



ABRIR VOLUMEN I

Carmen Rallo Gruss

**Aportaciones a la técnica y estilística de
la Pintura Mural en Castilla
a final de la Edad Media.**

**Tradicción e Influencia Islámica
Vol. II**

Memoria de tesis Doctoral
dirigida por M^a Angeles Piquero López
profesora titular del Departamento
de H^a Arte I Medieval

Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

1999

PARTE III :

OBRAS “DE LO MORISCO”

EN CASTILLA

CAP XII.- LOS INICIOS DE LA PINTURA “DE LO MORISCO”

1- La mezquita del Cristo de la Luz (Toledo)

En respuesta a manifestaciones del arqueólogo don Rodrigo Amador de los Ríos censurando las actuaciones del Arquitecto restaurador, don Ricardo Velázquez Bosco expone al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes un informe de la Comisión de Monumentos el día 12 de julio de 1910¹. Este informe es sumamente ilustrativo en lo relacionado con los criterios selectivos de la intervención restauradora² en los paramentos del Cristo de la Luz, y nos sirve como punto de referencia para lo que nos vamos a encontrar al estudiar la ornamentación del monumento:

En su segunda página dice :”Que respecto de que el interior de la parte árabe haya sido enlucido, como todos la hemos conocido, habiendo dejado al descubierto el ladrillo el señor Arquitecto restaurador de dos pequeños trozos, la Comisión cree que sería conveniente quitar todo el enlucido desde las impostas de las nueve interesantes cúpulas que cubren el recinto, para que ese modo quede manifiesta la estructura de tan singular fábrica” (felizmente no se llevó a efecto, en la actualidad esas cúpulas están enlucidas, y en apariencia por morteros originales que conservan trazas de policromía)

Para continuar: ”En este estado contradictorio de opiniones, conforme la Comisión con la del Sr. Amador y con la del Sr. Arquitecto director, de que estuvo guarnecida, en cuya forma ha llegado hasta nosotros, opina, sin embargo, que debe dejarse sin guarnecer toda la parte baja a fin de que quedando al descubierto sus fábricas, puedan estudiarse....**Todo lo que sea dejar al descubierto la fábrica para que sean apreciables los elementos y caracteres de su construcción, los extraños**

¹ *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 16, (1910), pp. 128-131.

² Restauración impulsada desde la propia Comisión de Monumentos en 1908 (*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 7 (1908), pp. 15-16).

enlaces de las distintas épocas que modificaron el monumento, es favorecerle del modo más útil al estudio”.

En la tercera página, añade :”Que en el interior, de la parte mudéjar, todos los lienzos de pared, arcos ciegos y cascarón de la cúpula que conservan pinturas debidas al arte cristiano, e interesantísimas, deben ser conservadas con la mayor escrupulosidad ...por el contrario, la bóveda del tramo que precede al ábside, y que es un importante ejemplar debe dejarse sin enlucir para que se aprecie su estructura, y que asimismo deben dejarse sin enlucir el ábside con sus arquerías...”

En conclusión prevalece el valor del monumento como objeto de estudio que su propio mantenimiento. Este error, que falsea la realidad mostrándonos el monumento en un estado que nunca existió, como un esqueleto sin piel ni carne, nos priva de elementos (morteros no pintados) que también pueden formar parte de la investigación. Además, el punto más grave es que con estos criterios debilitan la obra hasta tal punto que su degradación es potenciada: los ladrillos, sin piel de protección se degradan y desaparecen, los enlucidos pintados seleccionados para ser conservados, como islas sin agarre perimetral, se desprenden y caen. Lo conservado en la actualidad, en referencia con los enlucidos que nos interesan, es menos de la mitad de lo que existía en la fotografía que nos muestra Gómez Moreno³, donde la ornamentación está rodeada y sujeta por enlucidos perimetrales. En la actualidad está en un estado muy precario de conservación.

Veamos ahora un poco de historia para poder determinar a qué fecha corresponde esa pintura mural, aunque debemos tener en cuenta que durante las diferentes remodelaciones sufridas por el monumento se actuó sobre la decoración, existiendo diferentes resultados en distintas épocas :

La mezquita de Bab-al-Mardun, o ermita del Cristo de la Luz, de la que cuenta la leyenda que ya existía en su emplazamiento un edificio religioso en el 568, fue construida el año 999-1000 por Musa ibn Alí y Sa'ada, y costeada por Ahmad ibn

³ GÓMEZ MORENO, M., *Arte mudéjar toledano*, Madrid 1916, p. 11.

Hadidi⁴. Monumento último del arte califal, puede ser considerado también el primero que ha llegado hasta nosotros del arte mudéjar toledano. Cuando Alfonso VI conquista Toledo, aunque se sigue conociendo por su nombre árabe⁵, se convierte en iglesia bajo la jurisdicción del abad y obispo Bernardo, que emprende la primera remodelación.

En 1182, Alfonso VIII cede el edificio a los caballeros de la Orden de San Juan bajo el nombre de la Santa Cruz, pero a causa de la existencia de una imagen denominada la Virgen de la Luz, va a ser conocido por ese nombre. Con estos caballeros hospitalarios es consagrada como iglesia en 1187 tras una nueva remodelación, a la que se considera pertenece el ábside de ladrillo que agranda el edificio tras el derribo del muro de quibla; ábside de amplio círculo interior y poligonal de once lados al exterior, en plena concordancia con el edificio cuadrangular musulmán al que está adosado.

El cardenal Mendoza recupera la ermita para la sede arzobispal y efectúa una gran restauración, seguramente a ella se debían los muros que ocultaban las pinturas de las paredes laterales del añadido arquitectónico mudéjar. En una reparación de cubiertas efectuada en 1871 por los arquitectos don Mariano López Sánchez y don Ramiro Amador de los Ríos, el 6 de Diciembre descubren el paramento original tras esa falsa pared y, eliminándola, las hornacinas en el muro y las pinturas. El hallazgo fue dado a conocer por don José Amador de los Ríos en el primer volumen del *Museo Español de Antigüedades* (1872), pp. 383-509.

Las pinturas del Cristo de la Luz pueden clasificarse en tres conjuntos. El primero en el tiempo es de ascendencia románica y está compuesto por un Pantocrator rodeado por el Tetramorfos (del que sólo se conserva el águila de San Juan y parte del toro) que se localiza en la bóveda de horno de ábside, y por figuras de santos ubicadas en las hornacinas ciegas de las paredes laterales de la sala que antecede al ábside y en el intradós del arco triunfal.

⁴ Según consta en la conocida inscripción de su fachada descubierta por el pintor Manuel Tovar en 1899.

⁵ Como Bab-al Mardun sigue constando en documentos mozárabes de 1156, y aún de 1221 (*apud* PÉREZ HIGUERA, T., *Paseos por el Toledo del siglo XIII*), Madrid 1984, p. 23.

El segundo está compuesto de un zócalo hispanomusulmán y una franja con letras cúficas que rodea el arco triunfal de entrada al presbiterio, es el que corresponde al tema de nuestro estudio.

El tercero, con figuras en movimiento que nos están hablando ya de tiempos góticos, ocupa la pared del lado del Evangelio de la sala anterior al Presbiterio. Allí están representados, en la pared frontal, un alma elevada llevada al cielo por dos ángeles (lo que puede hacer referencia a un lugar funerario), y en la lateral bajo un arcosolio, un conjunto de figuras de las cuales una parece ser Jesús (¿Resurrección de Lázaro?). El estado de estas pinturas es penoso, por ello es casi imposible su identificación⁶. Tampoco sería fácil determinar su temática en el tiempo de su descubrimiento, porque no hemos encontrado su descripción en el texto de Amador de los Ríos, y en los dibujos coetáneos, conservados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, esa zona se ha resuelto con una mancha indeterminada⁷

El conjunto que se puede atribuir a una influencia islámica se extiende por las zonas bajas de la sala que antecede al ábside, con una altura de 1,30 m actualmente (parece que alguna zona superior está aún cubierta por restos de enladrado).

Esta decoración se dispone en tres bandas⁸. La primera, de fondo rojo donde los dibujos están en reserva en el color del mortero, es un tema vegetal en donde los tallos acaban en un tema muy difundido en tiempos almorávides y almohades (ver *Figura 20 y*

⁶ Los temas se podrían relacionar con los que decoran la ermita de la Virgen de Cabañas de la Almunia de Doña Godina, que corresponden a varios sepulcros, entre ellos el de fray Raimundo Albert, muerto en 1333.

⁷ (Gabinete de dibujos del Museo de la Academia, referencias 386 y 387, autores AMADOR DE LOS RÍOS ; R., y LÓPEZ SÁNCHEZ, M.). Esa mancha era indeterminada pero con color. En la actualidad es blanca, correspondiendo a una pérdida de mortero.

⁸ Malamente se puede llegar a esta descripción ante los restos actuales. Para poder realizarla, tanto del zócalo como de la franja del arco, se ha utilizado la fotografía de Leoncio de Miguel, para GÓMEZ MORENO, 1916 *opus cit*, p.11.

21, donde se muestra la ornamentación de la Kutubiya, con motivos muy similares), la palma lisa con hojas asimétricas en cuyo centro se dispone una especie de piña. Por encima de él dos cintas se van entrecruzando formando polígonos cuadrangulares y hexagonales alternados. Como remate, una banda de arquillos entrecruzados forman flores trilobuladas en cuyo centro se dibujan tres puntos a modo de semilla. El motivo enlaza la decoración de este monumento con la del Palacio de Galiana, donde se repite exactamente igual.

Enmarcando el arco triunfal se disponían dos franjas, en la interior se desarrollaba una inscripción en caracteres negros sobre fondo de retícula roja. En la exterior un motivo de palma doble, desaparecido en la actualidad completamente ⁹.

Gómez Moreno nos habla que entre su decoración existía “un gran pez”¹⁰.

Amador de los Ríos nos describe la técnica de ejecución de estas pinturas : Sobre un mortero de barro de 1 o 2 mm con yeso o cal y paja, se pinta el dibujo con “tinta entre aplomada y violácea ...de primera intención, sin calcos, no hay huellas de punzón o pintura grabada, sólo hay una línea roja, sin retoques ni arrepentimientos y sólo reforzada con una tinta oscura.. ” Hablando del aglutinante dice “...todos estos colores se hallaban fijados en la pared de tal manera que al pasar con insistencia el dedo, lejos de borrarse, parecían cobrar más lustre. Sometidos, sin embargo, a la acción de una esponja o paño húmedo cedían desde luego, hasta descubrirse la preparación o aparejo sobre el que se asentaban...”

Como consecuencia de nuestro examen organoléptico de las pinturas mudéjares del Cristo de la Luz, podemos decir: el soporte de la pintura mural se compone de tres estratos diferentes, el primero, más grueso es una mezcla con tierra arcillosa, su grosor es diverso según las irregularidades del muro. El estrato intermedio, de aproximadamente un centímetro es muy blanco; y el superior es muy fino, como de 2 o 3 mm, y en algunas zonas presenta brillo satinado. Sobre él se extiende la pintura, de la

⁹ En su lugar existen trazos de un motivo geométrico, explicable el cambio por una destrucción y un posterior repinte.

¹⁰ GÓMEZ MORENO, M., 1916, *Ibidem*, p. 20.

que no hemos encontrado dibujo grabado preparatorio¹¹. El color corresponde a la almagra o tierra roja.

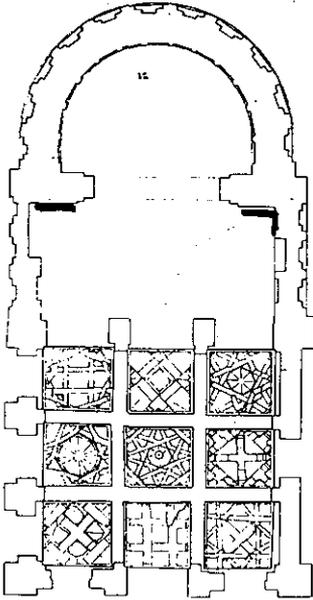
El análisis de laboratorio nos determina que en los tres estratos de mortero existe una mezcla de cal y yeso, con arena. Si esta mezcla fue voluntariamente preparada o corresponde a un resultado de un material con impurezas, o por contaminación posterior, es algo imposible de determinar. Por esos resultados, a los que hay que añadir la posible falta de dibujo preparatorio grabado, es muy difícil que el color se aplicara al fresco. Sin embargo, ha sido imposible determinar el aglutinante utilizado para darle adherencia al pigmento, quizás porque con el paso del tiempo ha prácticamente desaparecido.

Si los motivos decorativos los volveremos a encontrar en el Palacio de Galiana (incluso los dos tenían motivos zoomorfos), también esta técnica de ejecución, con mezcla de yeso en el mortero, excepcional en todos los ejemplos analizados, se repite en ese monumento lo que lleva a pensar en una semejante procedencia y a datar esta ornamentación del Cristo de la Luz más tardíamente que su consagración, ya hacia mediados del siglo XIII.

¹¹ Hay que tener en cuenta las dificultades de percibir bien estas características: Sobre toda la superficie, con una suciedad generalizada, aún quedan restos de un enlucido mal eliminado que debió cubrir este zócalo.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : TOL / 01 /96

<p>OBRA</p> <p>Cristo de la Luz (Toledo)</p>	
<p>TEMA</p> <p>Zócalos y franja enmarcando arco</p>	
<p>LOCALIZACIÓN</p> <p>Sala anterior al ábside</p>	
<p>CRONOLOGÍA</p> <p>Siglo XIII</p>	
<p>DIMENSIONES</p> <p>Zona derecha :75 x 90 cms Zona izquierda : 100 x 130 cms</p>	
<p>TÉCNICA</p> <p>Tres estratos de mortero, el inferior con barro y paja. No dibujo grabado aparente.</p>	<p>ANALÍTICA</p> <p>Gráficos 8a, 8b1, 8b2, 8c</p>
<p>DESCRIPCIÓN</p> <p>En el zócalo tres franjas. La inferior, decoración floral, la intermedia con entrelazos, y la superior de arquillos entrelazados. Franja perimetral del arco con inscripcion cúfica</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN</p> <p>Muy mal estado de conservación. Los morteros no tiene adhesión ni entre ellos ni al muro, están desprendiéndose. Grandes lagunas Sobre la superficie, aún restos de antiguo encalado y suciedad generalizada. Necesita intervención urgente.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS</p> <p>29-11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 30-1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 54-21A, 22A 110-7, 8 112-30,31,32, 33, 34, 35, 36, 37</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA : Amador de los Ríos,J.,1872.-Amador de los Ríos,J.,1905, p.80.- Lambert,E.,1925, pp.17-20.-Marçais,G.,1926, pp.238-241.-González Simancas,M.,1929, pp.152-160.-Lámperez y Romea, 1930,pp.206-209.-Contreras,R.,1931,p.220.-Leví-Provençal,E.,1931.Terrasse,H.,1932,pp.168- 172.-Ocaña,M.,1949,p.181.-Marçais,G.,1954, pp.151-152.-Mayer,L.A.,1956,p.107.-Torres Balbás,L.,1973,pp.609-612.-Pavón Maldonado, B.,1973,pp.53-53.-Yarza,J.,1979,pp.315-316.-Pérez Higuera,T.,1984,pp.23-24.-Delgado,C., 1987, pp.283-303.-Abad, C., 1991, p247-250.-Pérez Higuera,T., et alii, 1994,pp.317-325</p>	

2-El Palacio de Galiana (Toledo)

Sobre este monumento, situado en la vega a orillas del Tajo, extramuros de la ciudad de Toledo, existen muchas leyendas entremezcladas con la historia. Para empezar, acerca del propio nombre se plantean varias versiones, desde que fueron habitados estos palacios por una hija del rey moro Galafre llamada Galiana¹², hasta que esa denominación es un topónimo por corresponder al camino que, pasando por Guadalajara, iba por Zaragoza y llevaba a las Galias (Menéndez Pidal).

Por otro lado, la denominación de “Palacios de Galiana” se vinculaba en la Edad Media a otro edificio situado en zonas del Hospital de Santa Cruz y anexas, en el Alficén, junto al Alcázar, donde existían unos palacios de Al-Ma'mun, citados con ocasión de la cesión por Alfonso VIII en 1210 a la Orden de Calatrava de lo “que dizen aver sido los Palacios de Galiana, dentro de los muros de Toledo”¹³.

Al desaparecer físicamente esos palacios “intra muros” en 1505, cuando los Reyes Católicos construyen el Hospital Real, el nombre se traspasa a otro palacio que poseía al-Ma'mun fuera de la ciudad, a la orilla del río.

Se dice que en este lugar junto al río Al-Ma'mun (1043-1075) mandó construir la “Huerta de la Noria” que según el Idrisi fue la más importante huerta de las conocidas¹⁴. Tras la conquista cristiana es denominada Almunia Real, más tarde el

¹² Las historias de la mora Galiana son recogidas, de distintos autores, por AMADOR de los RÍOS, J., *Toledo pintoresca*, 1845, pp.298-300.

¹³ PÉREZ HIGUERA, T., 1984, *opus cit*, p.33.

¹⁴ *Apud* TORRES BALBÁS, L., *Ciudades hispanomusulmanas*, t. I, pp. 143-148.

PÉRÈS, H., (*La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle*, París 1953, pp.151-152) también lo recoge así, situando aquí esa noria y el poema compuesto por al-Batalyawast en su visita al lugar :

”1.O spectacle qui, si je contemple sa splendeur, me rappelle la beauté du paradis éternel !

2.Terre de inuse, ciel d'ambre, nuée de nadd et pluie fine d'eau de rose !

3.L'eau est comme du lapis-lazuli avec lequel les gueules des lions-fontaines façonnent des perles...

5.On voit cette eau s'enorgueillir, lorsqu'al-Ma'mun s'y arrête, comme la demoiselle quand elle se pare du collier

nombre se cristianiza a “Huerta del Rey”, hasta el siglo XVI, donde adquiriría el nombre actual. El arzobispo Jiménez de Rada cuenta que esta quinta fue habitada por Alfonso VI cuando asediaba la ciudad¹⁵, y según la Crónica Tudense Alfonso VII recibió allí una embajada del rey de Francia. Se conoce su existencia documentada ya a mediados del siglo XIV por un pasaje de la Crónica de Don Pedro, :...”uno de los hermanos bastardos de Don Pedro rodeó el Tajo y se fue a la huerta del rey hasta que le dieran paso por la Puerta de Alcántara”¹⁶.

En 1502 el edificio, como finca de recreo bajo el nombre de “Huerta del Rey” es visitado por Felipe el Hermoso cuando fue con doña Juana a Toledo para ser jurados herederos de la Corona; para la ocasión había sido restaurada por Jerónimo de Palacios y encargo de la Reina Católica¹⁷. En 1525, el embajador Navagiero lo describe en ruinas¹⁸.

Distintos especialistas fechan el edificio actual en el siglo XIII¹⁹ o en el XIV²⁰, ya que el edificio islámico sufrió varias destrucciones por parte de los almorávides y

7.On dirait que les jardins ont été revêtus des qualités naturelles et de la gloire que possède ce prince...”

¹⁵ JIMÉNEZ DE RADA : *De rebus hispaniae*, l. VI, Cap. XXII, p. 136.

¹⁶ *Apud* PAVÓN MALDONADO, B., 1973, *opus cit*, p. 103.

¹⁷ Cédula Real de 5 de septiembre, donde se pide que paguen al citado maestro 975 maravedíes por “cierta madera que se compró para los Palacios de Galiana que están en la Huerta del Rey, para el reparo dello e limpiar dicha casa”, *apud* DOMINGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid 1993, p. 77.

¹⁸ NAVAGGIERO, A., *Viaje por España*, pp.25-26 :” Antes de llegar a Toledo pasa el río por un llano que le llaman la Huerta del Rey y se riega todo con norias,...es esta llanura hay un antiguo palacio todo él arruinado que llaman de Galiana...las ruinas muestran que el palacio era hermoso..”.

¹⁹ GÓMEZ MORENO, M., *Arte mudéjar toledano*, 1916, p. 13; PAVÓN MALDONADO ; B., *Arte toledano islámico y mudéjar*, Madrid 1973, p. 102.

almohades, la última en 1212. Esa desaparición del edificio original es cuestionada por Pérez Higuera que piensa que “..el actual edificio conserva la estructura primitiva y la obra mudéjar consistió, básicamente, en labores decorativas”²¹, basándose en la planta y estructura islámica compuesta por salas de recepción y una gran alberca central, relacionada por Gómez Moreno con la de la Ziza de Palermo, o el palacio de Morquíl en Córdoba²², y por Cómez Ramos con la al-Amiriya de Almanzor²³.

El edificio cuenta con dos plantas, la baja tabicada en distintas estancias, la alta con dos alas de tres aposentos cada una que abren sobre una gran terraza, organizadas según el tipo islámico de sala alargada abierta a dos alañías laterales.

Precisamente en esas dependencias de la parte alta se encuentra la decoración pictórica. Tres son las salas donde se conserva: la sala central de la panda este, su alañía orientada al norte y la correspondiente a ésta en la panda oeste. Son distintos restos de zócalos, ninguno que nos pueda dar una idea completa de la composición, por lo que podemos tener una visión muy parcial debido a su mala conservación. Sin embargo, ese estado precario, con lagunas que descubren su estratigrafía hasta el ladrillo de la fábrica, nos deja observar muchos datos para definir su técnica de ejecución:

En principio es posible determinar que hubo dos decoraciones distintas, aunque ambas con los mismos rasgos estilísticos en diferentes momentos. Aún se puede apreciar esa superposición en los fragmentos de la sala, y en uno de la alañía contigua.

Comenzando por la primera decoración, se pueden observar hasta tres estratos diferentes de morteros, tendidos sobre el muro de ladrillo. El inferior, muy desigual de grosor por ser utilizado para enrasar las desigualdades del muro, tiene una media de 2 cms, su aspecto es arcilloso y presenta grandes trozos de paja cortada en su interior.

²⁰ TORRES BALBÁS ; L., *Ars Hispaniae : Arte almohade, nazari y mudéjar*, t. IV, Madrid 1949, p. 314.

²¹ PÉREZ HIGUERA, T., *Arquitecturas de Toledo*, Madrid 1994, p. 343.

²² GÓMEZ MORENO, M., 1916, *opus cit.*, p. 11.

²³ CÓMEZ RAMOS, R., *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla 1979, pp.132-134.

Sobre él se conservan las huellas de un picoteado regular en forma de espiga o en trazos paralelos, realizado golpeando con una herramienta punzante, para facilitar el agarre de la última capa.

El intermedio, muy blanco, tiene un espesor de 0,8 a 1 cm, y el superior más fino, el *Intonaco*, mide 0,2 cms de grosor, y contiene una tierra ocre para lograr un teñido en masa y en zonas se conserva pulimentado.

Sobre los dos estratos superiores se conserva el dibujo preparatorio realizado de dos formas: con cuerda teñida en almagre se han tirado las líneas generales divisorias de espacios, con dibujo grabado se han hecho después los motivos de la composición en el enlucido. Por último, con trazo de brocha plana gruesa (4,5 cms aproximadamente), semejante a la utilizada en el Cristo de la Luz, se ha pintado la decoración.

En la segunda decoración se repite el mismo procedimiento de ejecución, salvo que aquí han prescindido del primer estrato de mortero, porque su función de igualar el muro ya estaba conseguida. Por tanto, sólo se compone de dos capas de 0,8 y 0,4 cm, aproximadamente. Para facilitar el agarre de esta nueva decoración se descubre en la superficie subyacente un picoteado desigual.

Por lo poco que se conserva de la primera ornamentación, suponemos que se componía de cintas entrelazadas, hasta una altura de 0,80 m. A partir de esa medida, se podían apreciar distintas composiciones circulares, flor trilobulada con puntos centrales igual a las del Cristo de la Luz, arquillos o formas circulares generadas del entrecruce de las cintas.

La decoración se extendía por todos lados, incluso aún quedan restos en las jambas de las ventanas. La altura que alcanzaba esta decoración debía ser más alta que la actual, ya que Torres Balbás nos dice: "Posiblemente las crujías entre los dos flancos más robustos, a manera de torres, no fueran en principio abovedadas, puesto que las actuales bóvedas cortan la parte baja de los zócalos pintados de la planta superior"²⁴.

En la sala central la decoración cambia, pareciendo de mayor importancia e interés:

²⁴ TORRES BALBÁS, L., *Arte almohade, nazari y mudéjar*, *Ars Hispaniae IV*, Madrid 1949, p.315.

Al conservarse la decoración desde el suelo, la descripción se facilita: Por la parte inferior, dos anchas cintas van entrecruzándose formando lazos rectos y curvos. La zona central, de fondo rojo con los motivos decorativos en reserva, nos hace intuir formas florales y zoomórficas. Esta última se trata de una tortuga (40 x 30) tratada de manera más delicada que el resto, los trazos que delinean su caparazón y patas están realizados con la ayuda de un pincel más fino. El conjunto de remata por otras bandas anchas.

Gómez Moreno también relaciona esta pinturas con las del Cristo de la Luz, por lo que las fecha “anteriores, al parecer” a las yeserías del propio palacio, que data en el siglo XIV²⁵. Parte de esas yeserías muestran el escudo de los Guzmanes, por lo que pertenecen a una fecha posterior a 1397, cuando el palacio pasa a manos de don Alvar Pérez de Guzmán, casado con doña Beatriz de Silva que lo compró a la orden de Jerónimos, dueños de él desde la donación del rey Juan I en 1385. También de mediados del siglo XIII data Pérez Higuera²⁶ las pinturas.

Con esa redecoración del XIV se podrían relacionar los restos, aún más inferiores en cantidad, de la pintura que se superpone. Se trata también de cintas entrelazadas, del mismo grosor que las de la pintura inferior, pero imposible de determinar su composición por la escasez de datos. En lo poco conservado no se puede apreciar dibujo grabado.

La importancia de conservar estas dos decoraciones, muy semejantes (aunque no intencionalmente iguales) en gusto o moda, estriba en que nos ayuda a comprender el verdadero valor de estos zócalos para el señor medieval :

-Siempre los paramentos se protegían con morteros, como parte inherente de la arquitectura

-Estos morteros solían llevar decoraciones, de manera usual y sin darle mayor importancia

-Esas “pieles de sacrificio”, de protección del muro se reponían como parte del mantenimiento del edificio cuando estaban en mal estado, sin ser necesario

²⁵ GÓMEZ MORENO, M., 1916, *opus cit*, p.12.

²⁶ PÉREZ HIGUERA, T., 1994, *Ibidem*, p. 346.

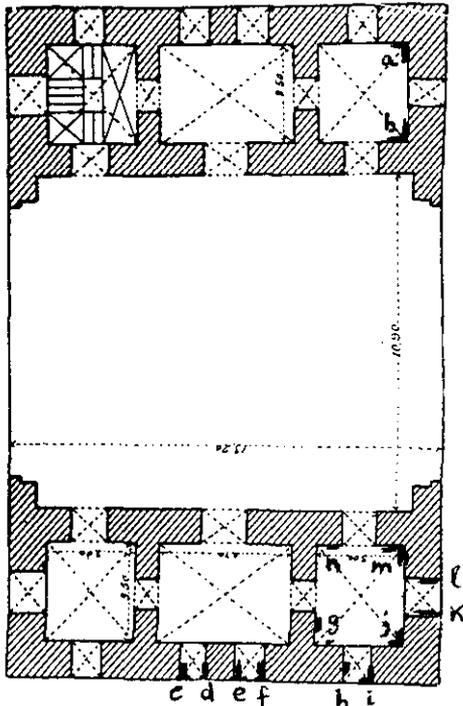
para esa reposición que las modas cambiasen, sino por imposiciones técnicas de conservación.

En cuanto a los análisis químicos de los morteros dan unos resultados muy semejantes entre las dos decoraciones y con los del Cristo de la Luz, es decir, son morteros de cal y arena con gran cantidad de yeso.

Sin embargo, los colores son insolubles en medio acuoso como resultado de una buena carbonatación, el mortero tiene también gran proporción de cal, y ese dibujo preparatorio grabado. Esto nos haría suponer una técnica al fresco, resultado que sería extensible para la decoración de la Mezquita toledana, con alguna mezcla de yeso en sus morteros de cal, lo que sería ratificado por el estado de conservación que ambos conjuntos presentan: no existe problema real en la conservación de la policromía, bien carbonatada y fija, el problema está en el desprendimiento de esos morteros, por mal mantenimiento del muro (debido a humedades principalmente).

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : TOL /02 /97

<p>OBRA</p> <p>Palacio de Galiana (Toledo)</p>	
<p>TEMA</p> <p>Zócalos</p>	
<p>LOCALIZACIÓN</p> <p>Sala y alañías del Norte de la Planta Superior</p>	
<p>CRONOLOGÍA</p> <p>Siglo XIII</p>	
<p>DIMENSIONES a:90x80, b:65x77+50, c:78x37, d:103x35+14, e:70x27, f:92x70+33, g:25x35, h:94x30, j:48x59+66, k:34x23,5+7</p>	
<p>TÉCNICA.</p> <p>Tres estratos de mortero. Dibujo preparatorio pintado con cuerda y almagra y grabado.</p>	<p>ANALÍTICA</p> <p>Gráficos 20, 21, 21a, 36</p>
<p>DESCRIPCIÓN. Hay superposición de dos decoraciones semejantes. En la inferior, dos zonas pintadas con almagre sobre el color del mortero, la inferior de cintas entrelazadas en las alañías, temas florales y zoomorfos en la sala central. Por encima, entrelazos curvos</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN</p> <p>Muy precario. Ya existen grandes lagunas y los morteros están separados del muro en muchas zonas. La película pictórica se encuentra en mejor estado de conservación. Es urgente la intervención</p>	<p>FOTOGRAFÍAS</p> <p>94-2, 3, 4, 5 48-2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23. 57-21,22,23,24,25,26,27,28.</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA</p> <p>Amador de los Ríos, J., 1845, pp.298-304.-Amador de los Ríos, R., 1899, pp.63-67.- Gómez Moreno, M., 1916, p.11-12.-Torres Balbás, L., 1949, p.312-315.-Marçais, G., 1954, p.28.- Pavón Maldonado, B., 1973, p.95-97, 102-104.-Comez Ramos, R., 1979, pp.130-134.-Porres, J., 1982, p.712-714.- Pérez Higuera, T., 1984, p.36.- Delgado, C., 1987, p.94.-Dominguez Casas, R., 1993, pp. 365-366.-Pérez Higuera, T., et alii, 1994, p.343-347.</p>	

3-Iglesia de San Román

Se consideraba la iglesia de San Román como la más antigua de nueva creación después de la Reconquista de Toledo²⁷. Está documentado²⁸ que fue consagrada por el Arzobispo de Toledo don Rodrigo Jiménez de Rada en 1221, edificada quizás como ampliación de otra mozárabe de nave única, de la que se conservaría el ábside y el tramo anterior²⁹. De difícil comprensión arquitectónica interior, aún más complicada al rehacer el actual presbiterio en el siglo XVI Covarrubias, para Pérez Higuera es el resultado de la yuxtaposición de dos edificios con proyectos diferentes³⁰.

La decoración se presenta como un conjunto unitario y unificador del interior del monumento, siendo uno de los pocos ejemplos que conservan un programa iconográfico completo que invade casi todo el espacio mural. Sin embargo, esta decoración arranca con una línea roja³¹ de los 2,5 m en los paramentos laterales, y a partir de los cimacios (3,80 m) en los arcos de separación entre naves. No se sabe si la decoración que

²⁷ AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Toledo pintoresca*, 1845, p. 260. Allí concede como fecha máxima "principios del siglo XIII o finales del XII", basado en documentos que la citan en 1125. Cuando escribe su estudio, no se conocía la existencia de las pinturas.

