

**PRIMERA SECCION:**  
**FACTORES DE UNIDAD EN EL ARTE MUDEJAR**

**Presidente:**  
**Prof. GONZALO BORRAS**  
**Vicepresidente:**  
**Prof<sup>a</sup>. CARMEN FRAGA**



## NOTAS SOBRE ARQUITECTURA MUDEJAR

ENRIQUE DOMINGUEZ PERELA

Desde que a principios del Siglo VIII la Península Ibérica se convierte en el límite de la demarcación de las dos grandes esferas de poder que se disputan el control del Mediterráneo, hasta finales del Siglo XV en que ese límite pasa al estrecho de Gibraltar, las condiciones sociales, políticas, religiosas y económicas de lo que acabaría siendo España, difieren grandemente de cualquier concepción sincrónica del resto de lo que hoy denominamos Europa. A la ancestral amalgama tribal prerromana, cubierta de las salpicaduras del Oriente Mediterráneo y "unificada" bajo la administración imperial, viene a superponerse una corriente cultural nueva asociada a los pueblos germánicos que rápidamente será desplazada por el extraordinario fenómeno musulmán. La "nueva" cultura islámica aportará sus elementos más característicos, inseparables de la concepción eclecticista de su orientalismo natural. El resultado es, tiene que ser, de una complejidad inaudita e incomparable en relación con los otros pueblos situados dentro del próximo entorno geográfico.

Contemplado el panorama artístico medieval hispano desde la perspectiva colonialista de finales del Siglo XIX y principios del XX, no es de extrañar, que por una serie de complejos fenómenos de psicología social se tendiera a infravalorar todo aquello que no encajara en una concepción occidentalista de la historia. Al margen de la acalorada discusión bizantina asociada al nacimiento del término "mudejar" y de la grandilocuencia academicista de aquellos que tomaron esta cuestión como objetivo de sus actividades eruditas, la realidad es que se tiende, por lo general, a infravalorar el fenómeno islámico español. La perspectiva institucionalista ha permitido buscar coartadas para justificar lo injustificable. En ocasiones, esta perspectiva, ayudada por el término "Reconquista", ha llegado a simplificar la realidad histórica hasta límites ñoños.

Para entender el fenómeno *mudéjar* es preciso remontarse al momento de la hipotética "invasión musulmana" (1). Desde hace tiempo y por supuesto al margen

(1) AMADOR DE LOS RIOS, José. *El estilo mudéjar en Arquitectura*. Paris 1965. Refiriéndose a la penetración islámica en la Península Ibérica: "Afrentoso desastre de Guadalete".

de la historiografía oficialista hispana, se vienen manejando hipótesis que levantan ampollas en la delicada piel de algunos occidentalistas a ultranza (2). Desde una perspectiva más formal, las conclusiones no distan del planteamiento histórico (3). Unas y otras vienen a poner de manifiesto la continuidad social y cultural entre el mundo clásico (helenístico) y la cultura musulmana, sobre todo en la Bética, lugar que se va a convertir en recinto territorial fundamental de Al-Andalus y que había sido la zona de mayor influencia bizantina de toda la Península, aunque aceptemos, en principio, el carácter eminentemente militar de la ocupación de Justiniano, que en todo caso sirvió para amortiguar los efectos de la disgregación germánica. Este incipiente orientalismo bético se va a ver reflejado en terrenos tan heterogéneos como la liturgia, los sistemas de fortificaciones, la vestimenta, etc. Si a ésto añadimos la insistencia musulmana en acudir a elementos decorativos orientales, no nos podrá extrañar que las primeras comunidades cristianas independientes de Córdoba mantengan vivas unas tradiciones eminentemente orientales ligadas a sus propias prácticas religiosas, aún y cuando teóricamente en los reinos cristianos se trate de reivindicar el pasado goda. En todo caso las relaciones entre la Península Ibérica y el mundo oriental parecen claras mucho antes de la llegada de los primeros musulmanes (4).

Tras el aniquilamiento del centralismo califal, los reinos cristianos van a extender su área de influencia territorial y ante las necesidades repobladoras y de estabilidad fronteriza, van a solicitar el auxilio de las órdenes monacales. La reforma cluniacense va a penetrar en la Península acompañada de sus esquemas constructivos y formales propios. En estos primeros años, los monasterios ubicados en las zonas de repoblación van a reflejar con extrema precisión los modelos transpirenaicos (5). Sin embargo, a la vez, en zonas no repobladas en su integridad por gentes del norte, o allí donde las tradiciones hispanomusulmanas ejercen manifiesta prepotencia van a aparecer los primeros elementos mudéjares: Toro, Sahagún, Cuéllar, Arévalo, etc. Aquí, los esquemas importados románicos se superponen a los tradicionales métodos constructivos hispanomusulmanes (6).

La Península Ibérica, entre los siglos VIII al XVI, aparece inmersa dentro de una serie de fenómenos internacionales centrados en la región Mediterránea. El hipotético antagonismo entre cristianos y musulmanes obedece a una serie de razones en cuyo análisis no vamos a entrar. A grandes rasgos y bajo la observación de los resultados, simplificando quizás en extremo, podemos distinguir la existencia de dos concepciones sociales diferentes: la occidental (cristiana) y la oriental (musulmana). La primera,

(2) OLAGUE, I. *La revolución Islámica en Occidente*. Barcelona, 1974. En esta obra se justifica la islamización de la Península, en base a razones intrínsecas de carácter hispánico-bético.

(3) Ya desde Antiguo venía especulándose con la continuidad helenismo-mundo islámico. KUH-NEL, E.M.: *Lo antiguo y lo oriental como fuente del arte Hispano-islámico*. Reeditado en *AL-Mulk* n.º. 4 Córdoba 1964-65. Más recientemente, se viene insistiendo en el mismo sentido... "el arte islámico de España, ciñéndonos a los siglos VIII, IX y X es la islamización progresiva del arte romano, el bizantino, y el visigodo..." PAVON MALDONADO, B. *La decoración geométrica hispanomusulmana y los cimborrios aragoneses de tradición islámica*. Actas del I Simposio Internacional de mudéjarismo en Teruel 1975, Madrid-Teruel 1981. Desde una perspectiva científica. BERNAL J.D. *Historia social de la ciencia*. Madrid 1967, plantea la continuidad entre el período clásico y la cultura musulmana (pág. 225).

(4) SCHLUNK, H. "Relaciones entre la Península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda". *A.E. de Arqueología*, n.º. 60, 1945.

(5) AZCARATE RISTORI, J.M. *Historia del Arte en cuadros esquemáticos*. Madrid 1969.

(6) FRUTOS CUCHILLEROS, J.C. "Arquitectura mudéjar en el partido judicial de Arévalo (Avila)". Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo (Teruel 1975) Madrid-Teruel 1981: "... Cuentan además los mudéjares con el buen conocimiento de la técnica que incluso enseñaron a los cristianos".

partiendo de la penuria derivada del proceso degenerativo, que supone el Bajo Imperio (7), aparece durante todo el intervalo en franca situación ascendente que culminará en el complejo cúmulo de circunstancias que hemos dado en llamar Renacimiento. El mundo islámico engarzado originalmente en el Imperio Oriental y en la tradición helenística, entrará en un proceso continuo de desarrollo lento (estancamiento), que prácticamente dura hasta nuestros días. Dentro de este proceso, la Península aparece inmersa dentro de una dinámica que participa del mundo Occidental y Oriental. Una vez perfeccionados los métodos de transporte y superada la penuria que acompaña a la caída del centralismo imperial, la distancia de España a los centros generadores de las corrientes islámicas aparece demasiado grande para que los lazos de unión puedan subsistir durante mucho tiempo. No obstante, el fuerte enraizamiento de las tradiciones orientales en la Bética coadyuvará a que estos lazos se mantengan durante más de ochocientos años.

A los intereses propios de una sociedad imperfectamente feudal impregnada de un fuerte espíritu señorial heterogéneamente distribuido por la geografía española hay que añadir los intereses centralistas de la nueva Iglesia Romana, representados por la reorganización administrativa, estimuladora de anacrónicas cruzadas contra el "infiel" que trascienden el espacio puramente religioso. El modelo feudal transpirenaico va a estimular en la nobleza castellana, leonesa y de Aragón la ambición territorialista que poco a poco va decantando el proceso histórico en favor del Norte (8). Sin embargo, el antagonismo entre Norte y Sur no se va a mostrar tan fuerte como para que se declare una guerra sin cuartel al "infiel". Desde mediados del Siglo XIII hasta finales del XV las contiendas más importantes van a tener lugar entre cristianos permaneciendo los hispanomusulmanes al margen en una cómoda situación de dependencia política.

Mientras que la civilización hispanomusulmana, desde época muy temprana insiste en planteamientos netamente urbanos, heredados del período clásico, la zona cristiana participa del proceso ruralizador común a los pueblos germánicos, con el agravante de la recesión económica que supone la pérdida del poder político sobre las zonas más fértiles de la Península. Durante los siglos VIII, IX y X, las comunidades cristianas independientes permanecen en los recintos territoriales que no fueron plenamente asimilados por el Imperio Romano (9). A medida que el proceso ocupacional avanza, no se incrementa entre los dignatarios de la sociedad cristiana el interés por las actividades de carácter burgués que son desempeñadas fundamentalmente por judíos y mudéjares, provocando desfases sociales que van a generar frecuentes revueltas, casi siempre dirigidas contra aquellos. La superposición sociedad rural-militar con sociedad urbana había de colocar a aquella en un plano evidente de inferioridad cultural y como tal receptora a los conocimientos y tradiciones de la sociedad islámica.

En el Siglo XV la sociedad cristiana enriquecida por la propia dinámica y por las continuas aportaciones del Norte y en pleno proceso de expansión, desplaza los restos de la sociedad ya en período de estancamiento (dejando a un lado la proble-

(7) Con relación al tema, la historiografía aparece muy diversificada, en sentido indicativo: PIRENNE, H.: *Mahoma y Carlomagno*. Madrid 1978.

(8) GARCIA DE CORTAZAR: *Historia de España Alfaguara. La Epoca Medieval*. Madrid 1973. Plantea la reconquista como "recuperación de un territorio para restaurar en él un dominio político legítimo". (pág. 154).

(9) CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y Edad Media*. Madrid 1965: Los cristianos aparecen como un pueblo con "balance cultural deficitario" (pág. 465).

mática de la preeminencia). Este lento proceso ha durado ochocientos años; tomar epistemológicamente un partido apriorístico por una de las dos culturas, ha de conducirnos inevitablemente a contradicciones o a complejos problemas al tratar de introducir en el guión algo que se sale del argumento: lo mudéjar.

Desde una perspectiva institucionalista, el fin del Siglo XV supone el punto de partida del desarrollo "europeo" de España. A partir de este momento la ruptura institucional con los elementos tradicionales de carácter oriental no ofrece ninguna duda. El problema de los moriscos se solucionará más o menos "limpiamente" y con ello la unidad religiosa llegará a ser una realidad, al menos teórica. Sin embargo, el período comprendido entre finales del Siglo XV y principios del XVII, desde una perspectiva puramente formal, ofrece suficientes elementos de juicio como para poner en duda la teórica occidentalización cultural de la Península Ibérica. Las características que T. Balbás supone propias de lo mudéjar, permanecen prácticamente inalterables en el período paralelo al desarrollo del Renacimiento europeo: falta de unidad, fragmentación, anticlasicismo, falta de sentido orgánico, esencialmente ornamental, etc. Este desfase va a conocer un paréntesis ajeno a la tradición con el desarrollo de los conceptos arquitectónicos herrerianos, para volver otra vez a colocarse de plena y exultante actualidad con la eclosión barroca. Ochocientos años de vida islámica, de cultura orientalizada, son suficientes para alterar la memoria genética de un pueblo.

Las discusiones en torno al vocablo *mudéjar* y a su aplicación para la identificación de un estilo artístico determinado, no deben de ensombrecer la realidad de la existencia de una serie de elementos, que cuando menos, denotan la existencia de una cierta disposición cultural o tradicional a la hora de construir un edificio. En una estructuración estilística en la que se han ido repartiendo características o elementos diferenciadores, a lo mudéjar le han quedado por definición las sobras, todo aquello que no encajaba bien en el resto de los diversos "estilos". Partiendo de dos grandes complejos cerrados, el islámico y el cristiano, se han distribuido las diversas secuencias cronológicas con sus características propias olvidando aquellos elementos que invalidaban el esquema: los objetos que evidenciaban la continua comunicación entre dos mundos en teoría antagónicos.

La imposibilidad de homologar la realidad hispana de la Edad Media con el resto de Europa, debe de ser la razón de peso suficiente para que se ponga en tela de juicio la colonización historiográfica transpirenaica en el terreno de la producción de objetos artísticos, al menos hasta la época del Renacimiento.

### ¿Pobreza constructiva?

El desarrollo cultural derivado del brillante período califal va a hallar su continuidad en la Escuela de Traductores de Toledo. Hoy nadie pondría en duda la primacía intelectual de Toledo del Siglo XI sobre el resto de Europa y sin embargo, ¿cuántas veces hemos oído hablar de la pobreza constructiva taifa o mudéjar?. Se basa esta supuesta pobreza en la utilización de unos materiales no pétreos para construir y decorar. El uso de la madera, el ladrillo, la cal, el yeso, etc. viene a dar continuidad a una tradición fuertemente desarrollada bajo la dominación romana. Se dice que es más fácil trabajar el yeso o la cerámica que la piedra y en líneas generales puede ser cierto, pero no podemos perder de vista que estamos comparando elementos casi diametralmente diferentes derivados de concepciones distintas. No hay duda, que si hipotéticamente, pudiéramos comparar un relieve que se ajustase a los esquemas geométricos habituales de la decoración hispanomusulmana en piedra, con otro en yeso, habría que valorar más positivamente aquel, pero no es éste el caso. La expresión

plástica hispanomusulmana rechaza toda representación figurada, por el contrario la concepción cristiana la busca con insistencia. Cualquier catedral que se precie de cumplir sus objetivos de aparente magnificencia, utilizará la piedra como elemento insustituible para conseguir algo indestructible, muy en consonancia con el espíritu de la época. No parece que puedan establecerse pautas unificadoras que propicien un análisis comparativo. Por otra parte, el uso de estos materiales no puede justificar el envilecimiento de una concepción formal que era ambicionada por los más poderosos de la época. Nuestra perspectiva nostálgica y dependiente en cierto modo del espíritu del anticuario-comerciante, nos mueve a valorar más aquello que ofrece mayor durabilidad o "valor" intrínseco, como si ello fuera la condición *sine quanon* de belleza formal o de calidad artística. Llevando el razonamiento al límite, habríamos de considerar más pobre una escultura en bronce griega que una pieza de orfebrería micénica.

En mi opinión se oponen dos concepciones diferentes con motivaciones dispares que desde un punto de vista formal resultan incomparables pero que sí admiten una valoración relativa en el aspecto técnico. Desde hace tiempo, se viene admitiendo que como consecuencia de la tradicional orientación urbana de la sociedad hispanomusulmana, todas aquellas actividades propias de esta forma de vida, conocían un período de expansión sin paralelo en la sociedad cristiana que va a permanecer anclada en presupuestos rurales. Las investigaciones históricas avalan este planteamiento (10): en 1594 las actividades principales de los moriscos eran esencialmente artesanales. Según datos de Münzer recogidos por Domínguez Ortiz (11), y analizados por el Dr. Borrás (12) las profesiones más frecuentes de éstos serían: herreros, albañiles, ceramistas y carpinteros (datos concretados en Zaragoza). Tanto el ladrillo como la madera, como cualquier otro de los materiales "pobres", requiere para su puesta en obra de una serie de conocimientos técnicos y artesanos superiores a los que se requiere para la construcción en piedra. Técnicos, en cuanto que la resistencia de una fábrica de ladrillo es muy inferior a la de una construcción en piedra, lo que obliga a un uso más racional y ponderado; al mismo tiempo para poder construir con ladrillos primero hay que poseer una tecnología capaz de fabricarlos. Si por un momento recordamos las construcciones del románico catalán más rural, veremos que se utilizan manpuestos que por su disposición recuerdan las fábricas de ladrillo.

La racionalidad de los constructores mudejares contrasta con la ostentación gótica basada en la repetición de esquemas importados, cerrados a cualquier aventura de la imaginación y que no ofrecen mayor problemática constructiva que la derivada del volumen a construir o de algún problema de carácter auxiliar. El uso del ladrillo como elemento decorativo tiene una serie de limitaciones tal que condiciona el motivo a realizar: las piezas aplantilladas, las esquinillas, el llagueado, etc. se tienen que orientar necesariamente al diseño geométrico, al brocado. Para su realización se requiere habilidad y una cierta delicadeza muy alejadas de la concepción volumétrica y estereotipada del trabajo en piedra.

(10) LE FLEM, J.P. Les moriscos du Nord-ouest de L'Espagne d'après un recensement de L'Inquisition de Valladolid. Mélanges de la Casa de Velázquez I. 1967.

(11) DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. y VICENT, B. : Historia de los moriscos. Madrid 1.978.

(12) BORRAS GUALIS, G.M. Arte Mudéjar aragonés, Zaragoza 1978. Señala que... "Arte y población mudéjar únicamente se superponen en los núcleos urbanos o en aquellos rurales de población mixta. En el resto de los casos, mayoritarios, se ha producido una yuxtaposición de arquitectura mudéjar en los núcleos de población cristiana, próximos a otros núcleos rurales de población mudéjar, para los que lógicamente no existen restos de arquitectura cristiana de época medieval".

La racionalidad de la construcción en ladrillo, madera y yeso frente al uso de la piedra parece que ha sido sobradamente refrendada por el paso del tiempo. Su uso combinado cubría los diferentes aspectos que la piedra es incapaz de abarcar. Esta se encuentra con el inconveniente de tener que usar material de agarre cuya resistencia es sensiblemente menor a la de la piedra (50 Kg/cm<sup>2</sup>, piedra 2.000 Kg/cm<sup>2</sup>), lo que lleva a las normas DIN a limitar la resistencia de los muros de la sillería, a efectos de cálculo a un máximo de 50 Kg/cm<sup>2</sup> (Apéndices 1 y 2). El ladrillo es capaz de sustituir a la piedra en su capacidad de resistencia a la compresión, si bien es evidente que en menor grado, pero de forma comparable (13); no ocurre lo mismo con la piedra en relación al ladrillo en la capacidad de ductibilidad de éste. Desde nuestra perspectiva la nobleza decorativa de la piedra tiene poca razón de ser, sobre todo si se tiene en cuenta que en la Edad Media se solía recubrir su superficie, bien con pintura o con cal o yeso. Si bien la utilización del ladrillo como elemento "visto" en la arquitectura hispanomusulmana puede ofrecer más que dudas (14), la faceta de los revestimientos aparecía plenamente resuelta mediante la utilización de yesos, materiales cerámicos esmaltados y pinturas (15). Las propiedades mecánicas y estáticas de la madera no tienen parangón posible en una construcción en piedra que necesariamente se ve obligada a la utilización de la bóveda para poder cubrir espacios amplios, por el contrario, las propiedades de la madera y en especial su resistencia a la flexotracción (16), le permiten la adaptación a todo tipo de formas y de espacios y ello sin olvidar su potencial decorativo en la gran variedad de alfarjes y taujeles (17). Otros factores funcionales de los materiales "pobres" como la conductividad calórica, o la versatilidad están hablando de la racionalidad constructiva de los elementos materiales mudéjares (Apéndice 3).

El uso del estuco presenta un serie de particularidades muy interesantes de considerar. Igualmente su elaboración requiere una serie de conocimientos técnicos superiores a los de una obtención de la piedra; el cantero no es más que un eslabón en el proceso industrial de fabricación de los yesos. En el aspecto formal, las posibilidades de la escayola son tales que no limitan la imaginación humana en absoluto; con su uso se inaugura la etapa de subordinación de los materiales al hombre, tras mucho tiempo de dependencia inversa.

La técnica de los esmaltes ofrecía una alternativa de color impensable con los medios de que contaba la sociedad cristiana del momento (18). Su fabricación, igualmente, requería el dominio de un proceso industrial muy avanzado que en muchos aspectos, no ha sido superado en la actualidad, en que todavía se siguen utilizando hornos árabes para la elaboración del bizcocho. Su uso se extendió en la sociedad cristiana permaneciendo la tradición de su artesanía en los lugares de mayor implantación mudéjar (19).

(13) ARREDONDO, F.: Estudio de materiales. Las rocas en la construcción. Madrid 1967. Pág. 26.

(14) TORRES BALBAS, L.: *Ars Hispanie*, IV, *Arte Mudéjar*. Madrid, 1949.

(15) PAVON MALDONADO, B. Estudios sobre la Alhambra II. Granada 1977, Pág. 181 a 209.

(16) ARREDONDO, F.: *Estudios de materiales. Madera y corcho*. Madrid, 1967, Pág. 35.

(17) MARTINEZ CAVIRO, B.: *Carpintería mudejar toledana*. C. de la Alhambra No. 12, Granada 1976.

(18) ALVARO ZAMORA, M.I.: plantea la absoluta superposición de los modelos mudéjares en cerámica en su tesis doctoral (inérita). En el mismo sentido puede verse su comunicación en actas (I Simposio de Mudejarismo, Teruel 1975, Madrid-Teruel 1981.) *La cerámica de Muel. Su etapa mudéjar*.

(19) PINEDO, C. y VIZCAINO, E. *La cerámica de Manises en la Historia*. León 1979



Incluso el uso de la piedra ofrece ejemplos en el mundo musulmán-mudéjar que nos permiten calibrar la diferencia técnica entre los esquemas cristianos importados y las construcciones mudéjares; el dintel engatillado del palacio de Tordesillas puede ser un ejemplo de habilidad y racionalidad en el uso de los materiales. Y no olvidemos la tradición heredada desde la época del califato, acerca de la talla de capiteles y de relieves en placas, en contraposición al mundo franco-cristiano con sus esquemas simples y estereotipados.

Si algo podemos decir de la arquitectura mudéjar, es precisamente, lo contrario de lo que se viene admitiendo a nivel coloquial, es decir, la riqueza incomparable de ésta en cuanto a variedad de materiales, la racionalidad de su uso y la constatación de un dominio técnico absolutamente necesario para su elaboración y puesta en obra, frente a la precariedad tecnológica de los primeros siglos, operante dentro de los tipos franco-cristianos (20). Es la racionalidad frente al sobredimensionamiento la imaginación frente a la rigidez. No olvidemos, por otra parte, que los grandes "inventos" de la arquitectura gótica tienen precedentes en construcciones hispanomusulmanas que si bien, posiblemente, permanecen en una línea de evolución distinta a la que sigue el arte europeo, dejan constancia de un dominio técnico, al menos equivalente, en época muy anterior. Analicemos la esfera que queremos, siempre vamos a encontrarnos con la constante de la subordinación técnica de la sociedad cristiana a los métodos mudéjares, como factor unitario de toda la producción hispana no integrada en los círculos episcopales.

### "Decorativismo mudéjar"

Manteniendo los esquemas tradicionales de la estructuración de la Historia del Arte, la arquitectura mudéjar se nos ofrece como un "estilo" esencialmente decorativista, si bien ésta perspectiva aparece combatida recientemente desde diferentes puntos de vista (21). Habida cuenta de la imposibilidad de atribuir las construcciones mudéjares a individuos mudéjares, (22), en sentido pleno, se pone de manifiesto la existencia de una serie de tradiciones muy arraigadas entre la población general de la Península, al margen de las instituciones políticas existentes en un momento dado o de la situación religiosa de los miembros de la sociedad (23). Así aparecen contradicciones como la existencia de la capilla de la Asunción de las Huelgas o los relieves de su Claustro. La aplicación de mudejarismos a la decoración de construcciones cristianas aparece como un elemento disonante cuando su realidad obedece a un fenómeno absolutamente racional (24).

Algunos "mudejarismos" adquieren diversas configuraciones homologables con los otros "estilos" existentes en la península, así podemos hablar del mudéjar Alcazar de

(20) La consideración deferente recibida por los alarifes mudéjares queda señalada por IÑIGUEZ, D. *Notas para la geografía de la Arquitectura mudéjar en Aragón*. Bol. de la Real Soc. Geográfica nº. 74.

(21) Las afirmaciones en este sentido ofrecen a veces variantes sorprendentes como la de YARZA, J. en *Arte y Arquitectura en España 500/1250*. Madrid 1979: "... puede, calificarse (la incidencia de la decoración) de intrusión de elementos anticlásicos dentro del discurrir de estilos internacionales". (Pág. 313).

(22) T. BALBAS, op. cit.

(23) CHUECA GOITIA (Op. Cit. pág. 467) opina que: "... No es ... un estilo histórico, aunque podría calificarse de estilo metahistórico, si por metahistoria se entiende una historia no formalizada en hechos concretos y positivos, sino referida a profundas intuiciones genéricas de la especie humana".

(24) YARZA LUACES, J. *Arte y Arquitectura en España 500/1250*. Madrid 1980.

Sevilla cubierto de elementos nazaríes, con algunos elementos figurativos de tradición cristiana o del carácter almohade de la decoración de la capilla de la Asunción, etc. ¿No sería en estos casos más propio hablar de arte almohade o nazari? (25). Ciertamente se siente la tentación de negar el uso del vocablo mudéjar (26). El problema cobra una nueva dimensión al entrar en el análisis de edificaciones de marcado carácter religioso-cristiano, en las que aparecen elementos decorativos propios de la tradición hispanomusulmana (27). Estas, obedeciendo a una distribución espacial preconcebida y subordinada a las necesidades del culto, admiten temas decorativos que para nada interfieren en la concepción general de la edificación, pero que dejan la impronta de los usos formales del momento. La heterogeneidad social y cultural de la España Medieval permite la existencia de, por ejemplo, una iglesia construida mediante las concepciones decorativas y constructivas almohades a la que se han superpuesto una serie de arcos ojivales y de bóvedas de crucería, a veces en ladrillo ... ¿Puede la configuración espacial ser el elemento definitorio de un estilo arquitectónico?. Evidentemente la realidad aparece complejizada hasta extremos inauditos, cuando se superponen tradiciones de variada índole.

Simplificando, quizás con exceso, podríamos decir que conocemos con el nombre de mudejarismo todos aquellos elementos de la tradición hispanomusulmana puestos al servicio de una nueva realidad político-social. Una de las características fundamentales de la arquitectura hispanomusulmana es común a la arquitectura mudéjar: su falta de unidad espacial o de sentido orgánico, pero esta peculiaridad tiende a desaparecer en el momento en que se pone al servicio de una idea litúrgica rígida. Cuando los elementos mudéjares pasan a configurar un edificio religioso, participan de la unidad de éste. Las necesidades del culto centradas en unos esquemas estereotipados, obligan a los elementos decorativos a someterse a una disciplina jerarquizada, mediante la que se consigue indirectamente una cierta estructura orgánica. Su carácter decorativista anticipa los elementos de lo que será una derivación: la arquitectura plateresca. El gusto por la decoración tapizante, pasa a la tradición arquitectónica hispana, como un invariante derivado de la tradición hispanomusulmana. Si a partir del Siglo XV, la diferenciación de los motivos formales ha servido para identificar a grandes rasgos unos estilos de otros, no vemos la razón para que este criterio no se pueda aplicar unos siglos antes.

El dominio en el uso y fabricación de los diversos materiales de construcción, aparece como la constante más clara en la actividad arquitectónica "mudejar" desde una perspectiva técnica: este dominio posibilita la adecuación a cualquier concepción espacial preconcebida, a la vez los modismos estilísticos de cada momento son asimilados sin dificultad. A medida que los territorios van siendo ocupados por elementos cristianos, el proceso evolutivo sufre una alteración que no llega a convertirse en ruptura ante la permanente comunicación con el mundo islámico. La evolución histórica basada en el acercamiento a occidente inicia un proceso de modificación

(25) BORRAS GUALIS, G. *El mudéjar como constante artística*. Actas del I Simposio Intern. de Mudejarismo, Teruel 1975, Madrid-Teruel 1981. Señala la continuidad del arte musulmán en el mundo hispánico.

(26) La tradición de la Historia del Arte tiende a aceptar el uso de vocablos equívocos para definir los diversos "estilos": "gótico", "barroco", etc. Es de esperar que ocurrirá otro tanto en este terreno, a pesar de que evidentemente sería más preciso el concepto genérico de arte Hispano-cristiano medieval por contraposición a lo que se ha denominado "franco-gótico" o "románico" (en sus diversos matices) y por complementación al arte Hispanomusulmán (denominación plenamente aceptada) comprendiendo las diversas fases cronológicas y escuelas regionales.

(27) T. BALBAS, op. cit. pág. 254

de las costumbres que poco a poco va afectando a la totalidad de la masa de artesanos, que a su vez imponen sus gustos, ligados a su habilidad, a su distinguida clientela, de ahí que proliferen las edificaciones palaciegas a uso y costumbre de las hispanomusulmanas (28). La institución eclesial, por el contrario necesita nuevas edificaciones que han de ser realizadas por los mismos artesanos cuyos conocimientos técnicos vienen asociados al uso de determinadas concepciones formales que se repiten indefinidamente. En un caso (arquitectura civil) prácticamente se puede identificar el estilo arquitectónico con el dominante hispanomusulmán; en el aspecto religioso, la "disociación" teórica entre decoración y espacio puede permitirnos utilizar el vocablo mudéjar, aunque casi siempre podremos añadir las claves del mudéjar, es decir, aquellas concepciones formales que participan en el maridaje de la obra en cuestión: gótico-taifa, gótico-almohade, románico-taifa, etc., si es que queremos seguir utilizando la perspectiva institucional a la hora de estructurar la historia de la producción de objetos artísticos, en caso contrario, quizás habría que replantearse nuevamente toda la sistematización aceptada en nuestros días (29).

Los restos arquitectónicos que han llegado hasta nuestros días pueden desvirtuar la realidad científica de lo que debe de ser una Historia del Arte. Para comprender mejor el fenómeno mudéjar o en general medieval, basta con dar un repaso a la miniatura coetánea; en ella tenemos constancia de la influencia y perdurabilidad de los elementos hispanomusulmanes. En definitiva, podemos distinguir dos grandes grupos de actividad arquitectónica mudéjar. El primero compuesto por las obras religiosas, cuya perdurabilidad se justifica en la utilización de materiales con menor proceso de envejecimiento, en el que se infiltran elementos propios de la estética común dominante (mudejarismos) y en el que los condicionantes litúrgicos obligan a la adaptación de unos esquemas especiales que integran cualquier elemento asociado. El segundo grupo compuesto por aquellos elementos de carácter civil, que hoy aparece más difuminado por el uso de materiales menos durables y la tendencia a la renovación de las clases acomodadas; este gran grupo hubo de ser cuantitativamente más importante que el anterior y sería el que, en gran medida, mantendría vivos los elementos provenientes de los centros irradiadores de moda situados en el Sur. En el proceso de fusión y desplazamiento cultural, poco a poco las tradiciones culturales hispanomusulmanas van perdiendo importancia en beneficio de aquellas que proceden del norte de los Pirineos. El momento fatal para el desarrollo de este modo de hacer tendrá lugar en el Siglo XV con la adopción de las modas flamencas y con la desaparición del reino de Granada, punto que marca la ruptura definitiva de unos esquemas que han de limitarse a beber en las fuentes del recuerdo, repitiendo estereotipadamente modos descontextualizados, que en cualquier caso, descansan en la tradición popular.

En este proceso que cuantitativamente va desde un dominio total de los conceptos y de las formas islámicas hasta un dominio total de los conceptos cristianos en donde sólo perduran formas que se mantienen de manera inercial, no es posible establecer límites que puedan marcar diversas fases evolutivas. La evolución progresa de manera continua (en sentido matemático) sin altibajos, acompañando a la paula-

(28) DOMINGUEZ ORTIZ, A. y VINCENT, B.: *Historia de los moriscos*, Madrid, 1978. "Los moriscos empleados en la construcción "gozaban de una tolerancia que era quizás un homenaje a su maestría" (pág. 118).

