

OBRAS DE MUDÉJARES EN LA ALJAFERÍA ENTRE 1391 Y 1392, SEGÚN LOS REGISTROS DEL MERINO DE ZARAGOZA

Esteban Sarasa Sánchez

La publicación de los registros de los merinos de Zaragoza desde finales del siglo XIII hasta 1387 ha ido proporcionando una abundante e importante información sobre las labores llevadas a cabo en el palacio zaragozano de la Aljafería durante los reinados que van desde Jaime II (1291-1327) hasta Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) con participación de mano de obra mudéjar. En esta ocasión, y con el precedente de lo anterior, se ofrece la información entresacada del registro del merino Lope Sánchez de Ahuero de 1391-1392, y del que ya se conoce el del año 1387, correspondiente a su gestión como administrador de las rentas y derechos del rey Juan I en la capital del reino de Aragón; avanza con ello el trabajo previsto de la edición íntegra del texto en cuestión y en la línea de los registros publicados hasta la fecha.

La figura del merino de Zaragoza durante los siglos XIV-XV tiene importancia, sobre todo, por tres motivos: por estar a su cargo la responsabilidad de rentabilizar los ingresos derivados de la percepción de rentas y derechos del rey en la capital del reino, tanto en su recepción como en el gasto sufragado con los correspondientes ingresos; por permanecer dicho oficio o cargo en manos de personas designadas por el monarca directamente y de relieve social en la ciudad, formando parte a veces, incluso, del Consejo Real próximo al soberano; y, como en el caso que nos ocupa, por la abundante e importante información recogida en sus libros-registro de la administración sobre las obras de reparación y mejora llevadas a cabo en el palacio de la Aljafería, residencia regia en las estancias reales en Zaragoza, especialmente cuando, como en esta ocasión, se pormenorizan los gastos derivados de dichas obras a lo largo del ejercicio de 1391-1392.

Son pocos, sin embargo, los libros-registro de la administración de los merinos de Zaragoza conservados o identificados hasta la fecha. Libros-registro a los que se remite para un mejor conocimiento sobre la naturaleza del oficio, procedencia de los ingresos anotados y de los gastos consignados, atribuciones de los titulares del me-

rinado cesaraugustano, su extracción social y cuantos otros aspectos de mayor o menor interés se puedan deducir del contenido¹.

No obstante, y aunque aquí se trate simplemente de proporcionar especialmente una valiosa y rica información sobre las obras realizadas en el palacio real durante el ejercicio 1391-1392, al comienzo del reinado de Juan I, la lectura detallada del conjunto del texto conservado, debidamente contrastada y completada con los otros textos señalados y ya editados, permite ampliar el conocimiento sobre muchos aspectos de la administración y la tesorería real, la historia de Aragón en general y la de Zaragoza en particular, la ejecutoria de los propios merinos o la vida cotidiana de una población activa integrada por cristianos en su mayoría y por judíos y moros (mudéjares) como minorías confesionalmente distintas; concretamente en el último cuarto del siglo XIV, tras el largo y agitado reinado de Pedro IV (1336-1387), después del impacto de las crisis de mediados de siglo y a comienzos de un nuevo reinado, menos conocido, como es el de su sucesor Juan I (1387-1396).

No obstante, aparte de los aspectos señalados, entre otros, el libro-registro de 1391-1392, proporciona una información rigurosa, tanto en sus componentes cualitativos como cuantitativos, mostrando la gestión ajustada a un control de lo ingresado y de lo egresado sobre la base del conjunto de rentas, derechos y contribuciones heredadas y transmitidas por la monarquía a lo largo de los siglos y sirviendo, a su vez, para el cumplimiento de los compromisos adquiridos con particulares y colectivos (monasterios y conventos, por ejemplo), así como para el mismo mantenimiento de la administración del merinado y atención del gasto adjudicado en su satisfacción a los susodichos ingresos.

El interés suscitado por el contenido de los diferentes asientos del ejercicio objeto de estudio radica en que en los mismos aparecen nombres, entidades y circunstancias que enriquecen el conocimiento de la vida urbana de Zaragoza en la segunda mitad del siglo XIV, así como permiten seguir ajustadamente la gestión del merino en cuanto a su control de las rentas y derechos reales disfrutados en la capital y su entorno, pues Zaragoza era el centro de una de las merindades de Aragón y la más importante del reino.

Pero, para el caso común de los merinos, hay que tener en cuenta también que se conservan asimismo abundantes libros-registro de cuentas de los bailes generales de Aragón en el Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona, que guarda asimismo los libros-registros de los merinos; si bien la naturaleza del cargo en cuestión y del ejercicio de sus atribuciones responde a otro escalón diferente del organigrama de la hacienda real en el reino cabeza de la Corona, aunque pensando siempre en la complejidad de la misma por el origen y procedencia de los diferentes ingresos, así como el destino de lo recaudado al respecto y distribuido entre compromisos, do-

1. M. BOFARULL Y SARTORIO, *El registro del merino de Zaragoza, el caballero don Gil Tarín (1291-1312)*, Zaragoza 1889; C. ORCÁSTEGUI GROS y E. SARASA SÁNCHEZ, «Miguel Palacín, merino de Zaragoza en el siglo XIV», *Aragón en la Edad Media*, I, Zaragoza, 1977, pp. 51-131, y «El libro-registro de Miguel Royo, merino de Zaragoza en 1301: una fuente para el estudio de la sociedad y economía zaragozanas a comienzos del siglo XIV», *Aragón en la Edad Media*, IV, Zaragoza, 1981, pp. 87-156; y E. SARASA SÁNCHEZ, *Libro-registro del merino de Zaragoza de 1387 (transcripción y edición)*, estudios introductorios de E. Sarasa y G.M. Borrás Gualis.

naciones y obligaciones contraídos por la monarquía en los diferentes momentos de la construcción del soporte administrativo y fiscal del reino. Lo cual sería objeto de otras dedicaciones para transcribir y estudiar los textos disponibles de los bailes.

En cualquier caso, aún no existe un estudio en profundidad sobre la institución del merino en el reino de Aragón desde sus orígenes hasta fines de la Edad Media, cuando, sin embargo, lo hay para Castilla desde hace tiempo². Al igual que tampoco se cuenta con un estudio suficiente de la administración territorial del reino en la que encaja precisamente el merino de Zaragoza entre otros cargos u oficios reales, salvo si se considera algún trabajo parcial, aunque meritorio, al respecto³. Por lo que, a la hora de reconstruir con mayor o menor detalle, tanto las atribuciones y en muchos casos básica, de los *Registros de Cancillería* o de las *Cartas Reales* del Archivo de la Corona de Aragón; amén de la propia documentación local del concejo zaragozano en lo que se pueda reflejar de la gestión y personalidad de cada uno de los merinos en particular.

El merino era, pues, el administrador de las rentas reales en Zaragoza, quien no dependía, al igual que las rentas y derechos controlados por él, del baile general de Aragón, ya que tan sólo debía rendir cuentas, finalmente, al maestre racional, común para toda la Corona, al menos hasta el siglo XV.

Dicha institución ya preocupó a los cronistas de Aragón. Por ejemplo, Jerónimo Blancas, en el siglo XVI, escribió que: “La palabra merino derivaba de maerendo, que significaba estar triste o lloroso, porque ellos (los merinos) solían llorar el dinero con que resarcían los daños, por la costumbre que tenían los reyes o jueces de castigarles con pena pecuniaria; o de la voz mérito, porque, según fuera este bueno o malo, así lo era también la recompensa de los reyes. Estos oficiales debían ejecutar los apremios y obligar varonilmente a que se cumplieran las órdenes reales y las sentencias de los jueces o de los tribunales. Y si alguna vez debía peñorarse algo por la curia, a petición de algún querellante, debe por los tales oficiales hacerse según fuero, y cualesquiera que sea necesario hacer (debe) ejecutarse por los dichos oficiales, exceptuando la discusión y sentencia de las causas, porque esto exclusivamente corresponde a los jueces o justicias”⁴.

Sin embargo, los fueros de Aragón apenas recogen disposiciones concretas para el merino de Zaragoza o de otros distritos del territorio⁵. Ahora bien, se sabe, al menos, que el responsable del oficio, de nombramiento real, debía ser natural del reino, cristiano y honrado; contando en la baja Edad Media con un lugarteniente y una sayonía; pudiendo, a veces, arrendarse el oficio, si bien generándose en tal caso el contratiempo correspondiente y la incertidumbre sobre una gestión que era por ello indirecta y delegada.

2. A. SINUÉS RUIZ, *El merino*, Zaragoza, 1954.

3. J.E. MARTÍNEZ FERRANDO, «Super officiis Aragonum», *Hispania*, IV, Madrid, 1944, pp. 500-535.

4. J. BLANCAS, *Comentarios de las cosas de Aragón*, edición de 1878, Zaragoza, p. 383. Existe una edición facsimilar de las Cortes de Aragón con introducción de G. Redondo y E. Sarasa, Cortes de Aragón, Zaragoza, 1994.

5. *Fororum regni Aragonum*, libro I: “De merini” (F. SAVALL y S. PENEN, *Fueros, observancias y actos de Corte del reino de Aragón*, Zaragoza, 1866).

En cuanto a la naturaleza de los ingresos administrados por el merino de Zaragoza, provenían, entre otros orígenes, de los peajes de la circunscripción, que no era sólo la capital, casas y otros bienes inmuebles arrendados, tasas de los negocios y establecimientos particulares, pechas, multas o “calonias” y otras obligaciones tributarias de particulares y colectivos. Y en cuanto a las obligaciones contraídas por el monarca y satisfechas a cargo de las susodichas rentas y derechos percibidos, figuraban, sobre todo, las concesiones a perpetuidad o la satisfacción de las “caballerías de honor” de los nobles heredadas de sus antepasados. La información disponible se extiende asimismo a un conjunto de diversas actuaciones del merino en cuanto al mantenimiento del orden en la ciudad, la corrección del descontrol en la percepción de rentas y derechos reales, la reparación de muros exteriores del recinto urbano y, como es objeto de esta aportación, el control de las obras llevadas a cabo en la conservación, reparación y ornamentación del palacio de la Aljafería.

En general, aparte del interés específico de los libros-registro del merinado zaragozano –y en particular del que nos ocupa en esta ocasión–, cabe señalar que del contenido de los mismos se deduce una amplia información sobre las actividades económicas y los comportamientos sociales de los residentes en la capital del reino a lo largo del siglo XIV, pues aparece una amplia nómina de personas, oficios, actividades, conventos y monasterios, beneficiados de la tesorería del rey, etc.

Pero también se debe considerar que el merinado formaba parte, como un eslabón más, de la cadena de relaciones personales e institucionales que el rey mantenía con los súbditos y vasallos a través de los diversos cargos del gobierno y de la administración territorial; lo cual representa, en todo caso, una aportación más al conocimiento de la historia del reino en los últimos tiempos medievales, junto con lo derivado de los estudios de otros cargos como los bailes, zalmedinas, sobrejunteros, tesoreros, etc. Lo cual avala aún más la importancia de los libros-registro en cuestiones provenientes del merinado zaragozano.

En concreto, el registro de cuentas de 1391-1392 aporta una interesante información sobre la presencia de mudéjares en las continuas obras de reparación y mejora del palacio real de la Aljafería con el merino Lope Sánchez, del que ya se conoce, por editado, el registro de 1387 con otra referencia catalográfica⁶; aunque el presente figure en el mismo Archivo de la Corona de Aragón con otra signatura⁷.

En esta ocasión, destaca el hecho de que desde el folio XXVIIv al LVv y del LXXXIXv al XCIX aparece detalladamente el conjunto de dispendios destinados a sufragar los gastos de las obras en la Aljafería, con los nombres de los responsables de las mismas y la referencia a las distintas operaciones, día por día y con los productos y materiales necesarios para ello. Lo cual aporta una abundante información sobre la construcción en general y la decoración y ornamentación en particular durante la baja Edad Media.

6. Archivo de la Corona de Aragón, Real Patrimonio, registro 2631 (ver nota 1).

7. *Ibidem*, registro 2632.

De todo ello, y siguiendo la tradición, el maestro de obras que figura en el registro en cuestión es Farag Alabar⁸, confirmando lo que se venía produciendo desde antes, es decir, la importancia del arte de la construcción en el ambiente de la comunidad musulmana aragonesa en general y zaragozana en particular, en la que hubo siempre destacadas figuras. Por lo que no es de extrañar el hecho de contar con correligionarios para las diversas operaciones de base.

Es de destacar que dentro del conjunto del libro en cuestión y en las partidas anotadas en las “datas” (gastos o entregas), lo referido a las obras en la Aljafería figura en apartado acotado con tal fin:

“Expensas feytas poren dito merino en obra e reparacion dela Aliafería del senyor Rey dela dita ciudat, assi do era necesario enel dito anyo nonagesimo primo et son las que se siguen”⁹.

O, más adelante, “Expensas feytas enel sobredito anyo XC^o secundo en las obras quel senyor Rey mando fer en la Aliaferia e son las que se siguen”¹⁰.

En los dos conjuntos de asientos reseñados, se especifican los correspondientes gastos originados día a día, desde primero de año y desde el comienzo de las obras encargadas. Así, a modo de ejemplo:

“Primerament dia lunes a II dias del mes de ianero del dito anyo.
Item aquest mismo dia fue un maestro a fer una puerta pora el rebost: II sueldos.
Item costaron taulas e guayrones pora la dita puerta: IIII sueldos.
Item una livra de clavos: IX dineros.
Item al scrivano que scrivio la dita obra: II sueldos.

Martes a tres de ianero.
Item aquest dia sacaron dos asnos bardoma dela Alferia: V sueldos.
Item dos peones: III sueldos.
Item un moratiello que fizo una puerta pora la torre de Exemen Perez Darenoso: I sueldo, VI dineros.
Item dos mulleres que plegavan la bardoma: II sueldos.
Item al scrivano: II sueldos”¹¹.

Pues bien, aun a expensas de la presentación de la transcripción completa del libro-registro sobre el que se adelanta esta comunicación, lo que permitirá tener una visión de conjunto de las obras emprendidas en la Aljafería entre 1391 y 1392, reinando Martín I, cabe señalar que a lo largo del texto en cuestión se mencionan, a propósito de las obras emprendidas, algunas estancias del palacio real de Zaragoza; así como otros detalles de interés. Por ejemplo:

“Viernes fue Sant Salvador, no obraron.
Sabado a VII de ianero.

8. *Ibidem*, fols. XXII y LXXXII.

9. *Ibidem*, fol. XXVIIv.

10. *Ibidem*, fol. LXXXIX.

11. *Ibidem*, fol. XXVIIv.

Primerament quatro maestros que pararon un andamio pora do tocasen los ministros al palau delos malbres e cerraron las finestras del palau de Sant Jorge con alienc e adobas e fizieron una puerta en la torre de mossen Emerich de Centellas”¹².

Curiosamente, la reiterada mención a maestros que obran en o para la Aljafería no son citados por su condición de moros, especificando a continuación en cada asiento del registro la colaboración de “moriellos” y de “mulleres”, pues se supone que dichos maestros eran, por tanto, mudéjares, ya que cuando, por el contrario, no lo eran, se añade el calificativo de cristianos:

“Jueves primo dia de febrero el maestro christiano que obrava las ditas canales: III sueldos”¹³.

En realidad son escasas las menciones a maestros cristianos, lo que podría confirmar que, aparte del maestro general de las obras citado al principio con nombre y apellido como Farag Alabar, maestro de obra de la Aljafería, en niveles inferiores al mismo, pero con sus especialidades propias reconocidas, participaban en el mantenimiento y reparación del palacio otros maestros, cuyos nombres no aparecen, de condición mudéjar, expertos en labores del yeso sobre todo (el *algenz*) y de albañilería en general, con ayuda de esos “moratiellos” citados que hacían labores complementarias pero también necesarias.

Pero no solo aparecen registrados los jornales de los diversos operarios, sino que también se detallan los precios de los elementos utilizados, por unidades o por medidas ponderales. Así como también otros aspectos de interés en relación con la actividad diaria o festiva en la Aljafería; así, por ejemplo:

“Martes a XXIII del mes de abril costaron de levar los organos de Sant Francisco a la Aliaferia pora la fiesta de Senyor Sant Jorge: II sueldos.

Item dos mulleres que limpiaron la capiella de Sant Jorge a la Aliaferia: II sueldos.

Item una carga de junguo: IIII sueldos.

Item die a los tromperos porque cridoron la fiesta de Sant Jorge con trompas: V sueldos.

Item die a fray Porta porque predico el dia de Sant Jorge: IX sueldos, VI dineros.

Item die a XII freyres que vinieron a fazer el oficio: XII sueldos.

Item un brandon de cera pora quando levantasen el cuerpo de Nuestro Senyor el qual peso V llivras a II sueldos la llivra: X sueldos”.

Y a continuación, sin separación alguna:

“Item die a un moro que recorre los terrados de la tintureria del Senyor Rey: II sueldos.

Item costó de adobar la caldera de la dita tintureria del Senyor Rey: III sueldos”¹⁴.

Siendo esta la tónica general del libro-registro en cuanto al seguimiento durante varios meses de las obras de todo tipo llevadas a cabo en el palacio real cesaraugustano, es decir, el reflejo diario de las diversas operaciones, la participación de la mano de obra necesaria y el suministro de materiales, piezas, animales de carga y otros elementos con el gasto generado.

12. *Ibidem*, fol. XXVIII.

13. *Ibidem*, fol. XCI.

14. *Ibidem*, fols. XCIV y XCIVv.

Al final del libro-registro del merino, aparecen dos asientos con el nombre de Farag Alabar, el susodicho maestro de obras del palacio:

“Miércoles zagüero día del mes de julio obro Farag Allabar en la dita Aliaferia en el perchiello del terrado plano...

Jueves primo día del mes de agosto obro el dito Farag que cerrava las postelleras delas puertas del puent de la Aliaferia porque eran danyosas...”¹⁵.

Pues bien, curiosamente en ambos casos no se registra lo percibido por su labor en los dos días de lo que parece que eran dos actuaciones de excepción, ya que a continuación y en los dos apuntamientos se habla de un maestro anónimo, cobrando por ello II sueldos.

En definitiva, la información aportada por los libros de cuentas de los merinos de Zaragoza, como el ahora consignado y a la espera de su completa edición con sus capítulos de recetas y datas, es decir, de percepciones y entregas o ingresos y gastos, es relativamente apropiada para completar lo que a través de otras fuentes documentales se sabe acerca de la participación de la mano de obra mudéjar en las obras de reparación y mantenimiento en la Aljafería durante el siglo XIV, pues fue especialmente con Pedro el Ceremonioso y Martín el Humano con quienes dicha tarea debió de continuar de manera casi permanente. Y por ello, esta comunicación es una aportación más al conocimiento del tema en cuestión.

15. *Ibidem*, fol. XCVIII.

PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA MUDÉJAR EN LA RIBERA DE NAVARRA EN EL SIGLO XVI

María Josefa Tarifa Castilla
Universidad de Zaragoza

UNA FEBRIL ACTIVIDAD CONSTRUCTIVA

El siglo XVI fue uno de los periodos de mayor auge y desarrollo artístico para la Ribera de Navarra, la zona geográfica más meridional de la comunidad foral, ya que a lo largo de aquella centuria esta región, al igual que ocurrió en el resto del territorio navarro, protagonizó una profunda renovación monumental, como quedó reflejado en la obra conjunta del *Catálogo Monumental de Navarra*¹, resultado de una serie de cambios políticos, económicos, demográficos, sociales y culturales. El fin de la guerra civil por la disputa dinástica que asoló Navarra desde mediados del siglo XV, a lo que sucedió la conquista del Reino en 1512 por las tropas castellanas² y su posterior anexión a la Corona de Castilla en 1515 trajeron consigo el inicio de un periodo de paz que permitió el desarrollo de la economía y una rápida recuperación demográfica³.

Este fuerte aumento poblacional provocó necesariamente la ampliación de los edificios religiosos medievales para dar cabida a la creciente feligresía, o en el mejor de los casos la construcción de templos de nueva planta, a lo que se sumaron otras causas edilicias, como la necesidad de reparación de las viejas fábricas medievales, el inadecuado emplazamiento de las mismas de difícil acceso, o el deseo de contar con

1. M.C. GARCÍA GAINZA, M.C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980.

2. I. OSTOLAZA ELIZONDO, J.I. PANIZO SANTOS y M.J. BERZAL TEJERO, *Fernando el Católico y la empresa de Navarra (1512-1516)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011. A. FLORISTÁN (coord.), *1512. Conquista e incorporación de Navarra. Historiografía, derecho y otros procesos de integración en la Europa renacentista*, Barcelona, Ariel, Gobierno de Navarra, 2012.

3. A. FLORISTÁN IMÍZCOZ, «Población de Navarra en el siglo XVI», *Príncipe de Viana*, XLIII, 165, 1982, pp. 221-231.

iglesias suntuosas y a la moda del momento. Por otro lado, la expulsión de los territorios navarros de los judíos en 1498⁴ y de los musulmanes en 1516⁵, permitió a los cristianos adquirir el suelo urbano ocupado por aquellos hasta entonces y edificar sus templos sobre el solar de las antiguas sinagogas, como aconteció con la parroquial de Cascante y de las mezquitas en el caso de Tudela y Murchante⁶, si bien la mayor parte de las localidades de la Ribera conservaron en los siglos siguientes el trazado urbano de herencia musulmana de calles irregulares y tortuosas, perfectamente visible en la capital de la Ribera⁷. Esta fiebre edilicia también tuvo su reflejo en el ámbito de la arquitectura civil, entre las que sobresalen las viviendas acometidas por el alto clero, nobleza y burguesía, con ejemplos tan excepcionales como el palacio decanal de Tudela, al que aludiremos más adelante.

EL TRADICIONAL USO DEL LADRILLO O LA REXOLA

Dependiendo del emplazamiento geográfico de las distintas localidades navarras, los edificios erigidos en ellas fueron construidos con distintos materiales, predominando en la zona norte el empleo de la piedra procedente de sus numerosas canteras, cortada en sillares más o menos regulares, frente a la omnipresencia del ladrillo en la Ribera, dándose la combinación de ambos materiales pétreo y arcilloso en las poblaciones de la zona meridional.

Por tanto, el ladrillo fue el material empleado por excelencia en la arquitectura del Quinientos en la Merindad de Tudela, siendo esta una de sus características más definitorias⁸, lo cual no quiere decir que no se acometieran en esta centuria impor-

4. La comunidad judía de Tudela era la más numerosa de las que habitaban los territorios navarros, ya que se había aumentado considerablemente con los sefarditas huidos de Aragón y Castilla, expulsados por los Reyes Católicos. También tuvieron gran peso las aljamas de Cascante y Corella. E. MIRONES LOZANO, *Los judíos del reino de Navarra en la crisis del siglo XV*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999, pp. 140-141. J. CARRASCO PÉREZ, «Tudela medieval: Encrucijada de gentes y culturas. La judería tudelana», *El patrimonio histórico y medioambiental de Tudela: una perspectiva interdisciplinar*, Tudela, Ayuntamiento de Tudela, 2001, p. 97.

5. Sobre la fuerte presencia de las comunidades judía y musulmana en Navarra a lo largo de la Edad Media, véase M. GARCÍA-ARENAL y B. LEROY, *Moros y judíos en Navarra en la Baja Edad Media*, Madrid, Hiperión, 1984. M. GARCÍA-ARENAL, «Los mudéjares en el reino de Navarra y en la Corona de Aragón», *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo. Teruel, 20-22 septiembre de 1984*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 175-186.

6. M.J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005a, pp. 36-37 y 275-281.

7. M.J. TARIFA CASTILLA, «El desarrollo urbano de Tudela dentro del recinto amurallado», *Actas del Congreso Internacional Ciudades Amuralladas, Pamplona 24-26 noviembre 2005*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 5-7.

8. Como señaló el profesor Borrás Gualis «de las arcillas, material básico de la expresión artística aragonesa —que nosotros hacemos extensible a la Ribera navarra— surge el ladrillo, el elemento arquitectónico sustancial, que desde los precedentes islámicos se consolida en el arte mudéjar con tan profundo arraigo que constituirá asimismo el soporte material de la arquitectura renacentista, rompiendo de este modo la relación forma-material de la teoría clásica, y pervivirá en el barroco», *Arte mudéjar aragonés, I*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Zaragoza, 1985, p. 80.

tantes fábricas en piedra⁹. Una realidad que responde, por un lado, a condicionantes geográficos, que obligaron al uso preferencial de la *rejola* o *rexola*, como también se le denominó al ladrillo en los territorios de la Ribera navarra al igual que en Aragón¹⁰, ante la carencia y mala calidad de los materiales pétreos en estas latitudes meridionales, y en el resto del territorio del valle medio del Ebro¹¹, ya que la mayor parte de ella es de tipo arenisca y caliza fácilmente erosionable por la acción del agua, situación que contrasta con el área septentrional de la comunidad foral, donde las numerosas canteras existentes hicieron común el empleo del material pétreo, cortado en sillares más o menos regulares. Por ello, la piedra fue empleada en la merindad tudelana solamente de manera habitual en los cimientos y en las partes bajas de los muros de los edificios.

Realidad que también estuvo condicionada por motivos económicos, al ser el adobe un material más económico y de fácil obtención mediante su cocción en hornos, a lo que hemos de unir los factores culturales y la tradición local, ya que en las localidades de la Ribera hubo a lo largo de la Edad Media y comienzos de la Moderna un fuerte asentamiento de población mudéjar y morisca, sobresaliendo entre otras las morerías de Tudela¹² o Cascante, muchos de cuyos miembros participaron en la construcción de edificios, inicialmente como moriscos y posteriormente como cristianos nuevos, siendo buen ejemplo de ello la familia Guarrás a la que nos referiremos más adelante.

Factores geográficos, económicos y culturales que explican la pervivencia de una mayor tradición mudéjar en la arquitectura promovida en la zona sur de Navarra a lo largo del Quinientos, frente al resto del territorio foral, tanto en tipologías civiles como religiosas, que se expresa fundamentalmente en el uso del ladrillo visto al exterior y su empleo decorativo en los rafes de los edificios que acogen labores geométricas, así como en las soluciones dadas a las torres, algunas de las cuales además incluyeron piezas cerámicas.

Por otra parte, la tradición constructiva anterior también tuvo mucho que ver en la aplicación del yeso o aljez con un carácter ornamental en las edificaciones erigidas a lo largo del XVI en la Merindad de Tudela, si bien no responden a decoraciones de tradición mudéjar, de lazos o estrellas entre otros, sino a la nueva estética renacentista y clasicista¹³.