²⁸ "...sagro el Arzobispo Don Rodrigo la Iglesia de Sant Roman de Toledo, en XX días de junio, día de Domingo, Era MCCLIX" (*Anales Toledanos*).

²⁹ TORRES BALBÁS, L., *Por el Toledo mudéjar*, 1958, pp. 424-440, basado en un documento que nos habla de esa iglesia del 1125, y ratificado por las excavaciones de 1968, en que se identificó una cripta, situada bajo el presbiterio actual, como el ábside primitivo.

³⁰ PÉREZ HIGUERA, T., 1984, opus cit, p. 131.

³¹ Esta línea es muy sospechosa. Lo lógico es que esa parte baja también llevara mortero como protección, y que en el desencalado, si se había perdido en parte (las humedades de capilaridad del suelo suelen afectar a esas zonas), el borde de terminación fuera desigual, nunca recortado en un nivel igualitario.

correspondería a los zócalos ha existido, aunque siempre llevaría un revoco como protección y seguramente decorado. Torres Balbás en su artículo sobre zócalos pintados dice “han desaparecido (los zócalos)...hay que suponer serían de entrelazos y temas musulmanes, como los descritos”³².

Ramírez de Arellano nos habla de las pinturas de esta iglesia ya en 1921³³ y en 1940-41 fueron restauradas por D. Emilio Moya, eliminándose los revocos y materiales extraños que las tapaban en parte, lo que dio pie a que fuera escrito un artículo monográfico por Camón Aznar en 1942. Fueron nuevamente restauradas en 1968³⁴ cuando la Iglesia se convirtió en Museo de los Concilios y de la Cultura Visigótica.

Esa restauración se realizó con criterios muy diferentes a los actuales, y la excesiva reintegración, incluso sobre la obra original, trajo como consecuencia que en la actualidad sea imposible distinguir el original de lo añadido, a veces con interpretaciones subjetivas. Es necesario comentar esas consecuencias porque el estudio sobre esta obra está condicionado por la visión actual que de ella tenemos hoy en día.

Su programa ornamental, como ocurría en la ermita del Cristo de la Luz, combina escenas religiosas cristianas con motivos hispanomusulmanes, esa mezcla también la podemos observar en su arquitectura (alfices enmarcando arcos lobulados y tumidos, arcos de herradura, en contraste con ábside circular, ventanas con arcos de medio punto, tres naves, etc).

Las pinturas cristianas son fundamentales a la hora de datar esta ornamentación, ya que corresponden todas a un mismo momento y forman un conjunto unitario, no sólo

³² TORRES BALBÁS, 1958, *opus cit*, p. 409, en referencia a los descritos del Cristo de la Luz.

³³ RAMÍREZ ARELLANO, R., *Las Parroquias de Toledo*, (1921), Toledo 1997, p. 255 :”las pinturas de que debe estar cubierta toda la nave y están al descubierto detrás del órgano...es una lástima que no se quite la cal de la iglesia y se descubran las pinturas árabes así como unos rosetones del siglo XIV, de piedra blanca, que están tapados, y uno de ellos se ve desde el departamento de viejas del asilo de San Pedro Mártir..”.

³⁴ Hay que comparar las fotografías que existen en el artículo de Camón Aznar con las pinturas que hoy se ofrecen a nuestra vista para darnos cuenta hasta qué punto están repintadas.

desde el punto de vista iconográfico de la composición, sino que están realizadas sobre el mismo mortero, con una misma técnica de ejecución. Aunque según el artículo mencionado pertenecen a dos manos, una más hierática y solemne (santos), otra con mayor sentido del movimiento (Paraíso), esas escenas religiosas, acopladas a la arquitectura del edificio y enmarcadas por cintas entrelazadas, sarta de perlas e inscripciones cúficas y cristianas, ayudan a datar la obra en el siglo XIII³⁵.

Esta iconografía cristiana se trata de una ornamentación dentro de la tradición española románica con influencia francesa. Su detallada descripción la podemos seguir en el artículo de Camón Aznar³⁶; ángeles en los derrames de las ventanas del tramo anterior al ábside, los diáconos San Esteban y San Lorenzo, tres obispos (entre ellos San Isidoro), tres ángeles de alas gigantescas sobre la Resurrección de los Muertos, el Paraíso, el Pantocrator...Quizás una de las representaciones más importantes sea la de San Bernardo, canonizado en 1174, esa fecha y la de la consagración de la iglesia en 1221, nos dan el límite inferior para la datación de las pinturas³⁷.

³⁵ Un dato más independientemente del estilo nos puede ayudar a datar estas pinturas. En el muro de los pies de la nave central se incluyó una sebka que mutiló el cuerpo de los apóstoles allí representados (cuyas cabezas, por cierto, son las mejor conservadas, por haber estado ocultas por una viga). La inclusión de esas yeserías, que para PAVÓN MALDONADO, B., (*Arte toledano*, Madrid 1973, p. 170), son semejantes a las del claustro de San Fernando en el Monasterio de las Huelgas de Burgos, indica que esas pinturas ya existían con anterioridad.

³⁶ CAMÓN AZNAR, J., Pinturas murales de San Román de Toledo, *AEA XV*, (1941), pp. 50-58. Existe alguna pequeña diferencia, como la escena de la parte superior del testero de la nave de la Epístola. Él la describe como tres ángeles sentados ante atriles, y en la actualidad se presentan así pero con las cabezas con los atributos de los evangelistas, el toro el hombre y el león. No podemos saber si es que al efectuar la limpieza se distinguió mejor estos símbolos, en cualquier caso el pincel del restaurador ha ayudado al reconocimiento de esta iconografía. Otras zonas descritas han desaparecido como los ángeles del tímpano de la puerta de entrada.

³⁷ Para CAMÓN AZNAR, J., 1941, *opus cit*, p. 58. La colocación de una lápida datada en 1262, que rompe el conjunto pictórico, marcaría el límite máximo...si se colocó en ese lugar en esa fecha.

Aunque se han mencionado de dos maestros trabajando en esta decoración, uno cristiano y otro árabe (según apunta Camón Aznar), “parece más exacto hablar de colaboración o mejor de asimilación artística”³⁸

La decoración de tradición islámica se desarrolla alrededor de los vanos, dividiendo las distintas zonas de escenografía pictórica y ocupando espacios arquitectónicos desaprovechados por la temática cristiana y las escenas pictóricas:

En el perímetro de los arcos se desarrolla un despiece de dovelas, alternativamente en blanco y rojo. En estas últimas³⁹ se simula con pintura en blanco y línea negra sobre ese fondo rojo trabajos de yesería, como una perduración arcaica, escenográfica, de temas califales (allí en relieve, aquí pintados). Todo ello va enmarcado por cintas entrecruzadas semejantes a las que ya existían en los enmarques de mosaicos romanos y remate de sarta de perlas blancas sobre fondo negro.

Las pilastras centrales están decoradas con otra yesería simulada en almagra y blanco con línea negra, de igual manera que las albanegas de los arcos de las ventanas y en esa zona alta de las ventanas se aprecian lazos circulares almohades e inscripciones cúficas islámicas, de color blanco sobre fondo negro.

En la nave central, los arquillos polilobulados se enriquecen en sus enjutas con roleos terminados en palmetas asimétricas, semejantes a yeserías en blanco y fondo rojo, cenefas de sargas de perlas e inscripción cúfica en rojo y blanco. Estos motivos de inscripciones han dado pie a la comparación con las ornamentaciones que rodean el arco de la mezquita de Al-Mardum⁴⁰.

³⁸ PÉREZ HIGUERA, T., 1984, *Ibidem*, p. 131.

³⁹ Algunas permanecen sin decoración interior. Como esta carencia no obedece a una localización lógica, suponemos, que son las que el restaurador pintó para completar el conjunto, dejándolas sin ornato para poder distinguir las.

⁴⁰ Para PAVÓN MALDONADO, B., *Arte toledano*, Madrid 1973, p. 171 :” Los artistas de san Román pintan por los mismos años la parte mudéjar de la mezquita del Cristo de la Luz”. Las pinturas que compara, compuestas por roleos con motivos de flora islámica, es un tema que no se ciñe simplemente a un tiempo. Ejemplo de ello es que nos volverán a aparecer muy semejantes en la decoración de las ventanas ciegas de la Sinagoga del Tránsito.

En esta iglesia, en la que ya hemos nombrado dos tipos de inscripciones cúficas, aparecen también en las nacelas letreros ya cristianos, con letras negras sobre fondo blanco, motivo decorativo que tanto éxito va a tener en el Toledo del final de la Edad Media y comienzos del Renacimiento⁴¹.

Pero además existen otra serie de detalles, más sutiles, que, siendo de ascendencia islámica, se entremezcla en las composiciones cristianas. Así las túnicas de los santos y obispos vestidos con telas orientales, representación de animales de una y otra tradición mezclados, etc...

La parte decorativa de San Román no refleja en su totalidad ascendencia islámica, en la parte superior de la nave central encontramos también temas semejantes a los existentes en decoraciones románicas catalanas o asturianas, grecas y bandas, que denotan una pervivencia clásica

Para Camón Aznar⁴² las decoraciones moriscas “presentan una extraña y sorprendente semejanza con algunas ilustraciones del manuscrito del libro de los *Autómatas...el djazari*, que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston. Este libro es, según Kühnel, de origen mesopotámico, y se atribuye al primer tercio del siglo XIII”. Esa miniatura, tiene como esta iglesia, decoración floral en las enjutas, águilas explayadas, pavos, etc. Para Pavón Maldonado, en cambio, la decoración se acerca a las yaserías y tejidos de seda de las Huelgas, “cuyos letreros, además, de aspecto almohade, se repiten en las ventanas de san Román”⁴³

⁴¹ Este tipo de inscripciones, con alabanzas a la Virgen, y con ligeras variaciones del tipo de letra se encuentran por multitud de monumentos toledanos: convento de Santa Fe, convento de San Pedro Mártir, Taller del Moro, Casa del Greco,...

⁴² *Ibidem*, p. 57.

⁴³ PAVÓN MALDONADO, B., 1973, *opus cit*, p. 235.

En cuanto a la técnica, Camón Aznar nos dice “se halla pintada al fresco”⁴⁴, equivocando, una vez más, pintura mural con pintura al fresco. En base a lo que se ve en la actualidad, el mortero observado en uno de los perímetros se compone de una gruesa capa de 2 cm de grueso, y un enlucido de terminación de 2 mm, aproximadamente, sobre

el que se han desarrollado la decoración. Ambos son de yeso, y no ha sido posible apreciar ningún dibujo preparatorio grabado. Las pinturas están pintadas al temple, como corresponde a una técnica de seco. Esta técnica, en pintura religiosa, es la más común en la España cristiana. Así nos lo comenta Ainaud de Lasarte para la zona catalana y este siglo XIII que “se corresponde con la coexistencia de un románico tardío y del gótico”⁴⁵. Al efectuar toda la pintura, ya fueran escenas religiosas o enmarques de carácter islámico en el mismo tendido de mortero, toda ella se realizó al seco.

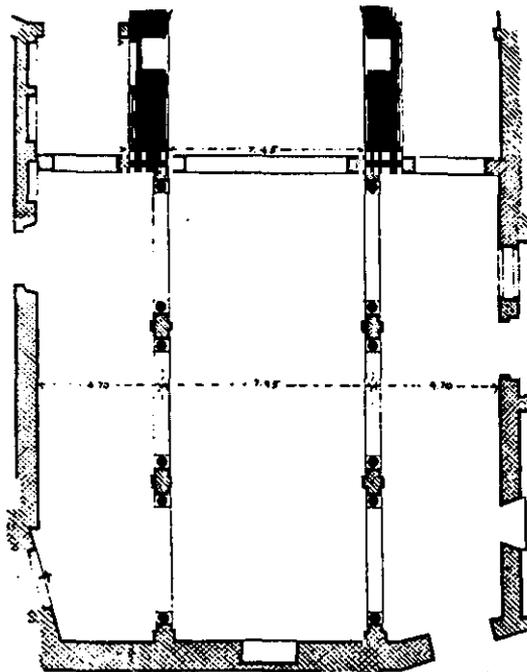
En la decoración de San Román se ha utilizado una gama de colores muy amplia, aunque diferente para las escenas cristianas, donde aparece toda la paleta (azules, verdes, amarillos, rojos, etc), y los motivos decorativos de ascendencia islámica donde predomina el blanco, negro y rojo.

⁴⁴ CAMÓN AZNAR, J., 1941, *Ibidem*, p. 50.

⁴⁵ AINAUD DE LASARTE J., *La pintura catalana...*, Barcelona 1990. “Técnicas”, pp.34-38.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : TOL /03 /97

<p>OBRA Iglesia de San Román (Toledo)</p>	
<p>TEMA Motivos decorativos enmarcando escenas religiosas cristianas</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Por todos los paramentos</p>	
<p>CRONOLOGÍA Siglo XIII</p>	
<p>DIMENSIONES Las mismas que el edificio</p>	
<p>TÉCNICA Al seco, sobre mortero de yeso (dos capas) y colores al temple. No dibujo grabado</p>	<p>ANALÍTICA Esquema nº 73</p>
<p>DESCRIPCIÓN En las enjutas de los arcos, intradós y pilastras, simulación de yeserías pintadas con color blanco, línea negra y fondo rojo. Escritura cúfica y animales de tradición islámica</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Mejor en apariencia que en realidad. Fueron descubiertas bajo un encalado en 1941-42 y restauradas en 1968, con excesiva reintegración. En la actualidad, además de gran suciedad, presentan oquedades.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 130-1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24.....37 131-1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,.....38</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA Amador de los Ríos, J., 1845, pp.260-265.-Bécquer, G., (1857), 1979, p.298.-Parro, S., 1867, pp. 159-161.-Gómez Moreno, M., 1916, p.7.-Ramírez de Arellano, R., 1921, pp.235-236.-Lampérez V., 1930, pp.492-493.-Contreras y Pérez de Ayala, J., 1934, pp.51-52.-Camón Aznar, J., 1942 - Gudiol, J., 1956, pp. 248-250.-Torres Balbás, L., 1958, p.433.-Chueca, F., 1965, p.476.-Porres, J., 1972, p.73.-Pavón Maldonado, B., 1973, pp65-69, 169-171, 234-235.-Yarza, J., 1979, pp.316-317.-Pérez Higuera, T., 1984, pp. 128-131.- Pérez Higuera, T., 1994, pp.233-239.-</p>	

4-Iglesia de Santa Leocadia o Cristo de la Vega

Cerca del Tajo se levanta la iglesia conocida como del Cristo de la Vega, nombre que proviene de la imagen, ya citada en 1612 (donde se sitúa el origen de la leyenda que dará pie a la célebre poesía de Zorrilla), que se venera en su interior.

Sin embargo, durante toda la época medieval su denominación fue la de Santa Leocadia, ya que en este lugar, cementerio extramuros de la ciudad, esta santa estaba enterrada. Famosa por ser el lugar de celebración de los concilios visigodos de Toledo, allí existiría una basílica que fue destruida por los musulmanes⁴⁶ o simplemente abandonada, ya que consta que sus reliquias fueron trasladadas a otras iglesias..

Sobre la datación de la iglesia actual, de la que sólo queda el ábside, existe documentación, citada por Parro, de que se estaba construyendo hacia 1162 con el arzobispo don Juan, considerándose la iglesia más antigua de Toledo⁴⁷. Sin embargo, para otros especialistas su ábside circular, de ladrillo, “más parece corresponder a la segunda mitad del siglo XIII”⁴⁸

De cualquier manera, ese ábside se puede considerar como prototipo de los toledanos mudéjares, en el exterior se estructura en distintos pisos (aquí cuatro) de arquerías ciegas, mediante bandas verticales (que lo dividen en trece tramos) y horizontales, a modo de pilastrillas y cornisas.

Estos arcos exteriores, doblados, responden a tres tipologías, de herradura, tumidos o lobulados. Es en estos arcos, en la zona más protegida donde se ha conservado un fragmento de la decoración exterior.

Descubierto por Teresa Pérez Higuera y publicado ya en 1984, es prueba fehaciente que los edificios mudéjares, aunque utilizaran el ladrillo como material constructivo y como parte de su ornamentación, **estaban revestidos de morteros que protegían sus paramentos y eran motivo de ornamentación, también al exterior.**

⁴⁶ Junto a ella pueden verse las excavaciones arqueológicas, dirigidas por Palol, que han dado luz a una construcción anterior, quizás la citada ya en el año 634 (primer Concilio).

⁴⁷ YARZA, J., *Arte y Arquitectura en España, 500-1250*, Madrid 1979, p. 315.

Se halla situado este fragmento en el tramo recto de la cara este del ábside, en el primer arco de herradura, doblado y ciego, del piso bajo. Sólo es un pequeño fragmento que, protegido por el saledizo del arco, constituiría el borde perimetral y circular de la decoración. Sobre un mortero de cal y arena se ha trazado todo el dibujo (no sólo las líneas de composición, como ocurre en otros casos) con una herramienta punzante, viéndose con luz rasante el diseño grabado.

Una vez realizado ese dibujo, las líneas fueros repasadas con línea fina de almagre rojo. Para terminar por rellenar el fondo con este mismo color, consiguiendo un resultado de entrelazos con tramos rectos y curvos de cintas finas (un centímetro, aproximadamente) que se doblan y entrecruzan sobre sí mismas.

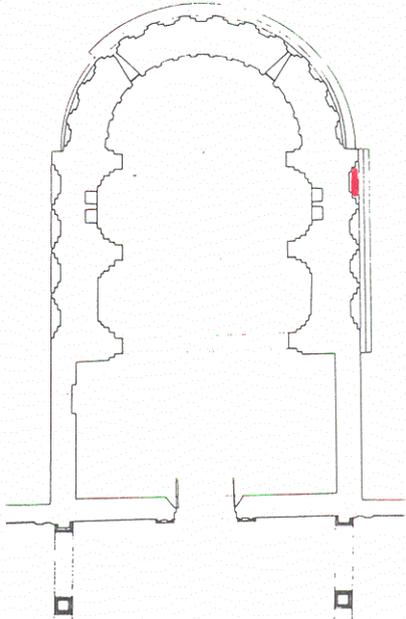
Sólo podemos describir la franja perimetral, del resto de la composición general no poseemos ningún dato. Composición perimetral semejante la encontraremos en las bóvedas de la Torre de los Picos en la Alhambra de Granada, ya de tiempos de Muhammad V. No por esta comparación queremos situar esta decoración del Cristo de la Vega más tardíamente que el siglo XIII, sino sólo proponer unos mismos modelos islámicos para ambos casos, y poder imaginar cómo podría ser esta decoración, que por lo conservado se nos muestra de gran delicadeza y detallismo.

Fc

⁴⁸ PÉREZ HIGUERA, T., *Paseos por el Toledo del siglo XIII*, Toledo 1984, p.117.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : TOL/ 04/ 99

<p>OBRA Iglesia de Santa Leocadia o Cristo de la Vega (Toledo)</p>	
<p>TEMA Ornamentación exterior</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Zona superior de arco ciego del ábside, orientación este</p>	
<p>CRONOLOGÍA Siglo XIII</p>	
<p>DIMENSIONES Radio del arco 37cm, perímetro circular del sector circular 72 cm, ancho máximo 12 cm</p>	
<p>TÉCNICA Mortero de cal y arena, rojo almagre. Dibujo grabado. Pintura al fresco</p>	<p>ANALÍTICA Esquema nº 72</p>
<p>DESCRIPCIÓN Decoración de cinta del color del mortero entrelazada (ancho 1 cm, aprox.) sobre fondo rojo de almagre, con predominio de la recta sobre la curva.</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Milagrosamente, pese estar en el exterior y sólo un fragmento, se conserva en relativamente buenas condiciones de conservación. El propio relieve del arco lo preserva de las inclemencias del tiempo.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 57-16,17,18,19,20,21,22.</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA Amador de los Ríos, J., 1845, pp.278-285.-Parro, S., 1867, pp.176-179.-Palazuelos, V., 1890, p.740.-Ramírez de Arellano, R., 1921, pp.159-164.-Lámperez, V., 1930, p.574.-Torres Balbás, L., 1958, p.431.-Chueca, F., 1965, p.477.-Porres, J., 1971, t.I, pp.352-355.-Yarza, J., 1979, p.315.-Porres Martín, J., 1982, t.III, p. 1300.-Pérez Higuera, T., 1984, p.117.-Abad Castro, C., 1991, pp.232-238.-Pérez Higuera, T., 1994, pp.205-209</p>	

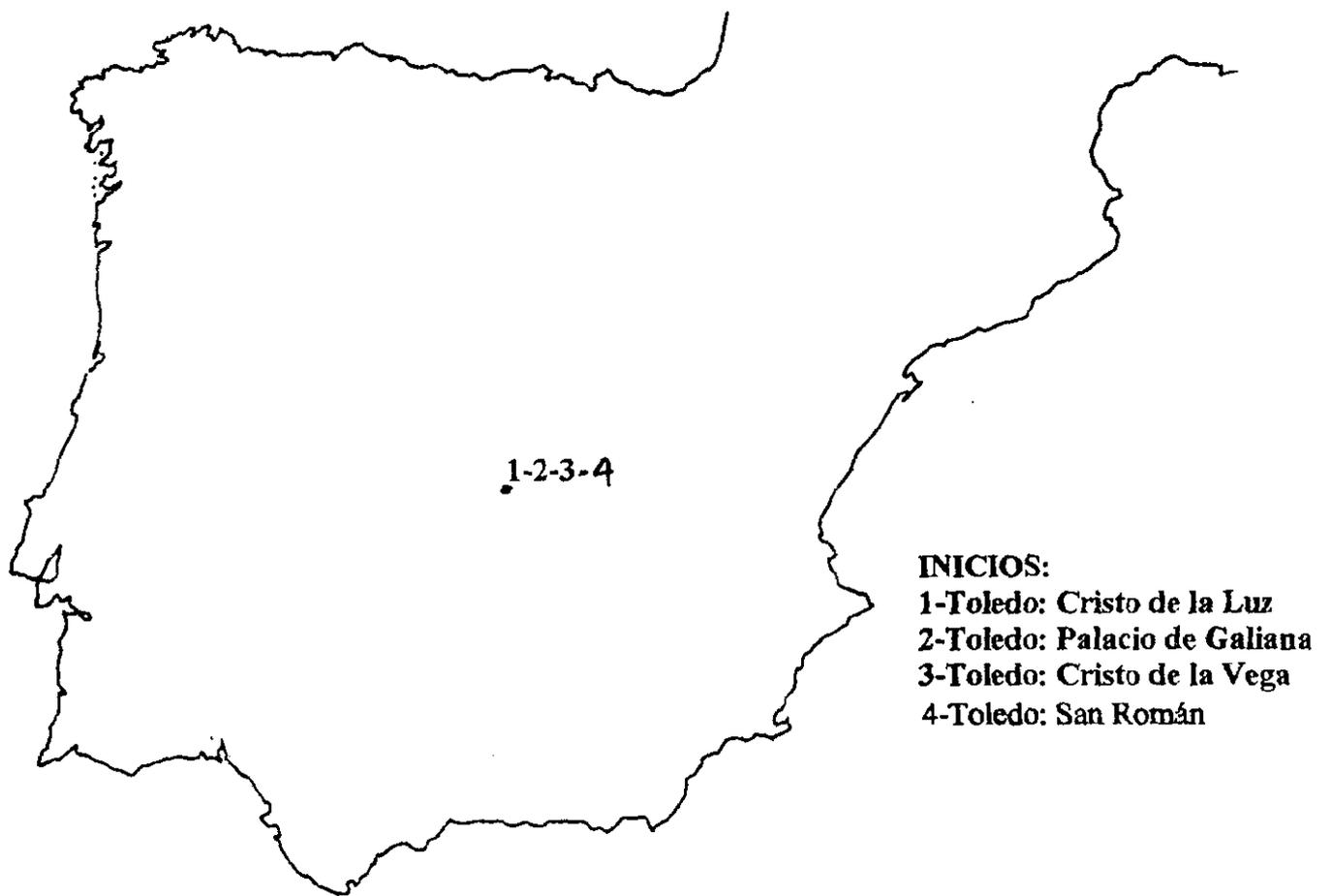


Fig. 36.-Localización de la pintura “de lo morisco” de este Capítulo

CAP. XIII.- EL DESARROLLO PLENO

Los zócalos hispanomusulmanes más antiguos en territorio cristiano que hoy conocemos y hemos visto se hallan en Toledo, caracterizándose por una simplicidad de composición. Otro grupo de zócalos, de datación posiblemente más tardía, participan de una **forma compositiva común, más evolucionada**. Su **realización es más cuidadosa**, hecho ratificado por distintas características como que **el ancho de la cinta entrelazada** que forma los **dibujos geométricos disminuye notablemente** (de 4,5 cms en el grupo anterior a 3 cms, aproximadamente, en todos ellos). Se trata del grupo de zócalos más abundante y disperso, aunque el mayor número de ellos se encuentra en Segovia, y todos (los conservados en la actualidad) se encuentran en la zona de Castilla la Vieja.

Como siempre ocurre en ornamentaciones, su datación es problemática exceptuando algunas bien fechadas como las del palacio de Tordesillas, seguramente las últimas de este tipo, su decoración sirve ya como enlace entre la influencia almorávide y almohade y las nuevas corrientes nazaritas.

Así, podríamos datarlos entre el s. XIII y XIV. Aún sin contar con elementos suficientes para poder asegurar esta datación (a causa de la escasez de restos conocidos, dificultad de las decoraciones para ser datadas, etc, etc, por no insistir siempre en lo mismo), no hemos encontrado ningún ejemplo que nos haga dilatar su cronología hasta el siglo XV como afirma Lavado Paradinas en su capítulo dedicado a la pintura en *Arte Mudéjar*⁴⁹.

Buscando fuentes para este tipo de decoración en pinturas de miniaturas, sin embargo, choca al estudiar *Las Cantigas*⁵⁰ del último tercio del siglo XIII, que no exista

⁴⁹ LAVADO PARADINAS, J M., *Arte Mudéjar, Vol IV de Hª Arte de Castilla y León*, Valladolid 1994, p. 238.

⁵⁰ *Las Cantigas, Códice Rico del Escorial*, edición facsimil, Madrid 1985.

ninguna representación de ello. Precisamente *Las Cantigas* se caracterizan por su gran minuciosidad en presentarnos esa multitud de detalles de la vida cotidiana del s. XIII, no eludiendo azulejos, telas u otras decoraciones pintadas (por ejemplo, los fustes pintados en la Cantiga CCXLII). Incluso existen historias donde se nos ha representado un fondo de claustro con todo el esplendor de su verdor (Cantiga CXXIII), o cortinas/tapices cubriendo las paredes en la comida de nobles y obispos (Cantiga LXVII). No obstante, se podría justificar que no aparecieran zócalos pintados representados en ese libro con el objetivo de dar mayor claridad a las escenas, respetando el fondo blanco del papel. O que, como nos dice M^a Victoria Chico⁵¹, se iluminaran en Sevilla y allí no contaban con ejemplos de estas decoraciones, en este tiempo⁵².

Con esta ornamentación, cuyas características comunes ya fueron comentadas en la Parte I de este estudio, encontramos en Segovia tres ejemplos: el Alcázar, la Torre de Hércules y la Casa Argila⁵³ :

⁵¹ CHICO, M^a V, "Cronología de la miniatura alfonsí", *Homenaje a Azárate*, Madrid 1993-1994, pp. 569-575.

⁵² Cuando se reconquistó Sevilla se podrían apreciar este tipo de zócalos en muchas viviendas almohades como están apareciendo en excavaciones en la actualidad, pero este hecho incluso provocaría un rechazo por representar el poder islámico. En la época de Alfonso X, acabada de reconquistar esta zona, se evitaron los elementos islámicos precisamente para demostrar la supremacía cristiana, prueba de ello es que se construyeron las iglesias alfonsíes siguiendo patrones burgaleses. Más adelante, se utilizó este tipo de zócalos en la propia mezquita de Córdoba, (Ramírez de Arellano y Gómez Moreno nos datan esas pinturas del XIV) y también en la puerta de Sevilla del Alcázar de Carmona, pero ya son tiempos de Pedro I.

⁵³ RUIZ HERNANDO, J. M^o., "La arquitectura civil", en *Estudios Segovianos XXV* (1971) p. 68, piensa que "...Su cronología relativa me llevaría a considerar en primer lugar las de la Sala del Pabellón del Alcázar, seguidas de las de Argila y en tercer lugar las de la Torre de Hércules. Es de notar cómo los tres edificios están inmersos dentro de la corriente cisterciense y podrían datarse en el siglo XIII". No le encontramos suficiente fundamento para estas aseveraciones, ni la pertenencia de sus ornamentaciones al siglo XIII, y aunque el punto de encuentro entre la sobriedad cisterciense y la almohade/almorávide ya fue destacada por TORRES BALBÁS, L., ("Una fase de austeridad artística en el Cristianismo y en el Islam", *Al-Andalus* n^o 21, 1956), es innegable que este tipo de zócalos "de lo morisco" repiten motivos de esas culturas con carácter retardatario.

1-El Alcázar segoviano

Alfonso VI reconquistó Segovia en 1085, y encargó de su repoblación al conde Ramón de Borgoña. A este rey se atribuye la erección del Alcázar⁵⁴ (aunque es probable que en la situación estratégica que ocupa hubiera anteriormente una fortaleza romana y otra islámica posterior) y la muralla que circunda la ciudad, viéndose en ella empotrados lápidas y sillares romanos, incluso del Acueducto.

El reducto palacial consistía simplemente en una torre del Homenaje, que es la que hoy se conoce como de Juan II, y un lienzo de habitaciones que son las que caen detrás de las salas del Solio, Galera y Piñas⁵⁵. Aunque se construyera como edificio de defensa pensando en un posible intento musulmán para su recuperación, éste no tuvo nunca lugar por lo que se pudo desarrollar en su interior un gran programa decorativo.

Tanto Alfonso VI como su hija D^a Urraca habitaron varias veces el castillo y Alfonso VII concedió a Segovia innumerables privilegios, viniendo a constituir, a partir de entonces y junto con Burgos, el núcleo principal y centro de Castilla⁵⁶, donde se celebraron numerosas Cortes y se tomaron importantes decisiones⁵⁷. Las primeras

⁵⁴ OLIVER COPONS, E., *El Alcázar de Segovia*, 1989 (Valladolid 1916), p. 11. QUADRADO, J.M^a, *Salamanca, Avila y Segovia*, Barcelona 1884, p. 549-583, sin embargo, opina que el Alcázar es del siglo XV en gran parte, conservando una parte anterior de tiempos de Alfonso X.

⁵⁵ En enero de 1915 se levantó el piso del patio de honor y ello permitió determinar el trazado de ese primitivo Alcázar: el patio era más estrecho y tenía el suelo mucho más bajo (3 o 4 m), encontrando restos del pavimento original y paramentos enlucidos, a pesar del relleno realizado en tiempos de Felipe II.

⁵⁶ Sus fechas de estancia en Segovia están consignadas en las Crónicas, así como las de la reina, entre 1110 y 1125.

⁵⁷ Por ejemplo, conocemos por la Crónica de Alfonso XI que el 26 de Mayo de 1347 se celebraron Cortes en el Alcázar con el nuevo aparato y solemnidad: "reunidos los Prelados, Nobles y Procuradores de las ciudades (los clérigos a la derecha, los nobles a la izquierda), sentóse el Rey en el alto sitio, colocando al

Cortes de que se tiene noticia en el Alcázar son las de Fernando III en 1220 desde donde partió para la Reconquista de Andalucía en 1224, acompañado por huestes segovianas al mando de Domingo Muñoz.

