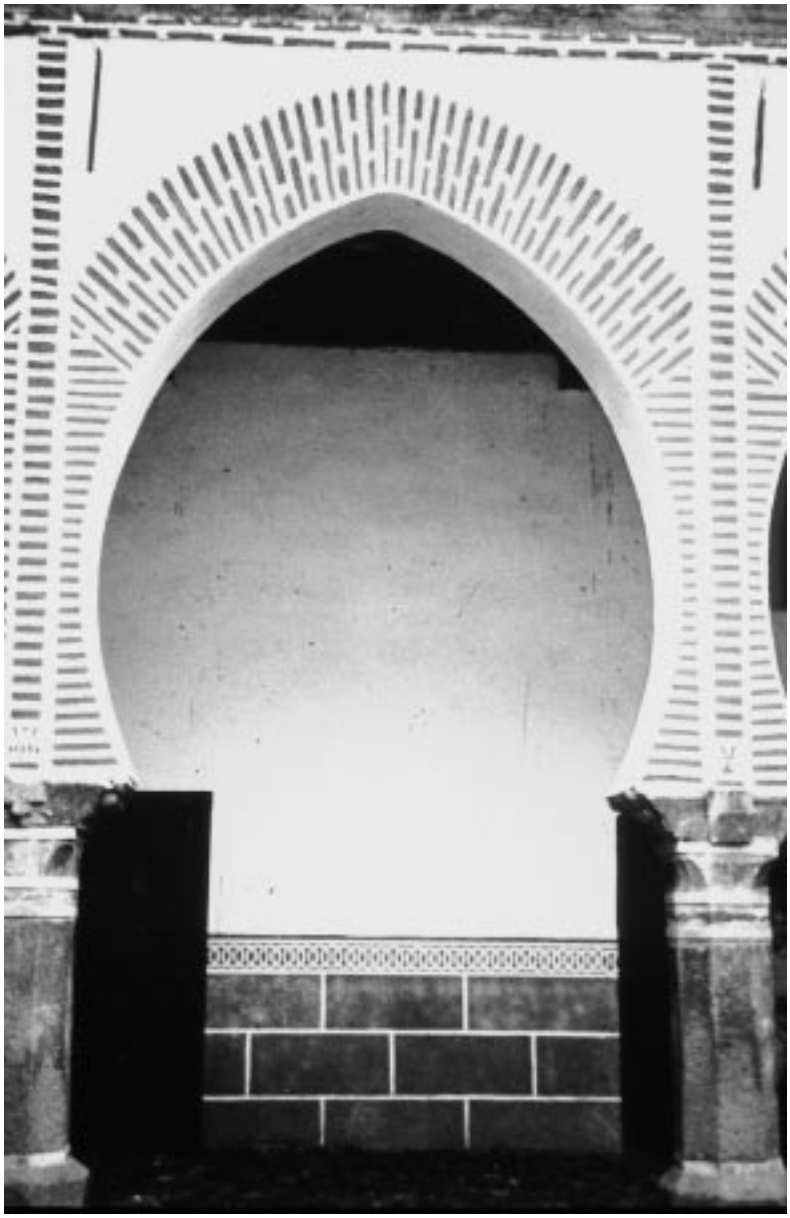

Fig. 9. Detalle de la arquería del patio de Abadía (Cáceres).

Fig. 10. Patio del Colegio de Humanidades, Gramática y Canto,
hoy Parador Nacional de Turismo.

Fig. 11. La última gran realización mudéjar en el monasterio de Guadalupe fue la construcción del pabellón de la Botica y la Enfermería.

Fig. 12. Detalle del exterior del pabellón de la Botica y la Enfermería en el que encontramos decoración a base de ladrillo aplantillado dibujando lacería y tracería gótica.

Fig. 13. Torre de la iglesia parroquial de Palomas (Badajoz).

Fig. 14. Galería del patio de la Casa Prioral de Llerena (Badajoz).

Fig. 15. Original solución del interior de la iglesia parroquial de Alía (Cáceres).

Fig. 16. En la iglesia parroquial de Hornachos (Badajoz) se optó por un espacio interior similar al realizado en los templos mudéjares sevillanos.

EL ALCÁZAR DEL REY DON PEDRO I Y LOS PALACIOS MUDÉJARES SEVILLANOS

ALFREDO J. MORALES

El Alcázar edificado en Sevilla por el rey Pedro I de Castilla es, sin duda, el mejor y más completo ejemplo de la arquitectura civil mudéjar. Los distintos estudiosos que han tratado de este palacio han puesto de relieve sus valores tectónicos y espaciales, su rico y variado programa decorativo, sus contenidos simbólicos, su capacidad de fascinación y la circunstancia de ser suma de las tradiciones hispanomusulmanas y de las nuevas experiencias nazaríes. Asimismo, los análisis han incidido en el hecho de ser el palacio real más antiguo en uso de Europa, en su condición de modelo de otros palacios y residencias señoriales en Sevilla y en Castilla y en los continuos procesos de reforma que ha sufrido con el transcurso de los siglos, a fin de adecuarlo a las necesidades y gustos estéticos de cada época. Ciertamente es mucha la bibliografía surgida sobre el alcázar sevillano y muy variadas las aportaciones y las lecturas que se han realizado sobre este edificio que es, sin duda, la principal empresa palaciega de la monarquía española medieval[1]. Para la construcción del palacio el rey Pedro I recurrió a artífices sevillanos, toledanos y nazaríes, habiendo sido éstos enviados por el sultán Muhammad V, quien había recuperado el trono de Granada con la ayuda del monarca cristiano. La actividad conjunta de estos grupos de artistas dotó al edificio de una serie de soluciones espaciales y compositivas, además de un amplio y variado repertorio ornamental de vital importancia para el conocimiento de la evolución de las artes en la España medieval, tanto en tierras cristianas como musulmanas. El palacio sevillano es la prueba más elocuente de la fascinación que en los reinos cristianos suscitaba la refinada cultura de los musulmanes, siendo además un

[1] Entre las diversas publicaciones existentes cabe destacar la única monografía dedicada al edificio, que se debe a Cómez, Rafael: *El Alcázar del rey Don Pedro*. Sevilla, 1996. Se trata de un breve estudio con limitado aparato crítico por condicionantes de la colección en la que se incluye, que resume y actualiza la bibliografía precedente y que aporta algunas interpretaciones de su autor sobre el conjunto y sobre algunos de sus principales ámbitos.

hito en la convivencia de religiones, como demuestran las inscripciones árabes que salpican sus paredes ensalzando y alabando las grandezas del protegido de Alá, el «sultán don Pedro I».

Construido entre 1364 y 1369, el palacio sevillano encuentra sus más claros precedentes en los recintos palaciegos construidos pocos años antes en Tordesillas y Astudillo por el propio monarca y su mujer doña María de Padilla. El alcázar sevillano, que no llegó a completarse debido a la guerra civil que se suscitó con el pretendiente Trastámara y a la posterior muerte de Pedro I en Montiel, es heredero de la tradición musulmana en la organización funcional de sus estancias, distribuidas alrededor de dos patios, el de las Doncellas y el de las Muñecas, que son el centro de la vida pública y de la vida privada, respectivamente[2]. La primera zona es la de mayor superficie y donde la decoración se hace más suntuosa, en especial en el Salón de Embajadores, destinado a las audiencias y considerado como salón del trono, que es símbolo de la magnificencia y del poder real. En origen el palacio ofrecía un amplio desarrollo horizontal, sobresaliendo por sus alturas y proporciones la monumental fachada, el volumen de la sala dispuesta tras ella en planta alta, la cubierta del Salón de Embajadores y las correspondientes a dos dependencias inmediatas, que tenían carácter residencial y privado. Serán éstas algorfas más la gran qubba situada tras la fachada las que servirán de núcleo al palacio alto que se organizó durante el reinado de los Reyes Católicos, periodo en el que también se acometieron otras obras y reformas en el alcázar sevillano[3]. Las renovaciones y remodelaciones se sucedieron durante los siglos XVI, XVII y XVIII con el fin de adaptar el palacio a las necesidades de la corte y de acomodar sus antiguos ambientes y elementos a las nuevas corrientes estéticas[4]. Otras intervenciones se realizan en el siglo XIX, destinándose algunas de ellas a dotar de una mayor racionalidad ciertos espacios y a dar adecuado acomodo a los duques de Montpensier quienes lo habitaron durante una serie de años, mientras otras labores de res-

[2] Recientemente se ha sugerido que el palacio de Alfonso X, el llamado Cuarto del Caracol con el Patio de Crucero, sería el ámbito público del palacio de Pedro I, mientras el alcázar mudéjar que el levantó sería el espacio privado, sirviendo el Salón de Embajadores y la sala situada sobre el vestíbulo y tras la fachada para recepciones privadas. Véase Almagro, Antonio: «La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 6, 2005, pp. 45-67.

[3] Al respecto puede verse Morales, Alfredo J. y Serrera, Juan Miguel: «Obras en los Reales Alcázares de Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos», *Laboratorio de Arte*, n.º 12, 1999, pp. 69-77. Asimismo, Morales, Alfredo J.: «Los Reyes Católicos y el Alcázar de Sevilla. De la restauración a la renovación», en Castillo Oreja, Miguel Ángel (ed.): *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana.* Madrid, 2001, pp. 129-144.

[4] A este periodo está dedicada la monografía de Marín Fidalgo, Ana: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias.* Sevilla, 1990.

tauración iban encaminadas a devolver al palacio su antiguo esplendor[5]. Otros trabajos se han desarrollado durante el siglo XX, siguiendo criterios muy dispares y que han oscilado entre la restauración en estilo y la simple consolidación y conservación.

Ha sido precisamente al hilo de algunas de estas últimas tareas cuando se han iniciado una serie de excavaciones, que está previsto continuar en sucesivas campañas durante los próximos años, cuyos resultados han venido a enriquecer el conocimiento sobre los procesos constructivos del alcázar sevillano y a puntualizar determinadas hipótesis que sobre los mismos se habían vertido. Una de las más hermosas y sugerentes fue la elaborada por Guerrero Lovillo, quien estimó que el rey don Pedro I a la hora de configurar el Salón de Embajadores y las dependencias aledañas había reaprovechado parte de las estructuras de las Salas de las Pléyades del antiguo Alcázar al-Mubarak o Alcázar de la Bendición, que había sido levantado en el siglo XI por el rey poeta Almutamid[6]. Los resultados de esas prospecciones y excavaciones han venido a rebatir tal posibilidad al comprobarse la existencia de estructuras almohades bajo las fábricas correspondientes a tiempos del rey Pedro I[7]. Aunque los trabajos arqueológicos aún no se han emprendido en los principales espacios del palacio de este monarca y falta, por consiguiente, la constatación definitiva, los hallazgos efectuados en los patios de la Montería y de las Doncellas hacen considerar que el alcázar mudéjar es una obra «ex novo», planificada en relación y conforme a la alineación del preexistente palacio de Alfonso X, en la que no se respetaron las orientaciones de las sucesivas edificaciones musulmanas, tanto de época taifa, como almohade.

Fue precisamente en las excavaciones desarrolladas en un ángulo del Patio de las Doncellas en 2002 cuando salieron a la luz los restos de un patio que

---

[5] El tema es tratado por Chávez González, M.ª del Rosario: *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, 2004.

[6] *Cfr*. Guerrero Lovillo, José: «Al-Qasr al Mubarak. El Alcázar de la Bendición», discurso de recepción leído el 19 de noviembre de 1970 en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1974.

[7] Un primer avance con los resultados del trabajo corresponde a Tabales Rodríguez, Miguel Ángel: «Investigaciones arqueológicas en el Alcázar de Sevilla. Apuntes sobre evolución constructiva y espacial», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n.º 1, 2000, pp. 13-45. Las noticias entonces ofrecidas fueron completadas y ampliadas en *El Alcázar de Sevilla. Primeros estudios sobre estratigrafía y evolución constructiva*. Bilbao, 2002. El mismo autor aportó nueva informaciones en «Investigaciones arqueológicas en el Patio de las Doncellas. Avance de resultados de la primera campaña (2002)», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n.º 4, 2003, pp. 7-25 y recientemente en el artículo «El Patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I de Castilla. Génesis y transformación», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n.º 6, 2005, pp. 7-43.

inicialmente se consideró que podría ser de crucero, hipótesis que durante la continuación de los trabajos se demostró errónea. De hecho, lo allí localizado responde a un jardín medieval con una alberca central dispuesta en sentido longitudinal y rematada en dos ensanchamientos transversales en los extremos, a la que flanquean dos arriates rehundidos casi un metro. Tanto los muros exteriores de dicha alberca, que se encuentran al mismo nivel de las galerías porticadas del patio y sirven de andenes facilitando el tránsito, como las paredes perimetrales de los dos arriates están organizados mediante arcos ciegos de medio punto realizados en ladrillo, que aparecen entrecruzados y con un lazo curvo en la clave, que en algunos casos presentan embutidas piezas de cerámica vidriada de colores verde y negro. Por su parte, los paramentos interiores de la alberca ofrecen una decoración pictórica bastante tosca constituida por un tema de ondas realizado en blanco y negro grisáceo, que vino a sustituir a otra más antigua de motivos de lacería centrados por estrellas de ocho puntas en almagra y blanco, de los que ha sido posible recuperar un fragmento[8].

Los estudios emprendidos a partir del hallazgo de este patio han permitido saber que la alberca central se proyectó inicialmente con mayor profundidad y que su desarrollo se interrumpía antes de alcanzar la galería porticada, pues allí se ubicaban dos alberquillas transversales. Sin embargo, durante la propia construcción del estanque principal se decidió extenderlo hasta los límites del patio, por lo que se cegaron dichas alberquillas, sin que llegaran a estar en uso[9]. Por otra parte, en un momento impreciso y que se ha fijado en el tránsito del siglo XIV al XV se debieron cegar los arriates para vegetación, procediéndose a pavimentarlos al nivel del estanque central, lo que haría más transitable y cómodo el patio. Esta sería la imagen que ofrecía el Patio de las Doncellas cuando en tiempo de los Reyes Católicos se programaron las obras antes aludidas, pues en el documento de capitulación entre los monarcas y Francisco de Madrid, su secretario y obrero mayor de los alcázares de Sevilla, se ordenaba reparar «las losas del patio del palaçio real» y «entabicar y reparar de su misma obra» los «desentabicados sobre el alverca del cuarto real»[10]. En relación con la decoración pictórica de los muros de la alberca, no se pueden aportar datos precisos, si bien la más antigua, correspondiente a labores de lacería que imitan los alicatados, puede datarse en el último tercio del siglo XIV, mientras que la más

[8] Las mencionadas pinturas ha sido posible recuperarlas gracias a un minucioso proceso de restauración. Véase Pérez Ferrer, Juan Carlos y Fernández Aguilera, Sebastián: «Restauración de las pinturas murales de la alberca del Patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I en el Real Alcázar de Sevilla», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n.º 6, 2005, pp. 68-83.

[9] Véase Tabales Rodríguez, Miguel Ángel: «El Patio de las Doncellas… *op. cit.*, pp. 31 y 33-34.

[10] A estas obras nos referimos en Morales, Alfredo J. y Serrera, Juan Miguel: *op. cit.,* p. 72. Para más información puede consultarse Morales, Alfredo J.: «Los Reyes Católicos y el Alcázar …, *op. cit.*

moderna con motivos de ondas resulta más problemática datarla, recordando los esquemas poligonales que aparecen en las albercas del Patio de la Contratación, recinto que estuvo integrado en el Alcázar.

Tras las aludidas reparaciones y reformas, sería ya en el siglo XVI cuando el Patio de las Doncellas cambiaría definitivamente su fisonomía. En un nuevo programa de intervenciones iniciado en la tercera década del quinientos se procedió a la construcción de la galería superior, utilizándose mármoles italianos y yeserías de carácter clásico, procediéndose con posterioridad a renovar la galería baja, para la que también se emplearon mármoles contratados con maestros genoveses y yeserías que en parte realizó el maestro Francisco Martínez. De la última etapa de los trabajos, datada en los años setenta, fue responsable el arquitecto Luis de Vega, siendo el maestro Juan Hernández el encargado de llevarlas a cabo al frente de una gruesa nómina de artistas. Sería durante el desarrollo de estas labores cuando se cubriría la alberca y se procediese a pavimentar el patio con losas de mármol blanco y negro.

Esta imagen del Patio de las Doncellas fue alterada en lo que respecta a la galería superior durante el siglo XIX, si bien fue recobrada durante los trabajos de restauración de los años setenta del siglo XX. A partir de la recuperación del jardín medieval con su alberca central y arriates en marzo del presente año 2005 la fisonomía del patio ha cambiado radicalmente, habiéndosele dotado de un estanque con agua en el que las arquitecturas se proyectan y multiplican, las luces y los reflejos se superpone a la ornamentación que cubre los paramentos, modificándola y enriqueciéndola, tal y como ocurría en origen y conforme a una fórmula habitual de la arquitectura musulmana.

Por otra parte, el hallazgo del jardín medieval, unido a un estudio pausado de las estructuras del alcázar del rey don Pedro I y de sus precedentes almohades y alfonsíes, más una relectura de documentos ya conocidos han permitido avanzar nuevas hipótesis sobre el Cuarto de la Montería, también iniciado en tiempos del mencionado monarca, y de replantear en su totalidad el esquema y funcionamiento del palacio sevillano[11]. Cuando esta tarea pueda concluirse, para lo que será preciso continuar con el proceso de catas y excavaciones arqueológicas y completar los levantamientos planimétricos en curso, es posible que se pueda tener un conocimiento más ajustado y real de la verdadera dimensión del programa de obras proyectado por Pedro I y de sus posteriores repercusiones en el ámbito de la arquitectura residencial y palaciega tanto castellana, como nazarí.

[11] Almagro, Antonio: *op. cit.,* especialmente las pp. 55-67.

A la espera de ese momento, es factible apuntar algunos ejemplos del área sevillana donde esa relación y dependencia resulta evidente. Se trata concretamente de dos edificios cuyos propietarios estuvieron directamente relacionados con el propio Pedro I o con algunos de sus sucesores. El primero es el Convento de Santa Inés, levantado aprovechando parte de las casas de don Alonso Fernández Coronel[12]. El segundo es el Palacio de Altamira construido en la que fue vivienda de los contadores mayores de los reyes Enrique II y Juan I.

El Convento de Santa Inés fue fundado por la noble dama sevillana doña María Alfonso Coronel, hija de don Alonso Fernández Coronel y esposa de don Juan de la Cerda, señor de Gibraleón[13]. Tras la persecución y muerte de su marido por orden de Pedro I, se retiró a la apartada ermita de San Blas, existente en las inmediaciones de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum, ingresando posteriormente en el Monasterio de Santa Clara, en donde profesó. Según la leyenda ni siquiera los muros conventuales fueron respetados por el monarca, que continuó acosándola sin que ella accediera a sus requerimientos. Para acabar definitivamente con ellos, doña María Coronel decidió desfigurar su rostro arrojándose aceite hirviendo, mientras se encontraba en la cocina del monasterio de clarisas.

La recuperación de los bienes familiares permitió a doña María Coronel cumplir su deseo de fundar un nuevo convento de la misma orden franciscana. La devolución de las propiedades fue ordenada por Enrique II, conforme indica un documento conservado en el Convento de Santa Inés: «… por fazer merced e derecho a doña María muger que fue de don Johan fijo del príncipe don Loys e a doña aldonça coronel e a mayor alfon coronel sus hermanas fijas de don alfon fernandez coronel e de doña elvira su muger toviemos por bien de les mandar dar e entregar e tornar todos los bienes que los dichos don alfon ferrandez e doña elvira havian e poseyan en la muy noble ciudad de Sevilla e en todos sus terminos e en todas las otras villas e lugares del su arzobispado e de la noble ciudad de Algezira e en su termino … E que aquel tirano que se llamaba rey e otras personas algunas les tomaron e tienen los dichos bienes o parte dellos sin raçon e sin derecho…»[14]. Una vez recuperadas las propiedades

[12] Para mayor información sobre este convento de franciscanas clarisas y sobre su patrimonio puede consultarse Valdivieso González, Enrique y Morales Martínez, Alfredo J.: *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura.* Sevilla, 1980, pp. 77-102.

[13] Sobre este personaje véase Ros, Carlos: *María Coronel. Historia y leyenda*. Sevilla, 1980. Del mismo autor, *María Coronel, leyenda viva de Sevilla*. Sevilla, 1998.

[14] El documento fue dado a conocer por Gestoso y Pérez, José: *Sevilla monumental y artística.* Sevilla, 1889. Reed. Sevilla, 1985, pp 276-278. Si la fecha del mismo o su transcripción no están equivocadas la carta se expidió el 4 de julio de la era de 1404, es decir, del año 1366. En tal caso la orden de devolución de los bienes se produciría en vida de Pedro I y durante la guerra civil que culminaría con la muerte del monarca en 1369. De ser así es evidente que tanto don

y bienes, obtenido el consentimiento de la abadesa y monjas de Santa Clara, con la autorización de los visitadores de la orden y las licencias del arzobispo y cabildo de Sevilla se produjo la fundación del Convento de Santa Inés. El 8 de octubre de 1374 está fechada la Bula Pontificia, firmada en Aviñón por el Papa Gregorio XI, autorizando la creación del convento «en las casas que en otro tiempo habían sido de los citados progenitores de ella y que entonces le pertenecían, y dotado suficientemente tanto con los bienes que Dios le había dado como también con los que le había sido entregados y concedidos al mismo tiempo por algunos parientes suyos para establecer en él cuarenta monjas… (concediéndosele licencia) de fundar, construir, edificar en las ya citadas casas … el referido monasterio con iglesia, campanario, campana, cementerio y otras oficinas necesarias y de dotarlo suficientemente como se ha dicho, con los bienes mencionados»[15].

Los documentos anteriores ponen de manifiesto que la comunidad de clarisas se estableció en las que habían sido casas familiares de doña María Coronel, aunque lógicamente una vez transformadas y adaptadas a su nuevo cometido de clausura conventual. La implantación no estuvo exenta de dificultades, habida cuenta las características del solar que resultaba irregular, triangular y alargado en sentido norte-sur. Complementariamente a la existencia de unas estructuras reutilizables se tuvo que edificar una iglesia acorde con las necesidades de la comunidad y de la vida en clausura. Para levantarla se aprovechó el solar de unas casas que habían sido cedidas por don Juan Rodríguez Tello, así como el espacio de una calleja llamada de Zapateros que fue entregado por el Ayuntamiento de la ciudad. Las obras se realizaron en los primeros años del siglo XV y dieron como resultado un templo de planta rectangular con tres naves separadas por pilares cruciformes, siendo la central más larga al prolongarse en una cabecera poligonal y en el espacio del coro. Tal disposición es excepcional en la arquitectura conventual sevillana, pues dicha estructura se adecúa más a las necesidades de una iglesia parroquial. También es inusual en el mudéjar sevillano el modo de cubrir las naves y el coro, pues se ha recurrido a bóvedas ojivales. Tanto éste como los diferentes tramos de las naves cuentan con bóvedas de nervadura que presentan nervios diagonales y de espinazo. El empuje de estos abovedamientos se contrarresta mediante una serie de contrafuertes que jalonan los muros perimetrales del templo y que se disponen en diagonal en la cabecera.

Juan de la Cerda, marido de doña María Coronel, como su padre Alonso Fernández Coronel eran partidarios del Trastamara.

[15] *Idem*, pp. 280-281.

El templo, que no presenta fachada a la calle, sino a sendos atrios o compases, tenía en origen su principal acceso mediante la portada abierta al centro del muro del evangelio. Está alojada en un cuerpo prominente entre dos contrafuertes y corresponde a un doble arco apuntado que apea sobre jambas rectas y está enmarcado por un alfiz. En sus enjutas hay huellas de lo que debieron ser dos escudos heráldicos, tal vez los de la fundadora del convento. La portada del muro de la epístola, que aparece cegada, se sitúa en el último tramo de la nave. Es de menor envergadura y corresponde a una fábrica de ladrillo fino de jambas rectas y arco apuntado, que está encuadrado por una moldura que hace de alfiz. Aún conserva restos de las labores pictóricas que se le añadieron en una fecha posterior. Esta portada debió cegarse al construirse junto a ella, en un cuerpo levantado entre dos contrafuertes, un ingreso monumental de cantería. Se trata de un vano adintelado entre pilastras rematadas en ménsulas que apean una cornisa, sobre la que se sitúan dos frontones rotos, uno curvo y otro recto, surgiendo de éste sendas pirámides. El ático ofrece un relieve con los atributos de Santa Inés, se enmarca por guirnaldas de flores y se remata por frontón curvo coronado por una esfera. Esta portada debió levantarse hacia 1630 cuando se procedía por parte de Francisco de Herrera al Viejo a la renovación del templo[16]. Las obras consistieron en la modificación de los pilares y del perfil de las nervaduras, en la incorporación de yeserías con querubines a la altura de las impostas de los arcos y de ángeles-atlantes en las pilastras del antepresbiterio, en pinturas doradas con roleos y escudos y en la colocación de un zócalo de azulejos lisos con temas de clavo[17].

Este templo respetó parcialmente la alineación de las dependencias de la residencia familiar de doña María Coronel a las cuales se adosó. Por ello y habida cuenta la irregularidad de la manzana ocupada por el convento, que además ha visto reducida su superficie en los flancos norte y sur durante la segunda mitad del siglo XX, muchas salas y habitaciones son irregulares y no hay coincidencia en los respectivos ejes. No es posible en la actualidad restituir la fisonomía de esa casa, ni puntualizar la totalidad de los elementos de las primitivas fábricas que han pervivido ocultos o modificados en las estructuras conventuales, habida cuenta las sucesivas alteraciones y modificaciones del convento con el transcurso de los siglos. Por otra parte, aunque se han emprendido algunas obras de restauración y consolidación del conjunto en las últimas décadas, tales trabajos no han ido acompañados de un programa de

[16] Sobre estas obras puede consultarse Martínez Ripoll, Antonio: *Francisco de Herrera «el Viejo»*. Sevilla, 1978, pp. 98-99.

[17] Gestoso criticaba tales operaciones y lamentaba que con ellas se hubiera desfigurado la fábrica primitiva. *Cfr.* Gestoso y Pérez, José: *op. cit.*, p. 282.

excavaciones arqueológicas que hubieran aportado información fundamental a la hora de las valoraciones y de las precisiones en el proceso evolutivo del convento. A pesar de ello, la peculiar configuración de varios espacios, ciertas soluciones compositivas y técnicas, así como la presencia de algunos repertorios decorativos permiten considerarlos como pervivencias de la residencia de don Alonso Fernández Coronel.

En relación con estos ámbitos debe señalarse que todos se sitúan en torno al claustro principal del convento o en sus inmediaciones. Tal circunstancia permite sospechar que a pesar de sus transformaciones dicho patio pudo formar parte del núcleo central de la vivienda de los Fernández Coronel. En la actualidad el claustro se llama del Herbolario y ofrece planta trapezoidal, con su lado menor a mediodía, presentando galerías porticadas en sus cuatro frentes y un jardín central con forma de crucero. La irregularidad de su planta se explica por la forma de la manzana y la existencia de una calle tras el muro del frente occidental, lo que ha determinado la ausencia de dependencias en dicho flanco. Los elementos constructivos y decorativos del patio pueden datarse hacia 1540, presentando notables coincidencias con los empleados en las residencias nobiliarias sevillanas de le época[18]. Así los soportes son mármoles italianos parecidos a los existentes en la Casa de Pilatos y en la Casa de Mañara, siendo relacionables con la producción del taller de los Aprile de Carona. Por su parte las pilastras de yeserías con grutescos que figuran encuadrando algunos arcos de las galerías inferiores recuerdan a las existentes en la Casa de las Dueñas. También algunos de los paneles de azulejos que ocupan los zócalos de las galerías bajas se relacionan con los realizados por los hermanos Polido para la citada Casa de Pilatos. Tales similitudes, especialmente con las viviendas de la familia Enríquez de Ribera pueden explicarse por el hecho de haber pertenecido varias de las monjas y abadesas del convento franciscano a dicha familia. Es lógico pensar que a la hora de renovar las viejas estructuras conventuales aquellas acudieran a los mismos artistas que habían desarrollado similares procesos en las viviendas familiares. De la labor de patrocinio artístico de esas damas no se ha localizado testimonio documental alguno, pero si existen pruebas materiales. Tal es el caso de la pintura mural existente en la sacristía, de la lauda sepulcral de azulejos pintados que existe en el pavimento del coro y de la donación de importantes piezas de platería[19].

---

[18] Para más información sobre estas viviendas puede consultarse Falcón Márquez, Teodoro: *El Palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI.* Sevilla, 2003.

[19] La pintura corresponde al Calvario y se acompaña de la siguiente inscripción: «Esta obra la mandó hacer la muy ilustre señora doña Catalina Enríquez de Ribera, abadesa en el año de 1575». Gestoso y Pérez, José: *op. cit.*, pp. 283-284. La lauda corresponde al enterramiento de esta misma abadesa, quien falleció en 1592. Entre las obras de plata pueden destacarse la urna eucarística,

En la actualidad el patio del Herbolario presenta dobles galerías porticadas en sus cuatro frentes, constituidas por arcos peraltados en la planta baja y escarzanos en la alta, soportados por columnas de mármol. El mismo material se empleó en las balaustradas y en la elegante portada que da acceso al jardín central, que como se dijo tiene forma de crucero y presenta una fuente central enriquecida por alicatados de cerámica vidriada. Aunque la organización del patio responde a la intervención renacentista, es posible considerar la existencia de un patio anterior, cuyas dimensiones y configuración no puede precisarse, sin que pueda rechazarse que también adoptara disposición de crucero. Una de las principales aportaciones del quinientos fue la decoración pictórica mural de las galerías superiores, el conjunto más completo y valioso de cuantos existen en las clausuras sevillanas. Su importancia radica no sólo en el hecho de ser el único que se ha conservado en su integridad, sino también en la circunstancia de servir de eslabón entre las obras mudéjares peninsulares y las realizadas en tierras mexicanas a lo largo del siglo XVI. Aunque las pinturas recuerdan por su organización los esquemas compositivos de los grandes ciclos histórico-legendarios de carácter profano, los temas representados abarcan del Antiguo Testamento a la Inmaculada, completándose con figuras de santos, una escena de la fundadora doña María Coronel y una serie de paneles de grutescos[20].

Una de las dependencias que se abren en planta baja a este claustro es el Refectorio. Se localiza en el frente meridional y corresponde a un espacio rectangular cubierto por estructura de madera, en la que se ha simulado mediante pintura un artesonado clásico. Su portada presenta restos de yeserías mudéjares y un arco angrelado, cuyo intradós ofrece labores en yeso distribuidos en tres bandas, de las que corresponden a lazos las de ambos extremos y a temas de atauriques y palmetas la central. Esta decoración es prácticamente incisa, pues las sucesivas capas de cal han llegado a embotar el escaso relieve. La cara interna de la portada se conserva en mejores condiciones. El arco angrelado aparece enmarcado por un alfiz, en cuya parte superior aún puede apreciarse un fragmento de la inscripción árabe que se extendía por toda su superficie, mientras en los laterales está oculta por sucesivas capas de cal. Las enjutas presentan motivos de ataurique y sendos escudos, con las armas de los Fernández Coronel. Uno aparece cuartelado con castillos, leones y flores de lis. El otro está ocupado por un águila con las alas explayadas. La sala presenta un banco

también donada por doña Catalina, así como un copón que donó doña María Enríquez de Ribera. Sobre estás piezas puede verse Sanz Serrano, María Jesús: *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976, tomo II, pp. 218-220.