9. Los ejemplos más significativos son las iglesias parroquiales de Cintruénigo y Cascante y las nuevas empresas arquitectónicas acometidas en los monasterios cistercienses de Fitero y La Oliva. M.J. TARIFA CASTILLA, *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, 2004a. Id., *La arquitectura religiosa...*, pp. 367-393. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El monasterio de Fitero. Arte y arquitectura*, Panorama, 24, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997, pp. 29-34.

10. C. GÓMEZ URDÁÑEZ, «La rejola, un material de construcción en Zaragoza, en el siglo XVI», *Artigrama*, 1, 1984, pp. 85-111.

11. Sobre el problemático empleo de la piedra en la región aragonesa, véase C. GÓMEZ URDÁÑEZ, «Fundamentos de la omnipresencia del ladrillo en la arquitectura zaragozana del siglo XVI o los problemas del uso de la piedra en la construcción», *Artigrama*, 2, 1985, pp. 47-56.

12. La cultura islámica estaba todavía activa en la Tudela del siglo XVI, como se aprecia en el ejercicio artesanal de los barrios de la Morería. B. PAVÓN MALDONADO, *Tudela, ciudad medieval: arte islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1978, pp. 16-18.

13. Ejemplos excepcionales al respecto son las ménsulas de las parroquiales de Ablitas, Arguedas, Monteagudo y Valtierra. M.J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa...*, pp. 411-412, 299-302, 266 y 336-338.

Lo mismo podemos decir con respecto al uso de la cerámica aplicada a las fábricas con un carácter decorativo, siendo este uno de los rasgos más relevantes o característicos del arte mudéjar¹⁴, un campo al que apenas se le ha prestado atención en las investigaciones referentes al ámbito geográfico navarro, quizás motivado por la pérdida de gran parte de las mismas y cuya existencia en ocasiones únicamente conocemos gracias a la localización de documentación hallada en los archivos. Este es el caso de las torres de las iglesias parroquiales de San Miguel (1593)¹⁵ y Nuestra Señora del Rosario (1588)¹⁶ de Corella, recreadas en el siglo XVI y sustituidas con posterioridad por otras barrocas. Cerámicas que, al igual que sucede con las labores decorativas realizadas en aljez, pronto incorporaron las novedades del lenguaje renacentista italiano, como ejemplifican los azulejos de la capilla del palacio decanal de Tudela¹⁷.

Materiales todos ellos que a su vez determinaron la venida de unos u otros artistas para contratar las fábricas, teniendo un absoluto protagonismo los canteros en las partes de los edificios realizados en piedra, no sólo navarros sino también en un elevado número de origen vasco. En cambio, los conjuntos levantados con ladrillo y aljez recayeron en manos de obreros de villa, muchos de ellos procedentes de diferentes localidades aragonesas, evidentemente por la cercanía con estas tierras, pero también por motivos jurisdiccionales, al depender eclesiásticamente la mayor parte de los pueblos de la Ribera del obispado de Tarazona hasta 1783¹⁸. Ello facilitó la promoción de empresas artísticas paralelas y la intensa actividad de los mismos maestros a uno y otro lado de las fronteras de Aragón y Navarra, desa-

14. El estado de la cuestión referente a las últimas investigaciones sobre cerámica mudéjar aragonesa ha sido realizado por M.I. ÁLVARO ZAMORA, «La cerámica mudéjar: investigación y tutela», en J. CRIADO MAINAR (coord.), *Arte Mudéjar Aragonés. Patrimonio de la Humanidad, Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 21-84.

15. J.L. DE ARRESE, *Arte religioso de un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963, p. 61. En 1593 la iglesia renacentista existente al presente sufrió una serie de reformas, siendo la más importante el derribo de la torre hasta el primer cuerpo y la edificación sobre la misma de otros tres cuerpos de ladrillo, especificando la capitulación que “todos los frisos y partes donde se pueda azulejar se echen azulejos que agan labor”. Archivo de Protocolos de Tudela [A.P.T], Corella, Juan de Bea, 1593. De las obras se encargaron Pedro de Corta, Beltrán Domínguez y Bernal de Aroche, estando concluida para 1611. M.J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa...*, pp. 489-490.

16. Esta torre fue recreada en altura a finales del Quinientos empleando ladrillo y azulejos para su decoración, disponiéndose cuatro almenas en las esquinas del corredor y quedando rematada por un chapitel armado de madera y cubierto de plomo con su cruz encima. Empresa que fue contratada el 29 de mayo de 1588 por Santuru de Arizti junto con su yerno Juan de Machain y continuada por Pedro de Horaa y su sobrino Pascual de Horaa. J.L. DE ARRESE, *op. cit.*, pp. 170-172. M.J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa...*, p. 490.

17. El frente del altar fue cubierto con azulejos que representan cabezas de guerrero enfrentadas a cabezas femeninas de gusto renacentista, con un rico colorido en blanco, verde, morado, melado y azul. M.C. GARCÍA GAINZA, «Las empresas artísticas de don Pedro Villalón, Deán de Tudela», *El Palacio Decanal de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, p. 63. M. BLASCO BLANCO, «La intervención», *El Palacio Decanal de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, p. 98.

18. J.A. FERNÁNDEZ, *Descripción histórico-geográfica de la ciudad de Tudela y de los pueblos de su Merindad*, 1787, pp. 35-42. J.I. FERNÁNDEZ MARCO, *Tudela: Deanato y Obispado*, Pamplona, Asociación Cultural Amigos de Cascante “Vicus”, 2014, pp. 49-51.

rollándose una arquitectura propia del valle medio del Ebro¹⁹, dados los intensos vínculos geográficos, artísticos, culturales y diocesanos existentes entre dichos territorios.

LAS LABORES DECORATIVAS EN LADRILLO

Los rafes

Las iglesias erigidas a lo largo del Quinientos en la Ribera de Navarra adoptaron al exterior la forma de bloques prismáticos uniformes, en los que se impuso la horizontalidad, con un predominio del muro sobre el vano, sin acusarse de forma definida la distribución interior, si bien a veces se reflejan los tramos a través de los contrafuertes que articulan verticalmente los parámetros, sobresaliendo tan sólo el ábside al este y como elementos disonantes las torres, más altas, las sacristías y capillas adosadas, generalmente de menor altura.

Una de las características que se repite en todos los templos es la presencia al exterior de un rafe o alero de ladrillo, que recorre horizontalmente todo el perímetro del tejado por la parte superior de los muros, con una función meramente ornamental, peculiaridad definitoria del arte mudéjar en el que la decoración es un elemento esencial que se sobrepone a la estructura, constituyéndose el ladrillo en el vehículo de toda la ornamentación de tradición islámica²⁰.

Dichos aleros reciben un tratamiento variado en atención a la disposición del material arcilloso, formando labores geométricas de herencia mudéjar²¹, con las que se consiguen ricos efectos decorativos que animan los paramentos, rompiendo la monotonía y lisura de los mismos. Una de las más habituales es la compuesta por dentellones o esquinillas, también denominada dientes de sierra, resultado de la colocación de los ladrillos en esquina, formando hiladas alineadas verticalmente o al tresbolillo. Tipología que, por ejemplo, fue aplicada a las iglesias parroquiales de Cortes, Fontellas, Arguedas, iglesia del monasterio de Tulebras y templos tudelanos del antiguo convento de dominicos y del hospital de Nuestra Señora de Gracia²².

Junto a las esquinillas suelen aparecer los rafes de pisones, formados por ladrillos de diferentes tamaños apilados en disminución, como se aprecia en las parroquiales de Ablitas, Valtierra, Monteagudo y Magdalena de Tudela (fig. 1).

19. M.J. TARIFA CASTILLA, «Rasgos definitorios de la arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 13, 2005b, pp. 79-104.

20. G.M. BORRÁS GUALIS, «A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española», *Actas del XVIII Congreso CEHA. Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2011, pp. 32-57.

21. G.M. BORRÁS GUALIS, *El arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990, pp. 139 y ss. Id., «El Arte mudéjar», *Cuadernos de Arte Español*, 7, Madrid, Historia 16, 1991, pp. 30-31. B. PAVÓN MALDONADO, *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*, Madrid, Instituto Hispano Árabe de Cultura, 1975, pp. 379-401.

22. M.J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa...*, p. 186. Id., *Miguel de Eza: humanista y mecenas de las artes en la Tudela del siglo XVI*, Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz, 2004b, pp. 140-142.

Otro de los tipos más antiguos que componen la decoración resaltada en ladrillo en las iglesias del Quinientos tudelano son las labores basadas en redes de rombos (conocidos en el arte mudéjar como *sebka*), con los ladrillos colocados de canto, así como los trabajos en zigzag, nombre que le viene por la disposición del material arcilloso siguiendo este trazo geométrico, visibles, por ejemplo, en la iglesia parroquial de Ablitas (fig. 2).

Este tipo de decoración de labores geométricas realizadas en ladrillo también fue aplicado a la arquitectura civil, cuyo ejemplo sobresaliente es el palacio del deán en Tudela. Un edificio emplazado en un lugar destacado del casco antiguo, en ángulo con la fachada principal de la entonces colegial de Santa María, hoy catedral, cuya construcción data del último cuarto del siglo XV²³, si bien sufrió una importante remodelación y ampliación hacia 1515 promovida por Pedro Villalón de Calcena, camarero pontificio, protonotario apostólico y familiar del papa Julio II junto al que permaneció durante unos años en la corte de Roma²⁴.

El edificio de ladrillo es una monumental construcción de planta irregular, dispuesto en ángulo, que linda con las calles Roso, Verjas, plaza de San Jaime y la crujía oriental del claustro catedralicio con el que comunica, siendo su estado actual el resultado de una profunda intervención a la que fue sometido a finales de la década de 1990²⁵, reabriéndose en el año 2000 como sede del Museo de Tudela y del Archivo Eclesiástico. Al exterior está estructurado como un bloque dividido en dos cuerpos que en la calle Verjas remata en una galería de arquivoltas dobles apuntados de estilo gótico, a la que se superpone un alero decorado con pisones y esquinillas de herencia mudéjar. En el extremo de la fachada y ángulo meridional del palacio se conservan los restos del arranque de la torre mudéjar, derribada en 1893²⁶ (fig. 3), que presenta una bella labor de red de rombos, con decoraciones cerámicas en su interior de distintos colores, a la que se superponen otras labores geométricas realizadas en ladrillo.

A la segunda fase constructiva promovida por el deán Villalón se debe la ampliación del palacio con la construcción de la referida torre y la fachada principal, que da a la calle Roso en ángulo recto con la portada del juicio de la catedral, ejemplo sobresaliente de la temprana asimilación de la nueva estética renacentista, presidida

23. Una primera fase constructiva tuvo lugar hacia 1477, año en el que el deán de Tudela, Pedro Ferriz, cardenal y obispo de Tarazona, compró al municipio unas casas en este lugar para el dicho deanato y deanes de Tudela. M.C. GARCÍA GAINZA, M.C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, *op. cit.*, p. 365. J. SEGURA MONEO, «Palacio Decanal. Su Historia», *El Palacio Decanal de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, p. 30.

24. F. FUENTES, «Don Pedro de Villalón, Deán de Tudela», *Príncipe de Viana*, VII, 24, 1946, pp. 512-530. Sobre su labor de mecenazgo véase M.C. GARCÍA GAINZA, «La introducción del Renacimiento. Un brillante promotor y mecenas», *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 262-277.

25. M. BLASCO BLANCO, *op. cit.*, pp. 71-106.

26. Cuando Pedro de Madrazo alude en su libro al palacio decanal de Tudela, dice del mismo «que hasta hace pocos años era por la galana ornamentación de su torre una de las joyas arquitectónicas que más llamaban la atención del viajero culto». P. DE MADRAZO, *España: sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño, III*, Barcelona, Daniel Cortezo y C^a, 1886, p. 370. Por su parte, Julio Segura fecha el derribo de la torre en 1883. J. SEGURA MIRANDA, *Tudela, historia, leyenda y arte*, Tudela, Imprenta Delgado, 1964, p. 70.

por la ventana adintelada con decoraciones en las pilastras *a candelieri*²⁷. La parte alta de la fachada queda separada del resto del muro por medio de una imposta que da paso a una galería de estrechos arcos de medio punto, si bien al igual que en la parte del edificio acometido en la fase gótica, el paramento superior se culmina con un alero decorado con pisones y esquinillas de raigambre mudéjar que confieren unidad al edificio (fig. 4).

Las torres

La torre es otra de las tipologías sumamente interesante en el panorama arquitectónico de la Merindad de Tudela, pues un alto porcentaje de ellas se erigieron en este momento, empleando mayoritariamente el ladrillo, si bien la mayor parte de las mismas sufrieron modificaciones posteriores, sobre todo en los chapiteles en los siglos del Barroco. Estas torres muestran su factura desde la base hasta al cúspide, adosadas a la iglesia, normalmente por la zona de los pies, en ningún caso totalmente exentas, si bien el acceso al interior se realiza a través del templo.

El modelo más repetido presenta planta cuadrada cuyo fuste queda dividido en un número indeterminado de cuerpos, por lo general de dos a cuatro, los inferiores de paramentos lisos, cerrados y únicamente perforados por los vanos que iluminan la escalera, rematando todo ello en el cuerpo de campanas, donde se abren arcos dobles y al que habitualmente se superpone un chapitel cubierto con hoja de plomo. En algunos casos, los fustes muestran el influjo de la tradición arquitectónica mudéjar al estar ornamentados con bellas labores geométricas de distinta factura, repitiéndose los modelos descritos anteriormente en los rafes.

Ejemplo singular es la torre de la iglesia de San Blas de Ribaforada, realizada por Diego Romeo, obrero de villa tudelano entre 1567 y 1578²⁸. Sobre el basamento de piedra se alza el fuste de ladrillo bellamente ornamentado con labores geométricas de tradición mudéjar, quedando recorrido por una hilera con esquinillas en línea, a la que sucede una banda de rombos y una galería de arquillos ciegos apuntados (fig. 5). Con posterioridad al siglo XVI se colocó una espadaña formada por dos arcos escarzanos de ladrillo, que albergan campanas, rematada por un frontón triangular.

De igual modo, la torre de la iglesia de San Juan de Cortes fue objeto de una serie de intervenciones arquitectónicas con objeto de dotarla de mayor altura, en las que participaron los obreros de villa Domingo de Mendizábal y Pedro Nadal, vecino de Mallen (Zaragoza)²⁹. Las obras fueron supervisadas el 5 de febrero de 1574 por Pedro Verges, en nombre de Nadal, y Pedro de Legasa de parte del regimiento de la locali-

27. M.C. GARCÍA GAINZA, «Las empresas artísticas...», pp. 62-63.

28. Este se comprometió a levantar sobre los cimientos de piedra una torre de ladrillo de fuste cuadrado, colocando en sus esquinas cuatro almenas redondas, cada una con su veleta, quedando todo ello cubierto al exterior con *hoja de Flandes*. A.P.T. Tudela, Juan de Beruete, 1567. El 15 de septiembre de 1578, Juan Olaso Paganduro y Pedro de Legasa tasaron la obra realizada por Romeo, así como el tejado del campanar que todavía estaba sin colocar, en 389 ducados. A.P.T. Tudela, Juan de Beruete, 1578.

29. A.P.T. Cortes, Jorge Medrano, 1572.

dad, quienes estimaron el trabajo consistente en “subir la torre veynte palmos mas de lo obligado, y hazer el remate de punta aguda, que no havia de ser sino a media naranja, y de pagarle los azulejos que ay en la dicha torre... y otros remiendos”, en 98 ducados³⁰.

La torre de ladrillo (fig. 6), adosada a los pies del templo por el lado del evangelio, cuyo fuste arranca directamente del nivel del suelo, está constituida por un primer cuerpo cúbico, cuyos laterales muestran una decoración de tradición mudéjar. En su parte media presenta una hilera de esquinillas, sobre la que se desarrolla una compleja red de rombos, a la que sucede otro tramo liso, repitiéndose nuevamente en la zona superior los motivos de esquinillas y red de rombos. Por encima de este nivel se levantan otros dos cuerpos barrocos poligonales y de planta más reducida, culminando un chapitel bulboso.

LOS MAESTROS DE OBRAS MOROS

A día de hoy no son muchos los nombres que conocemos de los maestros de obras moros responsables de las edificaciones acometidas en la Ribera de Navarra a lo largo del siglo XVI, si bien algunos de ellos están perfectamente identificados. Este es el caso de Ali Pex y Amet Berros, habitantes de Tórtoles, quienes el 25 de octubre de 1505 recibieron el encargo de Marco Miguel Garcez, canónigo de la catedral de Tarazona, de edificar la capilla de San Marcos adosada a la cabecera por el lado de la epístola en la actual basílica del Romero de Cascante, parroquial de la villa en aquel momento, de la que el promotor era vicario, por valor de 2.800 sueldos³¹. Unos años más tarde, en 1513, el mismo canónigo Garcez encomendó al referido Amet Berros la construcción de la capilla de San Gregorio en la seo de Tarazona, abierta a la nave de la epístola, entre la iglesia y el claustro³².

Por su parte, Ali Pex (doc. 1481-1513) ha sido identificado por el profesor Criado Mainar como el maestro director de las obras del claustro mudéjar de la catedral de Tarazona a comienzos del siglo XVI, cuyo cierre de celosías caladas constituye una de las soluciones de raigambre islámica más logradas de la arquitectura mudéjar aragonesa³³. Solución decorativa que posiblemente estuvo en la línea de la ornamentación aplicada originariamente en el claustro del monasterio cisterciense de Tulebras

30. A.P.T. Cortes, Jorge Medrano, 1574. El concejo consideró esta tasación excesiva, por lo que la fábrica volvió a supervisarse el 24 de mayo por Domingo de Mendizábal y Diego Romeo, quienes la valoraron en 88 ducados, declaración que se hizo en presencia de Jaime de Alcober, obrero de villa vecino de Mallén y Martín de Ciordia, obrero de villa vecino de Magallón. A.P.T. Cortes, Jorge Medrano, 1574.

31. J. CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del *moderno* al *romano*», *II Encuentro Nacional sobre el Moncayo. Ciencias Sociales, Turiso*, X, 1992, pp. 427-428 (doc. 3).

32. *Ibidem*, pp. 430-432 (doc. 6).

33. J. CRIADO MAINAR, «Singularidad del arte mudéjar de Tarazona», *Arte mudéjar aragonés, Patrimonio de la Humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 102-110. G.M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica y mudéjar», *La Catedral de Santa María de Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 148-155.

contratado en 1520 por Francisco el Darocano³⁴, quizás perteneciente al clan de alarifes de los Darocano, vinculado a las obras realizadas en la catedral turiasonense entre los años finales del siglo XV y el primer cuarto del XVI³⁵.

Un reciente trabajo se ha centrado en la familia Guarrás, una dinastía de maestros de obras de ascendente islámico originaria de Tórtoles con una gran continuidad en Tarazona y su área de influencia entre las últimas décadas del siglo XV y los años finales del Quinientos³⁶, cuyo primer alarife documentado es Ali Guarrás (doc. 1513-1524)³⁷. Mayor interés para el presente estudio presenta Juan Guarrás el Viejo (nac. 1494, act. 1528-1554)³⁸, quien desarrolló una importante actividad constructiva en la Ribera de Navarra, contratando en 1544 la edificación de los dos tramos de la nave de la iglesia parroquial de Novallas (Zaragoza), que cubrió con bóvedas de crucería estrellada³⁹. En mayo de 1554 se hizo cargo de la construcción de la capilla de Juan Cortes, dedicada a san Antón, en la parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas⁴⁰, localidad navarra en la que residía desde 1540, templo en el que probablemente desempeñó una importante labor constructiva con motivo de la reforma sufrida en el edificio en los años 40⁴¹. Resultado de esta primera fase edificatoria, en la que se acometió la nave más próxima a los pies, es la fachada de la iglesia (fig. 7), concebida como un paramento rectangular de ladrillo, encuadrado por dos contrafuertes oblicuos, uno pétreo en el lateral izquierdo, anejo a la torre también de piedra, ejecutada entre 1543 y 1551 por el cantero guipuzcoano Antón de Beñarán, y el del lado derecho, enriquecido con labores geométricas de rombos de raigambre mudéjar.

La parte inferior de la fachada queda perforada por la puerta de entrada al interior del templo, articulada por un moldurado arco de medio punto alargado, sobre el que corre una triple banda de esquinillas alternadas. Hilera de dentellones que se repite nuevamente en la mitad superior del muro, interrumpida por un vano de iluminación alargado que describe un arco apuntado, en torno al cual se desarrolla una ancha banda formada por una red de rombos, a la que se superpone otra fila de esquinillas, culminando la fachada en un rafe de pisonés⁴².

34. M.J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa...*, p. 441. Id., *El monasterio cisterciense de Tulebras*, Panorama, n.º 43, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012, p. 52. Con posterioridad, las arquerías del claustro navarro fueron cegadas, volviendo a ser abiertas y decoradas con una fina labor de celosías con motivo de la profunda restauración emprendida por las monjas a partir de la década de 1970.

35. J. CRIADO MAINAR, «Singularidad del arte mudéjar...», pp. 92-93.

36. M.J. TARIFA CASTILLA y J. CRIADO MAINAR, «Los Guarrás: una familia de maestros de obras entre la tradición mudéjar y el Renacimiento», *Turiaso*, XX, 2010-2011, pp. 171-217.

37. *Ibidem*, pp. 180-181.

38. *Ibidem*, pp. 181-185.

39. *Ibidem*, pp. 183 y 203-205 (doc. 1).

40. M.J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa...*, pp. 404 y 410. M.J. TARIFA CASTILLA y J. CRIADO MAINAR, «Los Guarrás...», pp. 183 y 205-206 (doc. 2).

41. M.J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa...*, pp. 403-404 y 408-411.

42. Una fachada que, salvando las distancias, muestra unas labores ornamentales en ladrillo que recuerdan el trabajo realizado en el último tercio del siglo XV en la fachada del hastial occidental de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Villarroya de la Sierra, indicación que agradezco al profesor Gonzalo Borrás. G. M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés, II*, Zaragoza, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Zaragoza y CAZAR, 1985, p. 459, lám. 283.

El resto de los paramentos exteriores del templo correspondientes a esta primera fase constructiva de los años 40 del siglo XVI, que son los más próximos a los pies del templo, quedaron ocultos por la anexión de capillas y dependencias edificadas con posterioridad, visualizando únicamente la parte superior del lienzo por el que corre un rafe con labor de esquinillas. Sin embargo, las últimas reformas llevadas a cabo en el templo han permitido sacar a la luz parte del paramento exterior del lateral derecho de la nave, a la altura de los vanos de iluminación, lo que ha permitido confirmar la continuación de la misma elaborada decoración en ladrillo en los muros laterales del mismo (fig. 8).

Los últimos miembros de la dinastía Guarrás que trabajaron entre las décadas 1560-1590 fueron los hermanos Juan Guarrás el Joven (doc. 1560-1593) y Francisco Guarrás (doc. 1560-1591, †1592), tal vez hijos de Juan Guarrás el Viejo, documentados en numerosas labores de peritación⁴³. La actuación profesional más relevante de Juan Guarrás el Joven fue el recrecimiento del campanario de la catedral de Tarazona a partir de junio de 1588, intervención que financió en parte el obispo Pedro Cerbuna⁴⁴, consistente en dos cuerpos alineados con lo preexistente y dos más decrecientes de planta octogonal.

Por su parte, Francisco Guarrás fue uno de los profesionales de albañilería de mayor proyección del último tercio del siglo XVI en el área del Moncayo, trabajando en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos, en la reedificación de las casas zaragozanas del III conde de Aranda, la iglesia parroquial de San Vicente mártir de Malón y el complejo franciscano de San Julián de Toledo en Ágreda⁴⁵, siendo su último encargo conocido la contratación el 2 de abril de 1590 de la construcción del coro alto de la iglesia cisterciense del monasterio navarro de Nuestra Señora de Fitero⁴⁶.

En definitiva, la existencia de los intensos vínculos geográficos, artísticos y diocesanos existentes entre los territorios de la Ribera de Tudela y de Zaragoza, con la coincidencia de los mismos maestros acometiendo obras a uno y otro lado de los territorios navarro y aragonés y el tradicional uso del ladrillo, no sólo como material constructivo, visto al exterior, sino además como elemento decorativo formando bellas formas geométricas que derivan de la herencia mudéjar, otorgaron una singularidad a la arquitectura navarra desarrollada en el siglo XVI en la Merindad de Tudela, resultado de la pervivencia de la tradición artística mudéjar, que la caracteriza y la diferencia de las construcciones acometidas en esta centuria en el resto de la comunidad foral.

43. M.J. TARIFA CASTILLA y J. CRIADO MAINAR, «Los Guarrás...», pp. 185-203.

44. J. CRIADO MAINAR, «El mecenazgo artístico del obispo Pedro Cerbuna», en J. CRIADO MAINAR y L. LALINDE POYO (comis.), *Cuatro Siglos. IV Centenario de la fundación del Seminario Conciliar de San Gaudioso de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Obispado de Tarazona y Ayuntamiento de Tarazona, 1994, pp. 147-166 (nota n.º 7). J. CRIADO MAINAR, «Singularidad del arte mudéjar...», pp. 100-102.

45. M.J. TARIFA CASTILLA y J. CRIADO MAINAR, «Los Guarrás...», pp. 194-200.

46. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El monasterio de Fitero...*, p. 30. M.J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa...*, pp. 425-426. M.J. TARIFA CASTILLA y J. CRIADO MAINAR, «Los Guarrás...», pp. 202 y 212-213 (doc. 8).



Fig. 1. Iglesia de Santa María Magdalena de Tudela.



Fig. 2. Iglesia de Santa María Magdalena de Ablitas (M.J. Tarifa).



Fig. 3. Palacio decanal de Tudela. Detalle del alero y del arranque de la torre mudéjar en la fachada de la calle Verjas.



Fig. 4. Palacio decanal de Tudela. Fachada de la calle Roso (M.J. Tarifa).



Fig. 5. Torre de la parroquia de San Blas de Ribaforada (M.J. Tarifa).



Fig. 6. Torre de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes (M.J. Tarifa).



Fig. 7. Iglesia de Santa María Magdalena de Ablitas. Fachada (M.J. Tarifa).



Fig. 8. Iglesia de Santa María Magdalena de Ablitas. Exterior de la nave en el lateral de la epístola y detalle del mismo (M.J. Tarifa).