En 1254 Alfonso X celebra Cortes en el Alcázar. Este rey tiene gran relación con el Alcázar tanto en la leyenda⁵⁸ como en la realidad: Alfonso X hace grandes reformas en el edificio⁵⁹: Hasta entonces constaba de dos recintos, el primero estaría constituido por la galería de Moros, todo exterior, con tres medias torrecillas y dos mayores completas. El segundo recinto lo formaría la primitiva Torre del Homenaje con un lienzo de edificación, flanqueado por dos torres.

lado la corona y al espada y les dirigió un discurso”. Allí se firmó el *Ordenamiento de Segovia* con treinta y dos leyes, que corresponden al conocido *Ordenamiento de Alcalá*.

⁵⁸ En relación con este rey y el Alcázar cuenta COLMENARES, D., *Historia de la insigne ciudad de Segovia*,(1846) 1969, pp.405-406, que, por su irreligiosidad “murmurábase que el rey se había dejado decir en secreto y en público que si asistiera a la Creación del mundo, de otra manera se hubieran hecho algunas cosas...En Burgos, Pedro Martinez de Pampliega, ayo del infante Manuel, su hermano, por divina revelación le había avisado aplacase con penitencia a Dios que ofendido de tan grande impiedad le amenazaba con pérdida del reino y vida y que despreciando la amonestación había porfiado en el desatino. ...Estando, pues, en nuestra ciudad (1262) quiso Dios, detenido siempre en el castigo, reducirle con nuevos avisos...Llegó al Alcázar, donde el rey se hospedaba, un religioso franciscano, varón de santa vida,...El Rey se alteró demasiado y contestó airado...Aquella misma noche cargó sobre el Alcázar tan terrible tempestad de agua, truenos y relámpagos tan pavorosos, que el más animoso veía la muerte. Un rayo en la misma pieza en que los reyes estaban rajó la techumbre, que son bóvedas de fortísima cantería, y abrasando el tocado a la Reina doña Violante, consumió otras cosas en la cuadra... La tempestad y el pavor crecían hasta que comenzando el Rey a confesar su culpa, con el arrepentimiento menguaba la tempestad milagrosamente y al día siguiente abjuró en público la blasfemia”. Suceso semejante está recogido en la Crónica de Cardena, fechado el 27 de Agosto de 1262, “reunido el rey con ricos hombres y prelados, se hundió de repente un tejado o bóveda del edificio, y por la noche cayó un rayo que aumentó los destrozos. Hablan de que fue en la Cámara de la Reina o la del Pabellón, que desde entonces se llamó “del Cordón” (error, este se puso en 1516, con la regencia de Cisneros).

Para Oliver Copons la reforma de Alfonso X comprendía la anexión y rehabilitación de los adarves laterales, convirtiéndolos en espacios interiores o salas, llamadas del Solio o Pabellón, Galera, Piñas⁶⁰ y Reyes y la galería que sigue a ésta, hoy del Cordón, que eran las habitaciones de los Reyes y de la servidumbre más íntima. En la de los Reyes hizo primorosas obras de decoración, un maravilloso artesonado con cornisa y friso donde colocó, labradas por artífices de la época, las estatuas de los Reyes de Asturias, León y Castilla, desde D. Pelayo hasta su padre San Fernando (treinta y nueve esculturas, aunque hizo cincuenta y dos hornacinas para los reyes futuros⁶¹), citadas también por el barón de Rotsmithal en la visita que hizo al rey Enrique IV en el Alcázar en 1466 como “realizadas en oro puro”⁶². Alfonso X también estableció en una de las torres un observatorio astronómico.

Además de las documentadas permanencias en este monumento de distintos reyes castellanos y el ser escenario de distintos hechos relevantes (el propio Alfonso X redactó aquí *Las Partidas* en 1256, así como *La Crónica General*, D. Juan I promulga

⁵⁹ OLIVER COPONS, E., 1916, *Ibidem*, pp. 30-31. Para otros especialistas, tras el destrozado del terremoto de 1258, mencionado en el Cronicón parece probable que este rey reconstruyera prácticamente todo (PÉREZ HIGUERA, T., *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1994, p.83-84 y 96).

⁶⁰ Para MARQUÉS DE LOZOYA (“La Sala del Solio en el Alcázar de Segovia” en *AEA XIV* (1940), p.265 la Sala de la Galera fue construida por Catalina de Lancaster en 1412, la Sala de las Piñas por el príncipe D. Enrique en 1452, y la Sala del Solio por el rey D. Enrique IV en 1456.

⁶¹ OLIVER COPONS, E., 1916, *opus cit*, p. 23 : “En estas reformas, seguidas con mucho interés, empleó gruesa cantidad y puso en competencia el arte español con el árabe, constituyendo un soberbio edificio, quizás el principal de los palacios reales que existieran entonces en Europa, siendo más de notar su bella construcción, porque la arquitectura, a excepción de la religiosa, no ofrecía aún grandes adelantos”.

⁶² Es conocida la descripción suntuosa que hace este viajero del palacio segoviano donde cuenta que tenía dos patios de alabastro con pavimentos de esta piedra, salones de oro, plata y azul y, respecto a estas efigies reales “todos los reyes de España están sujetos a esta ley, que desde que ciñen la corona y bajo su reinado junten tanto oro como pese su cuerpo, para que puedan ocupar su lugar entre los otros reyes en el palacio de Segovia”.

leyes entre las que se encuentra la de abandonar la era de Cesar para empezar a contar el tiempo a partir del nacimiento de Cristo; aquí se sitúa la Chancillería de Castilla hasta tiempos de Reyes Católicos en que la trasladan a Valladolid, etc), desde el punto de vista de las reformas y rehabilitación del edificio, es interesante destacar la realizada por Catalina de Lancaster, viuda en 1406 de Enrique III, regente con D. Fernando de Antequera.

D^a Catalina residía en el Alcázar y allí realizó algunas obras, sobre todo de ornamentación, conociéndose por la inscripción perimetral que a ella se debe la decoración de la Sala de la Galera, realizada por Diego Fernández vecero de Arévalo en 1412⁶³.

Juan II continúa las obras en el Alcázar, rehaciendo las fortificaciones, su labor se inicia en 1412 y se termina en su parte ornamental con Enrique IV. De 1448 al 50 es el magnífico torreón llamado de Juan II, que aunque no levantó este rey lo agrandó, hecho que todavía se constata a simple vista a pesar de las restauraciones. Era el antiguo torreón del Homenaje, pero estaba dominado por la torre de la frontera catedral, desaparecida en la Guerra de las Comunidades, por lo que lo ensanchó y lo elevó en una mitad, hasta el cordón de bolas exterior, alcanzando una altura de cien metros, para cambiar esa situación. El incendio de 1862 lo respetó.

⁶³ OLIVER COPONS. E., 1916, *Ibidem*, pp. 68-69 : “lo que sobresalió ante todo era la famosa sala de la Galera o del Artesón, llamada así por afectar su techo la forma de enorme artesa, a causa de haber querido representar el hueco interior de una galera, cuyo dorado y bellísimas pinturas de frisos y artesonado eran de una riqueza y gusto exquisito. En la manera de estar empleados los colores y el oro; el colocar las inscripciones entre los adornos, y en otros detalles, reflejándose el refinado gusto oriental infiltrado por los árabes, tan fantásticos en sus obras, que sin darse quizá cuenta, iban copiando los castellanos, también fastuosos, pero cuyo arte siempre tuvo un carácter de mayor severidad...”.

En cuanto al rey Enrique IV fue el que encargó la decoración de la Sala del Solio o Pabellón, que era cuadrada y se llamaba así por la forma de su techo, donde se admiraba un artesonado⁶⁴.

También continuó en la Sala de los Reyes la serie de éstos comenzada por Alfonso X, o más bien los rehizo todos, ya que van vestidos al gusto de la mitad del siglo XV⁶⁵. A él también se atribuye la decoración de la Sala del Córdón.

⁶⁴ OLIVER COPONS, E., *opus cit*, p. nos lo describe minuciosamente : *“de madera con embarrotados que formaban diversas grecas doradas, de prolijo trabajo y gusto gótico; sus claros iban cerrados de tableros con florones de rica talla; sus fondos, pintados de azul y fileteados de rojo y oro, constaban de ocho lados que iban a reunirse en la cúpula de forma de media naranja, ligados en el centro por un gran rosetón de relieve profusamente decorado”*.

“El friso, de una minuciosidad de detalles asombrosa, lo constituían dos partes. El segundo cuerpo, el más inmediato a la cúpula a sea su imposta o gran base de la bóveda, era voladizo, formando casetones, columnitas y follajes de talla y dibujo gótico flamígero, combinado con atauriques y arábicas lacerías, todo bellamente decorado en rojo, azul y oro, y en los intercolumnios se representaban figuras mitológicas y animales extraños.

Corría por debajo el primer cuerpo, de estuco blanco con filetes dorados, y también con figuras y bichos fantásticos, y en los cuatro centros de las paredes ostentabase en relieve el escudo de Castilla, sostenido por dos angelotes. Todavía se ven algunos restos de labores tan delicadas, pocos, pues lo que perdonó el incendio se va acabando de destruir y se tapa para colocar las enormes y antiestéticas estanterías del Archivo, allí instalado.

Debajo del friso había un letrero que decía sí: Esta quadra mandó faser el muy alto e muy poderosos ilustre Sennor el rrey D. Enrique el quarto, la qual se acabó de obrar en el anno de nuestro Sennor Jehu Cxpo de mil e quatrocientos e cincuenta e seis annos estando el Sennor rrey en la guerra de los moros cuando ganó a Ximena, la cual obra fiso por su mandado Francisco de Avila, mayordomo de la obra, seyendo Alcayde Pedro de Muncharas criado del Rey, la cual obra ordenó e obró Maestro Xadel Alcalde...

En una de sus paredes, la situada frente a la ventana, había, y aún se conserva el hueco, una puerta submontada por un arco que tenía bellos adornos donde se nota más el gusto mudéjar y se adivinan, aunque desvanecidos, sus colores que eran dorados, rojos y verdes. La puerta, de puro estilo árabe, era azul y oro, habiendo sido consumida por el incendio. Todas estas labores tenían cierto parecido con el decorado de la Alhambra”.

De entre las modificaciones sufridas por el edificio ésta y la de Felipe II, al que se debe el aspecto actual exterior del Alcázar con sus tejados de gran inclinación al gusto flamenco, y su patio en granito, son las dos más importantes.

En la historia del Alcázar segoviano, un acontecimiento trágico marca su historia: el día 6 de marzo de 1862 sufrió un gran incendio; iniciada la catástrofe en la Sala del Cordón, en dos horas (según Carlos de Lecea, testigo presencial) vió hundirse sus techos, y se convirtió en ruinas. No quedarían sino las descripciones de algún historiador y poquísimos restos de decoración en la Sala de la Galera y el Solio, si el Sr. D. José M^a Avrial, que en el año 1844 fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Segovia, no hubiera tenido la idea afortunada de hacer unos dibujos de toda la ornamentación del Alcázar. El Estado compró esas ilustraciones⁶⁶ y han servido de modelo para la reconstrucción de todo el monumento. Entre 1882 y 1896 fue reconstruido gracias al esfuerzo de distintos organismos⁶⁷.

Ese incendio, al provocar pérdidas de enlucidos en paramentos, puso al

⁶⁵ Por ello el cronista Mosén Diego Valera dice :*"en el corredor que se llama de los Reyes, mandó poner (Enrique IV) todos comenzando en D. Pelayo hasta él, y el Cid y Fernán Gonzalez por ser buenos caballeros...en estatuas labradas sotilmente de maderas, cubiertas de oros y plata"*.

⁶⁶ Elías Tormo publicó la colección de láminas, hoy en posesión del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1905. De esas ilustraciones, el Marqués de Lozoya deduce que en la parte baja de las paredes podría haber estado desarrollado un zócalo pintado al estilo de la Torre de Hércules, o una decoración geométrica incisa coloreada en negro y rojo "como hubo en algunos palacios segovianos del mismo tiempo (en el de los Marqueses de Moya y en el de los Cáceres)" (MARQUÉS DE LOZOYA, "La sala "del Solio" en el Alcázar de Segovia", *AEA XIV* (1940), p. 264). No conocemos esos dos ejemplos citados, pero la ornamentación descrita es la que se puede contemplar en la "casa del Hidalgo", perteneciente ya al siglo XVI.

⁶⁷ Ayuntamiento y Diputación Provincial de Segovia, Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País y la Comisión de Monumentos de Segovia (SANTAMARÍA ; J-M.- "El Alcázar de Segovia : del incendio a la restauración", *Estudios Segovianos 29* (1988), p.98.

descubierto elementos arquitectónicos y decorativos, ocultos por un cambio de gusto en un cierto momento.

Nos referimos a ventanas pareadas gemelas, localizadas entre la Sala del Palacio Viejo o de los Ajimeces (llamada desde entonces así), o vestíbulo de entrada con disposición tradicional de dos alcobas laterales, y la Sala de la Galera⁶⁸: Son restos arquitectónicos de una fachada⁶⁹ orientada al norte, que en determinado momento pasó a ser pared interior, al integrar el adarve convirtiéndolo en espacio residencial.

Ya hemos visto como para unos especialistas ese momento de adecuación de la Sala de la Galera como espacio interior, corresponde a los tiempos de Alfonso X (Oliver Copons) y para otros (Marqués de Lozoya, Pérez Higuera) a los de Enrique III o Catalina de Lancáster. Aún reconociendo que en tiempos de ésta última se embelleció con un artesonado, nos inclinamos más por la primera propuesta que por la segunda por las siguientes razones:

En los muros exteriores de la Sala de la Galera también existen restos de decoración correspondiente al final del siglo XIII, de la misma manera que existe esta

⁶⁸ Reproducidos por primera vez en TUBINO, F. M^a "El Alcázar de Segovia" *Museo Español de Antigüedades*, Tomo XI, Madrid, que las describe así en la p.3 " Puso el incendio al descubierto restos de construcciones que por pertenecer al estilo bizantino o románico denotan proceder de los siglos medios. Hállanse aquellos en la Sala llamada de la galera y consisten en dos ajimeces partidos por sencilla columna, conservándose en el macizo de los muros laterales adornos que hacen recordar el arte oriental ¿pertenece aquella parte del edificio a la época sarracena? ¿o es posterior a la reconquista y fue trabajada por alarifes mudéjares?".

Las pinturas son citadas también por el MARQUÉS DE LOZOYA- "La sala del Solio en el Alcázar de Segovia" en *AEA XIV* (1940), p. 262 : "El incendio de 1862 dejó al descubierto, en la sala de la Galera dos bellos ajimeces románicos con pinturas mudéjares en el hueco del muro, del estilo de las que se conservan en la Torre de Hércules, de este mismo tiempo la existencia de ajimeces en el muro interior de esta sala nos indica que en este segundo Alcázar no existía la actual crujía norte, que fué edificada en el s. XV, sobre un ancho adarve".

⁶⁹ Es indiscutible que era fachada, no sólo por la existencia de esos vanos, sino por su tratamiento de sus paramentos con aparejo con escorias incluidas, como es tradicional en los paramentos exteriores de esa zona.

decoración en los paramentos de las jambas de los “ajimeces”⁷⁰.

Por tanto estas dos decoraciones, situadas en los paramentos norte y sur de la Sala de la Galera, o serían coetáneas o su realización estaría separada por un corto espacio de tiempo determinado entre el momento en que el muro de la Sala de los Ajimeces fuera exterior, y el de anexión al Palacio de la Sala de la Galera como espacio interior. Es decir, ambas decoraciones, corresponderían, en su momento, a muros exteriores. Por lo que esa rehabilitación, dado el carácter semejante de las pinturas, sólo se pudo producir en tiempos de Alfonso X :

Precisamente Alfonso X siendo infante toma Murcia, pasando una primera temporada allí en 1243, lo que supondría que se alojaría en residencias palaciegas decoradas de manera semejante a la ornamentación del Castillejo de Monteagudo o el palacio al-Dâr al-Sugrà (hoy convento de Santa Clara)⁷¹. A Murcia vuelve, para someterla en el año 1265 ; así mismo tendría ocasión de ver este tipo de decoración más tarde en Córdoba y Sevilla.

A este rey se le atribuye, “desde el año 1268”⁷² una de las grandes reformas del Alcázar de Segovia⁷³. La similitud de las decoraciones de la Sala de los Ajimeces del Alcázar con la almorávide de los palacios musulmanes, nos hace reflexionar sobre el tema⁷⁴: ¿Mera coincidencia o con este rey se iniciaría, en el segundo tercio del s. XIII, en su residencia real segoviana, este tipo de pintura “de lo morisco” y el gusto por el

⁷⁰ Empleada esta palabra incorrectamente para designar las ventanas pareadas.

⁷¹ Ver los distintos artículos de NAVARRO PALAZÓN, J., en *Casas y Palacios de Al-Andalus*, Barcelona 1995 .

⁷² OLIVER COPONS, O., *El Alcázar de Segovia*, Valladolid, 1916, p. 31.

⁷³ En *Historia del Arte Hispánico* del MARQUÉS DE LOZOYA, 1934, p. 253, nos dice “...puso al descubierto dos ajimeces románicos en la Sala de la Galera, una de las de la crujía norte, construida acaso por Alfonso X, en cuyo tiempo se hicieron reparaciones de esta parte..”.

⁷⁴ GARCÍA ARENAL, M., “Los moros en las Cantigas de Alfonso X el sabio”, *Al-Qantara* 6 (1985), p. 135 cita en este sentido: “admiración bien conocida de Alfonso por la herencia cultural arabo-islámica y judía, tal como ambas habían florecido en al-Andalus.

entrelazo semejante al que manifestaban los almorávides ? ¿Se puede atribuir a este rey ser el promotor de la ornamentación “de lo morisco” de dichos lugares ?

A estas coincidencias cronológicas hay que añadir un dato más muy significativo : Una característica estilística va a distinguir los zócalos segovianos (Alcázar, torre de Hércules, Casa Argila), del resto de zócalos de esta época. A semejanza del fragmento del Patio del Yeso en los Alcázares de Sevilla, de los dibujados por Mergelina del Castillejo de Monteagudo y de los del palacio de Yusuf en Marrakech, las terminaciones de las cintas, cuando cambian de dirección, se prolongan en una especie de espina o lambrequin, que cerrándose con la de la cinta adyacente forma unos ojetes o bodoques cuyo objetivo es enriquecer la decoración. Este detalle indica una semejanza directa entre los zócalos del Alcázar y la decoración almorávide de Murcia⁷⁵, lo que corrobora la teoría de una corriente directa de ese reino, como expusimos más arriba.

Hoy se pueden ver cuatro de estas ventanas, con asientos adosados a ambos lados, y un vano central (que no corresponde a ninguna puerta original). Sobre esos asientos, a ambos lados, es donde se extiende la pintura “de lo morisco” de entrelazo.

Antes de entrar a describir esa decoración, desde el punto de vista matérico y estilístico, hay que hacer una salvedad. Hace años allí fueron trasladadas por Peñalosa unas pinturas arrancadas de una casa señorial del barrio de las Canongías, conocida como “Casa Argila”⁷⁶, y ubicadas en los entrepaños entre las ventanas. El emplazamiento escogido no es el apropiado por tres razones: Esta sala ya contaba con una decoración propia de pintura mural en los vanos de sus ventanas, al incluir otra, el programa general de ornamentación puede incurrir en un error de lectura; la altura de su

⁷⁵ Otros zócalos ya almohades, como los de La Chanca, los de Rabat, los de Xátiva, y los correspondientes en territorio cristiano, castillo de Brihuega, Bonilla de la Sierra, etc, no presentan este detalle decorativo.

⁷⁶ En la época en que se realizó la extracción de las pinturas, efectuada con urgencia para salvar estos restos, no fue hecha con las medidas de restauración apropiadas, consecuencia de ello es que en la actualidad están fragmentadas y mal presentadas.

emplazamiento es aleatoria, por lo que nuevamente se incurre en error de apreciación global del conjunto; las dos decoraciones aún siendo semejantes, presentan diferencias iconográficas⁷⁷. Por todo ello, hay que prescindir de esas decoraciones para describir la ornamentación de la Sala del Palacio Viejo o de los Ajimeces.

La decoración se dispone a modo de arrimaderos altos sobre los asientos adosados a las ventanas, hasta una altura de aproximadamente 125 cms (zonas a-h del esquema de la ficha del catálogo).

Su composición es la misma en todas las zonas de esta sala (ocho en total) : A los dos lados, motivo vegetal de palma asimétrica rematada en capullo, en color mortero sobre fondo rojo de almagre. En el centro, motivo de entrelazo con disposición circular; estrellas de a ocho y círculos, que va variando en cada zona; por encima el conjunto se corona con una red de arquillos lobulados formados por cintas rojas y en la zona baja, cadeneta simple de cintas rojas entrelazada.

Sin embargo, en la fotografía reproducida por Cáceres y Blanco⁷⁸, se pueden observar que también existían zócalos en los entrepaños entre ventanas de la misma factura pero con motivos decorativos de aves. ¿Eran originales o reproducciones ?¿Qué ha pasado con ellos en la actualidad ? Su estado de conservación parece impecable, quizás la solución tiene que ver con lo que describe Santamaría :”...y tomando estos restos como referencia, a principios de 1979 rehizo Angel García Ayuso la totalidad del zócalo”⁷⁹. En la actualidad este repintado ha desaparecido.

En cuanto a su técnica, nos encontramos ante una pintura realizada al fresco (ver Analítica correspondiente), sobre mortero de cal y arena. En primer lugar el alarife dividió los espacios mediante cuerda teñida con polvo de almagre.. Después detalló el

⁷⁷ Una explicación escrita en la Sala de este traslado, de no poder realizar otras actuaciones, sería completamente imprescindible para poder comprender el conjunto .

⁷⁸ CÁCERES Y BLANCO, F., *El Alcázar de Segovia*, Santander 1970, p. 21.

⁷⁹ SANTAMARÍA, J.M., *Segovia*, Segovia, 1981, p. 80.

dibujo preparatorio grabado con círculos realizados a compás. Con estas líneas preparatorias ya podía realizar los dibujos de entrelazos directamente. Con el pincel mojado en almagra disuelta en agua, marcó los contornos de los dibujos y, a continuación, rellenó todo el color⁸⁰.

Los motivos centrales, que van variando, están realizados in situ. Sin embargo, los motivos laterales florales, aparentemente en el mortero reservado sin color, se han realizado “a posteriori”, seguramente con plantilla y pintados con lechada de cal sobre el fondo rojo.

El único color utilizado es el almagre rojo, tierra compuesta por óxidos de hierro.

Pero esta ornamentación no sólo se limitaba a los zócalos de una sala. Seguramente se extendería, de manera común en un cierto momento, por todas las habitaciones del castillo. Testimonio de ello son los fragmentos de decoración que van apareciendo en distintas dependencias :

Han aparecido restos de esta ornamentación⁸¹ en la sala de la Galera, en el paramento correspondiente al muro exterior (i). El motivo iconográfico es sumamente interesante, aunque su localización lateral y el vidrio colocado delante para su protección, impiden una buena observación y conservación. Representa un ave zancuda. Durante obras de remodelación de la ventana central, se encontró otro motivo decorativo semejante, en posición simétrica, que no se ha conservado.

Existe otro fragmento correspondiente a este momento en una de las oficinas que abre hacia el Patio del Reloj y mira hacia el oeste, donde es fácilmente observable el dibujo grabado con compás (j).

Otros restos más se encuentran en las jambas de un vano en la sala hoy dedicada a Museo llamada del Colegio de Artillería (k). Su interés radica en el uso de la palmeta

⁸⁰ Debido a este orden de ejecución, la parte de mejor carbonatación es el perímetro de las figuras, que se mantiene mejor que el resto.

⁸¹ Aunque en muchas de las zonas del Alcázar donde ha aparecido pintura, ésta está asociada con arquitectura románica del XIII, no tiene por qué ser coetánea, los revocos se sustituyen muchas veces a lo largo del tiempo.

doble simétrica y en su remate inferior donde representa un pavimento de piedras. También utiliza como motivo ornamental el arco de cinco lóbulos y otros florales. En este fragmento su dibujo preparatorio es a la almagra, no existiendo dibujo grabado. En esta zona existen, en el muro paralelo que da al exterior algunos fragmentos más de cinta en almagra roja, pero tan escasos, que es imposible imaginar su composición⁸². Se perciben cintas circulares entrelazadas.

Por último, existe algún resto de otra decoración del mismo estilo, aparentemente ya posterior por motivos con vinculaciones gótico-renacentistas (concha, roleos), en una sala situada junto a la tienda (I), donde se ha reproducido toda la ornamentación sin gran acierto⁸³.

⁸² Sus finas líneas, su dibujo muy simple y la alternancia de dos colores hace relacionar estos trazos con la decoración de la bóveda de la parroquia de Martín Muñoz de las Posadas en la provincia de Segovia.

⁸³ En esta sala, el arquitecto Merino de Cáceres se permitió la "licencia" de reproducir, a partir de un pequeño fragmento, una ornamentación total de la sala, supliendo lo que no conocía con motivos de otras salas (entrelazos, arquillos entrecruzados), lo que puede equivocar en dataciones y constituir, para el público no conocedor, una falsificación. Por otro lado la técnica de ejecución de esta nueva decoración es muy defectuosa, seguramente se autodestruirá antes que el fragmento original.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SG /01/97

<p>OBRA</p> <p>Alcázar de Segovia</p>	
<p>TEMA</p> <p>Zócalos</p>	
<p>LOCALIZACIÓN. Sala del Palacio Viejo o de los Ajimeces, Sala de la Galera, Museo de Artillería, despacho, sala contigua a la tienda</p>	
<p>CRONOLOGÍA</p> <p>Segunda mitad del siglo XIII</p>	
<p>DIMENSIONESa:122x108,b:36x111,c:19x82,d:72x126,e:118x135+39x28,f:66x135,g:58x139,h:119x140,i:91x39,j:28x40,k:128x102</p>	
<p>TÉCNICA</p> <p>Mortero de cal y arena donde se dividen los espacios con cuerda. Dibujo grabado a compás</p>	<p>ANALÍTICA</p> <p>Gráficos : 35</p>
<p>DESCRIPCIÓN</p> <p>En la sala de los ajimeces, ocho decoraciones iguales: motivos florales enmarcando entrelazo circular, y todo coronado por arquillos lobulados entrelazados. En la Sala de la Galera, ave.</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN</p> <p>Los de la primera sala han sido restaurados, pero tienen sales y terminación demasiado brillante. La zancuda de la Sala de la Galera está en un lamentable estado de conservación, el cristal está acelerando su degradación. El fragmento del despacho, no está restaurado.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS</p> <p>7-16,17,18,19. 14-24 64-13,14,15,16,17,18,19,20,21,23,24,25, 26,28,29,30,31,32,33. 65-0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,15,16,17 67-12,13,14,15,16,17,18,19,20.</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA</p> <p>COLMENARES, D.,(1846)1969,varias pp..-LÁMPEREZ,V,1876, pp.254-259.- QUADRADO, J.Mª,1884, p.549-583- TUBINO, F. Mª,(sin fecha),pp.2-10.-OLIVER COPONS, E., 1916.-MARQUÉS DE LOZOYA, 1934, p.252-253.-MARQUÉS DE LOZOYA, 1940.- TORRES BALBÁS , L., 1949, p. 328.- MARQUÉS DE LOZOYA, 1953.- CHUECA GOITIA ; F., 1965,pp.532,661,666, 667,672 -CÁCERES Y BLANCO, F.,1970.- RUIZ HERNANDO, J. A., 1971.-COMEZ RAMOS, R., 1979,pp.128-129 .-SARTHOU, C., 1979, pp. 94-99.-COOPER, E.,1980, pp.545-566.-SANTAMARÍA,JM ;1981,pp.62-91.-SANTAMARÍA, J.M., 1988, pp.87-119.-DOMINGUEZ CASAS,R., 1993,pp 310-319.-PÉREZ HIGUERA, T., 1994, pp. 83-88</p>	

2-Torre de Hércules (convento de Sto Domingo, Segovia)

Esta casa-fuerte segoviana fue llamada así por presentar en su fachada la cabeza de un jabalí empotrada en el muro con una figura masculina encima, que Colmenares y Somorrostro han venido interpretando como Hércules matando al jabalí de Erimanto (sin embargo, según Mérida, las dos figuras son de distinta época).

Pertenece en la actualidad al convento de clausura de santo Domingo el Real, ya que fue comprada por la priora doña Mayor Mejía de Luna en 1513⁸⁴ para, unida a la casa contigua de Diego Peralta, formar el convento de las dominicas que antes habitaban el convento de “Santo Domingo de los Barbechos”, en las afueras de Segovia, junto a la iglesia de San Gabriel. En ese momento de la venta, su propietario era Don Juan Arias de la Hoz, por lo que también es conocida como la “Torre de Arias Dávila”⁸⁵.

Las casas fortificadas fueron abundantes en el recinto amurallado de la ciudad de Segovia debido a los distintos bandos nobiliarios que cohabitaban allí, nos cuenta Lozoya que “los miembros de una familia agrupábanse en una calle o barrio, en torno de la casa del pariente mayor...Como al aumentar el poderío de la nobleza nacieron querellas y banderías entre las diferentes familias, los parientes mayores fueron construyéndose casas fuertes, en las que se refugiaba, en ciertos momentos, la multitud de protegidos, parientes y escuderos”⁸⁶.

De esos tiempos permanece como único ejemplo la Torre de Hércules, junto a la muralla norte de la ciudad. Sus muros de mampostería, reforzados por sillares en sus

⁸⁴ En realidad fueron los esfuerzos conjuntos de la priora con su madre, doña Juana de Luna, viuda de D. Luis Megía de Virues, y sus dos hermanas, doña María y doña Catalina. Todas ellas profesaron en el convento y no debieron aportar gran fortuna, ya que según datos citados por VERA, J., (“Convento de las Dominicas descalzas de Segovia”, *Estudios Segovianos* 32 (1991), p.185-199), se compraron la torre y palacio vendiendo bienes de la comunidad.

⁸⁵ El documento de la venta, de cuantía de ochocientos diez mil maravedíes, es citado por VERA, J., 1991, *opus cit*, p.187.

⁸⁶ MARQUÉS DE LOZOYA, *La Casa Segoviana*, Madrid 19191, p. 11.

ángulos, sólo se abren al exterior por medio de saeteras. Aún no conociendo sus orígenes, se sabe que en el siglo XIII perteneció a Gil García de Segovia, procurador en las cortes de Valladolid de 1295, y capitán de las gentes segovianas que acudieron a la guerra de Granada y Algeciras en 1309⁸⁷. En su testamento, de 1314, el palacio que él denomina “Casas de las Torres” es legado a su sobrino Jordán García⁸⁸. Ruiz Hernando recoge que en 1347 pertenecía a Don Alimán, hijo del último citado, en 1420 era de Juan Sánchez, alcalde de Peralar, y de él pasaría a la familia de la Hoz⁸⁹.

Tiene la torre cuatro pisos, de los cuales el inferior es un sótano con entrada independiente, el segundo y tercero son accesibles en la actualidad desde una entrada abierta a la iglesia. En ellos se extiende la decoración a modo de zócalo.

Esas dos plantas, formadas por amplias salas cuadrangulares comunicadas mediante una escalera de dos tramos, se cubren con bóveda de cañón de medio punto la primera; la de la segunda se divide por un arco ligeramente apuntado en dos espacios cubiertos por bóvedas de crucería cuyos nervios se apoyan en ménsulas. Los suelos son de mortero de 15 cms de espesor, y quizás estuvieran pintados en su última capa de almagre⁹⁰.