[20] Véase Valdivieso González, Enrique y Morales Martínez, Alfredo J., *op. cit.*, pp. 85-86. Asimismo Serrera, Juan Miguel: «La pintura mural sevillana del siglo XVI y su influencia en México». *Actas de las I Jornadas de Andalucía y América*, vol. II, Huelva, 1981, pp. 323-336.

corrido y revestido de azulejos, habiéndose empleado también la azulejería de arista para cubrir los zócalos. Se trata de piezas del segundo cuarto del siglo XVI, que recuerdan las creaciones de los Polido. El recinto está presidido por una pintura mural de esa misma fecha, representando la Última Cena, en la que se ha copiado fielmente la que sobre el mismo tema realizó Leonardo en Santa María de las Gracias de Milán.

La presencia de las mencionadas yeserías con los escudos de los Fernández Coronel evidencia que el actual refectorio es en realidad una dependencia de la vivienda familiar, que fue transformada para su nuevo uso en la clausura conventual. Aunque no puede aportarse ningún dato sobre su primitiva función y características, dadas su disposición, dimensiones y ubicación en relación con el claustro, cabe sospechar que se tratase de una sala longitudinal con alcobas en sus extremos, que pudo tener uso doméstico. Sería durante su conversión en refectorio cuando se unificaría el espacio, eliminándose los arcos de separación, construyéndose una cubierta única y recubriéndose sus muros de azulejos.

En el piso alto de la galería meridional y a eje con la del refectorio se conserva una pequeña portada con arco peraltado y enmarcado por un alfiz con inscripciones árabes, que ofrece entre uno y otro una labor de yeserías con un repetitivo tema de atauriques. Por su ubicación y características decorativas debe considerarse como otro elemento más de la residencia de los Fernández Coronel, que por consiguiente debía ofrecer en algunos sectores dos plantas. Tal circunstancia parece venir corroborada por la existencia de una pequeña escalera que surge de la galería oriental en planta baja mediante un arco peraltado y enmarcado por un rehundimiento a modo de alfiz y que desemboca en planta alta en un hueco de similares características que ofrece además tres discos de yeserías.

El principal espacio abierto el Patio el Herbolario es la sala capitular, denominada Sala de Profundis por servir de cementerio. Se trata de un espacio cuadrado y cubierto por una majestuosa bóveda de dieciséis paños que descansa sobre trompas angulares formadas por bovedillas de arista. Dicha estructura sigue el tipo de las qubbas islámicas y se trata, indudablemente, de una construcción anterior al convento que formó parte del palacio de los Fernández Coronel. Si bien todo parece apuntar a su origen mudéjar, también se ha sugerido la posibilidad de que fuese una fábrica musulmana reutilizada en dicho palacio[21]. De lo que no cabe duda es de la filiación mudéjar de la decoración

[21] Tal opinión ha sido mantenida por diversos autores si bien fue Gestoso el primero en hacerlo, llegando a identificarla con los restos de una mezquita. Gestoso y Pérez, José: *op. cit.*, pp. 287-288.

de su portada. Se trata de un arco angrelado, enmarcado por un alfiz constituido por una banda lisa y otra decorada por epigrafía árabe que se eleva hasta alcanzar el nivel de la cubierta de la galería, alojándose en el espacio intermedio una labor de lazo. Sobre la clave del arco aparece una venera y decoración de ataurique en las enjutas, en donde también figuran los escudos nobiliarios de los Fernández Coronel. El intradós del arco se fracciona en cinco bandas, siendo más estrechas las extremas, que rodean por completo a la central. En ellas aparecen epigrafías árabes y lacerías. La faja principal es la más ancha y está ocupada por un complejo motivo de atauriques, que en sus arranques y en la clave presentan veneras. Tal decoración es parecida a la utilizada en los arcos de los salones abiertos al Patio de las Doncellas en el Alcázar del rey don Pedro I y recuerda la empleada en el arco interior de la Puerta del Perdón en la catedral sevillana, resto de la antigua mezquita mayor almohade. Una organización parecida a la descrita ofrece la portada en su cara interior, si bien el tema de lazo situado sobre el arco ha sido sustituido por cinco huecos fingidos y cerrados por celosías con atauriques y lacerías, entre las que se sitúan paneles con aquel mismo repertorio vegetal. Dicha fórmula con claro origen en el arte hispanomusulmán se repite en los citados accesos a las salas del palacio de Pedro I. El hueco se cierra por una puerta de madera con dos batientes que giran sobre sus quicialeras y gorroneras, siendo paneles lisos que en su cara externa conservan dos representaciones pictóricas de Santa Clara y de San Francisco recibiendo los estigmas, habiéndose perdido las pinturas de los registros inferiores. Por su cara interna las puertas también aparecen pintadas, si bien los motivos son ramos de flores a los que en los registros superiores se han superpuesto los escudos heráldicos de los Fernández Coronel. Aunque mal conservadas y algo retocadas estas pinturas pueden datarse hacia 1500.

El interior de la sala presenta un alto zócalo de azulejos de arista similares en calidad, variedad y cronología a los empleados en el Patio del Herbolario. Coetáneas, es decir de hacia 1540, son las yeserías que integran el gran arco angrelado y enmarcado por pilastras con grutescos y los tondos que organizan el testero. También puede fecharse en ese momento buena parte del pavimento constituido por losetas de barro y piezas de azulejería y sobre el que destacan las grandes losas de mármol que indican la existencia de enterramientos en la cripta. La monumental bóveda presenta en la moldura en nacela que le sirve de arranque una inscripción latina, apareciendo en la clave el cordero alusivo a la titular del convento. Ambas pinturas se añadieron cuando la sala que había existido en la residencia familiar de doña María Coronel pasó a ser parte de la clausura conventual.

Una pequeña puerta situada en el extremo derecho del muro de testero presenta un arco decorado por flores y un alfiz ocupado por una inscripción latina en yeso de carácter fúnebre. Por ella se accedía a otra sala de menores pro-

porciones y también con forma de qubba, cubierta por una bóveda de ocho paños sobre trompas constituidas por bovedillas de arista. En una de las transformaciones sufridas por el convento y habida cuenta de la considerable altura de esta sala se procedió a dividirla en dos, por lo que ahora desde la citada puertecilla se ingresa a una estancia cuadrada y sin carácter. No obstante, aún es posible acceder a la que sería parte alta de la qubba desde la tribuna del coro. En razón de su situación y de su tipología resulta evidente que esta sala es otra pervivencia más de la residencia familiar de los Fernández Coronel que se incorporó a la clausura al fundarse el convento.

La otra residencia nobiliaria sevillana en al que son evidentes las relaciones con el Alcázar del rey don Pedro I es el que se conoce como Palacio de Altamira, un edificio de considerables proporciones y que posee una larga y compleja historia[22]. Las excavaciones arqueológicas desarrolladas han permitido confirmar la existencia de una primitiva construcción musulmana, de época almohade, en cuyas proximidades se levantaba una mezquita, unos baños y un pequeño zoco. Tras la conquista castellana de la ciudad este sector urbano pasó a formar parte de la judería, localizándose en este solar parte del área de servicio de la residencia de Yusaph Pichón, quien fue nombrado en 1369 Contador Mayor por el rey Enrique II, monarca que llegó a hacerlo su privado, colmándolo de honores y riquezas. Con posterioridad cayó en desgracia y fue desposeído de sus privilegios, propiedades y hacienda, siendo ajusticiado. La vivienda fue entonces comprada por el judío sevillano Samuel Abravanel, quien posteriormente se convertiría al cristianismo, tomando el nombre de Juan Sánchez de Sevilla[23]. El rey Juan I de Castilla lo nombró Contador Mayor del Reino, puesto desde el que desarrolló una amplia labor en materias administrativa y política, consiguiendo una considerable fortuna. Gracias a ella pudo llevar a cabo importantes empresas constructivas, destacando entre todas el palacio edificado en Salamanca entre 1390 y 1419, que posteriormente pasó a ser convento de las Dueñas. Los escasos restos de esta residencia que se han conservado en la clausura conventual, consistentes en un arco de herradura con jambas y enjutas decoradas por alicatados, demuestran su vinculación sevillana

[22] A falta de publicación de la monografía que recoja los estudios sobre el edificio y sobre el proceso de restauración llevado a cabo para alojar a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se han tomado datos de las pequeñas cartelas explicativas situadas en algunas dependencias del monumento y destinadas a orientar la visita del mismo. Una primera aproximación a la historia de este palacio figura en el trabajo Morales, Alfredo J: «Monumentos y sedes institucionales. Algunos ejemplos sevillanos», actualmente en prensa.

[23] De gran interés es el trabajo de Montes Romero-Camacho, Isabel: «Juan Sánchez de Sevilla, antes Samuel Abravanel, un modelo de converso sevillano anterior al asalto de la judería de 1391. Datos para su biografía», en *Aragón en la Edad Media, XIV-XV.* Zaragoza, 1999.

y la amplia repercusión que entre las clases dirigentes de la época tuvo el palacio de don Pedro I[24].

Con posterioridad al asalto e incendio que sufrió la judería en 1391 las casas fueron adquiridas por don Diego López de Stúñiga, Justicia Mayor del Reino, quien tras la adquisición de las construcciones colindantes levantó un palacio de gran entidad, conforme a los parámetros del edificado por don Pedro I en el Alcázar sevillano. De hecho, sus espacios se organizaron a semejanza de la residencia real, organizándose de acuerdo con el mismo modelo sus estancias y patios. Así, el apeadero de entrada servía de acceso a los dos núcleos principales del edificio, de los cuales el de mayores proporciones y valores representativos se destinaba a don Diego, mientras el más pequeño e íntimo lo ocupaba la señora de la casa. En este espacio doméstico se situaba un pequeño jardín de crucero, recuperado en las recientes obras de restauración, con el que enlazaba el llamado Palacio de los Azulejos, un recinto organizado en torno a un pequeño patio de estrechas galerías, levantado a imitación del Patio de las Muñecas del palacio de Pedro I. A este patio, que tuvo zócalos y pavimentos alicatados, se abrían una estructura con forma de qubba islámica, que se empleaba para recepciones, más una serie de dependencias residenciales. Estas habitaciones conservan en sus huecos de ingreso restos de su decoración de yeserías con temas de lazo y atauriques, siendo de destacar las celosías de ventilación que completaban la composición de algunas portadas. No obstante, resultan especialmente interesantes las tramas de sebqa que se extienden sobre los arcos del patio, por más que de ellas solo hayan sobrevivido algunos paños fragmentarios. Tales motivos, derivados de los empleados en el alcázar sevillano, son una clara referencia para comprender la evolución de ese motivo ornamental en el arte nazarí.

Del mencionado patio arranca un estrecho pasadizo que lleva al que se denominó Palacio Real, la zona destinada a don Diego López de Stúñiga, a la vida pública y de representación de la casa. El centro de dicha zona es un patio con alberca central y dos jardines laterales, elementos reaprovechados de la que había sido vivienda de Juan Sánchez de Sevilla. Esta organización recuerda a la del jardín medieval recientemente recuperado en el Real Alcázar de Sevilla, si bien no hay constancia de que en el caso presente los muros perimetrales y los del andén central tuvieran una ordenación arquitectónica. Con independencia de ello y de la falta de los ensanchamientos que en el palacio real produjo el cegamiento de las alberquillas transversales, está claro que la ordenación del patio de Altamira es consecuencia directa del jardín del Real

[24] Para situar estos restos en el contexto del mudéjar castellano puede consultarse Pérez Higuera, María Teresa: *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*. Valladolid, 1993.

Alcázar. Por otra parte, la configuración de las galerías porticadas de la que fue residencia de los Stúñiga mediante fustes y capiteles de acarreo no coincidentes en sección y proporciones, puede servirnos de referencia para imaginar el aspecto de las galerías inferiores del Patio de las Doncellas del Real Alcázar con anterioridad a la presencia de los mármoles renacentistas italianos.

En torno al patio que constituía el núcleo de la zona pública del palacio de los Stúñiga se distribuían una serie de salas de invierno y de verano. La del flanco sur, con ingreso a eje con la alberca, es una dependencia dispuesta transversalmente y que presenta alcobas en los extremos. Su portada repite el modelo empleado en los accesos a las salas abiertas al Patio de las Doncellas del Real Alcázar y como en ellas se emplean labores de yeso, con atauriques y lazos. Esta decoración, solo parcialmente conservada, también se empleó en los muros interiores de la sala, cuyo zócalo, al igual que las jambas del arco de ingreso, estaban cubiertas de alicatado. En el flanco contrario del patio debió existir una habitación similar a la descrita, si bien las obras y reformas que con el paso del tiempo se efectuaron en la casa la transformaron completamente.

A la galería oriental del patio abre la sala principal, concebida a la manera de las qubbas musulmanas, y cuyo modelo fue el Salón de Embajadores del alcázar del rey don Pedro I. Este espacio de recepciones cuenta a su alrededor con una serie de dependencias secundarias, cuya distribución sigue la que ofrecen las habitaciones del entorno del citado salón del trono del palacio real. La qubba debió estar cubierta por una armadura de madera, sus muros recubiertos por yeserías y sus zócalos revestidos de alicatados. De estas labores solo se ha conservado un paño con lacerías en una de las jambas del arco de ingreso, siendo evidente su parecido con los existentes en el palacio de Pedro I. También ofrece estrechas similitudes con los de este palacio el ingreso a la sala, aunque la pérdida de la mayor parte de su ornamentación de yesería diluye la composición y dificulta la comparación. Similares a las del Real Alcázar debieron ser también sus puertas con postigos, pero de ellas solo se han conservado sus quicialeras de mármol tallado.

Esta sala de aparato comunicaba con los aposentos del propietario de la casa, en donde se guardaban sus enseres más preciados, sus armas, libros, documentos y vestuario. Estas dependencias privadas se cubrían con techumbres de madera, presentando sus muros decoración de yesería y zócalos de alicatados. Mediante un pórtico constituido por pilares ochavados de ladrillo el aposento se comunicaba con la zona de huertas.

Durante los siglos XV y XVI la casa siguió vinculada al linaje de los Stúñiga, apellido que terminaría convirtiéndose en Zúñiga. Sus integrantes ostentaron los títulos de Condes de Plasencia, Duques de Béjar y señores de grandes estados en Extremadura y el Reino de Sevilla. Hay constancia de importantes reformas

efectuadas en el inmueble en 1459 con motivo del enlace matrimonial de los futuros Marqueses de Ayamonte, don Pedro de Stúñiga, Conde de Plasencia, y doña Teresa de Guzmán, hija del Duque de Medina Sidonia y Señora de Ayamonte, Lepe y Redondela. Nuevas e importantes obras se desarrollaron durante el último tercio del siglo XVI, con motivo del enlace de don Álvaro de Zúñiga y Guzmán, primer Marqués de Villamanrique y Virrey de México, con doña Blanca Enríquez. Testimonio de ellas es la llamada Sala de Armas, una dependencia adornada con pinturas murales y que sirvió de cámara de maravillas, para la que se aprovechó y reformó una habitación que había formado parte de la vivienda de Juan Sánchez de Sevilla.

A lo largo del primer tercio del siglo XVII se emprendieron nuevas obras para la renovación de la casa, resultado de las cuales fue la construcción de una amplia crujía con diferentes dependencias distribuidas en dos pisos y entreplanta que corresponde a la actual fachada. Se ha considerado que su autor fue el maestro Cristóbal Ortiz, quien en abril de 1639 tasó, junto con Pedro Sánchez Falconete, una serie de reparaciones llevadas a cabo en el edificio. Consta, además, que Ortiz era en 1645 maestro mayor de la Marquesa de Villamanrique[25]. Están documentadas una serie de obras de remodelación en 1691 efectuadas por el maestro Antonio Martín.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la casa perdió su vinculación con el Condado de Altamira, aunque ha sido este título el que ha pervivido para designarla. En aquellos momentos el palacio se convirtió en casa de vecinos, procediéndose a fragmentar los espacios y a modificar las alturas, lo que desfiguró por completo el inmueble. A ello también contribuyó la creación de reducidos cubículos en la planta baja destinados a pequeñas industrias y a establecimientos comerciales. A mediados del siglo XX el edificio estaba en ruinas, lo que provocó su abandono y posterior expolio. Afortunadamente la decisión de convertirlo en sede de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha permitido su restauración, concluida en 1997 por el arquitecto Francisco Torres. Han sido los estudios y trabajos emprendidos con tal motivo los que han permitido documentar y recuperar parcialmente un palacio mudéjar levantado a imagen y semejanza del que construyó Pedro I en el recinto del Real Alcázar de Sevilla.

[25] Al respecto véase Arenillas Torrejón, Juan Antonio: *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII.* Sevilla, 2005, pp. 103-105.

Fig. 1. Sevilla. Real Alcázar. Palacio del Rey don Pedro I. Fachada.

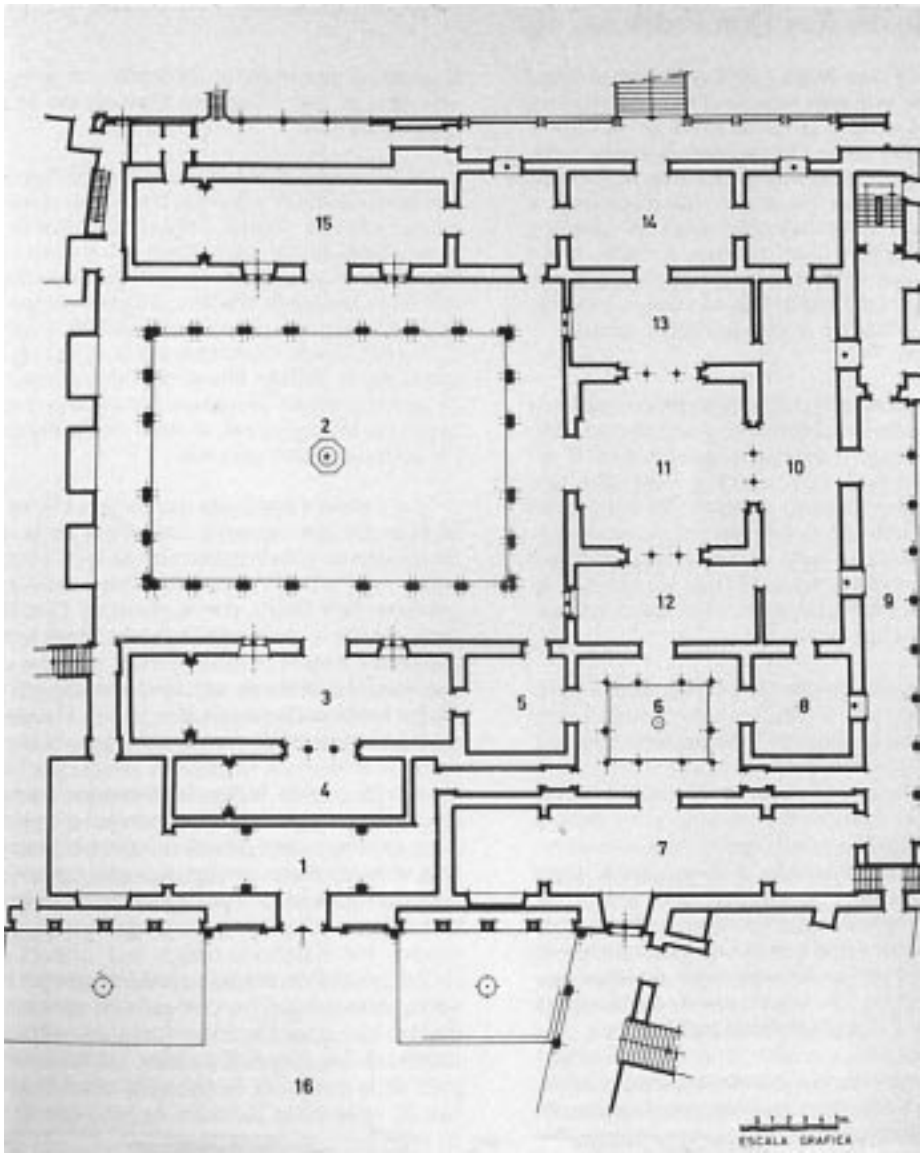

Fig. 2. Sevilla. Real Alcázar. Palacio del Rey don Pedro I. Planta.

Fig. 3. Sevilla. Real Alcázar. Palacio del Rey don Pedro I. Patio de las Doncellas.

Fig. 4. Sevilla. Real Alcázar. Palacio del Rey don Pedro I. Patio de las Doncellas. Jardín.

Fig. 5. Sevilla. Real Alcázar. Palacio del Rey don Pedro I. Patio de las Doncellas. Jardín.

Fig. 6. Sevilla. Real Alcázar. Palacio del Rey don Pedro I. Patio de las Doncellas. Alberca (detalle).

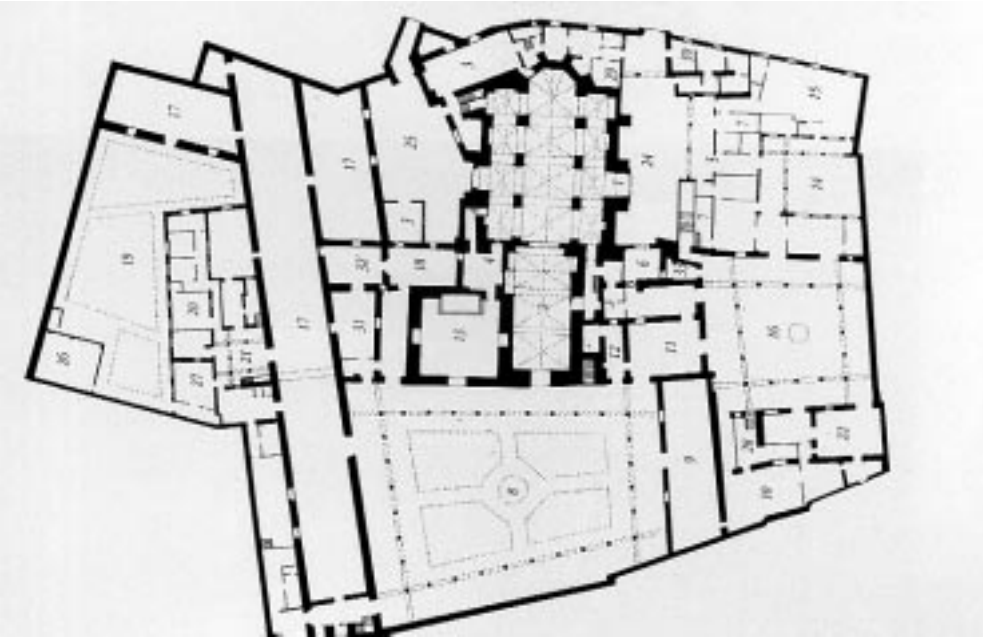

Fig. 7. Sevilla. Monasterio de Santa Inés. Planta.

Fig. 8. Sevilla. Monasterio de Santa Inés. Sala de Profundis. Portada.

Fig. 9. Sevilla. Monasterio de Santa Inés. Sala de Profundis. Bóveda (detalle).

Fig. 10. Sevilla. Monasterio de Santa Inés. Bóvedas.

Fig. 11. Sevilla. Monasterio de Santa Inés. Bóveda.

Fig. 12. Sevilla. Monasterio de Santa Inés. Refectorio. Portada.

Fig. 13. Sevilla. Palacio de Altamira. Portada.

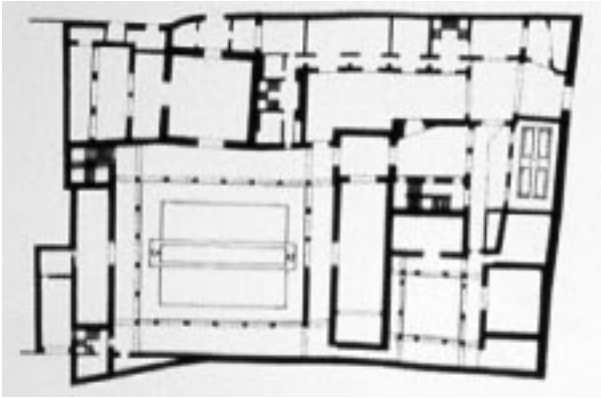

Fig. 14. Sevilla. Palacio de Altamira. Planta.

Fig. 15. Sevilla. Palacio de Altamira. Patio (Palacio de los azulejos).

Fig. 16. Sevilla. Palacio de Altamira. Patio principal. Jardín

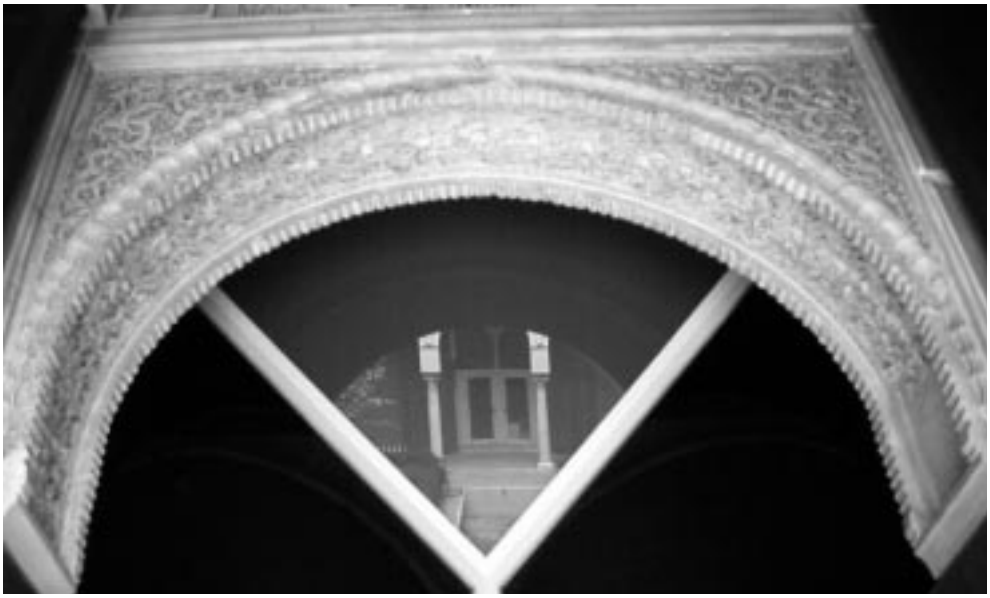

Fig. 17. Sevilla. Palacio de Altamira. Sala. Portada.

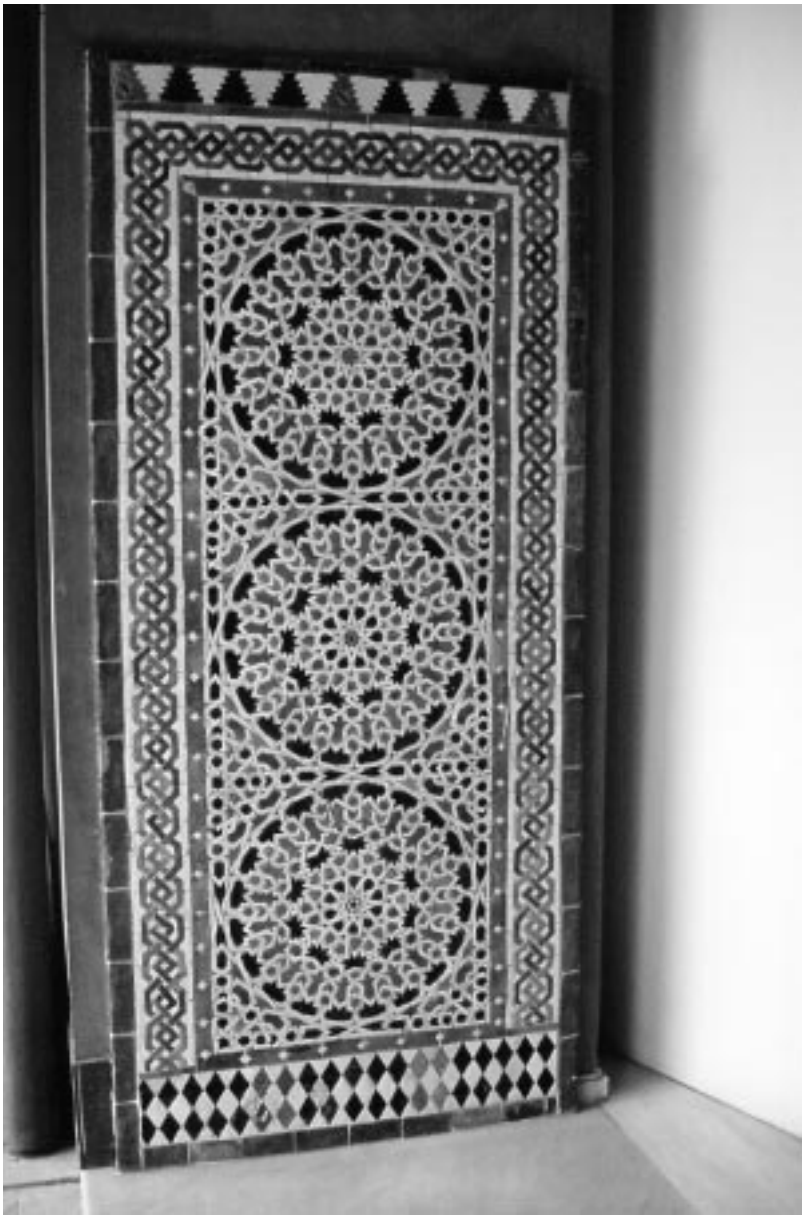

Fig. 18. Sevilla. Palacio de Altamira. Alicatado.

EL MUDÉJAR DE GRANADA Y SU PROYECCIÓN EN AMÉRICA

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Introducción: paralelismos jurídicos

La diosa Fortuna quiso que con una diferencia de algo mas de diez meses tuvieran lugar en 1492 dos acontecimientos claves en la historia: el fin de la Guerra de Granada y el inicio de la aventura americana. Casualidades de la cronología pero coincidentes en un momento histórico de gran trascendencia para la Edad Moderna. La monarquía de los Reyes Católicos estaba consiguiendo sus objetivos de centralización de poder en detrimento de aristócratas y municipios. De forma paralela, la iglesia también perdía privilegios o, mas bien, los otorgaba para mantener sus influencias. No en vano, Isabel y Fernando eran investidos en 1496 con el título de «Católicos» por el Papa Alejandro VI para que no se sintieran menospreciados frente al título de «Cristianísimos» dado a los reyes de Francia.