MUJERES DE LA TECHUMBRE: REFLEJO DE LA SOCIEDAD MEDIEVAL EN LA CIUDAD DE TERUEL

Marianne David

Profundamente consciente del estatus inferior que ostentaba la mujer medieval en la sociedad cristiana peninsular del siglo XII, así como en su propia al-Andalus, Averroes ponía de manifiesto su percepción sobre el rol negativo de la mujer en su época con las siguientes palabras:

“Nuestro estado social no deja ver lo que de sí pueden dar las mujeres. Parecen destinadas exclusivamente a dar a luz y a amamantar a los hijos, y ese estado de servidumbre ha destruido en ellas la facultad de las grandes cosas. He aquí por qué no se ve entre nosotros mujer alguna dotada de virtudes morales: su vida transcurre como la de las plantas, al cuidado de sus propios maridos. De aquí proviene la miseria que devora nuestras ciudades porque el número de mujeres es doble que el de hombres y no pueden procurarse lo necesario para vivir por medio del trabajo” (ver en BENAVENTE SERRANO, 2002: 117).

No deja de llamar la atención que un siglo después de esta reflexión comience a producirse lo que parece ser una evolución en la imagen de la mujer medieval, a juzgar por el documento que – pese a sus modificaciones y malogradas restauraciones – ha sobrevivido hasta nuestros días: la techumbre de la catedral de Teruel. Estudiosos como Rabanaque Martín (1957, Rabanaque Martín *et al.* (1993), Sebastián López (1982), Yarza Luaces (1981 y 1991), Novella Mateo (1964) y Borrás Gualis (1989) han arrojado luz sobre la materia y nos han ayudado a vislumbrar parte del significado de la techumbre. No obstante, dicho enclave artístico continúa siendo en la actualidad una especie de enigma tanto para los historiadores como para los estudiosos de la historia del arte. Al contemplar la techumbre, una de las primeras preguntas que nos podemos formular es a qué responde la abundancia y diversidad de las figuras femeninas que aparecen retratadas, dato que posee una singularidad única para la época. Teniendo esto en cuenta, ¿qué influencias explicarían la posible evolución cultural que se deduce de las representaciones? y ¿en qué medida esta producción artística contribuye a reflejar la sociedad turolense de la baja Edad Media?

En este artículo me propongo utilizar el material artístico de la techumbre para intentar establecer una relación entre esta producción y la sociedad turolense del momento. También rescatar un tema –el estudio de las representaciones femeninas

en la techumbre de la catedral— que no ha sido ampliamente estudiado por los expertos del arte mudéjar y que, con toda certeza, nos aportará novedosas perspectivas sobre la sociedad medieval.

MUJERES PIONERAS

En primer lugar, uno de los datos que más llama la atención de la techumbre de la catedral de Teruel es la abundancia y riqueza de retratos femeninos: reinas, damas de la nobleza, esposas y monjas, alfareras y pintoras, bailarinas y músicas, campesinas, trabajadoras, hilanderas, acróbatas, y, dada su evidente pose en actitud erótica, posiblemente travestis y prostitutas. No sólo destacan estas figuras por su número y caracterización pictórica —como lo harían en la sociedad del momento— entre reyes y caballeros, clérigos y campesinos, soldados, cazadores, carpinteros, músicos, siervos; sino que también contrastan entre sí, desde las animadas y coquetas féminas hasta las humildes trabajadoras representadas con el característico velo musulmán, o simplemente protección contra el polvo.

Cabe recordar que, en su afán por consolidar el nuevo territorio con pobladores, los colonos cristianos ofrecían generosos incentivos, como: igual protección ante la ley, impuesto descontado para matrimonios, derecho de propiedad y divorcio no sólo para hombres sino también para mujeres —política pragmática que resultó en un influjo de pobladores cristianos así como de judíos y musulmanes ansiosos por comenzar una nueva vida—. En su mayoría eran hombres de espíritu aventurero y guerrero, pero también mujeres emprendedoras dispuestas a adaptarse a condiciones política y militarmente difíciles. Como apunta Heath Dillard (1989: 25-35, 93-95, 157-160, 216-220), con los hombres frecuentemente ausentes en las guerras, sobre todo al principio, eran estas “mujeres de la Reconquista” las encargadas de establecer un hogar y crear una comunidad, ejerciendo una asombrosa variedad de ocupaciones que les permitía mantenerse económicamente, como: parteras, nodrizas, sirvientas, hilanderas, tejedoras, alfareras, panaderas, así como también taberneras, lavanderas, músicas, acróbatas, bailarinas, hasta prostitutas y alcahuetas. Estas mujeres pioneras, capaces de reivindicar sus derechos de viva voz en lengua vernácula, inevitablemente lograron asumir importantes roles tanto en el ámbito familiar como en la comunidad.

Es probablemente el transcurrir de estas “mujeres de la Reconquista” el que se ve reflejado en las figuras femeninas que con su prodigiosa variedad animan la techumbre (fig. 1). Teniendo en cuenta la aparente naturalidad en sus representaciones, bien distinta nos parece, por ejemplo, la matrona que regaña con las manos en las caderas, de la reservada hilandera, de la joven tocando la vihuela —instrumento que, como ha demostrado Rosario Álvarez Martínez (1988), ha sido repintado—; o de la actriz dramatizando su papel, la extraña contorsionista con una espada en cada mano y la hechicera que se tapa el ojo para fingir clarividencia. A su vez, resulta sorprendente la ambivalencia sexual de la chica del pelo largo, símbolo de pureza o virginidad, que parece mover su torso curvilíneo al compás de sus palitos de percusión, así como la otra bailarina —al parecer, quizás una travestida dado su pelo corto y

musculado cuerpo— que con una mano en la cadera y la otra con una pandereta entretiene a su público.

Articuladas como arquetipos de conducta, estas mujeres individualizadas dan muestra de su función y variabilidad psicológica en la sociedad turolense de la época. No sólo exhiben en sus llamativas caracterizaciones una mayor diversidad que los retratos masculinos que se ven en la techumbre, sino que al proporcionarles una dimensión erotizante, estos artistas o artesanos medievales intuían lo que ahora sabemos a ciencia cierta, tal y como afirma Eric Kandel (2012: 330-335) en cuanto a los efectos que diferentes tipos de estímulos pictóricos inciden sobre el espectador. De hecho, las figuras femeninas de la techumbre se revelan mediante un mero gesto de la mano, el ritmo marcado por los pliegues de una falda, una irónica sonrisa y mirada dirigida, así como con su evidente colorido. El color rojo, evocador de fuertes emociones: cólera, pasión, deseo, etc., predomina en la techumbre haciendo resaltar a las figuras y actúa como de base de fondo. Pintadas en tinta plana y en disposición frontal, y trazadas con gruesas líneas negras, estas figuras femeninas evocan la pureza del arte románico así como los efectos de plasticidad y movimiento del gótico temprano, indicando de esta manera su evolución hacia un arte más local, popular y esencialmente secular.

A este respecto, las observaciones de Meyer Schapiro en el monasterio de Silos, derivadas de su estudio sobre la escultura románica en las abadías de Moissac y Souillac, respectivamente ca. 1100 y ca. 1120, iluminan la actitud secular manifestada por las imágenes femeninas de la techumbre. En su estudio nos indica que la creciente secularización de la sociedad del siglo XII se manifestó inicialmente en el plano estilístico mediante la creación de una expresión “más libre, e independiente de la doctrina eclesiástica”, en sus propias palabras: “un arte imbuido de valores de espontaneidad, fantasía, deleite en el color y el movimiento”. En Moissac, Schapiro notó la constante interacción entre un arte popular y otro refinado, creando en su conjunto un espacio de fantasía y de parodia a la vez, dentro de un estilo rico en formas simples que reflejaban la evolución desde una sociedad esencialmente agraria hacia una urbana y comercial. De ahí su concepto del arte como “función social capaz de unir o concretizar la experiencia común del ser humano [...]”. Pues para Schapiro el arte constituía una iniciativa humanista “formada en su contenido por la sociedad existente [...] no sin contradicciones, un sitio de convergencia de diferentes ideologías e ideas de alta así como de [...] baja cultura” (referencias citadas en WILLIAMS, 2003: 451, traducido por mí).

LOS *FABLIAUX* Y LA LÍRICA CORTESANA

Con su diversidad psicológica, dimensión sexual y representación de carácter secular, las mujeres del artesonado representan ese “espacio de convergencia” señalado por Schapiro, idea reforzada por el hecho de que precisamente el tema religioso recibe comparativamente poca atención en la techumbre. En cambio, si comenzamos con el retrato de la pareja de esposos abrazándose, los temas del amor, el sexo y el matrimonio ostentan un lugar prioritario. Manifestando esa intimidad altamente valorada en la sociedad fronteriza, donde el matrimonio representaba la base de la co-

munidad así como el elemento crucial al proceso de repoblación, el retrato amoroso y tradicional de la pareja de casados sirve de complemento a la escena de la pareja en el lecho conyugal en actitud erótica (fig. 2). Este curioso cuadro en tonos amarillos parece reflejar “lo habitual”, “lo cotidiano” y, por lo tanto, los aspectos sociales de la época, especialmente si lo comparamos con una imagen análoga, aunque de estilo mozárabe de 1109, y de actitud bien distinta que aparece en el frontispicio del Infierno en el *Beatus* del Apocalipsis de Silos (véase la imagen en WILLIAMS, 2012: 464). Es prácticamente la misma pareja en el lecho conyugal, aunque en este caso evocando uno de los pecados capitales, la lujuria, y su correspondiente castigo infernal.

Pero no sólo aparece la pareja de la techumbre turolense pintada en un lenguaje visual neutral, sino que también la podemos interpretar en calidad de farsa, ya sea a la manera de los populares *fabliaux* de origen francés con sus prostitutas, maridos cornudos y clérigos rapaces, o a la tradición oral del *Romancero*, cantada principalmente por mujeres, de cuentos eróticos sobre hembras insaciables que se niegan a someterse al control masculino (PORTNOY, 2004: 33-34, 44-45), sin olvidar a las escandalosas “damas de Zamora” y sus fechorías en el convento de las Dueñas que tanta notoriedad cobraron en los reinos hispánicos de la segunda mitad del siglo XIII (LINEHAN, 1997: 4-5). Propias de la vida medieval, tales ideas sexualizantes, divertidas y satíricas les proporcionaron a los artistas de la época el material para sus propias imágenes en clave de humor y sensualidad. Por ejemplo, la controvertida figura –según nuestra visión– de la bailarina travestida, identificada con la figura bíblica de Salomé, o vista “por la pose llamativa de sus caderas” por Santiago Sebastián López (1982: 151) como la típica cortesana con su espejo (en lugar de pandereeta): una Venus, emblema de *lujuria*; percepción que él apoya al citar del popular *Breviari d’Amor* por el trovador provenzal hecho monje franciscano, Ermengaud de Béziers, cuya percepción antifeminista convierte a la mujer en la encarnación de los siete pecados.

Curiosamente, el propósito de Ermengaud al escribir el *Breviari* no era tanto exponer la lujuria como reconciliar su amor por Dios con el erotismo casto de la lírica del amor cortés, a la cual se oponía vehementemente la iglesia por su implícita glorificación del adulterio. Impregnando la mentalidad europea de los siglos XII y XIII con su poesía de amor refinado cantada en lengua vernácula, la lírica cortesana fascinó a la mujer medieval, especialmente a la de clase alta; quizás también a la mudéjar, dada su vinculación a la tradición del *fin amor* cuyo origen, como María Rosa Menocal (1985: 61-62) nos ha explicado, no fue en Languedoc, sino que se remonta un siglo antes en las elegantes cortes de al-Andalus donde la palabra árabe *taraba* significaba, entre otras cosas, “cantar”, “entretener cantando”, origen etimológico de los vocablos trobar y trovador en provenzal (fig. 3). Por lo tanto, no nos sorprende ver este concepto popular de la lírica cortesana representado en la techumbre en dos imágenes, que han sido restauradas: la ceremoniosa escena de músicos tocando y cantándole a una elegante dama, así como la del jardín donde varias parejas de enamorados se cortejan entre árboles frutales. Lo cierto es que la imagen de la dama idealizada por el caballero enamorado, propagada por la poesía del amor cortés, le aportó a la mujer medieval una atractiva ficción, alternativa a la cruda realidad del matrimonio, despertando en ella la pasión romántica, así como proporcionándoles

a los artistas de la época un exquisito tema a modo de inspiración para desarrollar su arte.

ALEGORÍA Y SIMBOLISMO

Fuentes literarias, mitológicas, folclóricas, además de la realidad cotidiana, se reflejan en la techumbre. Así, la alegoría del destino se puede apreciar en la figura de la hilandera, la discordia en la mujer con la manzana, la pureza en la dama de la flor de lis. A su vez, la indumentaria sirve de símbolo de gusto y costumbre cultural, como vemos en las figuras femeninas ataviadas a la moda francesa que parecen ser cristianas, mientras las moras suelen llevar vestidos ligeros que muestran sus brazos adornados de brazaletes y tatuajes. Típicamente, en la sociedad aragonesa, los artistas y artesanos solían ser mudéjares, tal y como queda plasmado en sus túnicas de rayas y colores vivos, así como las músicas, acróbatas, bailarinas, cantantes retratadas en la techumbre, sin olvidar a la encantadora (aunque restaurada) dama vestida de azul con su ruiseñor en el hombro, que se distingue de la otra mujer también con un ruiseñor pero ataviada como cristiana. Esto no significa que no haya artistas vestidos como cristianos e incluso damas con la flor de lis, símbolo de la pureza cristiana, ataviadas como moras, sino que este cruce o transgresión de una cultura a otra, por así decir, sugiere la mezcla de culturas bastante común en esta sociedad multicultural.

Por otro lado, imágenes que representan conceptos clásicos y bíblicos suelen indicar a su vez condiciones locales, como vemos en la escena de los dos jóvenes (supuestamente de ambos sexos) trepando un manzano, con la chica que alcanza la cima antes que el chico. Si miramos este cuadro en conjunto con el retrato de la dama de la manzana —elemento que puede simbolizar tanto la discordia, el pecado como la sabiduría—, ella misma manifiesta una sexualidad patente con sus pechos redondos y labios fruncidos, por lo que la escena del manzano asume una dimensión tanto bíblica como sexual, siendo la mujer la que conduce al hombre al pecado. Vistos aquí después de “la caída” y en ropa medieval, Adán y Eva están por cometer otro pecado más: robar un huerto ajeno, práctica bien documentada en el Teruel del siglo XIII, tal y como indica Ángel Novella Mateo (1964: 200). Esta emblemática escena posee un significado que incluye la visión misógina junto con el empoderamiento femenino, contenido ambiguo que nos revela el conflicto subyacente de esta sociedad patriarcal frente a la mujer. De hecho, este concepto de la mujer a la vez deseada, pero temida y rechazada, aparece con más intensidad y de manera evidente en distintas variaciones como la seductora y monstruosa figura de la arpía, mitad pájaro y mitad mujer, símbolo de la defensa masculina ante la infelicidad del amor no correspondido.

COEXISTENCIA MATIZADA

De la ambigüedad y contradicción de significados —y de su difícil interpretación— se desprende la compleja y espinosa narrativa de la mujer en la sociedad fronteriza,

minoría cuya posición en este enclave militar y cristiano no resulta tan diferente de la situación en que se encuentran las otras minorías que lo componen. En efecto, los dos temas, el de la mujer y la sociedad multicultural, se superponen, ya que el conjunto de imágenes en esta techumbre nos presenta un reflejo de la complejidad del entramado social –reflejo que incluye lo que John Elliott (2012: 210) llama la “visión del derrotado” y que, a mi parecer, debía incluir a la mujer junto con las minorías judías y musulmanas. En efecto, si las multifacéticas imágenes de la techumbre nos sorprenden como documento histórico–enigmático, pero revelador a la vez, es probablemente porque no evocan ni la unidad espiritual ni la rígida organización jerárquica que se suele asociar con el medievo. Al contrario, el tema de la mujer se entremezcla con el de las tres culturas presentes en esta ciudad de Teruel y en tantas otras urbes de la Península Ibérica. Lo vemos no sólo en las diferentes connotaciones de prohibición o transgresión social, que ponen de relieve el carácter híbrido de esta sociedad, sino en su articulación mediante la heterogeneidad psicológica y cultural de las figuras femeninas.

Pasando del ámbito artístico al histórico-social, la difícil coexistencia multicultural, así como el carácter predominantemente masculino de la sociedad fronteriza en Teruel se revela de manera patente, como nos indica James F. Powers (1979: 656-659), en la cuestión de los baños públicos. Costumbre floreciente en la Iberia mora, donde los baños eran para toda la comunidad y con facilidades separadas para hombres y mujeres, en tierras cristianas el baño planteaba un problema social de índole muy personal. Los hombres cristianos tenían derecho a usarlo tres veces por semana, las mujeres dos, mientras que los musulmanes y judíos solamente los viernes. El que aparecía el día asignado para las mujeres debía pagar una multa; en cambio, la mujer culpable del mismo delito perdía sus derechos de ciudadana y era reducida al estatus de prostituta. Siendo esta una minoría sumamente necesaria a la comunidad, cualquier abuso o violación de la mujer llevaba consecuencias draconianas. Con el resultado irónico de que, a pesar de los derechos de propiedad y divorcio que gozaba la mujer turolense, el hecho de percibir al hombre como agresor y a la vez su protector enfatizaba su falta de control así como su vulnerabilidad –vulnerabilidad manifestada ante lo que David Nirenberg (2002: 1073-1075) ha denominado la “ansiedad colectiva” del cristiano, o sea ese temor a la contaminación mediante relaciones sexuales entre mujeres cristianas y los “adversarios” judíos y musulmanes, acto que constituía un delito mortal–.

En semejante contexto discriminatorio, si existía en Teruel cierta tolerancia y aun cierta armonía social, era en parte porque la arraigada coexistencia de las culturas que había durado siglos y además las numerosas complejidades legales hacían difícil el cumplimiento en su totalidad de la prohibición sexual a la cual las minorías religiosas se tenían que atener. La realidad era que estos turolenses sí cruzaban fronteras preestablecidas socialmente, siendo natural que al verse en el mercado o en la calle existiera entre estos habitantes de distintas culturas tanto simpatía como atracción física. De hecho, como explica Nirenberg (2002: 1073-1075), las relaciones entre miembros de diferentes culturas eran bastante comunes y los castigos capitales raros. Puesto que la mayor parte de las acusaciones de ese tipo no llegaban a juicio; eran compradas o gestionadas mediante contactos sociales y negociaciones, así como disipadas con las prostitutas cristianas y musulmanas que abundaban en Teruel.

En otras palabras, el panorama social de la techumbre nos ofrece la representación de ese “territorio intermedio” donde los turolenses negociaban sus diferencias: el “sitio de convergencia de diversas ideologías” al que alude Schapiro (citado en Williams, 2003: 451, traducido por mí). Abarcando una diversidad de perspectivas, la iconografía ilustra la conflictiva convivencia donde las tres culturas manifestaban su incomodidad al tener que compartir el mismo espacio, y la medida en que cada grupo aceptaba o se negaba a ser influido en contacto con el “otro”. Es esa situación de encuentro y de rechazo la que se ve reflejada en los estereotipos literarios de las figuras cristianas de reservado gesto e indumentaria, contrastadas con las sibaríticas moras de miradas provocadoras y vestidos escotados, índice de la brecha existente entre las dos (o tres) moralidades o creencias que poblaban el territorio.

Con sus energías antitéticas y su gran variedad, las mujeres de la techumbre resultan portadoras de la conciencia de la diversidad que define esta sociedad. Tímidas o audaces, reservadas o acogedoras, coquetas o inhibidas, juguetonas o serias, nobles o plebeyas, moras o cristianas, cada una manifiesta su individualidad mediante un atuendo definitorio, estilo o gesto captado con destreza reveladora. Distintas entre ellas, yuxtapuestas con figuras masculinas de diversos estratos sociales y oficios, estas mujeres existen enmarcadas cada una en su panel. Al contrario que los frescos sobre yeso, ca. 1149, que se ven en el panteón de los reyes de la basílica de San Isidoro de León: las imágenes del Apocalipsis así como los personajes del calendario agrícola que parecen surgir libremente distribuyéndose aquí y allá, adaptándose a las bóvedas y parte del muro, los retratos turolenses, en cambio, habitan cada uno en su propio espacio, uno al lado del otro, reflejando la realidad de culturas que coexisten codo con codo, pero al mismo tiempo separadas. Si hay cruces o transgresiones, es quizás para recordarnos que la coexistencia no es algo dado, sino una condición que exige constante vigilancia y negociación.

TOMA DE CONCIENCIA

Precisamente el tema de la “identidad negociada” es el que se revela en las imágenes de las artesanas o artistas que se ven ilustrándose a sí mismas en el acto de pintar. Pensamos que estas eran alfareras mudéjares expertas en ilustrar cerámicas, pudiendo así transferir su talento a los paneles, como se ilustra con la trabajadora sacando agua de un pozo pues, según Ángel Novella Mateo (1964: 229), sólo los talleres de alfarería disponían de pozos interiores. Más reveladores son los dos cuadros que parecen ser complementarios: el de la artista o artesana que acaba de poner un toque rojo sobre un panel mientras otra figura, sujetando el bote de pintura, colabora en la misma tarea indicándole sugerencias o instrucciones con el dedo, así como el cuadro donde se ve a la artista completamente sola pintando su cuadro rojo (figs. 4 y 5). Este hecho de autorretratarse demuestra su conciencia de ser a la vez “protagonista y creadora de su obra” y, por consiguiente, merecedora de “un espacio”, una identidad, un creciente estatus –o sea, esa “corrección necesaria de la percepción medieval de acuerdo con realidades cambiantes” a la cual aludía Johan Huizinga (1954: 59-60, traducido por mí)–.

Lo interesante aquí es que las comisiones a los artistas o artesanos solían conllevar, como apunta Emilio Rabanaque (1957: 195), instrucciones precisas con respecto

a qué y cómo pintar, además de que al pintarse en talleres estos paneles podían ser inspeccionados antes de su colocación en la techumbre. Sin embargo, el autorretrato de la alfarera-ilustradora indica cierta independencia en su labor. Con el simple hecho de representarse sola en el acto de pintar, la artista parece adueñarse de su trabajo –o alternativamente, parece expresar su aspiración de llevar a cabo un retrato conforme a su propio deseo artístico–. Teniendo en cuenta que el arte no es documento fiel de la realidad vivida, sino más bien reflejo de percepciones, ideas, sentimientos y aspiraciones, lo que vemos aquí es probablemente la representación de un deseo: realizarse como artista.

De manera similar, el gran número de mujeres retratadas en la techumbre, y probablemente pintadas en su mayor parte por estas alfareras-ilustradoras, refleja no tanto una evolución en la imagen de la mujer turolense dentro de un contexto marcadamente masculino, sino la toma de conciencia por parte de ella, o sea un despertar a nuevas posibilidades –similar al de la mujer medieval inspirada por la lírica del amor cortés al amor romántico–, un “espacio” de realización personal como mujer. De ahí el carácter dinámico que se percibe a través de las representaciones femeninas en la techumbre y que, al mostrarnos una comunidad diversa en arquetipos de conducta, nos ofrecen una imagen diferente de la pudiente Teruel de finales del siglo XIII de la que se suele reflejar en los libros de historia.



Fig. 1. Ejemplo de figura femenina individualizada (IPCE).



Fig. 2. Representación de una pareja en la cama (Archivo Julio E. Foster del IET).



Fig. 3. Escena musical (IPCE).



Fig. 4. Mujer artesana (Archivo Julio E. Foster del IET).



Fig. 5. Mujer pintando (Archivo Julio E. Foster del IET).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (1988), «Las pinturas con instrumentos musicales del artesonado de la catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas», *Revista de Musicología*, XI, pp. 31-72.
- BENAVENTE SERRANO, J.A. (2002), «Teruel musulmán», en SÁENZ GUALLAR, F.J. (dir.), *Historia ilustrada de la provincia de Teruel*, Teruel, Diario de Teruel, pp. 113-128.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (1989), *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, Cartillas Turolenses, n.º extra. 3, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- DILLARD, H. (1989), *Women in Castilian town society, 1100-1300*, Cambridge, University Press.
- ELLIOTT, J.H. (2012), *History in the Making*, New Haven, Yale University Press.
- HUIZINGA, J. (1954), *The Waning of the Middle Ages*, New York, Doubleday Anchor Books.
- KANDEL, E. (2012), *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, New York, Random House.
- LINEHAN, P. (1977), *The Ladies of Zamora*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- MENOCAL, M.R. (1985), «Pride and Prejudice in Medieval Studies: European and Oriental», *Hispanic Review*, 53, 1, pp. 61-78.
- NIRENBERG, D. (2002), «Conversion, Sex, and Segregation: Jews and Christians in Medieval Spain», *The American Historical Review*, 107 (4), pp. 1065-1093.
- NOVELLA MATEO, A. (1964), «El artesonado de la catedral de Teruel (Santa María de Mediavilla)», *Teruel*, 32, pp. 175-233.
- PORTNOY, S.J. (2004), «‘¿Qué me siegue esta cebada!’ and other euphemistic metaphors in the Spanish ballad tradition», en HAMILTON, M.; PORTNOY, S.J. y WALKS, D. (eds.), *Wine, Women, and Song: Hebrew and Arabic Literature of Medieval Iberia*, Newark, Delaware, Juan de La Cuesta, pp. 33-46.
- POWERS, J.F. (1979), «Frontier Municipal Baths and Social Interaction in Thirteenth-Century Spain», *American Historical Review*, 84, 3, pp. 649-667.
- RABANAQUE MARTÍN, E. (1957), «El artesonado de la catedral de Teruel», *Teruel*, 17-18, pp. 142-202.
- RABANAQUE MARTÍN, E.; NOVELLA MATEO, A.; SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y YARZA LUACES, J. (1993), *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Ibercaja.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1982), «El artesonado de la de la catedral de Teruel como ‘imago mundi’», en *II Simposio Internacional de Mudejarismo: arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 149-156.
- YARZA LUACES, J. (1981), «Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel», en VV.AA., *El artesonado de la catedral de Teruel*, pp. 29-43.
- YARZA LUACES, J. (1991), «Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar», en G. BORRÁS (coord.), *Teruel mudéjar, patrimonio de la humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 239-318.
- WILLIAMS, J. (2003), «Meyer Schapiro in Silos: Pursuing an Iconography of Style», *The Art Bulletin*, 85 (3), pp. 442-468.