Es el más importante conjunto de ornamentación pintada “de lo morisco” de Segovia porque se conserva como un conjunto unitario, tanto desde un punto de vista

⁸⁷ Su testamento de 1314, en el Archivo de la catedral, es estudiado por VERA, J, 1991, *opus cit*, p. 189

El edificio es citado allí como “las casas de las Torres en la parroquia de San Quilez”. COLMENARES, D., *Historia de la insigne ciudad de Segovia*, Segovia (1846) 1969, p.436 nos recoge el dato :

”Disponiendo el rey (Fernando) guerra contra Granada y Algeciras, año de mil trescientos y nueve, pidió gentes a nuestra ciudad, que nombró por capitanes de sus escuadras a Garci Gutierrez y a Gil García su hijo”.

⁸⁸ Recogido por GARCÍA FLORES, A., “Fazer batallas a los moros por las vecindades del reyno” (Casa de Velazquez, en prensa, 1999).

⁸⁹ RUIZ HERNANDO, J.A., *Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*, Segovia 1982, t. I, pp.47-49.

⁹⁰ RUIZ HERNANDO, A., *Arquitectura civil*, Segovia 1973, p. 86.

estilístico como técnico, adaptándose a la topografía arquitectónica (a las saeteras, a la escalera), proporcionándonos el ambiente decorativo que una arquitectura civil de la baja Edad Media podía presentar.

El espacio pictórico está compuesto, siguiendo cánones tradicionales de proveniencia clásica, por la división en rectángulos de diferente temática, donde alternan temas geométricos de entrelazos con escenas de figuras en movimiento, lo que constituye la singularidad de esta ornamentación entre los zócalos conservados en Segovia⁹¹. Para enfatizar esta combinación, las zonas de entrelazos, de lazos de cuatro y estrellas octogonales (salvo un panel de seis en el primer piso)⁹², se han realizado con la cinta en rojo sobre fondo claro del mortero; por contraste, en las áreas de escenas se invertirán los colores⁹³.

A veces los entrelazos están compuestos por cuatro sinos o estrellas centrales que generan cuatro composiciones iguales, otras, la composición se basa en un tema central; en un recuadro del segundo piso el tema de entrelazo se enriquece con figuras de animales (gamos y aves rapaces) que recuerdan los enmarcados por medallones de las yeserías del Claustro de San Fernando en las Huelgas de Burgos (donde curiosamente también existe una sirena) o los tejidos islámicos como la casulla de San Juan de Ortega en Quintanaorduña (Burgos) y el relicario de Santa Librada en Sigüenza..

⁹¹ En otros zócalos se repite esta alternancia como nos describe Catalina García en el castillo de Brihuega (Guadalajara), o como existe en el castillo de Bonilla de la Sierra (Avila).

⁹² En Toledo predomina el lazo de ocho, mientras que en Aragón es el de seis. Landa Bravo relaciona este conjunto con el de la Chanca (allí no hay lazo de seis) y con los del Castillejo (donde sí hay lazo de seis pero sin formas curvas). Por supuesto, estas comparaciones son válidas, puesto que toda la pintura mudéjar de entrelazo es de influencia islámica. Sin embargo, comparando todas las composiciones conocidas, islámicas o "de lo morisco", muchas muy semejantes, no son iguales ninguna. Cada una depende de su realización "in situ" y de la inspiración en ese momento de su creador.

⁹³ Así ocurre en todas las decoraciones de este tipo : Alcázar, castillo de Brihuega y de Bonilla.

Todas las composiciones geométricas⁹⁴ son distintas, mezclando la línea recta y la curva, y dentro de su decoración destaca curiosamente que, alguna vez, el artista se permite introducir en la escena pequeñas flores cuatripétalas o avecillas como firma identificatoria de su autoría⁹⁵.

Los zócalos, de altura de 1,40 m en el primer piso y 1,30 en el segundo son datados por Landa como del s. XIII, mientras que Contreras y Torres Balbás los sitúan alrededor del 1300⁹⁶ El Marqués de Lozoya, incluso, deja la puerta abierta para una datación posterior al decir en *Historia del Arte Hispánico* :”...En la torre llamada de Hércules, cuya arquitectura pertenece a la transición gótica del siglo XIII...Sin duda son estas pinturas bastante posteriores a la construcción de la torre, pues el enlucido sobre el cual parecen cubrir alguna antigua saetera”⁹⁷. Es más, no sólo el enlucido cubre alguna saetera, sino que ese enlucido se decora con pintura de motivo arquitectónico.

La temática desarrollada es amplia y en clara relación islámica, con motivos zoomorfos y vegetales y escenas de caza, lucha y festín. Los cuadros (en número de doce conservados en la planta inferior y quince en la superior, además de dos situados en la pared lateral de la escalera) están separados verticalmente por cadenetas rematadas en arquillos simples de herradura. El conjunto se corona con doble arquillo polilobulado en la planta superior, más rica, que semejan los de los zócalos de la Casa Argila, y sencillo, más parecido a los del Alcázar, en la inferior.

⁹⁴ Están detalladamente descritas en LANDA BRAVO, J., “Los zócalos pintados mudéjares en el convento de Santo Domingo el Real de Segovia”, *AEA* 205 (1979), pp. 1-34.

⁹⁵ Estos pequeños detalles, independientes de la escena, y que por pequeño tamaño es difícil reparar en ellos, van a repetirse en el castillo de Bonilla de la Sierra.

⁹⁶ MARQUÉS DE LOZOYA, “La casa segoviana”, en *Boletín de la Soc. Esp. de Excursiones*, XXVII año 1919, pp.156-157 ; MARQUÉS DE LOZOYA, *Hª Arte Hispánico*, 1934, pp. 248-252; TORRES BALBÁS, L., 1982 *opus cit*, p.140 ; LANDA BRAVO, J., 1979, *Opus cit*, pp. 1-35.

⁹⁷ MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispano*, Madrid 1934, p.250.

Ese piso inferior tiene dos puertas abiertas posteriormente, además del arranque de escalera, si a esto añadimos que su estado de conservación es precario, podemos concluir que su decoración ha llegado hasta nosotros de manera incompleta. En el único paramento que no existe hueco alguno se encuentra centrada una sirena. Animal mitológico que aparece aquí como mujer-pájaro⁹⁸, símbolo de las tentaciones dispuestas a lo largo del camino de la vida, deteniendo al caminante en la “isla mágica” del placer⁹⁹, es un motivo muy utilizado desde los tiempos clásicos. En la decoración musulmana aparece en tejidos y en un motivo policromado de los yesos del palacio taifa de Balaguer. No hay que irse tan lejos: en el mismo Segovia aparece como motivo recurrente en los capiteles de sus iglesias románicas, esa sirena la encontramos representada muy semejante a la de la Torre de Hércules, pero doble, simétrica, en los de la entrada de San Martín y del pórtico de San Millán.

En el resto de la habitación, destacan, entre recuadros de entrelazo, con los típicos “ojetes” almorávides, tres de motivos florales, muy delicados, de roleos terminados en piñas y palmas dobles y lisas almohades, y otros cuatro con escenas en movimiento. La gran escena del paramento que da sobre la iglesia (y cuyo acceso ha roto la decoración) representa la toma de un castillo, por medio de escaleras¹⁰⁰. Si interpretamos tradicionalmente los guerreros teniendo en cuenta sus pertrechos, los dueños que se defienden tirando piedras¹⁰¹, con lanzas, espadas y escudos redondos, serían musulmanes y los asaltantes, cristianos. Por la izquierda de esa escena existe otra,

⁹⁸ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1981, p. 415 nos relata que siendo hijas del río Aqueloo y la ninfa Caliope, Ceres las transforma en pájaros. CHEVALIER, J., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona 1986, p. 948, nos dice que, por influencia egipcia, representa el alma.

⁹⁹ LANDA BRAVO, J., 1979, *opus cit*, p. 20 nos da otra interpretación :” ..debido a su situación encima de una saetera, podría tratarse de una guardiana de la torre..”.

¹⁰⁰ Escenas de toma de castillo se ven en *Las Cantigas*, números XIII, XXVIII, XCIX, entre otras.

¹⁰¹ D. JUAN MANUEL, en *El Libro de los Estados*, p. 324 aconseja “otrosí que en las torres del muro están muchas piedras e grandes cantos para dejar caer al pié..”.

continuación de la primera, en donde dos guerreros cristianos más vienen a la ayuda de sus compañeros. La puerta del castillo está entreabierta, significando que el asalto se va a consumir.

Decorando la pared de los peldaños de la escalera, se ha evitado el desigual nivel por medio de un truco expresivo y sencillo, la figura se levanta sobre una piedra de apoyo pintada, y en la zona más estrecha, un perro. Aquí dos sirvientes están subiendo manjares para un festín, su actitud invita a subir a los visitantes para disfrutar de él.

Completa la decoración en la parte exterior de la escalera, el tema de un lebreल atacando a una gacela, escena de tratamiento esmerado y muy cuidado.

La decoración de la sala superior está reproducida en dibujos de Avrial depositados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁰². Esta compuesta por dibujos de entrelazo, un tema floral en la escalera muy semejante a los ya descritos, y cuatro escenas animadas. Entre los temas primeros destaca el colocado junto a la puerta de entrada que es el único que presenta epigrafía. En letras islámicas, y utilizado en un sentido eminentemente decorativo, invoca repetidas alabanzas a Alá, como salutación al visitante recién llegado. Estas inscripciones enmarcan el tema central igual que ocurre en el pendón de las Navas de Tolosa.

La pared frontal se decora con dos escenas de lucha dispuestas simétricamente. En la primera un guerrero con bandera y escudo decorado con medias lunas aplasta a un musulmán abatido en el suelo, en la segunda, otro guerrero cristiano ataca al musulmán que le espera de pié. En ambas escenas el caballero cristiano es acompañado de su halcón¹⁰³ y su lebreल, como si de una escena de caza se tratase.

En la pared siguiente, se abre la decoración con un ave zancuda que está apresando un pez, tema que el Marqués de Lozoya paraleliza con el de un capitel del

¹⁰² Gabinete de Dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, referencia 318 M.A.

¹⁰³ La compañía del halcón junto al caballero, representado también en *Las Cantigas*, tiene también precedentes entre las artes decorativas musulmanas en piezas como la arqueta almohade de Tortosa (p. 68 de TORRES BALBÁS, L., *Arte almohade, arte nazari*, 1949). El lance también aparece en la Pila de Játiva, del siglo XI (GÓMEZ MORENO, *El arte árabe español hasta los almohades*, 1951, pp. 274-277).

monasterio de Silos¹⁰⁴. Como parangón otro tema de lucha esta vez con dos escenas simultáneas, el lance entre dos caballeros, y entre dos infanzones.

En todas estas batallas los cristianos llevan las de ganar, siempre vencen al islámico.

La sociedad medieval, con sus ideales de vida caballeresca, imponía que sus actividades fueran asociadas con el ejercicio de las armas, la caza en tiempos de paz, el duelo en tiempos de guerra. Tanto la una como el otro a partir del siglo XIV van a tener unas connotaciones amorosas, de galanteo cortés. Tanto un tema como otro tienen muchas representaciones en la España cristiana (por ejemplo en capiteles como los de Santa María de Nieva, Segovia), o en lo poco conocido musulmán (pinturas del Partal).

Duelos entre un caballero musulmán y otro cristiano también tiene precedentes dentro de la iconografía cristiana, desde el capitel de Estella con la escena del combate singular entre Roldán y el gigante Ferragut, hasta alfarjes como el de Teruel, Balbases o Libeña, llegando a simbolizar el combate entre el bien y el mal. Muy cercana queda la decoración de un arca que se encuentra en el monasterio de Tordesillas, allí en la lucha entre un caballero cristiano y otro musulmán (con la cara de negro, para significar su fealdad) se repiten modelos familiares, escudo islámico con adornos de cintas, el lebril acompañando al cristiano, un castillo de tres cuerpos y torres almenadas igual que el de la planta baja de la Torre de Hércules...

Pero sin dejarnos llevar por una simbología parcial de los elementos, ¿qué decoración más apropiada podría existir para un noble cristiano que viene de combatir a los musulmanes en tierras de Andalucía? ¿Sería don Gil García de Segovia, allá por los comienzos del siglo XIV quién encargaría esta ornamentación para su casa?

Recordemos la importancia de la gloria familiar en la Baja Edad Media, de utilizar la pintura como medio publicitario donde exponer las hazañas del señor de la casa, para que su fama y honra perduraran.¹⁰⁵

¹⁰⁴ LOZOYA, *Hª Arte Hispánico*, 1934, p. 252. El mismo tema está representado en el capitel de San Pedro de Tejada, ejemplar románico burgalés del siglo XI.

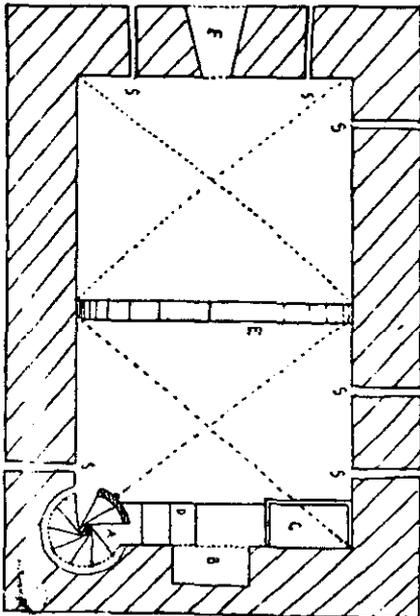
¹⁰⁵ DON JUAN MANUEL, en *El Conde Lucanor*, Barcelona 1994, p. 72 cuenta que Fernando González le dice a Nuño Laynez: "Aquí yace muerto el hombre, que vivo queda su nombre"

Acerca de la técnica con que están realizadas estas pinturas diremos que no hemos podido localizar dibujo grabado, y en cambio existe profusión de dibujo preparatorio pintado, realizado con cuerda teñida con almagre para las líneas primeras que señalan la distribución general, y directamente a pincel, para detallar más el dibujo. Esta técnica, diferente a la empleada en la Casa de Argila y Alcázar, hace suponer que esta obra fue realizada por un taller diferente del decorador de los dos monumentos citados. Sin embargo, le acercan al que trabajó en Bonilla de la Sierra (Avila), a lo que contribuye la introducción de pequeños elementos florales en los motivos de entrelazos.

Ver también LIDA DE MALKIEL, R., *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Méjico.Madrid.Buenos Aires, 1983.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SG/02 /98

<p>OBRA Torre de Hércules (Segovia)</p>	
<p>TEMA Zócalos pintados</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Paredes completas de las dos salas intermedias de la torre</p>	
<p>CRONOLOGÍA Comienzos del siglo XIV</p>	
<p>DIMENSIONES Altura 1,30 y 1,40 por la dimensión total de las salas.</p>	
<p>TÉCNICA Pintura al fresco, en almagra, sobre mortero de cal y arena. Dibujo preparatorio pintado.</p>	<p>ANALÍTICA Gráficos 5a, 5b,5c</p>
<p>DESCRIPCIÓN Alternan temas de entrelazo con otros vegetales, zoomorfos (ave y pez, ciervos, lebreles y halcones), mitológicos (sirena), epigráficos, y de escenas de guerra y fiesta con figuras</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN La sala alta está muy bien conservada. La baja está afectada por humedades, con líquenes, sales y pérdidas tanto de morteros como de la capa pictórica. Aún es prácticamente recuperable en un 85 %</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 14-0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16, 17,18,19,20,21,22,23,24,25, 34-0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA MARQUÉS DE LOZOYA, 1919, pp.11-14.-MARQUÉS DE LOZOYA, 1934, pp.38-39, 250-252.- TORRES BALBÁS, L., 1949, p.377.-MARQUÉS DE LOZOYA, 1953,pp.47.- CHUECA GOITIA, F.,1965, pp. 481.588.618.-RUIZ HERNANDO,J.A, 1973, pp. 68 y 86.- LANDA BRAVO, J.,1979,pp.1-34.-RUIZ HERNANDO, J.A., 1982,pp.47-49.-VERA, J., 1991, pp 185-199.-PÉREZ HIGUERA. T, 1994, pp. 114-116.-Gª Flores,A.,1999</p>	

3-La Casa Argila (Segovia)

El barrio de las Canonjías de Santa María, en la parte occidental del recinto amurallado de Segovia entre el Alcázar y la actual catedral, pertenecía en su mayor parte a los siglos XII y XIII cuando era costumbre que los prebendados habitasen en comunidad¹⁰⁶.

Dividido en dos calles convergentes, se entraba en él por tres puertas que, al cerrarse, aislaban el recinto. La conservación del barrio hasta nuestros días se debe en gran parte a la expansión de Segovia hacia el este, olvidando el oeste.

La mayoría de las casas, muy semejantes, se abren por un arco de piedra de medio punto, muchas veces encuadrado por un alfiz, por el que se pasa a un pequeño zaguán y a un patio descentrado de eje, para no ser visible desde el exterior. Constan de bodega, desván, dos plantas y en su parte posterior, hacia el Eresma, jardín o huerto¹⁰⁷.

Si la fachada y la estructura interior se conserva en muchas de ellas, más difícil es la permanencia de su decoración exterior (seguramente esgrafiados) e interior. Aunque reiteradamente se han citado los restos de zócalos pintados que subsistían en estas casas¹⁰⁸, solamente conocemos que los tuviera, además de la Torre de Hércules antes citada, la Casa denominada de Argila, en la calle Daoíz 25..

Hace pocos años, durante unas obras de remodelación emprendidas en su interior, aparecieron unos fragmentos en la planta principal (sala y cámaras) de zócalos pintados. Parte de ellos se conservan en las paredes del Alcázar, en la Sala de los

¹⁰⁶ MARQUÉS DE LOZOYA, "La casa segoviana", *BSEE XXVII* (1919), p. 111, nos cita un documento de 1116 donde la ciudad de Segovia les cede unos terrenos.

¹⁰⁷ Para más detalle, ver RUIZ HERNANDO, A., "La Arquitectura civil", *Estudios Segovianos XXV*, 1973.

¹⁰⁸ RUIZ HERNANDO, J.Mª., *La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia*, Segovia 1988, p. 174; (aquí cita el resto de decoración en la iglesia del convento de las siervas de María); RUIZ HERNANDO, J.Mª., 1973 *opus cit*, p. 68; PÉREZ HIGUERA, T., 1994 *opus cit*, p.84 y 114 ("...varias casas del barrio de las Canonjías").

Ajimeces, habiendo sido trasladadas allí en los años sesenta por Peñalosa, otro fragmento está en el Museo Arqueológico de Segovia ¹⁰⁹. Siendo semejantes ambos conjuntos, difieren en su descripción, aunque todos ellos participan de una coronación de arquillos más compleja que la del Alcázar y semejante a la de la Torre de Hércules, doble arco entrelazado. Además enriquece esa decoración con puntos en el centro que recuerdan a los motivos decorativos del Cristo de la Luz y el Palacio de Galiana.

El localizado en el Museo presenta, bajo esa red de arquillos un entrelazo de estrella de ocho semejante a los del Alcázar.

Los dos trasladados a este palacio son iguales entre sí. Están compuestos de recuadros separados por franjas de roleos, donde alternan dibujos más simplificados de entrelazo curvilíneo con otros más complicados. Existe en estos últimos una doble decoración ¹¹⁰ barroquizante encima del entrelazo de estrella ya conocido. Con un pincel fino muchas de las zonas han sido enriquecidas con motivos de una decoración profusa, pequeños roleos góticos, zarcillos y rellenos con dibujos secundarios “a vuela pluma”. El resultado es efectista y aporta al muro una textura casi textil ¹¹¹.

La técnica es la tradicional, no hemos tenido ocasión de comprobar si el grado de carbonatación del dibujo principal y el secundario es el mismo, lo que nos aclararía el orden de las fases de trabajo y el intervalo producido entre una decoración y la otra. Se pueden percibir los trazos del dibujo grabado preparatorio, así como los puntos del

¹⁰⁹ Recuperado, según reza su letrero en 1994. *Últimos años de Arqueología en Segovia*, Segovia 1994, p.49.

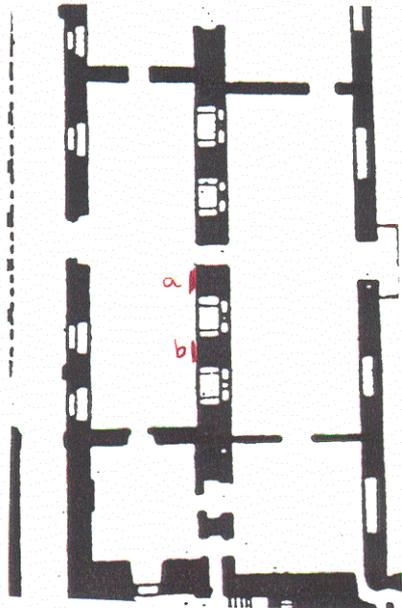
¹¹⁰ Este sentido sobrecargado de la decoración, de sobreponer a una decoración más simple otra más delicada es el que ya veíamos elaborado en los zócalos de la corte nazarita. No queremos decir con ello que estas obras de una casa segoviana sean de influencia granadina, sino sólo llamar la atención, a falta de otros ejemplos que nos explicaran la evolución del arte mural musulmán, de hacia donde se estaba desarrollando la estética decorativa.

¹¹¹ Recientemente se han descubierto unas pinturas, ya mencionadas en la parte de pintura musulmana de este trabajo, en Xátiva. Entre las cintas entrelazadas también existen dibujos finos que enriquecen el resultado, pero con un sentido de la estética muy diferente. En la Casa de Argila, en esos motivos pueden reconocerse como de carácter gótico.

compás utilizado para formar los círculos de los lóbulos de los arcos (Museo de la Casa del Sol).

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SG /03/97

<p>OBRA Casa Argila (Segovia)</p>	
<p>TEMA Zócalos pintados</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Museo provincial (Casa del Sol) Sala de los Ajimeces del Alcázar</p>	
<p>CRONOLOGÍA Siglo XIV</p>	
<p>DIMENSIONES Museo : 87,5 x 75 Alcázar- a:104x198, b:115x117</p>	
<p>TÉCNICA Pintura al fresco, de mortero de cal y arena y dibujo a la almagra</p>	<p>ANALÍTICA Gráfico 13</p>
<p>DESCRIPCIÓN Divididos en recuadros por medio de franjas de roleos, están coronados por doble entrecruce de arquillos polilobulados. Las zonas vacías del entrecruce de las cintas, tienen motivos decor.</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN El fragmento del Museo-Casa del Sol, está recientemente restaurado y en buenas condiciones. Los trasladados al Alcázar fueron arrancados sin buenas condiciones, están rotos, incompletos, con abombamientos, y con brillo de excesivo aglutinante en superficie.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 7-15,17,20 43-10,11,14,15,16 64-17,22,27,33 65-13,14,34</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA MARQUÉS DE LOZOYA, "La casa segoviana", <i>BSEE XXVII</i> (1919), p. 110-113.- RUIZ HERNANDO, A., "La Arquitectura civil", <i>Estudios Segovianos XXV</i>, 1973, p.68.-RUIZ HERNANDO, A., <i>La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia</i>, Segovia 1988,p. 174. -ZAMORA, A., <i>Últimos años de Arqueología en Segovia</i>, Segovia 1994, p.49 y 57</p>	

4-Castillo de Brihuega (Guadalajara)

La villa de Brihuega se encuentra en un estratégico emplazamiento sobre el río Tajuña, llamando la atención la localización del castillo ya que se sitúa en un nivel inferior respecto al resto de la población. Para su construcción, la cumbre de la roca se debió aplanar artificialmente, resultando un núcleo de construcciones laterales sobre cortes casi verticales.

Según los relatos de Jiménez de Rada, lo primero que hubo en ese lugar sobre las rocas tobizas llamadas de Peña Bermeja, era una construcción defensiva, seguramente de tiempos islámicos¹¹², y, a su sombra, un caserío (el actual barrio de S. Pedro). Después la población creció hacia arriba, con lo que la fortaleza perdió importancia como defensora del pueblo, aunque defendía la vega.

Del carácter medieval del pueblo nos habla la muralla que lo ciñe, de forma irregular, que abre su puerta principal, la del Corazón, hacia la parte de Toledo, lado principal de la villa ya que era dependiente de la villa toledana¹¹³ desde que el rey castellano Alfonso VI, según la Crónica General, la dona al arzobispado¹¹⁴. En su lado noroeste se encuentra un gran recinto al que se accede por una puerta ojival franqueada por dos torreones cuadrados. Allí existe la plaza de Armas, a la que abren la iglesia de Santa María, el ex-convento franciscano convertido hoy en escuela, cárcel y hospital, y

¹¹² PAVÓN MALDONADO, B., *Guadalajara Medieval*, 1984, p. 163, considera que existen restos árabes en un muro del recinto defensivo cuya base tiene las piedras colocadas de pie, "a manera de pseudotizón". Se cuenta que el castillo fue donado por al-Mammun al rey castellano Alfonso VI, enamorado del entorno.

¹¹³ Cuando cobra importancia Madrid y Guadalajara se hace la puerta del Portillo, desaparecida, en esa dirección está la puerta de la Cadena, construida con mampostería con ángulos de sillares.

¹¹⁴ Así pasó a formar parte de los quince señoríos que la sede toledana tenía en Guadalajara. La carta de dotación, como recoge TORRES BALBÁS, L, "La capilla del castillo de Brihuega...", *AEA 2111* (1941), p. 279, es de 1085.

el castillo. En la Edad Media había también viviendas adosadas para el servicio de la fortaleza.

Don Rodrigo Jiménez de Rada (1170 ?-1247) tuvo especial predilección por esta villa, y le da Fuero en 1242, atribuyéndose a él la construcción del actual castillo y capilla¹¹⁵. Como residencia más importante de la villa, se supone que aquí se hospedaron, además de Don Rodrigo, Alfonso VIII, Fernando III, Alfonso X con doña Violante, Gil de Albornoz, Cisneros; el cardenal Tavera, Alfonso VIII, Alfonso X que concede a la orden de Calatrava el castillo (10 de junio de 1256), Juan I "el doliente" por invitación del obispo Tenorio en 1390 que firmó aquí treguas con el maestre de Avis, Felipe II de viaje a las cortes de Monzón, etc.

En el ángulo NE, en la zona más llana está la Torre del Homenaje que se prolonga en una sala a la que se entra por una puerta de arco semicircular¹¹⁶. Su planta rectangular es de 33 x 7 m, aproximadamente.

Dentro de la Torre del Homenaje, tenemos dos pisos. El superior es de planta cuadrada rematada con forma circular exterior y poligonal interior, a manera de ábside (de radio de 5,30 m). Su piso inferior, cuya bóveda prolongada con sillarejo es ligeramente apuntada, semeja un largo sótano que fue cortado para formar la Capilla de la Vera Cruz en el s. XVII, dándole acceso desde el exterior del castillo.

La zona cuadrangular del ábside tiene bóveda cuatripartita de sillarejo, en las paredes se forman arcos ciegos de sostén ligeramente apuntados, mientras que el ábside tiene tres ventanales abocinados y su bóveda se divide en cinco secciones separadas por molduras semejantes a los de la sección cuadrangular. Todos los arcos pegados al muro y que voltean bajo al bóveda arrancan de medias columnas, con doble basa y cornisa, muy esbeltas y de capiteles variados, dominando los de dos series de hojas con ábacos

¹¹⁵ TORRES BALBÁS, L., 1941, *opus cit*, p.282.

¹¹⁶ El muro donde se situaba esta puerta, muy abandonado, ha sufrido el desplome en 1998. El acceso a las pinturas, a falta de puerta, se ha abierto y este hecho ha sido nefasto, siendo dañadas irreversiblemente.

poligonales unidos por una impostilla. Fuera del eje de ese ábside, en su lateral derecho, existe una ancha puerta ojival que comunicaba con las habitaciones superiores del alcázar, y una alacena con restos de decoración¹¹⁷; en el izquierdo hay un pequeño nicho así mismo original (la decoración lo enmarca). En esta curiosa sala, cuyo uso era el de capilla, se celebraron importantes actos arzobispales.

La sala a la que abre la capilla da sobre un patio de armas, utilizado en la actualidad como "cementerio viejo". A ese patio abrían distintas dependencias, hoy desaparecidas. Según Catalina García, muchas de esas cámaras del alcázar tuvieron decoración mudéjar, y quedaban, además de zócalos, "adornos remedando piñas, rosentoncillos y cenefas de diferentes colores". En la estancia sobre la capilla, hoy desaparecida "también estuvo pintada y aún conserva en medio un grifo".

A lo que añade: "..Lo más importante es el trozo de zócalo de 1 x 2 m que descubrí yo tras de una pared que se cubrió encima. Es un recuadro de tracería mudéjar, más complicada que la del interior y tiene figuras (de 3 dms de altura): dama, músico tañendo un instrumento de cuerda, una cigüeña con un pez en el pico y alguna otra cosa"¹¹⁸.

En otro de sus escritos lo describe de la siguiente manera :..."en los muros inferiores del arruinado castillo, descubrí yo siendo muy mozo innumerables tracerías de pintado estuco y de carácter mudéjar y un trozo de pintura roja y blanca en la que se representaron algunos músicos tañendo extraños instrumentos, cigüeñas estrechando

¹¹⁷ En el viaje de Felipe II cuando va en 1585 a Zaragoza, COCK, H., *Relación del viaje de Felipe II a Barcelona, Zaragoza y Valencia*, Madrid 1876, p. 16-17 nos describe otras riquezas de este lugar." Al medio della (Brihuega) hay un castillo de muy antiguo comiença a hacer, y dicen que este fue reparado de Alfonso VI que ganó Toledo, y se muestra en él un oratorio en una capilla redonda donde su real asiento está labrado en la misma pared, de mucha antigüedad y simpleza destos tiempos. En el dicho palacio hay una sala y una huerta sin cultivar que se solía llamar "el Paraíso".

¹¹⁸ G^a LÓPEZ, J.C., *Catálogo Monumental de la provincia de Guadalajara*, inédito, depósito de la Dirección Gral de Bellas Artes, CSIC, 1905. Ya descrito en 1868 por el autor en *El Arte en España*, t. VIII, Madrid 1868, pp. 48-49.

peces con sus largos picos y tal dama, cuya vestimenta, como la de los músicos...”¹¹⁹

De esta decoración, situada en una pequeña habitación que se apoyaba en la Torre del Homenaje, y dividida en cuatro rectángulos donde alternaba las composiciones de lazo (“linda tracería arabesca”) con las de figuras, queda un resto rojo al pie de la Torre, sin forma.

Nada de eso ha llegado hasta nosotros, no sólo de las pinturas sino del palacio en su conjunto. Aún, en el Catastro de Ensenada de 1752, en el Libro de Haciendas de eclesiásticos lo describe como: “Un palacio y una fortaleza junto a la iglesia de Nuestra Señora de la Peña, que tiene 56 varas de frente y 52 de fondo. Su habitación consiste en patio con sus soportales, cuatro salones, dos aposentos, oratorio, otros dos aposentos, carbonera, cocina, horno y cuadra con un corral y en el segundo suelo corredores, cuatro salas, cuatro alcobas, seis aposentos y dos cocinas, en el tercer suelo unos camaranchones y en el cuarto suelo un palomar”.

Pero además del incendio sufrido en la Guerra de la Independencia, el abandono está acabando con él:

De la decoración descrita, en la actualidad sólo nos queda la de la capilla y la de las jambas de los ventanales de la gran sala. Para acceder a ambos recintos se pasa por el patio del castillo a donde daban las distintas alas de la edificación con las salas ya citadas, hoy todo eso desaparecido.

Dentro de la capilla, y a lo largo del muro hasta una altura de, aproximadamente un metro, se desarrolla una ornamentación de zócalos de rojas tracerías mudéjares, que se ocultaba bajo capas de enlucido posterior. Esas composiciones de lazo se desarrollan en torno de sinos de ocho, a veces complicada por líneas curvas, e incluso, roleos. El motivo vegetal se compone de dos grandes roleos que enmarcan palmas dobles, carnosas, más cristianas y occidentales que la decoración floral segoviana (tanto del Alcázar como de la Torre de Hércules)¹²⁰. En cambio el gran pez situado inusualmente en una zona inferior, no en un rectángulo como los demás temas, es semejante al del

¹¹⁹ GARCÍA LÓPEZ, J.C., *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia*, 1894, p. 98 .