(29) CHUECA GOITIA (Op. cit. pág. 467): "Existen muchos estilos mudéjares, aunque sólo exista una actitud mudéjar" (Evidentemente acepta la concepción institucionalista).

tina cristianización de los habitantes de España (30). Sin embargo a nivel regional, este proceso no es igual de una zona a otra, pues el comienzo de la cristianización varía en el tiempo. La complejidad derivada de esta situación es singularmente elevada. La situación social, religiosa y cultural en un momento dado, es diferente de una región a otra: no existe uniformidad sincrónica, por ello, quizás, *a priori* el mejor planteamiento posible sea el de T. Balbás al agrupar el movimiento por escuelas regionales, en donde no es posible más que a grandes trazos establecer débiles elementos de unidad entre unas regiones y otras que siempre se convierten en lo mismo: el origen hispanomusulmán de las formas, las ideas, las técnicas... Sin embargo esta visión limitadora no quedaría completa sin la consideración de que en el arte religioso importado penetra dentro de este fenómeno evolutivo. La prueba del fracaso de la búsqueda de formulas ajenas a la situación cultural particular hispana aparece nítida y clara en el fenómeno renacentista, aunque ya se podía adivinar en el desarrollo del gótico final, en el que las concepciones indígenas acumulativas y el decorativismo de la más rancia estirpe hispanomusulmana, acaba por imponerse a los maestros flamencos que son absorbidos por la vorágine de un movimiento cultural absolutamente vivo. La Iglesia acepta y patrocina la adopción de estos planteamientos formales como algo perfectamente integrado en sus "rígidas" concepciones estéticas. Ante esta situación "atípica" el proceso formal renacentista no podía generarse en España y su adopción había de resultar plenamente desnaturalizada. El plateresco por el contrario enlaza de manera continua con las concepciones formales andaluzas únicamente se modifican y poco, los elementos formales, los motivos decorativos. La fachada de la Universidad de Salamanca está mucho más cerca de la Alhambra que de las concepciones de Brunelleschi. Y esta misma línea evolutiva acabará desembocando en el preacademicismo del Siglo XVII (tampoco parece fácil la aplicación del término barroco).

En definitiva, sería muy útil cambiar por un momento la perspectiva de análisis de las formas hispanas en estos siglos, utilizando un punto de vista interno, mediante el cual podríamos considerar las obras románicas, góticas, renacentes e incluso barrocas (cada vez en menor medida) como el fruto de un cierto colonialismo cultural que se impone desde "arriba" siguiendo unas pautas religiosas unificadoras, pero que resultan tan ajenas al espíritu popular español de la época, como lo podría haber sido una pagoda china. No olvidemos la filiación francesa de los monasterios, tanto cluniacenses como cistercienses o la razón de ser de los agustinos. Esta implantación de formas ajenas en suelo hispano contó con un poderoso aliado en el tiempo para confundir al historiador, al respetar las edificaciones en piedra e impedir la pervivencia secular del ladrillo. Sin embargo, no podemos caer en la trampa, a la hora de hacer Historia del Arte, de infravalorar aquellos elementos que han desaparecido. Contemplar las Cántigas puede darnos una idea de las pervivencias de modelos hispanomusulmanes que "no cuadra" con los esquemas de la historiografía tradicional y del puesto que en ella se concede al Mudéjar.

(30) CARO BAROJA, J.: *Los moriscos del Reino de Granada*. Madrid, 1976. Según este autor, ya a finales del Siglo XV, las diferencias sociales y culturales entre cristianos y musulmanes aparecen muy marcadas ante la presencia de diversos factores, que señala igualmente Domínguez Ortiz en su *Historia de los Moriscos*; para finales del siglo XVI, reflejados en el elevado índice de analfabetismo de este sector social (pág. 121).

## APENDICE 1

MATERIAL	Densidad media	Resist. a compresión Kg/cm <sup>2</sup> Valores Medios.(31)	$\frac{C}{D} = IF_1$	Resist. a flexotracción Kg/cm <sup>2</sup> Valores Medios (32)	$\frac{FT}{D} = IF_2$
<b>ROCAS</b>					
Granito-sienita . . . .	2,7	2.000	740	150	55,5
Diorita . . . . .	2,9	2.350	810	160	55,1
Pórfido . . . . .	2,6	2.400	923	175	67,3
Basalto . . . . .	2,9	3.250	1.120	200	68,9
Lava basáltica . . . .	2,2	1.150	522	100	45,4
Diabasa . . . . .	2,8	2.150	767	200	71,4
Cuarzo-cuarcita . . .	2,6	1.750	673	190	73,0
Arenisca cuarzosa . .	2,6	1.600	615	160	61,5
Mármol en general .	2,7	1.300	481	105	38,8
Calizas conglomeradas	2,2	550	250	65	29,54
Travertino . . . . .	2,4	400	166	70	29,16
Gneis . . . . .	2,8	2.200	785	70	25,0
Pizarra de techar . . .	2,7	2.450	907	650	240,0
Serpentina . . . . .	2,7	2.450	907	70	25,9
<b>MADERAS</b>					
Pino silvestre . . . . .	0,56	529	944	1.522	2.717,0
Pino pinaster . . . . .	0,46	372	808	1.050	2.282,0
Pino negro . . . . .	0,49	389	793	1.188	2.424,0
Pinabete . . . . .	0,42	396	942	1.038	2.471,0
Haya . . . . .	0,77	608	789	1.771	2.300,0
Fresno . . . . .	0,87	583	670	1.911	2.196,0
Pino carrasco . . . . .	0,57	532	933	1.595	2.798,0
Abedul . . . . .	0,69	524	759	1.655	2.398,0
Cedro . . . . .	0,55	290	527	1.097	1.994,0
Pino de balsain . . . .	0,57	409	717	1.182	2.073,0

(31) Datos de Schleicher y Nájera recogidos por ORUS ASSO, F. *Materiales de construcción*, Madrid, 1974.

(32) Datos tomados de FRICK, D. *Construcción de edificios: I Construcción de piedra y ladrillo*. Buenos Aires, 1947. Es curioso señalar que en esta obra, en la pág. 7 se dice: "...El sistema constructivo a base de piedra adquiere gran importancia en estos tiempos (1947) de escasez de hierro y madera "... Aunque posiblemente se esté refiriendo a su uso en relación a la puesta en obra del hormigón, la frase orienta en el sentido funcional de la piedra.

Llamamos  $IF_1$  (Índice "funcional" a compresión) al cociente entre la resistencia a la compresión y la densidad e igualmente  $IF_2$  en relación con la resistencia a flexotracción. Si bien su operatividad puede resultar dudosa, sin embargo puede servirnos para obtener una idea de la utilidad inmediata de la masa construida, dejando a un lado elementos como la durabilidad o la grandiosidad.

Como puede verse, estos índices resultan comparables para la resistencia a la compresión, no así para la resistencia a flexotracción, en donde los valores para la madera llegan a ser en algunos casos del orden de cien veces superiores, lo que de alguna manera nos está hablando de la capacidad constructiva de este material para este tipo de solicitaciones.

### APENDICE 2 (32)

Tensiones de compresión admisibles para fábricas de sillería y ladrillo. Muros con juntas (A partir de la norma DIN 1053).

Sienita, basalto y granito . . . . .	50 Kg/cm <sup>2</sup>
Calizas y mármol en general . . . . .	25 Kg/cm <sup>2</sup>
Lava . . . . .	15 Kg/cm <sup>2</sup>
Ladrillos con mortero de cal (según los tipos) . . . . .	7 a 14 Kg/cm <sup>2</sup>
Ladrillos con mortero de cemento (según los tipos) . . . . .	15 a 35 Kg/cm <sup>2</sup>

### APENDICE 3

#### Conductividad calorífica (33)

Madera en general con 12-18 % de humedad . . . . .	0,15 Kcal/mh <sup>0</sup>
Yeso en general . . . . .	0,25 Kcal/mh <sup>0</sup>
Ladrillo según los tipos . . . . .	0,60 a 0,75 Kcal/mh <sup>0</sup>
Caliza en general . . . . .	0,80 a 1,50 Kcal/mh <sup>0</sup>
Granito, basalto y mármol . . . . .	2,50 Kcal/mh <sup>0</sup>
Areniscas . . . . .	1,50 Kcal/mh <sup>0</sup>

(33) Datos de FRICK, D. Construcción de edificios

## EL MUDEJAR EN LOS CASTILLOS ESPAÑOLES. CRITERIOS DE UNIFORMIDAD Y CARACTERES DIFERENCIADORES

M<sup>a</sup>. AGUEDA CASTELLANO \*

Al concurrir a las sesiones del II Simposium Internacional de Mudejarismo, queremos en primer lugar agradecer a sus organizadores la deferencia que tienen para con nuestra Entidad al invitarnos amablemente a participar en él, al mismo tiempo que felicitarles por lo acertado de la convocatoria que viene a dar la prioridad que merece a un estilo tan autóctono y popular como es el mudéjar. Inmejorable es asimismo el marco elegido, esta bellísima ciudad de Teruel, firma y rúbrica de un arte que encuentra en ella la expresión más acabada y perfecta de sus modos constructivos.

El arte mudéjar, al que se viene definiendo como el estilo practicado por los musulmanes que van quedando en los territorios conquistados por los reinos del norte de la península, es la perfecta radiografía del pueblo español a través de los diversos siglos, en los que aquél se cuaja. Desde el siglo XII hasta los primeros años del XVI las corrientes culturales que se cruzan entre los pueblos cristianos y mahometanos van a producir un estilo de vida que no sólo se reflejará en la arquitectura y en la decoración, sino que darán una razón de ser a los grandes problemas de la Edad Media e inspirarán a los primeros momentos del Renacimiento con su fantástico abanico de posibilidades para la América recién descubierta. El mundo que se abre en el alborar del siglo XII venía configurado por una situación política internacional de carácter feudalista con escasas ideas unitarias del Estado. Es la vida caballeresca e individualista que emprende las cruzadas, a la conquista de una idea romántica y profundamente religiosa. El románico que se ha venido elaborando desde años atrás ha reflejado ese mismo concepto, mitad místico, mitad guerrero, determinando la supremacía del primero sobre el segundo. Cuando llegue el final del período que hemos delimitado a principios del siglo XVI habrán aparecido las grandes nacionalidades dentro de unos fuertes estados centralizadores, la caballería habrá sufrido unas derrotas espectaculares a lo largo de la Guerra de los Cien Años y de las contiendas franco-borgoñas, el concepto de la prioridad divina se vera desplazado por un culto profundo al hombre, el Renacimiento habrá enriquecido los sobrios muros de templos y palacios y las campañas militares contra el Islam que han alentado en España durante ocho siglos se acaban para buscar al enemigo dentro de sus propios correligionarios. A toda esta eclosión que ha trasto-

\* Hispania Nostra

cado el mundo conocido y el recién descubierto, asiste y es protagonista de excepción el estilo mudéjar.

En estos siglos que van desde fines del XII hasta principios del XVI el Mudejarismo se va adaptando a todos y cada uno de los movimientos culturales que se suceden. Se inicia con el Románico, no olvidemos su primitivo nombre de románico de ladrillo, continúa su apogeo en pleno gótico, quedando de este momento un espléndido muestrario de obras que acaba en el Renacimiento. No se puede encontrar en la historia del arte otro estilo con esta capacidad de síntesis y de permanencia, metamorfoseándose a cada momento y al mismo tiempo conservando su propia identidad a lo largo de sus siglos de vida.

Quizá la clave de este éxito haya que buscarla en el carácter netamente popular y autóctono que posee. La abundancia de obras que aparecen en toda la geografía española nos indica una proliferación extraordinaria de artistas, en algunos casos locales. Pero curiosamente, esos mismos artistas locales alcanzan una perfección tal que se les puede calificar de auténticos maestros. Hay que pensar por tanto, que el mudéjar surgido al contacto de cristianos y de árabes arraigó profundamente en el sentir nacional porque se nutría de dos corrientes esencialmente hispanas. A estas alturas no tiene sentido calificar de extranjeros a un pueblo como el hispano-musulmán constituido básicamente por visigodos aunque en un principio sus clases dirigentes fueran personas venidas de Damasco o del Norte de África. Esta españolía de los dos elementos que forman el mudéjar es quizá la razón de su supervivencia y la gloria del estilo.

Pero aun podríamos ahondar más. El mozárabe, que nace también del choque entre las dos mismas culturas pero en sentido inverso, se agota rápidamente tras un esplendoroso estallido. ¿Cómo puede explicarse esta aparente contribución? Habrá que recurrir a considerar que mientras el mudéjar es un estilo de paz y colaboración, el mozárabe es de guerra y enfrentamiento. Los cristianos en su mayor parte miembros de comunidades religiosas que fundan los cenobios en el norte de la península en los siglos IX y X son huídos de Córdoba tras las persecuciones desencadenadas por Abderramán II contra ellos y su arte, ese arte que practican en los monasterios y lugares que les son concedidos mediante el sistema de *presuras* por parte de los reyes cristianos, es un modelo de sobriedad y del espíritu mitad guerrero mitad artístico que conlleva la situación. Entre los materiales, la piedra, hasta las proporciones, generalmente pequeñas, todo nos habla de un mundo lleno de dificultades y peligros.

La situación del mudéjar es netamente diferente. Nace en un momento en que las fronteras cristianas han bajado ya hasta las líneas del Tajo, dando predominio a los núcleos del norte de la provincia sobre los del sur. Ya no hablan tanto los impulsos bélicos de los Califas de Córdoba y se establecen con ellos pactos, vasallajes y tributos. El propio rey Alfonso VI, huésped primero del rey moro toledano Almamun, se casa con una princesa musulmana, Zaida, dando ejemplo en su persona de ese nuevo espíritu. Los monarcas intercambian sus artistas, se venden las telas y joyería árabe en las cortes de Toledo y Zaragoza y el culto religioso musulmán se practica con ciertas libertades en los territorios cristianos. En este pacífico caldo de cultivo se cuece el mudéjarismo.

Y en estos años es, asimismo, cuando los castillos de España inician su gran transformación merced precisamente a esa nueva situación política a la que hacíamos mención arriba. Al primitivo castillo de corte militar compuesto casi escuetamente por una torre y una cerca que lo rodea se le van a ir añadiendo nuevos elementos que terminaran haciendo de él un castillo palacio residencia del señor. La consolidación de la línea del Tajo que aseguró unas fronteras ya muy al sur, permitía relajar en parte la tensión anterior y pensar en nuevos modos de vida más de acuerdo con la nueva



situación. Se levantan palacios al amparo de una corte que tiende a hacerse más estable, y el poder de la nobleza transforma muchos de los viejos castillos, cuando en las nuevas auténticas residencias señoriales, preocupadas por la decoración, la llegada al poder de reyes, ministros y validos con una mayor formación humanística y la rivalidad surgida entre ellos hará que los interiores se enriquezcan de manera extraordinaria.

Al mencionar este punto conviene resaltar que gran parte de los castillos señoriales españoles son mudéjares en su interior. Caminaron juntos el estilo artístico y el poder nobiliario durante muchos años, y ambos tuvieron que recurrir al otro para mantenerse y crecer. El caso de Escalona, con la prodigiosa atención prestada por D. Alvaro de Luna, es un ejemplo de esta situación. Asimismo, Belmonte, el solar y obra predilecta del gran enemigo de D. Alvaro, el Marqués de Villena, muestra la más rica colección de techumbres mudéjares de la arquitectura militar española y posiblemente uno de los mejores exponentes a todos los niveles del estilo.

Las techumbres planas, de artesa y de cúpula, así como las yeserías de las jambas de puertas y ventanas, son la mejor síntesis del arte decorativo militar de la península.

En la vida de los castillos incide, en la segunda mitad de este período, otro elemento primordial, la aparición de la artillería. Una artillería de mayor efecto psicológico que efectivo, dado su complicado proceso de manejo, pero indudablemente una artillería que necesitaba su acomodo en la fortificación. Y aquí también el mudéjar sera el encargado de construir los nuevos castillos artilleros, importando formulas extranjeras a las que hacer aptas para su eficacia en estos territorios.

Ambiente de equilibrio de fuerza y colaboración, el crecimiento de la nobleza y su instalación suntuosa en los señoríos, aparición de las nuevas armas y un grado superior de cultura que busca conocer los porqués de otras civilizaciones cercanas en el espacio son algunos de los ingredientes que permiten comprender la importancia extraordinaria que el mudéjar tiene para la castelología española.

Pero antes de iniciar un análisis de las aportaciones que aquél prestó a la castramentación, conviene hacer una advertencia. La frontera entre los estilos netamente árabes y mudéjares, en castelología es imprecisa y en ocasiones engañosa. El utilizar técnicas y elementos uno del otro, el emplear en las transformaciones materiales anteriores de la primitiva obra o el que se construyera en mudéjar en Castilla, al mismo tiempo que en Granada los nazaritas seguían edificando como "árabe", hacen la labor de deslinde difícil. Si a esto unimos, que castillos nacidos como árabes fueron reconquistados por los cristianos y reparados por artistas mudéjares, todo ello en breve plazo de tiempo, se comprenderá lo impreciso del tema.

Para evitar los errores a que ésto pudiera conducirnos, hemos preferido hacer la acotación de "castillo o muralla mudéjar" cuando se levanten estos edificios en tierras ya tomadas por los cristianos y aparezcan elementos en ellos que permitan ver la técnica cristiano-musulmana. Es un criterio mezcla de cronología y estilística, pero que puede darnos un margen amplio de seguridad.

## LOS TRES GRANDES NUCLEOS

La división clásica marcando los tres focos en Aragón, Toledo (con Castilla) y Andalucía (y que consideramos totalmente válida), nos sirve para determinar las analogías y diferencias que presentan las fortalezas levantadas en cada uno de ellos.

Los almohades, maestros en el arte de la fortificación que aprenden de los sistemas bizantinos, alcanzan en el siglo XII una perfección extraordinaria que se manifiesta en

los numerosos avances que hacen en el terreno de la poliorcética. Algunos de estos elementos como las barbacanas, han venido hasta de Europa desde el Oriente Mediterráneo con las Cruzadas, pero, sin embargo, los musulmanes las van a utilizar en España antes que el resto del continente. La barbacana, antemuro o falsa braga que se levanta delante de la muralla y a 1/3 de altura de aquella, se prodiga en los castillos españoles de forma espectacular de la mano de los almohades sometidos (mudéjares). Las murallas de Córdoba, Sevilla, Jerez de la Frontera, Algeciras, etc., son alguno de los ejemplos de este tipo de fortificación.

De procedencia almohade y prodigados por la castelología mudéjar son también las "corachas" (murallas que arrancando de otra principal bajan a una aguada) y las torres albarranas que se destacan del recinto, aislándose de él pero manteniendo la conexión por medio de un paso alto o, incluso, por un lienzo de muralla. La necesidad del primer elemento, la coracha, viene dada en los lugares como nuestra Península, en la que el agua escasea y en caso de asedio puede constituir un gravísimo problema. De esta época son las corachas de Buitrago y la de Toledo, con el resto de torreón final que aparece junto a la primitiva puerta de barcas, hoy llamada "Baño de la Cava".

Elemento mudéjar, aunque importado de Oriente, es el matacán que favorece la defensa del vertical. Hace su aparición en España en la torre de "El Carpio", siendo su autor un tal Mohamad, posiblemente el mismo que trabaja en el Alcázar cordobés. El nombre del alarife nos indica su origen musulmán.

El aparejo mudéjar es por excelencia el ladrillo, material barato de fácil labor y que se presta a la decoración a que tan aficionado es el mudéjar. Se construye también en mampostería y muy frecuentemente alternando ésta con hiladas de aquél. El efecto es de una gran originalidad. Las torres que en el mundo musulmán han sido rectangulares merced al sistema de tapial que no permite curvar los moldes de madera en los que se trabaja, se hacen cilíndricas y elisoides. Se mantiene también la torre poligonal (Toledo) que ya existía en el sur de España (Navas de Tolosa). Las puertas responden al tipo de recodo. Cuando la artillería hace su aparición, el talud va a permitir ofrecer al tiro rasante de aquella un plano inclinado de más difícil desplome y amparados en este sistema los castillos mudéjares se levantan o reestructuran con él (La Mota de Medina, Coca). A su alrededor se abría el foso que impide acercarse a las máquinas de guerra.

Como ya advertíamos al coincidir los siglos del mudejarismo con el esplendor del poder nobiliario, muchos castillos que se levantan en esa época, tienen un carácter palacial, manifestado en una mayor complejidad constructiva y en la suntuosa decoración interior, a la que ya hicimos mención. Por la misma razón de prestigio en la nobleza es típico de la época las decoraciones heráldicas con profusión de escudos en portadas y torre. Esta corriente es una aportación que el gótico español hace al estilo mudéjar.

Los remates del almenado son generalmente en punta de diamante, salediza sobre la base cúbica del merlón.

Así configurados, con escasez de huecos en los muros, con un espesor que oscila alrededor de los tres metros, con la gruesa torre del homenaje (aportación cristiana) sobresaliendo del conjunto, los matacanes y la presencia de dos fuertes garitones defendiendo la puerta, la imagen que el castillo mudéjar presenta es de robustez y fuerza, aminorando esta severa impresión la hilada de ladrillo o la escasa decoración que aparece alrededor de un ventanal. Toda la castelología se desborda de plenitud en estos siglos, merced al aporte de lo mejor de cada una de las corrientes cristianas y musulmanas, influenciadas a su vez por las técnicas europeas y bizantinas. Si verdaderamente

se puede hablar del esplendor de la poliorcética, éste sería en los siglos del mudéjar en España, donde se catalizaron y depuraron los saberes del mundo oriental y occidental.

Dentro de la aparente uniformidad a que nos hemos venido refiriendo hay que distinguir las notas diferenciadoras siguiendo el criterio clásico ya enunciado. Con arreglo a él nos referiremos, en primer lugar, al foco de Toledo que ejerce su área de influencia en toda Castilla.

## FOCO DE TOLEDO

El aparejo típico del grupo es el ladrillo y la mampostería alternada con él. La capital muestra, en la primera época, una mayor riqueza constructiva y ornamental, siendo los castillos rurales de una técnica más sobria y sencilla. Posteriormente, en un segundo momento, los grandes artistas labrarán ejemplares únicos del estilo en Coca, La Mota, etc., a los que haremos referencia más adelante.

Mantiene la primitiva planta cristiana de gruesa y potente torre del homenaje y muralla que la rodea aunque avanzando el tiempo complique su estructura sin abandonar este tipo de patrón.

Veamos brevemente alguno de los ejemplos:

**Arévalo.**- Su torre elipsoide de ladrillo, es un bello ejemplar del estilo mudéjar. Aparece decorado con gruesos garitones con base de cono invertido, además de la representación heráldica. La villa conserva restos del recinto, como una puerta con falso arco de ladrillo y alfiz, del mismo material. La obra es de mediados del siglo XV (1460) y está equipada para artillería.

De la misma época (1435) es la gran reforma de Escalona con su sistema de torres albarranas, así como Talavera de la Reina, en el recinto de la cual junto a otras 16 albarranas, aparecen las torres pentagonales.

Especial mención, por su importancia, merece el recinto de Madrigal de las Altas Torres, de clara influencia bizantina por su traza circular que se puede fechar sobre el año 1302. Tiene gran parecido con el de Mansilla de las Mulas, en tierras leonesas, aunque el abulense conserva mejor su planta.

**Malpica**, a la orilla del Tajo, muestra la doble imposta de notoria influencia almohade. En Montalbán, construido en el año 1323, es de gran interés su sistema de albarranes.

Los más representativos del arte mudéjar son, indudablemente, los de La Mota, de Medina y de Coca. El primero, de construcción muy antigua, está reformado por orden de Juan II de Aragón, su dueño por herencia de sus padres, Fernando de Antequera y Leonor de Alburquerque, en el siglo XV, concretamente en 1440, siendo su arquitecto Carreño. Una gruesa torre del homenaje, coronada de doble garitón en las esquinas, sobresale del amplio conjunto en el que se conjuga la defensa y el palacio. Presenta foso, escarpa y talud, así como troneras de artillería. Otras reparaciones se hicieron a las órdenes del obrero mayor de los Reyes Católicos, Alonso Nieto, trabajando con el los moriscos Abdalla y Alí de Lerma. Estos son los autores de la barbacoana y de la decoración suntuaria interior.

El de Coca, de 1450, es el triunfo de la fantasía. Con el ladrillo se consigue un efecto alado extraordinario, aunque su ancha base permita pensar en un castillo algo chato. La decoración heráldica de los Fonseca, sus propietarios, acentúa la riqueza ornamental del conjunto, sin duda la obra más original del mudéjar castellano.

El Alcázar de Segovia, residencia real de la casa de los Trastámara, presenta en su interior una decoración de yeserías y techumbres extraordinaria. Creada por el

artista Xadel Alcalde, en 1479, se destruyó en gran parte en un incendio, habiéndose procedido a una minuciosa restauración en época reciente.

**Puertas del Sol en Toledo y de Toledo en Ciudad Real.**- El recinto de la capital, en el que se aprecian restos de la obra visigoda, es uno de los mejores ejemplos de la poliorcética mudéjar, sobre todo en las diversas puertas que se abren a él. Las obras, en su mayor parte, se llevan a cabo durante la presencia en la Mitra Toledana del Arzobispo Pedro Tenorio, aproximadamente en 1390 (ya que ocupó el cargo desde 1375 hasta 1399), rehaciéndose y modificando la primitiva muralla árabe, como en el caso del Puente de San Martín y de la vieja Puerta de Bisagra, con aparejo en hiladas, esquinas de ladrillo en los ángulos, y arquillos de herradura apuntados. Sin embargo, la pieza más notable del recinto es la Puerta del Sol, levantada para combatir el turbulento barrio de la Antequeruela, ocupado por moriscos. Un arco de herradura adovelado se protege por otro apuntado, todo encuadrado por dos torreones, uno de ellos cilíndrico. Hay una rica decoración de arquerías ciegas y polilobuladas que corren sobre un medallón en el que aparece la escena de la imposición de la casulla a San Ildefonso, por parte de la Virgen.

La característica típica y original de la puerta es la ventana voladiza con matacán que permite defensa vertical. Más arriba hemos mencionado este elemento como un especial aporte a la castellología mudéjar, que aparece también en el Castillo de San Servando, levantado para proteger el Puente de Alcántara, y en otros numerosos edificios militares de la zona.

Dentro de ella, y un poco más antigua que la mencionada, se encuentra la Puerta de Toledo en Ciudad Real. Construida en 1328, es casi idéntica a la del Sol, salvo en la menor decoración y en la posición de las columnas que sostienen el arco, más altas en la puerta manchega. Aquí no existe el torreón cilíndrico que veíamos en la anterior, y la portada se encuadra en dos gruesas torres cuadradas.

## FOCO ARAGONES

La falta natural de piedra en la zona central aragonesa determina el uso del tapial en gran parte de los monumentos militares de esa época. Hay un triunfo de las lacerías y una exuberancia decorativa que tienen su más perfecta definición en las torres de San Martín y del Salvador de Teruel. La cerámica aparece como aporte originalísimo en los exteriores de un monumento militar. Arquillos, columnas, dibujos geométricos, color y vitrificado se combinan para darle a la sobriedad del edificio un aire nuevo y elegante impensable hasta entonces en la historia de las castellología mundial.

El mudéjar aragonés se desborda en belleza. Mudéjares son los artistas que desde 1118, fecha de la conquista de la ciudad, trabajan en el Palacio zaragozano de la Aljafería, sede primero de los monjes bernardos y posteriormente residencial real de los monarcas aragoneses.

En el Archivo General de Aragón aparece un documento de 1301 en el que Jaime II da el título de maestro de las obras del palacio a Mahomed Bellito, hijo de un tal Jusef Bellito, que a su vez había desempeñado el mismo cargo. No se interrumpe esta tradición que va a crear los interiores espléndidos de la Aljafería, (como la bella puerta gótico-mudéjar de ladrillo del siglo XIV) y así, en 1493 el rey Fernando el Católico cedió a Farag-Gali, que había hecho obras en una torre cercana a la del trovador, el privilegio de disponer por testamento de su maestrazgo en favor de su hijo Mahoma con 600 maravedises. Posiblemente la última planta de la mencionada torre del Trovador sea obra también mudéjar.

Con este ejemplo bien se puede considerar la arquitectura militar mudéjar en Aragón como el triunfo de la decoración en un terreno tan poco propicio para ello. Indudablemente existen monumentos como los expresados, pero también otros que no alcanzan la importancia arquitectónica de ellos. En este terreno tenemos que recordar los castillos de Villafeliche de gran sobriedad con sus adornos de ladrillo en ventanas y puerta y el de Cosuenda con aparejo de mampostería alistado de ladrillo y su cuerpo alto de su mismo material. Con ello se demuestra que los artistas mudéjares trabajaron en todos los campos aunque manteniendo esa característica en los aparejos y la tendencia decorativa clásica de la escuela.

## ZONA ANDALUZA

Andalucía, muchos más años musulmana que el resto de las regiones de España, vivió la curiosa paradoja de seguir creando arte árabe en pleno apogeo nazarita, al mismo tiempo que el mudéjar levantaba palacios y castillos dentro de sus territorios ya conquistados por los cristianos. Esta circunstancia definirá a ese mudéjar, que se verá influenciado e incluso confundido por los modelos de Granada al que seguirá fielmente.

Mantiene la tradición de la Alcazaba y de la torre cuadrada musulmana en contraposición con las otras zonas de la Península que, como hemos visto, conservan el patrón de torre y recinto. Asimismo aparece la sobriedad constructiva externa mientras que al interior se reserva la riqueza decorativa. En ocasiones el tapial o el ladrillo se combinan con la cal de tanta raigambre en la región.

Son muy numerosas las obras mudéjares dentro de la castellología andaluza. Muchas de ellas son levantadas en tiempos del monarca Pedro I, inspirador entre otros del Alcázar de Sevilla, hecho a semejanza de la Alhambra granadina. De esta época es también la puerta de Sevilla en Carmona.

La Alcazaba almeriense sufre en esta época transformaciones que afectan a un arco apuntado de herradura con falsas dovelas de ladrillo y alfiz del mismo material. Igualmente es de época mudéjar gran parte del almenado.

El castillo de Alcalá de Guadaíra con los escudos de la Banda, el Arco de San Lorenzo, de Jaén, de ladrillo con bóveda de cañón, obra del siglo XII, el castillo de Santa Catalina, en la misma ciudad, con puerta mudéjar del siglo XIII, el Alcázar de los Reyes Cristianos en Córdoba donde trabaja en 1348 el maestro Mohamad y donde una de las torres nos muestra el paso de una losa cilíndrica a pentagonal, mediante ángulos de ladrillo, y por fin la Puerta del Losal ubetense con arco de herradura ligeramente apuntado. También del siglo XIV son algunos de los abundantísimos ejemplos que podemos encontrar dentro del área del mudéjar andaluz.

## CONCLUSIONES

En este rápido recorrido por la geografía española buscando la huella que los maestros mudéjares han dejado en una parcela tan importante para la historia medieval como es la castellología, hemos intentado extraer algunas conclusiones que podemos resumir de la siguiente manera:

- 1º. La gran cantidad de documentos encontrados, dado el largo período en que podemos encuadrar el mudejarismo, nos obligan, al estudiar la arquitectura militar

española, a observar con especialísimo interés esta época, ya que en ella se levantan los grandes ejemplares que unen las tradiciones europeas constructivas con las técnicas bizantinas en nuestro suelo. Prácticamente casi todos nuestros castillos, desde el siglo XIII hasta el XV, se nutren de aportaciones mudéjares, bien en su estructura básica, bien en su decoración interior, en la que lograron ejemplares insuperables en belleza y suntuosidad, entrando de lleno en éstos los grandes palacios fortificados, castillos y alcázares de España.

- 2º. La imprecisión de las fronteras entre el mundo árabe y el mudéjar propiamente dicho, siendo necesario para avanzar en este terreno buscar criterios y métodos científicos que nos permitan llegar al mejor conocimiento de los matices diferenciadores entre ambos.
- 3º. La distinta asimilación de la influencia musulmana en las tres grandes zonas observadas, con las peculiaridades propias de cada una que mantienen, sin menoscabo de la uniformidad mudéjar, las notas originales que la enriquecen y perfeccionan.

Por todo ello consideramos que era necesaria la presencia de los castillos españoles en este II Simposio Internacional de Mudejarismo y, al mismo tiempo que agradecemos la amable acogida que han dispensado al tema, instamos a los estudiosos en el terreno poliétnico a que dediquen su atención a estos modos constructivos extraordinariamente originales, que sitúan a la castellología española en un plano preferente dentro del contexto mundial.

## EL ARTE MUDEJAR DESDE LA VISION CASTELLANA

PEDRO J. LAVADO PÁRADINAS\*

Desde hace poco más de un siglo, el término *arte mudéjar*, en principio uno y definitorio tan sólo de las labores artísticas y artesanales de los obreros musulmanes bajo dominio cristiano, ha visto multiplicar los matices que le calificaban histórica o geográficamente, hasta llegar a convertirse en un auténtico rompecabezas terminológico. Parece ser, que lo que de manera inicial fué un término artístico similar a los de cualquier otro estilo oriental u occidental, se ha transformado en un mosaico tan solo equiparable al abanico autonómico político o a la Babel de lenguas, no siendo extraño, que en día no muy lejano, leamos estudios sobre el mudéjarismo de tal o cual localidad, frente a los de cualquier otra de su entorno o su cronología, pero diferenciadas por matices estilísticos, formales o decorativos.

Es evidente que urge pues volver sobre la problemática del mudéjar como estilo o sus factores de unidad. Este análisis pretende abarcar tres partes: Una primera de revisión del término por lo que respecta a la aparición de tal denominación y a los factores sociales que influyeron en su nacimiento. Una segunda parte corresponderá al planteamiento de algunos problemas comunes al estudio del mudéjarismo. Este es el caso del románico mudéjar, el nacimiento en el núcleo toledano o ya anteriormente, la influencia y determinación de Granada o Toledo y la repercusión de algunas escuelas, definidas por su movilidad y la transmisión de técnicas o temáticas. Y por fin, una última parte que pretenderá obtener las conclusiones de algunos de estos problemas planteados ya a nivel de señalar unas etapas o corrientes correspondientes a la cronología y a unas constantes estilísticas.