EL USO DEL ESCÁNER 3D EN EL ESTUDIO DE LAS ARMADURAS MUDÉJARES. UN EJEMPLO DE APLICACIÓN EN LA IGLESIA DE SAN LÁZARO DE MÁLAGA

Siro Altamirano

Carmen González-Román

*Dpto. de H.^a del Arte, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Málaga*

Juan A. Casanova

Sando Construcciones. Oficina Técnica y Topografía

INTRODUCCIÓN

La conservación del patrimonio exige un profundo conocimiento de su estado real. Como ha indicado Nuere (2005), las armaduras de madera de nuestro patrimonio cultural tienen una vital importancia por cuanto son la cubrición del propio bien patrimonial, de ahí la necesidad de un inventariado en el que se proporcione de forma precisa su estado de conservación y se aporten datos sobre su constitución, puesto que, en la mayoría de los casos, va a depender de ellas la conservación del conjunto al que pertenece.

Los conjuntos patrimoniales pueden sufrir importantes modificaciones a lo largo de los años o llegar incluso a su desaparición (AGUILAR GARCÍA, 1998), y en muchas ocasiones estas modificaciones no quedan registradas en los planos originales de construcción. En este sentido, contar con la documentación *as-built* de los datos en 3D ayuda a salvaguardar los diferentes elementos arquitectónicos y patrimoniales a lo largo del tiempo.

Cuando se acomete el estudio de las armaduras, la mayoría de las veces no es posible realizar mediciones de los elementos que componen las mismas de un modo exacto. El estudio de la carpintería de lo blanco en los edificios del patrimonio histórico presenta normalmente la gran dificultad de su accesibilidad para la toma de datos. El montaje de andamios para poder acceder a la armadura es, en la mayoría de los casos, incompatible con el culto religioso, amén del costo económico que ello conlleva y que sólo es posible, normalmente, cuando se aprovechan los trabajos de

restauración sobre las mismas, en un tiempo fijo y determinado, sin posibilidad de una posterior comprobación. El escaneado láser 3D nos proporciona mediciones precisas y permite crear una base de datos de gran utilidad, tanto como reservorio de nuestro patrimonio cultural como de herramienta para posibles intervenciones de restauración o de control y seguimiento de su estado a través del tiempo, todo ello con unos costes bajos y facilidad de trabajo en muy corto tiempo (SANTANA *et al.*, 2006; CyArkEurope).

Durante las últimas décadas, la Geomática se ha constituido en un importante paradigma basado en la transformación de las tecnologías analógicas en tecnologías digitales. De este modo, las nuevas técnicas en el campo del muestreo espacial aplicadas en el ámbito de la arquitectura a precios asequibles pueden ser utilizadas también en el campo de la investigación del patrimonio cultural.

El escaneado láser 3D permite obtener puntos espaciales del orden de hasta 976.000 puntos/segundo, y está dotado con cámara fotográfica a color de hasta 70 megapíxeles; todo ello permite, utilizando el *software* adecuado, crear copias virtuales con exactitud milimétrica y capturar y representar geometrías y entornos complejos de una forma instantánea. Este tipo de escáner no necesita contacto con el elemento para poderlo medir, de forma que es la herramienta más adecuada en este caso para calcular elementos de gran valor cultural y arquitectónico, sin que sufran riesgo alguno de daño. Además, otra ventaja del escáner 3D es que se pueden tomar una gran cantidad de puntos de alta precisión en un tiempo relativamente corto y a bajo coste, si bien es necesario realizar múltiples capturas desde distintas posiciones en diferentes estaciones para obtener una cobertura completa del objeto.

El uso del escáner 3D con fines investigadores en el ámbito del patrimonio artístico es relativamente reciente. Los primeros trabajos comenzaron en 1999, dos grupos diferentes de investigación comenzaron a escanear por láser la estatua de Miguel Ángel (LEVOY *et al.*, 2000). El escaneo produjo una densidad de puntos de datos de una muestra por 0,25 mm, detallado bastante para ver las marcas de cincel de Miguel Ángel. Este detallado escaneo produjo una cantidad inmensa de datos (hasta 32 gigabits) y el procesamiento de los datos de su escaneo llevó 5 meses.

Es importante mencionar el trabajo realizado, dentro del programa europeo Leonardo Da Vinci, sobre el estudio de documentación de la iglesia de St. James, en Lovaina (Bélgica), en el que se detalla cómo documentar edificios patrimoniales complejos (SANTANA *et al.*, 2006). La iglesia de 1220 que mide 62 m de largo, 38 m de ancho y 28 m de alto necesitaba una amplia restauración, pero antes del inicio era preciso realizar diversas acciones: levantar planos *as-is* y secciones, comparar los elementos estructurales medidos con su forma geométrica ideal y estudiar sus deformaciones. A partir de los resultados obtenidos se facilitó la toma de decisiones necesarias para su conservación. El estudio lo efectuaron diversas compañías y personas, todas ellas trabajando en distintos campos de la ingeniería, pero todos usando la misma información de partida, principalmente la información sobre la geometría del edificio. El escaner láser aportó una base de datos geométricos centralizados a partir de los cuales cualquier equipo podría extraer la información que necesitase. Se crearon planos 2D *as-is*, alzados y secciones de la iglesia; y un modelo 3D completo de las bóvedas de mampostería con una precisión de ± 5 mm. Se obtuvo

un modelo 3D completo de la fachada del ala sudeste del crucero para poder comprobar su ángulo de inclinación, y se realizó una animación virtual navegable de la nube de puntos completa con fines turísticos.

EL ESCÁNER 3D

El concepto de escaneo es bastante amplio, por lo que en esta ocasión haremos una clasificación de los diferentes sistemas sin entrar en profundidad, únicamente para saber en qué nivel nos encontramos. Para empezar definiremos el escaneo como el muestreo de una superficie con un receptor, de manera que se obtiene información acerca de la forma y características radiométricas de dicha superficie. La densidad de este muestreo definirá la resolución del resultado y el modo de captura empleado la precisión de cada punto de la muestra. A partir de esta sencilla explicación, ya obtenemos dos parámetros muy importantes en el desarrollo del trabajo que vamos a exponer, la resolución de la muestra y la precisión asociada al punto (SANTANA *et al.*, 2006).

En la actualidad existen dos tipos de escáner, el láser estático y el dinámico. El láser estático mantiene su posición fija durante la toma de datos, se llama escaneado láser estático. En el caso del escáner dinámico, este se monta sobre una plataforma móvil. El láser estático tiene la ventaja de su alta precisión y relativa alta densidad de puntos. El láser dinámico requiere otros sistemas de posicionamiento adicionales como GPS, lo que hace que el sistema sea más complejo y caro. Las alternativas comerciales más frecuentes son los “muestreos activos con medición basada en tiempo de vuelo”, es decir, escáner láser.

A partir de esta filosofía de trabajo se pueden distinguir dos tipos de orientaciones en escáneres comerciales, medición basada en pulsos y medición basada en fase. Estas dos alternativas son similares en filosofía, ya que en ambos casos se trata de un sistema con Emisor y Receptor en el cual se emite una señal, y se recoge el rebote de dicha señal en el objeto a escanear, uno basado en pulsos (tiempo de vuelo) que mide la distancia por el tiempo que tarda la onda del láser en volver (tiempo por velocidad de la luz dividido por dos) y el que mide la diferencia de fases entre las ondas enviadas y recibidas, y por tanto la demora.

Dependiendo de la metodología utilizada, los aparatos tendrán diferentes capacidades. El sistema de medición por tiempo de vuelo tiene una resolución de 0,001°-0,004° centesimales, captura de 2.000 a 50.000 puntos por segundo con una precisión de 10-12 mm a 100 m y alcanza una distancia de 150 a 900 m. El de medición por fase tiene una resolución de 0,002°-0,009°, con 250.000-1.000.000 de puntos por segundo, precisión de 2-4 mm a 25 m, con un alcance de 5,70 m (SANTANA *et al.*, 2006). Dichas capacidades son las que definen el criterio de decisión final en la elección de la herramienta más adecuada para el trabajo.

En este contexto, la finalidad del presente estudio es mostrar la utilidad y aplicabilidad de las nuevas tecnologías y, en nuestro caso, confirmar que el uso del escáner 3D puede ser una herramienta potente y útil para el estudio del patrimonio cultural. En este trabajo se aborda el uso del escáner 3D tomando como objeto de estudio la armadura de la iglesia de San Lázaro de Málaga, con el fin de disponer de información cualitativa y cuantitativa precisa de la armadura y obtener planos en 2D y 3D de la misma.

MATERIAL Y MÉTODOS

Lugar de estudio

Para llevar a cabo el presente trabajo hemos elegido la antigua capilla del Hospital de San Lázaro de Málaga, actual iglesia parroquial de San Lázaro, fundada por Real Cédula de los Reyes Católicos en 1491 (LLORDEN, 1960; BEJARANO ROBLES, 1985; GONZÁLEZ SÁNCHEZ, 1994, AGUILAR GARCÍA, 1998; CRUCES y RUIZ, 2004). Presenta una sencilla planta de 14,6 x 6,0m la nave central y 6,0 x 6,0m el presbiterio, con una altura de 7,0m a los tirantes y 8,5m al almizate. Tiene la forma propia de las iglesias mudéjares, con arco toral marcando el paso al presbiterio, cuadrado, que se alza sobre gradas. La única nave se cubre con armadura rectangular con tres faldones, careciendo del faldón que contacta con el arco toral. El almizate está adornado con tres paños enlazados, y los cinco tirantes se apoyan sobre canes con perfil en “S” empotrados en el alicer, rematado con moldura tallada en forma de cuerda. La cabecera presenta una armadura cuadrada de lima-bordón y almizate decorado de lazo, mostrando una estrella de doce encerrada en un patrón cuadrado que se completa con tirantes de ángulo empotrados en el friso (AGUILAR GARCÍA, 1998). Tras los saqueos de 1931 y 1936 fue restaurada con bastante fidelidad en 1953, se intervino en la cubierta afianzando sus ensamblajes, reponiendo su tablazón, al tiempo que se retejó con la teja morisca primitiva (ATENCIÓN, 1953).

Se ha elegido esta armadura por la sencillez de su estructura de par y nudillo, con unas reducidas dimensiones, por la escasa iluminación que pone a prueba la eficacia del escáner y por la disponibilidad y facilidad dada por el Obispado de Málaga para la realización de este estudio.

La elección del escáner

Dadas las necesidades para realizar este trabajo, el escáner más adecuado debía utilizar tecnología de medición láser, basada en fase, ya que las distancias máximas a escanear eran de 20 m y el tiempo de ejecución disponible era reducido, pues debían tomarse los datos sin interferir en el culto diario de la iglesia, por tanto debía ser una captura rápida. La alta capacidad de muestreo espacial también era un criterio de elección muy importante, por tanto la herramienta seleccionada debía tener el mayor rango angular posible de trabajo.

Para llevar a cabo la tarea se optó por utilizar el sistema activo, en concreto el escaner Focus 3D x 130 de la empresa FARO, que tiene la ventaja de poder tomar una gran cantidad de puntos de alta precisión en un tiempo relativamente corto; y se realizaron múltiples capturas desde distintas posiciones en diferentes estaciones para obtener una cobertura completa de las armaduras. Funciona por medio del envío de un haz de láser infrarrojo hacia el centro de un espejo giratorio. El espejo desvía el laser en rotación vertical alrededor del entorno que se escanea, y luego la luz dispersada de los objetos circundantes se refleja en el escaner. Por precio y prestaciones, se adaptaba perfectamente al resultado que buscábamos.

Toma de datos con el escáner

Para medir la distancia al objeto, el Focus 3D utiliza la tecnología de medición en fase. Esto significa que el haz de láser es modulado mediante ondas constantes de diferente longitud. La distancia del escáner al objeto se determina con exactitud al medir los desfases en las ondas del haz de láser, las coordenadas X, Y y Z de cada punto se calculan utilizando codificadores de ángulos para medir la rotación del espejo y la rotación horizontal del Focus 3D. Estos ángulos se codifican simultáneamente con la medición de la distancia. La distancia, el ángulo vertical y el ángulo horizontal forman una coordenada polar (ϑ, α, β), que luego se transforma en una coordenada cartesiana (x,y,z). El escáner cubre un campo de visión de 360° x 300° (FARO Technologies Inc., 2012).

Para la toma de datos, la disposición del escáner se planificó en cinco estaciones bajo la armadura a estudiar, situándose seis esferas de referencia de 140 mm bien distribuidas bajo las superficies a analizar y a distintas alturas sobre el nivel del suelo, para permitir el posterior registro de las diferentes estaciones (fig. 1).

A continuación, el escáner fue posicionado sobre un trípode nivelado, antes de su puesta en funcionamiento. Se determinaron los parámetros de medida del escáner, definiendo el área a escanear, entre 360° en horizontal y 320° en vertical.

Para la realización del presente trabajo se ha utilizado una resolución de 43,7 Mpts (10,20x4.276 puntos) y el tiempo medio empleado por estación ha sido de 30 min, consiguiendo con ello una precisión de 6,136 m/m. a 10 m. El escáner trabajó con ángulo constante entre dos puntos consecutivos, coordenadas polares, y por tanto la resolución estuvo determinada por la distancia del punto al escáner.

El escáner permitió ajustar la distancia y su resolución. Los datos se almacenaron en formato .fls, para posteriormente ser procesados con el programa SCENE (FARO) o el Realworks de TRIMBLE, que nos permitió obtener las cotas precisas (longitud, altura, grosor y anchura) de todos los elementos que componen la armadura, y con ello se levantaron planos CAD en 2D.

RESULTADOS

Con el trabajo realizado se ha logrado obtener una imagen virtual en 3D de la armadura de la iglesia parroquial de San Lázaro, que contiene todos sus elementos, habiéndose conseguido dimensionar cada uno de ellos con una precisión de ± 2 mm en imágenes de cota (figs. 2-5).

La obtención de cotas se realiza mediante el posicionamiento del puntero del ratón del ordenador sobre el punto origen de la cota y su desplazamiento hacia el final de la cota. Para el mejor ajuste en la señalización del punto, es posible realizar un zoom todo lo amplio que sea necesario, teniendo en cuenta que estamos midiendo distancias entre puntos espaciales, existiendo la posibilidad de medición horizontal con señalamiento de la diferencia de nivel entre ambos puntos de cota.

Es de destacar cómo los nudillos de este paño de lazos se encuentran nivelados con la tablazón, habiéndose añadido una pieza para mantener la alineación de los nu-

dillos con los pares, detalle que se observa de la sección obtenida de la nube de puntos (fig. 3).

A partir de las cotas obtenidas se pudieron elaborar los planos CD 2D (fig. 6).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En la armadura de San Lázaro se ha podido analizar pieza a pieza el total de sus elementos, comprobar su estado y analizar sus defectos. Se han podido realizar planos detallados y generales, comprobar el reparto irregular de sus pares y los refuerzos de algunos de sus tirantes.

El escáner 3D ha resultado ser un medio útil y preciso para el estudio de la armadura mudéjar de la iglesia de San Lázaro de Málaga, y su uso podría ser extrapolable a armaduras similares u otros bienes patrimoniales en general. Se pueden documentar edificios complejos, uniendo mediciones del interior con el exterior. Entre las ventajas puede destacarse la rapidez del método, la economía de medios y la precisión y robustez de la base de medición creada, sin interferir en el desarrollo diario de las funciones de una iglesia o monumento.

Se puede afirmar que el trabajo desarrollado en la toma de datos con el escáner 3D ha resultado realmente práctico, la posibilidad de un fácil uso (sólo se necesita un operario para su manejo) y la reducción de costes de producción en la obtención de datos hacen de esta técnica una herramienta muy útil en el campo de la investigación y de la conservación del patrimonio. Su uso nos permite obtener reservorios fidedignos, con geometrías reales medibles, a escala real, de cualquier bien patrimonial. Además, puede ser una herramienta para la divulgación del patrimonio cultural cara al turismo a través de modelos virtuales.

La documentación resultante proporciona información muy en detalle de las condiciones estructurales del edificio, lo que puede servir de base para promover medidas de restauración o conservación basadas en criterios sólidos. Además, permite comparar los datos obtenidos con su forma geométrica ideal.

Una vez creada la base de datos, podría ponerse a disposición del público en general y de las instituciones interesadas en este tipo de información, con fines divulgativos y/o científicos.

Se trata de un proyecto con una clara visión multidisciplinar, donde intervienen especialistas en historia, arquitectura, informática y en restauración, además de la propia iglesia en este caso, lo que aporta una visión amplia que se traduce finalmente en unos resultados sólidos.

Este trabajo se enmarca en un futuro proyecto a desarrollar a partir de la solicitud de ayudas a la investigación y la innovación que la Comisión Europea financia, en el contexto del Programa Marco Horizonte 2020. Dicho proyecto pretende la creación de una base de datos sobre el patrimonio arquitectónico de la ciudad de Málaga, información que podría ponerse a disposición del público en general y de las instituciones interesadas, con fines divulgativos y/o científicos.

AGRADECIMIENTOS

A la empresa Nadir Servicios Técnicos, S.L., vinculada con el grupo de empresas SANDO, de servicios geomáticos para proyectos de Ingeniería, sin cuya desinteresada colaboración este trabajo no hubiese sido posible. Al párroco de San Lázaro, por las facilidades dadas en el desarrollo de este estudio.

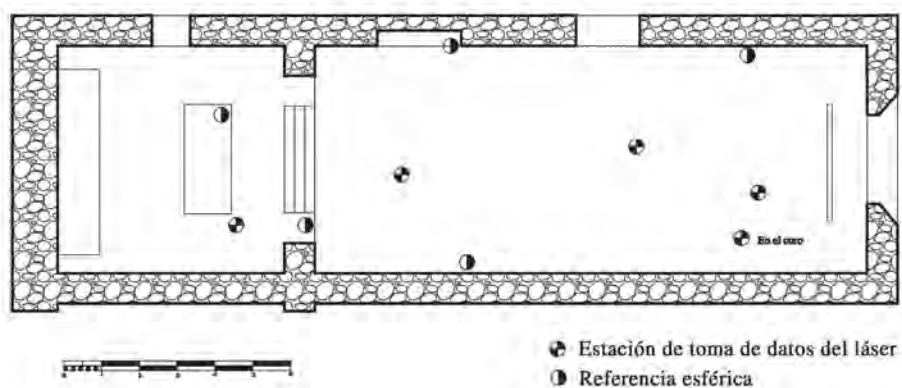


Fig. 1. Planta de la iglesia de San Lázaro, con disposición de estaciones del láser y esferas de referencias.

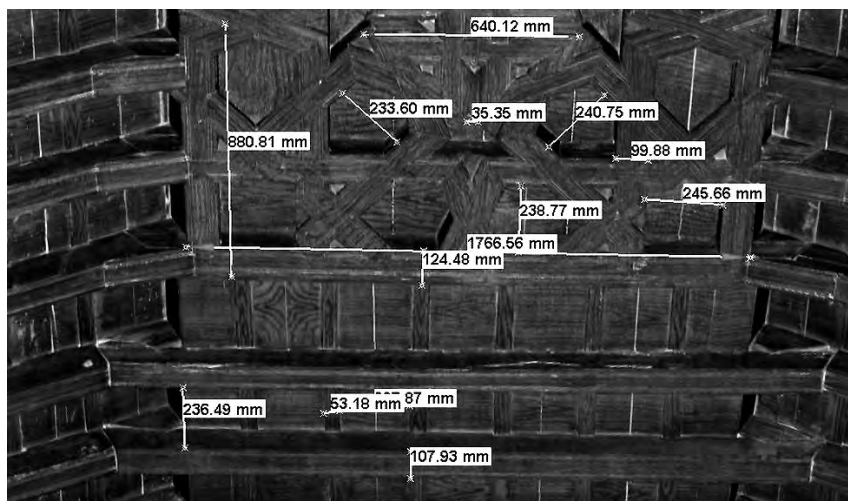


Fig. 2. Cotas de la zona de lazos central del almizate.

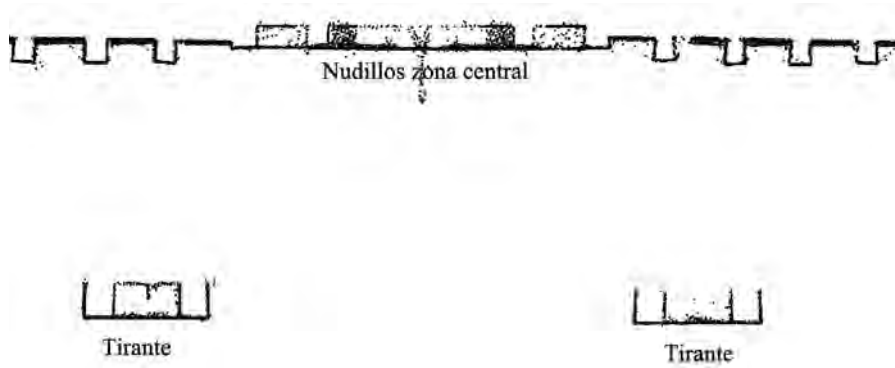


Fig. 3. Sección longitudinal del almizate en zona central.



Fig. 4. Cotas de detalles de los elementos de la armadura.

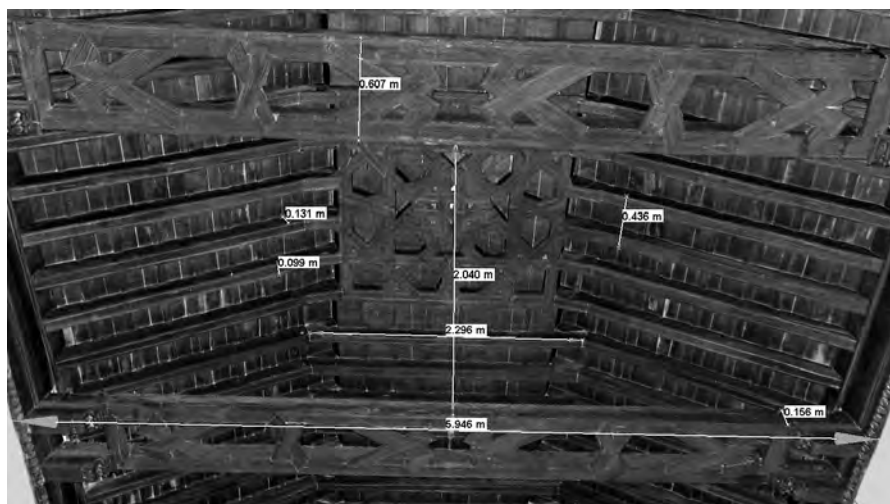


Fig. 5. Toma de cotas generales de la armadura.

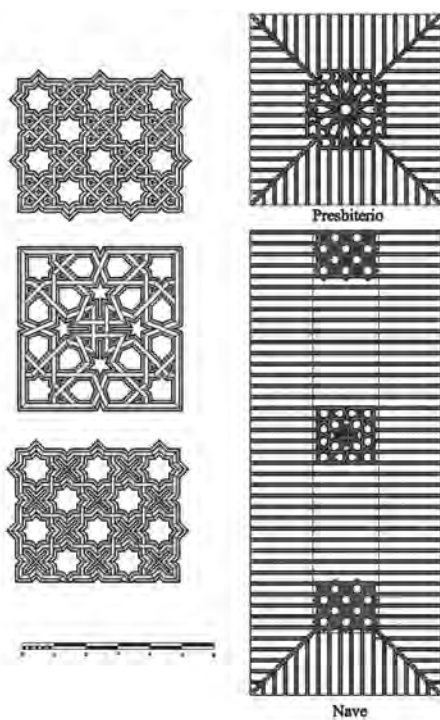


Fig. 6. Planos en 2D realizados con AutoCAD, armaduras de planta general, presbiterio y detalles del almizate.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR GARCÍA, M.^aD. (1979), *Málaga Mudéjar, Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad de Málaga.

AGUILAR GARCÍA, M.^aD. (1998), *Málaga: (1487-1559) Arquitectura y Ciudad*, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

ATENCIA, E. (1953), *Proyecto de restauración de la iglesia de San Lázaro (Málaga)*, Archivo Díaz de Escobar, Caja 331.

BEJARANO ROBLES, F. (1985), *Los Repartimientos de Málaga*, Universidad de Málaga y Ayuntamiento de Málaga, tomo I.

CyArkEurope, 152 Morrison Street, United Kingdom. <http://archive.cyark.org> (Acceso el 29 de junio de 2014).

CRUCES BLANCO, E. y RUIZ POVEDANO, J.M.^a (2004), *Inventario de acuerdos de las actas capitulares del Consejo de Málaga (1489-1516)*, Granada, Universidad de Granada.

FARO Technologies Inc. (2012), Manual del FARO[®] Laser Scanner Focus^{3D}. <http://es.scribd.com/doc/72847376/e871-Faro-Laser-Scanner-Focus3d-Manual-Es> (Acceso el 29 de junio de 2014).

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V. (1994), *Perfiles de su historia en documentos del Archivo Catedral (1587-1516)*, Málaga, Gráfica Atenea.

GREJNER-BRZEZINKE, D.; LI, R.; HAALA, H. y TOTH, C. (2004), «From mobile mapping to telegeoinformatics: Paradigm shift in spatial data acquisition, processing and management, Photogrammetric Engineering & Remote Sensing», *Photogrammetric Engineering & Remote Sensing*, 70(2), pp. 197-210.

LEVOY, M.; GINSBERG, J.; SHADE, J.; FULK, D.; PULLI, K.; CURLESS, B.; RUSINKIEWICZ, S.; KOLLER, D.; PEREIRA, L.; GINTON, M.; ANDERSON S. y JAMES DAVIS, J. (2000), «The Digital Michelangelo Project: 3D Scanning of Large Statues», *Proceedings of the 27th Annual Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques*, pp. 131-144.

LLORDEN, P.A. (1960), *Escultores y entalladores malagueños*, Ávila, Ediciones del Real Monasterio del Escorial.

NUERE, E. (2005), «La carpintería española y su inventario», *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, pp. 799-802.

SANTANA, M. et al. (2006), «Teoría y práctica del escaneado láser terrestre. Material de aprendizaje basado en aplicaciones prácticas», *Herramientas de aprendizaje para el levantamiento tridimensional avanzado en la conciencia de riesgos*, 3DRiskMapping. Agencia Flamenca del Programa Europeo Leonardo Da Vinci.