¹²⁰ Ver comparación en *Figura 1* de este estudio.

último lugar citado¹²¹.

El conjunto se remata, no por arquillos como era común en las decoraciones hasta ahora descritas, sino en dos bandas de cintas entrecruzadas, que en los extremos y el centro de cada zona, forman una estrella (en total, ocupa un espacio de 29 cms de altura).

La gran sala rectangular está sin techo (ya no existe segunda planta ni caramanchón) y sus pinturas, situadas en las jambas de sus ventanas, de 1,30 m de anchura de muros, en peligro inminente de desaparición. Los tres ventanales, de 1,55 m de luz, tenían asientos como los del Alcázar de Segovia, y sobre ellos se extendía la decoración de dobles arquillos entrecruzados, cuyos colores están alterados por acción de la intemperie.

La técnica de ejecución de estas pinturas era cuidada y perfeccionista, prueba de ello es la calidad y cantidad de estratos de mortero que componían la piel del paramento, para asegurar una buena carbonatación y un mantenimiento en el tiempo. No menos de cuatro capas de mortero, ricos en cal se extendieron uno encima de otro, disminuyendo su grosor desde el interior al exterior. Para facilitar el agarre entre las capas, podemos observar el trabajo de la herramienta que hace hendiduras en forma de espina de pez, entre las capas más gruesas (*Arriccio*) y las más ligeras (*Intonaco*)

Seguidamente se trazaron los dibujos preparatorios, alternando las dos técnicas vistas en las decoraciones segovianas, línea roja, pintada con almagre, disponiendo los distintos espacios con trazo recto; línea grabada con instrumento punzante, las circulares mediante la ayuda de un compás.

Con un pincel plano se dibujó en almagre la composición, de cinta de 3 cms de ancho. Los motivos florales y zoomorfos se realizaron, como siempre, en sentido inverso del color, con fondo en rojo, sobre el que destaca la figura.

Según lo descrito la decoración del castillo de Brihuega se realizó al fresco, a pesar de lo escrito por Catalina García :” La pintura está dada al temple y sobre una capa de bastante buen estuco, separada del muro por otra de cal”¹²²

¹²¹ ver *Figura 3*.

¹²² GARCÍA LÓPEZ, J.C., 1868, *Ibidem*, p. 286.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : GUAD/01/96

<p>OBRA</p> <p>Castillo de Brihuega (Guadalajara)</p>	
<p>TEMA</p> <p>Zócalos pintados</p>	
<p>LOCALIZACIÓN</p> <p>En la zona absidal y jambas de las ventanas de las sala</p>	
<p>CRONOLOGÍA</p> <p>Finales del siglo XIII, principios siglo XIV</p>	
<p>DIMENSIONES.- Cinta: ancho de 3 cms. Pez de 16 x 41,5 cm. Zócalos: a: 1x6,6; b: 1x3,3; c: 1x2,8; d: 1x2,8; e: 1x1; f: 1x2,48; g: 1x1,3</p>	
<p>TÉCNICA</p> <p>Pintura al fresco. Color de almagra sobre mortero de cal y arena. Dibujo grabado</p>	<p>ANALÍTICA</p> <p>9 C-1a), 1b), 2 y 3 9 P- 4,5 y 6</p>
<p>DESCRIPCIÓN</p> <p>Zócalo en todo el perímetro del ábside dividido en rectángulos con decoración geométrica de entrelazo, rojo sobre blanco. Dos motivos diferentes, uno floral y otro zoomorfo (pez)</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN</p> <p>Precario estado de conservación. Por ello, de lo descrito inicialmente ha desaparecido gran parte. Morteros degradados, color cubierto por encalados, arañado, alterado. Necesita urgente intervención</p>	<p>FOTOGRAFÍAS</p> <p>28-1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24 29-1,2,3,4,5,6,7,8,9,10</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA</p> <p>GARCÍA LÓPEZ J.C., <i>Provincia de Guadalajara</i>, 1881, pp.117-121.-GARCÍA LÓPEZ, J.C., <i>Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia</i>, 1894, p. 98.- GARCÍA LÓPEZ, J.C., <i>Catálogo Monumental de la provincia de Guadalajara</i>, (inédito) 1905, pp. MARQUÉS DE LOZOYA, Hª <i>Arte Hispánico</i>, 1934, p.253.-TORRES BALBÁS, L <i>La capilla del castillo</i>, 1941, pp.247-297.-PAVÓN MALDONADO, B., <i>Guadalajara Medieval</i>, 1984, pp.161-166.-LAYNA SERRANO, F., <i>Castillos de Guadalajara</i>, 1994, pp.247-260</p>	

5-El castillo de Bonilla de la Sierra (Avila)

La población de Bonilla de la Sierra, con otros ocho lugares adjuntos, pertenecía al obispo de Avila. Allí edificó su Palacio encastillado utilizado como residencia veraniega, con torre fuerte, muralla con cuatro cubos y puerta de doble arco con rastrillo.

Allí murió el célebre Tostado, D. Alonso del Madrigal el 5 de septiembre de 1455 y el obispo Temiño (1590), y allí vivió el consejero de la reina católica Don Hernando de Talavera.

Dominando el valle, la fortaleza pertenece a diversas épocas del bajomedievo. La puerta de matacanes con el arco ligeramente apuntado está atribuida a la primera mitad del siglo XIV¹²³, aunque las estructuras del patio parecen pertenecer ya al siglo XVI.

Sus restos, en la actualidad de propiedad particular, son poco conocidos y corresponden a una pequeña parte del dibujo de 1510 que se conservaba en la Real Chancillería de Valladolid ¹²⁴, por lo que se supone debió poseer mayor número de dependencias.

La Torre del Homenaje, con bóveda de cañón y arcos fajones, está constituida por una única sala en dos alturas.

Allí se conservan los restos de un zócalo corrido pintado “de lo morisco”, de dimensiones más elevadas de lo usual (1,44 m y el remate de 40 cms más).

Dividido en enmarcaciones rectangulares, alternan en ellas entrelazos de estrellas de ocho con otras representaciones donde se descubre la figura de un caballero (en blanco sobre fondo rojo, su escudo y la gualdrapa de su caballo a rayas), una cruz de varios brazos horizontales y otras.

La cenefa que divide verticalmente las enmarcaciones tiene la doble decoración (de dos trazos de diferente ancho) con roleos que describíamos en los zócalos de la Casa

¹²³ QUADRADO, J. M^a, *Salamanca, Avila y Segovia*, (1884), 1979, p. 474-475.

¹²⁴ COOPER, E., *Castillos señoriales del reino de Castilla*, Valladolid, 1991, p.368.

Argila conservados en el Alcázar: Con un pincel fino muchas de las zonas han sido enriquecidas con motivos de una decoración profusa, pequeños roleos góticos, zarcillos y rellenos con dibujos secundarios "a vuela pluma". El resultado es efectista y aporta al muro una textura casi textil¹²⁵.

A esos zócalos segovianos se asemeja también por los motivos más ricos de círculos y los arquillos de remate entrelazados, con dibujos más diminutos en sus terminaciones, existentes sólo en algunas zonas.

Otro detalle lo pone en relación con las pinturas de la Torre de Hércules: en el fondo del recuadro del caballero, a modo de firma del autor, se descubre una pequeña flor cuatripétala semejante a la que aparecía en las escenas de lucha del palacio segoviano (las del castillo, otras de lances).

En la pared del fondo sobre el zócalo se aprecian extrañas figuras (una mujer de largos brazos, un caballero, un deforme cuadrúpedo), figuras fantásticas de animales mitológicos muy toscos, difíciles de clasificar, en blanco sobre fondo negro. Hemos reconocido entre los maltratados restos de pinturas existentes en la Torre del Homenaje del castillo de Villena (Albacete) algunas de estas extrañas figuras (el extraño animal y otras de semejante estilo).

Cooper¹²⁶ asemeja estas ornamentaciones con las que existían en el castillo de Monleón (Salamanca)¹²⁷.

También hay decoraciones, muy simples y muy perdidas, en las jambas de las ventanas y en el enlucido del arco, siempre con líneas en rojo sobre el fondo del mortero.

Aunque los motivos utilizados han sido comparados con otros de Segovia, sin embargo, se distingue de ellos por el trazado de sus líneas, muy tosco y poco cuidado. Para su ejecución, sobre el muro de sillar se han extendido dos morteros de cal y arena,

¹²⁵ Esos motivos pueden reconocerse como de carácter gótico.

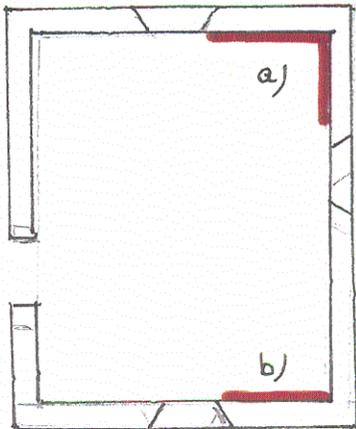
¹²⁶ COOPER, E., *opus cit.*, 1991, p. 435 y fotografías nº 421-423.

¹²⁷ Estas pinturas, a las que no hemos tenido acceso aunque lo hemos solicitado en repetidas ocasiones han desaparecido en las obras de rehabilitación, según declaración del propio dueño..

el interior de 1,5 cm, aproximadamente, de espesor; el superior de menos de 0,5 cm. En esta segunda capa, donde se desarrolla la pintura, existen restos de dibujo preparatorio grabado para dividir los espacios, y dibujo pintado, a la almagra, para diseñar los detalles.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : AV/01/ 98

<p>OBRA Castillo de Bonilla de la Sierra (Avila)</p>	
<p>TEMA Zócalos pintados y otras decoraciones</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Parte baja de la torre del homenaje, jambas de las ventanas</p>	
<p>CRONOLOGÍA Siglo XIV</p>	
<p>DIMENSIONES a) 1,84 x 2,40 + 1,40 b) 1,84 x 2,05</p>	
<p>TÉCNICA Pintura al fresco, con color almagra y dibujo grabado preparatorio</p>	<p>ANALÍTICA Esquemas 37 a) y 37 b)</p>
<p>DESCRIPCIÓN Lacerías muy semejantes a las de la Casa Argila (Segovia). Representa figura de caballero. Otras figuras, sobre el zócalo, del mundo imaginario, en blanco sobre negro</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Adolece de mal estado de conservación, con encajados superiores que han sido mal suprimidos (muy arañado), falta de cohesión y adhesión, velo blanquecino de sales, suciedad. No está completo por tener grandes pérdidas</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 67-25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35 68-0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA MADOZ, P., <i>Diccionario geográfico de España</i>. 1846, t. 3, p. 397.-QUADRADO, J.Mª, <i>Avila, Salamanca y Segovia</i>, (1884), 1974, pp.474-475.- COOPER, E., <i>Castillos señoriales de Castilla</i>, 1991, pp.368-369</p>	

6-Sinagoga de Santa María la Blanca (Toledo)

Hace pocos años, en 1986, con ocasión de la restauración de la **Sinagoga de Santa María la Blanca** en Toledo, se realizó una excavación arqueológica en su subsuelo, acompañando a obras de saneamiento de humedades. En ella se descubrieron restos de muros situados bajo el nivel de la actual sinagoga (un muro de cierre de vivienda y el tabique de una de sus habitaciones).

Sobre ellos existían varios fragmentos de zócalo pintado en almagre semejantes a todos los citados anteriormente, hoy depositados en el Museo de Santa Cruz de esa ciudad¹²⁸. Estaban situados en la zona más oriental del edificio, bajo la nave lateral izquierda, sobre un muro por debajo del nivel de la Sinagoga, realizado en mampuesto con verdugadas de ladrillo. Por tanto, corresponderían a la decoración mural de un núcleo de viviendas situadas al sur de la Sinagoga y que ésta invadiría en un cierto momento de agrandamiento o edificación¹²⁹.

La disposición anómala de las naves de la Sinagoga, el cerramiento sur que se presenta inacabado, la no existencia de una sala de mujeres, han llevado a diferentes hipótesis acerca de su edificación y datación¹³⁰. De ahí proviene la importancia de estos muros decorados situados bajo la sinagoga que podrían ayudar a la datación de ésta.

El problema planteado es si esas edificaciones subyacentes corresponden a la fase constructiva de la actual sinagoga o a un agrandamiento. En el primer caso habría que retardar entonces la datación admitida tradicionalmente para el monumento¹³¹; el

¹²⁸ Recogidas en PRIETO, G., "Excavaciones en Santa María la Blanca", *I Congreso de Arqueología de la provincia de Toledo*, 1990, pp.466-475.

¹²⁹ Por ello no incidiremos en este estudio en lo relativo a la propia Sinagoga, por no relacionarse con ella.

¹³⁰ CZEKELIUS piensa que fue recortado y los pilares de los pies incluidos en el nuevo muro, en la rehabilitación citada queda demostrado que son simples medio pilares adosados, aunque cimentaciones que prolongan los muros de las naves continúan por el espacio delantero exterior.

arqueólogo D. Germán Prieto, anteriormente citado, descubridor de estas pinturas y autor de los últimos estudios arqueológicos de la Sinagoga, en conferencia impartida en Toledo en septiembre de 1997 acerca del mundo judío, en base a sus investigaciones acerca de materiales utilizados en su construcción y cimentaciones, dió como unidad integral arquitectónica el edificio de la Sinagoga.

Pérez Higuera nos cita un incendio sufrido por este edificio en 1250 y se plantea su posible reconstrucción a partir de esa fecha, sugiriendo dos fases constructivas en contradicción con lo expuesto por el arqueólogo citado. De pertenecer esta parte del edificio a un agrandamiento de lo anterior, el hallazgo de las pinturas no ayudarían para la datación del edificio religioso.

En resumen, la importancia de estas pinturas para la datación de la sinagoga depende de la interpretación de los datos constructivos de la propia sinagoga. Importancia mayor tienen desde un punto de vista de localización: hasta ahora hemos encontrado este tipo de pinturas en palacios y residencias de cierto nivel. Suponíamos que esta decoración, utilizada como tradicional y popular, sería también la que decoraría las casas comunes (como ocurría en territorio musulmán¹³²). Pero hasta este descubrimiento, no habían llegado hasta nosotros restos que lo confirmaran, ya que ese tipo de vivienda, por su nivel económico, ha sido destruido o reaprovechado y redecorado. **Este fragmento constituye el único ejemplo de decoración de vivienda popular del Toledo mudéjar.**

En el fragmento mayor la ornamentación descubierta no está completa, la composición decorativa del fragmento está dividida verticalmente, como generalmente ocurre, en rectángulos enmarcados por lacería de dos cintas rojas. Los dos espacios conservados corresponden a los motivos que se vienen describiendo; uno de ellos, con lacería tradicional de esta época, de cinta roja sobre el fondo neutro del mortero, con líneas rectas y circulares y los tradicionales “bodoques” segovianos, circundando un motivo vegetal, una flor de ocho pétalos..

¹³¹ PÉREZ HIGUERA, T., *Arquitecturas de Toledo*, 1994, p. 372, nos cita la datación tradicional de “fines del siglo XII, principios del XIII”.

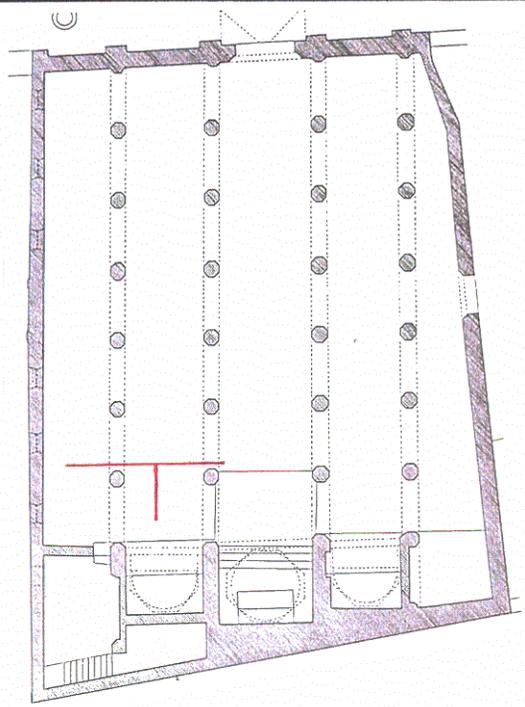
El otro espacio utiliza los colores a la inversa, conservando el color blanco del mortero para las figuras de tres peces sobre fondo rojo. Recordemos que la figura del pez en los zócalos mudéjares es algo repetido (ver Cap. IV, 2, de Temas Zoomorfos en esta Tesis, Parte I), un pez aparece en la Torre de Hércules, en Brihuega, y Gómez Moreno lo describe en el Cristo de la Luz.

En cuanto a la técnica, por estar en fase de estudio y publicación por parte del citado arqueólogo, no hemos podido analizar los materiales. En el contacto con la pieza (en posición tumbada, sin salir de la estantería donde se encontraba almacenada, como se puede apreciar en las fotos adjuntas), se ha podido apreciar dibujo preparatorio grabado. Germán Prieto nos describe la técnica como “almagra al temple sobre estucado blanco”. Como no existen análisis, no podemos conocer que lleve aglutinante proteico (lo correspondiente a un temple) en sus pigmentos, y no podemos confirmar que sea un temple. Es más, en el examen visual presenta todas las características de ser una pintura al fresco, sobre mortero de cal y arena, como son todas las analizadas.

¹³² Pechina, la Chanca, Cieza, etc.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : TO/ 05/97

OBRA Sinagoga Sta María la Blanca (Toledo)	
TEMA Fragmento de zócalo	
LOCALIZACIÓN Subsuelo de nave izquierda sur. Arrancado y depositado en Museo Sta Cruz (Toledo)	
CRONOLOGÍA Finales s.XIII, comienzos s. XIV	
DIMENSIONES 60 x 130 cm	
TÉCNICA Mortero, en apariencia de cal y arena. Dibujo grabado y pintura en almagra	ANALÍTICA
DESCRIPCIÓN Vario fragmentos, el mayor con dos recuadros, uno de entrelazo rojo sobre fondo blanco, otro con las figuras de tres peces y colores inversos	
ESTADO DE CONSERVACIÓN Restaurado recientemente, cuando fue arrancado de su localización inicial (donde no era accesible y tenía problemas de humedad)	FOTOGRAFÍAS 62-8,9,10,y 11
BIBLIOGRAFÍA PRIETO, G, <i>Actas del I Congreso Arqueología Toledana</i> , 1990, pp. 466-475 PÉREZ HIGUERA, T., <i>Arquitecturas de Toledo</i> , 1994, p. 372	

7-El palacio de Tordesillas (Valladolid)

En medio de la llanura vallisoletana se levanta el Palacio de Tordesillas, convertido en Real Monasterio de Santa Clara desde 1363 por privilegio de doña Beatriz, hija de Pedro I.

Su constructor era considerado tradicionalmente Alfonso XI¹³³, en base a lápidas epigráficas de la fachada que mencionan la batalla del Salado. En los recientes estudios desarrollados por Ruiz Souza¹³⁴ se data el Palacio de tiempos de Pedro I y María de Padilla, como apuntaba ya Quadrado anteriormente¹³⁵, considerando la actual edificación como un conjunto unitario (salvo la capilla dorada, anterior, y la ampliación de la iglesia y la Capilla de los Saldaña, ambas posteriores).

Desde el punto de vista decorativo, **el Palacio de Tordesillas es punto de inflexión para la ornamentación hispanomusulmana:**

En primer lugar, encontramos dos tipos de decoración muy diferenciadas: Las pinturas que acompañan a las yeserías recientemente descubiertas¹³⁶ a modo de zócalo, se extienden en el arco de comunicación del Patio del Vergel hacia la Iglesia, y en la entrada de ésta desde el coro largo. Su estudio nos acercará al rumbo que va a tomar **en la zona andaluza, la decoración medieval de influencia nazarí.**

Las pinturas que decoran los baños ajenos a los Palacios, tanto paredes como techos, **corresponden a las características de las ornamentaciones descritas en este**

¹³³ LÁMPEREZ, V., "El Real monasterio de Santa Clara de Tordesillas", *BSCE* 128 (1913), pp. 168-172, TORRES BALBÁS, L., "El Baño de Doña Leonor de Guzmán", *Al-Andalus* 24 (1959), pp. 420-421, PAVÓN MALDONADO, B., *Arte toledano islámico y mudéjar*, 1973, p.144. PÉREZ HIGUERA, T., *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, 1994, p. 92.

¹³⁴ RUIZ SOUZA, J. C., "Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio", *Reales sitios* 130, 1997, pp. 32-41.

¹³⁵ QUADRADO, J.M^a, *Valladolid* (1885), 1989 ed.facsímil, p. 239, fechándolo en el 1363.

¹³⁶ Dadas a conocer en BUJARRABAL, M.L., y SANCHO, J.L., "El palacio mudéjar de Tordesillas", *Reales Sitios* 106, 1990, pp.29-36.

capítulo, pero ya anuncian la vía que va a tomar la decoración de influencia islámica en esta zona de Castilla.

Comenzaremos por analizar estas pinturas de **los baños**:

El primer problema con el que tropezamos es el de su datación, sobre todo en base a los motivos heráldicos que aparecen en el vestíbulo, dos escudos centrales con un gran león rampante (coronado erróneamente en los dibujos de Torres Balbás), circundado por una orla de calderos. Torres Balbás lo identifica con las armas de doña Leonor de Guzmán¹³⁷, Ruiz Souza demuestra que pertenecen a D^a Juana Manuel¹³⁸, y su arquitectura a Pedro I. Su argumentación es la siguiente: A D^a Leonor de Guzmán (cuyas armas no tienen león rampante) pertenecía la villa de Tordesillas hasta su asesinato en 1351 en que pasa a poder de la viuda legítima de Alfonso XI, D^a María de Portugal, por lo que, de ser cierta la teoría de Torres Balbás, se hubiera destruido el escudo de aquella. Sin embargo, ese escudo se corresponde con el de la reina D^a Juana Manuel, esposa de Enrique III, cuya relación con el convento fue continua e intensa y sobre la que existe amplia documentación, con la cita expresa de los baños¹³⁹, de donde se deduce que en poder de esta reina estuvieron para su uso personal entre 1376 y 1377.

De toda esta documentación podría derivarse la idea que la **decoración de los**

¹³⁷ TORRES BALBÁS, L., 1950, *opus cit*, p.421.

¹³⁸ Basado en tratados de heráldica de Argote de Molina, García Carraffa, Juan Francisco de Hita y el infante Don Juan Manuel, y documentos de doña Juana Manuel de donación de los baños al convento. RUIZ SOUZA, J.C., 1994, *opus cit*, pp.5-10.

¹³⁹ En marzo de 1376, según documento 125, p. 104. de CASTRO TOLEDO ; J., *Colección diplomática de Tordesillas*, Valladolid 1981 : “donación y trueque que hace la reina doña Juana Manuel al convento de Santa Clara, en que le da 9.000 maravedíes de las martiegas de Olmedo a cambio de las llamadas casas de los baños, contiguas a dicho monasterio ; aceptación de ello por parte de la abadesa, discretas y convento”.

En septiembre de 1377 , por el documento 169, p.119: “ donación hecha por la reina doña Juana Manuel al monasterio de Nuestra Señora de Aniago, de la Orden de San Jerónimo de las casas de los baños cercanas al monasterio de Santa Clara de Tordesillas, sin otra condición que la de rogar a Dios por ella en sus oraciones”.

baños de Tordesillas, por lo menos la de su vestíbulo, se realizó entre 1376 y 1377.

Es posible que la ornamentación del resto del baño, con mayor carácter islámico (incluso con epigrafía musulmana), hubiera existido ya en una época anterior (la de Pedro I¹⁴⁰).

La decoración del vestíbulo, que se cubre con bóveda de cañón hace el efecto de prolongar la ornamentación de sus paramentos. Para esa bóveda, que comienza a 1,90 m del suelo, el motivo elegido es el entrelazo de sinos de ocho y cinco, con inclusión de heráldica de calderos y la palma doble, semejante a la del Patio de la Contratación de Sevilla; en el tímpano del frente, simples círculos, en el del testero, motivos vegetales simples repetidos. En las bóvedas de las alcobas del vestíbulo, dedicadas seguramente a guardarropa, se repite la palma doble. En la zona baja, de altura 1,25 m aproximadamente y rematada por una banda roja enriquecida por remate de palmas dobles distantes unas de otras, quedan restos de lo que pudo ser un zócalo de entrelazos, semejante a los de la sala contigua. En una pequeña habitación del paramento frontal, un pequeño resto muestra el nudo de las dos cintas entrelazadas.

El tramo de pasillo entre este vestíbulo y los baños también estaba decorado, aún se conserva un motivo circular con hojas.

La ornamentación de la sala intermedia de los baños, que consta de cuatro columnas de interesantes capiteles y bóvedas, es la más rica y significativa. Sus bóvedas, con lucernarios estrellados, se enriquecieron con simple dibujo a zig.zag blanco y rojo, pero en sus zócalos existen los más variados motivos ornamentales. Divididos como siempre en rectángulos, presentan variedad de motivos de entrelazos, tanto de cinta recta como curva y motivos vegetales. Rematados por triple banda horizontal, sobre ella, enriqueciéndola, se distribuyen a espacios de igual ritmo motivos

¹⁴⁰ Al considerarse toda la construcción del palacio como de Pedro I y unitaria, los baños pertenecen a esta época, así estarían dentro de un sistema hidráulico general que, iniciado en el pozo de la huerta, suministraría agua al patio del vergel, a la cisterna bajo la Sala de la pila circular y de allí iría a los baños, en este orden lógico.

ornamentales de una palma doble encima de la cual se sitúa un pájaro de perfil¹⁴¹. Hay que destacar un resto de motivo epigráfico islámico en cursiva dentro de un cartucho de remate lateral polilobulado.

La puerta por la que se accede a la siguiente sala del baño ha debido ser ampliada : en su lado izquierdo presenta remate de franja con motivo vegetal que no se repite en su lado derecho.

Igualmente, en el paso de esta sala al *Caldarium*, la jamba derecha está desnuda, mientras que un motivo en la jamba izquierda presenta una figura humana en medallón polilobulado.

En esa sala caliente, las decoraciones son más sencillas, se componen simplemente de motivos geométricos repetidos (estrellas de seis, cuadrados, estrellas de ocho). En esta repetición de motivos es donde se puede apreciar un aspecto retardatario en este tipo de decoración, un agotamiento de temas, que va marcando el camino hacia la vía que va a tomar la decoración mudéjar en Castilla la Vieja, tema del siguiente capítulo: La fuente de inspiración de los motivos está prácticamente agotada y la decoración se limita a repetir innumerables veces un motivo geométrico.

No sólo se encontraban decoradas las estancias de los baños, el vestíbulo, el *tepidarium* y el *caldarium*, sino también aposentos de acceso a ellos anteriores al vestíbulo, hoy desaparecidos, que los unirían con el resto de la edificación, como se puede deducir del pequeño fragmento pintado que permanece en el muro, hoy al exterior, que está en el patio de entrada.

Realizadas estas pinturas sobre mortero de cal y arena (ver analítica)¹⁴², con pintura de almagra, para su trazado primeramente se cuadriculó la pared en el mortero fresco con ayuda de punzón, regla y compás para las zonas circulares. En cambio los motivos no geométricos (palmas, aves) fueron traspuestos por medio de instrumento

¹⁴¹ Durante la restauración de la Sala de Oración de la Sinagoga del Tránsito (Toledo), en una zona de la pared norte, aparecieron grabadas siluetas de pájaros a modo de bocetos que nunca tuvieron realidad en ese monumento y que recuerdan los de esta decoración.

¹⁴² Al estar recientemente restauradas no presentan lagunas en su superficie donde se pudieran observar los diferentes estratos de mortero y su número.

punzante al mortero fresco desde una plantilla realizada en material ligero (papel, badana)

El otro conjunto de pinturas aparece bajo los **arcos** recientemente descubiertos en la excavación arqueológica mencionada, **en el Claustro del Vergel**, en eje con la iglesia, y **en el acceso de la iglesia con el coro largo**. En ambos arcos las decoraciones son semejantes, y en ambos es asombroso el estado de conservación con que se presentan, que nos descubre la verdadera riqueza de policromía de la decoración del siglo XIV, tanto en yeso labrado como en la pintura. Normalmente la parte baja de las paredes estaría cubierta por material más duradero que el simple mortero de yeso, fácilmente agredible por las humedades de capilaridad, como pueda ser un mortero de cal y arena o zócalos de alicatados cerámicos.

El no haber utilizado la primera alternativa implica un desconocimiento técnico (por lo que no habrían sido realizadas por el mismo equipo del baño), la segunda no era viable por no existir azulejos en la zona y estar la Andalucía nazarita sumida en revueltas sucesorias¹⁴³ en aquella época.

Esos zócalos están realizados en mortero de yeso, como una prolongación de la parte superior de yesería labrada, no sólo en el material utilizado como base, sino por el motivo principal elegido, la estrella de doce puntas.

Extendido el soporte yeso en cuatro capas, en la más interior está mezclado con arenas arcillosas. No se descubre dibujo grabado ni pintado, pero en la técnica de ejecución de estas pinturas, realizadas al temple en seco, interviene el uso de plantillas a modo de trepa (con los dibujos recortados, por donde penetra el color), gracias a lo cual se consigue un resultado uniforme de motivos repetidos. Este uso de plantilla tendrá gran éxito y lo veremos utilizar en otras decoraciones (Palacio de Enrique IV en Segovia, por ejemplo), pero aquí es la primera vez que cronológicamente aparece¹⁴⁴.

¹⁴³ Esta época es coincidente con el destierro de Muhammad V.

¹⁴⁴ Como se expuso en el tema de la pintura nazarita, la época de Muhammad V supone una época de adelantos técnicos, se comienza a usar moldes para la labra del yeso, en azulejería se utiliza también como novedad la cuerda seca y se introduce el morado, y en la pintura de zócalos se utilizan plantillas...

Esa técnica al seco, sin embargo, permitiría el uso de una paleta más amplia que la de los baños (sólo rojo almagra), pero en esta decoración sólo se utilizó el rojo, blanco y negro.

El cuadro central de decoración, cuyo resultado visual es la imitación de azulejos, se ve enmarcado, en el arco de la iglesia, mediante una franja de motivos de flores cuatripétalas formadas por la intersección de medio círculos, que reconoceremos más tarde en todos los zócalos pintados de la Alhambra debidos a Muhammad V; en el arco del aptio, por una banda de entrelazos y estrella de ocho. Por encima de ella, en ambos arcos, se extiende una banda con decoración epigráfica (cursiva en el patio, cúfica en la iglesia), y todo ello se remata por almenas escalonadas como las de la Mezquita de Córdoba, alternando en colores rojo y gris.

Estos dos conjuntos de decoración pictórica, tan diferenciados, nos lleva a la reflexión sobre **la presencia en Tordesillas de dos distintos talleres de ornamentación**: Por un lado, los pintores “de lo morisco”, acostumbrados a repetir temas de larga tradición almorávide/almohade en tierras de Castilla, con la técnica antigua de áquellos de pintura a la almagra aplicada en fresco, técnica muy resistente para estancias como son unos baños. Por otro, un taller más innovador, quizás como apunta Ruiz Souza fruto de la amistad entre Muhammad V y Pedro I que viene del sur con nuevas técnicas y nuevos modelos, que trabaja en yeserías y decora zócalos con temple de cola sobre yeso¹⁴⁵ y que conoce el uso de plantillas para mecanizar el trabajo, tanto de labra como de pintura.