### 1.- REVISION

A mediados del siglo pasado, ya debido a la influencia del gusto romántico por lo oriental y lo musulmán en el arte occidental, o ya a consecuencia de los primeros estudios histórico-arqueológicos en esta línea, surge el problema de la denominación de las obras artísticas medievales, híbridas de estructuras románicas o góticas y de elementos materiales o temáticas orientales. El hecho patente en España de la pervivencia de los musulmanes más de ocho siglos en la parte meridional y sus huellas posteriores son

\* U.N.E.D. Madrid.

la causa de que se relacione este arte con la labor artesanal de albañiles o yeseros, que transmiten en materiales mucho más económicos e idóneos las ideas artísticas del momento. Este arte levantará polémicas en cuanto a su bautizo por Amador de los Ríos en el Discurso de entrada en la Academia (1). Los términos de **mauritano bastardo** o **cristiano-mahometano** se convertirán poco después en simples recuerdos de unos artículos cruzados por los autores del momento: Madrazo, Assas y Fernández Giménez (2).

### 1.1.- El término social.

Sin embargo el triunfo del término *mudéjar* en su valor como arte de los siervos o vasallos musulmanes ganará adeptos y reconocimientos en los libros de arte. Y es de todo punto extraordinario ver como un término con mayores implicaciones sociales que artísticas, se impone para definir un estilo u obras relativas a él. El hecho no es el primero, ni el único en la Historia del Arte, en la que incluso expresiones de lo más caricaturesco o simplista han dado origen hasta a los "ismos" más actuales. El término *mudéjar*, que tenía su validez histórica para Fernández y González (3) como definidor de este grupo social, tenderá a descomponerse ante el análisis de los estudiosos del mudejarismo a comienzos de siglo. Por un lado son Lampérez y luego Torres Balbás, los que señalan la posibilidad de que las obras artísticas de este estilo puedan ser realizadas, tanto por musulmanes, como por cristianos, cuando no por una tercera minoría muy palpable en algunas ciudades, la judía. Ello transformará y ampliará el valor de ese ámbito artístico. Y es por ello *mudéjar*, tanto la obra realizada por musulmanes siguiendo estéticas cristianas, como por cristianos siguiendo estéticas musulmanas, y otras variantes afines. Una tal ampliación del grupo social de los artesanos mudéjares conllevaría que tanto todo el arte bajomedieval español pudiera ser considerado como un "arte mudéjar con variantes occidentales", o que por el contrario, lo mudéjar tan solo aportase un ropaje decorativo sin ninguna estructura propia.

### 1.2.- El factor geográfico

Más complicación aporta al mudejarismo artístico la aplicación de los límites geográficos en los que se manifiesta, o los relativos a los núcleos donde se desarrolla. A los primeros estudios, generalmente alusivos a Toledo o Andalucía, se añaden las regiones geográficas de Castilla y de Aragón, fragmentándose poco después en nuevos núcleos. Sevilla, Córdoba, Granada, Sahagún, Cuéllar, Toro, Calatayud, Teruel, Daroca... y así hasta el momento actual (4).

(1) El discurso de Amador de los Ríos en 1859, reeditado en 1872 tiene una excelente edición crítica a cargo de Pierre GUENOUN, bajo el título: *El estilo mudéjar en arquitectura*. París 1965.

(2) Una visión completa sobre sus autores y la polémica puede verse en BORRAS, G.: "El mudéjar como constante artística". Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo. (Teruel 1975), Madrid-Teruel 1981, págs. 29-40.

(3) FERNANDEZ y GONZALEZ, F.: *Estado social y político de los mudéjares de Castilla*. Madrid 1866.

(4) Una más completa bibliografía puede encontrarse no sólo en autores como Torres Balbás, Gómez Moreno, Chueca, Calzada, Lampérez, Pavón o Borrás, sino que también puede completarse a partir de las citadas Actas del Primer Simposio Internacional de Mudejarismo o en recientes trabajos de autores como: Fraga, Martínez Caviro, Valdés, Aguilar o los participantes en el II Simposio, celebrado en Teruel en 1981.



La división geográfica se basa en la distribución por lugares donde se asientan las principales obras artísticas de este estilo, quedando muchas veces olvidado el factor material que se trasluce de tal división. Pues por un lado, las características climáticas y de entorno geográfico, y por otro avatares sociopolíticos y sus consecuencias tienen un valor que si bien en ciertas ocasiones demuestra la cohesión de una determinada zona, en otras plantea algunas relaciones con otras cercanas, ya espacial o temporalmente. El uso de uno u otro material, la coloración, las constantes constructivas y sus estructuras y otros muchos factores son prueba de esta división geográfica que en profundidad no es más que una variante del terreno donde se asienta la obra de arte.

### 1.3.- Las relaciones artísticas

Los estilos artísticos occidentales contemporáneos al mudéjar español y de mayor amplitud geográfica, han mantenido unas relaciones estilísticas estrechas con éste, lo que ha provocado que historiadores del Arte como Lampérez o el Marqués de Lozoya e incluso Torres Balbás o Chueca admitan términos híbridos para la denominación de obras mudéjares. Este gusto por los términos compuestos se mantiene aún más allá del románico-mudéjar o gótico-mudéjar, hasta términos más actuales como el morisco-renaciente, implicando no sólo los ya artísticos consagrados por la historiografía del arte, caso del renacimiento, sino incluso uniéndolos a categorías sociales o religiosas, cuyos límites, caso del morisco, ni son uniformes, ni están claramente definidos en cuanto a la actitud del nuevo grupo social formado (5). Otro tanto sucede con la implicación de los materiales usados para definir las variantes de un estilo artístico consagrado. Esto es, el románico o gótico de ladrillo (6).

### 1.4.- Desarrollo de las artes

Un factor que por un lado unifica los criterios es el relativo a las artes aplicadas, en las que se reconoce un claro exponente musulmán y una validez del término mudéjar. Pero ello más debido a que tal como se definen estas artes, son secundarias, decorativas o simplemente menores y por otra parte la labor artesanal propia de la huella musulmana, aquí no puede ser olvidada. Así, frente a la admisión de unas terminologías acerca de los textiles, cueros o cerámicas mudéjares, cuando no la más importante manifestación en carpintería y ebanistería, se concede para las restantes artes, las Bellas Artes o las Artes Mayores, la anterior especificación de mudejarismo, función casi añadida y esporádica, variante decorativa o formal de un estilo artístico reconocido y determinado. La misma validez del término **artes aplicadas mudéjares** ha de ser reivindicada para la arquitectura. Tanto en aquellas como en ésta, conocemos nombres de artistas mudéjares y sus obras maestras, de la misma forma que tanto unas como otras forman parte del propio ambiente cultural y artístico de la España medieval y no pueden ser estudiadas aisladamente, so pena de graves errores o de cercenar una realidad patente en tal investigación.

(5) MARTÍNEZ CAVIRO, B.: *Mudéjar toledano: palacios y conventos*. Madrid 1980, pág. 16.

(6) Los autores que más utilizaron ambos términos fueron el Marqués de Lozoya y Lampérez.

### 1.5.- Factor cronológico

Otro de los factores que ha determinado la división del arte mudéjar en sus múltiples etapas o períodos, es el de índole cronológica. Factor temporal que si bien es real y perceptible en toda obra de arte, no parece ser muy definido por lo que respecta al fenómeno mudéjar. Así las clasificaciones cronológicas vuelven a relacionarse con las socio-religiosas definitorias de la minoría étnica mudéjar, separando como obras mudéjares las anteriores al bautismo de los musulmanes españoles y que podría ser circunscrito a fechas como 1492, 1500, 1502 o 1525, si es que no hay más, y señalando con posterioridad una nueva etapa artística, adjetivada ahora por la denominación de morisca; etapa por otra parte que ni es coetánea en todas las regiones españolas, ni está muchas veces acorde con la propia conducta de los moriscos que siguen siendo en muchos casos igual o más musulmanes aún si cabe, por el efecto de minoría perseguida (7). Esto mismo traería a colación el problema del arte morisco que pervive en obras barrocas españolas, caso de los artesonados y yeserías decorativas, o al que habría que llamar cripto-morisco por ser patente ya la expulsión de 1609. O por la misma razón, el caso de la pervivencia de algunas formas mudéjares en el Nuevo Continente, para las que se mantiene el término de mudéjar sin más y en las que no parece haber habido mano de obra musulmana, e incluso los motivos de diseño tienen raíz clásica (8).

### 1.6. Elemento estético

De igual manera un análisis del concepto estético aplicado a la obra de arte mudéjar tiene validez muy diferente, según donde se haga hincapié del factor híbrido de ambas culturas, occidental y musulmana, y según sea una u otra la que más pese. El término ciertamente despectivo de Madrazo, es decir el mauritano-bastardo, ha dado paso a otros múltiples con idéntica validez. Este es el caso de la denominación de mudéjar y de mixtiárabe que Camón utilizara para definir y diferenciar el arte de influencia occidental, más pobre y de origen cristiano con diferencia al segundo, cortesano y con un efecto secundario de rebote, por influencia de Sevilla y Granada (9). Sin embargo en los últimos tiempos, es la visión de metaestilo, la que traída a la palestra por Chueca y defendida por Borrás en el pasado Simposio de Mudejarismo, parece tratar de ir más allá en la utilización de un elemento estético definitorio de lo mudéjar (10). De la misma manera que lo señalado por Guastavino atiende más a esa implicación de todas las artes mudéjares y del amplio espectro cultural que se esconde bajo la denominación del mudejarismo y avisa de la necesidad de "liberar al mudéjar del sentido etimológico y racial" (11).

(7) PEREZ GREDILLA, C.: *Ceremonias de moros que hacen los moriscos*. R.A.B.M., IV (1874), págs. 165-9. LONGAS, P.: *Vida religiosa de los moriscos*. Madrid 1915.

(8) En este apartado pueden cotejarse los trabajos de Sebastián, Toussaint y Mariátegui para lo que se refiere a Hispanoamérica y el trabajo de Iñiguez sobre las yeserías barrocas con temática mudéjar.

(9) CAMON, J.: *Nomenclatura estilística de la Edad Media española*. Coloquios en el XXV aniversario del C.S.I.C., Madrid 1968: págs. 102-3. Así como otros artículos publicados en *Las Artes y los días*.

(10) BORRAS, G.: *Op. cit.* pág. 37.

(11) GUASTAVINO, G.: *A propos du sens et des dimensions sociales, artistiques et literaires du concept "mudéjar" hispano-arabe*. *Revue d'Histoire Maghrebine* n<sup>o</sup>. 3, Enero 1975, Túnez; págs. 20-26.

### 1.7.- Aspectos decorativos

Un último punto de la revisión del término mudéjar y que sigue el mismo planteamiento que se propone para demostrar la inexistencia de un arte musulmán o de un estilo artístico de estas características, es el que reduce a simple valoración formal y decorativa, todo lo relativo al arte realizado por musulmanes, quizás en la creencia que el intento deliberado de la no permanencia artística en lo arquitectónico o su repetición sistemática en las superficies o su fragmentación espacial, son características de una carencia de espacio y de volumen arquitectónico y por la misma razón de una función clara en la arquitectura (12). Es algo ya más que demostrado, el señalar que los valores arquitectónicos de las artes musulmanas y por ende mismo, del arte mudéjar, así como el de las artes orientales, tiene otros planteamientos que difieren de los occidentales. Planteamientos muy relacionados con la forma de entender la vida, la relación con la divinidad, la lectura de formas y la comprensión de temáticas naturalistas o abstractas.

Resumiendo en breves palabras: Una revisión del arte mudéjar a la búsqueda de lo que le es propio y le define como tal, no puede dejarse engañar y determinar por conceptos pseudosociales, ambientales, formales, de clase, temporales, estéticos o claramente influidos por la forma de entender el arte occidental. El uso de estos factores, elementos o aspectos es propio de metodologías positivas en las que las coordenadas definitorias de una obra se marcan únicamente por los aspectos espacio-temporales, los evolutivos sin principio ni fin, o los puramente estético-filosóficos de una cultura extraña a tales manifestaciones artísticas.

### 2.- PLANTEAMIENTOS TOPICOS

Algunos de los planteamientos tópicos que enmarcan esta forma de entender y definir el arte mudéjar se han señalado ya, y otros se repiten sin el menor asomo de crítica en los libros y publicaciones sobre el tema. El hecho propuesto al comienzo de estas líneas, de definir un solo arte mudéjar, utilizando tan solo ejemplos castellanos que por otra parte también tienen su paralelo en otras zonas de la península o del exterior, no se basa en los clásicos factores antes criticados o en la supremacía andaluza o toledana en unos casos, y en otros en factores como el número de población mora en tierras aragonesas, sino en lo que son unos simples factores interpretativos llevados a cotejo con las realidades artísticas. Factores que luego se analizarán como lo inacabado de algunas obras románicas, la economía constructiva, las estructuras y materiales adaptados a auténticas realidades, los nuevos espacios, modulación y principios de sustentación empleados y la misma decoración usada con una valoración iconográfica que apenas se le reconoce, son entre otros, esas formas de nueva lectura sobre el arte mudéjar español.

La utilización por el contrario de puntos admitidos sin mayor crítica, como el del románico-mudéjar y sus etapas cronológicas, la radicación de todo centro de mudejarismo en Toledo de forma única y total, la misma dialéctica que hace siempre ver todo el mudéjar español como un pálido reflejo del núcleo toledano o granadino, el desconocimiento de algunos grupos artísticos o escuelas con una gran movilidad y con una repercusión abrumadora en el arte medieval, como el caso de la llamada escuela burgalesa, o del mal llamado centro textil único del Sudeste son también por el contrario alguno de esos planteamientos tópicos.

(12) TORRES BALBAS, L.: *Arte nazari, Arte mudéjar*. Ars Hispaniae IV, Madrid 1949, págs. 245-6.

## 2.1.- El Románico-mudéjar

Parten por lo general algunos de los trabajos usuales sobre el tema, de la clara evidencia de una traslación de formas de la cantería románica a la propia etapa originaria del estilo mudéjar. Prueba aducida para considerar al citado estilo, como una variante más del románico francés o italiano. Sin embargo, aún admitiendo la familiaridad de formas, basta una mirada crítica a los espacios y soluciones resueltos por los nuevos edificios de ladrillo, para ver que éstos son diferentes, ya que un material más ligero, ofrece otro tipo de modulación y elimina problemas de sustentación que con la cantería eran más visibles. También los arcos y las bóvedas se transforman y los mismos soportes que en un primer momento se pensaron del tipo de peregrinación, caso de S. Pedro de Dueñas se completan y cierran muros en ladrillo, aunque su alternancia de basamentos sea perceptible. De la misma manera los ábsides de cantería, completos en su forma exterior en algunos casos y en otros cortados a media altura, lo que no es ningún basamento hecho ex-profeso, casos de S. Juan de Daroca (Lám. I-1), S. Juan de Fresno el Viejo (Lám. I-2), la parroquial de Santervás de Campos (Lám. I-3), la citada de S. Pedro de Dueñas y S. Tirso de Sahagún (Lám. II-1) dan como resultado de la continuación de la obra, las más variadas soluciones, siendo a veces las mismas cabeceras al exterior de ladrillo y al interior de piedra o utilizando las soluciones de tipo lombardo sobre medias columnas de cantería y ménsulas de ladrillo.

Este sistema de construcción y culminación de las obras románicas ha sido bautizado en algún caso como etapa preclásica del mudéjar (13). Mas ¿cómo compaginar entonces que una misma obra pueda ser preclásica de un estilo y por tanto tardo barroca del románico, por usar la misma nomenclatura? Y por otra parte ¿cómo olvidar ese enorme número de iglesias románicas existentes en la zona soriana o alcarreña que ofrecen soluciones tan claramente musulmanas que parecen indicar que los tanteos del mudéjar ya lo fueron en piedra de forma definitiva?. Piénsese en las bóvedas de nervios o los arcos entrecruzados, los cimborrios y cubiertas con claras imágenes paradisíacas musulmanas o en los mismos factores decorativos de relieves, celosías y ventanas. Los ejemplos más evidentes son de sobra conocidos: S. Millán de Suso, S. Juan de Duero, S. Juan de Rabanera, S. Miguel de Almazán y las soluciones de Eunate o Torres del Río, así como las rurales de S. Pedro y S. Andrés de Torrecilla entre otras o los ventanales de Sta. Colomba de Albendiego.

Hay que sospechar que lo que en unas determinadas zonas se completa más o menos y en cantería, es lo que en otras, más por la conflictividad castellano-aragonesa que por la propia mano de obra, caso de Sahagún y Daroca, se completa de forma distinta y da origen a otro tipo constructivo que tendrá mayor importancia por su rapidez, economía de medios y adaptación.

Estos factores de economía o rapidez, junto al propio reconocido de la nueva mano de obra explican que corrientes artísticas o formas constructivas propias de la zona: cantería, ladrillo o tapial usen diseños diferentes. Primero los procedentes del románico lombardo o de peregrinación, allí donde las vías de difusión lo hacían posible, caso de Sta. María de Villalpando (Lám. I-4), pero a la vez usen sistemas propios como el tipo de cabeceras planas zamoranas de repercusión en la zona del Tera, caso de S. Nicolás y las otras iglesias aún en pie de Villalpando (Lám. II-2).

La adaptación de sistemas en origen también procedentes del románico, como los

(13) VALDES, M.: *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*. León 1981. Donde se utiliza esta clasificación formalista de preclásico, clásico y manierista con respecto a las obras de ladrillo.

cimborrios, tendrá su forma de adaptación en el mudejarismo de forma que marca una clara separación con las soluciones toledanas y andaluzas más tardías. El sistema de Sahagún (S. Tirso y S. Lorenzo) tendrá otras connotaciones espaciales y sustentantes en S. Miguel de Montuenga o en las iglesias segovianas y abulenses que combinan el ábside con la propia torre y llegan incluso a adosar su husillo de acceso, ejemplos como los de Cantiveros (Lám. II-3) y Tolocirio (Lám. II-4) y en los que también hay que reconocer otras ventajas constructivas, además de unas propiamente defensivas si era el caso.

Los sistemas considerados como decorativos tan solo, caso de las arquerías ciegas, ofrecen seguramente otras propuestas de ligereza y ahorro material que no tenía la cantería románica. Si no, compárense las soluciones de arcos ciegos interiores y exteriores en edificios románicos y mudéjares y se verá que mientras en unos se busca consistencia y seguridad, en otros se juega con ligereza y economía. El mismo sistema de arcos ciegos, idénticos y repetidos de forma decorativa, es el visible en el ábside de la Catedral de Toro, mientras que las iglesias mudéjares del lugar combinan lo bello con lo útil. De la misma forma que la técnica constructiva crea con la alternancia del ladrillo, atizonándole o colocándole a listel una mayor fuerza y consistencia, caso del ejemplo expuesto de S. Andrés de Olmedo (Lám. III-1) o los ya clásicos de las fortalezas de este material, Coca (Lám. III-4) o Medina del Campo, por no citar las ya clásicas de la utilización de la mampostería toledana.

Las formas que también en alguna manera indican referencias o influencias de otros puntos de la península, por lo que respecta al arte hispano-musulmán, caso de las portadas de tipo granadino de Aguilar de Campos (Lám. III-2) y de Villalón de Campos, o las evidentes aportaciones del gótico en obras como en Peñafiel, amén de las anteriores citadas y otras fuera del ámbito castellano, o las influencias traídas por la nueva etapa renacentista que hará adoptar un tipo específico de templo con traza similar tanto en Andalucía como en Castilla (Lám. III-3) serán pruebas más de la incorporación por parte del arte mudéjar de elementos tomados de los estilos coetáneos en boga o una propia interpretación de necesidades y respuestas constructivas.

## 2.2.- Mudéjar toledano

La consideración generalmente admitida de que Toledo es algo como la madre del estilo mudéjar y su más completa manifestación, hace a menudo olvidar datos cronológicos y obceca a la hora de cotejar formas y sistemas de construcción, cuando no decorativos. Ya desde Gómez Moreno hasta Pavón Maldonado parece hacerse siempre dogma admitido, el nacimiento de tal estilo allí, quizás basados en la aparición de algunas obras de ladrillo en las proximidades del siglo XI. Sin embargo, a menudo se olvidan los autores de relacionar las fechas conocidas para el mudéjar toledano y para el castellano o el aragonés, admitiendo esa fragmentación geográfica y diferenciación. Piénsese por tanto en la anterioridad de fechas documentadas en la creación de las iglesias de Sahagún con relación a las toledanas, caso de la capilla de la infanta Elvira, luego adosada a la de S. Miguel y conocida comunmente por la denominación equivocada de capilla de S. Mancio, o de las propias iglesias de Sahagún y su entorno, Dueñas y Santervás, frente a la primera documentada toledana de S. Román. O en el caso posterior de obras ya dentro de la esfera de influencia gótica como la anterioridad cronológica marcada por la Peregrina de Sahagún y posiblemente por la ermita de la Virgen del Río con respecto a Sta. Fe de Toledo.

También se puede constatar que las diferencias constructivas entre unos y otros núcleos corresponden más directamente a una interpretación de trazas y formas decora-

tivas existentes en la zona que a auténticas diferencias esenciales. El hecho de la utilización de ábsides de tipo lombardo y torres cimborrio en Castilla, frente a los poligonales y las torres alminares toledanas son sólo interpretaciones de forma externa de una manera de construir. Mientras que por otra parte, la utilización del pilar de ladrillo cruciforme o la desaparición del tipo basilical, entronca más evidentemente con lo toledano.

Otro tanto puede aducirse con edificios gótico-mudéjares como los de tipo levantino que tendrán gran aceptación entre órdenes religiosas como la franciscana o los de diseño y traza gótica y realización en ladrillo más gratos para las fundaciones privadas o reales.

Hay que recordar también que un mismo fenómeno parece desarrollarse tanto en los edificios con cabeceras de ladrillo comenzados a partir del siglo XII, como en sus precedentes románicos. Es el hecho de la gran abundancia de obras inacabadas, factor para el cual pueden encontrarse explicaciones en la falta de recursos económicos, cortados ahora con las primeras edificaciones de las grandes Catedrales españolas: Toledo, Burgos, León y otras y patente en las pobres edificaciones rurales. Podría pensarse que existe un auténtico vacío constructivo, si se exceptúan las grandes Catedrales, algunas fundaciones reales o las propias monasteriales. Tan solo a partir de la segunda mitad del siglo XIV comienza a revitalizarse esa arquitectura que aún durante muchos años será tan solo palatina y se encontrará en relación con los Trastámara, hasta que poco a poco y con las nuevas fuentes económicas ganaderas y de nuevos cultivos, vuelva el florecimiento a las poblaciones fuera de la ruta cortesana o del ámbito religioso monasterial. Es en ambos casos y ante diferentes demandas, la una económica y la otra de premura, en los que la arquitectura mudéjar tiene una respuesta adecuada y de gran aceptación (14).

### 2.3.- Toledo, Granada y Sevilla

De esta forma se explica el singular desarrollo de las formas arquitectónicas y decorativas del mudéjar español y con centros difusores, como los señalados. A partir del siglo XIV, el tipo de casa-palacio, tanto en el mundo hispanomusulmán granadino, como en el cristiano tienen su definitiva eclosión. Ya por el desarrollo del arte mixtiárabe, en palabras de Camón, o por triunfo de los temas naturalistas toledanos por lo que respecta a Pavón. Sin embargo parece lamentable que el desconocimiento y olvido de algunas realizaciones arquitectónicas, mitad palatinas y mitad religiosas de la zona del Levante español y más precisamente en el caso de Murcia, donde estos ejemplos podrían rastrearse desde el Castrillejo a Sta. Clara en la propia capital, con una pervivencia durante los siglos XII al XIV y en adelante, sea uno de los hechos que puede determinar para mantener como toledano o granadino, un tipo de vivienda que si en ambas localidades tendrá su mayor apogeo, no puede decirse lo mismo acerca de su creación tipológica y estructural. De todas formas está claro que el sistema de vivienda con patios cruzándose y con sistemas de regadío y estanques en éstos tiene más profundas raíces, pero la aplicación de este sistema a unos materiales específicos: el ladrillo y el tapial, los usos decorativos del yeso y de la madera y la misma modulación o trazado son únicos y característicos y tendrán tanto su imagen reflejo en los palacios de D. Pedro de Castilla, las casas nobles toledanas, sevillanas o en los monasterios de nueva fundación en tierras castellanas, que indudablemente se encontrarán muy acordes con este sistema pobre y sencillo.

(14) LAVADO, P.: *Dos etapas del desarrollo artístico de Madrid*. II Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Madrid 1981. págs. 87-92.

Otros sistemas señalados como propia creación andaluza o del Aljaraje para ser más precisos y su repercusión en los edificios de tipo basilical renacentista o los de tipo salón, tienen un paralelo desarrollo en toda España y en manos del mismo tipo de artistas o artesanos. Tapial, estructuras de madera, decoración económica y similar en yesos o pintura son tan solo las formas más habituales de un arte calificado por mudéjar andaluz o de diferentes regiones, cuando es ubicuo e idénticamente representativo.

El caso de los sistemas de bóvedas de albañilería o de cubiertas de madera que entre los siglos XIV y XVI tendrán un amplio desarrollo en Sevilla, Granada y en toda Castilla, es un ejemplo más. El sistema de qubba con manifestaciones en Olmedo y Tordesillas para la albañilería al igual que en Lebrija y Sevilla y en Torrijos o Villamuera de la Cueva para los tipos de carpintería, similares a los desarrollados en Sevilla a lo largo de un siglo, es uno de los más característicos de esta amplia relación artística, ofrecida por el arte mudéjar en su única delimitación (15). Otro tanto podría decirse del problema aducido acerca de las techumbres de dobles tirantes enlazados y que tienen amplio desarrollo, no sólo a partir del núcleo toledano, sino también del núcleo granadino. Hay que pensar que sea la llegada de nuevos aportes humanos artesanales y creativos, venidos del recién conquistado reino nazarí, los que fecunden la creatividad artística.

#### 2.4.- La escuela gótico-mudéjar burgalesa

Junto a estos ejemplos del arte y la arquitectura mudéjar en relación con los fenómenos artísticos medievales de la Península, se presenta también la imagen de un tipo de iconografía, que combinando temas frecuentes del mundo medieval europeo y presentes en la pintura gótica, va a unir extremos alejados y desarrollar la hipótesis de una auténtica escuela con manifestación en la pintura y decoración de las techumbres mudéjares. Ignoramos el resto acerca del origen de tal grupo artístico y tan solo las muestras de sus obras son su huella evidente y palpable a lo largo del siglo XV y su más clara repercusión en el siguiente. La riqueza de temas góticos pintados en el arte aragonés es también otra de las manifestaciones que tiene su relación con Castilla y Andalucía. Así las obras de Silos, Los Balbases, Vileña, Curiel y otros restos menores de la zona burgalesa-palentina, manifiestan no sólo su evidente parentesco con las imágenes legendarias de la Sala de Reyes de la Alhambra granadina. Mientras que por otra parte las imágenes habituales de las techumbres turolenses y de algunas catalanas, también encuentran su reflejo en las de Sinovas o en los múltiples coros con representaciones de la Pasión similares al de la Catedral de Teruel o del Museo de Arte de Cataluña. Por otro lado, las temáticas figurativas y vegetales, no se hallan en modo alguno lejanas a las fatimíes o a las Palermitanas. (16).

#### 2.5.- El problema de los textiles y las alfombras

Generalmente admitido sin mayor crítica, el hecho de que tales obras de artesanía mudéjar tuvieron siempre su origen en el Sudeste español, aún cuando las obras estudiadas siempre pertenecían al siglo XV-XVI, y las referencias literarias y documentales sólo aluden al siglo XII o al propio término de marcas de fábrica: "Lietor, Alcaraz...", nadie parece recordar que tras la conquista de Almería, donde llegan los mejores textiles

(15) LAVADO, P.: Juan Carpeil, maestro carpintero de Villamuera de la Cueva y Cisneros . P.I.T.T.M., nº. 37: Palencia 1976; págs. 205-220.

(16) Id.: Algunas techumbres mudéjares inéditas burgalesas. B.A.E.O., XIV; Madrid 1978; págs. 153-173.

e incluso una alfombra, hoy en el Museo de El Cairo, es a Palencia, de la misma forma que un siglo después los textiles, posiblemente granadinos, tienen gran aceptación entre la nobleza y familia real castellana: Las Huelgas, Villalcázar, S. Andrés de Arroyo, Covarrubias o Gumiel de Izán, entre otros. Y es de todo punto extraño que tan solo en el Sudeste español, quede el recuerdo de la fabricación y riqueza de sus obras y ningún resto de éstas, cuando el clima seco del Sur, lo favorecería mejor que el frío castellano.

Queda también en entredicho la explicación de las obras de los Almirantes de Castilla, que bautizaron un tipo de alfombras y las extendieron por toda la zona de Campos: Bolaños, Palencia, Villafuerte, Monzón y otros lugares cercanos, así como a la vez construían sus propias casas y fundaciones religiosas, olvidándose que en los mismos testamentos de Juana de Mendoza o de los Almirantes se menciona hasta los nombres de artistas o artesanos mudéjares, alguno de los cuales, como en el caso de unos alarifes llamados Rodrigo Mozote, Alí y un hijo del primero, así como los carpinteros Alí y Gusmin serían sospechosamente los artífices de las obras mudéjares de los Almirantes en Tierra de Campos, casos de Aguilar de Campos, Bolaños o del mismo convento de Sta. Clara de Palencia. ¿No es por tanto lógico pensar de igual manera que las alfombras hayan sido realizadas por artesanos traídos por la misma familia desde sus posesiones en el Levante español y luego establecido un centro abastecedor de esta familia y de sus parientes cercanos: los Rojas o los Franco de Guzman? (17).

Las relaciones de heráldica, temas decorativos, así como los paralelos entre viviendas y techumbres hacen inclinarse por esta hipótesis que tiene sus mejores ejemplos en Monzón de Campos, Villavieja de Muñío, Villafuerte de Esgueva y los lugares de la familia Enríquez.

## 2.6.- Escuelas y talleres de yesería mudéjar

El yeso es para el arte decorativo mudéjar, principalmente de Castilla, el material más idóneo y cercano a las realidades económicas u ornamentales. Pero sin embargo, éste había sido siempre un elemento bastante minusvalorado en relación con la riqueza de las yeserías toledanas o andaluzas y olvidado de toda relación estilística o temporal. Los estudios sobre las yeserías y púlpitos toledanos parecían no pasar de la mitad sur de España, cuando las manifestaciones de obras de este tipo no sólo eran de gran importancia, sino que servían para reflejar y seguir la actuación de algunos grupos y escuelas artesanales. Casos como las yeserías de La Peregrina de Sahagún (Lám. III-5), o las inacabadas obras del monumento de Pedro I en Astudillo (Lám. IV-1), la semidestruida capilla de Santiago en S. Andrés de Olmedo (Lám. IV-2), las hornacinas del monasterio de Clarisas de Calabazanos, obras en relación con un yesero de nombre Braymi (Lám. IV-3), o los abundantes púlpitos de Tierra de Campos que cubren un amplio abanico desde la segunda mitad del siglo XV hasta el mismo siglo XVII, casos de Amusco, Torremarte (Lám. IV-4), Becerril, Tordehumos, Sinovas y otros tantos, que marcan la labor artística de Alonso Martínez de Carrión o de los de la Torre, eran tan solo algunos de los ejemplos al azar. Todo ello hace volver a replantear la incorporación de los estudios de las yeserías mudéjares, marcadas no sólo por los temas decorativos musulmanes, sino aquellas también en las que temas góticos o renacentistas aparecen acompañando a los anteriores (18).

(17) Id.: Alfombras del Almirante o Alfombras de Tierra de Campos . Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe. Madrid 1980, I.H.A.C. (en prensa).

(18) Id.: Púlpitos mudéjares de yeso . R.I.E.E.I., XX; Madrid 1979-80; págs. 145-171.

Me he remitido a citar tan sólo la bibliografía más nueva o menos conocida, reseñando en los demás casos a autores de sobra conocidos que se encuentran citados en cualquier bibliografía o estudio general sobre el arte mudéjar. Tampoco he querido citar exhaustivamente todos los artículos o algunas aportaciones personales en las que me baso para justificar las ideas expuestas, una mayor explicación se halla en los últimos trabajos citados.



### 3.- CONCLUSIONES Y REFLEXION FINAL EN TORNO AL ARTE MUDEJAR

De la anterior revisión y crítica de tópicos suministrados para definir el arte mudéjar, pueden obtenerse por tanto una serie de conclusiones, que si bien no sirven para clasificar las manifestaciones artísticas de este estilo, sí creo que aportan las suficientes generalidades para conocer lo que es propio y hace que el "arte mudéjar" pueda ser definido con unos factores de unidad y comunes para todas sus resultantes artísticas y a lo largo de un período que abarca casi siete siglos y que amenaza siempre con repetirse en los neo-estilos contemporáneos.