Ahora bien, en esa coincidencia histórica de 1492, los Reyes Católicos van a conseguir para los nuevos territorios, primero Granada y después América, el derecho del Patronato Regio. En el caso de Granada se trata de la bula «Orthodoxae fidei» concedida en 1486 por el Papa Inocencio VIII[1]. Con respecto al nuevo continente tenemos que esperar a la bula «Universalis Ecclesiae» de

[1] Esta bula fue concedida por los buenos oficios diplomáticos del Conde de Tendilla que una vez conquistada Granada se haría cargo de la Capitanía General del Reino y Alcaldía de la Alhambra. Su papel queda refrendado en la propia redacción de la Bula donde se dice: «Concedemos a los Reyes lo que el conde de Tendilla nos expuso en sus nombres: Poder conferido en catedrales, iglesias, monasterios, y prioratos conventuales en las islas Canarias, Reino de Granada y Puerto Real, y derecho de presentación para canonjías, prebendas y dignidades». El caso de Puerto Real hay que entenderlo porque su fundación como puerto regio en la bahía de Cádiz significaba una posesión de la Monarquía frente al resto de puertos propiedad de la clase nobiliaria. Este puerto fue básico para la pertrechos de guerra en la conquista de Granada. *Cfr.* Garrido Aranda, Antonio. *Organización de la iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1979, pp. 43-47.

1508 otorgada por el Papa Julio II. Los objetivos, no del todo logrados de derecho pero sí de hecho, están resumidos en las cartas que el rey Fernando enviara a su embajador ante la Santa Sede don Francisco de Rojas en 1505, siempre siguiendo el modelo granadino. Estos eran:

— Derecho de patronato y presentación[2], de carácter universal (que afecta a todos los beneficios).

— Poder para que los obispos sólo perciban lo que la Corona determine de los diezmos.

— Facultad de la Corona para establecer los límites diocesanos[3].

Estas decisiones permiten considerar las construcciones religiosas como elementos propios de la concepción del territorio de la Monarquía y a los administradores, desde los propios arzobispos y obispos, en servidores de la Corona.

De hecho en las Leyes de Indias (Libro I, Título II) se especifica: «Porque los Señores Reyes nuestros progenitores desde el descubrimiento de las Indias Occidentales ordenaron y mandaron, que en aquellas Provincias se edificassen Iglesias donde ofrecer sacrificio á Dios nuestro Señor y alabar su Santo Nombre, y propusieron a los Sumos Pontífices, que se erigiesen Catedrales y Metropolitanas, las quales se erigieron y fundaron, dando para sus fábricas, dote, ornato y servicio del culto divino gran parte de nuestra Real hazienda, como Patronos de todas las Iglesias Metropolitanas, Catedrales, Colegiales, Abaciales y todos los demás lugares píos, Arzobispados, Obispados, Abadías, Prebendas, Beneficios y Oficios Eclesiásticos, según y en la forma que se contiene en las Bulas y Breves Apostólicos y leyes de nuestro Patronazgo Real»[4].

Mas adelante se recoge la forma de financiación de las distintas edificaciones. Concretamente para el caso de las parroquiales de los pueblos de indios se dice: «Mandamos a nuestros Virreyes, Presidentes y Governadores, que guardando la forma que se les da por la ley primera de este título, tengan mucho cuidado de que en las cabeceras de todos los Pueblos de Indios, assi los que están incorporados en nuestra Real Corona, como los encomendados a otras cualesquier personas, se edifiquen Iglesias donde sean doctrinados y se les administren los Santos Sacramentos, y para esto se aparte de los tributos que

[2] El derecho de «presentación» significaba que el Papa tenía que aceptar a los prelados propuestos por el Monarca siempre que fueran idóneos. Este derecho venía a sustituir al de «suplicación» por el que el Papa solía complacer los deseos del rey sin ningún compromiso por su parte, lo que permitía en la realidad el nombramiento de algunos prelados no coincidentes con las ideas políticas de la Monarquía.

los Indios huvieren de dar a Nos y a sus Encomenderos cada año lo que fuere necesario, hasta que las Iglesias estén acabadas, con que no exceda de la quarta parte de los dichos tributos, y esta cantidad se entregue a personas legas, nombradas por los Obispos, para que la gasten en hazer las Iglesias a vista y parecer, y con licencia de los dicho Prelados, y nuestros Virreyes, Presidentes y Governadores tomen las cuentas de lo que se gastare, y de las Iglesias que se hizieren, y nos envíen relacion de todo»[5].

Incluso se financian los ornamentos necesarios para el culto: «Mandamos a los Oficiales de nuestra Real hazienda, que con parecer del Gobierno y Prelado de la Provincia, de cualesquier maravedís nuestros que sean a su cargo provean a cada una de las Iglesias que se hizieren en Pueblos de Indios, puestos en nuestra Real Corona, y encomendados a personas particulares, de un Ornamento, un Cáliz con Patena para celebrar el santo Sacrificio de la Missa, y una Campana, por una vez, al tiempo que la Iglesia se fundare»[6].

No son, por tanto, erróneas ciertas tesis historiográficas como las de Antonio Garrido Aranda que han planteado atinados estudios sobre el paralelismo entre la organización de la iglesia en América y en el Reino de Granada[7].

Un lugar donde se visualiza perfectamente esta relación sería en el III Concilio Mexicano celebrado en 1585, en el que se aborda la organización de la iglesia novohispana tras el Concilio de Trento[8]. Se ha estudiado la figura del jesuita Juan de la Plaza que tendrá una labor importante dentro de las sesiones. Este personaje conocía perfectamente los problemas de aculturación de cristianos nuevos o moriscos y la pastoral llevada a cabo en el Reino de Granada, ya que durante veinte años desarrolló su labor en Andalucía. Mas concretamente,

---

3 *Cfr.* Garrido Aranda, Antonio, *op. cit.,* pp. 143-144.

4 *RECOPILACIÓN de las Leyes de los Reynos de las Indias.* Tomo I. Libro I, Título II, Ley Primera. Fol. 7 r. Madrid, Julián de Paredes, 1681 (Edición consultada: Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973. Esta ley fue dada primeramente por Carlos V en 1528, más tarde la volvería a publicar Felipe II y Felipe IV.

5 *Ibidem.* Tomo I. Libro I, Título II, Ley Sexta. Fol. 8 r. Esta ley fue dada por Carlos V en 1533, Felipe II en 1594 y Felipe IV en su recopilación.

6 *Ibidem.* Tomo I. Libro I, Título II, Ley Séptima. Fol. 8 r. Esta ley fue dada por Felipe II en 1587 y vuelta a publicar por Felipe III en 1598.

7 Garrido Aranda, Antonio, *op. cit.*

8 Un momento anterior a este Concilio sería la labor del obispo Fray Alonso de Montúfar que ocupó la sede mexicana entre 1551 y 1571, el cual era de Loja (Granada) y se había formado en Granada como confesor del Conde de Tendilla. Conocía el problema morisco y era seguidor de la labor del arzobispo Talavera en cuanto a la creación de escuelas para el aprendizaje de la lengua autóctona como elemento de evangelización.

en 1556 llega a Granada como rector del convento y noviciado jesuita. Entre 1561 y 1565 desempeñará el cargo de Provincial de Andalucía, volviendo a Granada hasta 1573 en que parte para América. En el Nuevo Mundo ejercerá como visitador del Perú y de Nueva España hasta su fallecimiento en 1601. Fue teólogo y consultor de este tercer concilio mexicano dirigiendo memoriales a los asistentes para su consideración y estudio. Además, entre los documentos reunidos para la utilización de los conciliares había un alto número procedente de concilios hispanos. Elisa Duque Alcalde ha estudiado la relación de estos documentos y su utilización en el concilio mexicano, deduciendo el peso específico que tuvieron los concilios de Granada (1565 y 1572) y el Sínodo de Guadix (1554)[9]. El resultado del concilio mexicano ahonda fundamentalmente en dos cuestiones: la reforma del clero y la evangelización de los nuevos cristianos. Aspectos fundamentales también en los granadinos. Incluso, copiando al Sínodo de Guadix, los indígenas al igual que los moriscos son denominados «cristianos nuevos» en los documentos concluyentes de México.

Igualmente tendríamos que hablar de la Bula de Cruzada que fue concedida a los Reyes Católicos por primera vez en 1482 por el Papa Sixto IV para la Guerra de Granada. Su publicación se iría reiterando con diversas presiones por parte de la Monarquía y su diplomacia, lo que permitió su mantenimiento durante tres siglos[10]. Los buenos resultados económicos que se obtuvieron en Granada[11] hicieron que se solicitara para las Indias, donde se implantará en 1531, aunque no tendrá gran importancia hasta 1573, estando perfectamente institucionalizada a principios del siglo XVII[12]. «La Bula de Cruzada es un documento pontificio que contiene favores espirituales destinados a quienes –pre-

[9] *Cfr.* Luque Alcalde, Elisa. *Experiencias evangelizadoras granadinas en el III Concilio Mexicano (1585).* En AA.VV., «El Reino de Granada y el Nuevo Mundo». Granada, Diputación, 1994, vol. I, pp. 607-617. Para el Sínodo de Guadix, *cfr.* Gallego y Burín, Antonio, y Gámir Sandoval, Alfonso. *Los moriscos del Reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1554.* Granada, Universidad, 1996. También hay que tener en cuenta que la iglesia granadina se reestructura fundamentalmente en la época del arzobispo don Pedro Guerrero que asistirá y tendrá una influencia muy importante en las sesiones de Trento. *Cfr.* Marín Ocete, Antonio. *El Arzobispo don Pedro Guerrero y la política conciliar española en el siglo XVI.* Granada, Universidad, 1969

[10] *Cfr.* Benito Rodríguez, José Antonio. *La Bula de Cruzada: de la Reconquista de Granada a su implantación en las Indias.* En: AA.VV. «El Reino de Granada y el Nuevo Mundo». Granada, Diputación, 1994, vol. I, pp. 533-546.

[11] Miguel Ángel Ladero Quesada ha cuantificado en 800 millones de maravedíes los ingresos que tuvieron las arcas reales entre 1485 y 1492. *Cfr.* Ladero Quesada, M. A. *La Hacienda Real de Castilla en el siglo XV.* La Laguna, Universidad, 1973, p. 236. Para el caso americano Eufemio Lorenzo aproxima a un 8% de los dineros que llegan de Indias lo que se recaudaría en América con la Bula de Cruzada. *Cfr.* Lorenzo Sanz, E. *Comercio de España con América en la época de Felipe II. La navegación, los tesoros, las perlas.* Valladolid, Diputación, 1980, t. II, pp. 178-184.

[12] Benito Rodríguez, J. A., *op. cit.*, p. 542.

vias disposiciones espirituales– se comprometían a participar en la lucha contra los infieles, tanto de forma directa en la guerra, como indirecta a través de una limosna»[13].

Los paralelismos entre Granada y América aumentan, ya en el ámbito artístico, en los estudios documentales y formales de arquitecturas como iremos cotejando a lo largo de estas reflexiones. También tendremos que señalar los documentos referidos a las Ordenanzas Municipales, aunque, si bien las relaciones con Granada y las ciudades de su reino son verificables, las mismas concomitancias podemos encontrar con las Ordenanzas de Sevilla y, por tanto, con las emanadas de Toledo, si las hemos de considerar como matriz de las de la ciudad del Betis[14]. Ahora bien, sin entrar en la polémica de a qué Ordenanzas se parecen mas las conservadas en América, lo importante es señalar que éstas, en cualquier ciudad, son propuestas por el Cabildo y ratificadas por el Monarca; luego volvemos a entrar en el ámbito jurídico de la Corona y las ramificaciones de su poder[15].

Las ordenanzas y el sistema gremial

Podemos comenzar este ámbito considerando que bajo una misma estructura productiva las soluciones arquitectónicas son similares. Veamos como ejemplo algunos datos de las ordenanzas de Carpinteros de Granada, Málaga, Sevilla, Puebla de los Ángeles y México.

Estas Ordenanzas se pueden estructurar en varios apartados: el funcionamiento corporativo en relación con los cabildos municipales, los diferentes grados técnicos y la protección social entre los agremiados. Nos interesan específicamente, dentro del gremio referido, aquellos oficios relacionados con la carpintería de lo blanco[16].

---

[13] *Ibidem*, p. 534.

[14] *Cfr.* Cómez Ramos, Rafael. *El libro del Peso de los Alarifes.* «Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo». Madrid, Diputación de Teruel, 1981, pp. 255-267.

[15] Sobre las Ordenanzas son interesantes para este trabajo las siguientes consultas: Barrio Lorenzot, J. F., *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de Gremios de la Nueva España.* México, Editor Genaro Estrada, 1920; Quiroz Chueca, Francisco y Quiroz Chueca, Gerardo. *Las ordenanzas de Gremios de Lima (s. XVI-XVIII).* Lima, Artes Diseño Gráfico, 1986.

[16] Los carpinteros de lo blanco partían de la utilización de una técnica común: «el arte de labrar maderas en blanco (es decir, blanqueadas o escuadradas mediante azuela) y cortarlas mediante cartabones para formar ensamblajes regulares, ya sea en la construcción de estructuras o de ornamentos». *Cfr.* Toajas Roger, M. A. *Diego López de Arenas, Carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII.* Sevilla, Diputación, 1989, pp. 29-30.

El funcionamiento de los gremios era similar entre las distintas ciudades. Se organizaba en ciclos anuales o bianuales que se iniciaban con el nombramiento por parte de la corporación de los veedores y alarifes. En el caso de Sevilla eran cuatro los carpinteros elegidos especificándose que «sean personas de buena fama, y conciencia...»[17]. En Granada, siguiendo la ordenanza de 1528, se reunían los oficiales en la iglesia de San José, cada dos años, el día de Año Nuevo o cualquier otro domingo o festivo del mes de enero (a partir de 1532 se realizará el día de la Epifanía). En ese momento se elegían ocho oficiales (cuatro cristianos nuevos y cuatro cristianos viejos) de los que el Cabildo Municipal seleccionaba a cuatro, en la misma proporción, para veedores y alarifes. Para ser elegidos tenían que ser oficiales examinados de primo, llano y tosco. Es decir, tenían que detentar la máxima capacidad técnica dentro del sistema corporativo[18].

En cuanto a las ordenanzas de México y Puebla de los Angeles[19], al igual que en Granada, se reunían los oficiales el día de Año Nuevo eligiendo un Alcalde y dos Veedores, los cuales jurarían sus cargos por un año en el Cabildo que se celebrara inmediatamente después de la elección. La función de estos cargos era hacer cumplir las Ordenanzas. Es decir, asegurar el funcionamiento gremial y la institucionalización del mismo. Para ser elegidos, además de formar parte del gremio, era necesario en México buena fama y en Puebla «de buena vida i fama e ciencia e conciencia avil e suficiente...». Valores de carácter ético mas allá de los simplemente técnicos que también aparecen en las Ordenanzas de Sevilla.

En segundo lugar, los examenes especificados en las ordenanzas revelan las diferentes maestrías existentes. Se pueden concretar las siguientes:

1. *Geométricos*: Tenían que saber cubrir una estancia con bóveda de media naranja con lazo lefe, una habitación cuadrada y ochavada con mocárabes y distintas maquinarias y elementos de guerra. Los contenidos señalados referidos a Granada son, prácticamente, los mismos que para Málaga, aunque en las ordenanzas de esta ciudad se especifica que si no hay en el momento del exa-

---

[17] *ORDENANZAS de Sevilla*. Sevilla, Otaysa, 1975, fol. 147 v.

[18] Sobre las Ordenanzas de Granada, *Cfr*. López Guzmán, R. *Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI*. Granada, Diputación, 1987, pp. 307-315; y Capel Margarito, Manuel. *Mudéjares granadinos en los oficios de la madera. La Ordenanza de carpinteros*. «Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 153-162.

[19] Las Ordenanzas de la Ciudad de México fueron expedidas por el Cabildo el 30 de agosto de 1568. Las Ordenanzas de Puebla tienen fecha de 28 de julio de 1570. Sobre las Ordenanzas mexicanas, *Cfr*. Barrio Lorenzot, Lorenzo, *Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*. México, Editor Genaro Estrada, 1920; y Maquívar, M. C. *El imaginero novohispano y su obra*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, pp. 135-148.

men un lugar para construir la bóveda de media naranja los examinadores se conformarán con una maqueta que denominan «invençión»[20]. En México y Puebla de los Angeles tendrían que hacer una quadra (cubierta) de media naranja de lazo lefe o de artesones, una cubierta de mocárabes cuadrada u ochavada, una armadura de tres o cinco paños cuadrada u ochavada de lazo o de artesones y diversos artilugios de guerra (una bastida, un ingenio real, un lombarda...). Es decir, la cualidad es similar a Granada introduciendo la media naranja con artesones mas de caracter renacentista.

2. *Laceros*: Tenían que realizar una cubierta ochavada de lazo lefe con pechinas. En el caso de Málaga este grado se divide en dos especificando el primero de ellos con la realización de una «quadra de lazo apeinazada ochavada de çinco paños de lazo de nueve y doce...» y la segunda «una obra ochavada o quadrada lefe de un lazo de un diez...»[21]. En México tenían que hacer una cubierta ochavada de lazo lefe y en Puebla bastaría cualquier género de lazo.

3. *Armadores*: Incluía a aquellos que sabían hacer una armadura de limas moamares con perfiles, en el caso de Granada. En Sevilla este grado se subdividía en dos, el primero incluía a los que sabían realizar una armadura de limas moamares y el segundo a aquellos que hicieran una cubierta de limas simples[22]. En las dos ciudades mexicanas esta maestría incluía a aquellos que podían hacer una cubierta de limas moamares con sus pares perfilados y distintas molduras. Hemos de suponer que tanto en Granada como en América estos oficiales sabrían realizar también, dada su mayor facilidad, una armadura de limas bordones[23].

4. *Tenderos*: Englobaba a los que no salían de su taller para trabajar, realizando labores de tipo industrial (arcas, mesas, puertas, ventanas, sillas...). Variedad de productos que son equiparables en las ordenanzas analizadas de América y de la Península Ibérica.

5. *Oficiales de carpintería de lo prieto*: Para examinar a este grupo los veedores tenían que recurrir a la presencia de un oficial de lo prieto, y los trabajos que tenían que realizar se referían, entre otros, a los concernientes a carros, norias y azacayas. Este nivel no se especifica en las ordenanzas americanas.

---

[20] Arroyal Espigares, P. J. y Martín Palma, M. T. *Ordenanzas del Concejo de Málaga*. Málaga, Universidad, 1989, p. 127.

[21] *Ibidem*, p. 128.

[22] *ORDENANZAS de Sevilla*, fols. 148 v.-149 r.

[23] En el caso americano se incluyen dentro de esta maestría las actividades propias de los entalladores que en la Península Ibérica constituían una maestría independiente dentro del gremio que con el tiempo llegó a segregarse totalmente.

Las tres primeras maestrías agrupaban a aquellos carpinteros que realizaban «obras de afuera» es decir que trabajaban al margen del taller en proyectos arquitectónicos, comprendiendo las maestrías jerarquicamente englobando las inferiores en sentido ascendente. En cambio, los «carpinteros de tienda» o ebanistas funcionaban independientemente. No obstante, todos ellos integraban la denominada carpintería de lo blanco frente a la carpintería de lo prieto, entalladores y aquellos que realizaban instrumentos musicales.

El acceso al gremio se producía a través de un sistema de aprendizaje que duraba varios años y que comprometía a los maestros con los aprendices mediante un contrato en el que se especificaban las obligaciones de ambos referidas al tiempo, los conocimientos a adquirir y diversos aspectos de la vida cotidiana desde la ropa a la alimentación. En el caso de Sevilla se necesitaban seis años para los oficiales de «obras de afuera» y cuatro para los tenderos. Es mas, se especificaba que para entrar como aprendiz era necesario ser «cristiano limpio» y se prohibía que esclavos o negros, pese a haber aprendido el oficio, pudieran ser examinados[24].

Una vez transcurrido el tiempo de aprendizaje el pupilo adquiría la condición de oficial, y así se registraba en el libro del gremio, teniendo que examinarse para poder abrir taller y ejercer como maestro, además de adquirir la condición de ser elegible para los cargos del gremio[25].

Lo que más nos sorprende en el estudio de las Ordenanzas gremiales de Nueva España en relación con las peninsulares es la no existencia en las primeras de regulación temporal en el proceso de aprendizaje. Tanto en las ordenanzas de México como de Puebla se dice que cualquier persona puede solicitar examen y solo en lo referente a la imposibilidad de un oficial de contratar a un aprendiz que esté trabajando con otro maestro parece vislumbrarse alguna relación temporal de aprendizaje. Esto no sucede en Sevilla donde se especifican seis años de aprendizaje con un maestro para todos los grados, excepto el de tenderos que solo requería de cuatro años. La razón para concretar este largo período es: «...porque sirviendo los tales moços a los oficiales, el dicho tiempo, puedan bien aprender, y salir maestros...»[26].

---

[24] *ORDENANZAS de Sevilla*, fol. 148 r.

[25] Los derechos de examen varían de una ciudad a otra. Se concretan, por ejemplo, en doscientos maravedíes en Sevilla, aumentándose a 300 para los no vecinos de la ciudad; y a 400 y 500 maravedíes respectivamente en los exámenes de tienda. En el caso americano los derechos de examen obligaban al examinado a pagar seis pesos de oro al tribunal, dos pesos para la Caja del gremio y los derechos que correspondieran al Escribano.

[26] Hay que señalar que en el Manuscrito de las ordenanzas de carpinteros de México si se especificaban seis años, tiempo que fue tachado por el oidor Villalobos que las corrige. Es decir,

Esta obligación de un largo aprendizaje en el taller asegura la realización de trabajos de calidad. La excesiva demanda que existía en Nueva España y la posible aceleración en la consecución de la carta de examen sin mucho tiempo de aprendizaje, debió ser una de las razones principales en la pérdida de algunos de los elementos mas complejos de la carpintería mudéjar, como la decoración de lazo que se fue deteriorando en la búsqueda de fáciles soluciones decorativas.

Esta decadencia de formas se percibe en las Ordenanzas de Puebla, que se justifican ante la existencia de un cierto pesimismo sobre la perfección de las obras, intentando regularizar tanto la apertura de tiendas como las labores que realizan los oficiales en relación con aquello de lo que se hubieren examinado[27].

La corporación protegía los intereses sociales de sus asociados. Por ejemplo, controlaba la presencia de oficiales venidos de otros lugares. En Granada, aparte de presentar su carta de examen, los foráneos deberían registrarse y pagar un real cada año. En Sevilla tenían que residir y trabajar a las ordenes de otro oficial durante seis meses, después podrían ejercer por libre depositando de fianza 10.000 maravedíes a cuenta de la madera que el gremio le iría dando para su actividad. En América, a los recién llegados se les exige un nuevo examen si son casados y dos meses de residencia bajo el amparo de un oficial antes de presentarse a examen si son solteros. No obstante, se podía usar del oficio si presentaban carta de examen de cualquier ciudad castellana, teniendo que ratificar su autenticidad el Alcalde y Veedores ante el Escribano del Cabildo.

También, la caja del gremio se responsabilizaba de la asistencia de los oficiales pobres que cayeran enfermos, subvencionando tanto físicos como médicos hasta que sanasen o muriesen; en este último caso se atendería al entierro. Estas prestaciones se realizaban siempre que la enfermedad no fuera mal de bubas o producto de «cuchilladas», idea común a otros gremios como el de la seda en el caso de Granada. En caso de muerte de un maestro, el taller podría seguir abierto por la viuda de éste, especificándose en Sevilla que sería inmediatamente cerrado si contraía nuevo matrimonio con alguna persona ajena al gremio[28].

---

se trata de una decisión política para acelerar la conformación y ampliación del gremio. *Cfr.* Maquívar, M. C., *op. cit.*, pp. 138 y 148.

[27] Incluso, una vez aprobadas las Ordenanzas se comienzan a incumplir casi de inmediato lo que obliga a que en 1605 el veedor de la ciudad Bartolomé de Moya, oficial de carpintería, protestara ante la Audiencia de México porque el Cabildo autorizaba a personas sin examinar a abrir tiendas por un período de seis meses que después se iba dilatando. La Audiencia falló a favor del gremio obligando al Cabildo a cumplir las Ordenanzas.

[28] *ORDENANZAS de Sevilla*, fol. 149 r.

En el caso de Nueva España creemos que el número bajo de oficiales restaba poder económico al gremio, reduciéndose su proteccionismo a las viudas que podían mantener la tienda abierta contratando un oficial que la regentara en México. En el caso de Puebla se permitía su funcionamiento durante dos años después de la muerte del esposo sin necesidad de contratar a ningún oficial. En Sevilla no existía límite de tiempo pudiendo la interesada disfrutar de las ventajas de las ordenanzas «...no casándose y viviendo castamente...», como se indicó anteriormente.

Otra cuestión también regulada por la estructura gremial era la compra de madera. Toda la que llegaba a una ciudad era marcada por los Alarifes y vendida en un lugar específico, penándose la reventa. Así, en Sevilla eran cuatro carpinteros elegidos anualmente para la compra y el reparto de la madera entre los oficiales examinados, concediéndose el doble de materia prima a los maestros casados respecto a los solteros. En el caso de Granada el lugar elegido era el Arenal (desde la Puerta del Rastro a la de Bibataubín) y procedía de las sierras de Huéscar, Segura, Cazorla, Alhama y Carril de Almuñécar. En Málaga, debido a la ausencia de masas forestales en el entorno, se detecta el envío de zonas tan alejadas como Galicia, aunque también se remiten, vía marítima, desde Lorca y Cartagena. En el caso de Puebla de los Ángeles solo se autoriza la plaza como lugar de venta pública y solo después de tres días de exposición con aviso al Veedor de la ciudad para que lo comunicase a los oficiales, se podía vender la madera a particulares o regatones (minoristas).

La arquitectura religiosa

Con respecto al Reino de Granada, la historiografía ha dado monografías importantes y artículos de no menos interés, aunque queda documentación de archivo por analizar y estudios de edificaciones por hacer. No obstante, los trabajos realizados hasta el momento permiten acercamientos a la cultura mudéjar del siglo XVI con un alto grado de rigor científico[29].

[29] Sobre el Mudéjar granadino, *Cfr*. Henares Cuéllar, Ignacio y López Guzmán, Rafael. *Arquitectura Mudéjar Granadina*. Granada, Caja de Ahorros, 1989. Me parecen muy importantes los artículos y referencias que sobre el tema ha publicado José Manuel Gómez-Moreno; *Cfr*. Gómez-Moreno Calera, J. M. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del renacimiento (1560-1650)*. Granada, Universidad, 1989; *El Mudéjar granadino*, En: AA.VV. «Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo», Madrid, Lunwerg-El legado Andalusí, 1995, pp. 143-155; *Identidad del Arte Mudéjar y su desarrollo en Granada*, En AA.VV. «El mudéjar en Almería. Jornadas Europeas de Patrimonio-2000». Almería, Junta de Andalucía, 2001, pp. 9-30; y, *Arquitectura religiosa en la Diócesis de Guadix-Baza. Siglos XVI-XVII*. En Cortés Peña, A. L., López-Guadalupe, M. L. y Lara Ramos, A. (eds.), «Iglesia y sociedad en el Reino de Granada (siglos XVI-XVIII)». Granada, Universidad, 2003, pp. 411-453.

En lo que se refiere al Mudéjar en América la historiografía ha sido mas parca, lo que no disminuye su importancia[30]. De hecho los mejores trabajos suponen en la actualidad principalmente intuiciones y vías de investigación que aún tienen que desarrollarse. Pensemos, en este sentido, como condicionante primero, la extensa geografía americana y me estoy refiriendo a una parte del nuevo continente que es el que corresponde a los virreinatos del siglo XVI: Nueva España y Perú[31].

A nivel de arquitectura religiosa el sentido urbanístico de la misma varía entre el Reino de Granada y América, no la conceptualización ideológica y los intereses de catequización y aculturación. En Granada el programa de parroquiales tenía como objetivo marcar con su volumen, módulo constructivo y presencia urbana la nueva situación religiosa y, a la vez, jurídico-política. La ocupación de la vieja arquitectura de mezquitas o el solar de las mismas quedaba ampliamente modificado por la elevación de la construcción, la torre de campanas y los ámbitos internos que eludían los sah o patios de la construcciones islámicas; aunque, en ocasiones podrían haberse redefinido los espacios abiertos como cementerios. Ahora bien, la traza urbana orgánica de carácter islámico se mantiene y, como he señalado, es la volumetría nueva la que se impone sobre el caserío.

En el caso americano los procesos urbanísticos y las edificaciones religiosas corren paralelas. La mayor parte de las veces se trazan ciudades de nueva planta siguiendo esquemas ortogonales, predominando la cuadrícula. Cuando estas urbes se definen sobre asentamientos prehispánicos estos quedan totalmente redefinidos (Cuzco sería el ejemplo mas significativo). La iglesia, conjuntamente con otras instituciones como el Cabildo, ocuparan su solar en la plaza mayor con espacio suficiente para diseñar un proyecto de nueva planta sin condicionantes constructivos ni espaciales previos.

Ahora bien, independientemente de la traza urbana diferenciada en el Reino de Granada y en América, las opciones espaciales de las iglesias que cubren la geografía de los nuevos territorios serán similares. La mayor parte responden al esquema de nave única con capilla mayor diferenciada. En ocasiones, general-

[30] La valoración de esta historiografía se puede consultar en López Guzmán, Rafael. *Arquitectura Mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas americanas.* Madrid, Cátedra, 2000, pp. 42-62.

[31] Aunque teóricamente el dominio de España era sobre la totalidad del territorio americano a excepción de Brasil, la realidad es que el virreinato de Nueva España comprendía la actual República de México, los países centroamericanos y las islas del Caribe. El virreinato de Nueva Castilla o del Perú abarcaba desde Panamá hacia el Sur (Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Uruguay y parte de Chile y Argentina). No todos los territorios de la actual nomenclatura política estaban perfectamente controlados por los virreinatos.

mente cuando se trata de asentamientos de mayor importancia en el Reino de Granada se recurrirá al modelo sevillano de tres naves, la central cubierta con armadura de limas y las laterales con colgadizos, separando la capilla mayor que se resuelve bien con ricas armaduras de lazo o con bóvedas baídas o de crucería. En el caso americano responderán a este sistema basilical los proyectos de catedrales que, en ocasiones, como México o Lima (capitales virreinales) serán sustituidas por proyectos renacentistas posteriores. En cambio ciudades secundarias mantendrán y enriquecerán, en algunos casos, sus espacios mudéjares como los casos de Cartagena de Indias (Colombia), Quito (Ecuador), Coro (Venezuela) o Tunja (Colombia).

Lógicamente todas estas construcciones americanas están condicionadas con la existencia de una importante masa forestal en los ámbitos que estudiamos lo que significaría un ahorro de costos y, a la vez, una continuidad con sistemas constructivos prehispánicos que predisponían la reconversión de indígenas expertos en trabajos lignarios y, lo que es mas importante, el conocimiento de los comportamientos de las especies arbóreas desconocidas para los carpinteros llegados de la Península Ibérica.

Todo este programa constructivo, que unifica formal y culturalmente los territorios americanos y granadinos, está basado en la utilización del concepto de Patronato Real. De hecho la Monarquía a través de sus funcionarios, tanto eclesiásticos como seglares, impone una serie de normativas. En el caso del Reino de Granada nos sirven de ejemplos las propuestas arquitectónicas que envía el deán de la Catedral de Almería, don Pedro Fajardo, al marqués de los Vélez dando normativas de cómo debería construir las iglesias de sus territorios.