Lo anteriormente expuesto no excluye la posibilidad de un trabajo en colaboración, el nuevo taller aportaría al otro el uso de plantillas (que por primera vez en ese tipo de zócalos vemos en las aves y palmas de los baños), e incluso de temas

¹⁴⁵ Esta técnica es la empleada en los zócalos pintados de La Alhambra. En RALLO, C., y RUIZ SOUZA, J.C., “El Palacio de Ruy López Dávalos”, *Al-Qantara* 1999, se apunta la teoría de que, ante la coincidencia de la datación de varios edificios de influencia islámica en territorio cristiano como Tordesillas y la Sinagoga del Tránsito (Toledo) con el destierro de Muhammad V a Marruecos, pudieran haber ido a Castilla alarifes de la corte nazarí que después volvieron a la Alhambra. AHMAD MUJTAR AL-ABBADI, en *El reino de Granada en la época de Muhammad V*, Madrid 1973, p. 36 nos da ejemplos de personajes que efectuaron este auto-destierro como el médico del rey nazarí Ibrahim ibn Zarar, o el magnate Ibrahim ibn al-Sarray que van a Castilla, a la corte del rey D. Pedro en esta época.

(como el cartucho con epigrafía que allí se puede ver).

Es necesario citar un tercer conjunto de pinturas en el palacio de Tordesillas, el que se desarrolla en el **vestíbulo** de entrada, singular por esa mezcla de arte religioso, desarrollado bajo los cánones europeístas, y arte decorativo, de influencia islámica y tradicional.

Es una sala cuadrada, de decoración unitaria, donde, bajo arcos polilobulados adosados a la pared de perfil decorado con sarta de perlas sobre fondo negro, se presentan escenas religiosas con figuras de gótico lineal e influencia francesa. Sin embargo, en los dinteles de las puertas y ventanas se desarrolla un despliegue de decoración de talla en yeso con policromía y curiosas figuras mitológicas en relieve (sirena, centauro, etc) o islámicas (parejas de animales dispuestas simétricamente respecto a un eje central), en medallones mixtilíneos de clara relación con los desarrollados en el Alcázar del rey Don Pedro en Sevilla

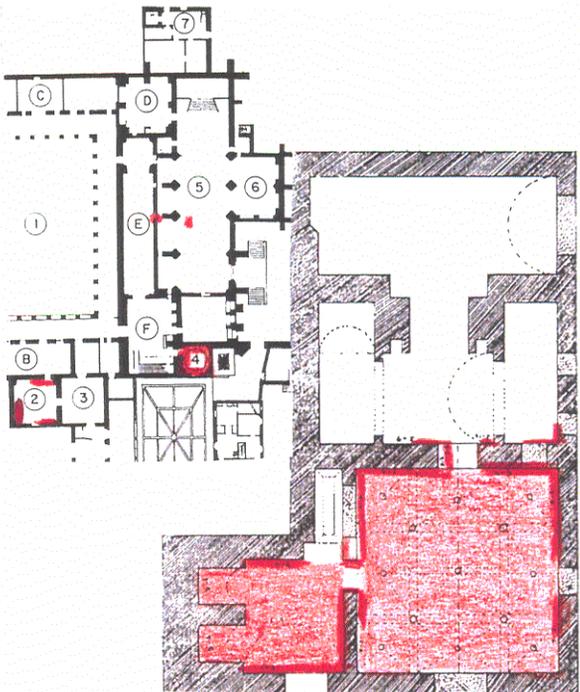
Semejante mezcla de arcos islámicos con decoración religiosa cristiana se pueden apreciar en la Capilla Dorada, donde destaca la escena de la Adoración de los Reyes.

Se podría poner en relación con este taller de nuevos métodos de trabajo un nuevo hallazgo: los fragmentos pintados encontrados en la excavación arqueológica del entorno de **la sinagoga del Tránsito (Toledo)**¹⁴⁶ o los procedentes de esta misma sinagoga que se encontraban depositados en el Museo de Santa Cruz, encontrados en las excavaciones arqueológicas de Lucena de 1904 y dibujados por Villaverde en 1927. En ambos casos se trata de imitación pintada de labores de yeso utilizando la técnica del seco. La relación entre los yeseros que trabajaron en este monumento, en el Palacio de Sevilla de Pedro I y en el Palacio de Tordesillas está tradicionalmente admitida, la amistad e intercambio de alarifes entre el rey castellano y su correspondiente granadino no se pone en duda, estos hallazgos, tanto el de Tordesillas como el de Toledo, realizados con la misma técnica que los zócalos pintados nazaritas no pueden ser una mera coincidencia.

¹⁴⁶ LÓPEZ ALVAREZ, A. M., MÉNENDEZ ROBLES, M. L., PALOMERO, S., "Inscripciones árabes halladas en las excavaciones de la Sinagoga del Tránsito" *Al-Qantara XVI*, 1995, pp. 433-448.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : Va/01/97

<p>OBRA</p> <p>Palacio de Tordesillas (Real Monasterio de las Claras)</p>	
<p>TEMA</p> <p>Zócalos y techos pintados de los baños. Zócalos de arcos de yeserías</p>	
<p>LOCALIZACIÓN.- Arco del claustro, arco de separación entre iglesia y coro, largo. Paredes y techos de los Baños</p>	
<p>CRONOLOGÍA</p> <p>Mediados del siglo XIV</p>	
<p>DIMENSIONES</p>	
<p>TÉCNICA.- Existen dos técnicas bien diferenciadas : en los baños, pintura al fresco sobre mortero de cal y arena. Bajo los arcos de yeserías, pintura al seco de temple sobre yeso</p>	<p>ANALÍTICA</p> <p>Esquemas 51.- 52 a) y b).- 53.- 54 a) y b).- 55 a), b), c) y d)</p>
<p>DESCRIPCIÓN</p> <p>En los baños, entrelazos en zócalos y bóvedas, rojo sobre blanco. En el patio e iglesia, imitación de azulejos mediante plantillas</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN</p> <p>Después de la excavación arqueológica de 1988, se realizó una gran campaña de restauración de todos sus elementos. Sin embargo, en los baños no se ha intervenido en las principales causas de degradación, la humedad de capilaridad. La degradación ya ha comenzado (velos blancos de sales)</p>	<p>FOTOGRAFÍAS</p> <p>72-21,.....37 73-1,....26 89-14,....37 90-1,....36 91-1,....36 92-1,....36</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA.-QUADRADO, J.Mª, <i>Valladolid</i>, (1885), 1989 ed.facsímil, pp.238-241.- LÁMPEREZ, V., "El Real monasterio de Santa Clara de Tordesillas", 1913, pp.168-172.-Lámperez, V., <i>Arquitectura civil</i>, 1930, pp 429-431.-TORRES BALBÁS, L., "El Baño de Doña Leonor de Guzmán", 1959, pp.415-425.-CHUECA, F., <i>Hª de la Arquitectura española</i>, 1965, pp.520-523.-PAVÓN MALDONADO, B., <i>Arquitectura toledana islámica y mudéjar</i>, 1973, pp.142-156.-BUJARRABAL, M.L. y SANCHO, J.L. <i>El palacio mudéjar de Tordesillas</i>, 1990, pp.29-36.-Gª FRÍAS, C., <i>Guía del Monasterio</i>, 1992.-PÉREZ HIGUERA, T., <i>Arquitectura mudéjar en Castilla y León</i>, 1994, p.92-99; <i>Arte mudéjar</i>, 1994, pp-178-188.- RUIZ SOUZA, J.C. , "Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio" , 1997, pp.32-41</p>	

En este tipo de zócalos, es necesario nombrar otros fragmentos que formarían parte del conjunto de pinturas “de lo morisco” del XIV.

Uno es ya inexistente, nos lo cita Torres Balbás como localizado en el muro de quibla en la **Mezquita de Córdoba**, inmediato al ángulo sudoeste¹⁴⁷, seguramente corresponde con los zócalos citados por Ramírez de Arellano y Gómez Moreno¹⁴⁸. En la fotografía que reproduce se puede apreciar el típico entrelazo de ocho. De él también nos habla Ortí Belmonte, citando a Gómez Moreno : “Subsisten decoraciones al fresco, los zócalos con ataurique y lazo se revelan como posteriores, y en efecto constan pinturas hechas en 1135”¹⁴⁹. De aceptar esta datación, en vez de la de Torres Balbás nos encontraríamos con una obra almorávide.

Por último, señalar la decoración existente en una ventana entre la Capilla Mayor y la lateral derecha de la iglesia del **castillo de Calatrava la Nueva**. Se podría definir como ornamentación de transición que enlaza el conjunto de zócalos descritos con la pintura “de lo morisco” posterior: se trata de un motivo de entrelazo, sencillo, de estrella de ocho, repetido como será característico en el s. XV (aunque esta operación se realizará entonces con motivos más toscos) hasta la saciedad.

¹⁴⁷ TORRES BALBÁS, L., 1942, *opus cit*, p. 413, Allí dice :” ...obra probable del siglo XIV”.

¹⁴⁸ RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Guía artística de Córdoba*, Sevilla 1896, “...Todos los espacios lisos de este lugar estaban pintados con bellas labores que aún se advierten casi destruidas por las repetidas capas de cal, pero las pinturas que hay en el zócalo no son musulmanas, sino cristianas del s. XIV, cuando Jorge Fernández de Montemayor convirtió aquel lugar en capilla “. Sin embargo, para otros especialistas no eran cristianas: GÓMEZ MORENO, M., “Arte árabe”, *Ars Hispaniae*, p. 136.”... subsisten decoraciones al fresco en los zócalos con ataurique y lazo que se revelan como posteriores, y en efecto constan pinturas hechas aquí en 1135. “.

¹⁴⁹ ORTÍ BELMONTE, M.A. *La catedral-Antigua Mezquita y Santuarios Cordobeses*, Córdoba 1970, p. 26.

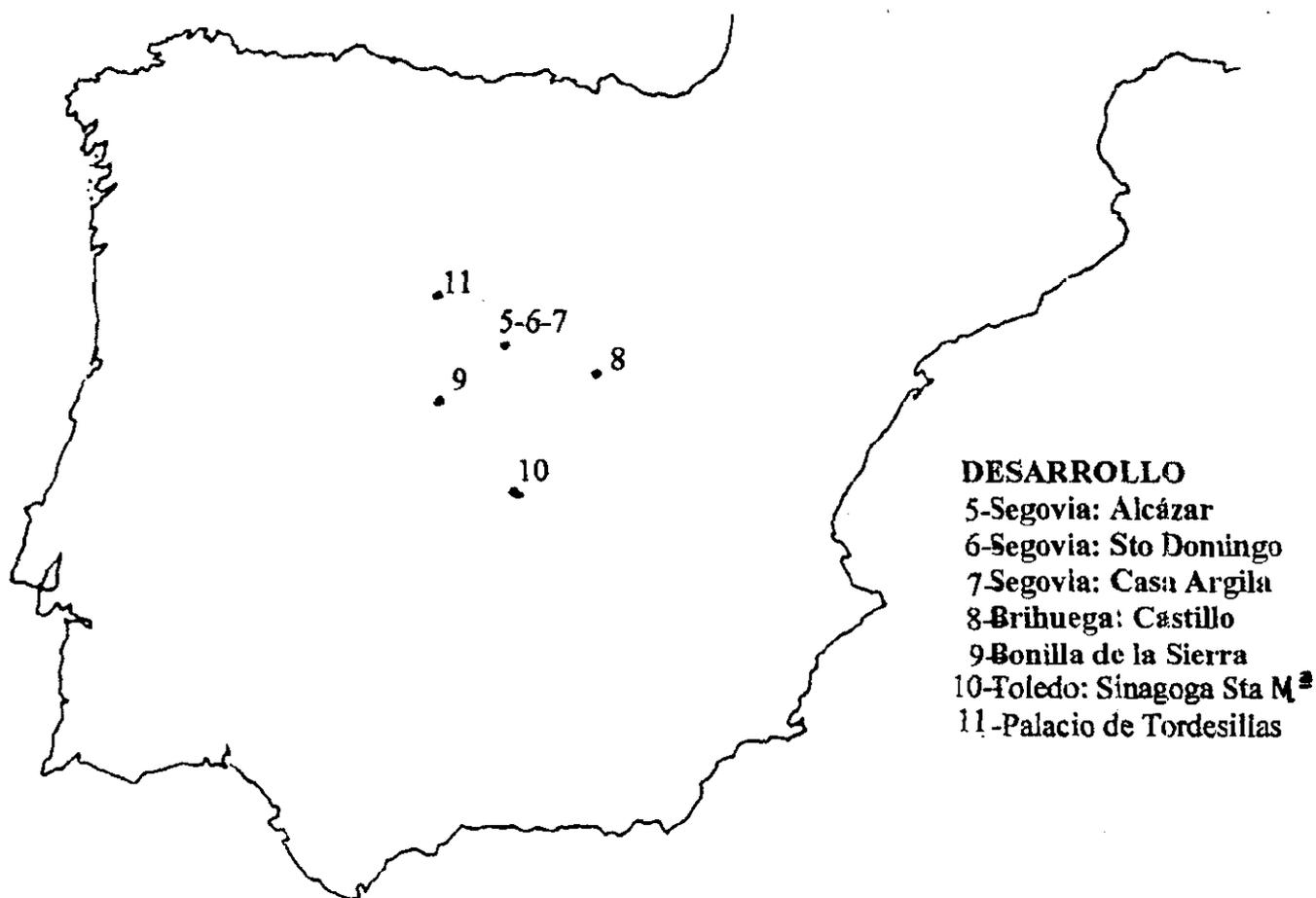


Fig. 37.-Localización de la pintura "de lo morisco" de este Capítulo

CAP XIV: REITERACIONES FORMALES EN LA ZONA DE CASTILLA LA VIEJA

A partir del siglo XV vamos a encontrar varias manifestaciones de la pintura “de lo morisco” en fase de agotamiento de su repertorio, repartidas por el territorio que en la actualidad se denomina como Castilla la Vieja.

Su temática, ejecutada con cierta torpeza y simplicidad, va a basarse en motivos geométricos o vegetales esquematizados y repetidos, perdurando ciertos detalles, como cintas entrelazadas o nudos musulmanes, en las bandas de cierre u otros lugares. Esto y su inclinación hacia los mismos colores que se venían utilizando en épocas anteriores (rojo, blanco del mortero, negro), son las únicas notas características que propician su clasificación como “de lo morisco” o mudéjar.

Se ha querido ver en estos motivos simples, repetitivos, donde con gran ingeniosidad se modifican las disposiciones internas para conseguir un número interminable de figuras y de gran fuerza decorativa, similitudes con los diseños de tejidos de ascendencia musulmana. Pero tienen mayor relación con la cerámica de alicatados, “socarrats”¹⁵⁰ o la de uso doméstico que en estos momentos se está utilizando en Paterna y Muel, permitiendo la pintura mural una mayor variedad de combinaciones que los alicatados o tejidos. Esta vinculación adquiere mayor significación en el caso de los motivos figurativos.

La temática más utilizada va a ser la simulación de la fábrica (ladrillo, sillar), aún no correspondiendo con la utilizada en cada edificio, motivo atemporal y tradicional. Ese motivo se enriquece con motivos florales o con alternancia de juegos de colores. Por caminos parecidos van las decoraciones coetáneas de Aragón, Valencia (iglesia de la Sangre de Liria) y Palma de Mallorca.

¹⁵⁰ El Museo Nacional de Cerámica González Martí posee una buena colección de ellos, cuya decoración de colores sin cocción y al temple (*Fotos 60 y 61*), es exacta a muchas de las utilizadas en estos paramentos.

La técnica de trabajo también varía, ahorrando tiempo e imaginación, no es necesario un cálculo del módulo según la dimensión del espacio, **se pierde esa relación entre las partes y el todo.**

En cuanto al material empleado también se descuida, en muchas ocasiones se prefiere el mortero de **yeso**, más fácil y rápido de manejar (a costa de pérdida de calidad y, a la larga, con problemas de conservación), sobre el que se aplican los colores **al temple de cola.**

Una característica añadida va a distinguir la localización espacial de este tipo de pintura del XV de la de los tiempos anteriores. Los zócalos hispanomusulmanes del XIII y XIV se extendían desde el suelo hasta una altura variable entre 1 y 1,5 m. La vida cotidiana del siglo XV ha cambiado, cada vez existen más muebles lujosos que hay que lucir y utilizar para guardar distintas pertenencias, cada vez se usa menos el nivel del suelo como lugar de reunión, la línea del horizonte de las actividades del comer, sentarse, charlar, ha subido en altura. Reflejo de ello es que ahora se reserva una zona (precisamente la que antes se decoraba) sin ornamentación, donde irían colocados los muebles; y que a veces se presenta entelada como protección del frío; la franja decorativa comienza desde su límite superior¹⁵¹.

Además el tipo de edificios que ornamenta ya no se restringe a los de carácter civil, presentando muchas iglesias rurales este tipo de decoración, más del gusto popular y tradicional.

Seguimos encontrando los centros donde mayor número de estas pinturas se han conservado en la zona de Castilla la Vieja, desplazados al norte de Segovia, en reductos más pequeños y populares. El tipo de decoración, muy similar, que se presenta en varios monumentos (iglesias de Cuéllar, san Salvador de Toro, castillo de Coca) no sería única en estos edificios; por el contrario, era la expresión de un lenguaje popular muy común en esta zona.

¹⁵¹ Estos límites dimensionales de la decoración parietal vuelven a las medidas clásicas. En la ornamentación mural romana la parte baja de las paredes era la menos decorada (recordemos Pompeya, por ejemplo), allí únicamente se imitaban materiales como el mármol o se cubría de un color liso. Su vida también se desarrollaba a un nivel de asiento de 0,80 m sobre el suelo.

1-El castillo de Coca

Situado en la alta meseta limitada por la confluencia de los ríos Eresma y Voltoya, es, sin duda, el mejor castillo construido durante el siglo XV, con perfecta simbiosis entre su carácter militar y su aspecto ornamental de casa-palacio, cumpliendo el afán propagandístico del poder como era característico entre los nobles de la Baja Edad Media¹⁵².

El castillo de Coca, no es visible en todo su volumen para el viajero que se dirige hacia él desde la meseta castellana hasta que se encuentra situado en sus proximidades: el ancho y profundo foso que lo circunda por este lado, de dimensiones sin precedentes y revestido de ladrillo, deforma la gran altura con que las murallas del castillo fueron levantadas, suficientes por sí mismas para imposibilitar cualquier tipo de escalada.

El edificio, cuya puerta principal del recinto exterior se uniría con la villa de Coca y su recinto amurallado por un puente levadizo, se compone de una planta cuadrangular exenta, con espectacular conjunto de doble recinto y torres que le dotan de movimiento. El recinto exterior consta en sus ángulos de cuatro torres octogonales, cuyos vértices se refuerzan por grandes garitones poligonales terminados en puntas de diamante. La puerta principal, dirigida hacia el este, de lóbulos invertidos, está flanqueada por otros dos torreones ochavados.

Todo el conjunto está rematado por una crestería de pequeños arquillos de medio punto, que hacen función en ocasiones de matacanes, suspendidos sobre ménsulas de modillones. Sobre ellos, toda la superficie está invadida por fajas verticales semicilíndricas de columnillas realizadas con ladrillo aplantillado.

La puerta que da acceso al recinto interior está situada tras un recorrido en

¹⁵² CHUECA GOITIA ; F., *Historia de la Arquitectura española*, Madrid 1965, p.531 nos dice: "Tenían que imponerse por empaque, majestad y fantasía. A la fortaleza militar había que unir el prestigio que el lujo y la grandeza procuran, sólo así era posible imponerse plenamente sobre los demás. En muchos castillos de esta época no debemos ver sólo la eficacia militar, sino también el afán de sorprender y deslumbrar". El castillo de Coca es un ejemplo sintomático.

recodo respecto a la entrada principal y defendida por la Torre del Homenaje. Daba acceso a un patio destruido en el s. XIX y está formada por un arco carpanel sobremontado por otro mayor ojival enmarcado por alfiz, con decoración de escudetes y ladrillos en esquinillas; en el interior de ese alfiz, esgrafiado de formas curvas contrapuestas, en el centro, escudo reservado.

Toda la planta de este recinto interior, cuyo núcleo quedó completamente destruido, es también cuadrangular. La gran Torre del Homenaje, con tres grandes salones superpuestos de los cuales uno es capilla, se sitúa en el ángulo más próximo a la villa de Coca, ya por ser la zona más comprometida de defensa, ya por un afán de ostentación respecto a la población de vasallos dependientes del señor del castillo. En sus restantes ángulos hay tres torres poligonales entre las que destaca la de "Pedro Mata" (con tres estancias circulares y otra poligonal, la inferior dedicada a prisión), enlazadas por paños de adarve con la misma decoración del recinto exterior.

El acceso al interior del castillo se realizaba a través del patio por la torre noroeste, donde la escalera en la actualidad es sensiblemente más ancha; desde el piso superior partían todas las entradas incluida la de la Torre del Homenaje, desde allí se comunicaba con sus plantas inferiores, manteniendo las partes domésticas y defensivas separadas por completo, como edificio bien organizado de la segunda mitad del s. XV.

Respecto a la historia de Coca existen varias referencias de época medieval : El rey Juan II concedería quinientos vasallos de la villa de Coca a D. Iñigo López de Mendoza, para diez años después, en 1451, realizarse una permuta entre éste y D. Alonso de Fonseca ¹⁵³, obispo de Avila, entre esta villa y la de Saldaña. En la descripción de esas pertenencias no se nombra ningún castillo¹⁵⁴ en Coca, por lo que se podría suponer que no existiera, no así en Saldaña. Sin embargo, consta la carta del

¹⁵³ En el Archivo de Tordesillas, está recogida esa donación de 1441. En cuanto al trueque con D. Alonso existe documentación en el Archivo de la Casa de Alba (C- 245-21), incluso la confirmación del rey D. Juan II aprobándolo.

¹⁵⁴ Sin embargo, para RUIZ HERNANDO, A., *La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia*, Segovia 1988, p.13 Alvar Fañez ya levantó un castillo en la villa.

permiso real de Juan II al obispo propio Alonso de Fonseca y Ulloa para la construcción del edificio, fechada en julio de 1453¹⁵⁵

Correspondientes al apellido Fonseca¹⁵⁶ existen varios escudos en las claves de las bóvedas, como en la de la Sala de Armas de la Torre del Homenaje: sobre fondo blanco, se encuentran pintadas las cinco estrellas de siete puntas rojas. Por otro lado, alrededor de la Torre del Homenaje, en el exterior, existe también una inscripción antiguamente tapada por varias capas de yeso, donde se puede leer: *Alonso...Fonseca....MO A.....CCCC....A*. Incompleta por su precaria conservación no aclara de cuál de los miembros de la familia puede tratarse ni cita la fecha con precisión. El escudo personal de armas del obispo¹⁵⁷, o el de su hermano, ya que contiene el

¹⁵⁵ Archivo de la Casa de Alba, caja 245, número 10: *"Yo el Rey, por quanto vos el reverendo padre D. Alonso de Fonseca, obispo de Avila, my oidor e del mio Consejo me ficistes relación que a mi merced placiendo e con mi licencia e mandando entendedes faser una fortaleza en la vuestra villa de Coca e me suplicasteis e pedisteis por merced que para ella vos mandase dar e diesse mi liçençia, por ende yo por la dicha vuestra suplicación e acatando vuestra gran lealtad e los muchos e señalados serviçios que me avedes fecho e facedes de cada dia tovelo por bien e por la presente vos do licencia e facultad para que sin pena ni calunpnia alguna podedes facer e fagades cualquier fortaleza en la dicha vuestra villa de Coca non embargantes cualquier leyes e derechos que en contrario desto sean con las quales yo de mi propio motu e cierta ciencia e poderio rey absoluto dispenso a las abrogo derogo en quanto a esto atañe o atañer puede de lo qual vos mande dar esta mi carta firmada de mi nombre fecha en Escalona quinze dias de julio del nacimiento de Nuestro señor Xpo de mil e quatrocientos e cinquenta e tres años Yo el Rey.- Yo el Dr Fernando Diaz de Toledo oydor e referendario del Rey e su secretario lo fize e escriviere segun por su mandado.*

¹⁵⁶ Se desconoce de manera precisa el origen de este linage, aunque el primer caballero del que se tiene noticia con este apellido es Men Rodriguez de Fonseca, hacia 1100, señor de Quintana de Fonseca o Fuenseca, lugar situado en Galicia, en tierras ubicadas entre el Duero y el Miño, suponiéndose que de este lugar, topónimo de "fuente seca", tomaría el nombre. En el documento c-232-2, del Archivo de la Casa de Alba "Sobre genealogía de los Fonseca" se dá como origen los hermanos Pierres y Payán, hermanos de la sangre real de Hungría, que se radicaron en Galicia, viniendo en tiempos de Alfonso VI para combatir a los moros, conquistando la Quintana y fuente de Fuenteseca, el Coto de Coitino y Paxtierailo

¹⁵⁷ La gran figura del arzobispo de Sevilla (desde 1453) y antes obispo de Avila (desde 1449) y abad de

emblema de los Fonseca y de los Ulloa (en este caso extrañamente las estrellas tienen ocho puntas), campea en la pared exterior de la torre del noroeste o de Pedro Mata.

D. Alonso ausente de sus posesiones, como arzobispo de Sevilla primero y más tarde de Santiago, muere en Coca en 1474, y cede a su hermano, D. Fernando de Fonseca, ayo de la reina católica, los derechos sobre la villa que disfrutó con el título de señor de Coca y Alaejos desde 1460 hasta su muerte en 1463¹⁵⁸. En 1464, Coca y Alaejos fueron sitiados por las fuerzas de Enrique IV a instigación del Marqués de Villena; quizás la construcción de ambos castillos no comenzó sino a raíz de estos acontecimientos.

Les sucede el hijo de Fernando Fonseca Ulloa y María de Avellaneda Delgadillo, D. Alonso Fonseca Avellaneda, de vida no muy conocida que fue, además de tercer señor de Coca y Alaejos, alcaide del castillo de la Mota en Medina del Campo, capitán de la gente noble del Rey y "que hizo muchas cosas en la guerra del rey de Portugal, tomó Toro y cercó Castronuño", según nos cuenta su hermanastro D. Juan Rodríguez de Fonseca.

En recientes investigaciones de Cooper se documenta cómo fue este señor el impulsor de la construcción del castillo, en realidad levantado diez y ocho años después de la muerte del arzobispo, a quien hasta hace poco se atribuía. A este descubrimiento documental de datación se añade el nombre de sus alarifes¹⁵⁹, los mismos son autores de otro castillo de planta similar al de Coca, el de Casarrubios del Monte: el maestro Alí

Valladolid, D Alonso de Fonseca Ulloa, natural de Toro, nos es bien conocida por la Crónica de D. Enriquez del Castillo, y la obra de D. Hernando del Pulgar. Precisamente en esta última se hace una relación de las obras constructivas realizadas por D. Alonso, al no nombrar el castillo de Coca se cuestiona si en realidad fue él su iniciador..

¹⁵⁸ Quizás este señor esté representado, según Federico Wattenberg, en el retablo de san Jerónimo de Jorge Inglés, hoy en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid) como comitente.

¹⁵⁹ COOPER, E. "Castillos señoriales del Reino de Castilla", Junta de Castilla y León, Valladolid 1991, p. 183. Actualmente, presenta el más completo estudio sobre el castillo de Coca, con nueva documentación. El legajo donde se recogen accidentalmente los autores del mismo y la fecha de 1492 para su construcción, es el de Francisco Chacón el mozo en pleito de 1513 con Inés Manrique (AGC (S)

Caro, de Avila, y sus hermanos, uno de ellos de nombre Aceyte.

Muerto en 1505 D. Alonso Fonseca Avellaneda, le sucedió su hermanastro D. Antonio Fonseca Ayala, que reedificó con su hermano D. Juan Rodríguez de Fonseca en un estilo tardo gótico la parroquia de Santa María de Coca; a él seguramente se deben los sepulcros ya renacentistas que se encuentran en su interior y que recogen los restos de los primeros señores de Coca. D. Antonio, conocido como "el de las comunidades" por intervenir en esa guerra del lado de Carlos V y provocar el incendio del castillo de Medina del Campo, manda levantar el patio con pormenores decorativos platerescos, columnas de mármol y dos tipos de capiteles, conocida su planta por "la traça de Coca que dió Ximon Garcés"¹⁶⁰. Si ese patio¹⁶¹ se realizó en el primer tercio del s.XVI, en la segunda mitad del S. XVII el edificio sufre otra reforma, se trabaja en la galería cubierta que enlaza la Torre del Homenaje con la de Pedro Mata.

La nieta de éstos, D^a Catalina Fajardo Colón de Portugal casó con el segundo Duque de Berwick, y así desde entonces pasó el castillo de Coca a ser propiedad de la Casa de Alba. Abandonado, se conoce como "ruina" en tiempos de Madoz, y como tal se representa en varios grabados de la época de Locker, Villamil, Bailey y Lindsay.

Por Decreto-ley de 9 de Agosto de 1926 fue declarado Monumento Nacional y cedido por parte de la Casa de Alba al Estado; en 1954, éste decide reconstruirlo¹⁶²,

Consejo Real leg. 88, fol. 6, pieza IV).

¹⁶⁰ Archivo de la Casa de Alba, caja nº 45.

¹⁶¹ De él nos cuenta MADUZ, *Diccionario geográfico*, Madrid 1847, t.6, p. 497 : " ...todo desapareció en el año 1828, en que el administrador de la Casa de Berwick y Alba con el objeto de aprovechar el valor de esas magníficas columnas lo echó a tierra vendiendo cada columna en ocho duros.."

¹⁶² Para la declaración de Monumento se puede consultar TORMO, E., "Informe acerca del expediente incoado por la Comisión de Monumentos de segovia, relativo a la declaración de Monumento Nacional del castillo de Coca", *Boletín de la RABBAASF*, 1928, pp. 28-45.

En cuanto a esa cesión estaba condicionada a que la restauración, encomendada a los arquitectos D. Miguel de los Santos Nicolás y D. Fernando Cavestany se realizase con el mayor escrúpulo. La intervención se limitó a consolidar la parte antigua, reponiendo las hiladas de ladrillo al exterior más

dotándole de un objetivo para su mantenimiento: hacer en su interior una escuela de Capacitación agrícola, lo que es hasta nuestros días.

El profundo mudejarismo del castillo de Coca se manifiesta, sobre todo, en el espíritu que impera en su ornamentación, de ahí su importancia, que hace de este edificio un ejemplo singular que exige un estudio más profundo de su decoración¹⁶³.

Se ha achacado como defecto al castillo de Coca el haber sido construido en ladrillo (este era el concepto que se tenía en una época muy poco posterior a su construcción). En realidad, la durabilidad de este "pobre material" está probada en este edificio. La parte que más ha sufrido ha sido precisamente la realizada con materiales nobles, que incitan a su venta y desaparición.

Pero, por otro lado, el ladrillo era el único material que hubiera permitido el juego de decoración que el alarife que lo erigió quería conseguir; ningún otro material se hubiera amoldado a las combinaciones realizadas, en él el ladrillo es elemento arquitectónico, decorativo por sí mismo y tema principal de la decoración fingida pintada.

Este monumento no sólo se ha construido en ladrillo sino que en él se ha realizado la capacidad decorativa de este material. Esa ornamentación ilusionista está realizada para, como dice Pérez Higuera, conseguir el "efecto inmaterial de un edificio"¹⁶⁴.