Entre los factores comunes hay que señalar:

1º. Los que marcan y definen el arte medieval como inacabado y ciertamente provisional a consecuencia de situaciones religiosas, históricas o sociales que hacen retraer la arquitectura rural en beneficio de la urbana y catedralicia. Ello será un factor que el mudéjar con sus medios ajustados tratará de solventar siendo también en muchos casos víctima de la misma falta de recursos. Así entre fines del siglo XII y XIII los edificios de ladrillo se apresurarán en culminar lo que no se remató más que en contados casos en cantería y tras el parón que llega hasta el siglo XV, de nuevo serán la rapidez y necesidad de inversión de las nuevas ganancias nobiliarias, el hallar una continuidad religiosa tras su muerte o la propia seguridad de sus casas y palacios, los que harán que vuelva a la escena arquitectónica el artesano, cada vez más asimilado a los grupos sociales donde se mueve y que con nuevos materiales y premuras volverá a trabajar de forma económica, rápida y rica.

2º. No es posible pues olvidar ese factor de economía de menos vuelos que caracteriza las obras de ladrillo, tapial, madera o yeso, ello facilita que el propio clero secular puede emprender estas obras necesarias en un país que se reconquista y se repuebla día a día. Luego a partir del siglo XV-XVI serán otros patronazgos y algunas fundaciones los que también recurrirán a esta forma de construir.

3º. Los materiales usados se encuentran en relación con las zonas de desarrollo de este arte y además las estructuras, buscando la mayor adaptación climática, de luz, amplitud de espacio y sustentación. Por otra parte, la técnica se corresponde con ellos e incluso en casos específicos se asienta en lugares donde la tradición constructiva de tales materiales y formas pervive durante siglos, casos de la argamasa, los encofrados, el ensamblado de la madera, etc...

4º. La adaptación de formas y espacios, no es simple copia de éstos, sino que busca nuevos factores de funcionalidad y aprovechamiento. Se crean por ello también nuevos tipos de vivienda y de iglesia con amplia difusión y las formas de modulación se encuentran en clara relación con el empleo y medida de los materiales usados: el ladrillo, la jácena de madera, el panel de yeso o la tapia.

5º. También la decoración usada, a menudo sólo considerada como simple relleno geométrico musulmán o naturalista gótico, ofrece una lectura iconográfica similar a la musulmana establecida y donde símbolos y arquetipos, caso de las representaciones paradisíacas de algunas techumbres o el auténtico sociograma al que equivalen los lazos occidentales de doce, de ocho y las crucetas, laten bajo las abstractas manifestaciones geométricas y por otro lado un panorama del mundo literario y cultural medieval es patente también en las representaciones figurativas que acompañan a tales manifestaciones artísticas.

Lo que de otra forma podemos resumir, como una lectura diferente de los factores socio-económicos, de las estructuras arquitectónicas o de los valores iconográficos y semióticos que marcan el arte mudéjar y para cuyo estudio habrá que aplicar en el futuro nuevas metodologías que olviden los simples factores etimológico- raciales.

Una última reflexión se impone además a esta consideración del arte mudéjar como unidad de estilo, es quizás la que me hace sugerir que al contrario de lo que se cree, los estudios dedicados al arte mudéjar no han hecho más que empezar, ya que si bien la vía de los estudios positivistas y formalistas sobre el arte mudéjar, al igual que la histórico-evolutiva dan señales de agotamiento, por otra parte son numerosas y nuevas las posibilidades de investigación las que se ofrecen al interesado en este tema: los estudios de materiales, técnicas, recursos económicos, los análisis estructurales de edificios o iconográfico-semióticos de sus temas decorativos, las relaciones con otras corrientes artísticas occidentales y con las mismas hispano-musulmanas y en fin, los de interrelación de escuelas o grupos estilísticos ya conocidos y otros por conocer aún.



1



2



3



4

1.— DAROCA. S. Juan Bautista. Abside románico de cantería concluido en ladrillo mudéjar. 2.— FRESNO EL VIEJO. S. Juan. Abside la iglesia románica de cantería, concluido en ladrillo mudéjar. 3.— SANTERVAS DE CAMPOS. Stos. Gervasio y Protasio. Alternancia de ábsides de cantería románica y de ladrillo mudéjar. 4.— VILLALPANDO. Sta. María. Cabecera mudéjar del templo.



1.- SAHAGUN. S. Tirso. Triple cabecera con alternancia de fábrica de cantería, románica y de la drillo mudéjar y cimborrio en el crucero. 2.- VILLALPANDO. S. Nicolás. Cabecera plana de ladrillo al estilo del románico zamorano del Tera. 3.- CANTIVEROS. Parroquial. Detalle de la cabecera mudéjar de ladrillo, realizada posteriormente. 4.- TOLOCIRIO. Parroquial. Cabecera de influencia mudéjar, realizada para hacer función de torre con cubo de ladrillo de acceso.



1.- *OLMEDO. S. Andrés, Interior del ábside.* 2.- *AGUILAR DE CAMPOS. S. Andrés. Puerta lateral del templo fundado por los Almirantes de Castilla.* 3.- *VILLAVICIENCIO DE LOS CABALLEROS. S. Pelayo. Torre y ruinas del templo renacentista.* 4.- *COCA Castillo. Torre de Homenaje.* 5.- *SAHAGUN. La Peregrina. Yeserías de la capilla de Gómez de Sandoval.*



1.- ASTUDILLO. Monasterio de Clarisas. Yisería del siglo XIV en una puerta del patio castellano. 2.- OLMEDO. S. Andrés. Detalle de las yiserías mudéjares de un sepulcro en la capilla de Santiago. 3.- CALABAZANOS. Monasterio de Clarisas. Hornacina de yisería en el claustro. 4.- TORREMARTE. Ermita del Cristo. Púlpito de yesa de 1492.

## FACTORES DE UNIDAD EN EL ARTE MUDEJAR ARAGONES

GONZALO M. BORRAS GUALIS

La historiografía del arte mudéjar durante la última década, desarrollando la sistematización regional de los focos artísticos, ha incidido con mayor frecuencia tanto en el aporte y acarreo de datos inéditos, con los que completar paulatinamente el inventario del vasto panorama monumental mudéjar que tinte el territorio español, cuanto en el análisis, caracterización y valoración de los rasgos singulares y propios de cada región, incluso reduciéndolos en ocasiones recientes a áreas geográficas menores, como son determinadas comarcas naturales y provincias.

Aunque no sea éste el momento para ofrecer un estado de la cuestión, resulta obligado aludir a las investigaciones, tan eruditas y conspicuas, de Basilio Pavón Maldonado y Balbina Martínez Caviro en torno al arte mudéjar toledano (1); a ellas se han ido sumando incesantemente otras sobre el foco mudéjar leonés y castellanoviejo, como las de Manuel Valdés Fernández y Pedro J. Lavado Paradinas (2), e incluso sobre ámbitos más reducidos, como es el caso del mudéjar salmantino, por María Riansares Prieto Paniagua (3). En Aragón, por otro lado, hallamos las aportaciones de quien les habla (4). Y del frondoso tronco del mudéjar andaluz surgen pujantes y numerosas nuevas ramas como el mudéjar canario, aquilatado por María del Carmen Fraga González, o el mudéjar malagueño, constante preocupación de María Dolores Aguilar García

(1) Se cita únicamente, en atención a la concisión impuesta, el trabajo fundamental de cada autor. Cfr. Basilio PAVON MALDONADO: *Arte toledano islámico y mudéjar*, Madrid, Inst. Hispano-árabe de cultura, 1973. Balbina MARTINEZ CAVIRO: *Mudéjar toledano; palacios y conventos*. Madrid, 1980.

(2) Cfr. Manuel VALDES FERNANDEZ: *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, Colegio Universitario - Inst. "Fray Bernardino de Sahagún", 1981. Pedro J. LAVADO PARADINAS: *Car-pintería y otros elementos típicamente mudéjares en la provincia de Palencia, partidos judiciales de Astudillo, Baltanás y Palencia*, Separata del núm. 38 de Publicaciones de la Inst. "Tello Téllez de Meneses", Palencia, 1977. Del mismo autor: *Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en tierra de Campos*, en "Al-Andalus", XLIII (1978), págs. 427-454.

(3) María Riansares PRIETO PANIAGUA: *La arquitectura románico-mudéjar en la provincia de Salamanca*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1980.

(4) Gonzalo M. BORRAS GUALIS: *Arte mudéjar aragonés*. Zaragoza, Guara ed., 1978.

(5), a las que ya hay que añadir prometedoras investigaciones sobre el mudéjar extremeño de Pilar Mogollón Cano-Cortés, o sobre el mudéjar cordobés de Mercedes Costa Palacios (6). Todo lo mencionado sin tener en cuenta las abrumadoras monografías sobre monumentos aislados o localidades concretas, entre las que destacan las del mudéjar madrileño, por su especial densidad investigadora universitaria (7).

Creo sinceramente que esta empresa colectiva está cubriendo satisfactoriamente los objetivos propuestos de inventariar la ingente nómina de monumentos mudéjares, no siempre de relevante interés artístico, pero en todo caso significativa para una correcta valoración del fenómeno mudéjar en nuestro país. Pero al mismo tiempo esta tarea fragmentaria, con su correspondiente intento de caracterizar con mayor precisión los diferentes focos mudéjares, tal vez nos está alejando circunstancialmente de una visión de conjunto sobre el arte mudéjar, de una consideración globalizadora de su unidad, volviendo al eterno dilema de que los árboles nos impidan contemplar el bosque. Bosque de restos artísticos mudéjares ciertamente frondoso y de variadas especies, pero cuya unidad como fenómeno típicamente hispánico, pervivencia de la raíz musulmana en la España cristiana, tan nítida resulta para los contempladores extranjeros.

Este momento de la investigación sobre el arte mudéjar, en que nos encontramos ahora, me parece, pues, indicado para hacer una pausa en el afanoso recuento y tender la mirada explayándola sobre el conjunto, ahondando en los factores de unidad del arte mudéjar. Me propongo abordar únicamente algunos aspectos generales, y ello, realizado, como acostumbro, desde el mirador aragonés, que tal vez parezca a priori uno de los peor emplazados para este intento, si se tiene en cuenta la fuerte personalidad de este foco mudéjar, es decir, si se considera el peso tan decisivo que en Aragón tienen los factores de diversidad.

En efecto, la temprana interrupción del dominio islámico en el territorio aragonés, que puede singularizarse en la fecha de 1118, con la reconquista por Alfonso I de la ciudad de Zaragoza, capitalidad de la Marca Superior, sólo es comparable cronológicamente con la capitulación de Toledo en el año 1085 ante Alfonso VI, escasamente anterior en algunas décadas. Pero en lo cronológico se agotan y concluyen las concomitancias con el caso toledano, ya que Aragón, debido a las vicisitudes de la empresa reconquistadora hispánica, seguirá la suerte de los reinos de su Corona, y nunca gozará de las posibilidades de apertura a las influencias musulmanas en su evolución posterior de las que Toledo dispone dentro de la Corona de Castilla. Este factor histórico, como es sabido, condiciona básicamente al mudéjar aragonés a nutrirse de los precedentes islámicos locales de la época de esplendor de taifas, en especial del arte de La Aljafería, y explica asimismo una asimilación diferenciada del aporte occidental cristiano a través de la arquitectura gótica levantina, consecuencia de su adscripción a la Corona de Aragón, que la separa del área cultural gótica castellana. A los rasgos arcaizantes islámicos, ya mencionados, y a la aludida asimilación —es decir, transformación— de estructuras góticas levantinas, debe aunarse, cuando menos, el uso hipertrofiado de la cerámica en los sistemas decorativos de revestimiento de exteriores.

(5) María del Carmen FRAGA GONZALEZ: *Arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, 1977. De la misma autora: *La arquitectura mudéjar en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1977. María Dolores AGUILAR GARCÍA: *Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Universidad de Málaga, 1979.

(6) En las tesis de licenciatura de ambas autoras, fundamentalmente.

(7) Y especialmente, los últimos trabajos de Concepción ABAD y Hortensia LARREN.



Es evidente, pues, que los factores de unidad, que aquí se pretenden glosar desde la perspectiva de la poderosa personalidad del arte mudéjar aragonés, adquieren un énfasis especial y potenciador, mayor si cabe que otras apreciaciones que podrán aportarse desde miradores más privilegiados. Estoy plenamente convencido de que el caso aragonés constituye, por las razones expresadas, una auténtica piedra de toque para contrastar los factores de unidad del arte mudéjar.

El primer aspecto, al que quiero aludir, hace referencia al papel que la población mudéjar ha jugado en la difusión del arte mudéjar, es decir, a los correlatos que se puedan establecer entre población mudéjar y los restos mudéjares conservados hasta nuestros días, tema éste de óptica muy diferente según la región desde la que se contempla, pero sobre el que, creo, se pueden aportar factores comunes. Por supuesto que no se trata de volver a superar la definición de arte mudéjar como arte hecho por mudéjares, superación que ya realizara brillantemente Lampérez. Lo que se pretende ahora es clarificar los factores de relación que se pueden establecer entre población mudéjar y monumentos mudéjares, tanto en sus correlatos cuantitativos como en los de distribución geográfica.

Por lo que se refiere a los correlatos cuantitativos, el profesor Miguel Angel Ladero Quesada ya advertía aquí mismo en Teruel, en el I Simposio de Mudejarismo de 1975, a propósito de la población mudéjar en la Corona de Castilla, que "conviene evitar confusiones entre dos series de hechos que no siempre se pueden superponer: uno, los restos y testimonios del mudéjarismo artístico; otro, la realidad de los mudéjares como grupo social exiguo" (8). Evidentemente, desde la óptica de la Corona de Castilla, existe una turbadora desproporción entre el porcentaje de población mudéjar y la cuantificación de los restos monumentales mudéjares conservados. Para el caso de la Baja Andalucía esta relación ha sido valorada matizadamente por María del Carmen Fraga (9). Hoy conocemos mejor, gracias a los estudios del mencionado profesor Ladero, la cuantificación de los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media, y sin entrar en el estado de la cuestión sobre las estimaciones actuales acerca de la población mudéjar, matizable y abierta a todo género de rectificaciones, parece aceptable que no sobrepasaba en cualquier caso el 0'5 por ciento de la población total castellana. Existe, pues, una evidente desproporción cuantitativa.

Pero esta falta de correlato cuantitativo, y es necesario añadirlo aquí, se acentúa todavía más cuando se considera en su conjunto el territorio español, y en especial el caso extremo del reino de Valencia, donde la población, esta vez morisca, en el momento de la expulsión alcanza un tercio del total. Y si nos sorprendía en la Corona de Castilla la contradicción aparente entre la exigua densidad demográfica mudéjar y la desbordante nómina monumental, en el reino de Valencia, por el contrario, la situación es del todo inversa, es decir, puede resultar no menos aparente la contradicción de que tan amplio porcentaje de población mudéjar o morisca haya dejado una huella monumental tan débil sobre la geografía valenciana.

El caso de la población mudéjar (11 por ciento en 1495) y morisca (15'2 por ciento en 1610) en el reino de Aragón parece más equilibrado en el correlato cuantitativo de población-restos artísticos, que en los casos extremos comentados de la Corona de Castilla, por defecto demográfico, o del reino de Valencia, por defecto monumental. Por esta razón parece el reino de Aragón una piedra de toque válida para analizar

(8) Cfr. Miguel Angel LADERO QUESADA: *Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media*, en "Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 1975", Madrid-Teruel, 1981, pág.381.

(9) Cfr. María del Carmen FRAGA GONZALEZ: *Arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*, op. cit. pág. 107 y sgs.

el comportamiento de este correlato (10), que se puede desglosar en varias normas o afirmaciones de carácter general.

La primera afirmación podría formularse sencillamente diciendo que la mano de obra mudéjar siempre es mayoritaria, cuando no es exclusiva, en los encargos artísticos mudéjares. Aunque esta no sea la ocasión más propicia para descender a detalles, que siempre resultan farragosos, la afirmación anterior puede hacerse con todo rigor para el foco aragonés porque disponemos de suficiente información con base archivística para determinados lugares y períodos. Quiero decir que no se puede poner en tela de juicio el papel real y directo que los mudéjares han jugado en la realización del arte mudéjar, y en el caso aragonés en una proporción mayoritaria o absoluta.

La segunda afirmación, que he podido constatar escrupulosamente para toda la zona del valle del Jalón en mi tesis doctoral (11), se formularía con la expresión de que el mapa de distribución de los mudéjares no se superpone sino que se yuxtapone con el mapa de distribución del arte mudéjar. Es decir, la arquitectura cristiana mudéjar de los siglos bajomedievales se concentra, como es lógico, en los núcleos habitados por población cristiana, o por un grupo cristiano importante. En cambio, en las localidades de poblamiento mudéjar no aparecen restos artísticos medievales, ya que la arquitectura religiosa musulmana desaparecería en el siglo XVI, en los momentos concretos de la conversión forzosa, y de esta manera, las mezquitas no han llegado hasta nuestros días. Así en el valle bajo del Jalón se levantan en el siglo XVI un grupo de iglesias de nueva planta en localidades habitadas exclusivamente por mudéjares, que sin duda sustituyeron a las anteriores mezquitas tras la conversión. Este fenómeno creo que es traspoleable al caso valenciano, con habitat mudéjar mayoritario y concentrado en determinadas zonas, y explica suficientemente la escasez de restos artísticos mudéjares. Un fenómeno similar de desaparición monumental se dió con las sinagogas, en la arquitectura religiosa judía, con ejemplos notabilísimos de arte mudéjar, conservados en Toledo y en Córdoba, pero con otros muchos desaparecidos, incluso con anterioridad a la expulsión de los judíos y de los que existe constancia documental (12). Es decir que el acervo de los restos artísticos mudéjares no sólo ha sufrido el deterioro del tiempo, o de las transformaciones, como en el caso de otros monumentos cristianos, sino que en su destrucción y desaparición han incidido además otros factores, bien de carácter religioso como es el caso de las mezquitas y sinagogas, bien por la propia naturaleza deleznable de los materiales utilizados. La cuantificación de los restos artísticos mudéjares debe contemplar en sus apreciaciones este criterio de rectificación, a la hora de valorar y estimar correctamente el fenómeno.

Otra afirmación, que debe tenerse a la vista en el correlato población-arte mudéjares, es la de la movilidad de los mudéjares, considerada aquí esta movilidad no en sus implicaciones jurídicas y sociales, sino en sus implicaciones artísticas, en cuanto que los mudéjares son los principales vehículos de difusión del arte mudéjar, y por tanto su notable grado de movilidad, reconocido por el profesor Ladero (13), afecta sin duda a la difusión artística constituyendo uno de sus principales factores de unidad. Esto es apreciable, siguiendo un modo de comportamiento de los encargos artísticos en el arte musulmán, en aquellos encargos de mecenazgo real o aristocrático, y

(10) Cfr. Gonzalo M. BORRAS GUALIS, op. cit., pág. 37 y sgs.

(11) Cfr. Gonzalo M. BORRAS GUALIS, *Mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1971, inédita.

(12) Así, por ejemplo, el 18 de abril de 1416 los de Daroca decidían edificar una iglesia dedicada a Santa Engracia y deliberaron fabricarla en la sinagoga, que estaba en la judería. Vid. ms. Diego de Espés: *Historia eclesiástica de la ciudad de Zaragoza*, fol. 604. Archivo de La Seo de Zaragoza.

(13) Cfr. LADERO QUESADA, op. cit., pág. 351.

que Elie Lambert definiera ya brillantemente en 1933 como “mudéjar cortesano” para contraponerlo al mudéjar popular. Basilio Pavón ha caracterizado con precisión la actividad de yeseros mudéjares toledanos en Tordesillas, Toledo, Sevilla y Granada, tesis de todos conocida (14). En Aragón, el carácter de unidad de bastantes restos mudéjares se debe al papel que juega el palacio de la Aljafería como foco o taller artístico, cuyos alarifes se desplazan por todo el territorio aragonés; dentro de este contexto el caso de Mahoma Rami es altamente esclarecedor. Pero hay que ir más lejos; esta movilidad no se circunscribe en absoluto a las fronteras políticas de los diferentes focos regionales; es, sin duda ninguna, suprarregional y aun superando e interpenetrándose las Coronas de Castilla y de Aragón. Se verá más adelante la presencia andaluza y sevillana en tierras aragonesas en el siglo XIV, pero permítaseme ahora recordar el hecho, menos divulgado y documentado por Torre y del Cerro (15), de que el rey Fernando ordena desde Santa Fé el 13 de marzo de 1492 que vayan a Granada los dos hijos de maestre Moferriz, “el que labra órganos y el otro que labra de algez”, el hijo de Brahem Palaro, el mayor, y Aramí, todos ellos moros de Zaragoza, “cada uno de los cuatro con dos oficiales de sus oficios, muy buenos”. Habrá que seguir la trayectoria de esta docena de mudéjares aragoneses en la Granada recién reconquistada. Habrá que seguir el entretreído fecundo, aquí sólo apuntado y sin esbozar, que los mudéjares de todos los focos regionales trazan sobre la geografía española, estableciendo un fuerte factor de unidad, gracias a esta movilidad, que matiza profundamente el correlato población-arte mudéjar.

La alusión hecha al “mudéjar cortesano”, y por tanto a los encargos artísticos de carácter real o aristocrático, me obliga, antes de seguir adelante, a ensayar otra referencia a un problema, de antiguo planteado por Gómez Moreno (16) sobre si la difusión del arte mudéjar responde a una crisis económica o a una competencia de trabajo. Dejando aparte el aspecto de la baratura de los materiales mudéjares, voy a centrarme únicamente en los dos puntos que ofrecen relación con la población mudéjar, que es el hilo conductor de estas reflexiones, y son éstos el menor coste de la mano de obra mudéjar, por un lado, y el de la competitividad de los sistemas de trabajo, por otro.

Por lo que se refiere al coste de la mano de obra mudéjar, o sea, de una mano de obra profesional en el campo de la construcción, creo que faltan estudios suficientes de cuantificación en este sentido, tanto referidos a diversos momentos históricos como a la diversidad regional española. Y es más, estos datos sólo serán válidos cuando se comparen con mano de obra cristiana que realice el mismo tipo de trabajo. La documentación aportada por Ovidio Cuella (17), en relación con trabajos en la iglesia desaparecida de San Pedro Mártir de Calatayud, demuestra que las diversificaciones salariales para la mano de obra mudéjar atienden a razones de cualificación profesional, oscilando entre los 5 sueldos diarios de Mahoma Rami, maestro de obras y los 8 dineros, cantidad inferior a 1 sueldo, de algunos peones; es decir, oscilan en proporción mayor de 5 a 1, todo ello referido al año 1413. De estos datos se puede concluir que las cuantificaciones de los salarios mudéjares nunca serán válidas si no se especifica la cualificación profesional correspondiente —dirección de obras, maestro, oficial, peón,

(14) Cfr. PAVÓN MALDONADO, op. cit., pág. 141 y sgs.

(15) Cfr. A. TORRE Y DEL CERRO: *Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra*, en “Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos”, III (1935), 12 págs.

(16) Cfr. Manuel GÓMEZ MORENO: *Catálogo Monumental de España, Provincia de León*. Madrid, 1925, pág. 351 y sgs.

(17) Cfr. OVIDIO CUELLA ESTEBAN: *San Pedro Mártir de Calatayud y el Papa Luna*, en “Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 1975”, Madrid-Teruel, 1981, pág. 131 y sgs.

edad, etc.— y además si no existe el correlato de la mano de obra cristiana para la misma categoría laboral. Por lo que se refiere a los materiales, Ovidio Cuella ha podido constatar que el precio de un millar de ladrillos del obrador mudéjar de Terrer ascendía a 38 sueldos, mientras que el millar del lugar cristiano de Torralba de Ribota alcanzaba los 40 sueldos; aunque la diferencia sea mínima tampoco es un argumento válido para propugnar un precio más elevado del producto de la mano de obra cristiana, ya que deben tenerse en cuenta otros factores correctores, tales como la entrega a pie de obra, la distancia de donde se acarrearán y la misma calidad de los materiales. En mi tesis doctoral he documentado para el año 1486 compras de ladrillos, servidas en este caso por moros, y mientras el millar de ladrillos servido por Farax de Marien, moro de Terrer, ascendía a 17 sueldos, el millar de ladrillos servido por Moferrix de Rebollo, moro de Ricla alcanzaba en la misma fecha los 22 sueldos; la diferencia entre productos similares de mano de obra mudéjar estriba, a tenor del texto documental, en que el moro de Terrer lo entrega en el horno de Terrer, mientras que el moro de Ricla lo hace a pie de obra, en el cementerio de la iglesia de Santa María la Mayor de Calatayud, para la que son ambos encargos. Discúlpese la prolijidad de la cita, que tal vez pueda parecer inadecuada en el contexto de unas reflexiones de carácter general, pero tiene el objetivo de aconsejar que se extreme la cautela a la hora de sacar conclusiones en materia económica, especialmente cuando existe la proclividad a creer en el menor coste de la mano de obra mudéjar. Por el momento, y mientras no dispongamos de abundantes tablas de precios y salarios bien contrastadas y comparadas, y con las matizaciones que se han apuntado, personalmente sigo inclinado a pensar que no existe matiz o diferencia salarial entre la mano de obra mudéjar y la cristiana por razones de discriminación social, sino que cuando esta diferencia existe, y puede ser favorable a cristianos o a mudéjares indistintamente, ello se debe a motivos distintos de la condición social de los productores.

Con mayor cautela, si cabe, y paso al segundo punto, hay que proceder a la hora de valorar si la difusión del arte mudéjar es la resultante de la competencia entre dos sistemas de trabajo: la cantería, por un lado y la albañilería, por otro. Bien es cierto que resulta sumamente difícil considerar esta competencia desde un punto de vista puramente profesional y sin tener en cuenta los condicionamientos económicos, es decir, el costo total de una obra en cada uno de los sistemas. Pero tal constatación será todavía más difícil de cuantificar que las anteriores. No obstante y frente a las tesis económicas radicales, que personalmente no comparto según se desprende de mis razonamientos, quiero ahora aportar algunas consideraciones que espero no resulten ociosas. La primera de ellas hace alusión a la división y especialización del trabajo en el sistema mudéjar. Desde las fuentes documentales aragonesas se está en condición de afirmar que en el siglo XV existía entre los mudéjares dedicados a la construcción una especialización y cualificación profesional tan acentuada que permite sospechar una fuerte competitividad, no sólo dentro del propio sistema sino también con el de cantería. Además de actividades auxiliares, como la carpintería y la herrería con sus variadas especialidades, se distingue dentro de la construcción los que levantan la obra gruesa a base de ladrillos de los que se dedican al revoque de interiores, una vez acabada aquella.

Otra consideración se refiere al reparto selectivo de encargos entre ambos sistemas de trabajo, el de cantería y el mudéjar, y ello atendiendo más que a las posibilidades económicas de los comanditarios, a la tipología y funcionalidad monumental. En la documentación de Calatayud para el siglo XV he podido constatar, especialmente para el último tercio del siglo y primeras décadas del siglo XVI, que para la ejecución de obras en cantería predominan los maestros de origen vizcaíno, cristianos, que suponen

una auténtica colonia de inmigrados y cuyos encargos más frecuentes son la construcción de puentes, azudes, fuentes, reparación de murallas, cruces de término, arquitectura civil, etc: Quiere esto decir que, sin excluir el trabajo de la piedra, y en Aragón incluso del alabastro, por los maestros mudéjares, ya que a veces se ha cometido el error de excluir estos materiales en el sistema mudéjar de trabajo, lo que predomina en el sistema de cantería es la mano de obra cristiana de origen montañés y unos encargos selectivos por su tipología y función, sin negar por obvios todos los condicionamientos económicos y geográficos, pero matizándolos y reduciéndolos a sus estrictos límites.

Para terminar ya con este largo excursus sobre el correlato población-arte mudéjar, cuyas consecuencias no se agotan por supuesto con estas reflexiones, quedando abierto un anchuroso campo de indagación, quiero hacer todavía unas puntualizaciones últimas, especialmente dirigidas a los historiadores que intentan valorar el peso de la influencia mudéjar en la España bajomedieval cristiana, puntualizaciones aportadas desde el campo específico de la historia del arte. En efecto, con frecuencia acuden los historiadores al terreno artístico para corroborar tan solo conclusiones a las que han llegado con sus propios instrumentos de trabajo y rara vez piensan en la obra de arte como fuente primordial, y en ocasiones privilegiada, a partir de la cual puedan elaborar conclusiones e incluso rectificar otras poco matizadas. La primera puntualización es un recordatorio que para los historiadores del arte aquí presentes resultará ocioso. Me refiero al hecho de que, en la difusión del arte mudéjar, tan fuerte como haya podido ser el peso no sólo cuantitativo sino cualificado de la población mudéjar, lo ha sido el de los restos monumentales musulmanes conservados durante la época bajomedieval. En la mente de todos se agolpan los monumentos musulmanes llegados hasta nuestros días en Zaragoza, Toledo, Córdoba, Sevilla o Granada; pero, con frecuencia se olvida la presencia viva y activa de esos mismos monumentos y de otros muchos desaparecidos a lo largo del tiempo, pero que constituían el paisaje habitual de la España cristiana bajomedieval. Es necesario en este momento reiterar que el peso monumental musulmán fué decisivo en la pervivencia y desarrollo del arte mudéjar, que lo prolonga en la época cristiana.

Y queda finalmente, como segunda puntualización, la aceptación consciente que los cristianos hicieron de este legado monumental musulmán, sin la que no se explica la aceptación y pervivencia del mudéjar. Bastará en este Simposio de conocedores mencionar un solo ejemplo, porque aquí las citas podrían desbordar el tema por completo. Me refiero al cuidado desvelo que el infante don Alfonso, futuro Rey Sabio, según narra la Crónica General, puso a la hora de la capitulación de Sevilla en que no se tocara un solo ladrillo del alminar de la mezquita almohade, actual Giralda. El arte mudéjar, en última instancia, fué posible como fenómeno cultural gracias a esta aceptación cristiana.

Y dejando definitivamente, porque el tiempo apremia, otras consideraciones que aún podrían hacerse sobre este primer aspecto aquí abordado, o sea, el del arte mudéjar en relación con los mudéjares, paso a ocuparme con idéntica sumariada y carácter general, de un segundo aspecto, que puede formularse de la siguiente manera: en torno a la recepción y asimilación que los diferentes focos mudéjares realizan, a partir de la reconquista cristiana, del arte musulmán de Al-Andalus, fundamentalmente del arte almohade y granadino. Como se ve, me interesa ahora el arte mudéjar, y por tanto su sistematización científica, visto desde el mundo hispanomusulmán, en cuanto que en el mudéjar perduran elementos artísticos musulmanes; se trata, en definitiva, de retomar el viejo problema de la sistematización y periodización del arte mudéjar desde la perspectiva cultural del arte hispanomusulmán y sus etapas, marginando para este análisis

las influencias y periodización del arte cristiano occidental (18).

Siempre se ha considerado que el proceso histórico del avance progresivo de la reconquista cristiana hacia el Sur introducía un fuerte factor de diversidad en los focos mudéjares, ya que el golpe reconquistador supone una interrupción del dominio político, la cultura y el arte musulmanes locales, en el momento preciso en que la reconquista se produce. Por esta razón se ha destacado desde Amador de los Ríos (19) el papel que los precedentes musulmanes locales juegan en la configuración de la personalidad de cada uno de los focos mudéjares.

Se trata ahora de intentar reconducir a sus justos límites esta valoración; es decir, se trata de poner el énfasis en el hecho de que la influencia del arte musulmán en la configuración y desarrollo de cada foco mudéjar regional no se reduce a los precedentes monumentales islámicos de la zona, sino que durante toda la Baja Edad Media cristiana Al-Andalus sigue, en sus versiones almohade y granadina, trasvasando elementos sin cesar al arte mudéjar de la España cristiana. Dicho más sencillamente, que las etapas de evolución del arte hispanomusulmán conllevan una responsión en el arte mudéjar, y aquí radica uno de los principales factores de unidad, que se pretende desentrañar.

Tal vez estén sorprendidos los estudiosos del mudéjar toledano de que haga incapié en estos momentos en algo tan palmario y evidente. En efecto Toledo, a mi entender, es singular y privilegiado en este sentido; tras una primera etapa mudéjar, cuya cronología generalmente aceptada se extiende desde el 1085 hasta mediados del siglo XIII, en la que lo toledano se nutre básicamente de los precedentes locales islámicos, inmediatamente queda abierto en pleno siglo XIII a las nuevas formas del arte de Al-Andalus, y ello con todas las matizaciones que se puedan oponer al componente almohade en la sinagoga de Santa María la Blanca (20). Por esta razón, vuelvo a insistir que el foco aragonés, en el que se ha ponderado más su aislamiento al cerrarse el proceso reconquistador de la Corona de Aragón, resulta otra vez un ejemplo esclarecedor para este factor de unidad en el proceso evolutivo del arte mudéjar.