LA OBRA FOTOGRÁFICA DE JOSÉ GALIAY Y SU RELACIÓN CON LA RECUPERACIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL ARTE MUDÉJAR

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

El trabajo fotográfico de José Galiay (1880-1952) se fundamenta en toda una extensa tradición donde confluyen, a su vez, factores de muy diversa índole que van desde la práctica excursionista a las primeras preocupaciones por la salvaguarda y protección del patrimonio histórico-artístico que se materializarán en las primeras normativas legales, así como en la definición de inventarios y catálogos monumentales del país. De todo ello participa la iniciativa de este estudioso, que, asimismo, es expresión del sentir de buena parte de la intelectualidad aragonesa en relación a la defensa de un todavía parcialmente conocido patrimonio regional, cuya integridad es vista decrecer paulatinamente por diferentes causas. Por tanto, su iniciativa debe ponerse en relación a la de otros investigadores –cuya labor histórica se complementa, en numerosas ocasiones, con el acopio de materiales fotográficos que les podrán servir para ilustrar sus propias investigaciones– como Ricardo del Arco o Juan Cabré.

En última instancia, debemos situar los trabajos de Galiay en el contexto de la reivindicación intencionada del arte mudéjar como un estilo con entidad y valores propios frente a otros de raíz cristiana (románico y gótico) que habían acaparado buena parte de la atención de los especialistas quedando, en cierta manera, orillada esta manifestación, definida, en el mejor de los casos, como el estertor del esplendoroso arte hispanomusulmán.

CONTINUACIÓN DEL ESPÍRITU REGENERACIONISTA POSTNOVENTAYOCHISTA: EXCURSIONISMO, FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO CULTURAL

Después de algunos primeros intentos sistematizadores de establecer conjuntos más o menos homogéneos sobre el patrimonio artístico del país, que obedecen básicamente a iniciativas particulares, debemos hablar de una serie de actuaciones, al-

gunas de las cuales presentan un marchamo institucional, que van a perseguir un recuento efectivo de los bienes patrimoniales con el objeto de su preservación. Pero antes de que entraran las administraciones públicas, conviene referir la acción de algunas entidades privadas que manifestaron un notable interés por comprender y estudiar las costumbres, tradiciones y el propio patrimonio artístico de un determinado territorio, imbuidas por el espíritu regeneracionista surgido tras la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898. En este sentido, son especialmente interesantes las campañas llevadas a cabo por entidades como el Centre Excursionista de Catalunya¹. En efecto, el componente excursionista –referido en la propia denominación de la entidad– es clave para substanciar muchas de estas iniciativas, de modo que los factores científicos (naturalista y artístico/arqueológico), deportivo y turístico moverán a estos aficionados a salir con sus cámaras para registrar los motivos –a su juicio– más interesantes. Dicha entidad, una de las pioneras (fundada en 1891), creó en 1905 una sección de fotografía, que con el tiempo desarrollaría una gran vitalidad, que pondría en conocimiento de asociados y del público en general, a través de diversas actividades (exposiciones, concursos fotográficos, publicaciones, etc.), todo ese patrimonio cultural que se citaba anteriormente, y no sólo el de Cataluña, puesto que también encontramos en su *Boletín* numerosos artículos e imágenes de arte y arquitectura aragoneses².

Dentro de nuestra región, observamos igualmente el asentamiento de un fenómeno similar que vincula excursionismo con fotografía, de la mano del Ateneo de Zaragoza, organismo que organizó varias excursiones por todo el territorio aragonés. La primera data de octubre de 1901, mismo año en que se forma una sección fotográfica que “se propone realizar excursiones y formar un álbum fotográfico de Aragón, donde se vayan reuniendo fotografías de tipos y escenas de nuestra vida y costumbres regionales y de los restos arqueológicos de más importancia que subsistan”³.

Es precisamente en el contexto del Ateneo zaragozano donde, según los especialistas, José Galiay gestó algunas de sus iniciativas editoriales como *El castillo de la Aljafería* (1906), con textos y dibujos del propio autor, y *Aragón artístico* (1907), cuyas ilustraciones (dibujos y acuarelas tomados del natural) “son meros instrumentos de delectación y goce estético más que imágenes objetivadas y cientifi-

1. Véase VV.AA., *Centro Excursionista de Cataluña. Club alpino catalán. Club de esquí de Cataluña, 1876-1951*, Barcelona, 1951. Con especial atención, al capítulo de G. SALA ROSÉS, «Breve ojeada a nuestra labor fotográfica», pp. 112-118. Véase también J. CORTADELLA I MORRAL, «La investigación arqueológica en las asociaciones excursionistas catalanas (1876-1915)», en G. MORA y M. DÍAZ-ANDREU (eds.), *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga y CSIC, 1997, pp. 273-286.

2. Más información en J. ROMA, «Aragón en el objetivo. Los fotógrafos del Centro Excursionista de Cataluña. 1890-1939», *Temas de Antropología Aragonesa*, 8, 1998, pp. 85-112.

3. Noticia proveniente de la *Revista de Aragón*, año 1901, p. 379. De algunas de estas excursiones organizadas por el Ateneo zaragozano nos informan coetáneamente V. CASTÁN, «Excursiones pirenaicas», *Revista de Aragón*, junio de 1902, p. 428. M. DE PANO Y RUATA y C. AGUILAR, «Excursiones por Aragón», *ibidem*, pp. 473-476, Y M. DE PANO Y RUATA, «Excursiones del Ateneo», *Revista de Aragón*, julio-agosto-septiembre de 1904, pp. 354-373. En este último texto, el autor señala que los excursionistas visitaron las localidades de Daroca, Monzón, Sariñena, Sijena, etc.

cas”⁴. Estos vínculos entre la entidad zaragozana y Galiay se comprenden al valorar las siguientes palabras de un tal “Dr. Cliché”, seudónimo que, para Virginia Espá, esconde la verdadera identidad del médico y fotógrafo que nos ocupa⁵:

“Aragón no es bien conocido, ni siquiera de los mismos aragoneses: para conocerlo sería menester que muchos individuos dedicaran largos años al estudio, recorriendo, anotando cien mil hechos, etc. (...) Todos juntos, sin embargo, podríamos lograr que quedase como objeto de estudio permanente para nosotros mismos y para los venideros.

(...) Supongamos que algún aficionado a la fotografía se decidiese por el paisaje; ¿qué de elementos pictóricos, a propósito para cuadros de la tierra, no podrían proporcionar a nuestros pintores, ya se tratara de los lindos bosquecillos de la ribera del Ebro, ya de las áridas llanuras de Huesca, o los pintorescos y accidentados valles de la cordillera pirenaica? Otros podrían aficionarse a los retratos de la gente del país, con los típicos trajes de región o valle, en la plaza, en el campo (...); escenas populares: bailes, corridas de pollos, juegos y diversiones públicas, procesiones, etc. (...) Hasta para los estudios más graves podrían proporcionar materia útil la gente menos instruida, fotografiando monumentos, edificios, ruinas, documentos, objetos de cerámica, imagen es de santos, cuadros antiguos y modernos, joyas interiores de templo, fachadas, torres, etc., etc. (...) Podrían conocerse, aunque en pequeño esbozo, las industrias locales, con las fotografías de talleres, instrumentos, productos, escenas de trabajo campestre, etc., etc.”⁶.

Palabras que parecen prefigurar su posterior labor sobre el Fichero de Arte iniciada en los años treinta, como enseguida abordaremos.

Por su parte, el Ateneo turolense, a través de su publicación homónima (posteriormente *Heraldo de Teruel*), dio a conocer en su sección «Teruel histórico, artístico y monumental» noticias e informaciones, acompañadas de sendas ilustraciones, sobre los edificios mudéjares de la capital⁷.

LA CONSCIENTE DEFENSA DEL PATRIMONIO A CARGO DE LAS INSTITUCIONES: LA CONSTITUCIÓN DE LOS PRIMEROS CATÁLOGOS MONUMENTALES

Tanto de los grabadores/fotógrafos pioneros decimonónicos, como del afán clasificatorio positivista vinculado con las entidades que acabamos de analizar en el epígrafe precedente, son continuadores en nuestra región José Galiay y Juan Mora

4. R. CENTELLAS SALAMERO, «Españoles arabizados, mudéjares del siglo XX». José Galiay Sarañana, entre el regeneracionismo y la erudición académica», en J. GALIAY SARAÑANA, *Arte mudéjar aragonés*, edición facsímil al cuidado de G.M. BORRÁS GUALIS, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2002, p. 16. Asimismo, sobre las actividades del Ateneo, véase F. SORIA ANDREU, *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993.

5. V. ESPÁ LASAOSA, *Juan Mora Insa (1880-1954): afición, profesión y encargo en la fotografía aragonesa*, Tesis Doctoral inédita dirigida por Alfredo Romero Santamaría y Manuel García Guatas, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Existe un ejemplar en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza: Signatura SP-355. La autora hace referencia a las fotografías de José Galiay de “temática” mudéjar en pp. 111-112.

6. DR. CLICHÉ, «Un poco de fotografía», *Revista de Aragón*, junio de 1901, pp. 182-185.

7. Citado por A. PÉREZ SÁNCHEZ, «Crónica historiográfica del mudéjar turolense», en G.M. BORRÁS GUALIS (coord.), *Teruel mudéjar. Patrimonio de la humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, p. 118.

Insa, pero también Ricardo Compairé, Ignacio Coyne o Ricardo del Arco, entre otros. En general, se trata, por tanto, de iniciativas particulares (a veces encuadradas en entidades asociadas al excursionismo), dentro de la fotografía amateur, salvo excepciones como la que materializó la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Huesca a principios del siglo pasado. Como es sabido, este tipo de comisiones datan ya de los años cuarenta del siglo XIX, en que fueron creadas para gestionar todo lo relacionado con la enajenación y posterior venta del patrimonio religioso, como consecuencia de la Desamortización de Mendizábal (1836). Así, una de las primeras noticias en que se nos informa de la utilización de la fotografía como instrumento documental data de finales de 1876, en que el vicepresidente de la Comisión de Huesca, Vicente Carderera, manifestó que,

“... siendo de necesidad urgente el practicar algunas reparaciones en los claustros de San Pedro el Viejo y en la Iglesia de San Miguel de Foces, y no pudiendo disponer esta Comisión de ninguna clase de recursos para tal objeto (...), convendría obtener unas fotografías de dichos edificios para remitirlas a la Real Academia de San Fernando, a fin de que, viéndose por ellas la importancia verdaderamente notable de ambos edificios, tal vez se pudiera interesar a dicho Centro para que señalase alguna cantidad con que atender a su reparación”⁸.

Ya en la centuria posterior, la siguiente noticia vinculada con la creación de inventarios, ficheros o compendios de fotografías sobre arte, gestionada por una institución pública, nos lleva a referir la trascendente puesta en marcha del Catálogo Monumental de la Nación⁹ (a través de una Real Orden promulgada en junio de 1900) a cargo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (que contaría con el asesoramiento de las Reales Academias), el cual se proponía compendiar de modo exhaustivo todos los bienes muebles e inmuebles de interés. El trabajo, articulado a partir de las diferentes provincias, se encargaría a distintos comisionados que dispondrían de un plazo determinado para efectuar el trabajo de campo (obtención de los datos *in situ*) y la redacción de las conclusiones. El primero de los iniciados fue el correspondiente a la provincia de Ávila, encomendado a un joven Manuel Gómez-Moreno, quien fue uno de los más influyentes catedráticos de Historia del Arte de la Universidad española de la primera mitad del siglo XX. La fotografía se convertía en una novedosa y útil herramienta para la consecución de estas monografías. El mismo carácter asumirá el medio fotográfico en otras instituciones como la Junta de Ampliación de Estudios, creada en 1907, de la que surgirán otros organismos (como el Centro de Estudios Históricos, la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas o la Escuela Española de Arqueología, entre otras), cuyos gestores tratarán de aproximar estas entidades a los estándares científicos y metodológicos del resto de Europa¹⁰.

8. Citado por M. ABAURRE VALENCIA, «La fotografía de Ricardo del Arco: la imagen al servicio del patrimonio cultural», en J.M. PESQUÉ LECINA (coord.), *Ricardo del Arco. Fotografías de historia y arte, 1914-1924*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2009, pp. 67-68.

9. Sobre las características y condiciones de desarrollo de esta iniciativa, véase J.C. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, «Reflexiones sobre el Catálogo Monumental de España», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 15, 1996, pp. 162-166.

10. Tomado de S. GONZÁLEZ REYERO, *La fotografía en la arqueología española (1860-1960). 100 Años de discurso arqueológico a través de la imagen*, Madrid, Real Academia de la Historia y Universidad Autónoma de Madrid, 2006, p. 210.

Siguiendo fielmente estas premisas de aplicación de los últimos recursos a la investigación sobre el patrimonio cultural, hay que situar la labor del turolense Juan Cabré y Aguiló (1882-1947), que se ocupó de su provincia, entre 1909 y 1910, cuyo texto todavía hoy sigue inédito. Además de ser uno de los grandes estudiosos del arte prehistórico, al que dedica el tomo I, puso en valor numerosos monumentos arquitectónicos (tomo II), ocupándose sobre todo de la capital, en la que analizó con detalle los más señalados edificios mudéjares (con casi una cuarentena de fotografías), desde el artesonado de la catedral hasta culminar con las célebres torres¹¹.

Finalmente, en el seno del Centro de Estudios Históricos que antes mencionábamos, y por iniciativa de Manuel Gómez-Moreno y el también historiador Ricardo de Orueta, a instancias de la Dirección General de Bellas Artes como institución patrocinadora, se gestó un último proyecto compilatorio que merece la pena citar: el Fichero de Arte Antiguo (promulgado en la Real Orden de junio de 1931)¹². En la actual fototeca del CSIC, en lo que concierne a imágenes centradas en el arte mudéjar, se han documentado numerosas fotografías correspondientes a las tres provincias aragonesas, tanto de las capitales como de los pueblos. Los investigadores que han valorado estos fondos no aportan nombres propios de los artífices, salvo el de Ruiz Vernacci, autor de fotografías del muro mudéjar de la Seo de Zaragoza¹³.

CARACTERÍSTICAS Y VALORACIÓN DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE JOSÉ GALIAY SOBRE ARTE MUDÉJAR

Toda esta extensa contextualización ha servido para situar en un ambiente socio-cultural determinado la constitución de sendos compendios de imágenes sobre el patrimonio histórico-artístico nacional. En medio de ese panorama, debemos reconocer la iniciativa de José Galiay, alumbrada, a su vez, como fruto de extensas inquietudes por parte de algunos organismos en Aragón que durante el primer tercio del siglo XX desplegaron una suerte de regionalismo heredero de las anteriores premisas regeneracionistas, como el Círculo de Estudios Aragoneses, fundado por el catedrático de Historia Andrés Giménez Soler, en 1929, el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón y otras instituciones de una trayectoria más amplia en el tiempo y con un consolidado prestigio a sus espaldas, como la Real Sociedad Económica Aragonesa de

11. M. MARINÉ, «Cabré inédito: Los *Catálogos Monumentales* de Teruel y Soria», en J. BLÁNQUEZ PÉREZ y B. RODRÍGUEZ NUERE (eds.), *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental*, catálogo de exposición, Madrid, del Patrimonio Histórico Español, Universidad Autónoma de Madrid y Museo de San Isidro, 2004, pp. 321-322. Véase también al respecto W. RINCÓN GARCÍA, «Los Catálogos Monumentales de Aragón: tres provincias, tres realidades», en A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE et al. (coord.), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, pp. 151-177.

12. Sobre esta iniciativa, véase J.C. HERNÁNDEZ NÚÑEZ y A. LÓPEZ-YARTO, «El Fichero de Arte Antiguo y la Fototeca del Departamento de Arte “Diego Velázquez” del Centro de Estudios Históricos (C.S.I.C.)», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 22, 1998, pp. 110-117.

13. Tomado de W. RINCÓN GARCÍA, R.M. VILLALÓN HERRERA y R. IBÁÑEZ GONZÁLEZ, «Fondos aragoneses en la fototeca del CSIC», *Artigrama*, 27, 2012, p. 266.

Amigos del País o la Academia de Bellas Artes de San Luis. En 1932, aparecen las primeras menciones al Fichero de Arte que estaba confeccionando Galiay, quien seguiría un sistema de trabajo basado en fichas en las que recopilaba información bibliográfica publicada sobre una determinada obra artística, acompañada de numerosos dibujos y fotografías. Un sistema que había sido desarrollado por instancias académicas europeas y que estaba haciendo avanzar a la disciplina de la Historia del Arte, como antes mencionábamos para la confección del primer tomo del Catálogo Monumental de la Nación¹⁴. Dos años después, Fernando Castán Palomar confirmaba la actividad de nuestro fotógrafo y el vínculo con las citadas instituciones:

“De sus largas correrías por Aragón (Galiay) guarda un fichero fotográfico muy interesante: más de tres mil fotografías inéditas de monumentos y motivos artísticos, acompañadas de cuantos datos e informes se han publicado acerca de ellos y de un completísimo índice bibliográfico. Este fichero ha servido de base para organizar el de Estudios Aragoneses de la sección de cultura creada por la Sociedad Económica Aragonesa”¹⁵.

De hecho, el propio Galiay, todavía a principios de la década de los cuarenta, seguía desarrollando esta iniciativa de carácter enciclopédico de recoger datos e imágenes del patrimonio artístico aragonés. Con todo este volumen de información, se afirmaba desde la prensa, “pueden ser hechos trabajos de algún interés, y del conjunto podría salir la Historia del Arte Aragonés”¹⁶. Ficheros de arte que generalmente estaban orientados para uso de estudiosos y arquitectos, así como para ilustrar diversas publicaciones relacionadas con la materia¹⁷.

Bajo un parecido sistema de trabajo, actuó en similares fechas el zaragozano Juan Mora Insa, quien recorrió todo Aragón para fotografiar los elementos artísticos de mayor interés; junto a las imágenes redactaba una ficha, más somera de información, pero que nos habla igualmente de ese mismo espíritu recopilatorio y positivista¹⁸. Mora Insa, por otra parte, encarnaba bien al profesional de la fotografía que se movía en función de los diferentes encargos que recibía por instituciones y entidades o para colaborar en prensa y revistas. Una de estas instituciones fue el Ministerio de Educación, que solicitó la confección de un catálogo sobre el patrimonio arquitectónico aragonés a finales de los años veinte¹⁹.

14. R. CENTELLAS SALAMERO, *op. cit.*, pp. 24-29.

15. F. CASTÁN PALOMAR, *Aragoneses contemporáneos, 1900-1934*, Zaragoza, Ediciones Herrein, 1934, pp. 181-182.

16. ANÓNIMO, «Por el arte Aragón», *Amanecer*, 25-10-1942, p. 8.

17. Como así figura en algunos anuncios en que Juan Mora Insa hace publicidad de su trabajo. Véase un ejemplo en el número 4, enero de 1926, de *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, s/p: «Juan Mora Insa. Ampliaciones-Reproducciones. Trabajos fotográficos para profesionales. Importante Archivo de Arte Aragonés...».

18. Además de la Tesis Doctoral de Virginia Espá, antes citada, véanse: VV.AA., *Imágenes de Aragón, ayer: Fotografías del Archivo Mora*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1986 y A. FUENTES DE CÍA (Catalogación y texto), *Juan Mora Insa: archivo fotográfico de arte aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994.

19. R. UTRERA GÓMEZ, «Fotografía y memoria de Aragón en la colección fotográfica de Patrimonio Nacional», *Artigrama*, 27, 2012, p. 249.

Otra diferencia substancial con Galiay atañe al interés que está detrás de la obtención de las fotografías: “las imágenes de Mora Insa no respondían a unas especiales preferencias estéticas o necesidades eruditas, sino que eran el fruto de un trabajo sistemático y despersonalizado de documentación fotográfica”²⁰. Mientras que en el caso del nombre que nos ocupa, existe una evidente preocupación intelectual de recuperación patrimonial y de estudio científico.

Como antes hemos citado, los intereses de Galiay, médico de profesión, en relación con el medio fotográfico surgen siendo este muy joven, y siempre vinculado al patrimonio artístico; un interés que se sitúa en coherencia con una particular atracción por el arte que le llevaría a practicar otras manifestaciones como el dibujo o el grabado a lo largo de toda su vida²¹.

Del mismo modo, sus primeras aproximaciones al mudéjar se concretan en torno a 1906, con una primera monografía sobre el palacio de la Aljafería, ilustrada en esta ocasión con dibujos, que se complementa al año siguiente con la edición del álbum *Aragón artístico*, dedicando nueve de sus veinte entregas al arte mudéjar, estilo que según Galiay “en Aragón tuvo más y mejores intérpretes que en el resto de España, muéstrase todavía con la abundancia de sus mejores tiempos, especialmente en las torres y ábsides de nuestras iglesias. Muchas son las joyas de este estilo que pueden citarse como ejemplarísimos modelos”²².

Muchos años después, ya en 1944, la Institución “Fernando el Católico” publicará su ensayo *El lazo, motivo ornamental destacado en el estilo mudéjar. Su trazado simplista*, en el que retoma algunas cuestiones planteadas en el estudio sobre la Aljafería. Consideración sobre lo decorativo geométrico que, a su juicio, representa la principal contribución de este arte a la historia de la arquitectura²³. Breve texto que preludia su gran obra consagrada al estilo, *Arte mudéjar aragonés*, también editada por la Institución “Fernando el Católico” en 1950. No es casual la aparición de tales estudios centrados en este arte en ese período del pasado siglo; resurgimiento que queda corroborado con la gran cantidad de estudios (libros y artículos) que se publican, teniendo una especial relevancia el quehacer de la revista *Teruel*, del Instituto de Estudios Turolenses. Uno de los ejemplos más citados –por su posterior trascendencia– es el artículo de Mariano Navarro Aranda, «La arquitectura cristiana-mudéjar de Teruel», aparecido en el número 10, en 1953²⁴.

Un año antes de la edición del trabajo de Galiay, salió el volumen *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*, integrado en la colección de *Ars Hispaniae. His-*

20. V. ESPÁ LASAOSA, *op. cit.*, p. 278.

21. Sobre los aspectos biográficos y las otras actividades creativas de Galiay, véanse M. GARCÍA GUATAS, «La introducción del Modernismo en Zaragoza y José Galiay», *Artígrama*, 24, 2009, pp. 515-543. Y L. SERRANO PARDO, «José Galiay Sarañana, entre el Arte y la Medicina», *Aragón turístico y monumental*, 339, diciembre de 1996, pp. 28-31.

22. Recogido por R. CENTELLAS SALAMERO, *op. cit.*, p. 38.

23. Según ha afirmado G.M. BORRÁS GUALIS, se trata de la más destacada aportación de Galiay al estudio del arte mudéjar. En «Introducción», en F. ÍÑIGUEZ ALMECH *et al.*, *De la Aljafería*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1998, pp. 36-37.

24. A. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 141-142.

toria Universal del Arte Hispánico. Cuyos textos estuvieron a cargo del arquitecto e historiador Leopoldo Torres Balbás, con imágenes de Lluís Lladó y Fábregas, quien fue nombrado oficialmente fotógrafo de la Escuela Superior de Arquitectura, cargo que ya ejercía desde 1918, a la vez que colaboró en diferentes ocasiones en importantes proyectos para el Patronato Nacional de Turismo²⁵. El redactor de la monografía, que pasa por ser uno de los mejores teorizadores y prácticos de la restauración arquitectónica moderna en España (tiene en su haber la intervención en la Alhambra de Granada, además de otros monumentos de arte hispano musulmán a lo largo de los años veinte y treinta del pasado siglo), presentaba una definición del mudéjar como arte popular, anticlásico y ornamental, último aspecto que lo emparenta con las tesis de Galiay, de hecho, no se descarta una posible influencia del arquitecto madrileño sobre el historiador aragonés²⁶.

Centrándonos ya en el libro de Galiay, se trata de un estudio que presenta un total de 142 fotografías (agrupadas al final como un apéndice gráfico) de la mayor parte de monumentos e incluso algunos elementos de artes decorativas (cerámica y encuadernaciones) de estilo mudéjar que podemos encontrar en nuestra región. En un primer momento, establece una serie de tipologías estructurales para su ordenación, que van desde las torres campanario, que subdivide, a su vez, según su perfil (cuadrado, octogonal, mixto), los ábsides, cimborrios, para pasar enseguida a ocuparse de motivos específicos que redundan en la decoración: ventanales y óculos, muros, decoración en relieve y yesería, entre los que intercala de nuevo aspectos tectónicos (cabeceras, cúpulas). En cuanto a las localidades referidas, aparecen consignadas las poblaciones más destacadas en las que se ubican todos estos ejemplos; principalmente, como ha estudiado el profesor Borrás, aquellas emplazadas en los focos de los ríos Ebro, Jalón y Jiloca, y, por supuesto, la ciudad de Teruel. Y no sólo eso, puesto que el afán exhaustivo y sistemático del autor le llevaría a analizar otros elementos que han pasado desapercibidos para la mayoría de estudios sobre el mudéjar aragonés, como sucede con la decoración de las celosías de la galería de arquillos del convento de monjas concepcionistas en Épila (Zaragoza). Extractamos a continuación un párrafo que nos servirá para considerar el enfoque analítico que emplea:

“En el Palacio de los Conde de Aranda, en Épila, así como en el convento de Concepcionistas que levantó uno de los Arandas frente al palacio, los huecos de las galerías renacentistas que coronan los edificios se adornan con celosías de tipos distintos, unas más moriscas que otras, pero todas con resabios mudéjares: estrellas de seis en mezcla con lazos curvos, octógonos concéntricos en posición encontrada y unidos por rectas, combinaciones de cuadrados y circunferencias, redes de octógonos, lazos curvos, o labores semejantes a éstas, ya degeneradas”²⁷.

25. Datos sobre el fotógrafo tomados de http://biblioteca.cchs.csic.es/archivos/fondo_llado/biografia_llado.php (consulta hecha el 15-06-2014).

26. G.M. BORRÁS GUALIS, «Arte mudéjar aragonés de José Galiay», en J. GALIAY SARAÑANA, *op. cit.*, p. 54.

27. J. GALIAY SARAÑANA, *op. cit.*, p. 162. Comentario que se corresponde con las fotografías custodiadas en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza con las signaturas MF/GALIAY/001346-001353a. Pueden consultarse todas estas imágenes digitalizadas a través del buscador de D.A.R.A. (Documentos y Archivos de Aragón).