El 12 de julio de 1512 se fecha el siguiente documento referido a la iglesia de Vélez-Blanco: «Que sea de una nabe de treynta e tres pies de ancho e çiento e çinco de largo, de los quales a thener la capilla treynta e tres pies y el arco dos pies. El cuerpo de la yglesia sesenta pies. Han de ser las paredes de tres pies de grueso de manpostería e tenga la yglesia treynta de alto. A de ser armada de su armadura de pino, la capilla por sy ochavada e la yglesia por sy de su armadura de pino. Las tirantes que tengan medio pino de gordo e los estribos pino entero los pares, seys de un pino. E derribar la torre vieja que está fecha e fazerla junto con el flasçe del arco toral de manera que quede debaxo una capilla para pila de bautizar. Tejar la yglesia muy bien con sus alas de ladrillo, blanquear aquella de dentro e rebocalla de frente. Costará acabada la dicha yglesia dozientas e çinquienta mill mrs.»[32].

[32] Pérez Boyero, Enrique. *La construcción de las iglesias en el Marquesado de los Vélez*. En AA.VV. «Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo». Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, p. 813.

Como vemos se describe perfectamente el modelo de iglesia de nave única frecuente en el Reino de Granada, incluso con evaluación económica. Pero nuestro deán también da otras opciones espaciales al mismo marqués, ahora para la iglesia de Cuevas de Almanzora: «De tres nabes, que tenga la de enmedio beynte pies de ancho e las de los lados treze pies e tenga de largo ochenta pies. An de ser las paredes desta manera: que entre soga fasta lo firme e tenga de manpostería de piedra e ladrillo ençima del suelo seys pies de alto, de mescla de cal, medio por medio, e ençima del çimiento susodichos sus paredes de rafas y tapias. E a esquinas con que en el esquina de los pies vaya una torre para campanario que tenga treynta pies de alto, con su ventanaje y tejado, de diez pies de hueco la dicha torre. E en la parte del altar se faga una sacristanya de diez pies en ancho e quinze de largo. La división de las naves a de ser de arcos e pilares de ladrillo sobre sus çanjas, que suban de altura los arcos veynte e çinco pies e ençima dellos se faga una armadura de pino bien estribada e ayuntada y entablada. E desta armadura susodicha an de venir dos colgadizos en cada nave, el suyo atados con armadura de madera de pino bien entablados por manera que el tejado e toda la yglesia venga a dos aguas con quatro alas de ladrillo alrededor e todo cabo. E blanquear la yglesia de dentro e de fuera. E poner pila de bautizar. Costa la yglesia dozientas e veynte mill mrs.»[33].

Este modelo de tres naves está relacionado con la tipología imperante en Sevilla que también está representada suficientemente en los territorios de Andalucía oriental. Pero lo interesante es lo que se deriva del concepto de programa constructivo y unidad formal.

Lo mismo podemos deducir de las intervenciones en América que contratan distintos funcionarios del virreinato, no siempre religiosos. En el caso de Colombia suelen ser Oidores de la Audiencia de Bogotá[34]. Es más, estos contratos se realizan como motivo de alguna visita y se elaboran trazas conjuntas para varias iglesias que se encargan a un mismo grupo de alarifes, generalmente españoles que son ayudados por indígenas que, además, les sirven los materiales.

Por ejemplo, en 1590 los carpinteros Juan López y Juan Gómez y el albañil Juan Jiménez contratan la realización o terminación de 16 templos en la región de Chucuito junto al lago Titicaca (Perú). A los dos carpinteros se les docu-

[33] *Ibidem*, p. 814.

[34] El caso de la Audiencia de Nueva Granada está siendo, en estos momentos, objeto de una tesis doctoral que dirijo sobre «Iglesias doctrineras» en la Universidad de Granada. La investigadora Guadalupe Romero Sánchez ya ha presentado su trabajo de investigación dentro del programa de doctorado sobre el tema «Iglesias doctrineras en Nueva Granada. Noticias Documentales» en septiembre de 2004.

menta en 1592 en Juli y a Juan Jiménez en Copacabana[35]. Estas iglesias de pueblos de indios ocultan las maderas rollizas de sus sencillos esquemas de par y nudillo, con pinturas que imitan textiles continuando los programas murales, reservando la madera escuadrada para las armaduras de las capillas mayores, potenciando, de esta forma, la jerarquía e importancia litúrgica del espacio. Son casos representativos Andahuailiyas y Huaro en el entorno de Cuzco.

El caso del Potosí

Ahora bien, por su excepcionalidad y resultados estéticos tenemos que señalar la Villa Rica de Potosí[36]. Geográficamente se asienta en un entorno casi desértico a 4.070 metros de altura. Las masas forestales no existen en las cercanías, lo que obliga a traer la madera desde los valles de Pilaya o de Padcaya (alrededor de trescientos kilómetros) e, incluso, cuando se trataba de grandes vigas podían llevarse incluso de Centroamérica que desembarcaban en el puerto de Arica. Esto supone, evidentemente, un aumento de los costes productivos. Pero la Villa Rica tiene en su propia denominación capacidad económica para asumir proyectos espaciales y constructivos que unifican los virreinatos artísticamente. Destacan las iglesias de los conventos de Santa Teresa, de la Merced y de Santo Domingo.

La iglesia de la Merced, construida entre 1570 y 1620, conserva en su interior la armadura de par y nudillo mas importante de Potosí. En ella todo el almizate se cubre de lazo de ocho y los pares se apeinazan en los arranques y lugares intermedios[37]. En cuanto a la de Santo Domingo hemos de señalar que la existente obedece en buena parte a las transformaciones realizadas en el primer tercio del siglo XVIII. No obstante, el primer proyecto está terminándose en los

[35] Gutiérrez, Ramón et alii. *Arquitectura del altiplano peruano.* Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1986, pp. 78-79.

[36] Sobre Potosí, *Cfr.* Chacón Torres, Mario. *Arte Virreinal en Potosí.* Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1973; Gutiérrez, Ramón (Coordinador). *Potosí. Un centro minero Patrimonio de la Humanidad.* Madrid, Fundación Carolina, 2003; y, Mesa, José de, y Gisbert, Teresa, *Monumentos de Bolivia.* La Paz, Editorial Gisbert, 2002.

[37] Pedro Querejazu piensa que intervinieron en su realización Lázaro de San Román y Alonso de Góngora, ya que están documentados que trabajaban en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad y presbiterio de la iglesia entre 1629 y 1630. *Cfr.* Querejazu, Pedro. *El mudéjar como expresión cultural ibérica, y su manifestación en las tierras altas de la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia.* En AA.VV. «Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo». Madrid, Lunwerg, 1995, p. 258.

primeros años del siglo XVII conservándose del mismo dos capillas cubiertas con armaduras de limas moamares con lazo de ocho en el almizate, la cuales serían realizadas por Lázaro de San Román en 1625[38]. La cubierta de par y nudillo de la nave y capilla mayor, así como el magnífico coro con estructura lignaria son ya del siglo XVIII[39]. La mas tardía de las tres conventuales citadas es Santa Teresa (1692) que mantiene una nave única con arco toral. La armadura es de par y nudillo con la tablazón pintada con elementos florales.

Ya en el entorno de los barrios indígenas, la iglesia de Copacabana reunía a los procedentes de la zona del lago Titicaca. Allí se construyó una de las parroquiales mas monumentales de la ciudad con planta de cruz latina y magníficas cubiertas de par y nudillo de tradición mudéjar. Sobresale la bóveda lignaria del crucero que presenta casetones siguiendo modelos serlianos. No olvidemos, en este sentido, que cuando tratamos el tema de gremios, los geométricos americanos tenían que trazar una cubierta «de media naranja de lazo lefe o de artesones». Toda la carpintería es obra del maestro local Lucas Hernández que fallecía en 1685[40].

Además de los ejemplos conservados en la actualidad, los archivos delatan una presencia mayor de obras con características mudéjares. Destaquemos la catedral vieja (sustituida a principios del siglo XIX), la iglesia del convento de Santa Mónica o las parroquiales de San Cristóbal, La Concepción, San Juan, San Martín, San Sebastián y San Pedro[41].

La arquitectura doméstica

En lo que se refiere a la arquitectura doméstica las similitudes también pueden ser evidentes pero, en este caso, se parte de realidades históricas diferentes. En el Reino de Granada se produce un proceso de ocupación lento atendiendo al mantenimiento de la población musulmana, convertida en mudéjar, y, a partir de 1501, tras la conversión forzosa denominada morisca. Estos natura-

[38] Estas capillas son la denominada «Dulce Nombre de Jesús», en el lado del Evangelio, y la otra situada en el lado de la Epístola. Se dice en los documentos que se siga «la labor que está el de la sacristía de la iglesia mayor, de esta villa, y con las mismas molduras…». También hay que señalar que la capilla mayor estuvo cubierta con una armadura de lazo y piñas realizada en 1625-26 por Juan de Andrada, desaparecida en las transformaciones del siglo XVIII. *Cfr.* Chacón Torres, M., *op. cit.*, pp. 184-187.

[39] *Cfr.* Mesa, José de, y Gisbert, Teresa, *op. cit.*, p. 127.

[40] Chacón Torres, M., *op. cit.*, pp. 241-242.

[41] *Cfr.* Mesa, José de, y Gisbert, Teresa, *op. cit.*, pp. 117-155.

les siguen ocupando sus viviendas con excepciones como Guadix o Granada donde se mueven dentro de la ciudad conformándose morerías.

En Guadix, conquistada por Capitulación en 1489, los cristianos ocuparon la Alcazaba y restauraron al culto cristiano aquellas mezquitas que pudieron haber sido iglesias mozárabes. El resto de la urbe siguió con su distribución histórica de musulmanes y judíos[42]. Ahora bien, el descubrimiento de un intento de rebelión en 1490, llevó a Fernando el Católico a romper el documento capitular y expulsar a los musulmanes del centro de la ciudad, bien a las alquerías y pueblos cercanos o al arrabal de Zocomara que se convirtió en morería. Los judíos tuvieron las mismas opciones. El sector nobiliario emigró a Granada, aún sin conquistar, o a «allende», las clases menos favorecidas tuvieron que aceptar la nueva situación. La población se renovó con cristianos venidos de otras zonas que se repartieron las propiedades inmobiliarias de la medina islámica[43].

En Granada en 1498 don Hernando de Zafra, Secretario de los Reyes Católicos y una de las autoridades del cuatripartito que gobernaba la ciudad[44], pactó con los musulmanes granadinos la remodelación demográfica con la instalación de dos morerías. La mayor parte se trasladaría al Albayzín desalojando a los posibles habitantes cristianos y 500 vecinos musulmanes constituirían la segunda dentro de la medina en torno a la mezquita mayor. En este caso se especifica que el grupo esté compuesto por mercaderes, tratantes y oficiales, señalándose entre estos últimos que «queden algunos buenos oficiales de carpintería e albañilería…»[45].

Los moriscos, por tanto, mantienen sus viviendas tradicionales de época nazarí que sufrirán a lo largo del siglo XVI transformaciones relacionadas con el mantenimiento cotidiano o los cambios de funciones, número o hábitos

---

[42] *Cfr.* Garrido García, C. J., *La organización de las comunidades moriscas urbanas en el reino de Granada: el caso de la ciudad de Guadix*. «Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam», vol. 53 (2004), pp. 129-142.

[43] *Cfr.* Asenjo Sedano, Carlos. *Guadix, la ciudad musulmana del siglo XV y su transformación en la ciudad neocristiana del siglo XVI.* Granada, Diputación, 1983, pp. 235-248.

[44] Este cuatripartito estaba formado por el arzobispo Fray Hernando de Talavera, el capitán general del reino don Íñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla, el corregidor don Andrés Calderón y el citado don Hernando de Zafra.

[45] Galán Sánchez, Ángel y Peinado Santaella, Rafael. *Hacienda regia y población en el reino de Granada: la geografía morisca a comienzos del siglo XVI*, Granada, Universidad, 1997, pp. 62-63. Este documento se ha expuesto en la reciente exposición conmemorativa de la muerte de Isabel la Católica que ha tenido lugar en el Hospital Real de Granada (27, noviembre, 2004-20, enero, 2005), *Cfr. Catálogo de la Exposición: Los Reyes Católicos y Granada*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 359-360.

familiares. En paralelo, los nuevos colonos llegados de los territorios castellanos ocupan viviendas que han quedado libres en la Judería tras la expulsión de sus vecinos o la emigración de aquellos mudéjares que no aceptaron la conversión de 1501. Esta nueva población se adapta a construcciones preexistentes que irán transformando paulatinamente para adaptarlas a sus condicionantes específicos que, en general, suponen una mayor necesidad de espacio. La solución consiste en la apropiación de edificaciones o solares colindantes dando lugar a viviendas irregulares o, sobre todo en el ámbito aristocrático, a la construcción de nuevos edificios que constituyen, hoy día, uno de los conjuntos palaciegos, en el caso de la ciudad de Granada, mas importantes de nuestro siglo XVI.

En estas soluciones señoriales no faltan los exteriores renacentistas que evolucionan a lo largo del quinientos desde programas decorativos centrados en las portadas a diseños que unifican el conjunto de las fachadas. Los interiores resueltos en torno a patios que aumentan su tamaño con respecto a las viviendas y palacios nazaríes, permiten arquerías sobre columnas de mármol blanco de Macael (Almería) o de piedra gris de Sierra Elvira (canteras situadas en las cercanías de Granada), en un tono evidentemente clasicista. Los tratamientos mudéjares se encuentran en las galerías de madera del piso alto con pies derechos, zapatas y colgadizos sobre canes. El diseño de estos elementos lignarios nos permite, además, la clasificación cronológica de estas construcciones. Mas en el interior las salas se cubren con alfarjes con toda la decoración propia de labor de menado (chillas y alfardones) y, en algunos casos, con pinturas zoomorfas (semisótano del Palacio de los Córdoba y zaguán de la Casa de los Tiros). No obstante, los mejores resultados en cuanto a cubiertas están en las estancias principales de los pisos superiores con armaduras decoradas con lazos, piñas y bovedillas de mocárabes con dorados, colores, inscripciones y heráldicas familiares.

Otro de los elementos característicos de estas viviendas que, ahora sí, rompen radicalmente con la tradición nazarí, son las cajas de escalera. Las diferencias de uso entre la planta baja y alta de una vivienda musulmana desaparecen en el siglo XVI granadino. Ahora, las estancias principales ocupan el piso superior donde, además, se abren los balcones desde donde se presencian las actividades públicas que tienen como escenario la calle. Ello supone la necesidad de una amplia escalera que permita una comunicación protocolaria, digamos semipública, frente a la funcionalidad privada y restringida de la escalera de la vivienda islámica sin desarrollo arquitectónico de interés. Es mas estas nuevas cajas de escalera sobresalen, en ocasiones, de las crujías generales de la edificación y se cubren con las mas ricas techumbres de la casa. Nos sirven como modelos la Casa de Castril, el palacio de los Agreda o la Casa de los Pisas.

Cuando pasamos a América volvemos a encontrar la casa en torno a patio. Estructura de profundas raíces mediterráneas que se adapta perfectamente a la climatología del nuevo continente. Las limitaciones espaciales no suponen ningún problema en las ciudades trazadas a cordel y regla con los solares particulares bien definidos y con metros mas que suficientes[46]. Ahora bien, en la construcción se recurrirá a técnicas de tradición mudéjar, sobre todo carpintería. Las galerías lignarias con pies derechos y zapatas vuelven a funcionar como elementos de comunicación y las habitaciones se cubren con armaduras. No obstante, estas serán mas pobres que las granadinas con señaladas excepciones. La ausencia de lazo permite romper con la proporción de «calle y cuerda» y, a medio plazo, la pérdida de valores mudéjares y la decadencia de las técnicas. Si una de las consideraciones estéticas de las armaduras está en la exhibición de su perfección técnica haciendo visibles todos sus miembros, en América la falta de pericia llevará a buscar soluciones alternativas como será el ocultamiento de los sistemas constructivos. La manera de hacerlo será diferente a lo largo de la geografía de los virreinatos. En Michoacán (México) la tablazón se realiza por la parte de los papos de las vigas estructurales permitiendo espacios planos que se completan pictóricamente. En Colombia se denomina a este tipo de cubiertas, en los casos de la arquitectura civil, embarradas; siendo las más significativas las correspondientes a las casas del Escribano y del Fundador en Tunja[47].

Indudablemente, a nivel formal existen notorias diferencias entre el mudéjar granadino y el americano. No obstante, las razones de su definición y la necesidad de empleo de técnicas constructivas precisas permiten situar este paralelismo y, sobre todo, mostrar la riqueza de soluciones que se realizaron durante el siglo XVI en el Reino de Granada y América y que se continuaron, en el XVII, a lo largo del nuevo continente.

[46] Pensemos, por ejemplo, que las manzanas en la traza de Puebla de los Ángeles (México) tenían 180 x 90 metros y que el repartimiento de solares otorgaba a cada propietario un cuadrado de 45 x 45 metros, es decir 2025 metros cuadrados. Espacio sorprendente si lo comparamos con la dificultad constructiva sobre las viviendas predefinidas de la ciudades nazaríes.

[47] Sobre Tunja, *Cfr.* Morales Folguera, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada.* Málaga, Universidad, 1998.

Fig. 1. Granada. Colegiata de El Salvador. Vista general.

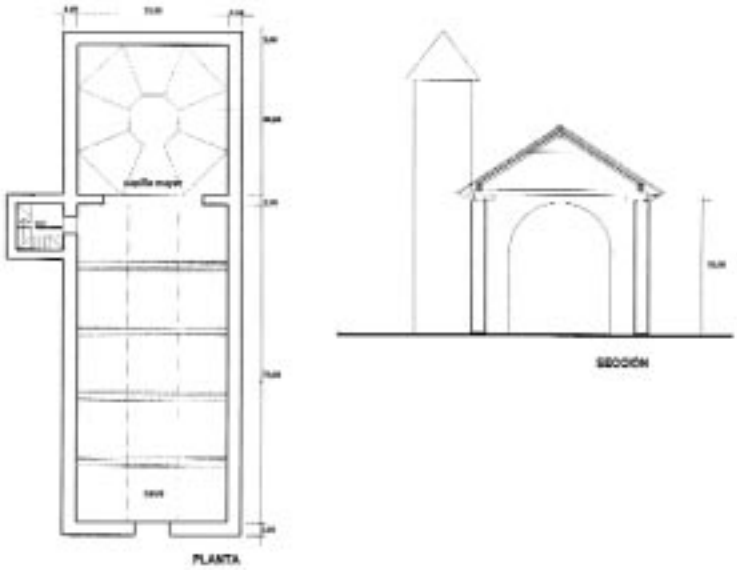

Fig. 2. Proyecto de la iglesia de Vélez-Blanco (Almería). 1512. (Dibujo de Bernardino Líndez)

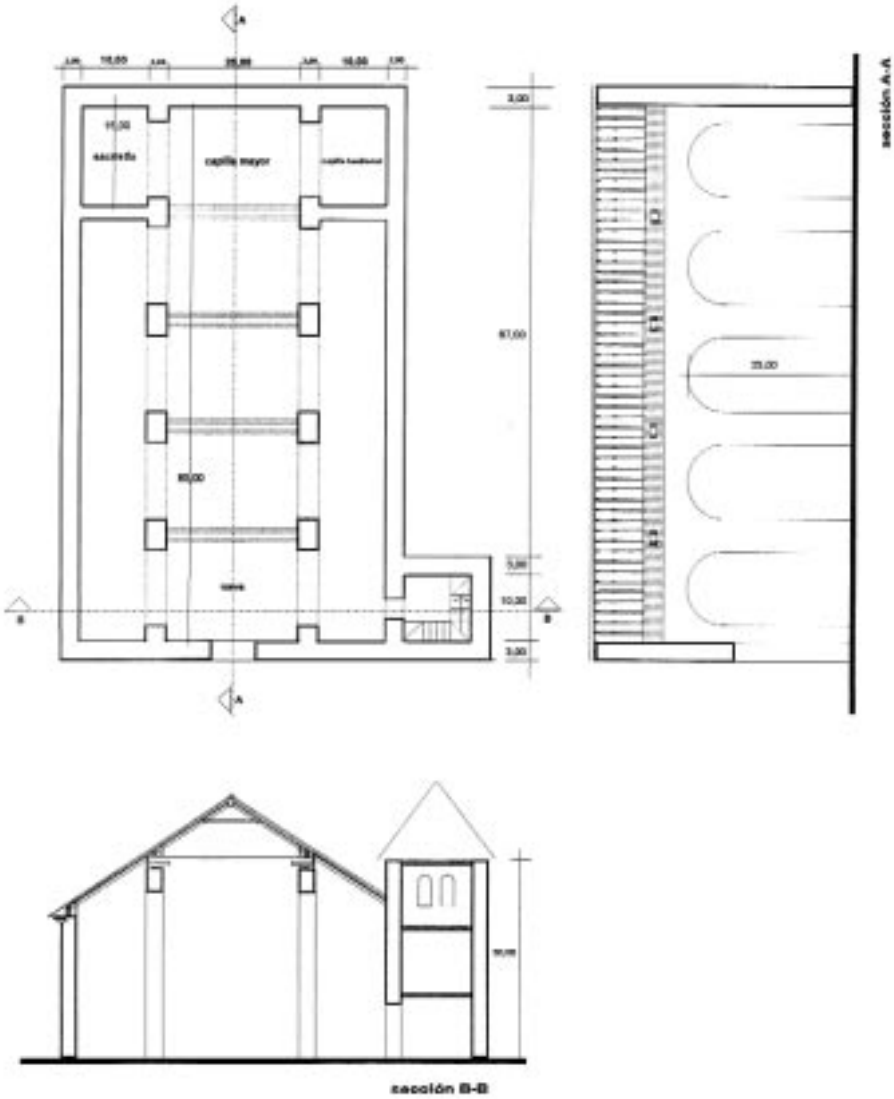

Fig. 3. Proyecto de la iglesia del Cuevas de Almanzora (Almería). 1512. (Dibujo de Bernardino Líndez)

Fig. 4. Fiñana (Almería). Iglesia de la Encarnación. Interior.

Fig. 5. Guadix (Granada). Iglesia de Santiago. Interior.

Fig. 6. Antequera (Málaga). Colegiata de Santa María. Interior.

Fig. 7. Tlahuelilpan del Campo (México). Esquema de la iglesia (Dibujo de Juan Benito Artigas).

Fig. 8. Tlaxcala (México). Armadura de la iglesia de San Francisco.

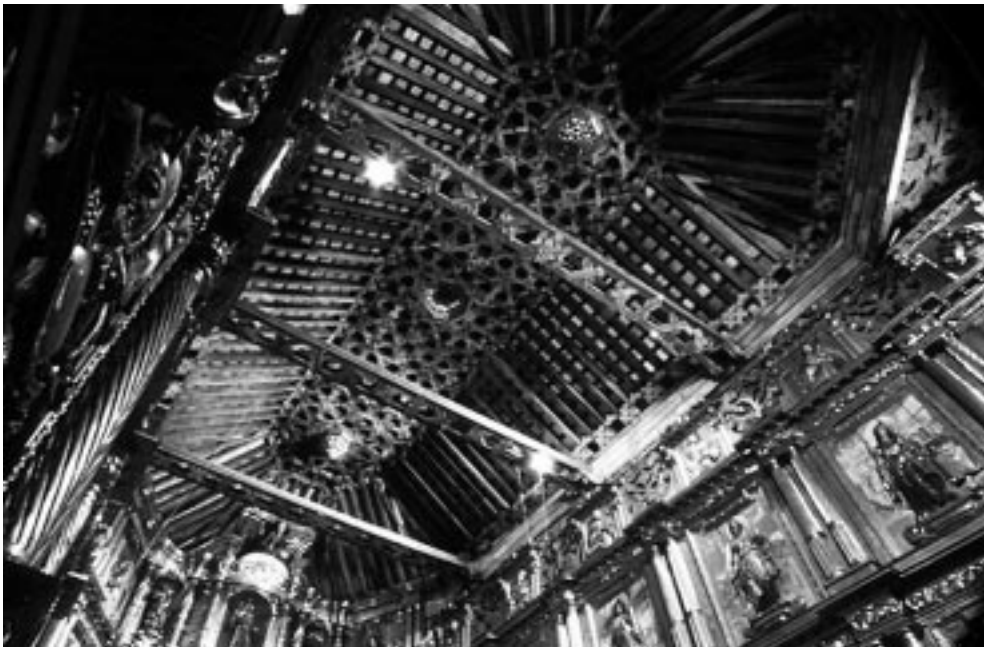

Fig. 9. Bogotá (Colombia). Armadura de la Capilla Mayor de la Iglesia de San Francisco.

Fig. 10. Tunja (Colombia). Armadura de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco.

Fig. 11. Chiapa del Corzo (México). Interior de la iglesia de Santo Domingo.

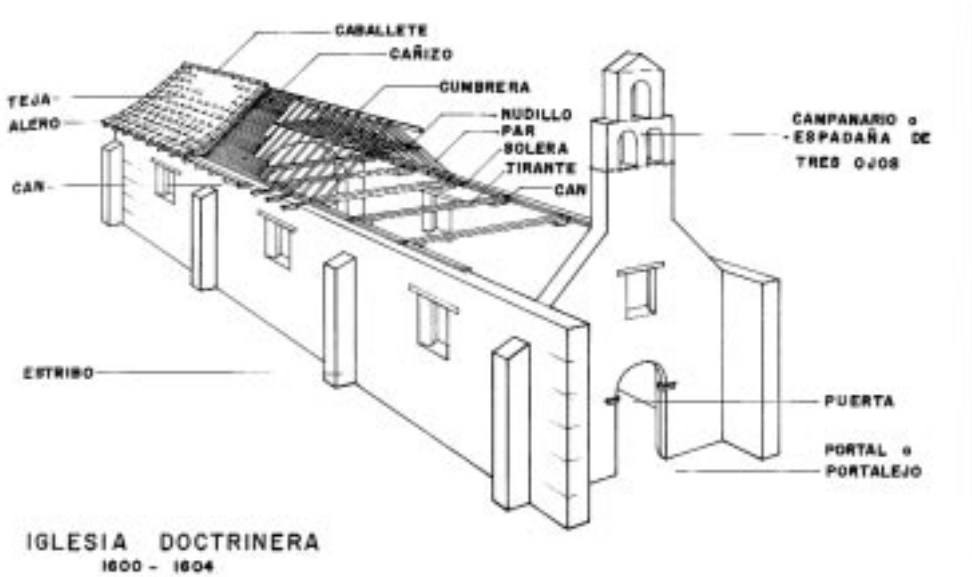

Fig. 12. Esquema de iglesia doctrinera en Colombia (dibujo de Alberto Corradine).

Fig. 13. Sáchica (Colombia). Vista exterior de la iglesia doctrinera.

Fig. 14. Sutatausa (Colombia). Vista exterior de la iglesia doctrinera.

Fig. 15. Tópaga (Colombia). Interior de la iglesia doctrinera.

Fig. 16. Andahuayliyas (Perú). Vista general de la Capilla Mayor.

Fig. 17. Huaro (Perú). Interior de la iglesia.

Fig. 18. Cartagena de Indias (Colombia). Catedral. Interior.

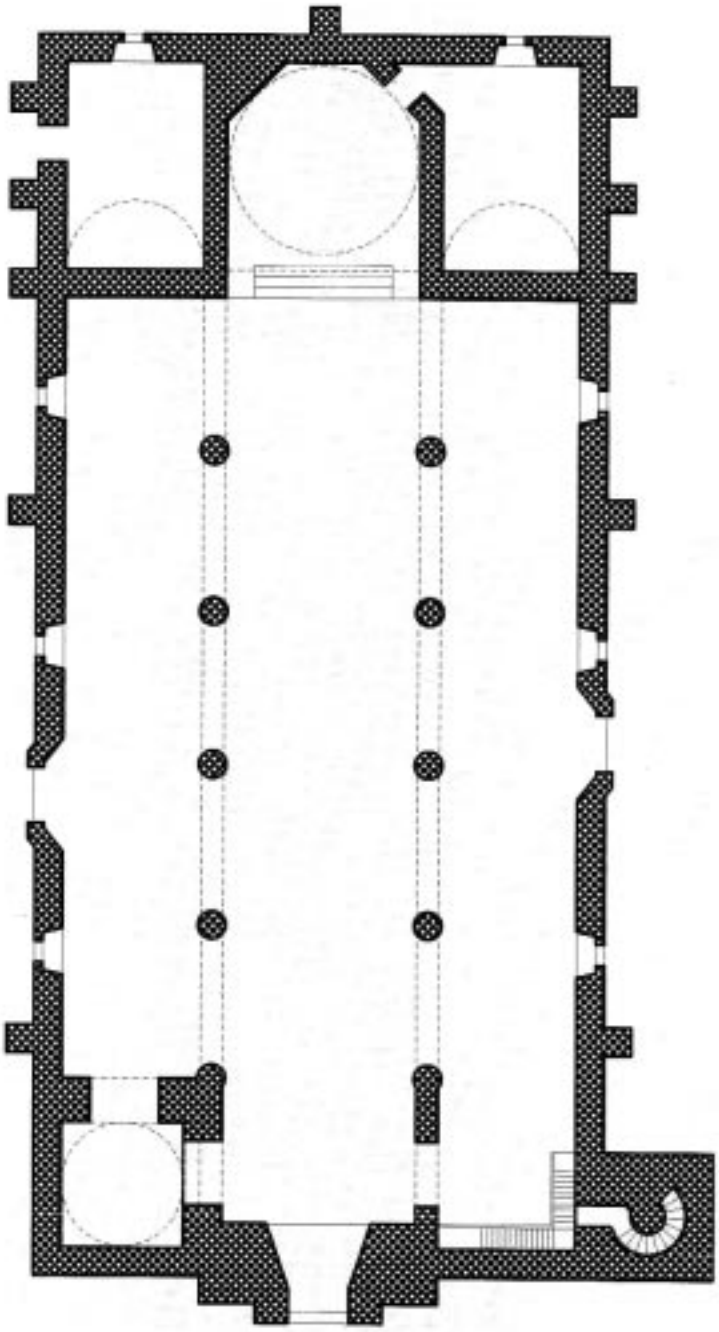

Fig. 19. Coro (Venezuela). Planta de la Catedral.

Fig. 20. Coro (Venezuela). Catedral. Interior.

Fig. 21. Potosí (Bolivia). Vista general del Cerro Rico.

Fig. 22. Potosí (Bolivia). Interior de la iglesia de la Merced.

Fig. 23. Potosí (Bolivia). Interior de la iglesia de Santa Teresa.