En primer lugar quiero referirme, con el propósito de subrayar el factor de unidad de la evolución del arte mudéjar al hilo de la evolución del arte musulmán, a la recepción y difusión del influjo almohade en el foco aragonés, para posteriormente hacer alguna mención a otras recepciones posteriores.

La recepción de la influencia almohade en el foco mudéjar aragonés, derivada muy estrechamente del alminar de la mezquita sevillana, o sea de la actual Giralda, ya fué señalada por Francisco Iñiguez Almech a propósito de la estructura de algunas torres mudéjares aragonesas (21), y por Leopoldo Torres Balbás a propósito del sistema de decoración en tres calles verticales de la desaparecida torre de Santiago de Daroca (22).

En efecto, durante las últimas décadas del siglo XIII y las primeras del XIV, se generaliza en Aragón la estructura de torre mudéjar a base de dos torres, una envolviendo a la otra, desarrollándose entre ambas las escaleras, y quedando la torre interior dividida en altura en habitaciones superpuestas. Tanto algunas torres de planta cuadra-

(18) Este tema ya lo planteé en *El mudéjar como constante artística*, en "Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 1975". Madrid-Teruel, 1981, pág. 29 y sgs.

(19) *Ibidem*.

(20) Cfr. Henri TERRASSE: *Formación y fuentes del arte mudéjar toledano*, en "A.E.A.", XLIII, 172 (1970) págs. 385-393.

(21) Cfr. Francisco IÑIGUEZ ALMECH: *Torres mudéjares aragonesas*, en "A.E.A.", 39 (1937), págs. 173-189.

(22) Cfr. Leopoldo TORRES BALBAS: *La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca*, en "A.E.A.", (1952), págs. 209-221.

da, como la de Santa María de Ateca, las turolenses de San Martín (1315) y del Salvador, o la zaragozana de Santa María Magdalena, así como otras de planta octogonal, la de San Pablo de Zaragoza o la de Santa María de Tauste, responden a la estructura de alminar almohade. No es esta la ocasión de entrar en las diferencias estructurales y evolución de las torres mudéjares aragonesas, tema complejo del que ya me he ocupado en varias ocasiones (23), sino solamente constatar que en un momento poco precisable del siglo XIII se recibe en Aragón la influencia de estructuras almohades.

Y ya que nos encontramos en Teruel, resultaría una omisión imperdonable no referirse, en este contexto de la recepción de lo almohade, a la estructura de armadura de par y nudillo de la techumbre de la nave central de la iglesia de Santa María de Mediavilla, actual catedral, sobre cuya cronología todavía se debate, pero situable en el amplio marco cronológico de referencia de últimas décadas del siglo XIII y primeras del XIV a que antes se ha hecho mención. Los estudios sobre la carpintería toledana de Balbina Martínez Caviro (24) permiten establecer la relación estructural y cronológica de esta techumbre con la correspondiente a la nave central de la iglesia de Santiago del Arrabal en Toledo, y apuntan, como ésta, al precedente de la techumbre de la sinagoga de Santa María la Blanca. Más lejos nos llevaría la consideración sobre los soportes originales achaflanados, y enmascarados por los actuales, que en la catedral de Teruel separan la nave central de las laterales; siendo actualmente controvertida la prosapia almohade o cristiana de los pilares de la sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo, no me atrevo personalmente a pronunciarme sobre tan intrincada cuestión.

Más interesante, aunque de menor repercusión, resulta el caso de las torres de Daroca, ya señalado por el llorado islamólogo Torres Balbas, y especialmente el de la desaparecida torre de Santiago, que paradójicamente fué declarada monumento nacional en 1912 y derribada en 1913. Esta torre era de planta cuadrada, realizada en ladrillo con esquinales de piedra sillar, y divididos todos sus lados en altura en tres calles verticales, de las que la central se reservaba para vanos mientras las laterales iban decoradas en dos cuerpos por paños de sebka, es decir, el sistema decorativo de la Giralda de Sevilla. Por fortuna se ha conservado la torre de Santo Domingo en Daroca, que, aunque presenta la misma disposición tripartita de calles, carece sin embargo de la rica decoración que la de Santiago tenía en las calles laterales. No obstante ser la torre de Santo Domingo una versión casi sin decorar de la desaparecida, resulta de gran interés porque nos permite apreciar cómo su estructura interior no es la de un alminar almohade. Es decir que, en Daroca, y en una fecha temprana de mediados del siglo XIII se recibe aisladamente el sistema decorativo almohade de la Giralda, pero no el estructural por lo que puede deducirse de la torre de Santo Domingo. Esto me lleva a recordar que tal sistema decorativo en calles verticales no encontrará pervivencia en lo aragonés, donde se impondrán los sistemas en horizontal, aunque se trate de paños y se superen las bandas por influencia almohade. Pero, como resultado de esta disfunción, nunca existirá correlación entre la estructura interior y la decoración exterior de las torres mudéjares aragonesas.

Está claro, pues, que la incorporación del valle del Guadalquivir a la Corona de Castilla provoca en los momentos inmediatamente posteriores una difusión de la influencia almohade no sólo en los reinos de la Corona reconquistadora sino también en la de Aragón, sin que por el momento se esté en condiciones de precisar las fechas

(23) Cfr. BORRAS GUALIS, *op. cit.*, pág. 165 y sgs.

(24) Cfr. Balbina MARTÍNEZ CAVIRO: *Carpintería mudéjar toledana*, en "Cuadernos de La Alhambra", 12, (1976), págs. 225-265 y XLIV láms.

concretas en que esto sucede ni, por supuesto, las vías de influencia, aunque el nombre de Toledo haya salido a colación en varias oportunidades.

Más difícil me resulta la alusión a lo que antes he denominado otras recepciones posteriores. Se estaría inclinado a pensar que, después de esta recepción almohade en el mudéjar aragonés, no agotada en absoluto con las consideraciones expuestas, se produce una especie de estancamiento. Pero, aun con todo, no puedo eludir una referencia a un hecho concreto, por supuesto conocido, pero cuya valoración no ha tenido en cuenta todas sus ricas implicaciones. Me refiero al mecenazgo mudéjar del arzobispo zaragozano don Lope Fernández de Luna en la parroquia de La Seo y en el castillo de Mesones de Isuela. Fué el erudito investigador Manuel Serrano y Sanz quien, ya en 1916, dió a conocer (25) la actividad de Garci y Lope Sánchez, "maestros de obra de azurejos, de la ciudad de Sevilla" en la parroquia de La Seo zaragozana, documentados al menos desde agosto de 1378 hasta mayo de 1379. Desde esta noticia documental se ha valorado bien su intervención en el muro de la parroquia por lo que se refiere a la decoración de alicatados, que si en su técnica son indudablemente sevillanos, en su solución decorativa aplicada profusamente a exteriores es aportación y costumbre aragonesa. Lo que ya no se ha puesto en relación, tal vez debido a la condición profesional de "maestros de obra de azurejos", es la presencia de estos dos sevillanos y su posible participación, o la de otros sevillanos llegados en su compañía, en las techumbres mudéjares de la parroquia de La Seo y del castillo de Mesones de Isuela. Son dos casos exóticos en la carpintería mudéjar aragonesa, lo que en principio confirma su carácter importado, por tratarse de armaduras de limas moamares, de base octogonal la de la parroquia de La Seo, y hexagonal la del castillo de Mesones, para adaptarse a la planta del torreón que cubre. Además de razones formales indudables, que denuncian su raigambre andaluza, se da la circunstancia de que uno de los maestros sevillanos, precisamente "Loppe Sanchez de Sevilla" ostenta un cargo bien distinto al de su profesión, ya que el 23 de setiembre de 1379 consta como alcalde del castillo de Mesones, precisamente. No me cabe duda de que estas techumbres mudéjares son obra inspirada al menos, si no realizada, por el equipo de artistas sevillanos mandados llamar por el arzobispo Fernández de Luna. Resulta curioso que, como en el caso aragonés, en lo toledano aparezcan estas armaduras de limas moamares de base octogonal en las alcobas laterales del "cuarto" conocido con el nombre de Taller del Moro, en opinión de Balbina Martínez Caviro del segundo cuarto del siglo XIV, siendo las más antiguas conocidas (26).

Todavía encierra más sorpresas el mecenazgo comentado de López de Luna, ya que aquí aparecen, por vez primera que yo conozca, las muqarnas o mocárabes en frisos decorativos y en el almizate de la parroquia de La Seo. Se trata, como se ve, de una incorporación bien tardía, que corrobora el estancamiento a que antes me he referido. La decoración de mocárabes, aunque exigua, tendrá alguna difusión en el mudéjar aragonés, y se pueden ver tanto en el tríptico-relicario, procedente del Monasterio de Piedra, como en algunas claves de madera de iglesias del arcedianado de Calatayud (Tobed y Torralba de Ribota, singularmente), y ello en fechas próximas al año 1400, y al parecer siempre posteriores al mecenazgo de Fernández de Luna.

Por definir de alguna manera estas nuevas recepciones, a que acabo de aludir, creo que se pueden calificar genéricamente de andaluzas, y no son directamente reci-

(25) Cfr. Manuel SERRANO Y SANZ: Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV, serie de artículos en "R.A.B.M.", especialmente jul.dic.1916, págs. 409-421.

(26) Cfr. MARTINEZ CAVIRO, *Carpintería*, op. cit.



bidas de lo musulmán sino a través de un eslabón intermedio mudéjar, preferentemente sevillano.

Tampoco quiero silenciar el problema de la recepción de lo granadino en el arte mudéjar aragonés. Creo, personalmente, que todavía está pendiente en el estudio del arte hispanomusulmán la clarificación de la génesis y proceso de cristalización de lo granadino en el siglo XIII, y el papel que en esta formación hayan podido jugar los mudéjares andaluces. Espero que otros colegas con mayor conocimiento del tema aborden esta palpitante cuestión en este Simposio, bien en las ponencias o en las discusiones. Por lo que se refiere al mirador aragonés, en el que ahora me encuentro, puedo afirmar que la huella granadina apenas es detectable. La decoración de las yeserías mudéjares aragonesas, a las que se van a dedicar en el futuro trabajos de investigación por las jóvenes generaciones que vienen pisando fuerte, pasaron bruscamente, al parecer, por lo que se refiere a la decoración vegetal, de una fase arcaizante en la que se recuerda el arte de La Aljafería, a ser desplazadas por el vocabulario formal gótico, desplazamiento en el que resultó decisiva la labor del conocido Mahoma Rami. Mayor fruto pueden dar las indagaciones sobre la decoración geométrica, tanto en yeserías como en celosías caladas de los vanos.

Por último, aunque se trate de un ejemplo tardío, de la década de 1540, quiero aludir al palacio zaragozano de Miguel Donlope, más famoso por la obra de carpintería realizada por Jaime Fanegas, sobre el que Carmen Gómez Urdáñez presenta una comunicación a este Simposio; pues bien, la planta noble del mismo está formada por una tarbea, con un gran salón y dos alcobas laterales, que no han modificado su disposición original. Tal vez en ella pueda apreciarse un eco tardío granadino.

Y ya para terminar, pues la limitación de tiempo y espacio es inexorable, quiero recordar que solamente he hecho referencia a dos aspectos, el de la población mudéjar en primer lugar, y el de la influencia del arte musulmán, en segundo término. A nadie se le oculta que apenas queda iniciado el estudio de los posibles factores de unidad, reflejado en el arte mudéjar aragonés. Pero creo que, aun con tan escaso bagaje, puedo atreverme a proponerles dos conclusiones: la primera, que el arte mudéjar sigue teniendo un lugar dentro del arte musulmán, de cuyo tronco común son pervivencia los diferentes focos mudéjares; la segunda, que las futuras investigaciones sobre arte mudéjar deberán atender prioritariamente, cualquiera que sea el foco regional en el que se inscriban, a los factores de unidad. Muchas gracias por su atención.



## LA CRISIS ECONOMICA EN EL ORIGEN DE LA ARQUITECTURA MUDEJAR ARAGONESA

JOSE LUIS CORRAL LAFUENTE  
y JOSE C. ESCRIBANO SANCHEZ

### I.- Desarrollo económico y manifestaciones artísticas

Se ha omitido sistemáticamente en los estudios sobre la historia del arte en Aragón la estrecha relación que existe entre el desarrollo económico y social y la obra artística. En alguna ocasión se ha apuntado levemente esta relación: *no vamos a insistir sobre la importancia que los aspectos económicos tienen para la Historia... Quizás, es la Historia del Arte, entre nosotros, la que menos se ha beneficiado de este tipo de investigación* (TOMAS Y SEBASTIAN, 1973, 65): aunque ha sido Fabián Mañas quien ha señalado con claridad la necesidad de interpretar *la pintura gótica como expresión de situaciones sociales e históricas, tales como mecenazgos, comercio de las comarcas, épocas de esplendor económico, etc., que expliquen la abundancia de encargos, la grandiosidad de los retablos, la riqueza de Gros y brocados, etc.* (MAÑAS, 1979, 1054). Pero ha sido Antonio Ubieto quien más decididamente ha identificado los períodos de auge económico aragonés en la Edad Media con momentos de gran actividad artística, sobre todo en arquitectura (UBIETO, Ant., 1969, 77-82-86 y 88). Esta misma relación ha sido intuida por Gonzalo Borrás, para quien las catedrales aragonesas *han quedado desdibujadas en el panorama general del arte hispánico, debido en parte a la dilatada peripécia histórica de su construcción... Este fenómeno parece corroborar que no estaba el reino aragonés en la Baja Edad Media para acometer con rapidez grandes empresas* (BORRAS, 1977, 395).

La intrínseca relación entre arte y economía ha sido ya tratada para la Barcelona del siglo XVIII, donde se ha comprobado que *las fases señaladas por Pierre Vilar con respecto a la economía catalana en el siglo XVIII se reflejan en los diversos aspectos de la actividad artística* (ALCOLEA, 1965, 2).

Esta ponencia pretende establecer la relación existente entre el origen y desarrollo del arte mudéjar aragonés y el proceso económico de los siglos XII, XIII y XIV, para contribuir a esclarecer lo que *raramente se tiene ocasión, de esclarecer, de manera semejante, la historia del arte por la historia de los acontecimientos y viceversa. Quizás se admitirá que la puesta en evidencia de estas relaciones mutuas merecería ser atendida* (CROCET, 1962, 58).

Se plantea como modelo metodológico a estudiar la comarca aragonesa del Moncayo. Serían necesarios estudios de otras áreas concretas de Aragón para establecer unas relaciones más amplias y evitar generalizaciones que puedan conducir a considerar con las mismas características unos períodos que pueden ser diferentes en función de la diferente coyuntura económica de una región determinada. Es necesario señalar que en períodos de crisis estructural o de amplia duración se producen pequeños auges coyunturales en función de factores locales muy determinados.

Sólo de esta manera puede llegar a superarse el método descriptivo tan criticado por Marx en la investigación histórica al no partir de presupuestos teóricos y no contactar con las demás ciencias sociales (TOPOLSKI, 1973, 436).

## II. La Reconquista del Valle del Ebro: la coyuntura económica.

El final del siglo XI y los primeros años del XII suponen un período de auge económico para Aragón (UBIETO, Ant., 1969, 77). Gracias a la buena situación económica pudieron construirse numerosas iglesias románicas (Jaca, Iguacel, Murillo de Gállego, Santa Cruz de la Serós...) a fines del siglo XI (UBIETO, 1969, 77). El reino de Aragón, debido a numerosos factores entre los que son fundamentales la presión demográfica y la buena situación económica, ocupa la tierra llana de Huesca y el somontano de Barbastro en apenas una década, con lo que el territorio aragonés se duplica (LACARRA, 1951, 53-61). Poco después Alfonso I conquista el valle medio del Ebro, ganado para Aragón entre 1118 y 1122, incorporando tierras de una gran riqueza agrícola (LACARRA, 1951, 55). La magnitud de los nuevos territorios hace necesaria una repoblación y una puesta en cultivo de las tierras ganadas a los musulmanes, pero la conflictiva situación unida a la rapidez de las conquistas y a la crisis política y sucesoria producida a la muerte de Alfonso I en 1134 (UBIETO, Ant., 1981, 203) impedirán una ocupación inmediata del espacio agrícola. Hacia 1142 la crisis política está ya superada con el matrimonio de Ramón Berenguer IV y Petronila (UBIETO, Ag., 1979, 70), comenzando un período de intensa repoblación (COLAS, FORCADEL y SARA-SA, 1981, 801).

## III.- La repoblación

Aunque numerosos musulmanes se quedaron en el valle del Ebro, fueron muchos también los que se marcharon. Para sustituir a esta mano de obra tan necesaria para el cultivo de la tierra, se implantaron modelos de repoblación que concedían amplias libertades (fueros de Calatayud en 1131, Daroca en 1142, y Teruel en 1171). A la población mudéjar se le añaden grandes contingentes de repobladores venidos de Francia, Navarra, norte de Aragón y del occidente europeo e incluso mozárabes venidos de Al-Andalus (CANELLAS, 1974, 42). Se produce una mezcla de culturas que dará lugar a un gran desarrollo intelectual (escuela de traductores de Tarazona) y tecnológico (nuevos sistemas de riegos, puentes, caminos...).

Grandes áreas se ponen en cultivo a través de los grandes monasterios cistercienses (COCHERIL, 1964, 251) de Veruela (CORRAL, 1981, 42), Piedra y Rueda (CONTEL, 1977, 252), ligados a las conquistas de las principales ciudades (CROZET, 1970, 291), que organizan y comienzan a explotar el medio de un modo decisivo.

La expansión demográfica es muy fuerte entre 1140 y 1250 (RENOUARD, 1962, 237) como consecuencia se amplían los viejos recintos de las ciudades musulmanas conquistadas hasta llegar a alcanzar casi el doble de su extensión (LACARRA, 1950, 17).

La frontera se amplía notablemente hacia el sur, ganando tierras de forma sucesiva, hasta que hacia 1284 Aragón puede considerarse totalmente formado con la incorporación de Albarracín (UBIETO, 1981, 291).

La gran ampliación de las fronteras requiere de una gran cantidad de fortalezas para defenderlas (CORRAL, 1979, 38). Pese a la rapidez que requieren los trabajos de fortificación se construyen torres y murallas de una gran calidad técnica (CORRAL, 1979, 36). El auge en las fortificaciones y sobre todo en la calidad de los materiales empleados se debe sin duda a la prosperidad económica que atraviesa el reino. Las fortificaciones del siglo XII giran en torno a una torre del homenaje de planta rectangular (HELIOT, 1974, 218), rodeada de un pequeño recinto (RITTER, 1974, 19), construídas en sillares y sillarejos (CORRAL, 1979, 36). *Este sistema de construcción fué aportado desde Francia a la Península por los Pirineos, a la vez que el arte románico* (CORRAL, 1979, 36). Aragón se convertirá en este momento en una auténtica plataforma giratoria, nudo de influencias y de corrientes estilísticas... (BORRAS Y GUATAS, 1978).

El aumento demográfico conlleva una necesidad de nuevas construcciones, sobre todo religiosas; Borja, Tarazona, Calatayud, Daroca, etc., reúnen cada una de ellas más de diez iglesias construídas tras la Reconquista.

#### IV. La crisis económica

El concepto de crisis está siendo revisado en recientes investigaciones en Historia Económica (RUIZ DOMENEC, 1977, 93-114); el agotamiento de la tierra, el descenso en la producción, en la renta y en el consumo, y el descenso demográfico, son considerados por la historiografía clásica como elementos de estrechez económica (GARCIA DE CORTAZAR, 1975, 54-55); pero pocas veces se ha señalado la influencia de las crisis en el desarrollo de las obras de arte.

El auge de la sociedad aragonesa que venía produciéndose desde mediados del siglo XII comienza a decaer a mediados del XIII. En este momento se producen las últimas construcciones de poblados nuevos (Alcalá de Moncayo, 1238 (AHN, Cód. 172-B, 288), Pozuelo, 1245 (AHN, Cód. 172-B, 481). La conquista de Valencia en 1238 supondrá además un importante núcleo de atracción de población. A mitad del siglo XIII se ha alcanzado un máximo demográfico y económico que será imposible mantener. La nobleza, cada vez más fuerte, hará que se acentúen las relaciones de señorío (COLAS, FORCADELL y SARASA, 1981, 801), adquiriendo un creciente poder político que acabará con la concesión real del de la Unión en 1287. La crisis se acentúa extraordinariamente en el segundo cuarto del siglo XIV (GONZALEZ ANTON 1977, 610 y 672).

#### *Las causas de la crisis*

La crisis se manifiesta patentemente a mediados del siglo XIII, una vez que Aragón ha alcanzado el máximo desarrollo que le permitan las técnicas productivas. El fenómeno es esencialmente estructural: desgaste de las estructuras productivas, agudización en las contradicciones sociales del modo de producción, con una acentuación del dominio de los señores sobre los siervos (SARASA, 1979, 201, 211 y 214), la falta de adecuación de las técnicas productivas a la creciente población, a lo que se unen factores coyunturales (hambre general de 1315-17, guerras de la Unión, peste negra de 1348...).

### *Las manifestaciones de la crisis*

La más evidente es la caída demográfica que se produce en Aragón desde finales del siglo XIII, acentuada con las pestes y las hambres endémicas de la primera mitad del XIV, y con la guerra contra Castilla de 1356-1369. El descenso demográfico fué general, abandonándose numerosos poblados rurales y disminuyendo la población de las ciudades. La nobleza, cada vez más poderosa, abandona el campo para instalarse en las ciudades (RENOUARD, 1962, 237).

Los acontecimientos políticos son fiel reflejo de la evolución económica. Si Jaime I había conseguido instaurar un reino en Valencia, oponiéndose a los derechos de la nobleza aragonesa para incorporar las tierras de Levante a sus dominios, Pedro III cederá ante las presiones señoriales, firmando el Privilegio de la Unión, que culmina un conflicto que va más allá de una simple lucha nobleza-monarquía. Ha dejado al descubierto otros problemas de desequilibrios sociales y económicos.

Un período de respiro se observa entre 1296 y 1324 como consecuencia de los nuevos mercados creados con la incorporación de Sicilia y Cerdeña; pero si estas circunstancias fueron beneficiosas en principio para Aragón, sobre todo para la zona oriental, acabarían siendo desastrosas al encontrarse con un gran competidor con la exportación de trigo a Cataluña.

La crisis se acentuará extraordinariamente entre 1325 y 1350. Los años de malas cosechas y las pestes, que se cebarán en una población mal nutrida y numerosa, acabarán por hundir la economía aragonesa.

## **V.- El impacto de la crisis en la arquitectura**

### *1.- Empobrecimiento.*

— Interrupción de obras: La manifestación más inmediata en la arquitectura es la interrupción de obras; la iglesia de Murillo de Gállego no fué concluída (CANELLAS y SAN VICENTE, 1971, 52); las iglesias de Daroca se interrumpieron a media altura (TORRES BALBAS, 1952b, 216) al igual que el supuesto monasterio de Tosos (BORRAS, 1973, 34). El obispo de Tarazona debió pedir repetidas veces limosnas para concluir la iglesia de Aniñón (GALLEGO, 1913, 87). Sin embargo debe hacerse un análisis minucioso de las obras que presentan estas interrupciones, que pueden ser simples ampliaciones, como San Lorenzo de Magallón.

— Escasas construcciones: El fenómeno más significativo de la crisis es la restricción de construcciones. Toda la primera mitad del siglo XIV se presenta en el valle medio del Ebro con extrema pobreza de edificios religiosos; se llega a una *arquitectura de necesidad*. Tan solo las órdenes religiosas incrementan el número de iglesias urbanas. El caso de Zaragoza es excepcional: Monasterio del Carmen en 1290, predicadoras de Santa Inés en 1300, canonisas del Santo Sepulcro en 1303 (LEDESMA y FALCON, 1977, 117-119), San Agustín en 1313, cistercienses de Santa Fe en 1340 (ARCO, 1918, 518); en otras ciudades la influencia fué menor, en Borja sólo San Francisco en 1328 (ACA, Reg. 477, 117); en Tarazona no se construyó ningún convento nuevo, siguen los existentes a principios del siglo XIII (SANZ, 1927, 10-11).

La mayor parte de las construcciones del siglo en el valle medio, sobre todo en la frontera occidental, están relacionadas con la guerra con Castilla (1356-69). La necesidad de incrementar la defensa del reino se hizo imprescindible; las iglesias habían cumplido ya este papel en numerosas ocasiones, bien como puntos fuertes de la muralla en núcleos urbanos (la Magdalena de Tarazona), como defensa de las puertas de recin-

tos amurallados (torres de Teruel), como vigía y punto de comunicación entre castillos (Puilampa (OLIVAN, 1974, 37)), o como iglesia-castillo en zonas rurales (San Lorenzo de Magallón). No deben olvidarse tampoco las cofradías de San Jorge, como las de Tarazona, Borja o Teruel, que eran compañías que cubrían eventualmente la defensa de las ciudades (SEBASTIAN, 1972, 51).

Algunas iglesias construídas en los años inmediatamente anteriores a la guerra deben su fábrica a este incremento de la defensa: Santa María de Magallón, uno de los ejemplos *clásicos* del arte mudéjar aragonés, se construyó después de 1348 (PARDOS, 1973, 160) como albergue de caminantes (GARCIA MERCADAL, 1952, 255) y estaba en función del cruce de caminos que se producía en un puente (ESCRIBANO y JIMENEZ, 1980, 9). Santa María de la Peña de Calatayud se construíó en 1347 (GARCIA DE PALACIOS, 1715, 559); esta iglesia era uno de los puntos fuertes de la defensa de la ciudad (BORRAS, 1978, 130).

Otras construcciones iniciadas en años anteriores se transforman en obras de defensa, como las llevadas a cabo en la Aljafería (BELTRAN, 1977, 80) o en la iglesia de los franciscanos de Zaragoza (LEDESMA y FALCON, 1977, 119).

Los efectos de la guerra sobre las iglesias ya construídas fueron de dos tipos: la destrucción por los propios habitantes de iglesias extramuros como la iglesia de Santa Clara de Tudela destruída por el rey Carlos II de Navarra en 1369 (ADT, Reg. de Curia I, 111v.), que debió ser edificada de nuevo en otro lugar (MARTINEZ, 1974, 65) y no es el único caso.

La destrucción de iglesias por efecto de la guerra es el segundo tipo. Se presenta un mapa de las construcciones religiosas en la jurisdicción aragonesa del obispado de Tarazona en este período (Lám. III), que recoge la labor de recuperación del obispo don Pedro Calvillo. Especialmente dañadas resultaron las ciudades de Tarazona y Calatayud. El obispo debió comprar un nuevo palacio en Tarazona, la Zuda (SANZ, 1929, 473) y reconstruir el de Calatayud (CORRAL y ESCRIBANO, 1980, 99). Las dos sinagogas de esta ciudad, sujetas a la autoridad episcopal, debieron ser edificadas de nuevo en 1368 (ADT, Reg. Curia I, 93v. y 95v.). La iglesia de Santa María de la Peña de Calatayud, fabricada poco tiempo antes, fué reconstruída el mismo año (ADT., Reg. de Curia I, 71v.) y aún fué reformada en los años siguientes (TAFALLA, 1933). La conventual del Carmen, que estuvo situada frente a la colegiata del Sepulcro (MONTON, 1979, 10) tan próxima al muro, también debió reedificarse en 1371 (ADT, Reg. Curia I, 170v.); aún permitía el obispo en 1368 la reconstrucción de dos hospitales en Calatayud (ADT., Reg. Curia I, 98) y la ampliación de la iglesia de Santiago (ADT., Reg. Curia I, 97). La catedral de Tarazona resultó muy dañada y en 1371 se pidieron limosnas para su reconstrucción, pero las obras no empezaron inmediatamente (SANZ, 1943). La sinagoga mayor de Tarazona se levantaba en 1370 (ADT., Reg. de Curia I, 135v.). La guerra llegó hasta sitios apartados. El monasterio de Veruela debió de reedificar en 1369 la iglesia del Santuario del Moncayo, destruída por los sucesos bélicos (ADT, Reg. Curia I, 125).

Otras iglesias del arcedianado de Calatayud fueron levantadas de nuevo: Moros, Villalengua en 1370 (ADT., Reg. Curia I, 130), Torralva de Ribota lo fué en 1367 (ADT., Reg. Curia I, 63) y Cervera de la Cañada al año siguiente (ADT., Reg. Curia I, 87v.). La guerra interrumpió la fábrica de la parroquial de Tobed (BORRAS, 1978, 132). Otras muchas iglesias no pudieron ser edificadas inmediatamente. Así sucedió con la iglesia de los dominicos de Calatayud (URREA, 1922, 24).

A pesar de todo se observa la escasez de construcciones en el siglo XIV, que sólo la guerra y la recuperación económica de fines de siglo parecen modificar. En la figura 2 se muestra un mapa de la arquitectura religiosa medieval en la zona aragonesa del Moncayo. De las cuarenta iglesias que se conservan, tan solo cinco se construyeron de

nueva planta en el siglo XIV. El resto son iglesias de la segunda mitad del siglo XII y la primera del XIII, contando entre ellas obras esenciales del románico aragonés como la Magdalena de Tarazona (SANZ, 1930, 131), la Asunción de Novallas o la iglesia parroquial de Mallén (CORRAL, 1981, 7) o del gótico, como la catedral de Tarazona (TORRALBA, 1954), el monasterio de Veruela (CORRAL, 1980), la colegiata de Borja (ESCRIBANO y JIMENEZ, 1981) o San Miguel de Tarazona.

La comparación es clarificadora. Tan solo una de estas cinco construcciones de nueva planta, la de San Francisco de Borja, es anterior a la guerra; y se trata de un edificio modesto; el resto son reconstrucciones obligadas por destrucción.

Las iglesias de los siglos XII y XIII que sufrieron reformas en esta zona fueron siete; sólo una parece reformada en la primera mitad del siglo, Santa María de Borja, el resto son producto de la guerra.

De todo ello se deduce la escasez de construcciones en todo el siglo XIV, acentuada en su primera mitad, en todo el valle del Ebro, y la concentración de las obras en la segunda mitad, signo a la vez de recuperación económica y necesidad de reparar lo destruido. El hundimiento económico y el cese de construcciones a mediados del siglo XIV en el Bajo Aragón (SIURANA, 1981) se supera a fines de siglo debido al comercio de materias primas, sobre todo azafrán (SESMA, 1979, 316).

— Menor importancia de las obras: la crisis afectó asimismo a la naturaleza de los edificios. La progresiva extinción de las iglesias de tres naves (TORRES BALBAS, 1960, 33-34) vendría a afirmar la tendencia del gótico levantino a formar edificios de nave única, como pudo verse enseguida en la obra de la catedral de Gerona (OLIVER, 1973, 19).

Los últimos ejemplos aragoneses de iglesias de tres naves son de fines del siglo XIII, así parece Santa María de Teruel (TORRES BALBAS, 1953, 82); Tosos se construyó en piedra hasta una determinada altura (BORRAS, 1973, 34), Zuera refleja una fuerte influencia cisterciense (GUITART, 1979, 41), aunque está construida en ladrillo, como las iglesias de San Andrés y San Pedro de los Francos de Calatayud y las parroquiales de Miedes y Paracuellos de la Ribera (BORRAS, 1978, 45). Todas son restos, en la arquitectura protogótica, de la tradición románica de iglesias de tres naves. La catedral de Huesca es el único edificio decididamente gótico que mantiene esta estructura, hasta el punto de aparecer como obra de inspiración local (TORRES BALBAS, 1952a, 218). Se generaliza un tipo de iglesia pequeño, de varios tramos, normalmente dos o tres. Son raras las iglesias, como San Pablo de Zaragoza, con mayor número de tramos. En cualquier caso se advierte respecto a los períodos anteriores una menor importancia de las obras. Los artífices, desde fines del siglo XIII, abandonan los grandes proyectos constructivos y se implantan obras más modestas.

— Degradación de los materiales: A mediados del siglo XIII desaparece progresivamente la obra completa en sillar. Ya se han advertido los casos de Tosos o Daroca, en que los edificios iniciados en sillares debieron concluirse en ladrillo. Antes del surgimiento de éste se produjo una arquitectura de sillarejo como en la ermita del cementerio de Trasobares, y enseguida la obra de mampuesto con sillares en las esquinas, con ejemplos abundantísimos.

— Pérdida de decoración: La arquitectura hasta el siglo XV no se recupera de las restricciones en la decoración impuestas desde el siglo XIII. Un fenómeno paralelo se observa en el gótico levantino. La decoración es sobre todo variación en la disposición de los elementos constructivos (ESCRIBANO y JIMENEZ, 1980, 23), el repertorio es sencillo y localizado en lugares muy determinados.