¿Cuál podría ser la datación de esta ornamentación? No se conoce ningún documento que nos cite exactamente los años de su realización, pero hay que considerar que, un revestimiento que se aplica tanto por su función decorativa como protectora hacia el material de construcción, se trabaja justo en el momento en que ha finalizado la

deterioradas con otros de iguales dimensiones y color y a edificar la zona moderna, donde se realizan las labores de escuela.

¹⁶³ Para mayor detalle ver RALLO, C., "El castillo de Coca y su ornamentación", *Anales de Historia del arte* 6 (1996), pp. 13-46.

fase constructiva. Ello nos permitiría suponer que pertenecería a las postrimerías del siglo XV, y sería una de las obras **“de lo morisco” con datación conocida**.

La decoración del castillo de Coca se muestra invasora, se distribuye por todos sus paramentos, exteriores e interiores, y si el mantenimiento hubiera sido continuo y suficiente, nos encontraríamos ante el mejor monumento de defensa con pintura “de lo morisco” conservado.

El principal tema de su **decoración exterior** son los propios elementos arquitectónicos, tanto el propio ladrillo aplanillado y formando pilastrillas como el ladrillo pintado, fingido, que sigue los mismos movimientos esculturales que el anterior, simula mocárabes o repite motivos geométricos. No se trata de un sólo tipo de decoración, sino del uso combinado de cuatro técnicas ornamentales para conseguir confundir al espectador, en un despliegue de conocimientos del buen hacer del s.XV, del abanico de posibilidades que ofrecían las técnicas de ornamentación mudéjares, de un manierismo que lleva al límite los recursos técnicos.

Por un lado nos encontramos la ornamentación de la zona superior de los muros exteriores, realizada con el propio ladrillo recortado, aplanillado, colocado en distintas posiciones, podríamos llamarla la **ornamentación escultural-arquitectónica**. La segunda técnica consiste en mostrar también el propio ladrillo, pero falseando y dibujando sus contornos mediante la llaga de mortero, que a veces se sobrepone a la propia superficie del ladrillo, o a veces está trabajado con línea central, pulido, recortado en ángulo, o dejando libre el perímetro de aquel. Es la **ornamentación por medio de la llaga**.

Por razones obvias de protección del propio material ladrillo, para favorecer su duración, muchas veces está recubierto por un enfoscado o enlucido. Y entonces, en el castillo de Coca nos encontramos con dos decoraciones diferentes: En la primera, se pueden observar dibujos grabados, es el tipo de **ornamentación grabada**; o se puede emplear el color en la **ornamentación pintada**, muchas veces en imitación ilusionista de las propias hiladas de ladrillo, de medidas semejantes a las originales, otras, simulando un despiece de sillares o las dovelas de un arco, o utilizando el color en un sentido libre de creación decorativa.

¹⁶⁴ PÉREZ HIGUERA, T., *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1993, p.77.

En cuanto a los motivos utilizados en estos dos casos de ornamentación se pueden apreciar **geométricos, arquitectónicos, epigráficos** (en la Torre de Pedro Mata), **heráldicos, vegetales, simbólicos y zoomorfos**, siendo, en este monumento, los más abundantes los dos primeros, y no existiendo la representación humana.

De la decoración exterior dice Torres Balbás¹⁶⁵ que "el contraste entre la desnudez de sus muros y la coronación, tan rica en juegos de luz y sombras, es felicísima". No es completamente real esta aseveración, la idea que nos puede dar la contemplación del castillo de Coca en la actualidad no es sino la sombra del aspecto que presentaría en el s.XV y XVI, donde ese contraste entre esas dos zonas sería intencionalmente neutralizado, supliendo la ausencia del movimiento de volúmenes de la arquitectura con las variaciones de vivo color de la pintura de sus muros. Necesitamos nuestra imaginación para reconstruir la ornamentación en todo su esplendor y entonces comprenderíamos que ese contraste del que nos habla Torres Balbás no era tal, el alarife juega con la arquitectura real y la imaginaria en una acepción barroca del lenguaje mudéjar.

En el **interior** del castillo el artista ha dejado volar su imaginación e inventiva, y más parece en ocasiones una exposición de muestras de decoración, con motivos iguales y composiciones distintas. En este caso la ornamentación es, casi siempre, **pintada**.

La decoración invade el espacio, techos y paredes, intradoses de ventanas y puertas. Sólo deja libre y pulida la zona baja de los paramentos (hasta 1,50 m aprox.) en contraposición con los zócalos estudiados hasta ahora, donde se arrimarían los muebles y otra zona en paramentos de gran altura comprendida entre la decoración del muro y la bóveda, así mismo pintada. El espíritu ilusionista del exterior también tiene en esas bóvedas su representación, con falsos ladrillos pintados (aunque se correspondan en tamaño y posición a los reales subyacentes), despiece de sillares de piedra (nunca existentes) y trampantojo, en algún caso, de nervios y vanos no reales.

Quizás esta decoración pintada no existiera en la parte noble desaparecida, en la mayoría de los casos, la pintura mural es la solución barata para la sustitución de

¹⁶⁵ TORRES BALBÁS, *Ars Hispaniae IV*, Madrid 1949, p. 342.

materiales nobles, costosos de importar de otras tierras, como son los mármoles, los alicatados, o los tapices.

Abundan los motivos de lazos y entrelazos, estrellas de a ocho, arcos de herradura (pintados, naturalmente) con despliegue de dovelas en blanco y rojo, líneas quebradas, zig-zags, hileras de puntas fijadas a un borde, todo ello con una sabia distribución de ángulos, curvas y contracurvas. También aparecen motivos **heráldicos** en las claves de las bóvedas con escudos (varios de los Fonseca, otros en los que en la actualidad no se adivina el tema), **simbólicos**, **vegetales** con flores de seis pétalos, hojas, y árboles, y, excepcionalmente **zoomorfos**, en la figura repetida del pez.

Entre sus salas con ornamentación pintada y correspondientes a las torres principales, destaca, en primer lugar la **Sala de Armas**, de planta cuadrangular, situada en el piso principal de la Torre del Homenaje, sobre la capilla donde se encuentra el escudo incompleto de los Fonseca como clave de una bóveda de horno, pintada con un despiece de sillares y falsos nervios con decoración roja de ondas.

En sus cuatro paredes se extiende una decoración de igual disposición en todas ellas: A partir de 1,50 m, zona reservada como zócalo sin decoración, se extiende una ancha franja de decoración geométrica en rojo de 30 cms aproximadamente, sobre la que apoya la decoración principal, de motivo repetitivo y diferente para cada paramento, rematada por otra franja, también común para todo el espacio, de entrelazos de líneas rectas, semejante a una celosía muy tupida. Los motivos principales de las cuatro paredes se basan en un cuadrado de semejante medida para todas ellas; en cada paramento este cuadrado es diferente, ya que se descompone en ajedrezado, aspa, cruz y estrella de ocho, limitándose la composición general de cada paño a repetir hasta la saciedad este motivo, excesivamente simple, colocado a modo de **azulejo**.

Mayor variedad presenta la decoración de la **Sala de los Peces**, en la torre del suroeste, donde la aparición de las curvas y contracurvas invade el espacio, entrecruzándose en forma de cinta con el propio despiece de dovelas, exageradamente alargadas, sin buscar el sentido de la realidad sino un gusto manierista de las formas.

En esta sala la imaginación del artista se desborda: cada enmarque de puerta es diferente, como lo son las franjas correspondientes a cada pared y los temas centrales de

cada paramento, en donde se juega con distintas combinaciones del mismo motivo. Este motivo decorativo, repetido en las distintas variaciones internas, el más importante de la sala y que le da el nombre, es el pez. El pez que aquí se representa es el pez abstracto, simplificado por medio de dos curvas y contracurvas que siluetean el cuerpo (más grueso en la cabeza, adelgazado en su terminación) del animal, sin cola ni aletas, solamente con la representación del ojo, que viene a ratificar que nos hallamos ante un ser animado.

De gran tradición iconográfica, la figura del pez forma parte de dos de los cuatro paneles de esta sala, siempre situado sobre una franja de formas entrecruzadas a modo de red, demostrando que no es tan anecdótica, accidental o desordenada la elección de cada motivo en cada lugar como pudiera parecer en una primera aproximación. Los peces van apareados de dos en dos, en rojo y negro, en sentido oblicuo a la pared y contrapuestos, en figuras de juegos de inversión que ya señalaba Baltrusaitis como característico de la decoración medieval por influencia oriental que él llama "sistema girante".

Dos pequeñas decoraciones situadas sobre el arco de medio punto que abre hacia una aspillera son de gran interés iconográfico. A la izquierda, dentro de un círculo, el artista juega una vez más con las figuras de animales contrapuestas que antes citábamos. En este caso semejan las cabezas de dos bestias, medio serpientes, medio perros sin orejas y con la boca entreabierta, uno en negro, otro en blanco. En el lado derecho, y dentro de un círculo de igual tamaño se encuentra otro concéntrico, unido al anterior mediante dos segmentos curvos que le dan aspecto de movimiento de giro; las distintas zonas están coloreadas en blanco, rojo y negro. El efecto general de ambos símbolos, uno mitad blanco-mitad negro, con formas curvas y cabezas de perro en su interior, el otro con color rojo como círculo girante o rueda de fuego, alude a representaciones muy simplificadas de la luna y el sol¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Estos símbolos provenientes de Persia, ya fueron utilizados en Gracia y Roma y luego en la iconografía cristiana. Siempre han representado los dos términos opuestos complementarios, la deidad masculina frente a la femenina, el Yin y el Yan, la casa diurna y la casa nocturna, el mundo del más acá y el de más allá, el principio activo del mundo y el receptor pasivo, el oro y el azufre (sol) frente a la plata y el mercurio (luna), los dos Testamentos en que se basa el cristianismo, las dos naturalezas de

La novedad de estos motivos del castillo de Coca es su gran expresividad plástica, abstracción perfecta de las ideas expresadas. Hay que señalar que en el castillo existen muchos más elementos de carga simbólica que estos descritos, como por ejemplo estrellas salomónicas de seis puntas situadas en localizaciones tan significativas como en el pequeño vestíbulo que antecede a la capilla. La correcta interpretación de estos elementos, siempre difícil por desconocimiento del código utilizado, se ve dificultada por dos circunstancias que aquí concurren, al haber desaparecido parte de la decoración no podemos comprender el planteamiento general; por otro lado, y el desconocimiento del uso de cada sala, que podría ayudar a formular hipótesis de trabajo.

En la sala principal de la torre de Pedro Mata o del noroeste, la **Sala de las Jarras o del sonido**, de planta octogonal y bóveda de horno, volvemos a encontrarnos con pinturas de gran influencia musulmana¹⁶⁷. La franja de la zona inferior se decora con entrecruzados lineales que forman en su parte central una tabica de artesonado, decorada con punteado negro como de manera tradicional se realizaba en las techumbres de esta época. Por encima de ella, se levantan desde una base inverosímil (el artista nuevamente, no quiere engañar al espectador sino dejar libre su imaginación) arcos de herradura entrecruzados con despiece de dovelas en blanco y rojo, y llaga con línea negra. En el espacio entre los arcos se encuentran motivos florales muy estilizados, sobre ellos, una jarra de gran pie, pitorro y asa, recordando siluetas de cerámica musulmana de la época. No están exentos de simbolismo estos motivos, dos troncos de pequeñas hojas que se unen en su parte superior para dar lugar a una flor; encima de ella se sitúa la jarra que simboliza el agua que fertilizaría esas plantas o su unión. En el acceso a esta sala, motivos florales, con grandes flores de seis pétalos enlazadas por roleos de tallos con hojas, adornan la bóveda de medio cañón.

Cristo...Por estas últimas razones, y por representar también la oscuridad momentánea que ocultó a estos dos astros en el momento de la muerte de Cristo, también han sido muy utilizados en la Edad Media sobre el Calvario.

¹⁶⁷ Es difícil imaginar la utilidad de esta sala, porque lo que nos podría sugerir su decoración, relacionada con el agua y de gran delicadeza, como si de uso privado o femenino se tratara, está en clara oposición con el uso del resto de la torre: en el piso bajo, prisión, en el siguiente, único comunicado con el anterior por su suelo, cuarto de vigilancia.

En toda la decoración del castillo de Coca, tanto interior como exterior, se ha trabajado utilizando solamente tres colores, el propio del mortero, el rojo almagre (tierra natural de óxido férrico) y, en ocasiones, el negro de humo. Muchas veces, antes de aplicar estos colores, en el mortero aún fresco se ha trazado primero el dibujo por medio de la técnica del grabado, por lo menos en las líneas principales, para lograr la estructuración general del diseño. Observando este grabado con atención podemos detectar los puntos centrales de los arcos realizados con cuerda a modo de compás, o las líneas verticales y horizontales que se marcan al soltar con cierto impulso la cuerda tendida entre dos extremos; otras veces, ese grabado es la transposición rápida de un motivo repetitivo diseñado previamente sobre un papel.

El mortero elegido, aplicado en dos capas, está compuesto por cal, arena y una cierta cantidad de yeso, material común en esta zona de terrenos sedimentarios. En las decoraciones interiores la proporción de yeso aumenta lo que ha provocado una mala carbonatación de la pintura, y una problemática conservación en el tiempo, en la que intervienen también la acción del clima y el abandono¹⁶⁸ a que se ha visto sometido el edificio.

Lamentablemente, cuando se realizó la restauración arquitectónica no se tuvo en cuenta la consolidación de la ornamentación que, como hemos señalado, es un raro vestigio dentro del mudéjar y que forma parte, caracterizándolo de manera singular, del espíritu del monumento. Gran parte de la decoración ya se ha perdido por el abandono, y, en especial, en las salas en que se ha descrito la decoración pictórica, se está desprendiendo ésta debido a humedades y faltas de adhesión no resueltas, por lo que en poco tiempo su deterioro y desaparición serán irreversibles¹⁶⁹.

¹⁶⁸ TORRES BALBÁS, L., "De cómo desaparecen los antiguos palacios de la nobleza castellana", *Arquitectura* 46 (1923), pp. 105-109, p. 109 : " (Coca) ...el edificio más bello levantado por el arte mudéjar. La casa ducal de Alba a quien pertenece lo tiene en completo abandono".

¹⁶⁹ En la guía "Coca y sus monumentos" de CAMARA MUÑOZ, G., Segovia 1990, de venta en el propio castillo, puede verse una fotografía donde en la Sala de las Jarras había más cantidad de pintura de lo que existe en la actualidad..

Una última aportación es la comparación entre la decoración del castillo de Coca y los fragmentos de pintura mural encontrados en la excavación arqueológica realizada a los pies de la villa, perteneciente al siglo III de la época romana y hoy en el Museo Provincial de Segovia (Casa del Sol). Sus dibujos se desarrollan también en blanco, rojo y negro; son geométricos, muy simples, y ante su vista, si no conociéramos su procedencia podríamos aventurar su pertenencia al castillo. Tal razonamiento corrobora la tesis que la decoración hispano-musulmana, del castillo o de otro lugar, pertenece a un hacer tradicional cuya pervivencia es atemporal.

También en la provincia de Valladolid, se ha calificado de mudéjar o hispano-musulmana la decoración de la bóveda del Mirador de la Reina del castillo de la Mota¹⁷⁰, en base a una franja que circunda sus nervios formada por cintas entrelazadas. Aunque no nos parece suficiente motivo para esta clasificación, ya que se trata de una típica bóveda de crucería con claves en sus intersecciones y terceletes góticos, no podemos dejar de citarla.

¹⁷⁰ Para mayor detalle ver PRAST, A., "Las pinturas mudéjares del Castillo de la Mota en Medina del Campo", *Cortijos y Rascacielos* 18 (1935), pp.17-26.

Los Fonseca, señores de Coca y Alaejos

Juan Alfonso de Ulloa = Beatriz de Fonseca *

Alfonso Fonseca Ulloa
(arzobispo de Sevilla)
(1^{er} señor de Coca, +1473)

Maria Avellaneda Delgadillo = Fernando de Fonseca Ulloa = Teresa Ayala
(2^o señor de Coca, +1676)

Maria de Toledo = Alonso de Fonseca y Avellaneda (3^{er} señor de Coca, +1550) Francisca de Alarcón = Antonio de Fonseca (4^o señor de Coca) Juan Rdez de Fonseca y Ayala (obispo de Burgos, +1524) Beatriz de Fonseca y Ayala

Maria de Fonseca y Toledo Mayor de Fonseca y Toledo Pedro Ruiz de Fonseca y Alarcón Fernando de Fonseca y Ayala Juan de Fonseca y Ayala = Aldonza de Toledo (5^o señor de Coca)

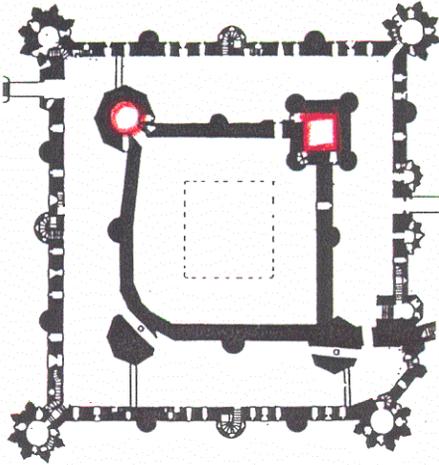
Francisco de Fonseca y Toledo Mencia de Fonseca y Toledo Maria de Fonseca y Toledo = Fernando de Toledo (7^a señora de Coca)

Antonio Francisco de Fonseca y Toledo = Marina de Ulloa
(1^{er} Conde de Ayala, 8^o señor de Coca)

Antonio de Fonseca Ayala Ulloa Toledo Isabel de Zúñiga = Fernando de Fonseca Toledo = Catalina Fajardo de Mendoza Pedro Ayala Ulloa (9^o señor de Coca) Maria Toledo Luisa Toledo

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SG/04/95

<p>OBRA</p> <p>Castillo de Coca (Segovia)</p>	
<p>TEMA.-Abundan los temas de imitación arquitectónica, aunque también hay geométricos, zoomorfos, vegetales, heráldicos e inscripciones</p>	
<p>LOCALIZACIÓN</p> <p>La decoración es invasora: existe en zócalos, y bóvedas interiores y paramentos exteriores</p>	
<p>CRONOLOGÍA</p> <p>Finales del siglo XV (posterior a 1492)</p>	
<p>DIMENSIONES</p> <p>Se extiende por todo el ala exterior Este, y por las salas señalas en el plano</p>	
<p>TÉCNICA.-En el exterior, mortero de cal y arena y técnica de fresco. En el interior, mayor mezcla de yeso (mortero) y colores al temple.</p>	<p>ANALÍTICA</p> <p>Esquema nº 4</p>
<p>DESCRIPCIÓN</p> <p>Colores blanco, rojo y negro. Motivos pequeños y repetidos en el interior. En la fachada, decoración ilusionista a base de motivos arquitectónicos.</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN</p> <p>El castillo ha sido varias veces restaurado, atendiendo a su arquitectura. La ornamentación, única en su especie, nunca ha sido considerada, sino por ser picada.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS</p> <p>22-1,2,...36 23-0,1,2,...18 32-1,2,...24 44-13,14,15,16,17 58-20.21.22.23.24,25,26,27,28</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA.-</p> <p>MADOZ, J., 1847, t.6, p. 497.-LAMPEREZ Y ROMEA, V., 1876, p. 270.-QUADRADO, J.M., 1884, p. 695.-JARA, A., 1900, pp.121-129.-TORRES BALBÁS, L., 1923, pp. 105-109.-TORMO, E., 1928, pp.28-45.-MAYER, A.,1929, pp.26-30.-LÁMPEREZ, V.,1930,pp.269-270.-TORRES BALBÁS,L.,1949,p.342.-TORRES BALBÁS, L, 1956, pp. 27.-32-PITA ANDRADE, J. M., 1959, pp. 210-217.-CHUECA, F., 1965, pp. 535-7.-CÁMARA MUÑOZ, G., 1975, pp. 43-37, 59-75.- SARTHOU, C., 1979, pp. 88-91.- COOPER, E., 1980, pp. 54-67 y 224.- RUIZ HERNANDO, A., 1988.- BLASCO, J.F., et alii, 1988.-COOPER, E., 1991, p.1 81-186.-PÉREZ HIGUERA, T.,1993.-RALLO, C., 1996, pp.134</p>	

2-San Andrés de Cuéllar

Asentada sobre un promontorio, la ciudad de Cuéllar recuerda un gran anfiteatro levantado en una colina con un gran castillo en la cima, su ciudadela o barrio antiguo está cercado por la muralla en su parte superior y sus barrios de moderna factura en expansión, ganando de forma desordenada el valle. Entre ese caserío descuellan las torres de diez parroquias, testigos, junto a la fortaleza y la ciudadela, de la grandeza que tuvo esta villa en tiempos medievales.

Se venía creyendo que en la época musulmana esta zona estuvo despoblada hasta tiempos de Alfonso VI; en la actualidad se piensa que tras la batalla de Simancas, en 939, el conde Fernán González, primer conde de Castilla repobló estas tierras (aunque Pérez de Urgel mantiene la teoría que el repoblador fue el Conde de Monzón). Que la villa ya existiera en este siglo X es un hecho ya que, bajo el nombre de *Qu Willar* fue devastada por Almanzor en el 977, arrasando todo lo recién poblado de la zona.

En la Crónica de Alfonso VI consta que tomó la villa en 1088 en su avance de reconquista hacia el sur, consolidando la línea del Duero con el levantamiento de murallas y fortalezas. Para Ruiz Hernando la repoblación de Cuéllar y el levantamiento de su castillo son obra, en 1093, del conde Pedro Ansúrez¹⁷¹, vinculado a Valladolid, ya que aquel pueblo es beneficiado en su testamento de 1095.

Por tanto nace como comunidad *de Tierra y Villa*, a cuyo frente se disponía esta localidad de mayor importancia. La agricultura, pero sobre todo la ganadería y entre ella la caballar y la producción de lana y viñas, hicieron en ese tiempo de Cuéllar una villa próspera que crecía rápidamente y que contaba cada vez con mayor población necesitada de unos servicios comunitarios cada vez más numerosos. En 1112 ya se hallaba constituido su consejo y en los siglos XII y XIII, Cuéllar, que pertenecía y pertenece a la diócesis de Segovia, se va a convertir en el más importante conjunto de iglesias románicas de la zona¹⁷². Anteriores a esta fecha permanecen dos, San Pedro, de

¹⁷¹ RUIZ HERNANDO, J.A.- *La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia*, Segovia 1988.

¹⁷² El gran auge de prosperidad lo alcanza la villa con Alfonso X que siente predilección por Cuéllar, quizás por contar entre sus huestes en la conquista andaluza con habitantes de estas tierras, y otorga fueros para regular su vida el 21 de julio de 1256 en Segovia (8), con exención de tributos de sus montes

1095, con fábrica de sillería y girola con grandes matacanes, y Santa María, de 1190.

Tres de esas iglesias presentan decoración pintada en su interior San Martín, San Esteban y San Andrés. Todas ellas comparten una semejante fecha de construcción, en esa época de apogeo económico del XIII, una decoración también de datación semejante (finales del XV), y una igual rehabilitación efectuada en el siglo XVII, que encubría los valores medievales, con cambio de cerramiento (de armadura de madera a bóveda de yeso) y redecoración.

En la actualidad están siendo restauradas y poniendo en valor sus elementos medievales, como sus revocos pintados tras la eliminación de capas de yeso o cal superpuestas. Desgraciadamente, en ese afán de presentar el ladrillo como “característica del mudéjar”, en los paramentos exteriores han sido eliminados sus enlucidos dejando la fábrica totalmente desprotegida.

La iglesia de **San Martín**, de la que se cuenta fue escenario de las bodas entre D. Pedro I y D^a Juana de Castro¹⁷³, esta situada en la ciudadela frente al castillo. Citada en 1322¹⁷⁴, combina en su fábrica la piedra de Campaspero y calicanto con el ladrillo¹⁷⁵. En sus tres naves subsisten algunos restos pintados de simulación de ladrillo así como motivos decorativos (dientes de sierra, cintas entrelazadas, lazos con flor inscrita) en las jambas de las ventanas, en los ladrillos en esquinilla, en la nacela. Destaca la decoración, combinación de yeserías y pintura (rojo, blanco y negro), de la capilla lateral del lado del Evangelio sobre un sepulcro del XV.

En la iglesia de **San Esteban**, mencionada en el 1302 y que posee el ábside más bello del conjunto, los restos pictóricos existentes, enlucidos con fábrica pintada de ladrillos sobre ladrillos reales aplantillados, colocados en esquinilla y en forma de

y dehesas, cuyo producto sería beneficio del mismo. Desde Sevilla, en 1264, completaría algunos puntos de los privilegios anteriores.

¹⁷³ QUADRADO, J.M^a, *Salamanca, Avila y Segovia*, 1884, p. 704.

¹⁷⁴ RUIZ HERNANDO, J.A. *La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia*, 1988, p. 69.

¹⁷⁵ Siempre es la misma forma de tratar esa falsa fábrica de ladrillos : sobre un enlucido de yeso los ladrillos van pintados en rojo almagra dejando la llaga en blanco con una línea negra en su centro.

nacela, se esconden tras el retablo; la parte baja del muro está decorada con simulación de sillares con llaga blanca. Sólo es posible vislumbrarlos a través de una pequeña puertecilla situada en el lado del Evangelio. También se distinguen, fragmentariamente, zonas con esta decoración en los techos de las naves laterales. Bajo los arcosolios, enmarcados por yeserías de raigambre hispanomusulmana, figuras de santos pintadas.

Es la iglesia de **San Andrés** la que, después de la restauración efectuada en el año 1996, nos presenta un conjunto de pinturas más completo¹⁷⁶, por ello su estudio será más detallado, como prototipo de estas iglesias de Cuéllar y de cómo fue su aspecto en el siglo XV:

Situada en lo alto de una de las colinas del poblado, al norte de la villa, frente a la ciudadela y fuera del recinto amurallado, se encuentra la iglesia de San Andrés que ya existía en 1313¹⁷⁷, en el barrio al que da su nombre. En su construcción, el material predominante es el ladrillo¹⁷⁸, aunque en sillería de piedra caliza fosilífera (constituyente de la peña donde se asienta la población) nos encontramos las portadas, el refuerzo de las esquinas, el zócalo y los canecillos figurados de su tejado; los contrafuertes y la torre están contruidos con mampuesto.

Su planta basilical puede considerarse como característica de las iglesias de esta zona, de triple nave y triple cabecera de ábsides semicirculares, su crucero no se marca al exterior, pero se insinúa en el interior por medio de mayor dimensión del arco de separación entre las naves laterales y la central. En su fachada principal destaca la portada, es una de las más singulares construidas.

En el interior de S. Andrés, las tres naves están separadas por arquerías de medio punto. Divididas en cuatro tramos por medio de arcos fajones doblados, contrastan claramente las laterales con la central, no sólo por sus dimensiones que hacen

¹⁷⁶ RALLO, C, "Estudio de las pinturas de San Andrés de Cuéllar", en *Informe de la Restauración de San Andrés de Cuéllar*, Junta de Castilla y León, 1996 (sin publicar).

¹⁷⁷ Según UBIETO ARTETA, *Colección diplomática de Cuéllar*, Segovia 1961.

¹⁷⁸ Nos encontramos en una zona de terrenos sedimentarios arcillosos, donde la piedra escasea, y donde el constructor imita de una manera tradicional popular las formas ornamentales del románico.

variar el concepto espacial, sino porque ésta ha sido "enriquecida" a través de los tiempos, puesta a la moda en cada momento como parte principal que es de la iglesia. En la actualidad se muestra bajo un cascarón barroco que corresponde al retablo central de 1716, de cierta calidad, con esculturas del santo titular S. Juan Bautista y S. Antón del XVI.

Los ábsides laterales, con bóveda de horno y elevados sobre cuatro escalones, se ven prolongados por tres tramos rectos, en donde alternan recuadros y arcos de medio punto. Bajo encalados posteriores realizados ya por motivos de cambio de moda, ya por motivos profilácticos, y eliminación de sus retablos, hoy se presentan decorados con pintura, que sacada a la luz recientemente, convierte a esta iglesia en uno de los raros ejemplos que han mantenido hasta nuestros días su decoración original.

Este tipo de decoración responde a un lenguaje popular característico de una zona de terrenos sedimentarios, donde la abundancia de arcilla y yeso y la escasez de piedra y materiales calcáreos de los que se puede extraer cal, obligan al uso del ladrillo tanto con función estructural como decorativa. Acostumbrado el alarife que realiza la obra y el comitente que la encarga tanto a la estética de las formulaciones decorativas que posibilita ese material como a su color, a la hora de revestirle con revocos para protegerlo, facilitando su durabilidad, el elemento que se va a reproducir mayormente es el propio ladrillo.

Si hablamos de lenguaje popular, estamos hablando de algo atemporal, de ahí la dificultad de datar la pintura mural de S. Andrés. Podemos señalar unos límites: cuando se construyó la iglesia y cuando se encalaron las pinturas.

Cuando se construyó la iglesia se debió decidir dejarla en el interior con ladrillo visto, como lo acreditan zonas donde éste, teñido, con un cierto tratamiento de llaga, tan ancha como el propio ladrillo y recortada en ángulo, está al descubierto. Más tarde, como se puede ver por la capa de polvo posada sobre esa primera decoración, se realizaría la pintura sobre mortero. Así nos podríamos situar no antes de mediados del s. XIII.

El recubrimiento de estas pinturas, tanto si pensamos que fue debido a un cambio de gusto como a motivos higiénicos debió tener lugar no antes del s. XVI, y seguramente cuando se instalaron los retablos barrocos, ya que dejan sin cubrir con el encalado por economía, las zonas de pintura que éstos ocultaban.

También en el ábside central, tras el retablo, quedan restos de decoración del mismo estilo que en los ábsides laterales y figuras góticas enmarcadas con motivos vegetales en negro. Su estado de conservación es muy malo, y hay grandes lagunas irrecuperables, lo que justificaría no haber desmontado el retablo mayor.

La pintura mural de los ábsides laterales se ha realizado sobre dos capas de mortero de yeso, con cierta carga de cal, lo que se llama enfoscado o capa interior, que sirve para igualar las desigualdades del muro, y enlucido o capa superior, donde irá aplicada la pintura. Estas dos capas, que en algunas ocasiones son tres, tienen un acabado muy desigual, lo que se puede apreciar con luz rasante. Su espesor también es variable, acercándose al centímetro el total de los morteros. El programa de trabajo, como es habitual se desarrolla de arriba a abajo, regresándose el mortero de las zonas bajas, lo que da un perfil con luz rasante como si de una "pontata" se tratara, a dos metros del suelo.

Para una planificación previa de esa pintura se han realizado, con el mortero aun fresco líneas grabadas, las horizontales mediante el uso de cuerdas, las curvas con compás del que se puede apreciar (también grabado) el punto central de apoyo, con transposición de dibujo en los motivos repetitivos.

Sobre el dibujo previo grabado se ha aplicado el color con aglutinantes naturales, como corresponde a una técnica al temple. La paleta es muy sobria, juega con el blanco del mortero, el rojo tierra almagre compuesto de óxidos férricos y el negro humo.

Los motivos pictóricos empleados se podrían clasificar en :

-Arquitectónicos, los que simulan ya ladrillos, del mismo tamaño y forma que los propios de su fábrica (como se puede ver en zonas donde el mortero se ha desprendido), ya sillares, de diferente tamaño y tratamiento (en espina de pez, contrapeados, de colores, sólo con línea negra, realzados con otra roja, con gris, etc). La ornamentación está basada en la propia potencia decorativa del ladrillo, la imitación de este material se dispone en múltiples variantes como si de un muestrario de las distintas posibilidades se tratara. Además de esos motivos que simulan materiales de construcción, hay elementos arquitectónicos también pintados con esa capacidad de ilusionismo de toda esta obra, ventanas abocinadas inexistentes, despieces de dovelas, vanos de saeteras.