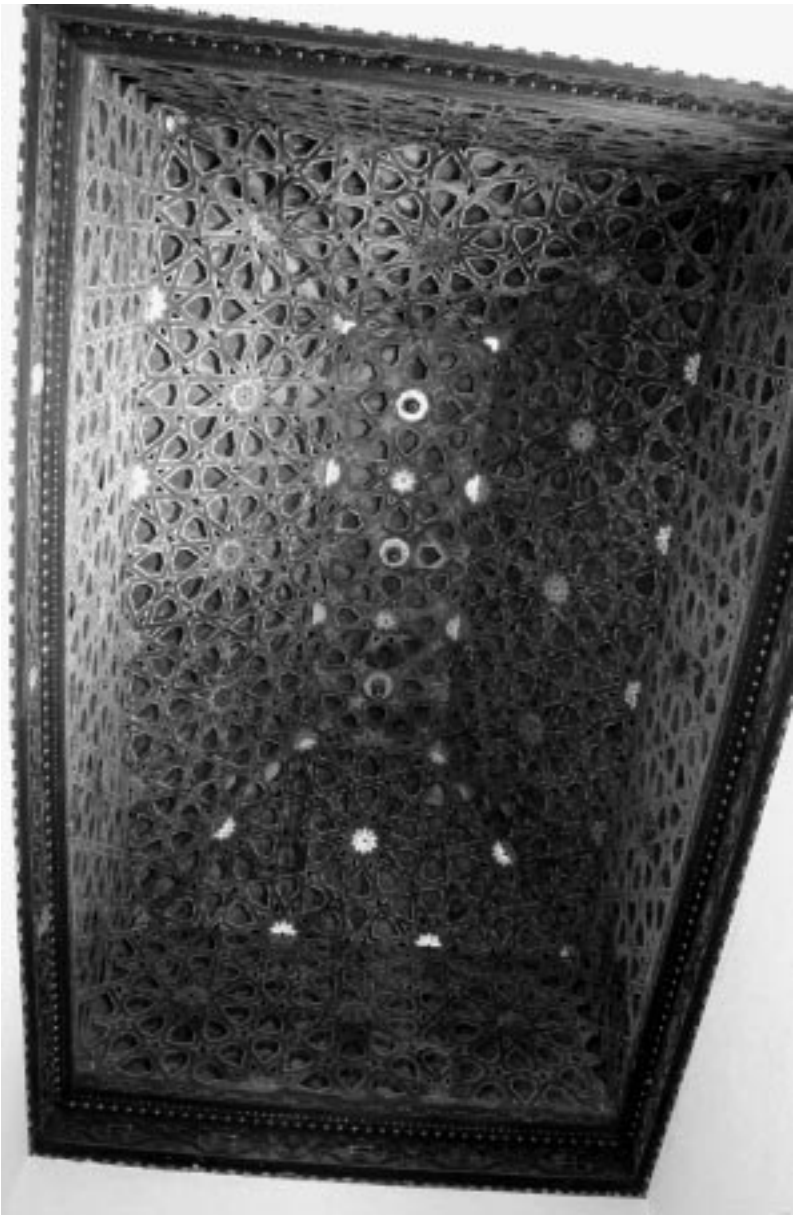

Fig. 24. Granada. Casa de Castril. Cubierta de la Escalera.

Fig. 25. Cartagena de Indias (Colombia). Sala principal del primer piso del Palacio del Marqués de Valdehoyos.

Fig. 26. Coro (Venezuela). Casa de los Señores de Arcaya. Exterior.

Fig. 27. Tunja (Colombia). Estancia principal de la Casa del Fundador.

ESTRUCTURAS MUDÉJARES ARAGONESAS

GONZALO M. BORRÁS GUALIS

Estructura y decoración en la arquitectura mudéjar española

En esta lección[1] se van a considerar, con carácter de ejemplos, algunas de las estructuras más singulares de la arquitectura mudéjar aragonesa, datables entre los siglos XIII y XVI, de las que unas, como la tipología de iglesia-fortaleza, son de origen cristiano, mientras otras, como las estructuras de determinadas torres-campanario y de los cimborrios de las catedrales son de raigambre islámica. Sin embargo tanto en las estructuras de origen cristiano como en las de origen islámico se detectan transformaciones fundamentales respecto de los modelos seguidos, cambios que constituyen una genuina aportación de la arquitectura mudéjar, por lo que no debe considerarse un mero producto de la exaltación castiza sino un atinado juicio crítico la valoración de Marcelino Menéndez Pelayo sobre el arte mudéjar cuando afirma que es «el único tipo de construcción peculiarmente español de que podemos envanecernos».

Bastantes estudiosos de la arquitectura mudéjar, desde Vicente Lampérez hasta nuestros días, marcados por el pensamiento estético occidental, han sido propensos a sobrevalorar la importancia de lo estructural en la arquitectura mudéjar, unas estructuras que por otra parte siempre se han asignado al arte occidental cristiano. Baste como prueba esta apreciación de Lampérez: «El carácter general de la arquitectura mudéjar aragonesa, en su rama religiosa, es fidelidad a la gótica en cuanto a la disposición y estructura, y la mayor brillantez y fantasía en los elementos accesorios y en la decoración y el color». En esta percepción queda bien patente el carácter principal que se concede a la

---

[1] Agradezco a la profesora María del Carmen Lacarra Ducay, directora de la cátedra «Goya» de la Institución «Fernando el Católico» su amable invitación para participar en este curso sobre *Arte mudéjar de Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Por lo que atañe a los contenidos de esta lección, que se publica sin notas críticas, puede verse la nota bibliográfica que se incluye al final.

estructura frente a la posición secundaria que ocupa la decoración en el pensamiento de Lampérez y de sus seguidores.

Por el contrario la valoración estética de lo estructural ha sido siempre muy relativa en la tradición oriental islámica, mientras que por otra parte los ejemplos de estructuras de origen islámico en la arquitectura mudéjar son bastante numerosos, mucho más de lo reconocido por la historiografía clásica.

Por todo ello, y a fin de comprender mejor el alcance exacto del análisis estructural de la arquitectura mudéjar así como de las tesis que se mantienen en esta lección, es preciso iniciarla con una breve consideración sobre el concepto de arte mudéjar del que parte el autor, ya que en dicho contexto los términos de decoración y estructura tienen un valor y un significado muy diferentes al del canon establecido para la arquitectura occidental europea.

El término mudéjar aplicado al arte fue utilizado por vez primera en el año 1859 por José Amador de los Ríos en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid sobre *El estilo mudéjar en arquitectura*, un libro que es considerado como fundacional para la historia del arte mudéjar. Con el término mudéjar los historiadores del arte denominamos la pervivencia del arte islámico en la España cristiana, un fenómeno social y artístico privativo de la historia y de la cultura españolas.

La historia de España durante la Edad Media se caracteriza por la presencia y dominio político del Islam a partir del año 711 y por la consiguiente y lenta recuperación cristiana del territorio de Alandalús entre 1085, año de la capitulación de Toledo ante Alfonso VI de Castilla y 1492, fecha en que los Reyes Católicos culminan la conquista del reino nazarí de Granada. Las circunstancias políticas, sociales y culturales de la España medieval fundamentan la existencia del arte mudéjar; los principales factores que permiten explicar la creación y las vías de desarrollo del arte mudéjar en la España cristiana son precisamente la asimilación cultural de los moros vencidos —los mudéjares—, así como la fascinación de los cristianos ante los monumentos islámicos de las ciudades conquistadas, con los alcázares musulmanes transformados en palacios de los reyes cristianos y con las mezquitas aljamas purificadas y consagradas como catedrales e iglesias, junto con las relaciones culturales que se mantendrán con los territorios de Alandalús todavía no conquistados, en especial con el reino nazarí de Granada.

Tales circunstancias políticas, sociales y culturales hicieron posible el nacimiento y desarrollo del arte mudéjar, que puede definirse como el resultado de la confluencia de dos tradiciones artísticas, la islámica y la cristiana, un encuentro que da lugar a una expresión artística nueva y diferente de los elementos islámicos y cristianos que la integran, como ya apreció Guillermo

Guastavino. El arte mudéjar se sitúa culturalmente como un enclave entre el arte islámico y el arte cristiano. Por ello el mudéjar constituye la manifestación artística más genuina de la España cristiana medieval, la auténtica expresión del pensamiento plástico de una sociedad en la que conviven cristianos, mudéjares y judíos. Es la expresión artística de la España medieval, crisol de tres culturas.

Si todas las manifestaciones artísticas utilizan un lenguaje formal, que ha de ser caracterizado con precisión con el fin de facilitar la adscripción de cualquier obra a una época y a un estilo determinados, en el caso del arte mudéjar las discrepancias en el análisis y valoración de los elementos formales que integran esta nueva expresión artística, procedentes unos de la tradición islámica y otros de la tradición occidental, han dificultado su caracterización artística, lo que ha provocado fuerte controversia sobre el carácter mudéjar de determinados monumentos.

En realidad el mudéjar se caracteriza desde el punto de vista formal por la conjunción de elementos artísticos tanto cristianos como islámicos. Ya en el discurso fundacional, arriba mencionado, Amador de los Ríos utilizaba expresiones tan brillantes para caracterizarlo como «maridaje de la arquitectura cristiana y de la arábiga», «singular consorcio», «prodigiosa fusión entre el arte de Oriente y el arte de Occidente» y otras similares. Pero desde Amador de los Ríos los estudiosos se han dedicado a una disección de laboratorio para cuantificar y valorar dichos elementos artísticos por separado, en lugar de insistir en el carácter de síntesis de estos elementos formales cristianos y musulmanes, que da lugar a una nueva expresión artística, diferente de los elementos que la integran. Tal actitud analítica y disgregadora ha dañado profundamente la comprensión del arte mudéjar. Que el historiador no separe lo que el arte ha unido.

En un ajustado análisis de los elementos formales del arte mudéjar ha de ponerse el acento al menos en dos aspectos: la primacía de la ornamentación, por un lado, y la pervivencia de estructuras derivadas del arte islámico, por otro. Respecto de la ornamentación no parece necesario insistir en que ésta constituye el principio esencial de todas las manifestaciones artísticas del Islam; tanto la arquitectura como los más diversos objetos islámicos van ornamentados, revestidos de decoración, cualquiera que sea la escala o el material empleados. Por esta razón en el arte mudéjar ha pervivido el factor más esencial del arte islámico, lo decorativo, que no ha de considerarse secundario sino, bien al contrario, sustantivo y principal.

Pero en el análisis de la ornamentación mudéjar no hay que atender tan sólo al registro de los motivos formales de tradición islámica, tales como los elementos vegetales estilizados —el ataurique—, los elementos geométricos —los lazos y las estrellas— y los elementos epigráficos árabes —cúficos o nesjíes—. Es tan importante o más tener en cuenta los principios compositivos de

la ornamentación islámica, tales como los ritmos repetitivos, la tendencia al revestimiento total de la superficie, o el diseño que utiliza patrones sin límites espaciales.

Precisamente la gran versatilidad y la enorme capacidad de asimilación formal del arte mudéjar, que son actitudes creativas transmitidas por el arte islámico, van a permitir incorporar al repertorio ornamental mudéjar una rica variedad de motivos procedentes del arte cristiano —así, toda la flora naturalista gótica, por ejemplo—. Estos motivos ornamentales de tradición cristiana reciben en la expresión artística mudéjar un distinto tratamiento y composición, de acuerdo con el sistema rítmico de la tradición islámica.

Por lo que se refiere a las estructuras de origen islámico bastará con mencionar ahora los dos ejemplos que se van a analizar en esta lección: el de las torres-campanario, formadas en su parte inferior por un cuerpo con disposición de alminar al que se le ha superpuesto en la parte alta un campanario cristiano y el de los cimborrios de las catedrales aragonesas, volteados sobre trompas y cubiertos con el sistema de arcos entrecruzados de raigambre cordobesa.

En cuanto a los elementos cristianos del arte mudéjar, con frecuencia sobrevalorados en la historiografía tradicional, ha de tenerse en cuenta que los comanditarios del arte mudéjar son en su mayoría cristianos y por lo mismo tanto las funciones arquitectónicas como las tipologías subsiguientes son cristianas. Existe, en consecuencia, un predominio de la arquitectura religiosa cristiana en el arte mudéjar, con las notables excepciones ya conocidas de las sinagogas y de las mezquitas mudéjares.

La valoración sobredimensionada de las estructuras mudéjares de origen cristiano ha propiciado que algunos estudiosos no admitan el término mudéjar como adecuado para definir la realidad artística española medieval, diferente de la europea, ya que, en su opinión, lo que denominamos arquitectura mudéjar no es otra cosa que arquitectura románica o gótica hecha en ladrillo, es decir, una variante en ladrillo de la arquitectura medieval europea, pero sin formas, ni estructuras, ni tipologías propias. La terminología de «iglesias románicas de ladrillo» fue utilizada por vez primera por el historiador Vicente Lampérez y Romea para referirse al grupo más antiguo de iglesias mudéjares de las tierras leonesas y castellano viejas, en localidades como Sahagún, Toro, Arévalo, Cuellar u Olmedo, entre otras. Con posterioridad varios historiadores, incluido Fernando Chueca Goitia, han seguido esta tesis de Lampérez, e incluso varios estudiosos actuales, como Manuel Valdés Fernández, defienden que la arquitectura mudéjar no es más que arquitectura medieval de ladrillo.

Pero ya el Marqués de Lozoya argumentó que estas iglesias no podían ser catalogadas como arquitectura románica hecha en ladrillo, porque el resultado

estético final era otra cosa bien distinta del románico. Por lo mismo y por lo que atañe a las estructuras mudéjares de origen gótico, como es el caso de la tipología de iglesia-fortaleza aragonesa, que aquí se va a considerar, ya defendí en 1973, en el homenaje a mi maestro Francisco Abbad, un punto de vista que todavía hoy puede servir —sin modificarlo un ápice— como introducción al presente análisis de la estructura de las iglesias-fortaleza mudéjares de Aragón: « Es obvio que el racionalismo y la lógica constructiva del gótico levantino son asumidos por la arquitectura mudéjar aragonesa, sin que por ello se trate de un trasunto inerte, ya que no se limita a una mera ejecución en ladrillo de fórmulas góticolevantinas, sino que las mismas exigencias del material utilizado y la genuina sencillez de la tradición constructiva mudéjar seleccionan las estructuras, integrándolas y articulándolas en un universo propio».

Estructura de la iglesia-fortaleza mudéjar aragonesa

Dentro del nutrido grupo de iglesias mudéjares aragonesas de una sola nave con tribunas sobre las capillas laterales adquieren una rotunda personalidad por su peculiar estructura las llamadas iglesias-fortaleza, denominación que han recibido en atención al fuerte carácter militar que ofrecen sus compactos volúmenes exteriores ritmados por torres-contrafuerte.

La planta de estas iglesias es de nave única con el ábside recto o plano; esta planta rectangular configura un espacio interior unitario, amplio y sin obstáculos visuales, con aspecto de gran salón y un cierto aire civil. La nave única se cubre con bóvedas de crucería sencilla de nervios diagonales, quedando estos tramos enlazados por otros muy cortos y cubiertos con bóveda de cañón apuntado, que se contrarrestan al exterior por torres alojadas a modo de contrafuertes entre las capillas laterales.

La cabecera recta está formada por tres capillas, cubiertas con bóveda de crucería sencilla y comunicadas entre sí; las tres capillas, con la central algo más ancha y elevada, abren a la nave mediante arcos apuntados. Como el resto de las iglesias mudéjares de nave única, está dotada de capillas laterales, en este caso alojadas entre las torres-contrafuerte, y cubiertas con bóvedas de cañón apuntado, dispuestas en sentido transversal al eje de la nave.

De este modo, por encima de las capillas laterales y de las tres capillas de la cabecera, circunda el templo una tribuna deambulable, a la que se accede desde el interior de la iglesia a través de las torres-contrafuerte. Este circuito de circunvalación exterior se enlaza en el interior a través del coro alto a los pies. Este ándito o tribuna, tan característico, se abre al exterior mediante una galería de arcos apuntados, mientras que hacia el interior de la iglesia dispone ventanales de iluminación indirecta, con celosías caladas.

Sorprende la estructura tan racional y lógica de estas iglesias, con los sistemas de descarga de empujes y contrarrestos tan sencillamente resueltos y tan sólidamente trabados, en los que las torres-contrafuerte alineadas a ambos lados de la nave quedan atadas en sentido transversal y longitudinal por las bóvedas de cañón apuntado. Se trata de una creación genuina de la arquitectura mudéjar aragonesa.

De este sistema espacial mudéjar llama poderosamente la atención la ronda de tribunas, practicables entre las torres-contrafuerte y enlazadas interiormente por el coro alto a los pies. Leopoldo Torres Balbás, que se interesó por los orígenes de estos pasadizos sobre las capillas laterales, justificaba su aparición por necesidades militares. Es obvio situar el precedente formal de estas tribunas en la arquitectura religiosa medieval y en concreto, en la tipología de iglesias con tribunas. Pero aquí se ha producido un cambio de función que, en definitiva, ha modificado la forma; ya no se trata de ampliar la capacidad de la iglesia, para seguir desde estas tribunas los oficios religiosos, sino de dotar al templo de una funcionalidad defensiva. Por ello la tribuna se exterioriza, abriéndose hacia afuera, a la plaza o a la calle, mediante arquerías, mientras que hacia el interior de la iglesia únicamente comunica con estrechos ventanales para iluminación, con frecuencia cerrados en todo o en parte con antepechos o con celosías caladas.

Uno de los ejemplos más antiguos de esta tipología de tribunas con carácter militar en la arquitectura mudéjar aragonesa se da en la iglesia de Santiago de Montalbán, datable en las primeras décadas del siglo XIV, pero en ella el ábside es poligonal de siete lados, como en los arquetipos góticos que le sirven de modelo. Se trata de una iglesia que pertenece a la jurisdicción de la orden militar de Santiago. En todo caso es el precedente más próximo para la tipología que ahora consideramos.

Sin duda alguna fueron las necesidades militares las que contribuyeron a la cristalización de esta tipología arquitectónica. El hecho de que algunas de estas iglesias-fortaleza formen parte del conjunto defensivo urbano así lo corrobora, como es el caso de Nuestra Señora de la Peña en Calatayud, que en su estado actual responde a una remodelación barroca muy profunda del arquetipo mudéjar. Sin embargo, en la parte mudéjar no transformada, pueden apreciarse las tribunas. Hay noticias de que hacia 1343 los parroquianos emprendían la reedificación de esta iglesia, para la que en 1347 se concedían indulgencias a quienes diesen limosnas o hiciesen prestaciones personales para su fábrica. Esta iglesia de la Peña forma parte del conjunto defensivo de los cinco castillos de la ciudad de Calatayud.

La consolidación y difusión de este prototipo de iglesias-fortaleza sin duda se vieron impulsadas por la circunstancia histórica de la larga y dura guerra

(1358-1366) entre Pedro I el Cruel de Castilla y Pedro IV el Ceremonioso de Aragón, contienda bélica que afectó de manera especial a las ciudades de Calatayud y de Tarazona, creando durante bastante tiempo la conciencia de territorio de frontera.

Esta tipología de iglesia-fortaleza tuvo una gran difusión por tierras aragonesas, desde mediados del siglo XIV, aunque algunos monumentos han sido profundamente transformados en épocas posteriores, como ha sucedido con la iglesia de San Gil de Zaragoza, con la colegiata de Santa María de Borja, o con la iglesia parroquial de Alfajarín. Sin embargo en las comunidades de Calatayud y de Daroca se han conservado por fortuna algunas de estas iglesias-fortaleza, con pocas alteraciones, destacando entre las mismas la iglesia de la Virgen en Tobed, la iglesia de San Félix en Torralba de Ribota, la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad en Azuara y la iglesia de San Juan Bautista en Herrera de los Navarros.

Aunque existen indicios suficientes para defender la prelación cronológica de algunos monumentos, como la iglesia de San Gil de Zaragoza o la ya mencionada iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Calatayud, sin embargo, se ha destacado como arquetipo, a lo que ha contribuido sin duda su buen estado de conservación, la iglesia de la Virgen en Tobed, localidad perteneciente a la encomienda de los canónigos del Santo Sepulcro de Calatayud.

Precisamente en el mismo momento en que Pedro I de Castilla daba inicio a las hostilidades contra su homónimo aragonés en este territorio fronterizo, se comenzaban asimismo las obras de la iglesia de la Virgen en Tobed. Era prior del Santo Sepulcro en Calatayud fray Domingo Martínez de Algaraví (1347-1384), y comendador en Tobed fray Juan Domingo, cuando se inició la fábrica el día 1 de abril de 1356. Esta fecha parece corroborada por la sentencia arbitral, dada en la ciudad de Daroca a 3 de junio de 1359, por el prelado zaragozano don Lope Fernández de Luna sobre las diferencias suscitadas entre el obispo de Tarazona don Pedro Pérez Calvillo, de un lado, y el prior y cabildo del Santo Sepulcro de Calatayud, de otro, pretendiendo el prelado turiasonense que los canónigos del Santo Sepulcro no podían erigir templos en su diócesis sin su autorización, y en todo caso siempre bajo su jurisdicción eclesiástica. En esta sentencia don Lope Fernández de Luna fallaba que la iglesia edificada en Tobed y los altares construidos en honor de la Virgen, de San Juan y de Santa María Magdalena, subsistiesen y sus rentas perteneciesen a los priores del Santo Sepulcro.

Esta noticia delimita una cronología precisa para la primera etapa de construcción de la iglesia de la Virgen de Tobed (1356-1359), al tiempo que los tres altares mencionados parecen cohonestarse con la disposición de la triple capilla en la cabecera del templo, una circunstancia que vuelve a repetirse en la iglesia de San Gil de Zaragoza, para la que también hay noticia de triple altar en la cabecera, mencionados en una visita pastoral de 1393.

Para la conclusión de las obras de esta primera etapa de la iglesia de la Virgen de Tobed, Mahoma Granada, «rejolero», moro de Pedrola, contrataba con fray Martín de Alpartir, el 30 de diciembre de 1360, la fabricación de cincuenta mil «rejolas» o ladrillos en la localidad de Tobed. Este documento, aportado por Jesús Criado y Teresa Ainaga y publicado por Bernabé Cabañero, es de singular relevancia, no sólo porque corrobora y precisa la cronología de la primera etapa constructiva, sino porque en ella aparece por vez primera un gran promotor de la arquitectura mudéjar aragonesa, como es fray Martín de Alpartir, canónigo del Santo Sepulcro de Jerusalén, comendador de Tobed y tesorero del arzobispo de Zaragoza don Lope Fernandez de Luna. La figura de fray Martín de Alpartir, que más tarde patrocinaría las obras del monasterio de canonesas del Santo Sepulcro en Zaragoza, debió ser decisiva para concluir esta primera etapa de la iglesia de Tobed.

Años más tarde, por un acuerdo capitular de 8 de agosto de 1385, los canónigos del Santo Sepulcro de Calatayud establecen la adscripción de todas las rentas y donaciones del santuario de la Virgen de Tobed para el perfeccionamiento de la fábrica, en atención a que «no era acabada la de obrar ni era ornada de vestiments, joyas, ornaments, campanas et otras cosas a ella necesarias». De nuevo estas referencias permiten suponer que el tercer y último tramo de los pies de la iglesia de Tobed corresponde a esta última fase de las obras. Ya Martínez del Villar había aludido al mecenazgo del papa Benedicto XIII en la fábrica de Tobed y José María López Landa advirtió las armas del pontífice aragonés (elegido en 1394) en la clave de la boveda que cubre el último tramo de la iglesia. A este momento, que coincide además con la noticia de la donación el 28 de febrero de 1400 de la tabla de la Virgen por parte del rey aragonés Martín I el Humano, corresponde sin duda el tramo de los pies, que alberga el magnífico alfarje del coro alto y la monumental fachada occidental, profusamente decorada en ladrillo resaltado y cerámica.

Este último tramo de la iglesia, con su monumental fachada, así como toda la decoración interior agramilada, es obra del maestro Mahoma Calahorri, que nos ha legado su nombre en una inscripción pintada en un ventanal del ábside, que ha podido leerse tras la instalación de andamios en el año 2005 para una campaña de restauración. Mahoma Calahorri ya era conocido como maestro de obras del convento de canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza, según documentación transcrita y publicada por Joaquín Vispe.

Torres mudéjares aragonesas con estructura de alminar

Las torres-campanario constituyen sin duda la manifestación más exteriorizada y rotunda del arte mudéjar aragonés, si bien en su análisis han sido contempladas fundamentalmente desde el punto de vista ornamental, con descrip-

ciones absolutamente farragosas. Por otra parte, la mayoría de los historiadores, incluido Leopoldo Torres Balbás, han seguido para su clasificación una sistematización tradicional, consistente en agruparlas de acuerdo con su forma externa en torres cuadradas, torres octogonales y torres mixtas. Tal sistematización ignora los análisis estructurales realizados por Francisco Íñiguez Almech, según los cuales la volumetría externa de las torres resulta bastante indiferente, siendo lo decisivo su estructura y disposición interiores.

Aunque los estudios de Íñiguez profundizaron en las torres mudéjares aragonesas con estructura de alminar musulmán, llegando a definirlas como un alminar islámico al que se le ha superpuesto un campanario cristiano, sin embargo no todas ellas responden a esta tipología, constatándose asimismo torres mudéjares con estructura cristiana. Entre estas últimas se encuentran precisamente las más antiguas, como son la torre de Santo Domingo de Silos en Daroca, y las torres de San Pedro y de Santa María de Mediavilla en Teruel, esta última datada en los años 1257-1258, durante la judicatura de Juan de Monzón.

Sin embargo las torres mudéjares aragonesas de estructura cristiana no son muy numerosas y la tipología que predomina desde finales del siglo XIII es la que deriva del alminar musulmán de planta cuadrada, bien en su versión de torre con un machón central también cuadrado, cuanto en la versión de dos torres, una envolviendo a la otra, con las escaleras entre ambas y la torre interior dividida en altura en estancias superpuestas para aquellos casos de torres más monumentales por su mayor anchura de lado. La única diferencia entre los alminares islámicos y las torres mudéjares es que éstas últimas, en cuanto a su volumetría exterior, pueden ser no sólo de planta cuadrada sino octogonal, ésta última forma influida sin duda por la arquitectura gótica levantina, aunque desde el punto de vista estructural las torres octogonales son similares a las cuadradas. Y por supuesto, coronando esta estructura islámica, se dispone en todas ellas un cuerpo de campanas cristiano, como ya señalase Francisco Íñiguez.

Resulta difícil destacar un arquetipo aunque las características de la torre de Santa María de Ateca abogan por un puesto de honor entre las más antiguas, datable en las últimas décadas del siglo XIII. Interesa analizar aquí el cuerpo inferior de la torre, de planta cuadrada y de época mudéjar. Responde por sus proporciones y monumentalidad a la estructura de los grandes alminares almohades, y está formada por dos torres, una envolviendo a la otra, con las escaleras entre ambas y la torre interior dividida en cuatro estancias superpuestas, abovedadas con cañón apuntado, alternado su eje en altura para mayor estabilidad. Del mayor interés es el sistema de abovedamiento de las escaleras, ya que se inicia con tramos escalonados cubiertos con bóvedas de medio cañón, a los que siguen otros tramos abovedados con crucería sencilla, para por fin utilizar en toda la torre las bovedillas por aproximación de hiladas de ladrillo, elemento característico de las torres mudéjares aragonesas y de las toledanas.

Las dudas y tanteos en la solución de estos abovedamientos de las escaleras en la torre de Ateca parecen indicio de una fase experimental y primera en una cronología relativa para estas torres.

Otros argumentos en favor de la precocidad cronológica de esta torre de Santa María de Ateca se fundamentan en el hecho de que este primer cuerpo conservado carece por completo de vanos para campanas, por lo que hay que suponer que tuvo un segundo cuerpo, que por su volumetría sería muy similar en todo al conservado en la próxima torre de la iglesia de Belmonte de Gracián; es decir, esta torre de Ateca iría dotada de un segundo cuerpo, también de planta cuadrada, de menores proporciones y altura que el primero, que recordaría por su forma la superposición de volúmenes del alminar musulmán, sólo que en este caso el segundo cuerpo funciona como campanario y va abierto en todos sus lados por vanos para alojar las campanas.

Por lo demás los sistemas decorativos de esta torre de Santa María de Ateca no presentan grandes paños ornamentales, como correspondería a la difusión del influjo almohade en la segunda mitad de siglo XIII, sino que todavía se disponen a base de fajas o bandas, con predominio de la decoración horizontal y sincopada, de carácter arcaizante. A ello se suma el hecho de que algunos de estos motivos, como los arcos túmidos y la espiga o espina-pez son únicos; asimismo lleva decoración de cerámica, con platos o discos vidriados, decorados con flores de lis estampilladas, características de la producción cerámica de la segunda mitad del siglo XIII, en relación con lo tardoalmohade y lo protonazarí.

Pero junto a estas torres de planta cuadrada hay que considerar las de planta octogonal, en todo similares por su estructura y disposición interior de alminar, y entre cuyos ejemplares más antiguos se encuentran las torres de San Pablo de Zaragoza, de Santa María de Tauste y de San Pedro de Alagón.

La torre de San Pablo de Zaragoza debió de erigirse entre el año 1284, fecha de comienzo de la fábrica mudéjar de la iglesia, y el de 1343, momento en que se regulaba ya el uso de las campanas, situándose cronológicamente a caballo entre los siglos XIII y XIV, siendo coetánea de las torres mudéjares de planta cuadrada de San Martín y de El Salvador de Teruel y de la Magdalena de Zaragoza. En origen esta torre octogonal quedaba exenta a occidente de la fábrica de la iglesia, pero tras las obras de ampliación a tres naves, realizadas a partir de 1389, queda envuelta por un claustro que prolonga hacia occidente las nuevas naves laterales, a modo de un atrio basilical cristiano.

Aunque la volumetría externa octogonal de esta torre de San Pablo de Zaragoza recuerda la de las torres góticas levantinas, con las que se ha relacionado formalmente, sin embargo su estructura responde a la de los grandes alminares almohades, y está integrada en este caso por dos torres octogonales,

una exterior y otra interior, con la rampa de escaleras entre ambas abovedada por aproximación de hiladas de ladrillo y con la torre interior dividida en cinco estancias superpuestas de planta circular y bóveda hemiesférica. Sobre ellas el cuerpo de campanas se cubre con cúpula de ocho paños e iba rematado en origen en chapitel apiramidado, antes de que la torre fuese recrecida en dos cuerpos más. El chapitel actual fue diseñado en 1849 por el arquitecto José de Yarza y MIñana. La decoración en la parte inferior, con motivos de espiga y con arcos de medio punto entrecruzados, queda oculta por el claustro que envuelve a la torre; siguen tres cuerpos sin ornamentación hasta que se alcanza la altura del cuerpo de campanas, que vuelve a ornamentarse puesto que ya resulta visible por encima del caserío medieval; en él van de nuevo arcos de medio punto entrecruzados y cruces de múltiples brazos formando rombos, todo en consonancia con la cronología de la torre.

Émula de la zaragozana torre de San Pablo es la de la iglesia de Santa María de la villa de Tauste, sin que se pueda aceptar la cronología propuesta por Francisco Iñiguez para ambas torres, que las dató respectivamente en 1257 y 1243, ya que estas fechas no se cohonestan ni concuerdan con los elementos tipológicos y estructurales de las mismas. En ésta de Tauste se repite la misma estructura de gran alminar almohade, pero a diferencia de la de San Pablo de Zaragoza su torre interna va dividida en estancias que son también de planta octogonal y van cubiertas con cúpulas esquifadas de ocho paños. La ornamentación de la torre de Tauste puede considerarse más moderna que la de San Pablo en una cronología relativa, ya que en ella dominan ya los grandes paños de raigambre almohade, con arcos mixtilíneos entrecruzados, lazos de cuatro octogonal y un complejo lazo de tradición almohade, aunque con estos motivos más novedosos coexistan los tradicionales como los arcos de medio punto entrecruzados y las cruces de múltiples brazos formando rombos, ya señalados en la torre de San Pablo.