## 2.- Aislamiento

Con la crisis también desaparece la mano de obra extranjera. Está lejos la situación del románico aragonés. En lugar de los canteros aparecen desde principios del siglo XIII los alarifes. Aparentemente ya en la segunda mitad del siglo XIII se produce un retroceso técnico. Por un lado se generaliza la iglesia con cubierta de madera (TORRES BALBAS, 1960, 33-34), frente a la tradición de abovedar los edificios (GUITART, 1979, 35). Por otro lado la tradición de la carga puntual no resulta suficientemente comprendida y los muros siguen construyéndose muy gruesos y sin contrafuertes, sobre todo en el ábside; incluso obras tan tardías como San Miguel de Maluenda, que se supone de principios del siglo XV (BORRAS, 1978, 120), presentan ábsides de exceso grosor, cercano a los dos metros.

Muy significativa es la perduración de un sistema de soportes propio de la arquitectura románica, y que se dió intensamente en el protogótico: capillas cubiertas en cañón, en este caso apuntado, de eje transversal al del templo, formando en realidad arcos de entibo (TORRES BALBAS, 1931). Santa María de Montalbán o Chiprana sentarían en Aragón las técnicas implantadas en San Miguel de Almazán y otras iglesias protogóticas, pero mucho tiempo antes, y desde luego sin evolucionar. El miedo al derrumbe lleva al alarife a engrosar los muros ante el desconocimiento de la técnica de los arbotantes.

También es importante la perduración de la bóveda de cañón apuntado, que sigue, en el tramo de los pies, estando presente en la iglesia de Montserrat de Fórnoles (SEBASTIAN, 1972, 29), pero que todavía figura en el mismo lugar en la ampliación de la parroquia de Ambel a principios del siglo XVI.

Perdura también la decoración protogótica: las puntas de diamante aún existen en las celosías de Santa María de Magallón.

Desaparece en estas fechas la proyección del arte aragonés. Las influencias en Castilla del arte románico e incluso en el siglo XV se ignoran (MARQUES DE LOZOYA, 1953, 7). La presencia en Tudela de formas que se daban en Aragón, al menos muy semejantes, (PAVON MALDONADO, 1978, 74-75) son consecuencia entre zonas geográficamente indiferenciadas. En definitiva cabe afirmar que el arte de valle medio del Ebro desde fines del siglo XIII se aísla y no tiene ni capacidad receptora ni posibilidades de expansión.

## 3.- La arquitectura de ladrillo

La arquitectura en mampuesto se transforma, en un momento no determinado aún, en arquitectura en ladrillo; en cualquier modo siempre a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII de una forma generalizada, aunque hay algunos casos anteriores. Los primeros ejemplos se dan en obras tardorrománicas y protogóticas de tres naves (Zuera, Tosos, Aljafería...) y en algunas tardorrománicas de una sola nave (Daroca). Siempre se produce una alternancia de piedra-ladrillo. En un primer momento el ladrillo sustituye al mampuesto y cubre los muros, mientras las esquinas siguen haciéndose en sillares como en las torres de Teruel o en las de Santo Domingo y Santiago (derruida en 1911) en Daroca (TORRES BALBAS, 1952b, 220). Pronto surge como alternativa en toda la obra, completando las obras en sillar interrumpidas (Tosos...); en casos como Zuera el ladrillo se impone en toda la obra (BORRAS, 1973, 33). Estos casos son todavía de una fuerte tradición románica y se fechan hacia mediados del siglo XIII. Los ejemplos decididamente góticos (Tauste, San Pablo de Zaragoza) de una nave son probablemente algo más tardíos, de finales del siglo XIII (BORRAS, 1978, 126).

La procedencia del ladrillo y sus técnicas es uno de los problemas más graves de todo el arte medieval aragonés; aparece totalmente desconectado con el arte anterior. La arquitectura románica del siglo XII o de principios del XIII no lo utilizó nunca y recurrió al mampuesto para las construcciones más pobres. Hay por tanto dos *siglos oscuros* que separan el arte de los taifas, que lo había utilizado profusamente (EWERT 1979, 181) de los primeros ejemplos de fines del siglo XIII; en las circunstancias económicas deben de buscarse las soluciones.

La arquitectura en ladrillo aporta y retoma técnicas propias del arte musulmán: la aproximación de hiladas se conocía en Madinât az-Zahrâ y es una constante en la tradición mudéjar.

El ladrillo mismo parece ligado a la tradición almohade (PAVON, 1967, 184) y mantiene la proporción de 2 a 1 frente a otras señaladas en el fuero de Teruel (BORRAS, 1978, 9); pero incluso el ladrillo elegido es una determinación local: cada población tenía el suyo.

La arquitectura en ladrillo incorpora enseguida temas desconocidos en el arte anterior. El más repetido, las cruces de múltiples brazos, se desconoce en el arte musulmán aragonés; incluso se ha llegado a pensar que se debía a la influencia de la cerámica (PAVON, 1975, 394); el mismo Pavón (1975, 401) ha llegado a plantear la sugestiva hipótesis de que los motivos habían quedado fijados a las técnicas.

Pese a todo las causas y el problema están sin resolver: se hace necesaria la explicación del problema del empobrecimiento de la obra por la crisis económica.

El autor material de la obra en ladrillo es el alarife mudéjar, aunque no falten los cristianos (TOMAS y SEBASTIAN, 1973, 72). En 1301 es nombrado Mahoma Vellido como *magister et ductor* de la Aljafería (NOUGUES, 1846, 131) y que debe ser el mismo que construye el palacio de Jaime II en Ejea (SINUES, 1949, 423) y probablemente padre de Mahoma Bellico, moro vecino de Zaragoza, que obró en 1354 la capilla gótica de la Trinidad de Sijena (VIÑAZA, 1889, 93). Mahoma Bellico plantea el problema de la ductibilidad de los alarifes moros. Ya Iñiguez (1930, 62) señaló que Mahoma Rami tenía un *superior conocimiento* gótico; y las obras de mudéjares del siglo XVI bien pueden pasar por góticas o renacentistas (TORRES BALBAS, 1952b, (210). Evidentemente son alarifes con un cierto conocimiento técnico de la obra gótica, sólo así se explica que puedan traducir al ladrillo las técnicas de la obra en piedra (TORRES BALBAS, 1945, 225) y producir así en ladrillos apantillados los elementos que en una obra de sillería serían producto de la talla (ESCRIBANO y JIMENEZ, 1981, 41-42).

La acentuación de las relaciones de señorío como consecuencia de la crisis social y económica se refleja fielmente en los alarifes, tanto cristianos como moros, que ven disminuir su condición social (CORRAL y ESCRIBANO, 1981).

Los alarifes llevan a cabo la adaptación y fijación de un modelo que servirá durante varios siglos a toda la arquitectura aragonesa.

El espacio sigue siendo un invariante levantino, mediterráneo mejor. La estructura es siempre la misma: iglesia de nave única, abovedada, con capillas poco profundas entre los contrafuertes (TORRES BALBAS, 1949, 276-278). Los elementos técnicos provienen de la tradición protogótica; el sistema de cargas, al igual de Chiprana (GUITART, 1979, 44-45) o Santa María de Borja, propone un esquema en que las capillas son en realidad arcos de entibo (TORRES BALBAS, 1931, 17). Las capillas laterales con cañón apuntado provienen de estos mismos ejemplos. Mayor atención requiere una técnica que perdura hasta muy tarde, que hace alternar bóvedas de cruces simples con bóvedas de cañón apuntado (BORRAS, 1978, 80). Sin duda los precedentes son los habituales en el gótico levantino. Santas Creus tiene esta misma disposición; y en

una forma posterior esta bóveda de cañón apuntado se acorta y se disimula al sostenerla dobles columnas, como en las catedrales de Lérida o Tarragona, o en ejemplos aragoneses como Puylampa (CANELLAS y SAN VICENTE, 1971, 55). Es muy significativa la perduración de estas técnicas protogóticas, que serían sensiblemente modernizadas en obras como los monasterios de Veruela o Rueda, o en la catedral de Tarazona.

La decoración sigue la tradición del arte anterior: algún motivo musulmán en lugares ya establecidos (óculos, ventanales...) muy mezclado con la decoración habitual protogótica, al igual que había sucedido en la catedral de Tarragona y otros ejemplos góticos de la tradición mudéjar (LAMPÉREZ, 1918, 475). Las primeras obras de ladrillo acusan estas decoraciones aunque menos que otras obras en piedra, Zuera no tiene ninguna decoración *mudéjar* (GUITART, 1979, 41).

Sin embargo a mediados del siglo XIV se incrementa la orientalización de la clase dominante aragonesa. De sobra conocido es el gusto de Pedro IV por la cultura musulmana hasta el punto que se vestía en la corte al modo musulmán. Con todo ésto la decoración musulmana cobra un extraordinario auge.

## VI.- La salida de la crisis

Durante la guerra de los dos Pedros (1357-1369) la crisis económica toca fondo. Se produce un auge ganadero en el último tercio del siglo XIV (SESMA, 1977, 219) y con él un despegue de la economía del reino debido a una buena situación para el comercio, la inversión de capital catalán, incremento de la producción de lana, exportación de materias primas (lana, aceite, azafrán) y paños de baja calidad (SESMA, 1979, 314).

En arquitectura se construyen iglesias en piedra como los franciscanos de Teruel terminada en 1402 (SEBASTIAN, 1959 y SIMON y ATIENZA, 1970, 82), las iglesias de Valderrobles, Ráfaleś, y otras del Bajo Aragón entre 1380 y 1400 (BORRAS, 1975, 612), colegiata de Caspe (BRESSEL y MARCO, 1981, 32), obras en el claustro de la catedral de Tarazona a fines del XIV (SANZ, 1943).

## VII.- Conclusiones

La arquitectura mudéjar aragonesa es un producto de la crisis económica de tipo estructural que tiene su inicio a mediados del siglo XIII y se prolonga hasta mediados del XIV.

En la figura 1 se incluye un diagrama en el que se reflejan los períodos artísticos, según la denominación tradicional, que es necesario empezar a revisar, y se comparan con la trayectoria de la economía aragonesa en la Edad Media, elaborada en base a miles de datos manejados por nosotros y siguiendo los trabajos de Antonio Ubieto (1969) y Agustín Ubieto (1979). Puede apreciarse como la arquitectura *mudéjar* coincide con la gran depresión estructural de 1250 a 1360, y el máximo apogeo de construcciones en *estilo mudéjar* se da entre 1350 y 1380, cuando la curva inicia su ascensión y se recupera progresivamente la capacidad constructiva, al final de la crisis y al comienzo de la recuperación.

En el Siglo XIV se ha acabado ya la época de las grandes construcciones medievales que hicieron escribir a Lucas de Tuy en su crónica (S.XIII): *¡Oh, quam beata tempora ista... Episcopi, Abbates et Clerus ecclesia et monasteria construunt...*

## Bibliografía

- ALCOLEA, S., 1965, *El arte y la economía en la Barcelona del siglo XVIII*, Homenaje a Jaime Vicens Vives, II, págs. 1-12
- ARCO, R. del, 1918, *La "Historia eclesiástica de la ciudad de Zaragoza del maestro Diego de Espés"*, BRAH, LXXII, págs. 503-522.
- BELTRAN, A., 1977, *La Aljafería*, Zaragoza.
- BORRAS, G.M., 1973, *Estructuras mudéjares aragonesas*, Francisco Abbad Ríos, a su memoria, págs. 31- y ss. Zaragoza.
- 1975, *Algunas iglesias góticas del Bajo Aragón*, EEMCA, X, págs. 603-620
- 1977, *Las artes plásticas*, Los aragoneses, Madrid.
- 1978, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza.
- BORRAS, G.M. y GARCIA GUATAS, M., 1977, *Pintura románica en Aragón*, Zaragoza.
- BRESSEL, C. y MARCO, R., 1981, *Catálogo monumental de Caspe*, Caspe.
- CANELLAS, A., 1974, *Perfiles de la economía medieval aragonesa*, J. Zurita, 25-26, págs. 37-54.
- CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., 1971, *Aragon Roman*, Yonne.
- COCHERIL, M., 1964, *L'implantation des abbayes cisterciennes dans la Péninsule Ibérique*, An. de Est. Medievales, 1, págs. 217-281.
- COLAS, G., FORCADELL, C., y SARASA, E., 1981, *La Historia Agraria*, III Jornadas, II, págs. 791-854.
- CONTEL BAREA, M.C., 1977, *El cister zaragozano en los siglos XIII y XIV*, abadía de Nuestra Señora de Rueda, J. Zurita, 27-28, págs. 195-465.
- CORRAL, J.L., 1979, *El sistema defensivo aragonés en la frontera occidental, valle del Huecha (siglos XII al XV)*, Cuad. de Est. Borjanos, IV, págs. 7-58.
- 1980, *La fundación del monasterio de Veruela*, CEB, V, págs. 33-45.
- 1981, *Plano monumental de Mallén*, Borja.
- CORRAL, J.L. y ESCRIBANO, J.C., 1980, *El obispado de Tarazona en el siglo XIV*, I. Documentos, Tvriaso I.
- 1981, *Condicionantes sociales y económicos en la formación del arte mudéjar aragonés*, SAA, 1981.
- CROZET, R., 1962, *L'art roman en Navarre et en Aragón: conditions historiques*, Cah. de Civ. Médiévale, V, págs. 35-61.
- 1970, *Recherches sur l'architecture monastique en Navarre et Aragón*, CCM, XIII, págs. 291-304.
- ESCRIBANO, J.C. y JIMENEZ, M., 1980, *Sobre la iglesia mudéjar de Santa María de la Huerta en Magallón (Zaragoza)*, CEB, VI, págs. 7-94.
- 1981, *Obras de reforma en la colegiata de Santa María de Borja*, II Coloquio de arte aragonés, en prensa.
- GALLEGO, T., 1913, *Notas y documentos para la historia de la parroquia de Aniñón*, Tarazona.
- GARCIA DE CORTAZAR, J.A., 1975, *La economía rural medieval, un esquema de análisis histórico de base regional*, I Jornadas de metodología de las ciencias históricas, II, págs. 31-70.
- GARCIA MERCADAL, R., 1952, *Viajes extranjeros por España y Portugal*, tomo II, Madrid.
- GARCIA DE PALACIOS, F., 1715, *Sacromonte de Aragón*, Madrid.

- GONZALEZ ANTON, L., 1975, *Las uniones aragonesas y las Cortes del Reino*, Zaragoza.
- 1977, *Las Cortes aragonesas en el reinado de Jaime II*, A.H.D.E., XLVII, págs. 523-682.
- GUITART APARICIO, C., 1979, *Arquitectura gótica aragonesa*, Zaragoza.
- HELIOT, P., 1974, *Les origines du donjon résidentiel et les donjons-palais romans de France et d'Angleterre*, C.C.M., XVIII, págs. 217-34.
- IÑIGUEZ, F., 1930, *Iglesia parroquial de Cervera de la Cañada*, A.E.A.A., XVIII, pp. 57-63.
- IVARS, J.P. y RAUSEL, H., 1979, *La Catedral de Valencia, ¿iglesia real o para una incipiente burguesía? Algunos porqués*, VIII C.H.C.A., I, II, págs. 191-202.
- LACARRA, J.M., 1950, *Desarrollo urbano de las ciudades de Navarra y Aragón en la Edad Media*, Pirineos, 15-16, págs. 5-34.
- 1951, *La Reconquista y Repoblación del Valle del Ebro*, La Reconquista española y la repoblación del país, pp. 39-83, págs. 39-83. Zaragoza.
- LAMPEREZ Y ROMEA, V., 1918, *La Catedral vieja de Lérida*, B.R.A.H. LXXII, págs. 473-480.
- LAVADO, P., 1981, *Aproximación al arte mudéjar en la Tierra de Campos*, I Jornadas de cultura árabe e islámica, págs. 293-304.
- LEDESMA, M.L. y FALCON, M.I., 1977, *Zaragoza en la Baja Edad Media*, Zaragoza.
- MAÑAS, F., 1979, *La pintura gótica aragonesa*, I Jornadas, II, pp. 1049-1052.
- MARTINEZ ESCALADA, J., 1974, *Historia de las calles de Tudela*, Tudela.
- MONTON, P., 1979, *Ruta urbana de Calatayud*, Zaragoza.
- NOUGUES, M., 1846, *Descripción e historia del palacio de la Aljafería*, Zaragoza.
- OLIVAN, F., 1974, *La iglesia cisterciense de Puylampa*, S.A.A., XIX, págs. 27 y ss.
- OLIVER, M., 1973, *La Catedral de Gerona*, León.
- PARDOS, E., 1973, *Magallón, apuntes históricos...*, Soria.
- PAVON, B., 1967, *Arqueología musulmana en Cáceres, Al-Andalus*, XXXII, págs. 181 y ss.
- 1975, *El arte musulmán en su decoración geométrica*, Madrid.
- 1978, *Tudela, ciudad medieval. Arte islámico y mudéjar*, Madrid.
- RENOUARD, J., 1962, *Les principaux aspects économiques et sociaux de l'histoire des pays de la couronne d'Aragón aux XII, XIII et XIV siècles*, VII C.H.C.A., I, págs. 231-264.
- RITTER, R., 1974, *L'architecture militaire au Moyen Age*, París.
- RUIZ DOMENEC, J.E., 1977, *La crisis económica de la Corona de Aragón, ¿realidad o ficción historiográfica?*, Cuadernos de Historia, 8, págs. 71-117.
- SANZ ARTIBUCILLA, J.M., 1927, *La iglesia de S. Francisco...*, Tarazona.
- 1929-1930, *Historia... de Tarazona*, Madrid.
- 1943, *El Claustro de la Catedral de Tarazona*, Sesión... de la Academia de S. Luis..., Tarazona.
- SARASA, E., 1977, *La condición social de los vasallos de señorío en Aragón durante el S.XV: Criterios de identidad*, Aragón en la Edad Media, II, págs. 203-244.
- SEBASTIAN, S., 1959, *La iglesia del Convento Franciscano de Teruel*, A.E.A., XXXII, págs. 144-147.
- 1972, *La expresión artística turolense*, Teruel.
- SESMA, A., 1977, *El comercio de exportación de trigo, aceite y lana desde Zaragoza a mediados del Siglo XV*, Aragón en la Edad Media, I, págs. 201-237.
- 1979, *Comercio del Reino de Aragón en el Siglo XV*, I Jornadas, I, págs. 311-316.
- SIMON, F. y ATIENZA, M.C., 1970, *La iglesia de San Francisco de Teruel*, Teruel, 44, págs. 72-87.

- SINUES, A., 1949, **La construcción de un palacio en Ejea de los Caballeros en el s. XIV**, E.E.M.C.A., III, págs. 420-460.
- SJURANA, M., 1981, **El mecenazgo artístico en la arquitectura gótica del Bajo Aragón Turolense**. S.A.A.
- TOMAS, C. y SEBASTIAN, S., 1973, **Notas y documentos artístico-culturales sobre Teruel medieval**, Teruel 49-50, págs. 67-109.
- TOPOLSKI, J., 1973, **Marx et la méthode des modèles**, Mét. de l'histoire et les sciences humaines, II, págs. 435-442.
- TORRALBA, F., 1954, **La Catedral de Tarazona**, Zaragoza.
- TORRES BALBAS, L., 1931, **Iglesias románicas españolas con bóvedas de cañón en las naves laterales de eje normal al del templo**, A.E.A.A., XIX, págs. 1 y ss.
- 1945, **Función de nervios y ojivas en las bóvedas góticas**, Investigación y Progreso, XVI, págs. 214-231
  - 1949, **Arte almohade. Arte Nazarí. Arte mudéjar**. Madrid.
  - 1952a, **Arquitectura gótica**. Madrid.
  - 1952b, **La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca**, A.E.A. XXV, págs. 209 y ss.
  - 1953, **La iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel**, A.E.A., XXVI, págs. 51 y ss.
  - 1960, **Naves cubiertas con armaduras de madera sobre arcos perpieños a partir del S. XIII**, A.E.A., XXXIII, págs. 19 y ss.
- UBIETO, Agustín, 1979, **La documentación eclesial aragonesa de los Siglos XI al XIII dentro del contexto socioeconómico de la época**, Aragón en la Edad Media, II, págs. 23-71.
- UBIETO, Antonio, 1969, **Ciclos económicos en la Edad Media española**, Valencia.
- 1981, **La formación territorial. Historia de Aragón**. Zaragoza.
- URREA, P., 1922, **La iglesia de S. Pedro Mártir de Calatayud**, Arquitectura, IV, págs. 22-26.
- VIÑAZA, Conde de la, 1889, **Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores...**, Madrid.

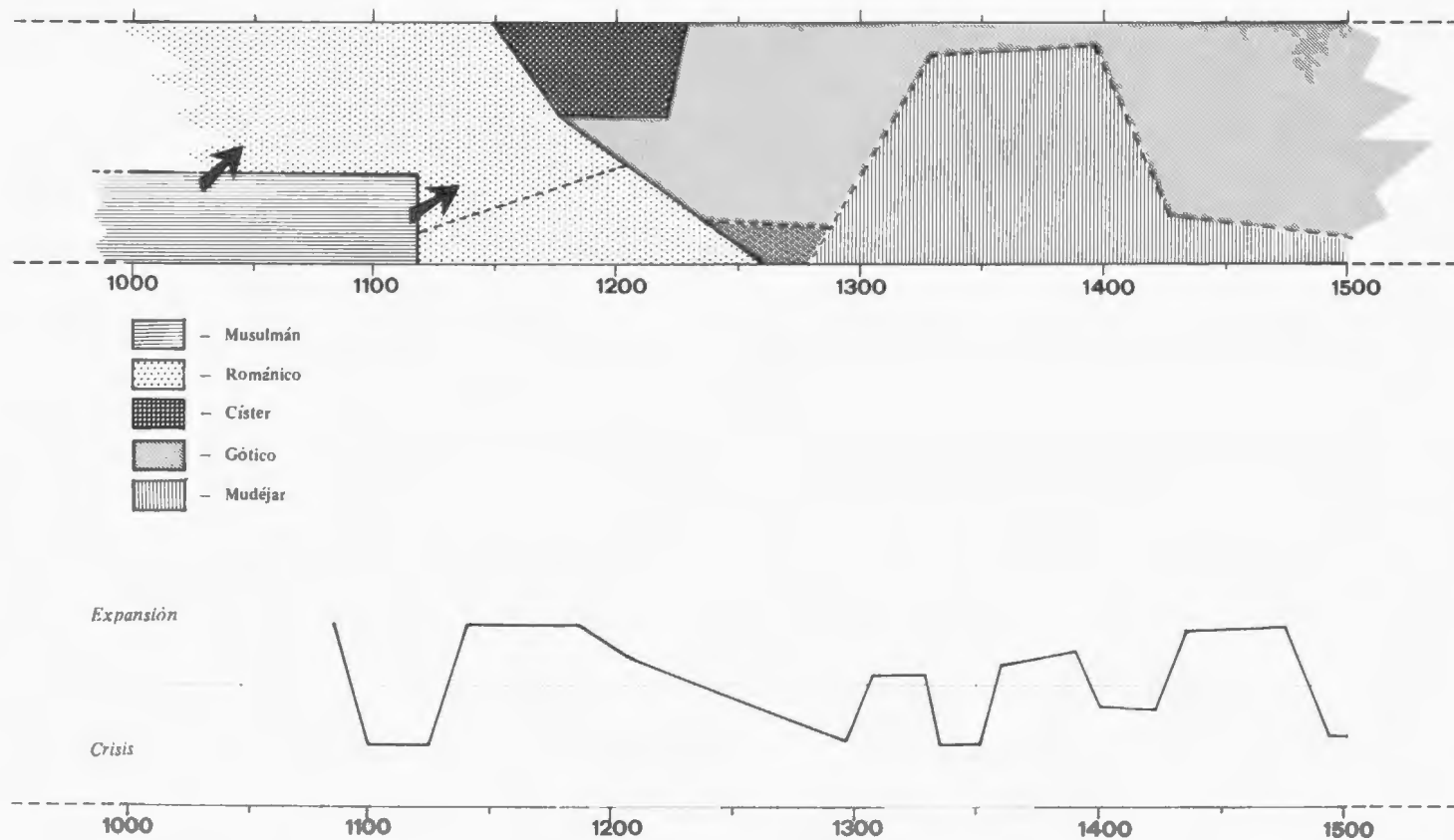


Fig.1.- Relación de la arquitectura medieval aragonesa con el desarrollo económico. (Siglos XI al XV).



Fig. 2.— Arquitectura religiosa medieval en la zona aragonesa del Moncayo.





Fig. 3.— Construcciones religiosas en la jurisdicción aragonesa del obispado de Tarazona con motivo de las guerras contra Castilla (1345-1371).



## ARAGON Y TUNEZ: UN PARENTESCO

JULIAN GALLEGO \*

Recientemente, durante las últimas vacaciones de Año Nuevo, tuve ocasión de realizar, con otros profesores, un viaje de estudios por la república tunecina, el Túnez tradicional, hoy llamado a veces Tunicia para distinguirlo de su capital. No hubieron de extrañarnos en demasía las notables semejanzas de algunas ciudades y monumentos con sus equivalentes andaluces. Como ha señalado Georges Marçais (1) durante el reinado de los califas Hafsidas, *dans lequel survit la grandeur des Almohades*, hay obras arquitectónicas que siguen fielmente esta tradición del *souvenir des Almohades dont les Beni-Hafe étaient issus*. En especial, a comienzos del siglo XV, casi se logra una confederación berberisca, bajo el cetro de Abou Fazir (1394-1433) que reduce a tributario al sultán de Fez y a mero vasallo al de Tlemcen, durante la cual los recuerdos almohades tienen fácil ocasión de lucir. Esta hegemonía se termina bruscamente hacia 1534; al año siguiente, el emperador Carlos V toma Túnez y los soberanos hafsidas pasan, a su vez, a ser vasallos, hasta que, con la oleada de los turcos otomanos, hafsidas y españoles terminan simultáneamente su misión histórica tunecina. Pero aun entonces no acaba de perderse esa tradición amohade-hispánica transmitida por los califas Hafsidas.

Si a todo ello agregamos las abundantes emigraciones de españoles a Túnez desde mediados del siglo XIII a comienzos del XVII nos parecerán lógicas las semejanzas que, en nuestro viaje, íbamos notando entre lo tunecino y lo español. En especial, la cultura de los Hafsidas, muy relacionada con Andalucía, animó a muchos habitantes de esta región a cruzar el Mediterráneo: ello provoca una gran cantidad de inmigrantes en 1348 y otra todavía mayor (de alrededor de 80.000 personas) en 1609-1610, fecha de la expulsión de los moriscos de España, por Felipe III, como fechas límites, entre las que ha habido emigraciones menores. Según el citado autor (2) esos "andaluces", que llegaron a dar el nombre de "calle de los Andaluces" (que aún conserva) a una de las

(1) MARÇAIS, George: Manuel d'Art Musulman, pág. 839 del tomo 2º, edición de París, 1927.

(2) MARÇAIS, G. Op. cit. en especial cap. VI, tomo 2º.

\* Universidad Complutense. Madrid

más céntricas y animadas de la Medina de Túnez, pertenecían a tres clases sociales: en primer lugar, los de cierta posición y origen ciudadano, con profesiones liberales u oficios artesanales, que se quedan en Túnez; luego, los pequeños fabricantes (de azulejos, tejidos de seda, gorros de fieltro) que se instalan en las afueras de la capital, en unión de fruteros y hortelanos que surten sus mercados; en fin los labradores y campesinos más pobres son los que más abundan y se reparten por el Norte de Tunicia (la inmensa mayoría por las orillas fértiles del Medjerda), mientras otros son atraídos por la península del cabo Bon y otros más por algunas ciudades renovadas de fundación romana: no nos extrañará que una de ellas lleve el nombre de Qalaat-el-Andalus y que otra sea Testour, cuyo ambiente, tan familiarmente hispánico, desde el alminar de la pequeña mezquita, tan semejante, con su compás y sus paredes de aparejo combinado, a un convento de clarisas, nos encantó en ese viaje.

Hay que reconocer que, en otras ocasiones, no evitamos cierta decepción al encontrar monumentos que las guías califican de almohades (como la mezquita de Mahdia o la de la Kasbah de Túnez) tan excesivamente restaurados que apenas cabe respirar en ellos un aire de autenticidad. Pero nuestra más agradable sorpresa la habíamos de encontrar, tras un recorrido largo y penoso (agravado por el desusado rigor de la temperatura del pasado invierno), en la región de los oasis, al oeste de Tunicia, ya próxima la frontera argelina, en las orillas del gran lago salado Chott-el Djerid, en un país a cubierto de nieves, con una vegetación esplendorosa en una tierra fértil y abundantemente regada. En el oasis de Tozeur, según las previsiones de nuestros libros de referencia, nos esperaba la encantadora y modesta mezquita de la aldea de Bled-el Hader, de estilo almohade, que según Henri Terrasse, sería obra de artífices almorávides (3). El mihrab exquisito, delicada y prolijamente esculpido, luce todavía más en aquel interior humilde, cubierto de esteras, con pilares de ladrillo y artonados de simples maderos, y contrasta con el aspecto macizo, casi de fortaleza, del exterior. Quiero apuntar que a este placer que esta pequeña mezquita nos produjo no estaba ausente el hecho de que pudimos contemplarla con toda tranquilidad y veneración, sin esas interrupciones y sobresaltos que nos amargaron visitas de monumentos de ciudades mayores.

Pero fue buscando esa mezquita y también, por qué no admitirlo, las bellezas naturales del lugar, en especial el jardín florido que lleva con justicia el nombre de "el Paraíso", cuando caímos en el decorado más sorprendente e inesperado, ya que al tratarse de arquitectura popular, los eruditos no le dan tanta importancia: el barrio de los Ouled-Hafer de la pequeña ciudad de Tozeur, capital (con Nefta) de esta comarca que produce los más sabrosos dátiles de Tunicia. Entrar en ese barrio y quedar transportados, como por arte de magia, a un pueblo mudéjar aragonés es todo uno. Las fachadas de las casas particulares se decoran con sus propios ladrillos resaltados, rellenando rectángulos y bandas y haciendo dibujos geométricos simples, losanges, espinas, cuadrículados, partiendo de los huecos de las fachadas, en especial de las ventanas, a las que esos modestos pero aparatosos ornamentos dan una prestancia especial. Si a ello añadimos un cielo azul intenso y un sol tan brillante como el que alumbraba los pueblos aragoneses, y que dibuja en contrastes positivo-negativos cada uno de los realces o rehundidos del ladrillo, se comprenderá nuestra admiración. El barrio no es grande, pero sí bastante intrincado, aunque de calles rectas acodadas y plazuelas también de muros planos, con varios pasajes cubiertos. Al trasponer un codo, estamos en plena huerta de palmeras. Por el lado opuesto se extiende la ciudad moderna, cuyos edificios más o me-

(3) TERRASSE, Henri: *L'Art Hispano-Mauresque des origines au XIII siècle*, París, 1932, en relación con un artículo de George Marçais sobre "Le mihrab de Tozeur" (incluido en la recopilación de textos en memoria de V. Basset).

nos oficiales imitan ese tipo de decoración de ladrillo uniforme, sin incrustación de cerámica coloreada, en alguna ocasión enjalbegados. Quisiéramos explicarnos ese parentesco extraordinario con un mudéjar aragonés, que no tiene nada de andaluz.

Esa semejanza no parece advertida por los especialistas de la arquitectura tunecina. El citado y tan ilustre Georges Marçais (4) dedica un breve comentario a las fachadas de Tozeur y Nefta, señalando en una nota que otras fachadas del mismo tipo pueden hallarse hasta Temassine, ya cerca de Touggourt, hacia el sur de Argelia. Pero no las relaciona con lo español, ya que, lamentablemente, sus noticias del mudéjar hispánico se reducen a Toledo, Sevilla y Córdoba, cuyas decoraciones murales exteriores no tienen nada que ver con esa arquitectura de los oasis (5); sin duda, no había tenido ocasión de contemplar directamente el mudéjar aragonés y tampoco de leer descripciones o noticias en los libros que manejó, ya que nuestro estilo regional ha sido, hasta no hace mucho, infravalorado (6). Sin embargo, el comentario que dedica a esas fachadas tunecinas y que reproduzco a continuación, pudiera aplicarse sin grandes cambios a ciertos muros aragoneses de Teruel o Zaragoza:

*“La décoration des maisons —escribe Marçais— évoque le souvenir d'une tenture ou d'une natte verticale. Ici, pas de matériaux colorés, ni marbre ni émail; tout le parement est en briques, mais ces briques sont, suivant un dessin prévu, engagées dans le mur, en saillie ou en retrait, et leurs ombres, comme celles des réseaux des minarets, engendrent un décor robuste de bandeaux et de cadres larges, dont les fenêtres déterminen généralement l'ordonnance”.* Eso es todo, pero ya es bastante. Imaginémoslo aplicado a la torre de Santa María de Maluenda, a ciertos aspectos de San Pedro de Teruel, o de otras torres-puerta, que hasta cierto punto equivalen al pasadizo cubierto de Tozeur (7). “Las labores mudéjares de ladrillo simulan un tapiz suspendido” escribe Santiago Sebastián, casi con las mismas palabras que Marçais aplica a las fachadas tunecinas de los oasis. Evidentemente, el alarife mudéjar trabaja, en general, para edificios relacionados con el culto cristiano, mientras la arquitectura de Tozeur es casi exclusivamente laica. Pero no se ha de olvidar el carácter de “arte popular” que Federico Torralba señala en el mudéjar aragonés (8) y su facilidad de adaptación a diversos estilos y estructuras. Como ya apuntaba Galiay (9) las bandas “constituyen el ornato más

(4) MARÇAIS, G. Op. cit., tomo II, pág. 851 ss.