Desde el punto de vista formal, las imágenes de Galiay responden a criterios esencialmente denotativos y objetivistas, es decir, no se busca tanto la aportación de una excesiva originalidad a la hora de encuadrar los elementos arquitectónicos mediante composiciones novedosas, sino que nos ofrece imágenes generales escrupulosamente centradas, en las que destaca la torre, el cimborrio o la portada. En efecto, en el caso de la arquitectura, el elemento protagonista destaca poderosamente en el conjunto del cuadro gracias a una ortodoxa composición general, de tal modo que todo responde a un uso funcional del medio fotográfico, por lo que están ausentes las búsquedas estéticas. En este sentido, su práctica se aproxima a la postura aséptica de Juan Mora Insa, quien, según Virginia Espá, también prima las intenciones informativas frente a la experimentación subjetiva a partir de la selección del punto de vista o cualquier otro recurso²⁸.

Por tanto, se trata de trabajos muy diferentes a los que años más tarde abordaría el francés Jean Dieuzaide “Yan”, quien trabajó en diferentes ocasiones para la editorial francesa Zodiaque, especializada en libros de arte; uno de estos libros para los que aportó sus imágenes fue *Catalogne Romane*, escrito por Eduard Junyent en 1961. Algunas de las fotografías que aparecen en este estudio fueron dadas a conocer previamente en el verano de ese año con motivo de una magna exposición que tuvo como tema el arte románico, a instancias del Consejo de Europa, en Barcelona y Santiago de Compostela. Las fotografías de Dieuzaide aúnan los factores objetivos, esencialmente informativos, de acuerdo a la funcionalidad primordial que asumen tales imágenes en el contexto de unos libros destinados a servir como manuales de estudio, con elementos que participan de una voluntad creativa personal del fotógrafo; no extraña viniendo de un autor adscrito a las posiciones estéticas de la denominada “fotografía subjetiva”, que desde los años cincuenta se había erigido como una alternativa a la preeminencia del reportaje. Es por ello que son importantes los juegos plásticos que el francés establece con las líneas y volúmenes de los elementos arquitectónicos²⁹.

CODA FINAL: LA FOTOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA MUDÉJAR EN EL CONTEXTO DE LAS RESTAURACIONES

En numerosas ocasiones, se ha valorado la importancia del fichero de arte de José Galiay por la información que aportaba sobre el estado de conservación de los edificios que posteriormente iban a ser intervenidos. De hecho, durante los primeros años del medio fotográfico, este se erige en un recurso de primer orden para este tipo de actuaciones, tal como certifican los trabajos de la Misión Heliográfica francesa a partir de 1851³⁰. Pues bien, la arquitectura mudéjar a lo largo de las diversas

28. V. ESPÁ, *op. cit.*, p. 340.

29. Para más información, véase R. CENTELLAS SALAMERO (coord.), *Jean Dieuzaide. Por tierras de Aragón*, Catálogo de exposición, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010.

30. Véase al respecto S. FORERO MENDOZA, «Fotografía y patrimonio. La Misión heliográfica de 1851 y la consagración del monumento histórico en Francia», *Ería. Revista cuatrimestral de geografía*, 73-74, 2007, pp. 273-280.

restauraciones –intervenciones que van parejas a su propia reivindicación historiográfica– será una y otra vez documentada mediante sendos reportajes fotográficos que nos aportan mucha información sobre la integridad de los edificios³¹. Así es como desde los trabajos de consolidación de la torre de San Martín en 1924, a cargo del arquitecto Ricardo García Guereta, hasta otros que se desarrollaron en los años inmediatos³², la fotografía siempre ha estado presente bajo un carácter meramente instrumental. Quizá una de las experiencias más conocidas sea la actuación del arquitecto Francisco Íñiguez Almech (1901-1982) en el palacio de la Aljafería de Zaragoza desde 1947. El arquitecto acompañaba su trabajo de un importante material gráfico, con numerosas fotografías tomadas por él mismo, que le servirían para su profesión y, asimismo, para ilustrar los estudios históricos que publicó a lo largo de su vida³³.

Para concluir con esta breve coda y con el conjunto de la comunicación, debemos reseñar que, en septiembre de 1947, con motivo de la auténtica campaña para la creación de un estado de opinión en la prensa zaragozana que perseguía la recuperación del palacio musulmán –en aquella época en manos del Ejército, puesto que tenía las funciones de cuartel– y su posterior rehabilitación, el entonces consejero-delegado de la Institución “Fernando el Católico”, Fernando Solano, encargó a distinguidas personalidades del mundo cultural local que redactasen sendos artículos. Entre los participantes en dicha iniciativa estuvieron Joaquín Albareda, Emilio Alfaro, Ángel Canellas, Fernando Castán Palomar, José Camón Aznar, Federico Torralba o los propios Francisco Íñiguez Almech y José Galiay³⁴. Concurrían de esta manera dos generaciones y dos ocupaciones profesionales distintas, pero unidas por un mismo interés por salvaguardar el patrimonio artístico mudéjar, como sobradamente habían demostrado a través de sus textos y de sus imágenes fotográficas.

31. Véase A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, «Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España», *Artigrama*, 27, 2012, pp. 37-63.

32. Véase A. PÉREZ SÁNCHEZ, «Restauración de las torres de Teruel, materiales y técnicas», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 425-435.

33. Recopilados algunos de ellos por G.M. BORRÁS GUALIS (ed.), *Estudios de arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2002. Entre estos, interesa destacar artículos como «Notas para la geografía de la arquitectura mudéjar en Aragón», publicado originalmente en el *Boletín de la Sociedad Geográfica Nacional*, en junio de 1934. Donde, además de varias fotografías de Mora Insa del cimborrio de la catedral de la Seo y de la iglesia de San Miguel de Zaragoza, se incluyeron otras imágenes del propio Íñiguez, generalmente de las iglesias de los valles del Jalón y del Jiloca (Longares, Mainar, Morata de Jiloca, Maluenda, etc.). Otro texto significativo, profusamente ilustrado con fotos suyas, fue «Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y su evolución», editado originalmente en *Archivo Español de Arte*, en 1937. Véase también otra selección de sus artículos en F. ÍÑIGUEZ ALMECH, *Arquitectura aragonesa. Compilación de artículos. Segunda parte*, J. LABORDA YNEVA (selección), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2003. Aquí encontramos nuevos textos sobre el palacio de la Aljafería, destacando «La Aljafería de Zaragoza. Presentación de nuevos hallazgos», publicado originalmente en las *Actas del Primer Congreso de Estudios Árabes e Islámicos*, en 1964. Comunicación que se acompañaba de un amplio reportaje fotográfico de las obras de restauración del palacio hudí. Finalmente, considérese *Así fue la Aljafería*, discurso pronunciado en el VI Pleno del Colegio de Aragón, el 22 de mayo de 1951, que fue editado por la Institución “Fernando el Católico” al año siguiente.

34. Sobre este hecho, véase F. ÍÑIGUEZ ALMECH *et al.*, *De la Aljafería*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1998. Especialmente, la Introducción, a cargo de G.M. BORRÁS GUALIS, pp. 11-41.

PRESENCIA MUDÉJAR EN LA CARPINTERÍA MEDIEVAL VALENCIANA

Teresa Izquierdo Aranda
Universidad de Valencia

Desde la conquista por Jaime I en 1238 hasta la expulsión de los moriscos en 1609 el Reino de Valencia constituyó una frontera para los estados cristianos. La victoria no supuso una conquista militar a costa del Islam, sino más bien un triunfo personal del monarca quien, tras pactar la rendición con el *sayyid* Abú Zayd refugiado en Aragón, encontró escasa resistencia. Ello le permitió negociar personalmente con el caudillo Zayyan y la población residente, con la promesa de respetar la vigencia de sus costumbres e instituciones a cambio de una rendición pacífica, marcada por la necesidad de mano de obra y el formidable poder de la marca musulmana de *Balansiya*¹. Bajo estas premisas, la mayoría de los habitantes permaneció en el territorio, que se convirtió en el reino con mayor contingente de población musulmana de la Corona.

La conciencia de frontera marcó una fuerte connotación ideológica e influyó decididamente en la convivencia diaria entre colonos cristianos y residentes mudéjares no siempre marcada por el buen entendimiento². De hecho, una de las consignas del nuevo estatuto cristiano fue borrar las huellas del pasado musulmán a través de la reconversión del trazado urbano, de la transformación y consagración de antiguas mezquitas y de la construcción de edificios cívicos con una impronta manifiestamente renovada que sirviese de expresión del afianzamiento del nuevo poder³.

1. Antoni FURIÓ, «Els musulmans valencians, de la conquesta a les Germanies», *Entre terra i fe. Els musulmans al regne de València (1238-1609)*, Sala Estudi General de la Universitat de València, 26 de febrer al 28 de juny de 2009, València, Universitat de València, 2009, pp. 62-63.

2. Manuel RUZafa GARCÍA, «Los mudéjares, una comunidad social excluida. El ejemplo de Valencia y la Corona de Aragón en la Baja Edad media», en E. GARCÍA FERNÁNDEZ (ed.), *Exclusión, racismo y xenofobia en Europa y América*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002, pp. 101-115.

3. Amadeo SERRA DESFILIS, «Orden y decorum en el urbanismo valenciano de los siglos XIV y XV», en Aldo CASAMENTO y Enrico GUIDONI (eds.), *Le città medievali dell'Italia meridionale e insulare*. Atti del convegno, Palermo-Palazzo Chiaromonte, 28-29 Novembre 2002, Roma, Edizioni Kappa, 2002, pp. 39-41.

No obstante, un acercamiento más crítico a las relaciones que mantuvieron ambas comunidades a lo largo de este periodo pronto descubre la lógica de una coexistencia de las relaciones sociales y comerciales, el intercambio de ideas, gustos y técnicas⁴. El modo en que se produjo esta interacción y el fruto de los intercambios sería muy diverso según la parcela a analizar. En cuanto a la carpintería, un estudio sobre el trabajo artístico en madera y su aplicación en la arquitectura en el gótico valenciano revela actitudes confrontadas de rechazo y autoafirmación, conjugadas con aspectos que descubren la admiración y la asimilación de las técnicas y producciones islámicas por parte de los maestros carpinteros que operaron a lo largo de estos siglos.

De hecho, en Valencia la pronta organización de los carpinteros cristianos en una asociación de carácter litúrgico y asistencial pronto cerró el acceso de los alarifes mudéjares al trabajo en carpintería en la ciudad o en su término, pero no la absorción de técnicas y productos propiamente islámicos⁵. Géneros como la obra de mocárabes, la producción de arquibancos “moriscos” o la construcción de techumbres policromadas, en la que los alarifes musulmanes destacaron como expertos, eran altamente apreciados y demandados por la sociedad valenciana⁶. En este sentido, se impone recorrer los primeros pasos de la existencia de la *Almoína e ofici dels fusters* para comprender cómo se organizó en adelante el trabajo en carpintería en la ciudad, y preguntarse hasta qué punto se produjo en Valencia una reconversión de gran parte de los carpinteros musulmanes.

ORIGEN E IDENTIDAD DE LA COFRADÍA DE SAN LUCAS DE LOS CARPINTEROS DE VALENCIA

Justamente situaba Luís Tramoyeres el origen de las asociaciones profesionales en el *Libre del Repartiment*, porque fue ahí en primera instancia donde se halla el fermento de los futuros pactos sociales y las federaciones laborales⁷. En las asigna-

4. Amadeo SERRA DESFILIS, «Convivencia, asimilación y rechazo: el arte islámico en el reino de Valencia desde la conquista cristiana hasta las Germanías (circa 1230-circa 1520)», en Luís ARCINIEGA GARCÍA (ed.), *Memoria y significado. Uso y recepción de los vestigios del pasado*, Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 37-40.

5. Teresa IZQUIERDO ARANDA, *La fustería en la València medieval (1238-1520)*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2014.

6. Jordi RUBIÓ I BALAGUER, *Vida española en la época gótica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pp. 79 y 101.

7. Privilegio V de Jaime I. Otorgado en Valencia el 14 de enero de 1238. Jaime I confirmaba la totalidad de donaciones de obradores y tiendas realizadas por su lugarteniente Eximen Pérez, de acuerdo con las condiciones pactadas con los beneficiarios de las asignaciones. De nuevo mediante privilegio, el rey ratificaba en Lleida el 12 de octubre de 1242 las concesiones en un documento que indicaba las calles y plazas implicadas. Véase L. ALANYA et al. (eds.), *Obra de oro de los privilegios reales de la ciudad y del reino de Valencia, con la historia del cristianísimo Rey Jaime, su primer conquistador*, València, Ajuntament de València, 1999, pp. 18-19. Entre las asignaciones, se adjudicaron a censo albergues y obradores transferidos en una suerte de propiedad en que la donación estipulaba la finalidad productiva a la que los talleres debían destinarse. Luís TRAMOYERES BLASCO, *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*, Valencia, Imprenta Domenech, 1889, pp. 40-41. A partir del privilegio otorgado en Lleida en 1242 se confirmaba, por ejemplo, el reparto de talleres a los zapateros en Vall del Paradís y tres adoberías en la calle Roters.

ciones se verifica la transferencia producida en la industria valenciana, con la sustitución del artesanado islámico, que mantuvo su impronta en determinados sectores como el ladrillo, la cerámica o el tejido del esparto, pero que fue completamente reemplazado en otros como la carpintería, donde en pocos decenios se desvaneció toda huella de su participación⁸. Al calor de esta distribución, con las asignaciones de los talleres en determinadas áreas de la urbe y el establecimiento material de los nuevos colonos en barrios de raíz eclesiástica, se creó el primer grado de cohesión vecinal que originó el ambiente propicio para la aparición de la *almoína*, o limosna, una asociación solidaria de gentes con intereses compartidos en una misma profesión, aglutinadas en torno a un ideal religioso de fraternidad. De la unión de la *almoína* y el oficio nacería la posterior cofradía de oficio⁹.

Así, la concentración topográfica de trabajadores de un mismo sector otorgó a estas asociaciones una decidida impronta artesanal, al tiempo que promovió un espíritu de solidaridad que definiría su configuración inicial. En reuniones más o menos improvisadas se manifestó el despliegue de la acción asistencial ejercida por la *collatio* –la asamblea benéfica de conciudadanos organizada para los funerales– o por la más evolucionada *confratria* –una auténtica corporación solidaria surgida del lógico desarrollo de las competencias de la *collatio*–¹⁰. A ello se unió la orientación de determinadas industrias para que residiesen en zonas cercanas, que fue bien acogida por los artesanos por su carácter práctico, ya que favorecía la prosperidad del oficio al concentrar los puntos de producción y venta, facilitaba las tareas de distribución de las materias primeras y el control de los métodos productivos¹¹. De este modo, la agrupación surgió como respuesta a las condiciones sociales y laborales que constreñían al traba-

8. Sobre las maestranzas valencianas en los oficios de la construcción medieval, véase Juan Vicente GARCÍA MARSILLA y Teresa IZQUIERDO ARANDA, *Abastecer la obra gótica. El mercado de materiales de construcción y la ordenación del territorio en la Valencia bajo medieval*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2013.

9. Félix MARTÍNEZ LLORENTE, «El régimen jurídico de la vecindad medieval y las novedades del *ius commune*», *Las sociedades urbanas en la España Medieval*, Pamplona, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2003, pp. 51-80. La corporación de oficios que serviría de génesis al gremio moderno nace en el entorno de la parroquia como estructura básica de organización residencial. Constituía un módulo de poblamiento de carácter fiscal, organizada en torno a una iglesia, que asumiría el temperamento devoto y asistencial característico de la *almoína* (limosna). El éxito de la implantación del modelo parroquial estuvo en su eficacia, al ser capaz de ordenar e integrar una población heterogénea, formada sobre la base del establecimiento de núcleos familiares autónomos atraídos por la promesa de tierras, ante la urgencia de consolidar los territorios conquistados. El objetivo era garantizar el establecimiento material de los colonos, distribuidos en *collationes* de origen eclesiástico como primera referencia de cohesión, cuya evolución vendría marcada por la atribución adicional de funciones jurídicas, administrativas, fiscales o de defensa a la parroquia.

10. Antonio RUMEU DE ARMAS, *Historia de la previsión social de España. Cofradías, Gremios, Hermandades, Montepíos*, Barcelona, El Albir, 1981, pp. 39-41. La distribución en *collationes* o parroquias se halla descrita en el Fuero de Teruel “*quia si inconfessus obierit in collatione, sepeliatur, nisi existendo sanus et sua memoria elegerit sepulturam*”. Con el término *confratria* los fueros hacían referencia a una corporación más amplia que, al coincidir con la distribución de los oficios en áreas cercanas de la ciudad, conjugaba aspiraciones de defensa profesional y de socorro.

11. Thierry DUTOUR, *La ville médiévale. Origines e triomphe de l'Europe urbaine*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 20. La distribución zonal alrededor de una sede parroquial fomentó la agrupación de profesionales de un mismo oficio en un determinado sector urbano, que dio impulso al espíritu de colectivos que compartían inquietudes y encontraban en la unión mayor energía para la defensa de intereses compartidos.

jador, que encontraba protección en una agregación en principio espontánea, espiritual y religiosa, en la que coincidían además en intereses profesionales compartidos¹².

En este sentido, en los primeros compases de su existencia en el siglo XIII sólo información indirecta delata la progresión de la cofradía valenciana. Facilitada por la sucesión de prohibiciones y privilegios, así como por la reiteración de medidas de vigilancia¹³. Si el fermento corporativo afloraba en la recién estrenada comunidad cristiana, debía también su impulso al espíritu de las leyes otorgadas por Jaime I para fomentar los vínculos de integración a través de la participación en proyectos de colectividad, núcleo embrionario de la cofradía de oficios¹⁴.

Las primeras referencias claras a la existencia de una asociación de carpinteros en Valencia aparecen en las Cortes celebradas en la catedral en 1283. Se trata de la concesión de cuatro prohombres de “cada una de las profesiones, ocupaciones, oficios o artes”, llamados “consejeros”, que se incorporaban en el gobierno municipal en calidad de asesores¹⁵. La elección se limitaba a quince oficios en función

12. María Isabel FALCÓN PÉREZ, «Las cofradías artesanales de la Edad Media», en María BARCELÓ CRESPI (ed.), *La manufactura urbana i els menestrals (segles XIII-XVI)*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, 1991, p. 201. Pese a las prohibiciones reales de los siglos XIII y XIV, la tendencia a la asociación resultó irrefrenable. En el ámbito hispánico se tomaron precauciones, como las interpuestas por Jaime II en Daroca en 1311 en el fuero *Ut monopolia*, en el que trasladaba los motivos del recelo por parte de los poderes públicos. En Castilla Alfonso X el Sabio prohibió su formación en el *Código de las Siete Partidas*, bajo pena de destierro y confiscación de bienes salvo que mediase una autorización real expresa: Guy FOURQUIN, *Histoire économique de l'Occident médiéval*, Paris, Armand Colin, 1979, pp. 180-182. Para comprender la organización del artesanado es oportuno destacar la función económica de la ciudad medieval, dado el relieve del comercio y del mercado como elementos de fijación. Esta confluencia impulsó el despliegue de actividades de carácter social, laboral y político, un juego de relaciones originado por la necesidad intrínseca de solidaridad ante los infortunios. En este sentido, la articulación corporativa fue fruto del crecimiento del siglo XI y caracterizó la vida urbana hasta el Antiguo Régimen.

13. En efecto, en los Fueros de Valencia se establecían ya las bases jurídicas que regularon los oficios, pues sus funciones se desplegaron en el marco de las libertades concedidas por estos. Véase ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, «Los poderes públicos y las ordenanzas de oficios», en María BARCELÓ CRESPI (ed.), *La manufactura urbana i els menestrals (segles XIII-XVI)*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, 1991, pp. 357-372.

14. Fuero XXVIII de Jaime I. Libro II, rúbrica III. Transcrito por Germà COLON y Antoni GARCIA (eds.), *Furs de València*, Barcelona, Barcino, 1974, II, pp. 144-145. A propósito de la libertad de asociación, véase ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 357-372. En efecto, en los Fueros de Valencia se establecían ya las bases jurídicas que regularon los oficios, pues sus funciones se desplegaron en el marco de las libertades concedidas por estos.

15. Privilegio LXXVII. Otorgado en Valencia, 1 de diciembre de 1283, f. 42r. VICENTE GARCÍA EDO (ed.), *Llibre dels privilegis de València*, València, Vicent García, 1988, pp. 96 y 171. *De quatuor probis hominibus in vilo quoque officio eligendis. Sobre l'elecció de quatre consellers de cadascuna de les professions, ocupacions i oficis, i sobre la seua potestat, especialment que sens ells o una part d'ells el Justícia no puga en lo criminal torturar, absoldre o condemnar ningú. I que puguen reunir els homes de cada professió i art. Igualment, expressió i nom dels dits oficis. I com en una sentència es conté que fou dictada seguint el consell d'aquests consellers*. Los oficios que mencionaba eran orfebres, tejedores, sastres, pergamineros, correeros, pañeros, carniceros, freneros, carpinteros, armeros, correos, peleteros, alforjeros, pintores, barberos, escribanos, calafates, pescadores, mulateros, alfareros, chapineros, tahoneros, molineros y cerrajeros. La nómina desvelaba en primicia la constitución de la corporación de carpinteros. Isabel Amparo BAIXAULI JUAN, *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols del oficis i col·legis, València, Universitat de València*, 2001, p. 10. En torno a las repercusiones del decreto, para la historiadora supuso “el verdadero reconocimiento de las organizaciones profesionales artesanales”.

del número de sus miembros y de la antigüedad de la asociación, a los que se concedía libertad de reunión y se les asignaban además amplias funciones. De este modo, se perfilaron los dos tipos de asociación prevalentes en la Valencia de los siglos XIII y XIV: la cofradía y el oficio. La primera como organización centrada en aspectos de carácter benéfico y asistencial, que no estaba necesariamente identificada con un único oficio o perfil profesional, mientras que el oficio, que gozaba de reconocimiento institucional y foral, carecía de la estructura administrativa de la cofradía¹⁶.

Fruto de estos empeños, en octubre de 1290 los carpinteros fundaban uno de los primeros ejemplos de cofradía afiliada a una orden mendicante. Alfonso III autorizaba desde Teruel “*a vos fideles nostri fusterii civitatis et ravillorum Valencie*” la institución de una cofradía en la iglesia de San Francisco del tercer orden de los frailes franciscanos, consagrada a Jesucristo, la Virgen María, san Francisco y todos los Santos¹⁷. El padre franciscano Antonio Saldes recogió en 1916 la licencia de la que, desafortunadamente, salvo la escritura fundacional nada más ha llegado hasta nosotros para esclarecer las vicisitudes de esta primera asociación, de la cual tampoco podemos verificar una eventual correlación con la posteriormente más extensa cofradía de San Lucas¹⁸. Con la esperanza de recuperar más información, sólo cabe reconocer que la comunidad de carpinteros nació con una vocación pía y asistencial para integrar diversos oficios relacionados con el trabajo en carpintería, uniendo a maestros que compartían la madera como materia prima y el hacha y la sierra como herramientas de trabajo.

A medida que se consolidaba la asociación, emergía también una conciencia de grupo ligada a la cofradía. Así, en 1329 fundaron una capilla en la iglesia de San

16. Paulino IRADIEL, «Corporaciones de oficio, acción política y sociedad civil en Valencia», *Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa medieval*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 1993, pp.10-11. También reflexiona sobre los tipos de cofradías Manuel BENÍTEZ BOLORINOS, *Las cofradías en el Reino de Valencia (1392-1458)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 37-52. Concreta en dos variantes principales las modalidades prevalentes entre las asociaciones desarrolladas por la sociedad valenciana coetánea: las cofradías religiosas y las de oficios, a las que se añadirían otras de diversa entidad como la de conversos de Valencia o la de los *Ballesters de la Ploma*. También se expresaba en este sentido LuíS TRAMOYERES BLASCO, *op. cit.*, pp. 46-70. Puntualizaba ya la diversa personalidad de la cofradía de carácter puramente religioso y benéfico representada en órganos de régimen político, y el distanciamiento marcado por el oficio que progresivamente adquiriría un reglamento jurídico interno, con prerrogativas y privilegios reales. Con el enriquecimiento de sus bases institucionales, la cofradía de oficio constituiría una verdadera entidad de orden público, con autoridad política y administrativa, convirtiéndose en un organismo social en consonancia con los ideales económicos y sociales coetáneos.

17. Documento aportado por el padre Antoni SALDES, «Documentos franciscanos», *Estudis franciscans*, II, 1916, p. 67. Registro 83, f. 89. Citado por Jill B. WEBSTER, *Per Déu o per diners. Els mendicants i el clergat al País Valencià*, Catarroja-Barcelona, Afers, 1998, pp. 69-70.

18. Teresa IZQUIERDO ARANDA, *op. cit.*, pp. 37-38. Desconocemos el grado de filiación de los carpinteros con el tercer orden de los franciscanos, al que tal vez pertenecían algunos de sus miembros. En cualquier caso, los vínculos de vecindad por la cercanía de los talleres con el convento explican la fundación de una capilla dedicada a san Francisco y a san Antonio, patronos de unos frailes que les abrían su casa para celebrar sus asambleas y reuniones sociales. Cabe destacar en este sentido la descripción de un ritual de iniciación que coincidiría bastante con la ceremonia de juramento que formalizaría siglos después la entrada a la corporación.

Juan del Mercado consagrada a san Lucas Evangelista¹⁹, al que en 1355 se incorporó el Patriarca San José y en 1400 la Virgen María y el Niño Jesús²⁰. Al congregar profesionales de diversos sectores del oficio unidos en la acción caritativa, se erigía en una hermandad con cierta dotación patrimonial y con una organización administrativa que adquiriría una personalidad jurídica estable en el ámbito de la intervención urbana²¹. De hecho, entre 1329 y 1332 se inauguró un periodo de intenso acento asociacionista que benefició también a la carpintería. En efecto, por medio de una carta otorgada a los zapateros de la ciudad el 13 de enero de 1332, Alfonso IV concedió a los zapateros un primer código estatutario que hacía extensible a carpinteros, corredores y pelaires²². La regulación establecía una normativa elemental pero bastante elocuente, al fijar los puntos básicos del comportamiento laboral y técnico en un proceso reglamentario que, a lo largo de esta década del siglo XIV, englobó progresivamente a todas las corporaciones profesionales de la urbe. En esta línea, estatutos y autoridades constituyeron en las décadas iniciales del siglo XIV los dos elementos básicos para concretar la existencia o no de una corporación artesanal²³.