Francisco Íñiguez mantuvo la hipótesis de que la torre mudéjar de la Seo zaragozana habría sido similar a estas torres octogonales de San Pablo de Zaragoza y de Santa María de Tauste y habría quedado envuelta por la actual torre barroca. Sin embargo, a partir de la vista de la ciudad de Zaragoza, realizada por Antonio van der Wijngaerde en el año 1563, en la que se representa en la Seo una torre poco esbelta y de planta cuadrada, y a partir de las huellas monumentales dejadas por el alminar islámico del siglo XI, hoy sabemos que éste se mantuvo como torre campanario en la catedral zaragozana hasta que en el año 1681 se decidió sustituirlo por la actual torre barroca, cuya estructura interna es similar a la de las torres mudéjares medievales que los maestros ejecutores del diseño de Contini visitaron antes de su edificación y tomaron como modelo de solidez estructural.

La torre de San Pedro de Alagón es coetánea de las de San Pablo de Zaragoza y Santa María de Tauste y de estructura similar, aunque dadas sus menores proporciones, la torre interior es de muy escaso grosor, similar a un machón de planta octogonal hueco, muy parecido al que ofrecen , ya más tardías, las torres octogonales de Santa María y San Andrés en Calatayud.

Los cimborrios mudéjares de las catedrales aragonesas

Otra estructura de raigambre claramente islámica en la arquitectura mudéjar aragonesa es la utilizada en los cimborrios de la Seo de San Salvador de Zaragoza y de las catedrales de Teruel y de Tarazona, que constituyen las manifestaciones artísticas mas destacadas del mudéjar aragonés del siglo XVI. Los tres cimborrios cumplen la misma función de potente iluminación cenital sobre las capillas mayores y son obra del mismo maestro, Juan Lucas, alias Botero, cuya destacada dimensión profesional ha sido revisada por Carmen Gómez.

El cimborrio de la Seo de Zaragoza fue realizado en lo sustancial entre 1520 y 1521, aunque el hecho de que el maestro Juan Lucas fuese director de las obras de la catedral desde el año 1504 ha creado alguna confusión con respecto a la cronología de este cimborrio. El mismo maestro Lucas, como ha documentado Ernesto Arce, daba las trazas para el cimborrio de la catedral de Teruel en 1537, que fue realizado bajo la dirección del maestro Martín de Montalbán en 1538. Y de nuevo Juan Lucas volvió a dirigir las obras del cimborrio de la catedral de Tarazona entre 1543 y 1545, probablemente con la ayuda de su hijo, también maestro y del mismo nombre que el padre.

En los tres casos estos cimborrios, que han llegado hasta nuestros días, sustituyeron a otros de época anterior, como conocemos por la documentación. En los arcos del crucero que apean el cimborrio de la Seo zaragozana todavía se conservan las armas del pontífice Benedicto XIII, que testimonian la obra del anterior cimborrio, dirigida por Mahoma Rami entre 1403 y 1409, y que a su vez había sustituido ya a otro mandado levantar por don Lope Fernández de Luna. Tambien los cimborrios de Teruel y de Tarazona, según noticias documentales, sustituyeron a otros anteriores. Así pues, corresponde al maestro zaragozano Juan Lucas, alias Botero, y no al maestro Enrique Egas, como ha defendido la historiografía tradicional, el no escaso mérito de haber dado una solución estable a la tradicional endeblez de los cimborrios mudéjares.

En Zaragoza y Teruel los cimborrios se voltean sobre planta rectangular mientras que el de Tarazona lo hace sobre planta cuadrada; en todos los casos el paso al ochavo o al octógono se resuelve volteando por medio de trompas. En el más sencillo y antiguo, el de Zaragoza, ya se utiliza el sistema de entrecruzamiento de arcos de raigambre islámica con precedentes en la mezquita de

Córdoba, que forman una estrella de ocho puntas dejando en el centro un octógono sobre el que se eleva la linterna. Los de Teruel y Tarazona, más evolucionados, incorporan nervios curvos o combados a esta estructura inicial.

También la volumetría externa de los cimborrios evoluciona durante los veinticinco años que separan el de Zaragoza del de Tarazona, definiendo cada vez con mayor rotundidad la superposición escalonada de cuerpos en altura. Estos cimborrios son como altas coronas que ornan las tres catedrales aragonesas de la Seo de Zaragoza, Teruel y Tarazona, a las que como ya subrayara Elie Lambert confieren un peculiar aire mudéjar.

Nota bibliográfica

Por lo que se refiere a las ideas mantenidas en el epígrafe sobre estructura y decoración en la arquitectura mudéjar española, he expuesto por escrito en numerosas ocasiones mi visión personal sobre este aspecto. Si el lector está interesado en un más amplio desarrollo del mismo puede recurrir a mis libros *El arte mudéjar*, Serie Estudios Mudéjares, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990; *El arte mudéjar*, Zaragoza, UNESCO-Ibercaja, 1996; y *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano,* Madrid, Electa, 2000. Para el resto de los epígrafes, referentes al arte mudéjar aragonés, el lector puede ampliar información en mi libro *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, CAZAR-COAATA, 1985, en tres volúmenes.

Por otra parte el contenido de esta lección se ajusta a mi trabajo sobre «Las estructuras mudéjares aragonesas», incluido en la obra colectiva *Obras singulares de la arquitectura y la ingeniería en España,* editada por Fomento de Construcciones y Contratas en el año 2004.

Por lo demás hoy día resulta innecesaria una referencia bibliográfica sobre arte mudéjar desde que contamos con un excelente repertorio bibliográfico sobre el tema, que se actualiza constantemente y al que remito al lector interesado. Véase Ana Reyes Pacios Lozano, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991*, Serie Estudios Mudéjares, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, y *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda. 1992-2002*, Serie Estudios Mudéjares, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2002.

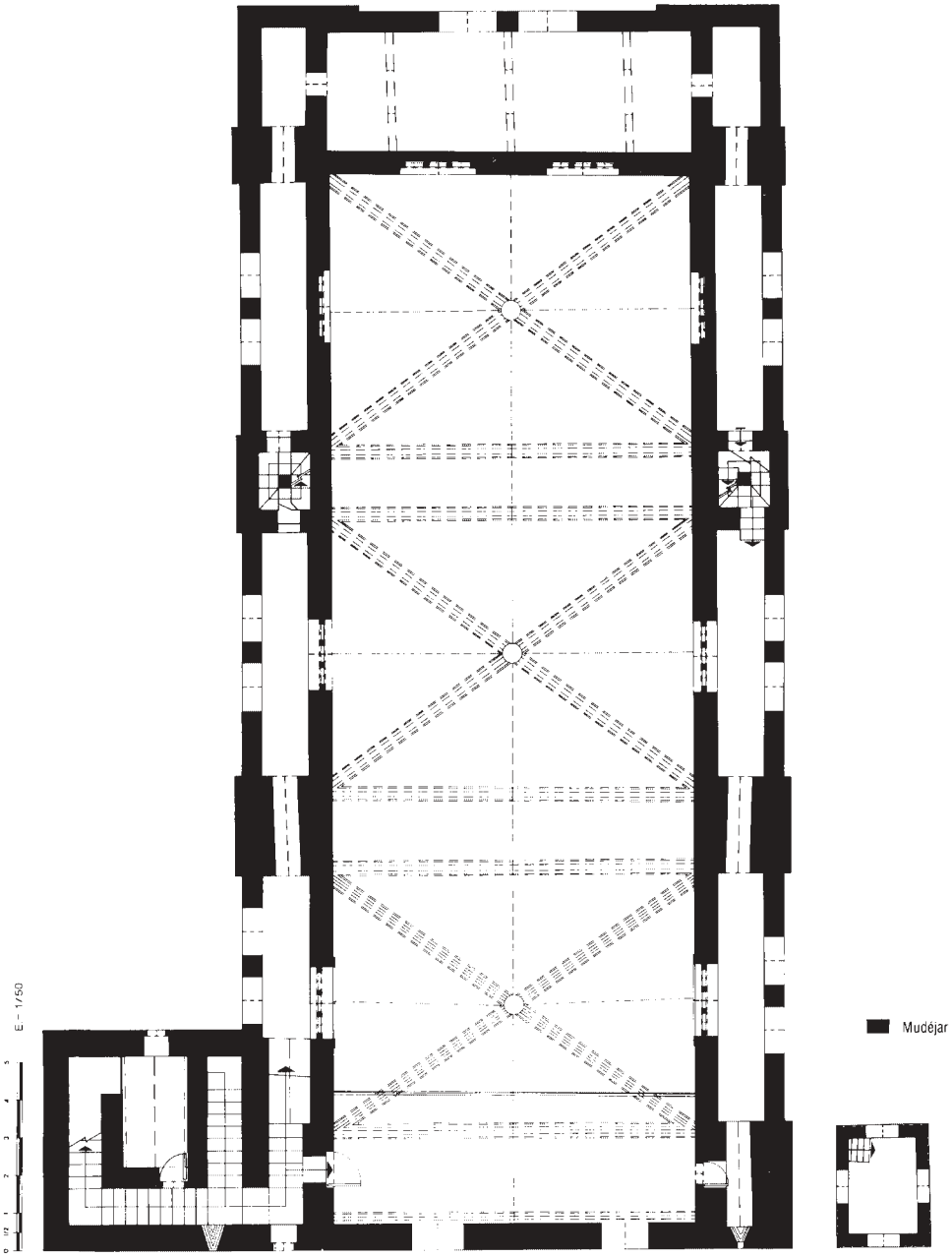

Fig. 1. Iglesia de la Virgen de Tobed. Planta de tribunas.

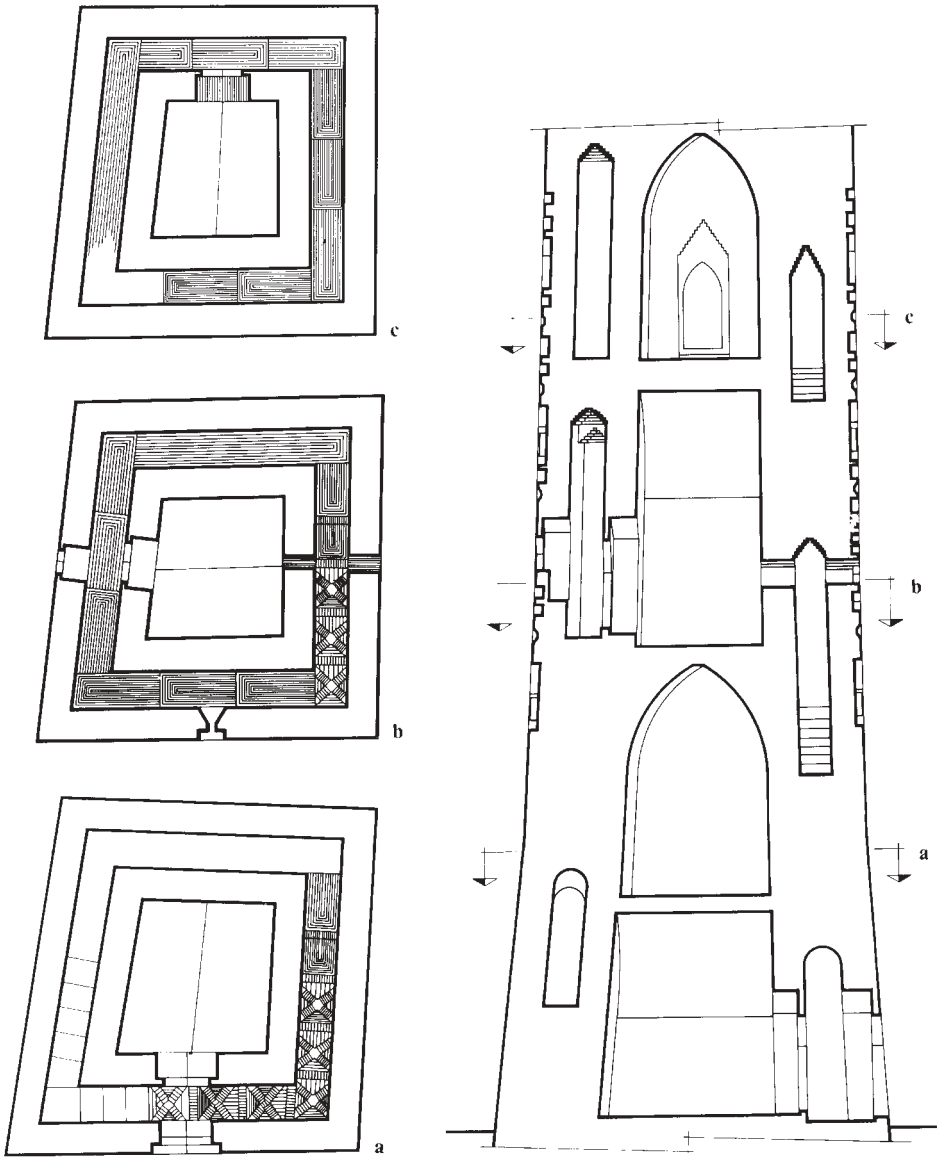

Fig. 2. Torre de Santa María de Ateca. Plantas y sección.

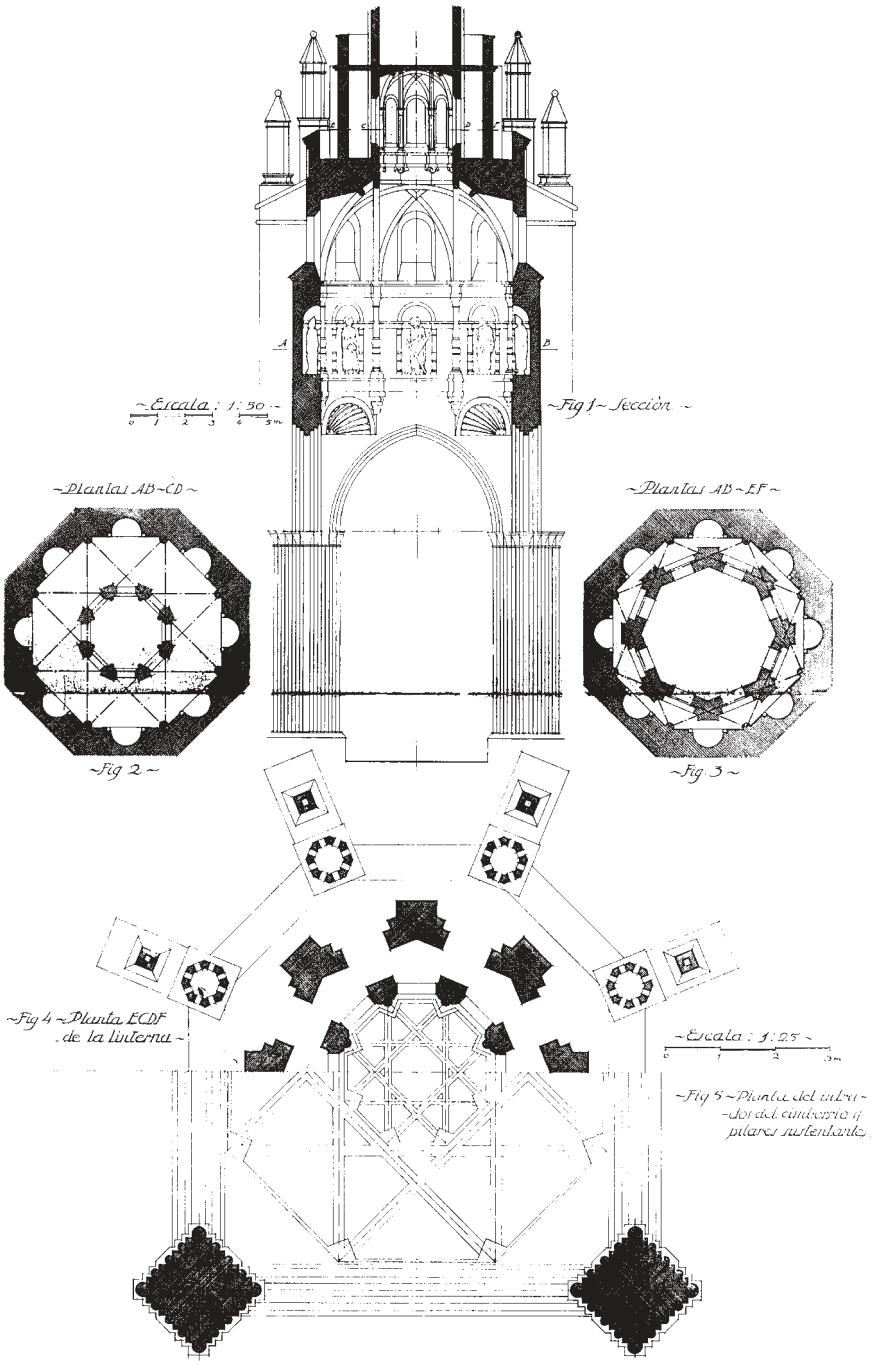

Fig. 3. Cimborrio de la catedral de Tarazona. Plantas y sección.

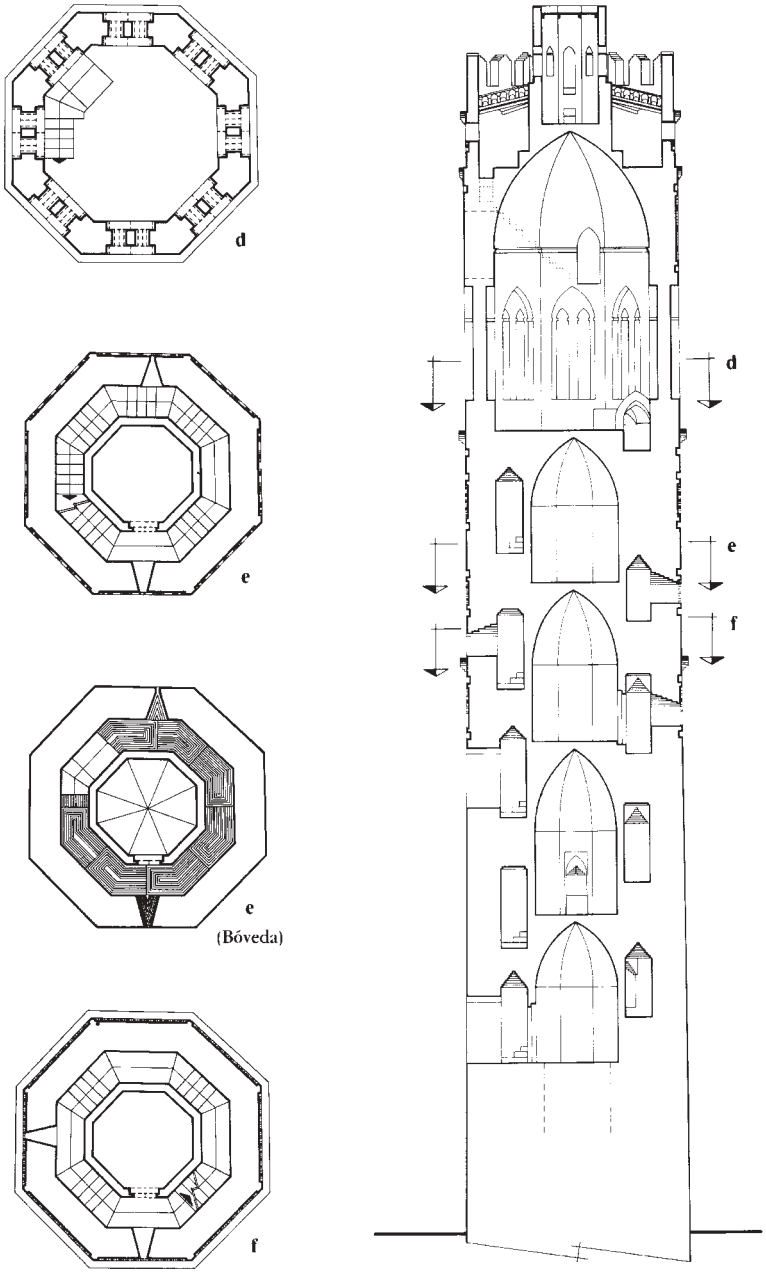

Fig. 4. Torre de Santa María de Tauste. Plantas y sección.

LAS ARTES DECORATIVAS MUDÉJARES EN ARAGÓN: LA CERÁMICA

MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA

Introducción

Como es bien sabido, el arte mudéjar aragonés se desarrolla entre los siglos XIII y XVII como consecuencia de una situación histórica bien singular, la de la permanencia de los mudéjares en los territorios reconquistados, hecho que a su vez habría de determinar la convivencia de mudéjares y cristianos.

Fruto de ello es la creación del arte mudéjar, un arte nuevo que se presenta como síntesis de dos tradiciones diferentes: la islámica y la cristiana, resultado pues de la pervivencia del arte musulmán precedente, de la sucesiva adopción de elementos cristianos y de la llegada posterior a la reconquista de nuevas influencias hispanomusulmanas, sucesivamente almohades y nazaríes. Todos estos elementos se reunieron y reelaboraron en el arte mudéjar en una hibridación original que está presente en todas sus manifestaciones artísticas, desde la arquitectura a las artes decorativas. Por otra parte, el fuerte arraigo que alcanzó el arte mudéjar en Aragón justifica que perviviera a situaciones históricas tan traumáticas como fueron la conversión forzosa de las minorías mudéjares (1526 para la Corona de Aragón, salvo Teruel, donde se llevó a cabo algo antes, en 1502, a la vez que en la Corona de Castilla) y la marcha obligada de estos «cristianos nuevos» en los comienzos del Seiscientos (la expulsión de los moriscos aragoneses en 1610), pues todavía persistió en algunas de sus manifestaciones a lo largo del siglo XVII.

Como pervivencia del arte hispanomusulmán, el arte mudéjar continuó algunas de sus características[1], entre las que cabe destacar las siguientes:

[1] Sobre este aspecto puede consultarse también lo siguiente: Álvaro Zamora, María Isabel, «Las artes decorativas mudéjares», en AA.VV., *Els vestits del saber. Enquadernacions mudèjars a la Universitat de València*, Universidad de Valencia, 2003, pp. 17-36 y 175-184; Álvaro Zamora, María

1. La importancia de la ornamentación, que es la que concede valor artístico al objeto y la que, aplicada a la arquitectura, la desmaterializa, expresándonos de acuerdo a su pensamiento religioso que «Sólo Dios permanece» y que toda obra humana es (o debe parecer que es) perecedera. Se materializa de este modo la «estética de la fragilidad» islámica.

2. El amplio desarrollo de las artes decorativas, tanto de las aplicadas a la arquitectura como de las destinadas a la fabricación de todo tipo de objetos de uso.

En relación con esto podemos decir que en las artes decorativas mudéjares se continúan las técnicas y sistemas de trabajo de las artes decorativas andalusíes, alcanzando especial desarrollo las vinculadas con la trilogía de materiales que se convirtieron en los más característicos del arte hispanomusulmán a partir de la etapa taifa, es decir, la cerámica, el yeso y la madera.

3. La continuidad del repertorio ornamental y la concepción estética islámica. El repertorio ornamental compuesto por los motivos geométricos y vegetales (la lacería y el ataurique), que constituyen el muestrario dominante y son expresión del gusto por la abstracción del arte musulmán; los seres vivos, que se plasman de forma antinaturalista y conceptual; los motivos epigráficos (de rasgos cúficos y nesjíes) con los que se escribe el nombre de Dios o jaculatorias piadosas que son testimonio de su fe; y otros temas simbólicos y de protección, entre los que destaca la *hamsa* o mano de Fátima (evocación también de la fe del Islam), la estrella de seis puntas o sello de Salomón (expresión asimismo de la bendición de Dios), los siete círculos materialización de los siete cielos creados, los diseños en cruz con los que se alude al Paraíso y el creciente o la media luna (que indica además la sumisión de los infieles al Islam).

Su concepción estética derivó igualmente de la creada por el arte islámico, en su sentido antinaturalista, en su idea de decoración superficial, fragmentada (o lo que es igual, parte de una realidad mayor que podría continuarse indefinidamente) y nítidamente delimitada, basada en los mismos criterios de repetición, alternancia y horror al vacío.

4. La versatilidad, es decir, la capacidad de asimilación y adaptación de nuevas formas, que hará que se adopten decoraciones cristianas (góticas primero y renacentistas después) así como tipologías de objetos nuevas derivadas de las

Isabel, «Las artes decorativas mudéjares (en Aragón)», en Borrás Gualis, Gonzalo M. (coordinador), *Los mudéjares en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Colección Mariano de Pano y Ruata, 23, 2003, pp. 189-210 y 212-214; Álvaro Zamora, María Isabel, «Las artes decorativas mudéjares», en Borrás, G., Álvaro, M. I. y Sarasa, E. (comisarios)., *Mudéjar*, Catálogo exposición itinerante, Zaragoza, Ibercaja, 2005, pp. 37-48.

necesidades demandadas por sus clientes (en la cerámica, nuevas formas de vajilla de mesa, pilas bautismales y benditeras de uso religioso, o lámparas o bandejas hechas exprofeso para las festividades principales de la comunidad judía), todo lo cual se sintetizará con las tipologías y decoraciones de tradición islámica cobrando de este modo una forma nueva, que debemos denominar ya como mudéjar.

Trataré de las artes decorativas mudéjares en Aragón centrándome en una de ellas, en la cerámica, debido fundamentalmente a dos razones: por una parte, porque a la yesería y la madera ya se han referido largamente varios de los investigadores que me han precedido en este curso, especialmente Bernabé Cabañero Subiza que ha analizado los talleres de decoración arquitectónica de los siglos X y XI en el valle del Ebro y su reflejo en el arte mudéjar, o Pedro Lavado Paradinas y Rafael López Guzmán, que han tratado ampliamente del yeso y la madera al referirse a las artes decorativas de Castilla y León, y al arte mudéjar americano; y, por otra parte, porque, de tratar de todas ellas, su extensión no me permitiría ofrecer sino una visión muy superficial.

La cerámica obrada en Aragón entre los siglos XIII y XVII fue monopolizada casi totalmente por alfareros mudéjares[2]. Así nos lo indica la documentación que nos ha aportado el conocimiento de muchos de sus nombres, de los apelativos con los que se les designó según la especialidad a la que se dedicaron, de la localización y forma de sus obradores, del modo como adquirían los materiales básicos necesarios para la fabricación de las piezas (como los ingredientes del barniz de plomo o del esmalte de estaño, y los óxidos colorantes), de la evolución de las técnicas y sistemas de trabajo, o de la producción y comercialización de su obra. Precisamente el predominio de los mudéjares en los alfares aragoneses es lo que explica el colapso producido en el abastecimiento cerámico de los mercados de las principales ciudades al cumplirse el decreto de expulsión de los moriscos en 1610, situación que determinó la rápida búsqueda de los nuevos alfareros que llegaron para sustituirles.

Los alfareros mudéjares obraron todas las especialidades cerámicas, desde las propias de la producción común, que incluía la fábrica de tinajas, cántaros y ollas, a las correspondientes de la producción vidriada y decorada, más compleja y cara aunque igualmente útil y necesaria, dedicada a dar forma a todo tipo de piezas de vajilla y de aplicación arquitectónica. Sobre este segundo grupo de obra trataré seguidamente.

---

[2] Sobre todos estos aspectos a través de los cuales se puede reconstruir la historia de los alfares mudéjares aragoneses puede verse: Álvaro Zamora, María Isabel, *Cerámica aragonesa*, Zaragoza, Ibercaja, 2002, volumen I: *El contexto histórico: los artífices, el trabajo y el medio*, y volumen II: *La obra cerámica: la cerámica aragonesa desde el siglo XIII al XVII (1610).*

La vajilla. Pervivencias andalusíes y evolución

En la vajilla mudéjar debemos distinguir tres grandes familias cerámicas que continuaron las técnicas y modos de trabajo de la cerámica islámica: la vajilla verde-morada, la vajilla azul y la vajilla dorada.

Estos tres grupos cerámicos compartieron el uso de un mismo tipo de cubierta impermeabilizadora, la proporcionada por un esmalte de estaño, técnica que a su vez se había inventado hacia finales del siglo VIII o principios del IX en los obradores del ámbito islámico oriental. Se trata del gran descubrimiento de los alfareros iráneos de época abasí que, como nos muestran algunas de las vajillas encontradas en las excavaciones de Susa (platos conservados en el Museo del Louvre, París), añadieron óxido de estaño a algunos vidriados alcalinos y plumbíferos para proporcionarles un aspecto blanco «cremoso» absolutamente opaco, constituyéndose así en el precedente más antiguo de las producciones cerámicas estanníferas propiamente dichas[3].

Es la técnica que llegó a los alfares andalusíes y que desde éstos pasó a los obradores mudéjares. En realidad para la obtención de este esmalte de estaño se utilizaron distintos materiales: plomo, estaño, arena o sílice y sal común, ingredientes que actuaban –respectivamente– como vitrificante que impermeabilizaba las piezas, opacificante que proporcionaba el color blanco al anterior (de por sí incoloro), fundente y fijador. La documentación de los archivos notariales aragoneses, las valiosas descripciones que nos dejó Henrique Cock, arquero de Felipe II, a su paso por Muel en 1585, los análisis químicos y la pervivencia de su fórmula en las recetas de los alfares tradicionales de Teruel y Muel hasta su extinción en el siglo XX, nos permiten conocer cómo fue el proceso de obtención de este esmalte. Por todo ello sabemos que la proporción entre sus dos ingredientes básicos, el plomo y el estaño, fue de 10 a 1; que unidos se calcinaban en un «horno de quemar, de barniz o padilla», obteniendo de este modo una masa dura (el «acercol» o «alarca») que se molía y mezclaba con arena (en la misma cantidad que el estaño) y un poco de sal, y volvía a cocerse en el «horno de cocer vajilla» (se colocaba el recipiente con la mezcla en su cámara de combustión), hecho lo cual se molía de nuevo hasta obtener un polvo muy fino, que se diluía en agua consiguiendo de este modo una suspensión en la que se bañaban las piezas bizcochadas (cocidas por primera vez). La vitrificación de esta cubierta se lograba mediante una segunda cocción oxidante, que proporcionaba un vidriado blanco, brillante y suave, que impermeabilizaba la pared de las vasijas a la vez que les

[3] Soustiel, Jean, *La céramique islamique*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1985, pp. 45 y 385, fig. 24.

proporcionaba la entonación de fondo adecuada sobre la que destacaban sus decoraciones pintadas a pincel.

Así se reseñaba en una comanda firmada en Zaragoza por un vajillero de Muel, en 1583, en la que se detallaban los ingredientes que eran necesarios para fabricar el barniz de una hornada completa de vajilla, que eran: *diez arrobas de plomo y una de estaño.*

La misma descripción nos proporcionaba Henrique Cock en 1585, al relatarnos el modo de trabajo de los «olleros de Muel», que según él: *...(daban) lustre blanco (a los platos) y los (hacían) llanos, (mediante) un lavatorio de ciertos materiales desa manera: toman una arroba de plomo con la cual mezclan tres o cuatro libras de estaño y luego otras tantas libras de çierta arena que allí tienen, de todo lo cual haçen una masa como de yelo y lo haçen en menudas pieças y muelenlo como harina y, hecho ansi polvo, lo guardan. Este polvo después mezclan con agua y tiran los platos por ella y los coçen otra vez en el horno y entonces con este calor conservan su lustre.*

De igual modo seguiría repitiéndose en las recetas tardías de Teruel y Muel, conocidas todavía por los últimos alfareros activos de la primera mitad del siglo XX, que continuaban empleando las fórmulas siguientes de: *1 arroba de plomo y 3 libras de estaño en barras»* y *«1 arroba de plomo y 3 o 4 libras de estaño*[4].