(5) Id. ibid. II, cap. VI: L'Espagne Mudéjar. En el tomo I de esta obra (pág. 57) estudia, sin embargo, los sistemas de construcción de adobes y ladrillos crudos en la región del Djérid (dimensiones uniformes de éstos: 45 cms. por 21 y por 10'5), ignorando si su técnica es oriental o local, y también de ladrillos cocidos, de antecedentes de Mesopotamia y Roma (con dimensiones que oscilan entre 21 por 11'5 y por 4'5 o bien 25 por 15 y por 4'5). Sobre la decoración geométrica bajo el califato de Córdoba ver I, pág. 288. Como uno de los primeros casos de decoración de ladrillo en relieve cita el Cristo de la Luz de Toledo (I, pág. 362) y más tarde los muros de torres sevillanas, como la Giralda o la Torre del Oro.

(6) Por fortuna ya no estamos en ese caso. Y a los trabajos de José Galiay, Francisco Iñiguez Almech, J. M<sup>a</sup>. López Landa, Leopoldo Torres Balbás, Pedro y Anselmo Gascón de Gotor, podemos hoy agregar los de Federico Torralba Soriano, Santiago Sebastián, Fernando Chueca Goitia, Gonzalo Borrás, Isabel Alvaro, etc., y de todos los participantes en este Simposio y el que le precedió. A esta relativa popularidad del mudéjar aragonés ha contribuido recientemente el manual publicado por el profesor Borrás (Zaragoza, 1978), acertado y oportuno resumen de la cuestión.

(7) G. MARÇAIS, op. cit., tomo 2<sup>o</sup>, cap. IX, comparado con Santiago SEBASTIAN: “La expresión artística turolense”, en especial pág. 21 y ss. (Zaragoza, 1972).

(8) Ver, entre otros, su comentario sobre el estilo mudéjar, págs. 23-24 de la muy divulgadora y útil “Nueva guía artístico-monumental de Aragón” (Madrid, 1979). Ver también su comentario sobre el mudéjar en la pág. 184 y ss. del tomo dedicado a “Aragón” por la fundación J. March (Madrid, 1977).

(9) GALIAY SARAÑANA, José: “Arte Mudéjar Aragonés” (Zaragoza, 1950), pág. 41.

mezquino como decoración... De ordinario aparecen dividiendo grandes composiciones o fondos, o como un compás de espera dentro de la monotonía de un muro liso", señalando entre los tipos más usados por los mudéjares aragoneses los de esquinillas, ajedrezado, espina de pez y zig-zag, algunos de los cuales pudiéramos apreciar en las fachadas de las casas del barrio de los Ouled-Hafer. "La limitación de temas en las lacerías aragonesas es demostración clara del desconocimiento de los métodos de trazarlas con todas las reglas del arte" escribe también Galiay (10); este juicio perentorio es aplicable todavía con mayor justicia a las fachaditas de Tozeur, que parecen salidas de una artesanía de tradición local, como las composiciones geométricas, semejantes hasta cierto punto, de los tapices de Kairuán y del mismo territorio de los oasis de Djérid.

En ambos casos nos vamos a encontrar con un inconveniente mayor para su estudio: las dificultades de datación. Marçais, que no la da, sitúa esas fachadas en su capítulo de "*la Tunisie des derniers Hafcides et des Turcs*" (11), esto es, del siglo XV en adelante; pero es muy posible que sean posteriores y que (12) se remonten, tan sólo, a los siglos XVII o XVIII. Pero para ésta y otras cuestiones estilísticas y sociales se precisa una especialización mucho más apurada de lo que este simple comunicado pretende. ¡Doctores tiene el mudéjar que las sabrán responder!

(10) Id. *ibid.*, pág. 222.

(11) G. MARÇAIS, *op. cit.*, cap. IX de la 2ª. parte. En cambio la mezquita de Bled-el Hader del pueblo vecino pudiera remontar a los siglos XII o XIII.

(12) Como permite la hipótesis de que esas fachadas fueran obra de moriscos llegados de Aragón en 1610, tras la expulsión por Felipe II de Aragón, III de Castilla.

## BREVE RESEÑA DE MUDEJARISMO EN JAEN

MANUEL CAPEL MARGARITO

Habida cuenta de que el arte mudéjar o morisco —según su más frecuente identificación— constituye el feliz “maridaje” de lo cristiano y lo árabe —en expresión de Amador de los Ríos (1)—, ya sea por obra de moros al servicio de cristianos reconquistadores o bien de estos mismos influenciados por alarifes y artesanos árabes; no llega a constituir un estilo propiamente dicho, sino una corriente del arte musulmán que lo impregna todo —desde la arquitectura a las artes suntuarias— con sentido popular y ornamental, libre y de honda expresión individualista, que se extiende: en el espacio —sin duda el arte de mayor difusión geográfica— desde Europa a Hispanoamérica, y en tiempo, desde el siglo XI a la actualidad, a través de sorprendentes manifestaciones de la arquitectura europea contemporánea y aun regional española, como es la casa típica granadina y sus arquitecturas de ladrillo. Es también el mudéjar un arte comarcal por la variedad y número de sus regiones artísticas y por su actitud de seguimiento de todos los estilos, aun cuando su apoyatura principal sea sobre el gótico. No es válida su adscripción a unos determinados materiales, como el ladrillo o las yeserías policromadas, sino que aparece también con el manejo de la piedra, el uso de los revestimientos cerámicos, las epigrafías cristianas y los adornos heráldicos, con gran profusión en la provincia de Jaén, en especial en las puertas de las ciudades y accesos amurallados, en las capillas y torreones de sus iglesias de los siglos XV-XVI.

Jaén “guarda e defendimiento de los reinos de Castilla”, como aún reza en el escudo de la capital, continúa siendo paso obligado entre Andalucía y la Meseta Central; este determinante geográfico hace que perdure la huella de cuantos pueblos la han cruzado o en ella se establecieron, de ahí el que la provincia toda esté marcada para la Historia con nombres que van desde los santuarios ibéricos de la “Cueva de los Muñecos”, en Despeñaperros, o el de Castellar de Santisteban, hasta los llanos de las Navas de Tolosa, pasando por las explotaciones argentíferas de Cástulo o las acuñaciones monetarias, igualmente ibéricas, de Obulco, la presencia fenicia en sus topónimos, las estelas romanas o los tesoros visigóticos, hasta llegar a lo musulmán, todos los cuales restos han enriquecido los museos arqueológicos de España.

(1) V. Gonzalo. M. BORRAS GUALIS. El mudéjar como constante artística. I Simposio Internacional de Mudejarismo. 15-17 Septiembre, 1975, Madrid-Teruel, 1981; págs. 29-40.

Centrados ya en la época musulmana, es sabido que los árabes conquistaron la ciudad de Jaén en el 714; padeció el asedio de Omar Ben Hafsum y fue rescatada por el emir Abdallah. Estuvo en poder del Califato hasta su desmembración, siendo reducto de almoravides y almohades, después de la batalla de las Navas de Tolosa (1212). En 1232 la tomó por asalto el rey de Arjona —más tarde rey de Granada— Alhamar el Rojo, quien la mantuvo hasta el cerco de Fernando III el Santo, que la reconquistó (1246) y entregó a su hijo Alfonso X el Sabio (2).

Jaén, aun después de su reconquista, no hizo sino acrecentar su carácter fronterizo, desde entonces baluarte importante en la frontera con el reino de Granada (3).

En 1368 Jaén fue asaltado y saqueado por el rey de Granada, quedando malogrado su intento de recuperación de parte musulmana, gracias al apoyo recibido del rey D. Juan II; muy avanzado el siglo XIV, Jaén fue lugar común para cristianos, judíos y árabes conversos, que con frecuencia originaban revueltas en la ciudad, en una de las cuales perdió la vida el condestable de Castilla, D. Miguel Lucas de Iranzo, asesinado por los amotinados cuando aquél intentó librar de una matanza segura a un grupo de judíos refugiados en la catedral de Jaén. Todo ello muestra la presencia en Jaén de un contingente importante de población morisca (4) y, en general, de conversos de origen árabe y judío, que intentaban el cultivo de la tierra y el monopolio de los principales oficios artesanales; su número impidió también, en Jaén, reducirlos a barrios aislados o alejados del centro, como pretendía el *Ordenamiento de Valladolid* (1412), respecto a la población de judíos y mudéjares, a pesar de su expresa indicación para las ciudades de Sevilla, Córdoba y Jaén... (5). Estas medidas oficiales fueron en Jaén poco o nada aceptadas conscientes de la ruina que habría significado para la tierra, así como de la imposibilidad para asumir determinados oficios, ejercidos por los mudéjares, principalmente los de la construcción, curtidos, paños, sederías y labores diversas, entre las cuales cita Gómez Moreno (6) la fabricación de *allihafes* (colchas) llamadas *hubeidies*, por estar fabricadas en la ciudad jiennense de Ubeda.

Es tradición en Jaén que en él falleció (1312) el rey Fernando IV el Emplazado, el que ordenó precipitar a los hermanos Carvajales por la Peña de Martos; el fallecimiento del rey tuvo lugar en el palacio del Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo y su cuerpo estuvo expuesto en la capilla mudéjar del Arco de San Lorenzo.

“El arco a que nos referimos es el llamado de S. Lorenzo porque estaba unido a la antiquísima iglesia parroquial de este nombre,... iglesia hundida en 1825, y con la cual comunicaba por una escalera que se lodó al enajenarse el solar del templo. Sobre el arco estaba situada la sacristía de aquél, y la prolongación superior del muro... formaba el testero en que estuvo colocado el altar mayor. Edificada la iglesia, como toda la ciudad en la áspera pendiente del cerro que el castillo corona... idearon, sin duda, los artífices de la obra, voltear sobre la calle el arco...” (7). Y aprovechando el grosor de dicho Arco instalóse dentro de él la primera capilla mudéjar a que hemos hecho referencia; toda ella de fábrica de piedra y gran arco gótico, cuyo interior quedó dotado de un retablo gótico y espléndido zócalo de polícromos alicatados y cerámicas, igualmente mudéjares, que han logrado sobrevivir a nuestros días, primero gracias a la rápida in-

(2) Manuel CAPEL MARGARITO. Cfr. artículos sobre Jaén y provincia, en *Diccionario Geográfico de España*. Edic. del Mov. Madrid, 1959, vol. XI.

(3) V. Federico MENDIZABAL. *Romances fronterizos*. Madrid.

(4) José MARTINEZ DE MAZAS. *Retrato al natural de la ciudad de Jaén*. 1794, cfr. Edic. facsímil de Edic. Albir. Barcelona, 1978.

(5) Juan de M. CARRIAZO. *Anedotario sevillano del sg. XV*. Sevilla, 1947.

(6) Cfr. *Iglesias mozárabes*.

(7) Cfr. Revista “Don Lope de Sosa”. Jaén, 1915; pág. 143 y ss.



tervención de los miembros de la Comisión de Monumentos de Jaén que, no sólo lograron salvarla de la piqueta municipal, sino que alcanzaron su futura protección, mediante R.O. de 11 de Octubre de 1877, por la que se le declaraba Monumento Nacional, y en segundo lugar por obra de la Dirección General de Bellas Artes, que logró, al fin, su restauración.

Entre las arquitecturas de piedra mudéjares hemos de referirnos al castillo de Jaén, cuya primitiva fortaleza árabe fue notablemente ampliada y reconstruido su alcázar por el rey San Fernando, luego de reconquistada la ciudad y tras su prolongada presencia, de más de ocho meses, en Jaén; pese a las mutilaciones y reconstrucciones posteriores, sus lienzos, puertas y torreones, con arcos y ajimeces góticos, en los que alterna la sillería con el ladrillo, muestran todavía conjuntos imponentes y enormemente representativos del mudejarismo en Jaén. Dentro del mismo recinto se levantó la parroquia del Salvador y luego la ermita o capilla mudéjar de Santa Catalina; queda en pie sólo esta última, con restos de estucos, cerámicas y pinturas del siglo XV, habiéndose perdido su techumbre artesonada.

Son importantes, también, los ejemplos conservados de carpintería mudéjar, como las puertas de la iglesia de la Magdalena de Jaén, fabricadas en madera de pino con ricos herrajes de aldabones y clavos repujados, labores que entonan con la fábrica general de su arquitectura, asentada sobre la antigua mezquita, con restos árabes en el patio del estanco, en la reconstruida casa del cadí y en su cristianizado minarete, hoy torre-campanario recubierto de labores mudéjares mandadas hacer por el obispo D. Diego Tavera, en 1555.

Notable es asimismo la portada mudéjar y el artesonado del salón a que conduce aquélla, de la casa que fue de D. Pedro Ruiz de Torres, luego Palacio del Condestable de Castilla D. Miguel Lucas de Iranzo y hoy dependencias en el patio del Casino Primitivo de Jaén. La techumbre del salón “es un soberbio ejemplar de aquella carpintería que nuestros... mudéjares elevaron a la dignidad de Bellas Artes” (8). El almizate o tablero central es una explosión de luz y formas estrelladas, con una gran piña o racimo ornamental, a modo de mocárabe, obra de mediados del siglo XV y conservados en buen estado sus colores. Como ésta fueron frecuentes las labores mudéjares de decoración y carpintería de sus artesonados en las principales casas y palacios jiennenses, levantados a raíz de la reconquista de la ciudad, pero la mayoría también hoy desaparecidos, como los del Palacio de Montemar (hoy Casa-Ayuntamiento), precariamente conservados *in situ* o trasladados al Museo Provincial, según hacía notar, a principios de siglo, el investigador Romero de Torres (9): “la antiquísima casa de la Virgen, en la cuesta de S. Miguel... con su espléndido arco mudéjar, y los importantes recuerdos moriscos en un huerto lindero a las murallas de Poniente...”

Pero el ejemplo más elocuente y mejor conservado de carpintería mudéjar en Jaén es el rico artesonado de la iglesia de San Bartolomé, sin duda obra de constructores moriscos de mediados del siglo XV, pues por esta época ya era importante la parroquia y era frecuentada por la nobleza local. Esta pequeña iglesia de tres naves debió ser, en principio, de una sola, pues es la nave central la que muestra el artesonado rico, siendo muy sencillas las techumbres laterales. “Trátase de un artesonado de bastante elevación, a dos aguas... formando un ángulo obtuso de no mucha anchura en su vértice. Corre este enlace de maderas, desde la mitad del coro hasta donde principia el altar mayor; y de un lado a otro de los muros expresados hay ocho tirantes primorosos, más bellos aún que la tracería del artesonado, aunque obedeciendo a los mismos

(8) V. Rev. “Don Lope de Sosa”. Jaén, 1914; pág. 115.

(9) “Don Lope de Sosa”. Jaén, 1913; pág. 3 y ss.

motivos de decoración" (10). Las lacerías de sus molduras forman polígonos estrellados de dieciséis lados, resultado de la intersección, por sus lados, de dos cuadrados. Tanto el fondo de estas figuras como el de otros espacios libres aparecen decorados con atauriques y pintados de tonos azules, rojos y dorados, que han perdido su limpieza primitiva y muéstranse hoy ennegrecidos.

Por último es preciso reseñar las puertas mudéjares de carpintería de la Catedral y de la Capilla de la Concepción en la iglesia de San Andrés, de Jaén: la primera, en el piso superior de la nave del norte de la catedral jiennense es de características más generales en su estructura y traza de su madera; la de San Andrés, que da paso a una pequeña sacristía dentro de su capilla, está formada por un bello tablero rectangular de dos hojas, con labores sobredoradas, que producen el efecto óptico de generar estrellas en su esgrafiado, y posee, a su alrededor, una cenefa epigráfica de caracteres góticos, con una oración al Santísimo Sacramento.

El mudejarismo se extiende por diversos ámbitos de la provincia de Jaén y muestra aún ejemplos importantes, particularmente en sus arquitecturas y artesanías locales.

Hay capillas mudéjares en la catedral de Baeza y una puerta de acceso a la misma, la Puerta de la Luna, del siglo XIII, arco ultrasemicircular lobulado de ascendencia árabe.

La torre mudéjar del reloj, de Andújar y los ricos artesonados de la antigua iglesia de San Miguel en la misma ciudad iliturgitana.

Quedan restos de azulejerías mudéjares en la ermita de Santa Ana, de Torredelcampo; pinturas murales en la iglesia de la Encarnación de Bailén.

Magnífico ejemplo de arquitectura civil y prototipo de la casa mudéjar jiennense es el actual inmueble del Museo Arqueológico de Ubeda (11) en la que se advierte, de nuevo, el empleo de la piedra, la organización principal en dos cuerpos, con patio interior y galerías altas, sostenidas por columnas con zapatas de madera policromada. Por último citemos la Puerta del Losal o de Sabiote, monumental acceso al barrio ubetense de los alfareros, en cuyas cerámicas, tan características, permanecen el dibujo y las formas moriscas, incluso los tonos azules esmaltados dentro de la misma tendencia granadina.

(10) "Don Lope de Sosa". Jaén, 1917; pág. 375 y ss.

(11) Rafael VAÑO. *La casa mudéjar de Ubeda*. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973. Vol. II; págs. 198-202.



*El castillo de Jaén, en cuyas puertas y torreones perdura la huella mudéjar.*



## ASPECTOS DEL MUDEJAR CORDOBES

MERCEDES COSTA PALACIOS \*

En Córdoba el siglo XIV es la época de mayor importancia del arte mudéjar, apareciendo éste en los más variados tipos de edificios como capillas funerarias, sinagoga, obras en la Mezquita-Catedral y especialmente en la arquitectura civil, pero a pesar de la variedad, estas obras siguen dos tendencias artísticas paralelas en el desarrollo del estilo, que se inician en el siglo anterior.

Como preludeo a este apogeo de las formas mudéjares, a fines del siglo XIII comienza la construcción de las iglesias postconquista llamadas "fernandinas". La mayoría siguen el mismo modelo arquitectónico que puede resumirse, a grandes rasgos, en los siguientes puntos (1):

a) Están construidos en sillería bien aparejada apareciendo a veces restos de fábrica musulmana anterior.

b) Constan de tres naves y tres ábsides: el central poligonal y los laterales rectangulares (como por ejemplo San Lorenzo) o poligonales (como San Miguel); los ábsides van precedidos por un tramo rectangular que, como éstos, se cubren con bóveda de crucería. La nave mayor lleva arcos, hoy desaparecido o sustituido por otro.

c) Entre los motivos decorativos mudéjares, aunque escasos, podemos resaltar los modillones de tipo califal con entrecalle de rollos cortados por cinta vertical y, en cuanto a las portadas, podemos destacar como la más antigua la de la nave de la Epístola en la iglesia de la Magdalena que presenta un arco ligeramente apuntado con la rosca decorada con diente de sierra y enmarcada por arrabá formado por puntas de diamante de ocho segmentos.

d) Como última nota común, estos edificios pueden encuadrarse dentro del estilo cisterciense tardío, presentando formas muy arcaicas, considerando su época de construcción de fines del siglo XIII.

La existencia de estos rasgos en los edificios denota que los mudéjares trabajaban

(1) Para un análisis más detenido de este modelo arquitectónico remito a mi Memoria de Licenciatura Portadas del Mudéjar cordobés, Madrid, 1980, págs. 48-142.

\* Universidad de Córdoba.

en su construcción aunque su presencia sea sólo detectable por leves toques de orientalismo en la arquitectura oficial cristiana. Sin embargo, entre 1258-1260 se levanta, por orden y patrocinio de Alfonso X, la Capilla Real en el interior de la Mezquita-Catedral. Es una obra en que la mano mudéjar se siente libre bajo el amparo de la monarquía, por esto es el mejor prólogo a la arquitectura del siglo siguiente, aunque no se llega a concluir la parte inferior hasta tiempos de Enrique II en 1371.

La calidad artística de esta obra es evidente, las yeserías cubren toda la parte superior sin dejar un solo hueco sin ornamentar, sin embargo no produce cansancio visual este abigarramiento decorativo, ya que debido a la elección de los distintos motivos que se combinan y superponen en relieve se ha logrado deleitar en su contemplación agilizando la atención del espectador.

Es realmente importante no sólo por su extraordinaria calidad artística sino por la época de su realización si consideramos como posibles las fechas de 1258-1260 (2). Serían de fecha más temprana que el arco sepulcral de Fernando Gudiel en Toledo de 1278, pero más tardía que el sepulcro del convento de Santa Fe de esta misma ciudad de 1242 (3).

Por la variedad de temas empleados las consideramos un claro precedente de las yeserías granadinas (4), no así en la parte inferior que por acción de boomerang está patente la influencia granadina.

Aunque en su conjunto esta obra tiene uniformidad y podría considerarse como realizada en un solo momento, en el estudio detallado de sus yeserías se advierten dos estilos decorativos distintos, por lo que si no pertenecen a dos fechas de construcción, como creemos, por lo menos pertenecen a dos artistas distintos.

Resumiendo, las formas mudéjares anteriores al siglo XIV ya inician las dos tendencias que se desarrollan posteriormente: la primera en simbiosis con la arquitectura cristiana oficial se caracteriza por una gran sobriedad decorativa, apareciendo la ornamentación tallada en los mismos elementos arquitectónicos como rosca de los arcos, arrabás, modillones, etc., reduciéndose la gran decoración musulmana a los arcosonados o a los escasos rosetones como los que se encuentran a los pies de San Miguel y San Lorenzo. Esta corriente sobria dará excelentes ejemplos como son la portada de la Epístola de San Miguel, la capilla funeraria de los Vargas en esta misma iglesia, la portada y Capilla de San Bartolomé, etc.

Estas obras evidencian que en Córdoba existían talleres que trabajaban la piedra no solo como simples decoradores sino capaces de resolver problemas puramente arquitectónicos. Sin embargo en otras ocasiones, como en los *cul de lamp* de la misma capilla de los Vargas, o en la capilla funeraria de Santa Marina o en Santo Domingo de Silos, aparecen rudos y torpes en las representaciones figuradas debido al reparo de los mudéjares por este tipo de decoraciones (5).

La segunda tendencia que podríamos llamar decorativa se inicia en la Capilla Real de Alfonso X y se caracteriza por el empleo de las yeserías revistiendo los muros interiores y por utilizar gran variedad de temas en múltiples combinaciones. Las yeserías evolucionarán durante este siglo debido a las influencias exteriores. Esta tendencia sobrevivirá más tiempo vinculándose a otros estilos occidentales posteriores como Renacimiento y Barroco (6).

(2) L. TORRES BALBAS, *La Mezquita de Córdoba y Medinat Al-Zahra*, Madrid, 1965, pág. 100.

(3) L. TORRES BALBAS, *Ars Hispaniae*, vol. IV, Madrid, 1949, pág. 174 ss., donde el autor data estos monumentos como antecedentes de las yeserías granadinas.

(4) Para el análisis de las yeserías M. COSTA PALACIOS, *Portadas...*, págs. 151-164 y 228-250.

(5) M. COSTA PALACIOS, *Portadas...*, pág. 310 ss.

(6) J. BERNIER LUQUE, "Iglesia Mayor de Luque", *Omeya*, n.º 18, Córdoba, 1971, s/p.

Veamos los edificios encuadrados en esta última tendencia. A principios de siglo se levanta la sinagoga que hoy existe según inscripción de su interior (7) en 1314-1315 y terminada por Ishaq Moheb, hijo del señor Efrain, Wadawal (?). Cantera opina que Muhibb significa "amigo, que ama" y que el apellido Mohib, Moheb o Mohep, aparece frecuentemente en Toledo y su tierra desde comienzos del siglo XIII (8). Es posible que Ishaq Moheb no fuera el artífice sino sólo su patrocinador o como otros autores (9) han traducido "Mejeb" por "amado, amante de Dios" que según opinan deriva del árabe, justificando así el estilo musulmán de las yeserías interiores. En realidad estas decoraciones pertenecen al arte mudéjar hayan sido realizadas o no por mudéjares, además éstos no sólo trabajaban para clientes cristianos sino también para judíos.

En el análisis de sus yeserías se detectan dos épocas distintas: la parte más antigua reviste los muros oriental, norte y oeste que pertenecen a la fecha indicada de 1315, sin embargo, la tribuna en el lado sur es posterior, cuando la influencia granadina comienza a llegar a Córdoba. En los falsos arcos que penden de la estructura adintelada y los sucesivos frisos y paneles que decoran este lado encontramos una mayor complicación decorativa, sin embargo no un cambio en la organización de este testero con respecto a los demás.

A mediados de siglo se decoran los muros interiores de la Capilla de San Bartolomé. En esta pequeña capilla se encuentran las dos tendencias del arte mudéjar cordobés, por un lado las formas constructivas de la bóveda y portada exterior pertenecen a la tendencia sobria, la bóveda es similar a la de la capilla de los Vargas de San Miguel y en las decoraciones vegetales de ménsulas y capiteles se advierte una gran maestría en la talla de la piedra. La fecha de construcción (10) sería de fines del siglo XIII y principios del XIV, sin embargo las yeserías son posteriores y pertenecen a la segunda tendencia llamada decorativa. En el análisis de éstas hay un evidente cambio estilístico en la decoración de la portada interior. Es un arco anegelado y sus albanegas llevan un tipo de ataurique que se puede fechar en Córdoba de fines del siglo XIV, de evidente influencia granadina. Es similar a las yeserías del convento de Santa Marta, Capuchinas, Casa de los Caballeros de Santiago, etc.

En 1371 se termina la Capilla Real, en tiempos de Enrique II, como se ha expuesto anteriormente la parte inferior presenta otro estilo en sus yeserías que en la parte alta. El ataurique, por ejemplo, en las hojas disimétricas aparecen rellenas de florecillas, no así en la parte superior de interior liso y bordes aserrados, y describen distinto ritmo en los roleos que trazan las cintas. Es decir, es el tipo de ataurique que se encuentra a fines del siglo XIV como en San Bartolomé y los demás ejemplos antes citados. Mucho más evidente de la influencia granadina en estas yeserías inferiores es el hecho de que en los paneles del lado oeste, entre otros motivos, aparezcan inscripciones en caracteres arábigos que prolongan sus trazos verticales conformando al entrelazarse sucesivos arcos de variada tipología (11).

(7) F. CANTERA BURGOS, *Sinagogas españolas*, Madrid, 1955.

(8) F. CANTERA BURGOS, *Sinagogas...*, pág. 23.

(9) CARDENAS, FERNANDEZ Y GONZALEZ Y FITA, "La Sinagoga de Córdoba. Monumento Nacional", B.R.A.H., 1884, pág. 382.

(10) S. DE LOS SANTOS, *La Ermita de San Bartolomé o Capilla del Hospital del Cardenal Salazar*, B.R.A.C., n.º 28, 1930. Este autor considera la construcción de la capilla algunos años posterior a las iglesias fernandinas, confirmado por el arquitecto Rafael La Hoz, restaurador de esta Capilla, que ha encontrado nueve diferentes tipos de marcas de cantero que aparecen en las iglesias de San Pablo en los pilares de la torre, en San Pedro en la escalera de la torre, en el muro exterior de San Miguel en la portada, en San Nicolás sobre el muro de cerramiento y la escalera de la torre. Es decir, en las partes del edificio de construcción final.

(11) M. COSTA PALACIOS, *Portadas...*, pág. 241.

Sin embargo, en la Puerta del Perdón, también de tiempos de Enrique II, a pesar de ser sólo pocos años posterior, ya que se fecha según inscripción en 1377, el estilo es diferente. En ésta se han introducido mayor cantidad de elementos góticos como hojas de vid de un gran naturalismo en sus atauriques, escudos y epigrafía gótica.

A fines del siglo XIV, cuando las formas mudéjares se imponen debido a causas como la baratura de materiales y de mano de obra (12) sin olvidar el lujo y comodidad que proporciona, es el momento de mayor apogeo de la arquitectura civil, y sin duda, donde se encuentran los mejores ejemplos de la tendencia decorativa.

Entre los edificios que se conservan de la época destacamos la Casa de los Caballeros de Santiago y la Casa de las Campanas, aunque también se encuentran en buen estado los patios de los conventos de Santa Marta y Capuchinas.

En sus yeserías se advierte una fuerte influencia granadina que se armoniza con la toledana (13), dando como resultado unas obras de gran calidad artística, y significando además el declive de este estilo que en adelante latirá con menos fuerza al unirse con las formas renacentistas pero que resurgirá de nuevo en el Barroco, de gran importancia en Andalucía, contagiando sus yeserías de espíritu y ritmo árabe.

(12) M. C. FRAGA GONZALEZ, *Arquitectura Mudéjar de la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, 1977, pág. 67.

(13) B. PAVÓN MALDONADO, *Arte toledano, Islámico y Mudéjar*, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid 1973, pag. 165.



## APROXIMACION A LA CERAMICA MUDEJAR SEVILLANA Y SUS RELACIONES CON OTROS CENTROS ALFAREROS CONTEMPORANEOS

DIEGO OLIVA ALONSO \*

Es nuestra intención dar a conocer un grupo de piezas del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, que esperamos proporcionen alguna luz a la problemática de la cerámica como factor de unidad del arte mudéjar. El acercamiento a la cerámica mudéjar ha sido diverso, dependiendo de los criterios y formación de quienes lo realizaron. Normalmente, el historiador del arte se ha interesado más por la estética de las formas y de la decoración. El arqueólogo, por las tipologías, precedentes, cronologías, composición de pastas, modos y procesos de cocción, tecnología de la producción, etc. Su estudio se ha llevado a cabo según clasificaciones morfológicas, analíticas, o bien funcionales, separando éstas los tipos según su papel en la vida cotidiana. También se ha intentado su estudio con criterio geográfico, cronológico, comparativo, etc., a lo que se presta debido a sus límites no muy precisos y a su carácter polivalente. Y se ha definido por el empleo de unos materiales y técnicas que plasman los ideales estéticos mudéjares. Pero querer poner límites a cada uno de estos puntos de vista llevaría a una sofisticación del modo de análisis que conduciría a una información incompleta de la información total que transmite la pieza de cerámica globalmente.

Los once objetos que presentamos están confeccionados a torno. Son de forma cónica tendente a lo bitroncocónico. Se componen de dos cuerpos. El inferior es más alto que el superior, que está formado por una cazoleta de paredes curvas. Ambos están separados por un solero plano. De éste parte un canalillo en V que atravesando oblicuamente la pared de la cazoleta, termina su recorrido en una piqueta que apoya en un engrosamiento de la pared inferior del vaso a modo de mensulilla.

Simétricamente dispuestos a cada lado de este pico vertedor, presenta dos orificios realizados a cuchillo con el barro todavía blando. Suelen tener forma rectangular, con el lado superior corto rematado por tres ángulos o un círculo. Es el mismo tipo de arcos ultrasemicirculares que se da en las aletas de algunas tinajas mudéjares.

La pasta, bien cocida, de color ocre amarillento o rojizo, presenta desgrasante micáceo, arenoso, calizo y granítico en pequeñas dosis. La pieza, después de torneada, recibe un enjuague o aguada muy fluida de color amarillento u ocre. Las superficies van alisadas, excepto la superior del solero que se presenta grosera y con abundantes inclusiones graníticas, bien por el uso o por el sistema de fabricación del vaso.

\* Museo Arqueológico Provincial. Sevilla

La decoración se limita a un estampillado que recorre todo el cilindro en su tercio superior. El vidriado aparece en algunas piezas, sólo en la zona del pico vertedor y los orificios, lo que demuestra la intención de realizar esta zona de la pieza, en la que incluso puede aparecer con el mismo fin una segunda o tercera faja decorativa estampillada.

Las dimensiones de las piezas son regulares, con un diámetro medio de 25 cms., altura de 18 cms. y profundidad media de cazoleta de 4 cms. Normalmente fueron fabricados en dos veces, añadiéndose al cuerpo inferior el superior y el pico vertedor.

En su origen, toda pieza cerámica tiene un uso preciso al que se adapta su forma, aparte de ciertas características que conllevan un aspecto agradable y proporciones armoniosas, etc., apareciendo pronto los dos papeles, estético y funcional, estrechamente unidos. En una clasificación funcional que separara la cerámica doméstica común de la misma con papel decorativo y de las piezas de uso particular, podríamos incluirlas en este último grupo (1). Los autores, al opinar sobre sus posibles usos, coinciden en que se trata de pies, bases o pedestales para sostén de tinajas de provisiones. El pedestal presta a la tinaja, cuyo diámetro de base no le permite sostenerse con seguridad, más estabilidad y a la vez más esbeltez. En algunos ejemplares de éstas, el excesivo estrechamiento inferior, que no recibe decoración, parece creado para entrar en la cazoleta del soporte (2).