No obstante, se trataba en realidad de un trámite saldado para regularizar una situación incómoda, que no tomaba en consideración la idiosincrasia ni las circunstancias particulares de cada asociación. El monarca condicionaba su existencia a efectos de obras pías bajo la supervisión de una orden eclesiástica, desenvuelta en un convento o parroquia de la ciudad que serviría de marco para llevar a cabo sus acciones caritativas. En general, la idea transmitida era la de una reunión religiosa imperante en las asambleas, congregados sus miembros a los pies del altar del santo patrón para deliberar, celebrar las juntas y demás actos colectivos. La comunidad congregaba a la familia artesana, a padres, esposas e hijos bajo un mismo manto de prevención social. En la frontera hacia el siglo XV, las medidas relativas a la gestión administrativa, como aquellas de índole moral, constituían los dos polos de orientación de la corporación de oficios en su intento de regular el comportamiento mutualista y de obtener un modelo de conducta análogo en el ejercicio de la profesión.

19. Luís TRAMOYERES BLASCO, *op. cit.*, p. 52. Al considerar la constitución de las cofradías de oficios, enumeraba las sedes eclesiásticas de las diversas entidades, por lo que informa de la fundación de la capilla por los carpinteros, aunque no especifica la fuente de donde procede la noticia.

20. Rafael GAYANO LLUCH, «Santos patronos de los gremios valencianos en la época foral», *FERIARIO*, 16, 1952.

21. José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR y José Ángel SESMA MUÑOZ, *Historia de la Edad Media. Una síntesis interpretativa*, Madrid, Alianza Universidad, 1998, p. 597.

22. Manuel de BOFARULL DE SARTORIO, *Gremios y cofradías de la antigua Corona de Aragón. Colección de Documentos Inéditos del Archivo de la Corona de Aragón* (CODOIN), Barcelona, Imprenta del Archivo, XL, 1876, pp. 114-118. Registro 486, f. 12v. Rescatava el manuscrito entre la documentación del Archivo de la Corona de Aragón. El monarca justificaba en la antigüedad de la institución las razones de una confirmación que en realidad era fruto de la condescendencia real a las súplicas de los prohombres del oficio.

23. Antonio COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 357.

Hacia el 1400 comenzó además a conocerse como *Fusteria* el área cercana al mercado junto al convento de la Merced, correspondiente al frente de la calle Trench²⁴. La corporación había tomado forma institucional, económica y jurídica. A ritmo de privilegios y con capítulos estatutarios acreditados, había legalizado su existencia y se había consolidado en el tejido social y económico de la ciudad. En este punto, gracias a los libros de la cofradía conocemos un primer intento de renovación de los estatutos en 1401 en una reunión celebrada el martes 13 de diciembre “en la casa de los beguinos”. Nada más sabemos de estas primeras ordenanzas, cuya existencia conocemos tan sólo a través del inventario efectuado entre 1599 y 1600, del que los propios mayores reconocían haber perdido “los presentes capítulos”²⁵.

Sería en 1424 cuando reemprenden nuevamente las diligencias con un repertorio preceptivo que toma un acento en la redacción completamente distinto a las ordenanzas del siglo anterior²⁶. Merece el calificativo de moderno tanto por el talante del contenido como por la voz con que se expresan los maestros de un oficio que transcriben una reglamentación acordada ya por ellos de forma libre e independiente. Además, las ordenanzas de 1424 inauguraron una activa política corporativa encaminada a regularizar la profesión, que sin duda se había enriquecido con la experiencia cotidiana en base a la rutina del trabajo y a la actividad diaria.

Precisamente en el periodo comprendido entre 1424 y 1497 los carpinteros elevaron a los jurados de la ciudad una decena de redacciones, con las que fueron perfeccionando progresivamente el talante definitivo que adquiriría la corporación a principios del siglo XVI. En este sentido, el siglo XV brinda a la investigación una interesante página de la historia social y artística de la carpintería valenciana, que parece adquirir la imagen que revestiría en adelante en líneas generales ya que, superada la centuria, el ritmo de renovaciones estatutarias experimentó un fuerte retroceso. En efecto, después de los últimos decretos de 1497 únicamente la adecuación a circunstancias puntuales, así como el relevo generacional interno, incentivaron la promoción de nuevos capítulos en 1565 y en 1572, que a su vez mantendrían su vigencia hasta bien entrado el siglo XVII²⁷.

24. Vicente SALVADOR y MONTSERRAT, marqués de Cruïlles, *Los gremios de Valencia. Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*, Valencia, Imp. de la Casa de Beneficencia, 1883, p. 65. Marcos Antonio de ORELLANA, *Valencia antigua y moderna*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, p. 76. Vicente FERRÁN SALVADOR, *Capillas y casas gremiales de Valencia: estudio histórico*, Valencia, La Gutenberg, 1926, p. 92.

25. Archivo del Reino de Valencia, Valencia (en adelante citado ARV), Gremios, Libro 230, años 1599-1600. *Llibre dels llibres de la confraria de Sent Lluch dels callandaris dels llibres antics*.

26. ARV, Bailía General, Libro 1.146, ff. 111r-112v. El contenido y la trascendencia de estos capítulos ha sido analizado en Teresa IZQUIERDO ARANDA, *op. cit.*, pp. 54-62.

27. Es importante considerar que las cláusulas establecidas en 1497 se mantuvieron vigentes hasta 1565, cuando se aprobaron nuevas disposiciones que, junto a las ordenanzas de 1572, serían las únicas que modificarían un carácter consolidado en términos generales que a través de la renovación se adecuarían a la nueva coyuntura y al relevo generacional. Jesús Villalmanzo corrobora el contenido de los libros; de hecho desde 1572 hasta su extinción a principios del siglo XX sólo se conocen otras cuatro adaptaciones, en 1623, 1643, 1656 y 1774. Jesús VILLALMANZO CAMENO, «Estudio histórico sobre el gremio de carpinteros de Valencia», en *Llibre de Ordinacions de la Almoyna e Confraria del Offiçi dels Fusters*, València, Javier Boronat, p. 15.

En estos primeros estatutos de 1424, los criterios que barajan para describir las coordenadas legales en que se enmarcaba la vida corporativa son sintomáticos, siempre pendientes de la autorización monárquica y estrechamente vigilada por las autoridades municipales. Siendo las primeras ordenanzas de oficio, exponen los puntos básicos de la regulación laboral, por lo que la cuota constituyó el primer punto a tratar. Se convirtió en la auténtica licencia laboral que permitía al maestro carpintero operar en la capital y en su término. Una vez establecidos los plazos de pago, centraron sus esfuerzos en la disciplina del trabajo, con la inscripción detallada de los sectores comprendidos que constituye la primera relación manifiesta de los oficios vinculados a la carpintería que debían acatar las normas corporativas, en definitiva “cualquier trabajador en madera, también quien use las herramientas propias del oficio, usantes de hacha o de sierra en la ciudad de Valencia y contribución de aquella, aunque no sea cofrade de la dicha cofradía o limosna, paguen y sean tenidos de pagar por cada año a la caja”.

No faltan tampoco medidas proteccionistas para controlar el acceso al trabajo. En este sentido se prohibió enseñar el oficio a infieles, una maniobra de precaución concertada por las autoridades para que “como aquellos regresando a sus tierras, yendo a tierra de infieles pueda obrar remos de madera u otros, los cuales hieren y podrían volver en gran detrimento de cristiandad en prejuicio de Dios y en daño de la cosa pública”. La cláusula se hacía eco de una actitud generalizada de recelo, acentuada por las secuelas de la piratería y el redoblamiento de las rapiñas corsarias en las zonas fronterizas que, si bien atravesaría periodos de relajación, intensificó la tendencia dominante de rechazo y desprecio hacia todo contingente de población que no practicara la fe cristiana²⁸. Al mismo tiempo, la prohibición constituía una estrategia de defensa para eliminar la competencia de los alarifes de la morería y garantizar el control del mercado laboral.

Es difícil localizar el decreto concreto que preceptuaba la orden y, bien mirado, se trataba de una resolución plausible fruto del sentimiento de amenaza. Proclamada oralmente antes que por escrito, puesto que interesaba divulgarla con la máxima publicidad, ya que la transcripción era lenta y jamás tan inmediata. Así, podría haber circulado por escrito o transmitida por bando, incluso emitida en cualquier momento de supuesta crisis que motivara alguna disposición genérica, en relación a cualquier ocupación o arte que proporcionara a los musulmanes un arma con la que agredir, de alguna manera, a los territorios cristianos. Igualmente fueron prolijas las disposiciones forales que limitaban el movimiento de los mudéjares que habitaban

28. Andrés DÍAZ BORRÁS, *Los orígenes de la piratería islámica en Valencia. La ofensiva musulmana trecentista y la reacción cristiana*, Barcelona, CSIC-Institución Milà y Fontanals, 1993, pp. 30-31. Agustín RUBIO VELA, «El segle XIV», en Ernest BERENGUER (coord.), *Història del País Valencià. De la Conquesta a la Federació Hispànica*, Barcelona, Edicions 62, 1989, II, pp. 250-253. La desazón prendió sobre todo entre los estratos populares, auspiciados por la convocatoria de cruzada que el gobierno valenciano anunció en colaboración con la Corona y Mallorca en 1397. La respuesta concertada fue una política de coacción con la que se pretendía erradicar toda exhibición pública del Islam más allá de los recintos privados y de las mezquitas. No escapaba a las autoridades la importancia de proteger a la minoría musulmana, discriminada socialmente, pero imprescindible para el mantenimiento de los índices de crecimiento económico.

en el Reino, conscientes de la amenaza que comportarían posibles alianzas entre los musulmanes residentes y los bereberes que cercaban el litoral. La prohibición de capacitar en el oficio a los cautivos se justificaba en el riesgo de fuga o redención, de modo que al regresar a su tierra de origen no pudiesen mostrar las técnicas aprendidas y perjudicar los intereses políticos y comerciales de la Corona²⁹.

Diez años después ampliaron las cláusulas con unas disposiciones que proporcionan el primer listado de los miembros de la corporación³⁰. Así, gracias a las contribuciones recogidas en los libros de clavería, a partir de 1434 es posible conocer por nombre y apellido a los carpinteros inscritos y en ninguno de ellos aparecen trazos de un pasado islámico; en total más de noventa maestros censados, en torno a veinte aprendices y diez jóvenes oficiales. Estas cifras se incrementaron a lo largo del siglo, con una media cercana a los 120 maestros y 50 aprendices, siempre con un escaso y variable número de oficiales que eran esencialmente hijos de maestros que, tras un par de años de práctica, pasaban a incrementar la nómina de maestros.

En relación a la restricción de enseñar las técnicas o los procedimientos de trabajo a infieles, se aprueba el depósito de una reserva para la liberación de socios presos en cautiverio. La medida derivaba de una comprensión palmaria de la realidad, ya que las operaciones en mercadería humana eran rentables y circulaban en ambos sentidos, tanto las propiciadas por cautividad –compra, venta, reventa– como las relativas al rescate. En este tráfico se veían implicados cristianos y musulmanes, puesto que no era en absoluto un hecho privativo de razas o de países. Las previsiones tomadas al respecto confirman el alcance de esta realidad, conscientes de que la esclavitud era una desgracia que podía acaecer a cualquiera, por cualquier imprevisto³¹.

Sin embargo, este temperamento de recelo predominante en los años centrales del siglo se invertiría en 1472, gracias a la aprobación de una serie de disposiciones encaminadas a facilitar el ingreso en la corporación y el acceso al ejercicio del trabajo³². Por una parte, se acordó una significativa rebaja de las cuotas de entrada, por otra la apertura fue manifiesta en la revocación de antiguas discriminaciones étnicas o religiosas, para que “cualquier persona de cualquier ley, estado y condición, no hecha diferencia de cristiano, moro o judío”. Gracias a esta resolución los maestros carpinteros podrían beneficiarse de un mayor número de brazos disponibles para la

29. Agustín RUBIO VELA, *op. cit.*, pp. 230-233. También la comunidad musulmana sufrió las trágicas consecuencias de la peste, la guerra y las calamidades que provocaron un fuerte desgaste económico y poblacional. A ello se añadieron los recelos suscitados entre la población cristiana a raíz del incremento de los ataques corsarios en el litoral, visible en el paisaje demográfico de la Valencia de final de siglo por el mayor número de esclavos musulmanes, que incentivó medidas del talante de la promulgada por los oficios.

30. ARV, Gremios, Libro 588, ff. 1-5. *Capítols de l'Offici de fusters fets i fermats en l'any 1434*.

31. Luís TRAMOYERES BLASCO, *op. cit.*, p. 68. Reproduce las disposiciones previstas al respecto en las ordenanzas de los orfebres conservadas en el Archivo del Reino de Aragón, Registro 196, f. 215: “*Item establecemos et ordenamos que si por ventura algún herrero u orfebre caiga en cautividad en poder de cristianos o de sarracenos y no tenga bienes de los cuales se pueda liberar de cautividad, que le sea hecha ayuda a pagar su redención de común de todos los dichos herreros y orfebres que por ellos serán establecidos en mayoresales*”.

32. ARV, Gremios, Libro 587, ff. 13v-18v.

contratación, en un periodo de auge económico en que la construcción se hallaba en plena expansión. En esta actitud tolerante hacia las comunidades no cristianas fue decisivo también el cambio en el signo demográfico favorable a la mayoría cristiana. El retroceso de la población musulmana y la visible debilidad de los estados islámicos meridionales habían aumentado la confianza, ampliando los márgenes de control que permitieron a los artesanos incluir entre sus filas a artífices de minorías hasta entonces descartadas³³.

Con estas medidas, aseguraban la disponibilidad de mano de obra para poder responder a los encargos mientras que, por otro lado, con el aumento de las tasas del examen de magisterio, se mantenía el control sobre un exceso de maestros susceptible de rebasar la capacidad de absorción del mercado local y romper el equilibrio entre la oferta y la demanda. Confrontada con los obstáculos a la enseñanza interpuestos en 1424, esta maniobra de aceptación sin condicionamientos religiosos sólo se comprende por la necesidad de la concurrencia de mano de obra para sostener los estándares económicos, que obligaba a adoptar medidas contradictorias. De este modo, mientras en los fueros se entremezclaban restricciones a la libertad de movimiento, en aspectos de orden cotidiano se interceptaban mejoras en las condiciones de vida de la comunidad islámica. Estos preceptos respondían a una coyuntura difícil y contradictoria, derivada del acusado desequilibrio demográfico y del despoilamiento que afectaba a amplias áreas del territorio³⁴.

En este sentido, con cada nueva modificación estatutaria las ordenanzas dan cuenta de la organización interna del taller y del transcurso del trabajo diario. Describen las categorías profesionales, las relaciones personales y laborales entre los miembros, sin olvidar remarcar una estricta disciplina en los métodos productivos con una atención especial a determinados preceptos morales y espirituales. La regulación de la profesión pasaba también por el control del número de artesanos activos y el balance de la fuerza de trabajo que era capaz de absorber el mercado valenciano.

33. Antoni FURIÓ, *op. cit.*, p. 71.

34. Agustín RUBIO VELA, *op. cit.*, pp. 231-233. A consecuencia de la crisis, los últimos años del siglo XIV y hasta los primeros decenios del siguiente, la tendencia poblacional experimentó una clara recesión. No obstante, la ciudad de Valencia, que había experimentado grandes variaciones, se recuperó con cierta solvencia gracias a las oleadas migratorias que incrementaron los probables 8.000 fuegos de principios de siglo, registrados en 1418, en 9.000 casas intramuros hacia 1487, que han llevado a algunos historiadores a calcular unos 45.000 habitantes. Al final de la centuria la dinámica de crecimiento apunta a unos 10.000 fuegos ya a comienzos del siglo XVI. En la interpretación de estos datos, derivados de una aplicación estadística y utópica sobre las notas de la recaudación del morabatín o del recuento de los hogares en casos de contribuciones extraordinarias, cabe considerar las dificultades para traducirlas en cifras absolutas de habitantes, a los que se habrá de sumar la cantidad de individuos no inscritos, pobladores de extramuros, marginales. Aun así, los historiadores coinciden en situar en 70.000 los habitantes de la ciudad, siendo el núcleo más poblado de la Península, como constató el alemán Hieronymus Münzer en su visita en 1497. Valencia concentraría así aproximadamente un cuarto del cómputo del Reino estipulado en torno a las 250.000 personas. Consultar los datos aportados por Paulino IRADIEL, «El siglo XV», en Ernest BERENGUER (coord.), *Història del País Valencià. De la Conquesta a la Federació Hispànica*, Barcelona, Edicions 62, 1989, II, pp. 267-270. Antoni FURIÓ, *Història del País Valencià*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 2001, pp. 184-191 y 223-225.

Manifiesta la comprensión de la coyuntura coetánea y el sentido práctico con que la afrontaba el artesano, las ordenanzas transmiten su aguda percepción de las transformaciones económicas e ideológicas en la sociedad, las preocupaciones por la renovación de la producción y su atención a la oferta y la demanda. Con cada normativa, el oficio iba esbozando su perfil característico hasta el punto de que el 10 de febrero de 1497 aprobó la última batería de medidas, con la que cerraría no solamente el siglo sino también un ciclo de existencia y de experiencia corporativa³⁵.

LA CONTRIBUCIÓN MUDÉJAR EN EL OFICIO VALENCIANO

Analizados los términos y las condiciones impuestas por los estatutos para el ejercicio del oficio, resulta evidente el modo con que la corporación de oficios trató de vedar el ejercicio de la profesión a los alarifes mudéjares, utilizando la corporación como instrumento legal de coacción para reservarse una parcela económica y laboral próspera. A la luz de estas conclusiones cabe comprobar hasta qué punto lograron contener la disciplina en todo su ámbito de aplicación, si consiguieron efectivamente trasladar estas medidas a la realidad del trabajo cotidiano.

En este sentido, el recurso a la mano de obra esclava se halla bien demostrado a nivel estatutario y se hace evidente en los innumerables contratos de esclavos emparejados para serrar a destajo acordados por los maestros en las diversas obras de la capital³⁶. A su vez, en el ámbito del taller constituían una fuerza de trabajo barata y sumisa, regulada en los estatutos para ocultar su presencia doméstica en el obrador ante los perjuicios de intrusismo laboral. En los capítulos de la cofradía de 1424 destacaban las cláusulas interpuestas a “mostrar el oficio de obrar de fusta ni de sierra o hacha a ningún moro ni judío ni otro infiel que fuese cautivo suyo propio ni de otra persona”³⁷, prohibiciones que revelan más bien los abusos de una práctica habitual. A nivel profesional, la dedicación casi exclusiva del *moro*, *catiu* o *sclau*, nombres con los que figuran en las listas de pagos en las obras, se limitaba exclusivamente a las tareas más pesadas de la sierra, para las que a menudo se contrataban por parejas y bajo la supervisión del maestro propietario que serraba normalmente a su lado. A modo de ejemplo, en las cuentas de la *Sotsobreria de Murs i Valls* de noviembre de 1395, los maestros Joan García, Pons Cebrià y Joan Zamora acudieron en varias ocasiones a la obra de las torres de Serranos con un par de sierras cada uno a contratarse junto a *sus cautivos*³⁸.

Más allá de los prejuicios religiosos concernientes a los mudéjares, los esclavos eran víctimas de la rapiña corsaria, fruto de un tráfico intermitente derivado del es-

35. ARV, Gremios, Libro 587, ff. 34r-36r.

36. Sandrine VICTOR, *La construcció i els seus oficis a la Girona del segle XV*, Girona, Ajuntament de Girona, 2004, p. 175. Si comparamos la situación con otras ciudades de la Corona, en Girona el recurso a la mano de obra esclava en la construcción se constata ampliamente, sobre todo entre 1420 y 1450 periodo en el que aumentó su uso debido al auge del sector y la necesidad de operarios.

37. ARV, Bailía, Libro 1146, ff. 111r-112v.

38. Archivo Municipal de Valencia, Valencia (en adelante citado AMV), *Sotsobreria de Murs i Valls*, d3-7, ff. 202r y 203r.

tado crónico de guerra y pillaje que legalizaba capturas recíprocas. Fenómeno temporal y discontinuo que no abocaba en una esclavitud permanente, más bien era propio de la movilidad de la frontera, tanto del lado cristiano como del musulmán³⁹. Hecha la distinción de orden social, el veto se extendía a cualquier infiel, cuya participación en el oficio sólo se permitía en las tareas más arduas de las que el maestro propietario percibía directamente los beneficios. En este sentido, las decisiones tomadas en 1472 respondían a un periodo de crecimiento económico y expansión profesional, en el que se revisaron a la baja las condiciones de acceso al oficio al tiempo que se endurecían los criterios de las matrículas de examen. Ante una situación económica favorable, interesaba satisfacer el mercado sin alterar el equilibrio interno. Ninguna cláusula refería ya los obstáculos precedentes; más bien al contrario, se regulaba la concurrencia de los descritos como “infieles”, a quienes se admitía como asalariados con la condición de que el maestro contratista comunicase el acuerdo a los prohombres del oficio⁴⁰.

Sería interesante evaluar la contribución de la mano de obra esclava en el taller, pero carecemos de indicadores suficientes para poder estimar con precisión el número de esclavos utilizados por la carpintería, pues su colaboración efectiva en las tareas dependía en última instancia de la solvencia económica del maestro. La ausencia de documentación nos impide valorar su incidencia sobre el mercado de trabajo, así como las repercusiones sobre los procedimientos técnicos o estilísticos⁴¹. En principio, la escasa presencia de artífices mudéjares en las empresas constructivas de los siglos XIV y XV apunta a un rápido desplazamiento de la mano de obra musulmana por carpinteros cristianos. En el sector de la construcción, del que poseemos más datos, el trabajo en madera estaba absolutamente en manos de carpinteros cristianos, cuyos nombres y apellidos no dejan lugar a dudas, en contra de la tendencia a la continuidad que se verifica en otros sectores como la obra de tapia, la cerámica o el suministro de ladrillos, cal, arena, yeso o el tejido de capazos.

En la carpintería únicamente comparecen escasos ejemplos de su participación en los registros de la Bailía General y casi de forma testimonial. Así, en las declaraciones de mercancías prohibidas para la exportación encontramos en 1383 a Juçef Xupió como comerciante de un cabezal de cama pintado por el que tuvo que satisfacer los

39. Antoni FURIÓ, «Esclaus i assalariats. La funció econòmica de l'esclavitud en la Península Ibèrica a la Baixa Edat Mitjana», en M.^a Teresa FERRER I MALLOL y Josefina MUTGÉ I VIVES (eds.), *De l'esclavitud a la llibertat. Esclaus i lliberts a l'Edat Mitjana*, Barcelona, CSIC, Institut Milà i Fontanals, 2000, pp. 22-27. Era un comercio lucrativo e institucionalizado, que contaba con intermediarios profesionales, los llamados alfaques, para gestionar los trámites. En Valencia, personas libres podían caer en cautividad provisional, durante la cual residían y trabajaban para propietarios cristianos a poca distancia de sus familias hasta ser intercambiados o rescatados.

40. ARV, Gremios, Libro 587, f. 15. Capítulo LXVI.

41. Philippe BERNARDI, «Esclaves et artisanat: une main d'œuvre étrangère dans la Provence des XIII-XV siècles», Société des historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, *L'étranger au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, pp. 79-94. Las mismas dificultades de estimación se presentan al sur de Francia. De este modo, para evaluar la incidencia de la esclavitud en la construcción y la carpintería, el autor estudia las aportaciones de la mano de obra servil en la industria artesana, su procedencia y dedicación.

impuestos requeridos⁴². Ejemplos similares se encuentran en propietarios y arrendatarios de terrenos arbóreos, al baile de Alfafar se dirigió el baile general el 2 de marzo de 1453 en defensa de los derechos de Mahomat Potro por el precio de las talas de unas higueras y algarrobos que el cadí “había tomado en prenda sin pagar”⁴³. El baile local debía comprobar el pago de las indemnizaciones, por las que reiteraría la demanda el 24 de abril “para paguen los daños a Mahomat Porro”⁴⁴.

La destinación de la madera a su venta como materia prima resulta evidente en el arrendamiento de Azmet Humi, Mahomat Gamar y Mahomat Barrigua en 1496 de un terreno en la Vall d’Uxó. Formaban una sociedad de contratistas que, merced al alquiler, se convertían en propietarios de los derechos de venta de la madera comprendida en el área. Por su condición de mercancía, debían rendir cuentas de la sisa por escrito en “el libro de la dicha sisa” periódicamente, pagos que serían examinados por el baile local, el cadí o su lugarteniente⁴⁵. A pesar de ser una noticia aislada, manifiesta la participación de comerciantes musulmanes en el negocio maderero, aspecto que no deja de ser significativo porque, aparte de estas reseñas, la participación mudéjar en el sector carpintero únicamente se halla documentada en la construcción de las techumbres de la iglesia de la Sangre de Lliria y en la capilla del Cristo de la Paz de Godella a finales del siglo XIII⁴⁶.

Ante la escasez de datos documentales en los decenios inmediatos que siguieron a la conquista y al asentamiento cristiano, no podemos descartar que muchos de los carpinteros islámicos se convirtiesen para incorporarse a la dinámica profesional instaurada por el nuevo orden jurídico. La falta de censos corporativos anteriores a 1434, año del primer registro de los componentes, reduce las posibilidades de discernir hasta qué punto se alcanzó la transferencia de técnicas, si bien la asimilación de métodos constructivos y la continuidad de ciertos obrajes podría apuntar en este sentido. En consecuencia, a diferencia de la terminología de la carpintería mudéjar tan bien estudiada por autores como Enrique Nuere, M^a Luisa Ledesma, Carmen Fraga o Manuel Capel en otras ciudades de la Península, en la carpintería valenciana

42. Manuel RUZAFÁ GARCÍA, «Élites urbanas y minorías sociales: la élite mudéjar y sus actividades», *Revista d’Història Medieval*, 11, 2000, pp. 175-176. Miembro de la misma familia de mercaderes valencianos, fue Abdalá Xupió, que actuó como traductor a cargo de la Bailía entre 1381 y 1401, servicios que favorecieron la fortuna de su linaje en la morería valenciana.

43. ARV, Bailía General, Letras y Privilegios, 1.152, f. 1.440r.

44. ARV, Bailía General, Letras y Privilegios, 1.152, f. 1.455v. El memorial muestra la adscripción del patrimonio y la intención del cadí de apoderarse de los troncos como madera, en cambio, no se menciona ni el uso que hacía Mahomat Potro de los árboles ni su posible destinación a la venta como materia prima.