Vajilla verde-morada

La vajilla verde-morada mudéjar obrada en Aragón tuvo su principal centro de producción en Teruel, donde se realizó al menos desde el siglo XIII[5]. En este caso el uso del esmalte blanco de estaño muestra algunas peculiaridades, como las que muestran muchas piezas de forma abierta (platos o ataifores, cuencos o zafas) en las que sólo aparece vidriado de este modo su anverso o cara interior útil, dejando el reverso sin impermeabilizar, con la calidad áspera y porosa del barro cocido (en ocasiones ornamentado con motivos incisos), o bien recubierto con una capa de barniz de plomo coloreado en verde mediante óxido de cobre. Esta última solución de vidriar de diferente manera las dos caras de una misma pieza deriva de la utilizada en las cerámicas andalusíes califales y taifas (cubiertas por la cara no decorada mediante un vidriado de plomo teñido de amarillo) y permitía ahorrar estaño (material caro y de difícil adquisición), al aplicarlo únicamente en la cubierta de la cara más visible sobre la que se trazaba la decoración pintada a pincel en verde y morado.

---

4 Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Ibercaja, 2002, volumen I, p. 94.

5 Véase nota 2.

A su vez, los precedentes de este bicolorismo de la cerámica mudéjar se encuentran en otras producciones islámicas surgidas en los territorios de los actuales países de Irán e Irak, en cuyos obradores se inició en época abasí esta familia decorativa verde-morada[6]. Entre estas primeras producciones se encuentra un cuenco procedente de las excavaciones de Susa (Irán), datado en la 2.ª mitad del siglo IX (Museo de Louvre, París)[7] (fig. 1), que presenta una decoración vegetal y geométrica sobre una cubierta blanca vítrea (capa de engalba blanca bajo cubierta transparente de barniz de plomo). Desde este ámbito mesopotámico se extendería esta serie cerámica hacia Occidente, difundiéndose por todo el Mediterráneo desde los obradores más orientales de Egipto y Túnez hasta los más occidentales del Magreb y al-Andalus, pasando desde aquí a los alfares mudéjares peninsulares y, por imitación de éstos, a otros del sur de Francia e Italia. Así, dentro de este grupo verde-morado se encuentra dos fragmentos de piezas de mesa procedentes de Egipto, conservados en el Museo Benaki de Atenas, fechados en los siglos X y XI (figs. 2 y 3)[8], con decoraciones epigráfica y zoomorfa, y un plato de Túnez, encontrado en Kairouan (Museo de Sbeïtla)[9], datado en el siglo IX, decorado con un tema vegetal esquematizado.

En al-Andalus la serie verde-morada fue la más destacada de las producciones de la vajilla califal que encontramos en Córdoba y Medina-Azahara desde el siglo X[10]. En sus obradores se hicieron piezas de tipologías muy diversas, que

[6] En las primeras producciones verde-moradas no siempre se empleó un esmalte estannífero, encontrando estos colores sobre otras cubiertas vidriadas de plomo o alcalinas. Puede verse: Soustiel, Jean, *op. cit.*, 1985; y AA.VV., *Le vert & le brun, de Kairouan à Avignon, céramiques du Xe au XVe siècle*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, 1995.

[7] AA.VV., *op. cit.*, Marseille, 1995, fig. 5, p. 58 y 64 (Inv. MAO S.500, Sección islámica).

[8] Philon, Helen, *Early Islamic Ceramics. Benaki Museum Athens*, Catalogue of Islamic Art, volume I, New Jersey, Sotheby Parke Bernet Publications, 1980, fig. 116, p. 55 (Inv. nº 1146) y fig. 120, p. 56 (Inv. nº 19778).

[9] AA.VV., *op. cit.*, Marseille, 1995, fig. 20, pp. 80 y 81 (Inv. A 4).

[10] Entre la bibliografía existente sobre el tema puede consultarse: AA.VV., *op. cit.*, Marseille, 1991; AA.VV., *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, The Metropolitan Museum of Art, Ediciones El Viso, 1992, pp. 232-236; Cano Piedra, Carlos, Estudio sistemático de la cerámica de Madinat Ilbira, en *Cuadernos de la Alhambra*, XXVI, 1991, pp. 25-68; Cano Piedra, Carlos, *La cerámica verde-manganeso de Madinat al-Zahra*, Maracena (Granada), Edita Sierra Nevada 95/El legado andalusí, 1996; Escudero Aranda, José, Producciones cerámicas de Madinat al-Zahra: la cerámica verde y manganeso, *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, II, 1991, pp. 127161; López Guzmán, Rafael y Vallejo Triano, Antonio (comisarios), *El esplendor de los Omeyas cordobeses,* Granada, Junta de Andalucía, 2001; Martínez Caviró, Balbina, *Cerámica hispanomusulmana. Andalusí y mudéjar,* Madrid, Ediciones El Viso, 2001; Pavón Maldonado, Basilio, La loza doméstica de Madinat al-Zahra, en *Al-Andalus*, XXXVII, 1972, pp. 191-227; Valdés Fernández, Fernando, La cerámica del tipo verde y manganeso: aparición, difusión y primeras influencias, en *Actas del Primer Congreso de Arqueología Medieval Española (Huesca)*, Zaragoza, 1986, vol. IV, pp. 269-281.

recogen las características técnicas y repertorio ornamental que en buena parte continuarán en las producciones mudéjares. Ejemplo de ello es: una orza (Museo Arqueológico de Córdoba) (fig. 4) con palmetas blancas digitadas, destacadas sobre fondos alternativamente pintados en negro y verde, que aparece vidriada por el interior con un barniz de plomo coloreado en amarillo (hierro o antimonio); una redoma (Museo Arqueológico de Granada) (fig. 5), con una liebre, enmarcada por cenefas de sogueados y círculos; o un ataifor (Museo Arqueológico Nacional de Madrid) (fig. 6), con un tema epigráfico bordeado por una cenefa de atauriques, que va asimismo vidriado por el reverso con un barniz de plomo amarillo. Estas producciones cordobesas se extendieron por otros centros peninsulares entre los siglos X y XI, imitándose, entre otros, en los obradores de Zaragoza, en cuyos testares se encuentran abundantísimos materiales de desecho que son prueba de la importancia y cuantía de su producción. Su fábrica muestra la continuidad del repertorio temático califal, parecidas estructuraciones decorativas y las mismas técnicas de trabajo, tal como podemos ver en un ataifor del Servicio Municipal de Arqueología (fig. 7), decorado con atauriques dispuestos en simetría radial, cuyo reverso va igualmente cubierto con un vidriado melado.

La cerámica verde-morada mudéjar de Teruel fue pues continuación de estas producciones hispanomusulmanas, del mismo modo que en la Corona de Castilla se obraron otras cerámicas bicolores similares en Talavera de la Reina o Toledo, como continuación de sus precedentes locales de época taifa; o como sucedió en otros puntos de la Corona de Aragón, donde las series verde-moradas valencianas fabricadas en Paterna y Manises, o las catalanas de producidas en Barcelona, Manresa y algún otro alfar de la comarca del Tarragonés, derivan igualmente de otras anteriores andalusíes.

La cerámica mudéjar de Teruel muestra desde el siglo XIII la pervivencia de la citada tradición califal-taifa a la que se suma la influencia almohade llegada después la reconquista de la ciudad (1170). Esta vinculación con lo islámico se refleja de muy diversas maneras, entre otras, en la pervivencia de determinadas tipologías de piezas como la de las jarritas de dos o más asas (fig. 8), de algunos platos y cuencos (fig. 9), de candiles de pie (fig. 17) o de cantarillos con varios vertedores de aspecto zoomorfo, todos salvo uno de engaño (fig. 10)[11].

Se demuestra también en la continuidad de las técnicas descritas, no sólo del característico bicolorismo verde-morado de sus decoraciones, sino también en la frecuente asociación en una misma pieza de un esmalte de estaño blanco y un vidriado de plomo verdoso, tal como aparece en platos y escudillas o

[11] Pueden verse ejemplos en Martínez Caviró, Balbina, *op. cit.*, 1991, fig. 60.

en jarras (figs. 9 y 11), característica que las conecta de forma muy directa con otras cerámicas almohades del Levante fechadas en la primera mitad del siglo XIII, como, por ejemplo, con algunas vajillas excavadas en el castillo de Torre Grossa, en Jijona (fig. 12)[12].

Y aparece asimismo en la pervivencia de su repertorio ornamental y concepción estética. Esto último es lo que se aprecia en un fragmento de plato procedente del castillo de Albarracín (fig. 13), fechado hacia el 2º tercio del siglo XIII[13], que muestra el dibujo de una cabeza femenina cuya belleza conceptual deriva de las que encontramos en otras cerámicas egipcias fatimitas, del siglo XII (fragmentos de loza dorada, fig. 14)[14], que a su vez influyeron en producciones almohades del Levante, del 2º cuarto del siglo XIII, como las cerámicas esgrafiadas sobre negro de manganeso halladas en Cieza y Murcia[15]. Aparece igualmente en un plato de fines del siglo XIII-principios del XIV, del Museo de Teruel (fig. 15), en el que se alternan atauriques unidos en simetría y letroides cúficos, en una disposición radial, basada en la repetición y en el horror al vacío, que determinó a su vez que se rellenara enteramente el fondo mediante una decoración de menudas espirales. Está presente también en un cuenco de la 1ª mitad del siglo XIV, del mismo Museo de Teruel (fig. 16), en el que se reiteran y alternan en sucesivas cenefas, letras cúficas de carácter meramente ornamental (el inicio de la palabra *Alah*), estrellas de seis puntas que contienen medias lunas en su interior, motivos vegetales esquematizados y temas heráldicos cristianos, con barras y palos (derivación algunos de la señal real), en tanto que su reverso, sin vidriar, recibió una decoración incisa de líneas concéntricas y una mano de Fátima, signo característico de protección. Precisamente este último tema, la *hamsa*, que es también el símbolo de la fe del Islam y aparece por primera vez en cerámicas almohades del siglo XIII, se repite con frecuencia en las vajillas turolenses de los siglos XIV y XV, tal como vemos en un candil del Museo de Teruel, de mediados del Trescientos (fig. 17), en el que el dibujo de la mano de Fátima en la cazoleta alta, rodeada de atauriques, parece querer asegurar el mantenimiento vivo de la luz[16].

---

[12] Azuar Ruiz, Rafael, *Castillo de Torre Grossa (Jijona)*, Alicante, Diputación Provincial, 1985.

[13] Esta pieza, como las anteriores y posteriores que cito, están estudiadas en Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Ibercaja, 2002, volumen II.

[14] Philon, Helen, *op. cit.*, 1980, plate XXVIII, A, figs. 477, 465, 487 y 489, pp. 225, 228 y 229 (Inv. nº 258, 261, 259 y 260).

[15] Navarro Palazón, Julio, *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*, Madrid, Publicaciones de la Casa de Velázquez, 1986, figs. 31, 32 y 33; Navarro Palazón, Julio, *La cerámica islámica en Murcia*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1986, figs. 462 y 491.

[16] Puede verse Souto Lasala, Juan Antonio, Algunos signos mágicos musulmanes en la cerámica «verde y morada» de Teruel (siglos XIII-XIV), en *Actes du Colloque International de*

Vinculadas con las producciones almohades (cerámicas levantinas de la 1ª mitad del siglo XIII) se encuentran también algunas decoraciones de semicírculos tangentes que se dibujaron con frecuencia en otras vajillas de Teruel, sobre todo en escudillas y saleros, de entre los siglos XIII y XIV (Museo de Teruel) (fig. 18).

Prueba evidente de la síntesis de motivos islámicos y cristianos que caracteriza al arte mudéjar la encontramos también en un plato conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 19), de mediados del siglo XIV, en el que aparecen las armas de los Sánchez Muñoz[17] inscritas en una trama de lacerías, cuyo diseño es similar al de los marcos mixtilíneos que recogen escudos en otras decoraciones murales pintadas (iglesia de Tobed) y a las estrellas de ocho puntas enlazadas que se repiten en las labores de ladrillo de la arquitectura mudéjar (hastial occidental de Tobed, torre de Terrer), en los trabajos de yeso (púlpito de la iglesia de las santas Justa y Rufina de Maluenda), en las decoraciones de las techumbres (catedral de Teruel, castillo de Mesones de Isuela), o en las composiciones decorativas de los azulejos (capilla del palacio arzobispal o solerías del palacio de la Aljafería de Zaragoza)[18]. Otro ejemplo de conjunción de ambas tradiciones se observa en un cuenco del Museo de Teruel, de la 1.ª mitad del siglo XIV (fig. 20), en la que los escudos heráldicos vuelven a inscribirse en marcos mixtilíneos unidos entre sí mediante lacerías anudadas —similares a las que ornamentan los intradoses de los arcos polilobulados del pórtico norte del palacio de la Aljafería taifa (siglo XI)[19]— en cuyo interior se dibujaron estrellas de seis puntas, motivo que aparece combinado con otros temas de tradición islámica como piñas de borde punteado y rostros humanos inscritos en círculos, estos últimos muy relacionados con los que fueron frecuentes en la cerámica egipcia fatimí, tal como ya vimos con anterioridad (fig. 14).

En otras piezas, como un plato del Museo de Cerámica de Barcelona, de la 2ª mitad-último tercio del siglo XIV (fig. 21), el árbol de la vida y los animales

---

Glyptographie de Saragosse, 1982, Centre International de Recherches Glyptographiques, Bruxelles, pp. 459-476; y Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Ibercaja, 2002, volumen II, p. 67.

[17] Ortega Ortega, Julián, *...Operis terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*, Museo de Teruel, 2002, p. 170, lám. LXXI; Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Ibercaja, 2002, vol. II, p. 67, fig. 72.

[18] Pueden verse ejemplos en Borrás Gualis, Gonzalo M., *Arte mudéjar aragonés,* Zaragoza. CAZAR y COAATZ, 1985; Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Ibercaja, 2002, vol. II.

[19] Cabañero Subiza, Bernabé y Lasa Gracia, Carmelo, *El Salón Dorado de la Aljafería*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Próximo Oriente, Conocer Alandalus, 1, 2004, pp. 63 y 107.

fantásticos que lo flanquean en simetría (representación simbólica del Paraíso musulmán[20]) nos muestran una doble influencia formal mudéjar y andalusí; la primera expresada en su relación con la techumbre de la catedral de Teruel (último tercio del siglo XIII), en cuya decoración se repiten parecidos dragones, y la segunda manifiesta en su conexión con las lozas nazaríes obradas en Málaga, en las que el *hom* adopta el mismo diseño de «piña persa», tal como puede verse en diferentes vajillas de mesa y en los llamados Vasos de la Alhambra (entre otros, en los conservados en Palermo y en la Cartuja de Jérez, siglo XIV[21]).

Paralelamente en otras piezas de vajilla se trazaron decoraciones más simples, estrictamente geométricas. En esta línea se encuentra un salero, de la 2.ª mitad del siglo XIV (fig. 22), en el que sus siete círculos, inscritos uno dentro de otro, simbolizan los Siete Cielos creados por Dios[22], o una jarra, de igual cronología (fig. 23), en la que la decoración de cuadrícula que la envuelve a modo de trama que podría seguirse indefinidamente (alusión al mundo creado por Dios, fragmentado en multitud de átomos, pues sólo Dios es Uno y Unitario[23]), no hace sino continuar idénticos diseños ya trazados en las vajillas bicolores obradas en el alfar de Zaragoza en el siglo XI (fig. 24: cuenco, Ayuntamiento de Zaragoza, c/ Madre Rafols).

Finalmente hay que destacar el fuerte arraigo y la larga pervivencia de esta serie verde-morada en Teruel, frente a lo que sucedió en los demás alfares mudéjares. En efecto, desde fines del siglo XIV, la moda del azul de cobalto se impuso en los obradores de la Corona de Aragón (Paterna y Manises), desplazando y haciendo desaparecer muy pronto las producciones verde-moradas, circunstancia que sin embargo no se dio en Teruel, donde por el contrario se mantuvo esta familia cerámica hasta la expulsión de los moriscos (1610) e, incluso, hasta la extinción de sus obradores tradicionales en el siglo XX, aunque en esta segunda fase adoptando nuevos repertorios temáticos. De este modo, a lo largo de los dos siglos siguientes pervive la técnica y continúa el muestrario decorativo de tradición islámica, presente en las decoraciones epigráficas que nos recuerdan a *Alah*, tal como aparecen en un terrizo del siglo

[20] Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Ibercaja, 2002, vol. II, p. 68; Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Valencia, 2003, pp. 29 y 180, y Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Ibercaja, 2005, p. 44.

[21] Frothingham, Alice Wilson, *Lustreware of Spain*, New York, The Trustees, 1951, fig. 11, y Martínez Caviró, Balbina, *op. cit.*, 1991, figs. 69 y 70.

[22] Souto Lasala, *op. cit.*, 1982, fig. 10, p. 462.

[23] Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Valencia, 2003, pp. 18-29 y 176-180, y Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Ibercaja, 2005, p. 41.

XV del Museo de Cerámica de Barcelona (fig. 25), en el que se escribió en un cúfico muy ornamentado la frase «La realeza es de Dios». En otras piezas, convive esta tradición con nuevos motivos llegados desde Manises, tal como puede verse en una pila bautismal del siglo XV, conservada en el Museo de Cerámica de Barcelona (fig. 26), que presenta una tipología cerámica funcionalmente cristiana y una ornamentación a la vez gótica (hojas de helecho) e islámica (atauriques carnosos), dispuesta en un esquema compositivo fragmentado y planista, basado en la repetición, alternancia y horror al vacío, vinculado igualmente a esta última tradición.

Estos mismos criterios estéticos siguen en su producción bicolor del siglo XVI. Como ejemplo, en una orza del Museo de Teruel, datable hacia el segundo tercio-finales del siglo XV (fig. 27), que se encuentra enteramente decorada con cenefas rellenas de palmetas, atauriques y pájaros, de dibujo estilizado y antinaturalista. Esto mismo se aprecia en otra orza del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, de hacia mediados del siglo XVI (fig. 28), cuya ornamentación geométrica se obtuvo mediante el uso contrastado de pinceles gruesos y finos, sencillos y dobles, con los que se rellenó enteramente de trazos verticales la mitad superior de su pared, dibujando bajo ella florones vegetales colgados de la manera como aparecen en los reversos de algunos ataifores nazaríes de Málaga del siglo XV (fig. 29: ataifor de la «nave portuguesa», Victoria and Albert Museum de Londres).

Vajilla azul

Un segundo grupo cerámico derivado de las producciones islámicas es el de la vajilla azul. Como indicaba algo más arriba, esta loza usa el mismo esmalte blanco de estaño que la bicolor, pero con la diferencia de que sus piezas aparecen siempre impermeabilizadas por las dos caras (anverso y reverso, o interior y exterior), empleando un óxido de cobalto para la obtención del color azul con el que se traza su decoración.

Una vez más, su origen se halla en las producciones cerámicas abasíes surgidas en el siglo IX en Irán e Irak (fig. 30, cuenco de Irak, colección Khalili, Londres[24]), donde se inventó este color por imitación de otras cerámicas chinas, irradiando desde allí hacia Occidente. En al-Andalus lo encontramos en las producciones nazaríes de Málaga, asociado frecuentemente con el dorado que proporciona la técnica de reflejo metálico (fig. 31), y desde aquí pasaría a los alfares mudéjares.

[24] Grube, Ernst J., *Cobalt and lustre. The Nasser D. Khalili Collection os Islamic Art*, New York, The Nour Foundation, 1994, fig. 24 (nº POT1578), pp. 32-33.

El uso del azul de cobalto se introduce en los obradores aragoneses hacia el último tercio del siglo XIV, llegando tanto a Teruel como a los alfares zaragozanos de Calatayud y Muel, donde se desarrollará su producción hasta la expulsión de los moriscos y pervivirá todavía hasta la extinción de su producción tradicional en el siglo XX, aunque modificando sus repertorios temáticos. Hasta 1610 se obró también esta serie azul en otros alfares mudéjares, como Zaragoza, Cadrete, María de Huerva, Morata de Jalón, Villafeliche y Huesca.

Esta nueva serie monocolor se adoptó unida a los muestrarios decorativos que llegaban con ella desde Manises, en los que se sucedieron y combinaron temas de «influencia malagueña» (llamados así por ser imitación de la cerámica andalusí de Málaga) con otras decoraciones góticas, vegetales, figuradas y epigráficas. Son ejemplo de ello las vajillas siguientes. En primer lugar, cuatro tipologías de piezas de mesa obradas en Teruel: un plato perteneciente al Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, datado en la 2.ª mitad del siglo XV (fig. 32), en el que una gran «Y» de trazado gótico (sin duda de carácter ornamental, aunque su diseño coincide con el de la inicial de Isabel la Católica, muy repetida en todas las artes decorativas de la época[25]) sirve de eje de simetría para el resto de la decoración, que incluye atauriques enrollados de aspecto carnoso y hojas festoneadas dibujadas en negativo, además de un sinfín de tallos y frutos menudos esquematizados dibujados dentro de una concepción estética de horror al vacío, antinaturalismo y repetición netamente mudéjar. Es la misma orientación que rige la ornamentación de una jarra (Museo de Cerámica de Barcelona) coetánea de la anterior (fig. 33) recubierta en toda su extensión por temas maniseros de interpretación muy personal compuestos por matas y palmetas, hojas de perfil ondulante y acorazonadas de borde recortado dibujadas en negativo, y hojitas de perejil, todas ellas alternadas o repetidas, e inscritas en espacios concretos creando una decoración fragmentada. La simplificación de su diseño y el perfil rotundo y pesado de la jarra son también rasgos propios de la producción de Teruel. Pero subsisten también en la cerámica azul turolense las decoraciones epigráficas de rasgos cúficos, tal como aparecen en un plato del fines del siglo XV (fig. 34, Museo de Cerámica de Barcelona), en el que se lee la frase «En el nombre de Dios, Clemente, Misericordioso. El

[25] Checa, José Luis, ficha n.º 263, p. 501, en Checa Cremades, Fernando (comisario), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, 2004. Pueden verse las iniciales coronadas de los Reyes Católicos en plata superpuestas en la funda de una encuadernación de libro de terciopelo, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, del mismo modo que podemos verla en otras artes, como por ejemplo en la decoración interior de la iglesia de San Juan de los Reyes, en Toledo (Egas Cueman). De aquí posiblemente se imitaron en otras técnicas, como la cerámica, en la que la «Y» gótica aparece con frecuencia como mero elemento ornamental.

poder es de Dios, el único, (el victorioso)»,[26] confesión de fe en el Islam que aparece inscrita en un hexágono y rodeada por dos cenefas de menudos temas vegetales y geométricos, trazados en positivo y en negativo. Finalmente, podemos seguir apreciando esta misma estética de derivación islámica en otras piezas del siglo XVI, como una orza procedente de las excavaciones de Albarracín (fig. 35), que es ejemplo del habitual uso en el Quinientos de pinceles-peine finos y simples gruesos para el trazado de las decoraciones, con los que se conseguían rápidas y efectistas ornamentaciones simplificadas, geométricas y vegetales, como las que aparecen aquí en la ancha cenefa que ocupa los dos tercios superiores de su pared, de la que cuelgan florones vegetales que perviven la «manera de Málaga» (es decir, los trazados en las vajillas nazaríes).

De las vajillas azules salidas de los obradores zaragozanos podemos destacar algunos ejemplos entre las fabricadas en Muel. En ellas se explotan asimismo las posibilidades estéticas que ofrece el uso contrastado de pinceles gruesos y finos, sencillos y dobles; se mantiene la misma concepción estética de tradición islámica (relleno total de decoración en un claro horror al vacío, criterios de simetría, repetición y alternancia de unos mismos temas, y simplificación planista de los motivos) y resulta frecuente la asociación del azul con el verde, este último aplicado a menudo sobre motivos ornamentales pegados en relieve. Son las notas en las que participan una pila benditera de colección privada, de la 1.ª mitad del siglo XVI (fig. 36), que conforma una tipología cristiana de devoción doméstica, en forma de capilla gótica cerrada por un arco florenzado que cobija la imagen de Cristo en la cruz dispuesta sobre la calavera de Adán, unida a un cuenco para el agua bendita con el característico «IHS». Toda ella se ornamenta con motivos derivados de los repertorios difundidos por Manises, a base de gallones alternativamente coloreados y menudas flores distribuidas por todo el fondo (margaritas, clavelinas y frutos encerrados en su tallo). En esta misma línea se encuentra un plato del Museo de Cerámica de Barcelona, datable entre el 2º tercio del siglo XVI y 1610 (fig. 37), en el que el verde permitió delimitar perfectamente los espacios del círculo central y ala, así como fragmentar éstos en otros espacios más pequeños, que se rellenaron con un repertorio vegetal sumamente estilizado, dispuesto en simetría. Un ejemplo más es el de un plato de igual cronología que el anterior, de la colección Yusuf Iglesias de Madrid (fig. 38), que en cuanto a su tipología es una buena muestra de la adopción simplificada de los platos moldeados que imitaban las vajillas de metal en Manises (aquí la pieza sólo requirió torneado, siendo apenas saliente su tetón central) y en el que se puede observar la misma estructuración

[26] Álvaro Zamora, María Isabel, ficha n.º 5, pp. 180-181, en Borrás, G., Álvaro, M. I. y Sarasa, E. (comisarios), *op. cit.*, Zaragoza, Ibercaja, 2005.

ornamental del anterior, que concentra la decoración vegetal y geométrica en tres zonas, la del ala, el fondo y la mambla central, basándose en similares criterios de repetición y simetría. Finalmente en una orza de colección privada, coetánea de las anteriores (fig. 39), pervive la misma fórmula de decoración colgada dispuesta sobre los dos tercios superiores de su pared, conformando sucesivas cenefas y espacios fragmentados entre las asas, rellenos de sencillos trazos geométricos y temas vegetales sumamente estilizados (hojas, frutos), entre los que se encuentran los típicos atauriques islámicos en simetría[27].

Vajilla dorada

El tercer grupo cerámico derivado de las producciones islámicas es el de la loza dorada. Se trata de la más compleja técnica producida en los alfares mudéjares, que requirió conocer una fórmula en la que los ingredientes más importantes eran el cobre y la plata, que junto con almagre (ocre rojo u óxido de hierro) y algún otro material más se diluían en vinagre muy fuerte hasta obtener una pasta que se aplicaba sobre las piezas que ya habían recibido dos cocciones oxidantes (la primera para el bizcochado y la segunda para la vitrificación del esmalte y la fijación de los colores, cuando los había), obteniéndose el color dorado después de recibir una tercera cocción en atmósfera reductora. Henrique Cock, el arquero (contable) de Felipe II, nos describió la receta empleada por los «olleros» de Muel a su paso por la localidad en 1585, diciendo: «*Después para que toda la vajilla hagan dorada toman vinagre muy fuerte con el cual mezclan como dos reales de plata en polvo y bermellón y almagre y un poco de alambre (cobre), lo cual todo mezclado escriben con una pluma sobre los platos y escudillas todo lo que quieren y los meten tercera vez en el horno, y entonces quedan del color del oro que no se les puede quitar hasta que caigan en pedaços*»[28].

Los predecentes del reflejo metálico, como también se denomina a esta técnica cerámica, se encuentran de nuevo en los territorios del Islam oriental, en los obradores de Irak e Irán, donde se inventó en el siglo IX (junto con el esmalte blanco de estaño y el azul de cobalto), y desde donde se difundió por el Mediterráneo hasta al-Andalus. Muestra de estas primeras producciones de loza dorada son: dos cuencos procedentes de Samarra (Irak), datados en los siglos IX y X (fig. 40, Keir collection[29]), que presentan estilizados temas vege-

[27] Sobre estas vajillas azules de Teruel y Muel se trata más ampliamente en Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit*., Zaragoza, Ibercaja, 2002, vol. II.

[28] Véase nota 4.

[29] Grube, Ernst J., *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London, Faber and Faber, 1976, cuencos n.º 15 y n.º 24.

tales y zoomorfos, y fondos repletos de círculos, los llamados «ojos de pavo real»; un plato de Egipto, del siglo XI (fig. 41, Benaki Museum de Atenas[30]), en el que un estilizado pájaro entre atauriques, está rodeado de una cenefa de las mismas hojas pintadas en negativo sobre un fondo repleto de puntos; y otro plato persa, de comienzos del siglo XIV (fig. 42, colección Calouste Gulbenkian, Lisboa[31]), en el que la ornamentación epigráfica se repite dispuesta en forma radial y en alternancia de positivo-negativo, pintada a pincel y esgrafiada.

Las mejores producciones de al-Andalus se obraron en Málaga en la etapa nazarí, destacando de manera especial los magníficos Vasos de la Alhambra, que muestran un dominio insuperable de la técnica y una delicada factura ornamental, de los que son ejemplo el conservado en el Museo del Ermitage de Leningrado (fig. 43), fechado en el siglo XIV, completamente dorado, y el llamado «Vaso de las gacelas», exhibido en el Museo Arqueológico de la Alhambra de Granada (fig. 31), obra de fines del siglo XIV-comienzos del XV, en el que el reflejo metálico se combinó con el azul «a la manera persa», es decir, bajo la influencia de las cerámicas doradas salidas de los alfares de Irán.

Desde Málaga pasó esta técnica a los alfares mudéjares, entre los que destacó Manises. Entre los centros aragoneses, sabemos que se produjo en los obradores de Calatayud (de cuya obra ya se tiene noticia en 1154, si damos crédito a la referencia que nos dejó al-Edrisi, con la que sin duda se refería a la producción calatayubí anterior a la reconquista de la ciudad en 1120) y en Muel, que fue probablemente su principal centro de fabricación, aunque también se realizó este tipo de vajilla en Morata de Jalón, María de Huerva, Cadrete, Villafeliche, Zaragoza y Huesca (en estos dos últimos centros de forma más breve y esporádica). La vinculación con Málaga de la loza dorada aragonesa queda recogida en la documentación notarial de Calatayud y Muel, en la que sus artífices moros de los siglos XV y XVI son designados como «malegueros», «malequeros» o «almalagueros», es decir, productores de cerámica a la manera de «Malica» o Málaga, expresando de este modo que dominaban la técnica del esmalte blanco de estaño y las decoraciones pintadas en azul de cobalto y reflejo metálico, colores que se combinaron en numerosas ocasiones del mismo modo como se había hecho en la cerámicas de esta misma técnica obradas en Irán y Málaga[32].

---

[30] Philon, Helen, *op. cit.*, 1980, plate XVII, fig. 403, p. 197 (N.º 204).

[31] Este plato de reflejo metálico persa, del siglo XIV, pertenece al «género Sultanabad» y se conserva en la colección Calouste Gulbenkian de Lisboa (n.º 933).

[32] Sobre esta vajilla dorada se trata más ampliamente en Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Zaragoza, Ibercaja, 2002, vols. I y II.