Dentro del reducido ajuar de la casa medieval, la tinaja era un medio de almacenamiento común a todas las clases sociales. Los islámicos practicaban ciertos usos de vida con matices de refinamiento. El agua que gota a gota rezuma una tinaja, pasaría a través de este soporte-filtro, por el canalillo vertedero a un recipiente menor. Los orificios laterales podrían servir para airear la parte inferior de la pieza, impidiendo así manchar el suelo.

Actualmente, en países áridos, la provisión de agua se contiene en tinajas colocadas sobre soportes de material de obra, metal o madera, bajo los que un pequeño vaso recoge la filtrada, más potable. Este sistema podría tener en nuestros soportes un antecedente directo.

Presentan éstos decoración estampillada. Recién torneados, estando el barro aún tierno ("zapatúos" dicen los actuales alfareros en Andalucía), se decoraban con punzón y aplicádoles repetidas veces estampillas de madera o barro cocido, en las que se habían realizado los motivos decorativos en huecorrelieve. Tradicionalmente se ha llamado a esta cerámica "bizcochada con motivos incisos y en relieve" (3). Antecedentes directos de esta técnica decorativa tan simple, adecuada a la fabricación masiva y rápida de grandes piezas destinadas a contener provisiones, se encuentran en Oriente, desde donde se desplaza a la Península Ibérica.

A pesar de que el vedrío encarecería el costo de las piezas, se da con frecuencia en la cerámica mudéjar estampillada. El ingenio y el propósito del alfarero de acentuar la calidad en los objetos de uso diario, acucia su inventiva. Suma experiencias y éxitos logrados. Combina y armoniza la técnica del engobe, el barniz y las impresiones, en una

(1) BAZZANA, André: *Cerámiques médiévales: les méthodes de la description analytique appliquées aux productions de l'Espagne orientale*. I, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XV, Madrid, 1979, págs. 135-185.

(2) LLUVIA, L. M.: *Cerámica medieval española*, Ed. Labor, Barcelona, 1967, pág. 142. DUDA, Dorotea: *Die frühe spanisch-islamische Keramik von Almería*, en *Madrider Mitteilungen* XIII, 1972. RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: *Jarrón árabe que se conserva en la Alhambra de Granada*, en *Museo Español de Antigüedades*, IV, Madrid, 1875, pág. 81.

(3) GONZALEZ MARTI, Manuel: *Cerámica del Levante Español. Siglos Medievales*, Tomo I, Barcelona-Madrid, 1944, págs. 39-63.

cerámica que será característica en la Península desde el esplendor del Islam y que perdurará hasta el siglo XVII.

La decoración cerámica, sumisa al objeto, parece un arte aplicado y no de creación. Tributaria del barro, se somete a los imperativos técnicos (comportamiento de la cocción, resistencia al uso, etc.) y estéticos (proporción de formas, modas, etc.) de sus tiempos (4).

El Islam, en el terreno de los significados iconográficos, concentró todas sus energías en lo ornamental. Se ha visto estrecha relación entre la decoración cerámica y la monumental esculpida, que prestó a aquella gran número de formas vegetales y geométricas. El artista creaba en el muro, tejido, madera y marfil, de donde el artesano del barro copiaba. Hubo invasión masiva de temas de origen oriental. Vegetales incluidos en complicadas estilizaciones, que ya aparecen en Medina Azahara, elementos geométricos, bien como marco de otro tipo de diseño, o bien como diseño completo por sí mismos, que tiene sus antecedentes en celosías de la Mezquita de Córdoba. Pero el gran tema decorativo de la cerámica estampillada a partir del siglo IX es el epigráfico, siendo su gran período de eclosión y de su más bella expresión gráfica la época califal. Posteriormente se manifiesta cierta renovación en la decoración epigráfica de las piezas de la época de los imperios del Magreb. Parece que se dan entonces por primera vez las invocaciones divinas, o al menos ganan terreno a las tradicionales eulogias, invocaciones de dicha y poder califales. También en el período almohade los motivos estampillados ganarán para sí casi la totalidad de la pieza (5). La proyección de la cerámica hispanomusulmana estampillada y vidriada se extiende a la España Cristiana. Sus motivos decorativos cambiarán al hacerlo la iconografía, pero sólo en parte, ya que los vegetales, geométricos y epigráficos se mantienen. Quizás se debió a que para los conquistadores, el arte del Islam conllevaba en un principio la expresión de una forma de vida refinada a cuya adopción aspiraban. Por otra parte, determinadas formas artísticas relacionadas con técnicas artesanas tradicionales remontables al siglo XII, siguieron estando en manos de los vencidos, utilizando todas las posibilidades decorativas de la gráfica árabe. También hay que tener en cuenta que las estampillas pasarían en las alfarerías de padres a hijos, con la consiguiente perduración de los temas. Queremos señalar la gran variedad de estilos, dentro de una tendencia de evolución, de las letras con decoración floral de origen oriental: junto a elegantes inscripciones puras y legibles, otras sumamente ornamentales, o imitaciones de escritura, totalmente ilegibles y carentes de sentido, lo que hace pensar en la sola intencionalidad decorativa. El artesano no tiene por qué ser un hombre culto, lo que explicaría ciertos defectos. Pero a ello habría que añadir un afán de simetría, la preocupación por llenar espacios y el ritmo repetitivo mudejérico. De todo esto deriva el que ciertos epígrafes, fórmulas hechas, repetidísimas a lo largo de los siglos, evolucionen a veces, terminando en la conversión de una sílaba en elemento decorativo autónomo, que el ceramista puede llegar a repetir sin tener en cuenta la palabra de la que formaba parte. Lógicamente, los epígrafes más evolucionados serán posteriores a los que presentan una escritura más completa. De todas formas, la epigrafía no parece constituir un elemento base cronológico en la cerámica, aunque lo sea en la arquitectura (6).

(4) BAZZANA, André: *Ceramiques médiévales: les méthodes de la description analytique appliquées aux productions de l'Espagne Orientale. II. Les poteries decorées. Chronologie des productions médiévales*, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XVI, 1980, pág. 58. (En adelante: Bazzana, 1980).

(5) BAZZANA, 1980, págs. 77 y 87. PAVON MALDONADO, Basilio: *La loza doméstica de Medina Azahara*, en *Al-Andalus*, XXXVII, 1972, págs. 192-196.

(6) GOLVIN, Lucien: *Recherches archeologiques a la Qal'a des Banu Hammad*, París, 1965. ACIEN ALMANSA, Manuel: *Los epígrafes en la cerámica dorada nazarí. Ensayo de cronología*; en

El estudio de esta "arquitectura espiritual" de la epigrafía árabe sobre la cerámica mudéjar, y elemento de decoración ciertamente (pero mucho más que un "simple y armonioso o gracioso juego de letras" como se ha pretendido), está por hacer. Su importancia como factor de unidad del arte cerámico mudéjar en sus diversos centros alfareros, sólo se ha insinuado hasta ahora.

Otros factores de unidad que ya fueron insinuados aquí en parte se manifiestan en las piezas que damos a conocer: "La versatilidad de la creatividad artística mudéjar, su espíritu libre y progresivo, su individualismo, su permanente capacidad de adaptación y asimilación ante la necesidad de encontrar solución a problemas nuevos". A lo que habría que añadir el ritmo repetitivo mudéjario, el horror vacui y el afán de simetría (7).

También es factor de unidad su origen común en el arte hispanomusulmán. Tanto Córdoba como Sevilla, tras la reconquista, mantuvieron en sus alfarerías, junto a otro tipo de cerámica, brocales, tinajas y soportes, llegando su producción al siglo XVII. También Toledo, centro alfarero tan ligado a Sevilla y Córdoba en tantos aspectos del arte, la mantuvo por lo menos hasta el XVI, aunque los resabios mudéjarios de su cerámica duraran más tiempo (8).

Otro factor sería la homogeneidad de la producción de todos estos centros, que ha hecho creer a veces en un centro único de producción en la época. Tinajas, brocales, pilas, soportes, con las mismas formas, elementos y sobre todo decoración, son comunes en esos centros alfareros sin posibilidad de distinción clara de origen. Existen similares ejemplares en los museos de Córdoba, Toledo, Sevilla y Almería, éstos procedentes de Pechina (9).

Factor de unidad del arte cerámico mudéjar es también el constituirse él mismo en fenómeno de perduración hasta nuestros días, en que junto a la cerámica común, siguen fabricándose piezas como las que presentamos, en la provincia de Córdoba en las localidades de Montilla y Lucena con la misma utilidad de soportes de tinajas, y con mínimas variantes (como es la desaparición del solero) (10).

Al no conocerse el contexto arqueológico claro en que aparecieron las piezas del Museo de Sevilla, sólo se podría intentar un estudio cronológico centrándonos en la técnica decorativa, que incluye estampillado, vidriado, elementos decorativos, y en especial el tema epigráfico. Pero hay que partir de la base de que todos ellos son elementos de larga vida en la península. Sería necesario un hallazgo cerrado o un estudio sistemático de los soportatinajas, con su distribución geográfica, objeto que no cabe en las líneas de esta comunicación, cuya intención ha sido la de dar a conocer los del Museo Arqueológico de Sevilla e intentar con ellos un dato de relación con otros centros alfareros mudéjares.

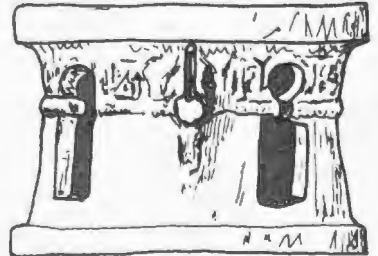
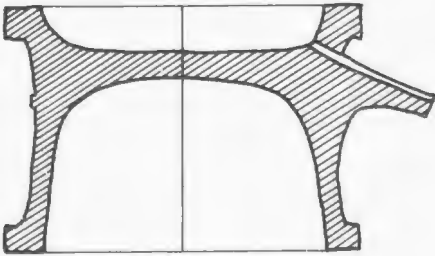
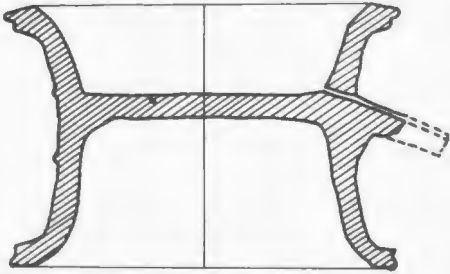
Mainake, I, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1979, pág. 223 y ss. BAZZANA, 1980, pág. 77. FERNANDEZ SOTELO, Emilio: Brocal de pozo hispanomusulmán, Sala Municipal de Arqueología, Ceuta, 1979.

(7) Por el Profesor Don Gonzalo M. Borrás Gualís y por el Marqués de Lozoya en el I Simposium Internacional de Mudejarismo, Teruel, 1975.

(8) AINAUD DE LASARTE, Juan: *Cerámica y vidrio*, *Ars Hispaniae*, X, Madrid, 1952, págs. 197, 234, 239 y 245.

(9) Museo Arqueológico de Toledo: Guías de los Museos de España, VIII, Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1958, págs. 105 y 110. MEKINASI, Ahmed: *Estudio preliminar de la cerámica arcaica musulmana de Marruecos*, en Tamuda, Año VI, Semestre I, Tetuán, 1958, pág. 116. SANTOS GENER, Samuel de los: *Adquisiciones del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, en *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1947, pág. 95. SANTOS GENER, Samuel de los: *Guía del Museo Arqueológico de Córdoba*, Madrid, 1950, pág. 114.

(10) *Cerámica Popular de Andalucía*, Subdirección General de Arqueología y Etnografía. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, pág. 55.



*Soportatinajas mudéjares del Museo Arqueológico de Sevilla.— Estampillas epigráficas y pseudoepigráficas de los mismos.-*



## UNA FORMA CERAMICA MUDEJAR: ANAFES

CARMEN MARTIN GOMEZ \*

Entre la cerámica doméstica mudéjar que se conserva en el museo Arqueológico Provincial de Sevilla, se encuentran los ceniceros completos de tres anafes y dos fragmentos más de otros, que vamos a dar a conocer. Con su estudio creemos llegar a la conclusión de que estas piezas que formaban parte del ajuar de las casas mudéjares, se han fabricado en alfares situados en centros muy distanciados geográficamente, guardando una similitud de formas y técnicas de elaboración que nos permiten hablar de una marcada unificación.

Estos anafes u hornillos portátiles, útiles en el mundo pastoril, marineru o de uso corriente en las casas y concebidos para cocinar al aire libre, tienen un origen incierto aunque con seguridad remoto. Su existencia se puede constatar en todo el mundo mediterráneo, habiéndose encontrado en distintos puntos de Grecia y Turquía, así como en las islas del Egeo y en la Magna Grecia, siendo su tipología muy diversa. Uno de los más antiguos encontrados en España de que tenemos noticia, debe ser el que se halló en San José de la Rinconada (Sevilla), en el sitio llamado Cerro Macareno, y que hoy se encuentra en el Museo Arqueológico de Sevilla. Es una pequeña tinaja de cerámica vulgar, trabajada a torno y de color rojizo, con un orificio trapezoidal cerca de la base que debió servir de respiradero para avivar el fuego que se harían dentro o sobre la boca de la vasija. El ambiente arqueológico en que apareció está comprendido entre finales de la Edad del Bronce y el siglo I a. de J.C. (1). Su forma es muy similar a uno encontrado en las excavaciones del Agora de Atenas que está datado en el siglo VI a. de J.C. (2).

(1) FERNANDEZ GOMEZ, F., CHASCO VILA, R., y OLIVA ALONSO, D.: Excavaciones en el Cerro Macareno, La Rinconada (Sevilla). *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 7, 1979, pág. 52, Fig. 32.

(2) *Pots and pans of classical Athens*. Princeton, 1974, fig. 44, centro. — SPARKES, Brian and TALCOLT, Lucy: *Black and plain pottery of the 6th and 4th centuries B.C.* Princeton, 1970 (The Athenian Agora, Vol. XII, lám. 97, nº. 2023).

\* Museo Arqueológico de Sevilla

El término lingüístico general con el que ahora los conocemos: anafe, anafre o anafre, es árabe; perdurando después en época mudéjar y posteriores. En España se registra su existencia ya en época califal; según dice Llubí siguiendo a Gómez Moreno, había "anafes u hornillos con patas para aislarlos del suelo y tope en el borde para sostener lo que se quiere calentar y dar respiración al fuego" (3), aunque esta descripción no coincide con el tipo de los que presentamos sino que se ajusta más a la forma de brasero o trípode. Continúan fabricándose en época taifa y almorávide como recoge un manuscrito de 1069 hallado en Alpuente (Valencia), en el que consta un "Formulario de depósito de cerámica", figurando entre las formas que se relacionan "hornos para cocer con ollas" (4). Sus tipos han perdurado hasta nuestros días y su utilidad sigue siendo práctica aún en muchos lugares, continuando su fabricación en algunos alfares que tradicionalmente trabajan la cerámica popular.

La tipología de los tres anafes que presentamos en esta comunicación, aunque estén incompletos, podemos afirmar que no es original árabe ni mudéjar sino que hay modelos anteriores muy similares encontrados en las excavaciones del Agora de Atenas que pertenecen al siglo V a. de J.C. (5); en un pecio de Yassi Ada, cerca de Bodrum (Halicarnaso), Turquía, del siglo II a. de J.C., Período Helenístico (6), y otro procedente de las proximidades de Siracusa (Sicilia), al parecer de época imperial romana por las características de asas y borde, también perteneciente a un barco naufragado (7). Es muy posible que estas formas fueran recogidas por los árabes en el Mediterráneo Oriental y traídas a España a su venida, donde desde entonces se han venido haciendo en unión de otros tipos diversos.

Hechos de cerámica a torno sin vidriar, de apariencia tosca, presentando todo lo más un alisamiento o engobe blanquecino, aunque algunos pueden llevar alguna moldura u ornamento, están constituidos por un cenicero cilíndrico o tendiendo a troncocónico cuyas paredes se prolongan hacia arriba abriéndose en forma de copa más o menos profunda para formar el hogar donde arde el combustible, que puede ser carbón vegetal o leña seca para evitar la formación de humo. La boca puede quedar abierta en ala de sombrero con unos soportes para sostener el recipiente en el que se cocina, o estrecharse en un borde. Van provistos de asas horizontales o verticales en cuyo caso llegan hasta el ensanchamiento del hogar insertando en el cenicero. Este está separado del hogar por una parrilla formada por una bovedilla con orificios circulares o rectangulares o una combinación de ambos para dejar pasar el aire; va provisto de un orificio en su pared que puede ser de diversas formas, y sirve de respiradero y también para extraer la ceniza que se forma en el hogar y cae a través de la parrilla. Asimismo el hogar lleva orificios con el fin de que se establezca una corriente de aire que favorezca la combustión.

La utilidad de estos utensilios era diversa, siempre como foco de calor. Así se podían emplear para cocer el pan, cocinar o mantener los alimentos ya guisados a temperatura apropiada. Un trasunto de ellos, de mucho menor tamaño y de cerámica vidriada y decorada, de diversos colores, con una finalidad más refinada y poética, son los quemadores de perfumes o pebeteros que fueron muy usados en Andalucía en época árabe. Se conservan varios incompletos en el Museo Hispanomusulmán de la Alhambra

(3) LLUVIA, Luis M.: *Cerámica medieval española*. Barcelona, Labor, 1967, pág. 50.

(4) LLUVIA, Luis M.: *Op. cit.* págs. 58-59.

(5) *Pots and pans...*, fig. 44, derecha. SPARKES, B.: *Op. cit.*, lám. 98, nº. 2030.

(6) RYAN LEONARD, Marie: *Braziers in the Bodrum Museum*. *American Journal of Archaeology*, vol. 77, nº. 1, 1973, pág. 19 y ss., fig. 1: 2-3, 18.

(7) KAPITAN, Gerhard: *Three terracotta braziers from the sea of Sicily*. *Journal of Nautical Archaeology*, vol. 9, nº. 2, 1980, pág. 130, fig. 5.



de Granada, fechados en los siglos XIV y XV por D. Jesús Bermúdez Pareja (8). Proceden todos de las excavaciones realizadas en la Alhambra, donde también se encontró otro de cerámica sin vidriar pero del mismo tipo, muy similar a nuestros anafes (9).

De las tres piezas que presentamos las dos primeras son de procedencia desconocida ignorándose las circunstancias del hallazgo y fecha de ingreso en el Museo; la tercera procede de la calle de San Gregorio de Sevilla, zanja de cimentación del edificio construido hace muy poco tiempo junto a la capilla de Maese Rodrigo.

Nº 1.— Fragmento de un anafe de cerámica que consta del cenicero y parte de las paredes del hogar. El cenicero es cilíndrico con un orificio cuadrangular cuyo lado superior es curvo y está perforado. La parrilla es convexa y está formada por dos edificios laterales alargados y tres circulares entre ellos, de mayor diámetro el central. En la parte del hogar que se conserva existe el arranque de un asa vertical de las dos que debía tener. El solero es plano.

La pasta es de color rojizo, bien cocida pero poco decantada, con abundante desgrasante granítico.

La altura máxima de lo conservado es de 0'155 m. y el diámetro máximo 0'210 m.; la altura del cenicero, es de 0'105 m. y su diámetro es de 0'143 m. El respiradero mide 0'065 m. (Lám. I, 1)

Nº 2.— Cenicero de un anafe cilíndrico de cerámica, con el inicio de las paredes del hogar en las que se observan orificios de ventilación. El respiradero tiene forma de triángulo isósceles y está cortado a cuchillo con el barro todavía fresco. La parrilla, convexa, va provista de cuatro orificios de aireación, cuatro laterales y uno central. Tenía dos asas verticales cuyos arranques todavía se conservan. El solero es plano.

La pasta es de color ocre amarillento, bien cocida y compacta con desgrasante silíceo y micáceo.

La altura máxima es de 0'082 m. y la del cenicero de 0'06 m., alcanzando los 0'09 en la parte más alta de la parrilla. El diámetro es de 0'165 m. El respiradero mide 0'053 m. por 0'042 m. (Lám. I, 2).

Nº 3.— Cenicero de un anafe de cerámica con parte de hogar. Su forma es casi troncocónica y el respiradero ovalado; le falta la parrilla que debía ser convexa por el resto conservado y, según se puede apreciar, al menos con cuatro orificios de aireación, tres de los cuales se conservan incompletos en el enjarje de la parrilla con la pared del cenicero. En esta zona hay una moldura sogueada al exterior que señala la separación entre el cenicero y el hogar. Este iba también provisto de orificios de ventilación, cuyos restos se observan en la parte conservada, y de dos asas verticales de las que se ve el arranque de una. El solero es plano.

Las paredes son gruesas y la cerámica basta, de color amarillento y de pasta poco decantada con abundante desgrasante micáceo.

La altura máxima de lo conservado es de 0'152 m. y el diámetro máximo 0'225 m. La altura del cenicero es de 0'09 m.; el diámetro del fondo 0'190 m. y el de la parrilla 0'15 m. Los ejes del respiradero son 0'065 m. y 0'033 m. (Lám. I, 3).

No son muchos los paralelos que hemos podido encontrar para estos hornillos, ya que la cerámica árabe y mudéjar es una parcela de la Arqueología que ha sido muy poco estudiada, no existiendo una tipología general sino trabajos parciales muy localizados. El cenicero de un anafe semejante a nuestro número 1, se ha encontrado en excavaciones realizadas en Almería cuya cerámica ha sido estudiada por la Dra. Dorotea Duda que fecha este fragmento en los siglos X-XI (10). También hay uno procedente de Ocilis (Medinaceli), Soria, clasificado por D. José Ramón Mélida como canjilón, que se encontró con monedas de Abderramán II, Alhaquen II e Hixem II y con una cris-

(8) BERMUDEZ PAREJA, Jesús: *Quemadores de perfumes de la Alhambra*. Mem. Mus. Arq. Prov., vol. XIII-XIV, 1952-53, págs. 42-50.

(9) FERNANDEZ PUERTAS, Antonio: *Braseros hispanomusulmanes*. Cuadernos de la Alhambra, nº 8, 1972, págs. 83-84, lám. VIII b-c, fig. 3.

(10) DUDA, Dorotea: *Spanish-Islamische Keramik aus Almería*. Madrid, 1970, pág. 28, nº 81, fig. 9 c.

tiana de Enrique III (11). Los hay también en el Museo de la Alhambra, de Granada (12), y se encontraron en las excavaciones de la antigua Medina Mayurqa, Mallorca, fechados por el Dr. Roselló en los siglos XI al XIII (13). También tenemos noticias verbales de su existencia en los Museos de Cádiz, Córdoba y Sala Arqueología Municipal de Ceuta. Por ello y, sabiendo que nuestro anafe número 3 de la Calle San Gregorio, zona en que se han encontrado restos de alfarerías árabes de los siglos XII y XIII (14), se halló con materiales de los siglos XI al XVI, podemos asignar a las piezas que hemos dado a conocer una fecha que va de los siglos X al XVI, esto es, período califal a mudéjar.

Los homillos portátiles no dejaron de fabricarse en estas épocas sino que ha continuado su elaboración hasta nuestros días, repitiéndose las mismas formas en la zona de mayor influencia árabe, como uno procedente de Arroyo de la Luz (Cáceres) (15), con otros diferentes en Castilla y Cataluña. Su utilización lógicamente ha quedado reducida a algunos núcleos rurales y, en muchos casos, a meras representaciones etnológicas conservadas en los museos.

Al referirnos a los paralelos de estas piezas cerámicas y a su dispersión, vemos como los mismos se han encontrado en lugares diversos de nuestra geografía, por lo que podemos considerar a este tipo de cerámica como uno de los factores de unidad de las artes industriales mudéjares que no por ser consideradas como menores, dejan de ser lo suficientemente importantes.

(11) MELIDA, J.R.: *Ocilis (Medinaceli)*, Soria. Memoria Junta Sup. Exc., nº. general 82, 12 de 1924-24, Madrid, 1926, págs. 11 ss., lám. 5 nº. 5.

(12) BERMUDEZ PAREJA, Jesús: *Op. cit.*

(13) ROSSELLO-BORDOY, Guillermo: *La cerámica árabe en Mallorca. Avance sobre su tipología y cronología*. Sep. de Mayurqa, 14, 1975, pág. 224, fig. 13.

(14) CARRIAZO, Juan de Mata: *Una zanja en el suelo de Sevilla*. Diario ABC 16-9-1960.

(15) PADILLA MONTOYA, Carmen: *La cerámica del fuego*. Rta. NARRIA, nº. 8, 1978, pág. 22.



1



2



2

*Anafes del Museo Arqueológico de Sevilla.*



## SECCION PRIMERA. DISCUSIONES

Organizado por el Instituto de Estudios Turolenses (C.S.I.C.), de la Excma. Diputación Provincial, el día 19 de noviembre de 1981 se celebraron en Teruel las dos primeras sesiones de trabajo.

El profesor *Enrique Domínguez Perela* leyó su ponencia "Notas sobre arquitectura mudéjar", desarrollándose a continuación el pertinente intercambio de ideas suscitadas por dicho trabajo. A este respecto el Dr. Yarza Luaces insiste en destacar que el arte hispano-musulmán no ha sido infravalorado, de modo que el mudéjar en concreto ha sido muy estudiado; así, lo musulmán se trata en relación a la música, la literatura, etc.; en síntesis, lo oriental ha llamado la atención y la polémica no debe llevar a exageración. De otra parte, España es muy compleja, de manera que el País Vasco, Asturias, Navarra, etc., no han tenido esa influencia, por lo tanto hablar de colonialismo occidental es algo excesivo.

Interviene el Sr. Antero García, Delegado de Arte Sacro en Murcia, haciendo constar que no se ha tratado del arte mudéjar, de lo mudéjar. En este sentido destaca que los mudéjares en el Reino de Murcia también poseían su arte puro, por ejemplo en Chinchilla y Caravaca, posteriormente, en los siglos XVII y XVIII, se usa para las iglesias cristianas esa herencia mudéjar.

El Sr. J. L. Corral indica la importancia de ese arte, ya que la construcción en ladrillo y madera necesita una mayor capacitación técnica que la solicitada por otros materiales.

El Dr. Sebastián López precisa la necesidad de definir el *estilo*, siguiendo esquemas diferentes a los establecidos por Lampérez. Se manifiesta contrario a la idea de que lo musulmán haya sido infravalorado.

Tras ese intercambio de opiniones, el Sr. Domínguez Perela responde a ellas, señalando que es en este tipo de congresos donde se debe plantear la polémica, máxime teniendo en cuenta que en cuatro siglos no se ha podido definir el arte mudéjar, siendo preferible hablar de arte hispanocristiano.

A continuación procedió a leer su ponencia el profesor *Pedro J. Lavado Paradinas* sobre "El arte mudéjar desde la visión castellana". Tras su lectura, el Sr. Antero García hizo hincapié en su anterior intervención, y el Dr. Nuere hace algunas puntualizaciones, en el sentido que en el arte mudéjar se está hablando de técnicas nuevas, de modo que se ha dicho que el lazo de ocho y el de cuatro son típicos de la arquitectura española, cuando son consecuencia de los lazos apeinazados, y en esta misma línea se pueden contrastar otros ejemplos.

La profesora Costa Palacios insiste en que se ha utilizado como elemento definitorio del mudéjar el ladrillo, cuando opina que eso no es cierto. Existe mudéjar de sillería, caso de Córdoba. Respecto a la nota de precariedad en lo económico que acompaña a las construcciones mudéjares, observa que esto es propio de lugares que sufren el descalabro de la conquista.

Contesta a dichas interrelaciones el Dr. Lavado Paradinas, indicando que en Murcia ha visto obras muy tempranas o muy tardías, sobre todo de finales del siglo XV. En cuanto a las técnicas importadas, anota que hoy se están haciendo comparaciones con el arte bizantino, pero las techumbres con lazos de ocho, doce, etc. son propias del norte de África y España, e insiste en que el de ocho está relacionado con las techumbres españolas. Por lo que se refiere a Córdoba, acepta que la cantería también es importante, más las obras de allí son posteriores al siglo XIV.

Posteriormente tuvo lugar la presentación de la ponencia del profesor *Gonzalo Borrás Gualis*, "Factores de unidad en el arte mudéjar aragonés". En el diálogo consiguiente participa el Sr. Valdés, planteándose algunas cuestiones, pues si en Castilla-León aparecen unas cien iglesias, o restos, aproximadamente, y el Dr. Ladero-Quesada apunta una proporción del 0'5 por cien de mudéjares, para Aragón estas cifras no se corresponden con el número de construcciones citadas en este último caso, por lo que insiste en la presencia de cuadrillas de constructores, comentando que el profesor Julio González ha escrito que en el siglo XII de cada 7 albañiles 5 eran mozárabes. De otra parte, le ha llamado la atención el uso del ladrillo; en Sahagún todo se convierte en tal material (por ejemplo en San Tirso, comenzada la iglesia en románico, se termina en ladrillo), cree al respecto que debieran estudiarse los Fueros de esa población. Sobre el término mudéjar admite que es problemático, pero funciona por ahora.

Dado el carácter de la intervención, no ha lugar respuesta por parte del ponente.

Leen después su ponencia sobre "La crisis económica en el origen del arte mudéjar aragonés" D. *José L. Corral* y D. *José C. Escribano*. Tras conocer dicho texto, plantea el Dr. Sebastián López la cuestión de que la armadura de la catedral turolense responda a una crisis económica, aunque ello lleva aparejado el problema de la cronología de dicha obra; opina que no hay diferencias económicas importantes entre cristianos y mudéjares.

El Dr. Lavado Paradinas se muestra de acuerdo con la idea de las crisis económicas como factor a tener en cuenta en la evaluación de las edificaciones mudéjares, aunque de este fenómeno se salvarían las catedrales y los grandes monasterios.

El Sr. Mañas Ballestín incide en estas intervenciones, señalando que el auge de la pintura gótica en Calatayud nace en 1464 y termina a principios del siglo XVI, por una demanda de las iglesias de Calatayud y Daroca; incluso es posible ampliar este esquema a los plateros, desde mediados del siglo XV a mediados del XVI.

El Sr. Domínguez Perela apunta que el cambio de piedra a ladrillo no supone discontinuidad constructiva ni de secuencia cronológica.

El Sr. Valle dice que existen razones para afirmar que los monjes no actuaron como colonialistas, hay exceso de parcelación, olvidándose que a ambos lados de los Pirineos las construcciones formaban un conjunto muy compacto.

El Dr. Almagro Basch recomienda no cerrarse demasiado en los determinismos económicos, así los Heredia construyen en piedra en Teruel al igual que los franciscanos.

Responde a este diálogo el Sr. Corral, quien matiza que la cronología de la catedral de Teruel no es difícil de obtener; está de acuerdo con lo anotado por el Dr. Lavado y el Dr. Almagro; finalmente, aclara que ha citado al profesor Mañas en el sentido de darle la razón en su estudio.

La profesora *Mercedes Costa Palacios* presenta su comunicación "Aspectos del mudéjar cordobés". Posteriormente se inicia el turno de intervenciones y lo hace en primer lugar el Sr. Mañas Ballestín, que destaca la existencia del mudéjar en piedra, presente también en Baeza, Ubeda, Andújar, Jaén, etc.; todas estas obras con una datación bastante temprana. Responde la autora de la comunicación, observando que los ejemplos por ella puestos son de los siglos XIV y XV; repite que las edificaciones mudéjares en piedra son importantes.

Por último, el profesor *Martín Almagro Basch* trata de su ponencia "El problema de la prioridad cronológica de la cerámica de Teruel en relación con la de Paterna". Se procede después a conocer el intercambio de ideas y opiniones sobre el tema. El Sr. Corral en principio está de acuerdo con lo planteado, aunque no acepta como fecha del Fuero de Teruel la de 1177, ni que tenga la población en ese momento un contexto ur-

SECCION PRIMERA. DISCUSIONES

banístico suficiente como para tener un fuero; anota que desde mediados del siglo XIV la cerámica valenciana se extiende por todos los mercados.

El Dr. Lavado Paradinas no ve la posibilidad de que antes del siglo XIV exista esa cerámica; las monedas halladas en algunas excavaciones no le parecen concluyentes a la hora de establecer cronologías, pues las técnicas no dan fechas anteriores al siglo XIV.

Contesta el Dr. Almagro a dichas objeciones, llamando la atención sobre el hecho de que existe una monografía sobre el Fuero de Teruel, publicada por el Instituto de Estudios Turolenses. Respecto a la segunda cuestión, destaca que las torres de Teruel se iniciaron con anterioridad al siglo XIV.

Una vez leídas las distintas ponencias y comunicaciones se cerró esta sesión de trabajo.

Teruel, 19 de noviembre de 1981