45. ARV, Bailía General, Letras y Privilegios, 1.150. f. 18r., 6 de junio de 1496.

46. Sobre la iglesia de la Sangre de Lliria, Amadeo CIVERA MARQUINO, *Techumbre gótico-mudéjar en la Iglesia de Santa María o de la Sangre en Lliria*, Lliria, Ayuntamiento de Lliria, 1989, pp. 13-17. Josep Antoni LLIBRE ESCRIG, *El finestrал gòtic: l’església i el poble de Lliria als segles medievals*, Lliria, Ajuntament de Lliria, 2003, p. 107. Las noticias relativas a la capilla del Cristo de la Paz de Godella, en Asunción ALEJOS MORÁN, «Carpintería mudéjar en una iglesia valenciana. Aproximación al estudio de la Capilla del Cristo de la Paz de Godella», en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 261-269.

el estudio debe recuperar en cambio una terminología empleada en los libros de fábrica bajomedievales particular. La diferencia es notable al enfrentarse al propio vocabulario empleado para identificar las diversas especialidades, los procedimientos técnicos y, sobre todo, para delimitar el tipo de trabajo ejercido por el maestro carpintero⁴⁷.

Finalmente, en relación a la transferencia y la asimilación de técnicas y estilos resulta ilustrativo examinar las primeras actas de los exámenes de magisterio conservados correspondientes a los años 1540 y 1541. Con la descripción de la pieza maestra elaborada por cada candidato, las actas detallaban las habilidades requeridas a un carpintero en materia de técnica y en vocabulario estilístico, aspecto que permite valorar la evolución de los estilos y los gustos. En este sentido, destaca el “mogarbes viranat, que es un colgante morisco” elaborado por Pere Linares, ya que nos descubre que el conocimiento y la desenvoltura de la carpintería valenciana en el dominio de motivos decorativos y destrezas propias de la carpintería mudéjar o carpintería de lo blanco aún estaban vigentes a mediados del siglo XVI⁴⁸. A pesar de lo avanzado en el tiempo, cabe recordar que en este periodo todavía estaban en vigor las disposiciones acordadas en 1497, por lo que los criterios señalados en las evaluaciones de los candidatos respondían aún a las exigencias analizadas para el siglo XV. Corroboran así la continuidad de las técnicas y del uso de un vocabulario decorativo propiamente mudéjares tanto en el aprendizaje como en la práctica del oficio.

En conclusión, se advierte que a partir de la conquista en la carpintería valenciana la mano de obra mudéjar pronto fue reemplazada por la cristiana en todos los sectores de su intervención. En este sentido, sólo ha podido documentarse su presencia en techumbres como la de la iglesia de la Sangre de Lliria o la de la Capilla del Cristo de la Paz de Godella. Además, la falta de vestigios conservados sobre la carpintería y de referencias documentales anteriores al siglo XIII nos impide analizar la organización del trabajo en época previa islámica. De este modo, sólo a partir de las primeras fuentes de archivo es posible iniciar un estudio que necesariamente habrá de retrasarse al último cuarto del siglo XIII. En efecto, las primeras referencias a la organización de la carpintería en la ciudad datan de 1283 y, aunque no tenemos noticias acerca de la posible pervivencia de los artífices mudéjares tras la conquista, es probable que muchos de ellos se convirtieran para ejercer en la nueva

47. Cristóbal FRAGA GONZÁLEZ, «Carpintería mudéjar: sistema y técnicas de trabajo», en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 473-490. Examina el despliegue de la carpintería en los siglos XIII al XVI en Castilla, Andalucía y Aragón. Manuel CAPEL MARGARITO, «Mudéjares granadinos en los oficios de la madera. La ordenanza de carpinteros», en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 153-161. María Luisa LEDESMA RUBIO, «Los mudéjares aragoneses y su aportación a la economía del reino. Estado actual de nuestros conocimientos y vías para su estudio», en *Actas del IV Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, pp. 91-111. Analiza la actividad de los alarifes musulmanes en el reino de Aragón. Enrique NUERE MATAUCO, *La carpintería de armar española*, Madrid, Instituto Español de Arquitectura, 2003. Evalúa el tratado de López de Arenas y elabora un exhaustivo estudio de las técnicas de construcción de techumbres en madera.

48. ARV, Gremios, Libro 181, ff. 47-48.

cofradía. Aun así, los primeros listados de miembros de la corporación datan ya de 1434, lo cual nos impide verificar hasta qué punto se efectuaron las transferencias.

Por otro lado, en el sector de la construcción es abundante su presencia, sobre todo como proveedores de materiales o especialistas en técnicas de tapial. No obstante, en carpintería se corrobora el predominio cristiano, ya que la participación de mudéjares sólo es manifiesta como mano de obra esclava para serrar o puntualmente en el alquiler de pinares. Obviamente, la mayor parte de los registros documentales conservados son de procedencia institucional, sobre lo que ocurría en la obra privada apenas tenemos noticias. Además, la continuidad de ciertas técnicas constructivas, como las techumbres o los arquibancos, también el requisito en las primeras pruebas de exámenes de conocer y dominar técnicas propias de la carpintería de lo blanco delatan la continuidad de un saber hacer que indudablemente respondía a los gustos de la sociedad por este arte y eso a pesar de lo avanzado del tiempo.

LA LIBERTAD DEL ARTISTA FRENTE AL COMITENTE.
DIBUJOS OCULTOS DE PRINCIPIOS DEL XVI
EN LOS ALFARJES DE LAS CLARISAS
DE BELALCÁZAR (CÓRDOBA)

M.^a Ángeles Jordano Barbudo
Universidad de Córdoba

Se da a conocer un conjunto de dibujos sobre tablillas procedentes de techumbres mudéjares del convento de Santa Clara de la Columna en Belalcázar (Córdoba), que presentan la particularidad de haber sido realizados en los intersticios donde el maderamen no llevaba decoración pictórica por ser lugar de ensamblaje con otras piezas, de manera que permanecían ocultos a la vista. El repertorio es amplio, ya que aparecen motivos religiosos, pero también y en mayor número animales, soldados, cabezas, figuras femeninas e incluso símbolos fálicos entre otros. Su descubrimiento se produjo con motivo de la última restauración del convento llevada a cabo en los años noventa del siglo pasado¹, dirigida por el arquitecto Arturo Ramírez Laguna, con la intervención del Taller El Barco, y fue entonces cuando se optó por reemplazar dichas tablillas con idea de exponerlas algún día. Hasta ahora han permanecido inéditos estos dibujos, y el interés en darlos a conocer en este Simposio, centrado en los maestros, es contribuir a la valoración del trabajo del artista, que debía someterse al criterio del comitente y a los gustos imperantes –la transición del gótico al renacimiento en este caso–, pero que daba rienda suelta a su genio artístico para improvisar estas figuras que nada tenían que ver con el cerrado programa de motivos vegetales para decorar los alfarjes y taujeles del convento, espectaculares en su rica policromía pero monótonos en su constante repetición. También supone una contribución al conocimiento del proceso creativo, pudiéndose interpretar la ejecución de algunos de estos dibujos como producto de un momento de distracción y descanso del artífice o bien como ejercicios para el

1. E. BENAVENTE GUTIÉRREZ, «Problemas de la rehabilitación de techumbres de madera españolas: restauración en Santa Clara de Belalcázar (Córdoba)», *Arte: materiales y conservación*, Madrid, Fundación Argenteria, 1998, pp. 101-106.

adiestramiento de la mano, aunque existen otros muy elaborados que parecen ser preparación de proyectos muy distintos al que estaba realizando para el convento, ensayando las posibilidades que prestaba el dibujo.

Lo extraordinario de estos dibujos es su ubicación para no ser vistos, cuando algunos de ellos son de calidad notable. Por otra parte, es inusual el soporte utilizado –la madera–, ya que lo acostumbrado era el dibujo en papel a modo de ensayos y bocetos preparatorios o de estudio. Finalmente, su valor se acrecienta por la temprana cronología, los comienzos del siglo XVI, ya que se han conservado más dibujos en España a partir de la mitad de dicha centuria², conocidos hoy a través de numerosas obras de catalogación³. Dicho lo cual, estamos en condiciones de afirmar que esta colección supone un mejor conocimiento de los mecanismos seguidos por los artistas en sus jornadas de trabajo, de sus condiciones laborales, su formación y, algo no menos importante, en qué pensaban en sus ratos ociosos, saliendo a la luz a través de estas viejas tablillas “lo más íntimo y secreto en el proceso creativo y, por tanto, lo máspreciado y hasta a veces sagrado del proceso artístico”⁴, sorprendiendo al artista en su creación más espontánea, sin las sujeciones que imponía el encargo.

LA CAPACIDAD DE ADAPTACIÓN AL ENCARGO

Puesto que estudios previos han abordado de forma exhaustiva el contexto histórico y la evolución constructiva del convento de Santa Clara, remitimos a ellos para una más exacta contextualización del conjunto⁵. La hipótesis que aquí se presenta es que, coincidiendo con el gobierno de Francisco I de Sotomayor y su mujer, D.ª Teresa de Stúñiga –matrimonio concertado en 1518– al frente del condado de Belalcázar⁶, fue el momento en que este conjunto de dibujos fue concebido. Los datos históricos revelan que en 1503 el cenobio seguía inconcluso y en 1524 aún no se

2. D. ANGULO y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A corpus of Spanish drawings*, 1, Londres, Harvey Miller, 1975, p. 10; M.P. MACDONALD, *Reinassance to Goya. Prints and drawings from Spain*, Londres, The British Museum Press, 2012, p. 8.

3. En comparación con otros países, en España no se ha conservado un número importante de dibujos, pero eso no quiere decir que los pintores españoles, como tradicionalmente se venía afirmando, no dibujaran. MacDonald concluye: “El mito del artista hispano contrario al dibujo ha sido desmentido” (M.P. MCDONALD, *El trazo español en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 16-17). Vid. también a este respecto D. ANGULO y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 9, B. NAVARRETE PRIETO, *El papel del Dibujo en España*, Madrid, Caylus y Artur Ramon, 2006, p. 9.

4. B. NAVARRETE, *op. cit.*, p. 9.

5. Véanse A. DE GUADALUPE, *Historia de la santa provincia de los Ángeles de la regular Observancia y Orden de N.P.S. Francisco*, Madrid, 1662; E. CABRERA MUÑOZ, *El condado de Belalcázar (1444-1518). Aportación al estudio del régimen señorial en la Baja Edad Media*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1977; J.A. MOLINERO MERCHÁN, *El convento de Santa Clara de la Columna de Belalcázar*, Córdoba, Diputación Provincial, 2007; M.ª del M. GRANA CID, «Movimiento religioso femenino en medios señoriales altonobiliarios: La fundación de Santa Clara de Belalcázar (siglo XV)», *Verdad y Vida*, 260, 70, 2012, pp. 115-146; M.ª Á. JORDANO BARBUDO, *El mudéjar en Córdoba*, Córdoba, Diputación Provincial, 2002.

6. E. CABRERA, *op. cit.*, pp. 192-193.

había hecho la enfermería⁷. La mayoría de las tablillas proceden del refectorio y de la galería superior del claustro.

El predominio de la decoración vegetal podría estar relacionado con el tipo de espiritualidad que practicaban las clarisas sujetas a la Custodia de los Ángeles y a las constituciones que fray Juan de la Puebla redactó para ellas⁸. Quizá la pobreza y el ascetismo rigurosos que debían ejercitar actuaron como inhibidores de cualquier forma figurada que distrajera a las religiosas de la oración mental intensa, propiciando la inspiración para este estilo prácticamente anicónico. La pobreza radical no estaba contemplada por la regla dictada por fray Juan más que en el aspecto individual, no general, debiéndose mostrar en el vestido y calzado, aunque “sus casas no fueran ni ricas ni viles”⁹.

TEMÁTICA, ESTILO Y AUTORÍA

Los dibujos ocultos son en su mayor parte figurativos, predominando el tema humano sobre el animal, del que sólo se encuentran un toro de gran verismo, un ciervo echado y un unicornio, animal muy frecuente en el mundo fantástico medieval¹⁰.

En el caso de una cabeza femenina quisiéramos establecer comparación –salvando la distancia temporal– con el dibujo de la que apareció en el camino de ronda de Madinat al-Zahra, trazado sobre yeso y fechado en el siglo X¹¹. A pesar de la separación cronológica, ambas presentan ciertas concomitancias, como la postura de tres cuartos, la unión de ceja y nariz mediante una línea continua, así como la forma de la cabeza y de los ojos, aunque en Medina son más almendrados. Por un momento, parecería como si el dibujo se hubiera quedado estancado entre el siglo X y el XVI, si bien en una segunda observación se aprecia el avance producido en Santa Clara, donde la línea que dibuja las cejas es doble, el ojo más realista y terminado¹², y el óvalo de la cara se ajusta más a la realidad, perfilándose de forma más natural el labio superior.

Es significativo el hecho de que algunas de las pinturas estén muy marcadas aún por el mundo medieval, como acabamos de ver en el rostro femenino, o como también aparece reflejado en la influencia de las *droleries* en el torso de varón con sombrero (fig. 1), dibujado como si surgiera del follaje de un alfardeón, lo que nos recuerda las orlas góticas del XV, con seres surgiendo de entre el follaje. Otras veces, los motivos y su ejecución denotan la corriente flamenca que había entrado con

7. M.^a del M. GRANA, *op. cit.*, p. 137.

8. *Ibidem*, pp. 141-142.

9. *Ibidem*, p. 143.

10. M.B. FREEMAN, *The unicorn tapestries*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1976, pp. 23-24.

11. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Dibujos españoles*, Madrid, Hauser y Menet, 1930, t. I, lám. VIII.

12. El de Madinat, como los Beatos Mozárabes, consigue esa apariencia de mirada perdida o alucinada tan característica.

fuerza en la península en la segunda mitad del siglo XV y pervive aún a principios de la siguiente centuria, apreciándose en el Varón de Dolores (fig. 2), en la faz de un Jesús (?) o profeta de avanzada edad, en los suaves rasgos de los ángeles de frentes despejadas (fig. 3) y en los tipos fisonómicos del repertorio de cabezas masculinas, resueltos con notoria fuerza expresiva (figs. 1, 4 y 5). Igualmente se detecta un sutil aire nuevo que trae la corriente italianizante, de forma más evidente en la escena del Calvario, donde la corporeidad de las figuras confiere sólida monumentalidad al conjunto, destacando el estudio anatómico del crucificado que aparece con la cabeza inclinada, quizás tras haber expirado, vuelta hacia su madre mientras san Juan le contempla. Contamos con dos célebres dibujos con el tema del crucificado, uno conservado en los Uffizi de Alonso de Berruguete, hijo de Pedro Berruguete y formado en Italia en el círculo próximo a Miguel Ángel¹³ y el otro de Pedro de Campaña¹⁴, introductor del romanismo en Sevilla. Salvando las diferencias, ya que el de Santa Clara es un dibujo espontáneo y realizado por el artista sin intención de perdurabilidad o de uso para otros fines, observamos mayor paralelismo con el del maestro Campaña, aunque en los tres vemos ciertas semejanzas en lo que respecta a la común preocupación por el realismo anatómico, evidente en la fuerte complejidad del tronco que denota el conocimiento del dibujo italiano, en señalado contraste con la exagerada delgadez de las extremidades superiores¹⁵.

Apunta, asimismo, mayor calidad en su concepción y diseño el Cristo con la cruz a cuestas, puesta está al revés de como generalmente suele aparecer (fig. 6)¹⁶, con la particularidad de que Jesús vuelve la cabeza hacia atrás, aunque existe también la variante mirando hacia delante (fig. 7). Entre los grandes maestros del XVI, el tema fue tratado por Alonso Berruguete en un dibujo suyo conservado en los Uffizi, aunque el enfoque es distinto al aparecer Cristo caído de rodillas¹⁷. Sin embargo, en la Aparición de Cristo a san Pedro Mártir, pintado por Juan Correa del Vivar entre 1535 y 1545¹⁸, representando el pasaje del *Quo Vadis?* basado en la Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine, Cristo vuelve su rostro para interpelar con la mirada a un personaje que aquí, en la tablilla, faltaría.

La influencia italiana se refleja en el gusto por el estudio de soldados con armaduras de tres cuartos o de piezas concretas, como los cascos, o en ejercicios prácticos de estudio anatómico de ciertas partes del cuerpo; aunque, todo hay que decirlo, ya en el siglo XIII, en un fragmento de manuscrito del Museo Episcopal de Vich, está presente ese interés¹⁹.

13. D. ANGULO y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 26, lám. XIX, 58.

14. *Ibidem*, p. 30, lám. XXVI, 85.

15. Debajo del Calvario el artista trazó una "A" mayúscula que no tiene nada que ver con la escena y que demuestra cómo el artista aprovechaba al máximo el espacio libre del que disponía para estos ensayos.

16. Por ejemplo, aparece con esta colocación el Cristo camino del Calvario de Vicente Juan Macip.

17. D. ANGULO y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 28, lám. XXI, 71.

18. Véase en I. MATEO GÓMEZ, *Una iconografía de San Pedro Mártir en una tabla de Juan Correa de Vivar*, A.E.A., LXXXIV, 336, oct.-dic., 2011, p. 390.

19. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, t. I, lám. LI.

Casando estos temas que aparecen aisladamente en las tablillas podríamos aventurar que el artista estaba implicado en un proyecto –quizá un retablo o serie– sobre la pasión de Cristo, ya que el Varón de Dolores, el camino al Calvario y la muerte en la cruz se complementarían con los soldados, aunque esto no deja de ser una hipótesis.

La serie de pequeños personajes desnudos, el falo o diversas formas decorativas parecen deberse a una mano diferente a la que realizó dibujos de reconocida calidad, como el Cristo atado, el Crucificado del Calvario, Cristo con la cruz a cuestas, los dos ángeles, los soldados o los estudios de cabeza de varón. Dos intencionalidades diametralmente opuestas que nos hablan de la intervención de uno o varios maestros apoyados por su cuadrilla, que por la singularidad de los motivos vegetales que utilizaron para ser vistos y por la relación histórica de los comitentes y de Belalcázar con la zona toledana, posiblemente vinieran de allí, interviniendo también en la iglesia parroquial de Pedroche e Hinojosa del Duque²⁰, y probablemente en el palacio que mandó construir Francisco I, duque de Béjar, en el castillo de Belalcázar, hoy en ruinas.

TÉCNICA

El artista utilizaba para trazar estos dibujos ocultos el mismo instrumento que empleaba para el contorno y plumeado en humo negro de los motivos visibles de las tablas²¹. Es un trazo con pigmento negro fluido²² a mano alzada, firme, que varía de grosor según la inclinación de la mano y que se aplicaba directamente sobre la tabla sin dar ninguna preparación previa al soporte, lo que confirma su carácter espontáneo. Esto nos lleva a otro descubrimiento, al menos así lo hemos podido comprobar en algún caso, y es que, una vez cortada la tablilla con la forma requerida para su colocación en el alfarje, antes de clavarla o ensamblarla, se debían marcar o delimitar en el haz de dicha tabla, quizá a carboncillo, los campos que iban a ir decorados, los cuales sí recibían su capa de preparación en yeso (fig. 3) y, sobre esta, la capa de pigmento verde o anaranjado (fig. 1) o anaranjado primero y encima rojo dependiendo de los colores predominantes de las hojas que iban a ir encima, de modo que, a veces, se ve el sobrante o rebaba de la imprimación, mientras que la parte de la tablilla que iba a quedar oculta al ensamblarle otra, también por el haz, aparece desnuda de esta preparación, y es ahí donde aprovechaba el artista para hacer sus esbozos.

El conjunto de Santa Clara revela la importancia absoluta que se otorgaba al color, no en vano el microscopio puso al descubierto que las columnas de granito del

20. Para ver la filiación *vid.* M.ªÁ. JORDANO, *op. cit.*, pp. 285-310 y 380-389. Belalcázar y Pedroche se hallaban desde antiguo en el camino de Córdoba a Toledo.

21. Para los criterios seguidos durante la restauración de las techumbres, *vid.* E. BENAVENTE, *op. cit.*, pp. 103-106.

22. Color que se obtenía de huesos, carbón vegetal y humo (G. FINALDI y C. GARRIDO, *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 21).

claustro iban revestidas de una capa de mortero de cal coloreada²³. Los análisis químicos realizados durante la restauración sobre muestras tomadas de las techumbres arrojaron la siguiente información: “preparación de yeso aglutinado con cola, capa de pigmento aglutinado con cola, huevo o mezcla de cola y aceite, pigmentos como añil, bermellón, rejalgar, oropimente, negro humo”²⁴.

En los dibujos de hojas que iban para ser vistos es posible seguir el proceso hasta su culminación. Primero se perfilaban los contornos en negro humo, a continuación se aplicaba el color al temple, para lo cual utilizaban distintos tonos o dos colores complementarios que servían para aumentar la impresión de volumen y hacer las hojas más carnosas, y, finalmente, se plumeaba, es decir, se daba efecto mediante abundantes líneas largas, de tendencia recta o curva, para conseguir sombras e imprimir así volumen a los motivos y acentuar el sentido plástico de las formas. El trazo de líneas largas y paralelas para el modelado se ve aplicado no sólo en las hojas, sino también en los dibujos figurados, como el del ángel, observándose mayor concentración de líneas para las sombras en la zona de la mandíbula, párpado inferior, nariz y frente (fig. 3). En el Varón de Dolores el rayado se aplica para el sombreado, como se puede ver en el vigoroso plumeado de su cara o sobre su hombro para reflejar los pliegues de la túnica, detalle que se observa igualmente en el Cristo llevando la cruz a cuestras (fig. 6). En general, la mayoría de los dibujos tienen estos efectos de volumen, por lo cual estamos ante artistas que también hacían otro tipo de trabajos muy distintos al que les había concitado en el convento de Belalcázar. El resultado, como apuntábamos, es de calidad en la mayoría de los dibujos, que, pese a su carácter de ensayo, revelan una mano diestra, como se aprecia, por ejemplo, en el otro ángel, cuyo cabello queda abocetado mediante un simple plumeado.

Es posible que para las imágenes más elaboradas (ángeles, Cristo atado y Cristo con la cruz), el artista se estuviese inspirando en fuentes impresas, donde era habitual el uso de líneas paralelas y cruzadas²⁵. El vigor de las líneas cruzadas sobre las hojas de las techumbres para darles volumen y corporeidad era aplicado también para la intensificación del sombreado de estos dibujos ocultos, como se ve meridianamente en la túnica del Cristo (fig. 2).

Es decir, se trata de artistas que, al mismo tiempo que estaban ejecutando un trabajo que por repetitivo se convertía casi en mecánico, como era el de las hojas, podían pensar el diseño interno de una obra que posiblemente tuvieran en proyecto, ajustándose al espacio que les dejaba el intersticio de la tablilla que no iba decorado.

El proceso de fusión de culturas mediante el cual la tradición artística andalusí se aúna a la cristiana logra convertirse en Santa Clara de la Columna en paradigmático, pues se ha formalizado en un sistema estructural mudéjar, como son los alfarjes y taujeles, combinado con una decoración que claramente evoluciona hacia lo gótico según revelan las hojas, que ya no son palmetas, hojas de pimienta o disimétricas de tendencia abstracta, sino unas más carnosas y envolventes dentro del gusto

23. E. BENAVENTE, *op. cit.*, p. 104.

24. *Ibidem*.

25. Z. VÉLIZ, *Dibujos españoles del siglo de oro*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2002, p. 146.

por el naturalismo gótico. A esto habría que añadir que mientras que en la carpintería de lo blanco se utilizaban tintas planas, sobre todo en las fases previas a este final de la Edad Media, aquí ya, en el proceso de introducción del Renacimiento, se observa un interés que apunta más a la creación de volúmenes mediante rayado y efectos de sombreado gracias al uso combinado de colores o a su gradación.

Finalmente, el conjunto de dibujos y bocetos presenta desigual calidad. Mientras unos –los menos– están más terminados y se intuye que el artista estaba pensando la manera de afrontar obras de mayor envergadura (como en las figuras 2, 3, 4, 6, 7 y 8), otros son muy simples y más parecen haber sido hechos como objeto de divertimento o pasatiempo. En general, da la impresión, sobre todo los más elaborados, de que formarían parte de un repertorio de imágenes ya existentes que el artista estuviera utilizando para practicar, y qué mejor soporte y más disponible que las tablillas, que al tener una anchura más o menos uniforme vendrían a equivaler a las hojas de un cuaderno de notas, de ahí el tamaño casi de miniatura de estos dibujos.

CONCLUSIÓN

En todo caso, es notoria la intencionalidad diferente de los dibujos, percibiéndose dos tendencias, quizás debidas a manos distintas, una como estudio o, como decía Leonardo, pensando el *disegno interno* de la obra, y la otra como pasatiempo, en definitiva, esquiando –como diría después Carducho–, dando rienda suelta el autor a su fantasía, descubriéndonos en estos esquicios, bocetos, rasguños o borroncillos su faceta creativa más desconocida y sus más íntimos pensamientos. Ellos crearon estas formas a sabiendas de que iban a pasar ocultas de por vida. Cómo iban a suponer que, cinco siglos después, alguien descubriría estos momentos de su intimidad para ser revelados.

CATÁLOGO

- Torso de un ángel (1).
- Torso de un ángel (2).
- Caricatura de cabeza masculina barbada con gorro.
- Cabeza de Cristo (?) o profeta.
- Calvario y letra A.
- Ensayos de cascos militares.
- Un ciervo echado.
- Cristo, Varón de Dolores, coronado, con potencias y sogas al cuello.
- Cristo con la cruz a cuestas puesta al revés (1).
- Cristo con la cruz a cuestas puesta al revés (2).
- Estrella, mano extendida sosteniendo una flor y ensayos de formas onduladas.
- Un falo.
- Hojas inacabadas (1).
- Hojas inacabadas (2).
- Personaje desnudo (1).

- Personaje desnudo (2).
- Personaje femenino desnudo (3).
- Estudio de nalgas y piernas masculinas (1).
- Estudio de nalgas y piernas masculinas (2).
- Rostro femenino.
- Rostro masculino.
- Rostro masculino con sombrero.
- Rostro masculino con capuz.
- Soldado con armadura visto de espaldas. Torso y nalgas (1).
- Soldado con armadura visto de espaldas. Torso y nalgas (2).
- Soldado con armadura visto de espaldas. Torso, nalgas y parte superior de las piernas (3).
- Cabeza y cuartos delanteros de un toro.
- Torso masculino de perfil con sombrero.
- Unicornio.



Fig. 1. Torso de hombre de perfil.



Fig. 2. Cristo, Varón de Dolores.



Fig. 3. Ángel.



Fig. 4. Rostro masculino.



Fig. 5. Rostro masculino con sombrero.



Fig. 6. Cristo con la cruz a cuestas.



Fig. 7. Tablilla con decoración de hojas y dibujo de Cristo camino del Calvario.



Fig. 8. Soldado.