Las vajillas elegidas como ejemplo de esta producción en Aragón son una breve muestra de lo que fue la loza dorada de Muel. Excelente técnicamente, como puede apreciarse en un pequeño jarro del Museo de Cerámica de Barcelona, de entre el 2º tercio del siglo XVI y 1610 (fig. 44), que aparece enteramente decorado en una bella tonalidad dorada con temas vegetales estilizados y secuencias de círculos anillados, muy próximos al motivo denominado «ojos de pavo real» típico de los ejemplos más antiguos de Samarra (Irak), de los siglos IX y X (fig. 40). Motivos que se repiten en la decoración de una pila bautismal coetánea, conservada en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid (fig. 45), en la que, salvo el «IHS» que aparece en el interior del cuenco y la cruz patada que vemos en el tape, el resto del repertorio ornamental en nada difiere del de las vajillas de mesa: pájaros afrontados, que recuerdan los diseños conceptuales que aparecen en las vajillas de Irán y Egipto (figs. 40 y 41), flores macizas doradas, hojas pintadas en negativo, piñas, las consabidas «sartas de círculos anillados» (similares a los «ojos de pavo real»), cartuchos con motivos en negativo que recuerdan los ritmos de la escritura cúfica o temas geométricos, dispuestos en espacios bien delimitados, aquí con la ayuda de otros dos colores, el verde y el azul. En otras piezas de vajilla este repertorio se combina con decoraciones pegadas en relieve coloreadas en verde, que recargan extraordinariamente su pared, como muestra un cantarillo de la colección Yusuf Iglesias, de Madrid (fig. 46), en tanto que en otras, las aves o zancudas son las protagonistas de su ornamentación, dispuestas ante un fondo enteramente ocupado por el repertorio vegetal y pseudocúfico ya visto (figs. 47 y 48, Museo de Bellas Artes de Zaragoza y Museo Arqueológico Nacional de Madrid), y en algunas más dominan los motivos pseudocúficos y vegetales muy esquematizados (figs. 49 y 50, colección privada y Walters Art Gallery de Baltimore, en U.S.A.), siempre organizados de acuerdo a la estética de horror al vacío y en estructuraciones decorativas dispuestas en simetría. Precisamente, de forma excepcional, alguna de las piezas llegadas hasta nosotros está fechada, se dice hecha en Muel y se indican los nombres del pintor que la decoró y del escribano que trazó la leyenda correspondiente; es lo que sucede con la terriza propiedad de la colección estadounidense mencionada, que nos indica que se hizo para: «Esperança de Tierça, muger de Migel Nabarro, tesorera de las tripas de la billa de Muel. Año 1603» teniendo como «Autor (a) *Juan Alpin* (y) escribano (a) Juan de Noos», el primero el mismo *Joan Alpin*, tantas veces nombrado en la documentación entre los *oficiales de hacer vajilla de barro* y *malegueros* moros (cristianos nuevos) de Muel (1575, 1576, 1577, 1600 y 1603)[33].

[33] Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Ibercaja, 2002, vol. II, p. 184, fig. 291, nota 271 y vol. I, capítulo III, pp. 120-121.

Finalmente, lo estrictamente geométrico domina en otra parte de la producción de Muel, generalmente en las piezas más comunes de servicio de mesa (fig. 51, Museo de Cerámica de Barcelona e Instituto Valencia de Don Juan de Madrid), apoyado en el uso efectista de trazos obtenidos con pinceles gruesos y finos, sencillos y dobles, dispuesto en cenefas concéntricas, en distribuciones radiales o mediante la división del campo decorativo por una o más cenefas cruzadas. Estas decoraciones recuerdan igualmente las composiciones vistas en otros lozas doradas iráneas (fig. 42).

La cerámica de aplicación arquitectónica. Pervivencias islámicas y evolución

Los obradores mudéjares aragoneses proporcionaron además otra cerámica de aplicación arquitectónica destinada al revestimiento y decoración de exteriores e interiores.

Una parte importante de ella es la constituida por las piezas aplicadas en los exteriores de la arquitectura mudéjar, concebidas para ir inseparablemente unidas a las labores del ladrillo, que es a su vez su material de construcción. Sus precedentes cronológicos y formales más próximos se encuentran en la arquitectura almohade, que también empleó piezas vidriadas monocolores (blancas, verdes o negras) como ornamentación, tal como todavía puede apreciarse en algunas de sus obras más representativas (restauradas), como la torre de la Kutubiya de Marrakés (1199, fig. 52) y la torre del Oro de Sevilla (1210), y tal como presumiblemente las hubo en el alminar de la gran mezquita sevillana, conocido popularmente como la Giralda (fines del siglo XII). La aplicación de piezas cerámicas monocolores se dio también en la arquitectura mudéjar toledana y andaluza —con ejemplos como la iglesia de Santiago el Nuevo, en Talavera, o las torres de San Román, San Miguel el Alto y Santo Tomé, en Toledo (platos y columnillas), y las iglesias de San Marcos, Omnium Sanctorum y Santa Catalina, en Sevilla (paños alicatados), obras casi todas ellas del siglo XIV—, pero, en ninguna de estas manifestaciones de la arquitectura mudéjar peninsular alcanzó la extensión y pervivencia temporal que tuvo en la arquitectura mudéjar aragonesa, en la que la adición de cerámica en los exteriores se convirtió en un rasgo distintivo y habitual desde el siglo XIII al XVII[34].

[34] Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Ibercaja, 2002, vol. II, p. 22. Sobre este tema puede verse también la siguiente bibliografía básica de la misma autora: *Cerámica aragonesa I*, Zaragoza, Librería General, colección Aragón, 2, 1976 (2.ª ed. 1982); la cerámica en el mudéjar turolense, en Borrás Gualis, Gonzalo M. (coordinador), *Teruel Mudéjar. Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 201-237; La decoración cerámica en las obras del Papa Luna, en *Actas Jornadas de Estudio: VI Centenario de Benedicto XIII, Calatayud, 1994*, Calatayud, 1996, pp. 213-238; La cerámica de aplicación arquitectónica en Aragón, en *Actas VI Congreso Internacional de Cerámica*

Los primeros ejemplos del uso ornamental de la cerámica en el mudéjar aragonés aparecen en edificios levantados en las comarcas de Daroca, Calatayud y Teruel, tal como podemos ver en la torre de Santa María de Ateca (último tercio del siglo XIII, fig. 53), típico alminar almohade en el que se insertaron platos (algunos ataifores vidriados con decoración estampillada) y fustes cilíndricos, verdes y melados; tal como se concibió en la torre de la parroquial de Belmonte de Gracián (fines del siglo XIII-1300, fig. 54), en la que se aplicaron columnillas cerámicas (con basa, fuste y capitel) y platos, vidriados en tonalidades melada y verde oscura; o tal como se proyectó en las torres más antiguas de Teruel, San Pedro (fig. 55) y Santa María de Mediavilla (mediados siglo XIII), que muestran una mayor variedad de piezas (discos, fustes y azulejos cuadrados, verdes, negros y melados), que, unidas a las decoraciones de ladrillo, van aumentando en número conforme se asciende. Es aquí, en Teruel, donde la unión inseparable entre ladrillo y cerámica alcanza su mejor equilibrio en las torres de San Martín y de El Salvador (primer cuarto del siglo XIV, fig. 56), en las que –siguiendo una colocación planificada– se añadieron piezas verdes y blancas, en mayor número y con mayor variedad de tipologías (columnillas compuestas por piezas cilíndricas y esféricas achatadas, estrellas de ocho puntas con sus marcos y crucetas de fondo, discos de diferentes tamaños, puntas de flecha y azulejos cuadrados), rellenando con ellas los fondos de las labores de ladrillo, perfilando cada uno de los paños ornamentales, fusionándose con la estructura arquitectónica de arcos y alfices, y salpicándose por toda su extensión como elemento unificador que proporciona a la arquitectura un color y una luz cambiante y desmaterializadora, que es expresión de la «estética de la fragilidad» islámica, es decir del pensamiento religioso que nos indica que «Sólo Dios permanece» y que cualquier obra humana es (o debe parecer que es) perecedera.

Éste es en definitiva el papel que cumple la cerámica en la arquitectura mudéjar aragonesa, aunque con el paso del tiempo la técnica evolucione y encontremos tipologías cerámicas diferentes. Así pues, éste es el papel que cumplen las piezas de vajilla pintada que se aplicaron en la torre de la iglesia de la Asunción de Terrer (fines del siglo XIV-1400, fig. 57), obra ligada a la posesión y talleres que trabajaron para el Papa Luna, que –hasta su restaura-

Medieval en el Mediterráneo, Aix-en-Provence (France), 1995, Aix-en-Provence, 1997, pp. 641-654; Aportación aragonesa a la cerámica de revestimiento arquitectónico (siglos XIII-XVII), en *La Ruta de la Cerámica*, Castellón y Zaragoza, 2000 (dos ediciones), Alicer y Diputación Provincial de Zaragoza, pp. 55-65 y 216-224; Técnicas y tipologías cerámicas aplicadas a la arquitectura aragonesa de los siglos XIII al XVII (1610). Relaciones con el resto de las producciones peninsulares, en *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española, Valladolid, 1999*, Toledo, Junta de Castilla y León, 2001, vol. 2, pp. 823-849.

ción[35]– mostraba platos de Teruel de la serie verde-morada insertados entre la labores de ladrillo de la zona superior de su cuerpo bajo. Es asimismo la función que desempeñaron las diversas piezas cerámicas que se dispusieron en el muro exterior de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza (fig. 58), que fue capilla funeraria del arzobispo don Lope Fernández de Luna (1374-1381)[36], en el que las labores de ladrillo se animaron con cerámicas monocromas típicamente aragonesas (discos, estrellas de ocho puntas con sus marcos y puntas de flecha) blancas, verdes y azules, se enriquecieron con menudos alicatados de una más amplia policromía hechos localmente por dos maestros de azulejos sevillanos, Garcí y Lop Sánchez, y se completaron con otros azulejos pintados a pincel en azul que, a la manera de Manises, repetían las armas del encargante. Y es, finalmente, la función que se dio a la azulejería de arista a partir del siglo XVI, tal como puede verse en la torre de Santa María de Utebo (1544) que inauguró esta nueva técnica cerámica de aplicación arquitectónica (fig. 59), con la que se siguieron destacando las labores de ladrillo, a la vez que se delimitaban los sucesivos paños ornamentales y se desmaterializaba su solidez gracias a los colores, luces y brillos cambiantes de su decoración superficial.

Pero además, los alfares mudéjares proporcionaron otros revestimientos de suelos, a la vez aislantes y decorativos. Se usaron así desde piezas vidriadas monócromas, como los que vemos en el castillo de Albalate del Arzobispo (1.ª mitad del siglo XIV, fig. 60), iguales a las que ornamentan las torres turolenses del Trescientos (estrellas de ocho puntas, crucetas, puntas de flecha, dameros), con las que se compusieron seis «alfombras» de diseño geométrico y colorista a ambos lados del eje longitudinal del salón. Su tipología es igual a los *ladrillos de colores hechos en Teruel* que se encargaban en 1357-1359 para la colegiata de Daroca, correspondiéndose en ambos casos con el tipo de azulejos obrados por diferentes azulejeros de Teruel, como Aldulhaziz de Bocayren y Abdomalich que, en 1306, los fabricaban para Jaime II, o como García Gonçalvez que, entre 1402 y 1403, los elaboraba para Martín V, según nos indica la documentación.

Pero además, desde el siglo XIV, se produjo también en Teruel, Calatuyud, Muel y otros alfares zaragozanos otro tipo de azulejería pintada a pincel con los mismos colores de la vajilla (verde-morado y azul), que muestra a menudo

[35] Álvaro Zamora, María Isabel, La cerámica mudéjar: investigación y tutela, en *Actas del X Coloquio de Arte Aragonés: Arte Mudéjar Aragonés. Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Departamento de Historia del Arte, 2002, pp. 21-84.

[36] Álvaro Zamora, María Isabel, Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza, *ARTIGRAMA*, n.º 1, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1984, pp. 47-66.

escudos y emblemas heráldicos y que se destinó al revestimiento de suelos, creación de pequeños frisos parietales e, incluso, decoración de techos de madera. Pueden servirnos como ejemplo de esta técnica las siguientes piezas llegadas hasta nosotros. Los azulejos procedentes de las solerías de la iglesia de San Francisco de Teruel (fig. 61), fechados en el siglo XV, desperdigados en la actualidad en diferentes museos de Teruel, Nacional de Cerámica de Valencia, de Cerámica de Barcelona, así como Nacional de Artes Decorativas e Instituto Valencia de Juan de Madrid. Un azulejo de Muel conservado en el Museo Etnológico de esta localidad (fig. 62), fechable entre fines del siglo XIV y comienzos del XV, en el que se lee la palabra «al-Mulk», es decir «el poder», inicio de la frase «el poder es de Dios» que debió de formar parte de un friso ornamental mayor[37]. Y un tercer azulejo procedente de Játiva (Valencia)[38], que –a pesar de su localización considero de producción turolense del siglo XIV (fig. 63)– en el que aparecen dos jinetes en lucha, similares a los que se repiten en las tabicas pintadas de la techumbre de la catedral de Teruel (último tercio del siglo XIII), coincidencia temática que justificaría todavía más su posible aplicación ornamental en el envigado de un techo.

Ejemplo colofón de esta azulejería pintada aragonesa son los suelos del palacio de la Aljafería, dispuestos en el salón del Trono (fig. 64) y salas anejas coincidiendo con las obras encargadas por los Reyes Católicos, entre 1492 y 1495, en los que se combinaron azulejos pintados a pincel con otras piezas vidriadas monocolores formando un diseño geométrico, igual al de la techumbre de madera superior, en el que se reiteraban temas vegetales, geométricos de lazo y los emblemas reales, es decir el yugo y las flechas, además de la granada, símbolo propagandístico recordatorio de la toma de la capital nazarí con la que se puso fin a la reconquista.

En el tránsito al XVI se generalizó una nueva técnica azulejera, la de arista[39]. Tenía como ventaja sobre las precedentes la rapidez de su fabricación, pues usaba de moldes para obtener las decoraciones en relieve, lo que a su vez abarató el coste de la piezas; mostraba la novedad de ofrecer una más amplia policromía que podía llegar a reunir hasta cinco colores (azul, verde, morado, amarillo y el blanco del esmalte estannífero) y ampliaba la habitual funcionalidad de los azulejos, pues no sólo se aplicó en exteriores y suelos, sino que además

[37] Álvaro Zamora, María Isabel, El Museo Etnológico de Muel. Interés de sus fondos de azulejería, *ARTIGRAMA*, n.º 8-9, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1991-1992, pp. 165-198.

[38] Soler Ferrer, María Paz, *Historia de la cerámica valenciana*, Valencia, Vicent García Editores, 1988, tomo II, pp. 194 y 199.

[39] Álvaro Zamora, María Isabel, *op. cit.*, Zaragoza, Ibercaja, vol. II, 2002, pp. 211-253.

inauguró un nuevo uso, el de arrimadero. Esta forma de revestimiento mural se prodigó por todo tipo de obras religiosas y civiles a lo largo del siglo XVI, sin duda debido a la influencia que ejercieron los alicatados de la Alhambra tras la conquista de Granada, en 1492, pues ni los reyes ni su séquito ni los maestros moros aragoneses que acudieron a trabajar al palacio nazarí en ese mismo año (llamamiento de Fernando el Católico a dos hijos del maestro Monferriz, otro de Brahem Palacio y Rami, y ocho oficiales más[40]) fueron insensibles a la fascinación que ejerce la vista del edificio en todo aquel que lo ve por primera vez, debido a la belleza que le proporcionan sus revestimientos cerámicos, de yeso y de madera que son el mejor reflejo de la Belleza absoluta (la del Creador), que aportan la condición de arte a la arquitectura y su aspecto frágil y cambiante, característica que es una vez más la materialización de la «estética de la fragilidad», es decir la plasmación del pensamiento religioso musulmán que nos indica que «Sólo Dios permanece» y que toda obra humana es (o debe parecer que es) perecedera (fig. 65).

En Aragón no sólo se generalizó el nuevo uso de los azulejos como arrimadero decorativo, sino que además los alicatados granadinos inspiraron parte del repertorio ornamental que aparece en las azulejerías obradas por los azulejeros moros de Cadrete, Muel y María de Huerva, Zaragoza y Huesca[41]. Así lo vemos en los remates de almenas escalonadas y cintas de lacerías formando sogueados (Cadrete, 1501, monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, fig. 66), que repiten el motivo típico de los arrimaderos del palacio de la Alhambra (fig. 67); en las labores geométricas de lazo similares a las de los alicatados nazaríes, que como aquellos están constituidos a menudo por cintas blancas destacadas sobre fondos intensamente coloreados (arrimaderos de la Aljafería de Zaragoza, del siglo XVI, reinstalados tardíamente en suelos y eliminados en su última restauración, fig. 68, u otros fabricados en Muel, como los conservados en la torre de Utebo, de 1544, fig. 69); o en los motivos de atauriques estilizados, tema que parece recuperarse de nuevo (iglesia parroquial de Castejón de las Armas, fig. 70). Todas estas decoraciones son expresión de la influencia que ejerció el último arte andalusí, el nazarí, sobre el arte mudéjar aragonés.

[40] Torre y del Cerro, Antonio, Moros zaragozanos en las obras de la Aljafería y de la Alhambra, *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, 1935, pp. 249-255.

[41] Álvaro Zamora, María Isabel, Elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés, II: azulejería de arista procedente de la Torre Nueva de Zaragoza, *ARTIGRAMA*, n.º 19, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 303-336, ver nota 2 (allí se indican otras publicaciones precedentes de la misma autora sobre el tema).

En el curso del siglo XVI los motivos islámicos coexistieron con otros de derivación gótica (cresterías, flores de lis) y con el nuevo repertorio renacentista que se fue imponiendo poco a poco, adoptado por los azulejeros moros como un ejemplo más de la capacidad de adaptación y versatilidad que es característica del arte mudéjar. Pero, en todo caso, en estos arrimaderos tardíos subsiste la técnica cerámica precedente, del mismo modo que la función de forro mural brillante y colorista que aporta esta azulejería es una clara derivación de la que tuvieron los alicatados nazaríes en el arte andalusí anterior.

Fig. 1. Cuenco, Susa (Irán), 2.ª mitad siglo IX.
Museo de Louvre, París.

Fig. 2. Fragmento de cuenco, Egipto, siglo X.
Museo Benaki, Atenas.

Fig. 3. Fragmento de plato, Egipto, siglo XI.
Museo Benaki, Atenas.

Fig. 4. Orza califal, siglo X.
Museo Arqueológico, Córdoba.

Fig. 5. Redoma califal, siglo X.
Museo Arqueológico, Granada.

Fig. 6. Ataifor califal, siglo X.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Fig. 7. Ataifor, siglo XI. Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, Sección de Arqueología.

Fig. 8. Jarra, 1ª mitad s. XIV. Museo de Teruel.

Fig. 9. Cuenco o zafa, 1ª mitad s. XIV.
Museo de Bellas Artes, Zaragoza.

Fig. 10. Cantarillo, 1ª mitad s. XIV.
Museo de Teruel.

Fig. 11. Jarra, fines s. XIII-principios XIV. Museo de Teruel.

Fig. 12. Vajillas del castillo de Torre Grossa (Jijona), 1ª mitad s. XIII. Museo Arqueológico, Alicante.

Fig. 13. Fragmento plato, 2º tercio del siglo XIII. Excavaciones de Albarracín.

Fig. 14. Loza dorada, Egipto, siglo XII. Museo Benaki, Atenas.

Fig. 15. Plato, fines del siglo XIII-principios del XIV, Museo de Teruel.

Fig. 16. Cuenco, 1ª mitad s. XIV. Museo de Teruel.

Fig. 17. Candil, mediados s. XIV.
Museo de Teruel.

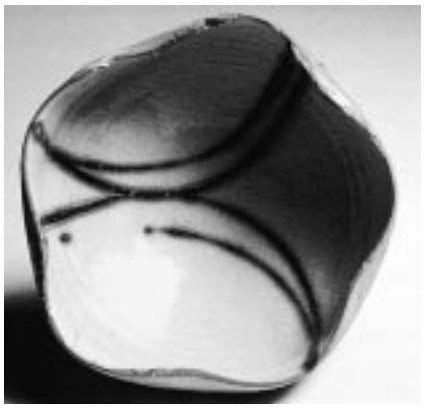

Fig. 18. Salero, fines s. XIII-principios XIV. Museo de Teruel.

Fig. 19. Plato, mediados s. XIV. Metropolitan Museum, Nueva York.

Fig. 20. Cuenco, 1ª mitad del siglo XIV.
Museo de Teruel.

Fig. 21. Plato, 2ª mitad-último cuarto del siglo XIV.
Museo de Cerámica, Barcelona.

Fig. 22. Salero, 2ª mitad del siglo XIV.
Museo de Teruel.

Fig. 23. Jarra, 2ª mitad del siglo XIV. Museo de Teruel.

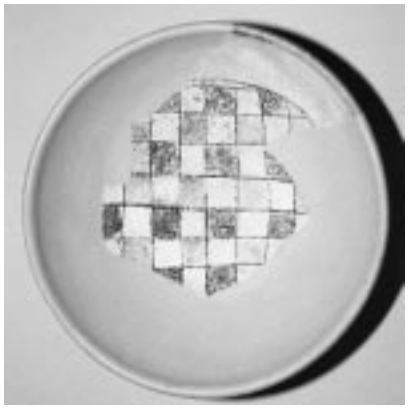

Fig. 24. Cuenco, s. XI. Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, Sección de Arqueología (c/ Madre Rafols).

Fig. 25. Terrizo, siglo XV. Museo de Cerámica, Barcelona.

Fig. 26. Pila bautismal, siglo XV. Museo de Cerámica, Barcelona.

Fig. 27. Orza, 2º tercio-finales del siglo XV. Museo de Teruel.

Fig. 28. Orza, mediados del siglo XVI. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

Fig. 29. Ataifor, siglo XV.
Victoria and Albert Museum, Londres.

Fig. 30. Cuenco, ss. IX-X (Irak).
Colección Khalili, Londres.

Fig. 31. Vaso nazarí, fines del siglo XIV.
Museo Arqueológico de la Alhambra, Granada.

Fig. 32. Plato, 2ª mitad del siglo XV.
Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

Fig. 33. Jarra, 2ª mitad del siglo XV.
Museo de Cerámica, Barcelona.

Fig. 34. Plato, fines del siglo XV.
Museo de Cerámica, Barcelona.

Fig. 35. Orza, siglo XVI. Excavaciones de Albarracín (Teruel).

Fig. 36. Pila benditera, 1ª mitad del siglo XVI. Col. privada.

Fig. 37. Plato, 2º tercio del siglo XVI-1610. Museo de Cerámica, Barcelona.

Fig. 38. Plato, 2º tercio del siglo XVI-1610. Col. Yusuf Iglesias, Madrid.

Fig. 39. Orza, 2º tercio del siglo XVI-1610. Col. privada.

Fig. 40. Cuenco, siglo X. Keir colecction.

Fig. 41. Plato, siglo XI. Benaki Museum, Atenas.

Fig. 42. Plato, siglo XIV. Colección Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Fig. 43. Vaso nazarí, siglo XIV. Museo del Ermitage, Leningrado.

Fig. 44. Jarro, 2º tercio del siglo XVI-1610. Museo de Cerámica, Barcelona.

Fig. 45. Pila bautismal, 2º tercio del siglo XVI-1610. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

Fig. 46. Cantarillo, 2º tercio del siglo XVI-1610. Colección Yusuf Iglesias, Madrid.

Fig. 47. Escudilla, 2º tercio del siglo XVI-1610. Museo de Bellas Artes, Zaragoza.

Fig. 49. Plato, 2º tercio del siglo XVI-1610. Col. privada.

Fig. 51. Escudillas, 2º tercio del siglo XVI-1610. Museo de Cerámica, Barcelona e Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

Fig. 48. Plato, 2º tercio del siglo XVI-1610. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Fig. 50. Terrizo, 1603. The Walters Art Gallery, Baltimore.

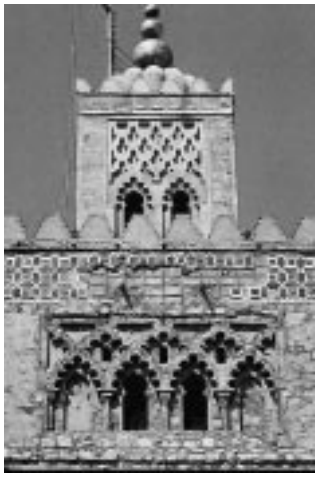

Fig. 52. Torre de la Kutubiya de Marrakés (1199).

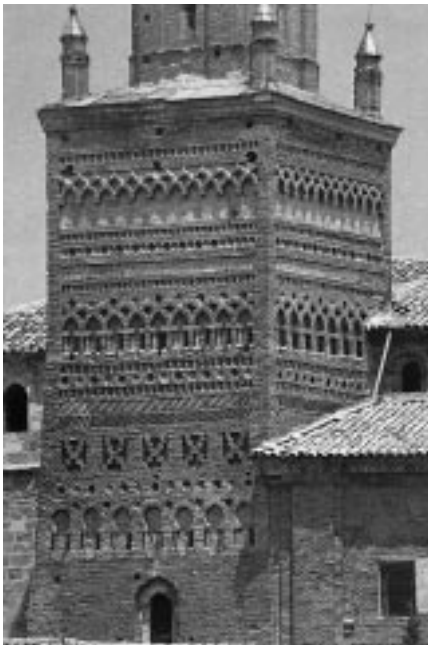

Fig. 53. Torre de Santa María de Ateca (último tercio del siglo XIII).

Fig. 54. Torre de Belmonte de Gracián (fines del siglo XIII-1300).

Fig. 55. Torre de San Pedro de Teruel (mediados siglo XIII).

Fig. 56. Torre de El Salvador de Teruel (primer cuarto del siglo XIV).

Fig. 57. Detalle de la torre de la iglesia de la Asunción de Terrer (finales del siglo XIV-1400).

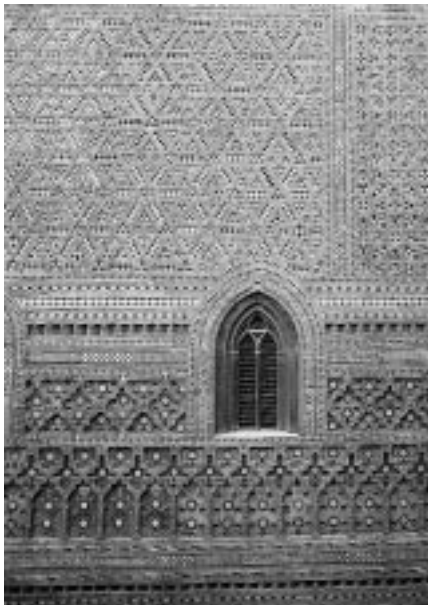

Fig. 58. Muro de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza (1374-1381).

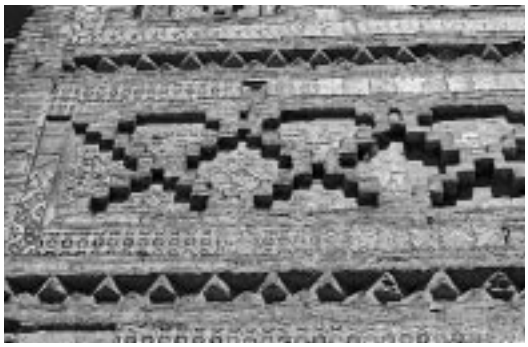

Fig. 59. Torre de Santa María de Utebo (1544).

Fig. 60. Castillo de Albalate del Arzobispo (1ª mitad del siglo XIV).

Fig. 61. Azulejos, siglo XV. Museo de Teruel.

Fig. 62. Azulejo, fines siglo XIV-XV. Museo Etnológico, Muel.

Fig. 63. Azulejo de Teruel, siglo XIV. Játiva (Valencia).

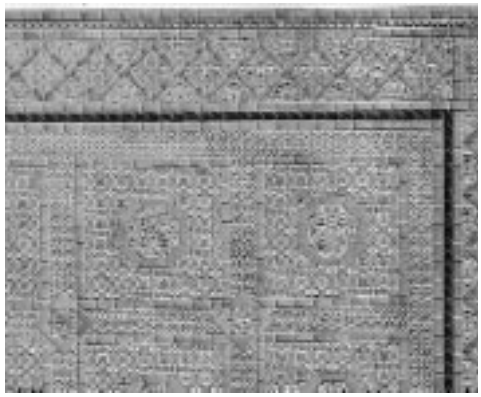

Fig. 64. Salón del trono del palacio de la Aljafería, Zaragoza (1492-1495).

Fig. 65. Alicatado de la torre de la Cautiva, la Alhambra de Granada (siglo XIV).

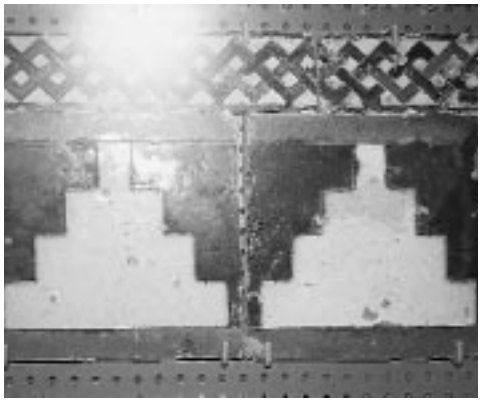

Fig. 66. Azulejos de Cadrete, 1501. Museo de Bellas Artes, Zaragoza.

Fig. 67. Detalle de arrimadero de la Alhambra, siglo XIV.

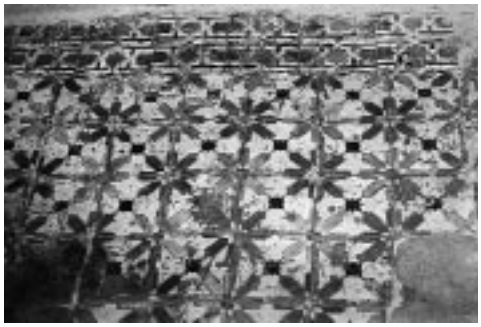

Fig. 68. Azulejos de la Aljafería de Zaragoza, del siglo XVI (antes de su restauración).

Fig. 69. Detalle de la torre de Utebo, 1544.

Fig. 70. Azulejo de la iglesia parroquial de Castejón de las Armas, siglo XVI.

ÍNDICE

Presentación 5

Esteban Sarasa Sánchez
La sociedad mudéjar 7

Bernabé Cabañero Subiza
Los talleres de decoración arquitectónica de los siglos X y XI en el valle del Ebro y su reflejo en el arte mudéjar 31

Manuel Valdés Fernández
La arquitectura mudéjar y los sistemas constructivos en los reinos de León y Castilla en torno a 1200 65

Pedro J. Lavado Paradinas
Artes decorativas mudéjares en Castilla y León 111

Teresa Pérez Higuera
Palacios mudéjares castellanos: los modelos islámicos y su interpretación.. 183

Pilar Mogollón-Cano Cortés
El Real Monasterio de Santa María de Guadalupe y la arquitectura mudéjar en Extremadura 207

Alfredo J. Morales
El Alcázar del rey Don Pedro y los palacios mudéjares sevillanos.. 233

Rafael López Guzmán
El mudéjar de Granada y su proyección en América 261

Gonzalo M. Borrás Gualis
Estructuras mudéjares aragonesas 297

María Isabel Álvaro Zamora
Las artes decorativas mudéjares en Aragón: la cerámica 315