-Geométricos que forman las franjas horizontales con espigas características, o

cintas y lazos musulmanes, con alternancia de círculos y cuadrados. También están presentes en las albanegas de los arcos de medio punto, en las partes bajas de los ábsides, en alguna de las bóvedas, o en pequeños motivos complementarios de otros de mayor importancia. En la bóveda del lado de epístola el motivo repetido es la estrella de ocho puntas; curiosamente el altar barroco de ese lado estaba dedicado a la Virgen.

-Vegetales que se ven solamente en el ábside de la epístola con la representación de flores de ocho (otra vez el mismo número en el mismo ábside) centradas en falsos sillares y en algunas albanegas (flores de cuatro pétalos)

-Zoomorfos, en alguna de las bóvedas de la epístola, donde el artista demuestra mayor imaginación y libertad

La disposición general se repite igual en los dos ábsides, pero con elementos diferentes. Hasta el arranque de la bóveda la decoración se dispone en dos pisos. En el inferior, sobre una zona sin decoración¹⁷⁹, un trampantojo representa una saetera abocinada en un muro de piedra; una falsa cornisa en esta zona está ricamente adornada con elementos geométricos.

En los elementos estructurales, arcos fajones, nacelas (donde tanto el ladrillo de fábrica como el pintado está colocado a espinel), arcos de ventanas, hilera de ladrillos en esquina, interior de las *tacas* junto a los ábsides, etc, la decoración es siempre la misma: ladrillo simulado, de las mismas características del que forma su fábrica, con llaga del mismo grosor realizada por línea negra central, que a veces se entrecruza y hace dibujos suplementarios, de gran sabor musulmán.

En la bóveda de la nave del evangelio, no queda casi nada de la decoración original. Por los restos, en el lateral derecho podemos constatar que a partir de la línea de imposta, la decoración a base de sillares se repite.

Es en la bóveda de la nave de la epístola donde tiene mayor interés esa ornamentación con bóvedas en las que, además de presentar mejor estado de conservación, el artista ha expresado una mayor creatividad. Comenzando por la bóveda del ábside aquí la decoración es muy sencilla, limitándose a estrellas, ya mencionadas, en negro y de ocho puntas.

¹⁷⁹ Como se explicó al principio de este capítulo, este zócalo vacío va a ser una constante de este tipo de pintura en el s. XV.

En los tres tramos limitados por los arcos fajones la decoración es distinta. En el más exterior, la ornamentación se basa en una cruz central, con un resultado general de red. En el más cercano al presbiterio se van formando círculos de cuatro en cuatro, con motivos geométricos en su interior, y formas fusiformes en su intersección. Esas formas fusiformes, con trazos añadidos en uno y otro extremo recuerdan a cabezas de peces contrapuestas.

Pero de donde no hay duda de la existencia de este animal es en el tramo central: en cada zona, y con un gran movimiento de giro, recordando las esbásticas, peces¹⁸⁰ unidos de cuatro en cuatro en un sistema girante.

El pez, abstracto, sin colas ni aletas, pero con un gran ojo muy despierto, es un animal de gran simbología tradicional, dotado de poder ascendente, sublimación y espiritualización, relacionando el cielo y la tierra como "pájaro de zonas inferiores"¹⁸¹. En las decoraciones descritas se componen contrapuestos, en figuras de juegos de inversión que ya señalaba Baltrusaitis como característico de la decoración medieval por influencia oriental. Pero aún hay un dato más muy interesante, entre estos "azulejos", uno de ellos en vez de tener su núcleo compuesto por las hojas de olmo, inusualmente, representa la figura de un pájaro que semeja una perdiz, escondida en un nido que pasa desapercibido para el espectador... ¿la perdiz como acróstico o nombre relacionado con el del autor de las pinturas? ¿La perdiz, símbolo del musulmán, contrapuesta al pez, símbolo del cristiano por su anagrama?¹⁸². Elementos sencillos, el olmo, la perdiz, y el pez, cualquier pez de río, que el artista tenía en contacto en su vida cotidiana.

Por encima de los arcos triunfales de las capillas laterales se extiende una decoración, más sencilla en el lado izquierdo, más complicada en el derecho, donde vuelve a aparecer la figura del pez rodeando la cruz griega en sus albanegas, esta vez en clara connotación religiosa.

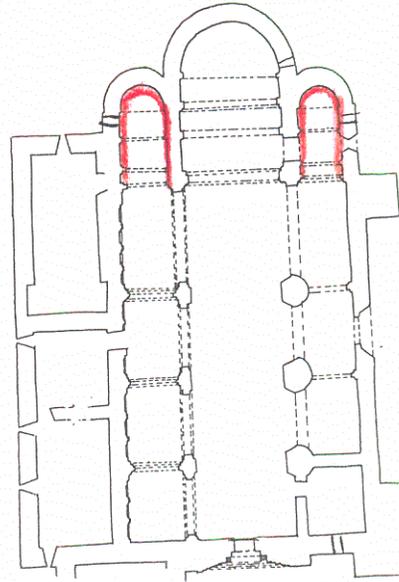
¹⁸⁰ Como vemos, este tema es una constante de los pintores "de los morisco".

¹⁸¹ BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*, Barcelona-Buenos Aires-Méjico, 1993.

¹⁸² Este tema se ha tratado con mayor detenimiento en la Primera Parte, Cap. IV, 2-Temática, Temas zoomorfos.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SG/05/95

<p>OBRA San Andrés de Cuéllar (Segovia)</p>	
<p>TEMA Paramentos y bóvedas</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Absides laterales</p>	
<p>CRONOLOGÍA Finales siglo XV</p>	
<p>DIMENSIONES Según planta</p>	
<p>TÉCNICA Pintura al seco de almagra y negro humo sobre yeso. Dibujo preparatorio grabado</p>	<p>ANALÍTICA Esquemas 1a), 1b), y 1c)</p>
<p>DESCRIPCIÓN En gran parte, figuración arquitectónica de ladrillos y sillares con la llag pintada en negro. Otros motivos simples, tanto florales como geométricos, repetidos simulando azulejos</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Recién restaurado, previo desencalado. Los altares que ocultaban las pinturas se han instalado en otros laterales de la iglesia. Detrás del retablo del altar mayor, existe otro resto de pintura, sin restaurar, muy deteriorado.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 23-19,20,21,22,23,24 26-1,2,3,...25 27-1,2,3,4,5,6,7,8,9,10 31-1,2,3,...24 37-1,2,3,...24 38-0,1,2,3,4</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA QUADRADO, J.Mª, <i>Salamanca, Avila y Segovia</i>, 1884, p. 700.-LAMPÉREZ, V., "Las iglesias de ladrillo", 1905.-TORRES BALBÁS, L., <i>Arte mudéjar</i>, 1949, p.259.-UBIETO ARTETA, <i>Colección diplomática de Cuéllar</i> 1961, p.147.-GIL FARRÉS, O. "Iglesias románicas de ladrillo de Segovia", 1950.-CHUECA, F., <i>Historia de la Arquitectura española</i>, 1965, pp.483-487.-VELASCO BAYÓN, B., <i>Cuéllar</i>, 1985, pp.26-30.-RUIZ HERNANDO, J.A., <i>La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia</i>, 1988, pp.65-66.-RALLO, C., <i>Informe de restauración</i> 1996</p>	

3- San Salvador de los Caballeros de Toro (Zamora).

La iglesia de San Salvador se puede englobar dentro del románico de comienzos del siglo XIII, siendo datada por Gómez Moreno en 1208. Perteneció a la Orden militar de los Templarios (existen cruces grabadas de la Orden en lápidas de la iglesia y el escudo de armas grabado en la puerta del mediodía) y declarada Monumento Histórico-Artístico en 1929, después de años de abandono.

Consta de tres naves y tres ábsides de casi la misma altura formados por esbeltas arquerías ciegas que logran un conjunto de gran vistosidad. Exteriormente, el ábside central está decorado con tres frisos de ladrillos verticales y en los laterales uno sólo. En reformas hacia el año 1682 desaparecieron las bóvedas de las naves central y meridional, y se techaron con armaduras sencillas, hundidas en 1920.

En la fachada figura la fecha de 1684 y en el interior una lápida que dice :” Esta obra se acabó siendo cura propio y rector de esta Santa Yglesia el Ldº D. Andres de Guebara y su mayordomo Joseph de Mérida, el 20 de Septiembre de 1601”¹⁸³.

Todos sus paramentos interiores estuvieron recubiertos de pinturas, por lo que se conocía este templo en el siglo XIV como “el pintado”¹⁸⁴, su decoración fue renovada en la reforma del siglo XVI, perviviendo parte de la anterior

El tema principal de su ornamentación es el despiece fingido de un sillar de reducidas dimensiones con la llaga en negro (a veces con línea sencilla, a veces, doble) con inclusión de flores de ocho pétalos en su centro, en blanco y rojo. Semejante decoración la encuentra Navarro en “la derruida Iglesia de S.Juan, en Morales de Toro, en la de S. Esteban de Pinilla de Toro y en la dependencia de acceso al coro en la Trinidad de Toro”¹⁸⁵. Es la misma decoración que también aparecía en la iglesia de San

¹⁸³ ALVAREZ, J. *Toro*, Valladolid 1970, p. 64.

¹⁸⁴ NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, 1980, p.148 nos dice :” en un documento de 1329 se nombra a esta iglesia “San Salvador el pintado”, en base al A.H.N. Sec.Clero, Carp. 3576, docs. 5 y 7.

¹⁸⁵ NAVARRO TALEGÓN, J., 1980, *opus cit*, p.149 .

Andrés de Cuéllar.

Curiosamente, en la capilla mayor de esta iglesia se encuentra la versión manierista de esta ornamentación : la flor, de doce pétalos blancos, se encuentra inserta en un casetón de fondo rojo donde se han representado las sombras de su fingido relieve. Navarro Talegón lo califica de “alfarje fingido” y lo fecha anterior a 1525, fecha del contrato del pintor Alonso Barbajero para decorar la iglesia de S. Juan de Gascos en que se estipula :”...y más los cascos de las capillas de artesones quadrados conformes a los del Salvador de la capilla mayor ...”¹⁸⁶

A destacar la ornamentación de una capilla lateral de la nave del Evangelio, que corresponde al paramento bajo la torre, seguramente de función funeraria por cobijarse bajo arcosolio, donde se extiende una decoración con motivo repetitivo en rojo y negro a modo de tapiz adamascado. Sobre ella, franja en blanco y negro de dientes de sierra; dos leones afrontados rampantes, simétricamente dispuestos según un eje de un árbol central semejante a un ciprés, decoran el tímpano. Otros motivos decorativos cierran el conjunto, frisos de zig-zag, de sardineles, despiece de sillares rojos de doble llaga y cubos tridimensionales. Bajo esta decoración, seguramente de datación anterior a la decoración de los paramentos y bóvedas de las naves, existen unas figuras de santos muy perdidas.

En la pared del fondo de esta nave, franja con dibujos geométricos curvos en blanco y rojo¹⁸⁷.

Todas estas pinturas están realizadas sobre enlucido de yeso, aunque su estrato inferior es mortero de cal y arena. Navarro Talegón las califica de “fresco-seco”¹⁸⁸.

En la misma población, la ermita del **Cristo de las Batallas**, denominada también Santa María de la Vega (ya que en 1481 es adquirida por D. Rodrigo de Ulloa y

¹⁸⁶ NAVARRO TALEGÓN, J., 1980, *opus cit*, p. 149.

¹⁸⁷ En esta zona parece como si se hubiera picado el revoco liso, respetando sólo la franja decorativa que ahora, aislada, carece de sentido y pelagra su conservación.

¹⁸⁸ p. 148. Consideramos esta denominación inapropiado, o es fresco o es seco (ver en esta tesis Primera Parte, Cap.IV, punto 3). Aquí se trata de técnica de seco, ya que su mortero es de yeso.

D^a Aldonza de Castilla y fundaron una cofradía de hijosdalgo bajo esa advocación), fue consagrada en 1208 bajo la Orden de San Juan y del Santo Sepulcro y declarada Monumento Histórico-Artístico en 1930.

Presenta en el exterior la tradicional ornamentación de ladrillo: arcos cegados, ladrillos en frisos de esquinilla. En su interior, en su única nave se conserva decoración pintada en la cabecera y el tramo recto. En ella combina escenas figurativas con decoración geométrica mudéjar.

Esas escenas decorativas pertenecen a dos tiempos: En la bóveda de horno se representa una Coronación de la Virgen muy retardataria (puede ser del siglo XVII); en los arcos cegados del tramo recto, dentro de compartimentos, escenas de caballeros: una figura a caballo, dos caballeros luchando, otros con espadas en alto formando un grupo, un rey con espada en actitud de armar caballero ; entre todos ellos destaca el rey David con su arpa y caballeros enarbolando banderas zarpadas. El conjunto se completa con motivos vegetales en las enjutas y los ladrillos pintados de los arcos y llagas, a modo de orlas. Estuvieron cubiertas por encalados posteriores y se descubrieron en 1930¹⁸⁹.

La bóveda de cañón que cubre ese tramo se decora con entrelazos formados por varias líneas negras que componen estrellas de ocho con florones centrales, tema semejante a uno existente en el castillo de Coca. Si las pinturas de los paramentos del tramo recto pudieran fecharse en el XIII (se pueden calificar como del gótico lineal), estas de lacería deben ser coetáneas con las del ábside, del XVI-XVII.

Otros ejemplos de restos de esta decoración en iglesias populares quedan en Toro, como la ornamentación de las ventanas abocinadas de San Lorenzo, muy semejantes a motivos decorativos del castillo de Coca, e iguales a los “socarrats” aquí presentados (*Fotos 60 y 61*). En realidad, este tipo de decoración se extendió tradicionalmente por toda la geografía de Castilla la Vieja, y de no haber desaparecido a causa de la piqueta devastadora a la búsqueda de los elementos arquitectónicos a la vista, contaríamos con innumerables ejemplos. Hoy sólo la podemos contemplar en

¹⁸⁹ NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, 1980. P.154.

edificios donde precisamente la falta de potencia económica ha evitado su remodelación. Tal es el caso de Villalón de Campos ¹⁹⁰.

Más interesante es la iglesia de **Santa María de Pradillo en Frías** (norte de Burgos). Allí este edificio del XV, propiedad del Ayuntamiento, ha sido desmembrado y vendido por capillas. Curiosamente la parte pública, es decir la nave central, que conserva en sus paramentos despiece fingido de sillares (con doble línea roja), está a punto de caerse. Mejor conservadas se conservan las capillas en manos privadas, destacando el techo de terceletes de la antigua Sacristía donde, rodeando una clave que muestra el relieve italianizante de la Virgen con Niño, existe una decoración en rojo, negro y blanco. Entre sus nervios, la temática se resuelve a base de plumas y roleos, en la pared, sobre despiece en negro de sillares, franja en rojo de nudos de entrelazos.

Este tipo de decoración también compone la del arcosolio que constituye el **sepulcro pintado de los Montalbo, en San Miguel de Arévalo**. Como las ornamentaciones anteriores, está compuesto por ladrillos pintados en rojo y negro, con una gruesa llaga en medio de separación, donde se extiende una línea negra, en despiece del arco conopial que enmarca el arcosolio. Sencillas grecas de círculos entrelazadas y simples dibujos en negro completan el conjunto.

¹⁹⁰ citada por LAVADO PARADINAS, P.Hª *Arte de Castilla y León, t. IV, Arte Mudéjar*, Valladolid 1994, p. 234.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : ZA/01/99

<p>OBRA San Salvador de los Caballeros (Toro)</p>	
<p>TEMA Decoración de paramentos y bóvedas</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Capillas laterales, bóveda central lateral y pies de la nave del Evangelio</p>	
<p>CRONOLOGÍA Siglo XV y XVI</p>	
<p>DIMENSIONES Fragmentos que, por su situación, ha sido imposible medir</p>	
<p>TÉCNICA Aparentemente pintura al seco sobre mortero de yeso</p>	<p>ANALÍTICA</p>
<p>DESCRIPCIÓN Despiece de sillares con decoración floral en las bóvedas, detalles geométricos en los paramentos. Todo en rojo, negro y blanco</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Iglesia recién restaurada. A la distancia en que se sitúan las pinturas, buen estado de conservación</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 136-24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35, 36,37 137-1,2,3,4,5,6,7,8,9</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA ALVAREZ, J., <i>Toro</i>, Valladolid, 1979, pp. 62-64.- NAVARRO TALEGÓN, J., <i>Catálogo monumental de Toro y su alfoz</i>, 1980. pp.146-148.- VALDÉS, M., <i>Hª Arte Castilla y León</i>, 1994, pp.97-100</p>	

4-Monasterio de Carrizo de la Ribera (León)

De 1176, según el padre Flórez, data la fundación del monasterio de Carrizo por D^a Estefanía Ramírez, que fue a vivir allí a la muerte de su marido, donde tenían anteriormente un palacio. Dotándolo con monjas de San Bernardo, la primera Abadesa fue su hija D^a María. Posteriormente las monjas bernardas fueron sustituidas por otras pertenecientes a la Orden del Cister.

Situado en la ribera del Órbigo destaca por su iglesia con triple cabecera cubierta por bóvedas de horno. En su costado sur se adosó el claustro del monasterio, decorado con bellos esgrafiados renacentistas, en consonancia con la ornamentación de la Sala Capitular.

En el lado opuesto del claustro se abre una sala que era el antiguo vestíbulo del convento, donde se recibía a los colonos y se asentaban las entradas de grano y otras pertenencias. El resto del convento corresponde a las grandes reformas del siglo XVII, entre las que sobresale el gran portal utilizado como acceso en la actualidad, con hornacina y escudos, y del siglo XVIII.

Es en aquel vestíbulo antiguo donde las paredes se conservan pintadas con una ornamentación del XV o principios del XVI. Tachadas de “moriscas” por José M^a Luengo¹⁹¹, estas pinturas invaden los cuatro paramentos de la sala.

En toda la altura de cada paramento la decoración está dividida en dos zonas. En la baja se desarrolla un gran arrimadero de grandes arcos de medio punto entrecruzados, formados por distintas cintas en blanco y negro, que se rellenan con temas de espiga en rojo y blanco.

Como separación entre las dos zonas, y coronación de la parte superior, doble cinta entrelazada con líneas curvas, formando una cadena de eslabones y argollas, ya renacentista.

La parte superior semeja un gran artesonado con diversas formas de tablas formadas por el entrecruce de cintas: hexagonales, estrelladas, pentagonales y cuadradas. Toda la composición se desarrolla alrededor de una estrella de diez puntas.

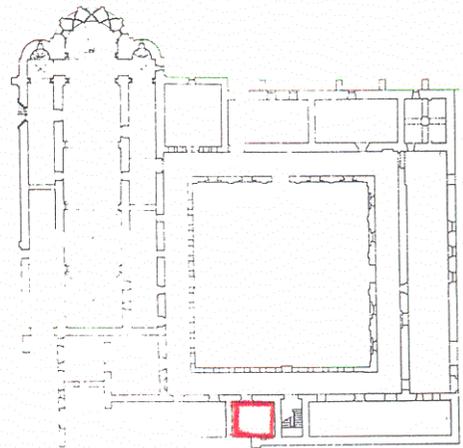
¹⁹¹ LUENGO, J.M^a, “Monasterio de Santa María de Carrizo”, *AEA XVII* (1944), p. 177.

En el centro de los polígonos se pueden ver círculos con radios curvos girando, semejantes a soles o estrellas (muy parecidos al de Coca).

Los colores utilizados son el blanco, el negro, el rojo y el verde, aplicados sobre mortero de yeso a seco. Sin embargo, existe dibujo grabado muy visible en la zona baja, en donde se marca un entramado ortogonal de líneas grabadas, lo que indica que en esta obra, de manera excepcional para su tiempo, realizaron la composición “in situ” con una *perduración de división de espacio, en función de las dimensiones de sus paramentos.*

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : LE/01/97

<p>OBRA Monasterio de Carrizo de la Ribera (León)</p>	
<p>TEMA Decoración de paramentos de una sala</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Antiguo vestíbulo del monasterio, habitación que se abre al patio.</p>	
<p>CRONOLOGÍA Finales del XV, principios del XVI</p>	
<p>DIMENSIONES Altura 3,20 m, dimensiones de la sala 4,80 x 5,80 m aproximadamente</p>	
<p>TÉCNICA Pintura en color negro, blanco, rojo y verde al seco, pero con dibujo preparatorio grabado</p>	<p>ANALÍTICA</p>
<p>DESCRIPCIÓN Dos zonas de ornamentación separadas por franjas de eslabones. La de abajo, arcos de medio punto entrelazados. La de arriba, simulación de alfarje con alfardones y estrellas de diez.</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Bastante aceptable. Ha tenido alguna reparación, lo que se constata por zonas de nuevo mortero. La película pictórica presenta falta de adhesión y cohesión por lo que necesitaría un sentado de color.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 75-0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA.- BERJÓN Y VAZQUEZ, A., <i>Real Monasterio (Cisterciense) de Carrizo</i>, 1904.- GÓMEZ MORENO, M., <i>Catálogo Monumental de la provincia de León</i>, pp. 427-428.- LAMPÉREZ Y ROMEA, V., <i>Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media</i>, 1930, t. III, p.403.- LUENGO, J.Mª., "Monasterio de Santa María de Carrizo", <i>AEA XVII</i> (1944), pp.171-178.- MORENO, P., "Relaciones entre Gradefes, Otero de las Dueñas y Carrizo", 1971, pp.127-142.- PÉREZ FDEZ, <i>El Monasterio de Sta Mª de Carrizo</i>, 1976.- CASADO, C., <i>Colección Diplomática del Archivo de Carrizo</i>, 1983.- BANGO, I., <i>Hª Arte Castilla y León, t.II, Arte románico</i>, 1994, pp.80-81.- ALONSO, M.J., "El monasterio de Carrizo, aproximación histórica", 1995.- BANGO, I., <i>Monjes y monasterios</i>, 1998, varias pp.</p>	

5-Palacio de Enrique IV (Segovia)

En la misma provincia de Segovia se encuentra otro ejemplo de la pintura de este tiempo, citada por el conde de Cedillo¹⁹² y recogida por Torres Balbás¹⁹³ en una capilla lateral de la iglesia de la **abadía de Parraces**. Se trata de un simple motivo geométrico, cuadrangular, en blanco, rojo y negro, repetitivo, que cubre el intradós del arco de medio punto de esa capilla, a modo de revestimiento de azulejos. Esa ornamentación, basada en una cruz central, consigue un resultado general de red, como ocurría en una decoración semejante de san Andrés de Cuéllar. Varios autores¹⁹⁴ también nos hablan de una decoración similar en el monasterio del Parral, en la propia capital, de ella no nos ha llegado nada.

Más interés nos ofrecen distintas **ornamentaciones exteriores**, que se pueden ver en diversas mansiones de la propia capital segoviana, por ejemplo, en la situada frente al Cuartel de Artillería o la vecina a San Millán del palacio de los Ayala Berganza, hoy dedicada a hotel.

Entre ellas destaca la decoración exterior del palacio de caza de Enrique IV, convertido en el **monasterio de San Antonio el Real**, en las afueras de la capital.

Elegido por el príncipe Enrique desde los catorce años¹⁹⁵ (1449) como casa de placer en tiempos de su padre Juan II, este lugar fue donado en 1455¹⁹⁶ a los Franciscanos Observantes para que instalaran un convento, ya que tenía terminado su palacio real en la ciudad, llamado de San Martín, donde habitó después de su boda con D^o Juana de Portugal.

¹⁹² CONDE DE CEDILLO, "La abadía de Parraces", *BSEE XXXIX*, 1931, pp 81-89.

¹⁹³ TORRES BALBÁS, L., 1982, *opus cit*, p. 410-411 .

¹⁹⁴ Por ejemplo, ver MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del arte hispánico*, 1934, p. 253.

¹⁹⁵ CONTRERAS, J., "El monasterio de san Antonio el Real en Segovia", *BSEE XXVI* (1918), p. 255.

¹⁹⁶ OLIVER COPONS, J., *El Alcázar de Segovia*, 1916, p.98 .

Sin embargo no es nombrada esta residencia por ninguno de los cronistas del rey, años más tarde, Diego de Colmenares en su *Historia de Segovia*, cita su origen real al relatar las desavenencias entre los franciscanos claustrales y los observantes sobre la posesión del convento de San Francisco, a partir del Capítulo franciscano de 1455¹⁹⁷. Fray Alonso de Espinosa, que además de ser uno de los observantes era confesor del rey Enrique IV, debió obtener de éste la concesión de esas edificaciones, a las que se debieron añadir otros terrenos. En realidad, se supone que aquella “casa de campo” sería mínima y de esta época data el planteamiento general del monumento.

En 1488 se concede bula de traslado a este convento a las monjas de Santa Clara la Nueva, que vivían entonces en la plaza de San Miguel, ante la nueva reagrupación de los franciscanos y su retorno a su convento. A ellas, diez años más tarde, se unieron las monjas de Santa Clara la Vieja, y fue el convento de mayor poder de la ciudad, donde profesaban las doncellas de más alto linaje.

Colmenares nos relata esta parte de la historia :” Había por estos tiempos (1487-88) en nuestra ciudad dos conventos de monjas de Santa Clara, uno en la plaza y sitio que hoy ocupa el templo catedral. A este convento nombraban Santa Clara la Nueva, a diferencia del otro, donde está la casa y convento de Santa Isabel, nombrado entonces Santa Clara la Vieja. También había dos conventos de religiosos franciscanos, el antiguo de San Francisco, ya reducido a la observancia, otro el de San antonio, fundado en 1455. La división causaba relajación y pobreza demasiada. La reina, y por su orden el Conde de Tendillo, Don Iñigo López de Mendoza. Obtuvo bula del Papa Inocencio VIII...”¹⁹⁸

Las clarisas reciben licencia “para que puedan hazer demolir e derribar, e a usos profanos tomar toda la dicha Casa e Monesterio de Santa Clara de la plaça. Excepto la Iglesia”, es decir, las permite hacer todo tipo de obras¹⁹⁹. Una inscripción sobre el coro resume esta historia “Enrique IV lo edificó, y la Reina Isabel la dotó”

El Marqués de Lozoya piensa que de ese palacio de Enrique IV no quedó sino la capilla, construyéndose todo de nueva planta para el convento, y aumentándose en

¹⁹⁷ Así lo relata Mosén Diego de Valera (1412-1486), en *Memorial de diversas hazañas*, p.5.

¹⁹⁸ COLMENARES, D., *Historia de Segovia (1846)*, nueva edición de 1970, Cap. XXXV, p. 139.

¹⁹⁹ *Apud* DOMINGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid 1993, p. 334.

tiempos de los Reyes Católicos²⁰⁰, que son los que lo denominan “el real” para patentizar su mecenazgo.

Sea de una manera u otra la galería exterior del actual convento, con vanos de arcos conopiales que abren sobre la plaza, pertenece a ese siglo XV, tras esos arcos unas celosías de madera ocultan al exterior la galería de clausura.

La decoración del palacio se puede corresponder con esa maurofilia atribuida al futuro rey Enrique IV, artesonados pintados, puertas y ventanas con alfiles y ornamentaciones de yeserías.

Para nuestro interés, hay que destacar las pinturas que adornan exteriormente aquella galería, formada por ocho ventanales rematados en arco carpanel sobre pilar ochavado. La decoración, muy sencilla, se estructura de la siguiente forma :

Junto al tejado, franja de decoración realizada con plantilla de entrelazo en negro sobre blanco, con motivos de estrella de ocho.

Bajo ella el bocel se tiñe simplemente de rojo.

La decoración de mayor interés, donde cambian los motivos se desarrolla en las enjutas del arco enmarcado por un despiece de ladrillo fingido en color rojo. En esa zona de las enjutas, en negro sobre blanco, motivos circulares con estrellas de cinco y seis puntas curvas, formas fusiformes, etc

El resultado general es, aunque sencillo, expresivo y de gran fuerza decorativa.

²⁰⁰ CONTRERAS,J., 1918, *opus cit*, p. 257.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SG/05/97

OBRA. - Palacio de Enrique IV (Segovia). San Antonio el Real	
TEMA Ornamentación exterior	
LOCALIZACIÓN Galería a la calle	
CRONOLOGÍA Primera mitad siglo XV	
DIMENSIONES Toda la fachada, en una altura de 2,5 m	
TÉCNICA Aparentemente por su buena resistencia, es fresco sobre mortero de cal y arena	ANALÍTICA
DESCRIPCIÓN Sobre arcos conopiales, despiece de ladrillos pintados. En las enjutas, diferentes formas en negro sobre blanco. Sobre ellas, bocel teñido de rojo y franja aplantillada de entrelazo.	
ESTADO DE CONSERVACIÓN Ha sido restaurado, e incluso reintegradas sus faltas (en la actualidad imposibles de reconocer) recientemente	FOTOGRAFÍAS 35-16,17,18,19,20,21,22,23 43-0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,21,22,23,24,
BIBLIOGRAFÍA COLMENARES,D., <i>Hª de Segovia</i> ,(1846)1969 p.138-140.-QUADRADO,J.M., <i>Segovia</i> ,1863, p.479-480.- OLIVER COPONS,E., <i>El Alcázar de Segovia</i> ,1916, p.98.- CONTRERAS, J., "El monasterio de San Antonio el Real, en Segovia", <i>BSEE XXVI</i> (1918), pp.255-265.-CEBALLOS-ESCALERA, M.T., <i>Segovia monumental</i> , 1953, pp-77-79.-GUDIOL, J., <i>Segovia y su provincia</i> , 1958,pp.81-84.- SANTAMARÍA;J.M., <i>Segovia</i> ,1981 p.8.- FLOREZ VALERO, J.A., <i>Monasterio de San Antonio el Real</i> ,1982.- DOMINGUEZ CASAS, R., <i>Arte y etiqueta de los Reyes Católicos</i> ,1993,pp.334-336	

En tierras cordobesas, como único testimonio de esta corriente tenemos la decoración de una garita de la torre del homenaje del **castillo de Almodóvar del Río**, un simple dibujo de flor cuatripétala formada por la confluencia de varios círculos, en negro y rojo, llena, repetitivamente el conjunto de techo y paredes²⁰¹.

Este tipo de decoración perdurará en el tiempo, apareciendo en decoraciones retardatarias de distintas zonas de la geografía española.

En Málaga, se muestra en el exterior de la **Capilla del Sagrario** de la catedral de **Málaga**, que tras el terremoto de 1680 es redecorada siguiendo los restos de ornamentación que quedaban de lo que mandó hacer el obispo Manrique en 1542²⁰².

En el propio **Monasterio de Guadalupe**, situado entre las corrientes artísticas de Andalucía y de Castilla en este tiempo, dos zonas se nos presentan ornamentadas con decoración semejante a las citadas en este capítulo: de colores más restringidos (sólo rojo, negro y blanco) que la pintura mural de otras salas de este monumento (Sala Capitular), los temas se limitan a un motivo geométrico, ya entrelazos, más simple o simulación de fábrica de ladrillos, que se repite.

En la antesala de la Sacristía aparece un alto friso de entrelazo estrellado muy semejante al de la iglesia de Calatrava la Nueva y coronado de crestería simple.

En la fachada de la iglesia, las enjutas de los arcos, cuyos baquetones están policromados, presentan distintos motivos como los descritos. Precisamente hay que destacar esta fachada, como ejemplo singular de cómo podían presentar su ornamentación policroma edificaciones de cierto nivel económico bajo medievales.

²⁰¹ PAVÓN MALDONADO, B., *Memoria de la excavación de Medinat-al-Zahra*, Madrid, 1966, p.95, nos ofrece los esquemas de cuatro variantes de estas pinturas. Su pie de figura es "Pinturillas mudéjares del castillo de Almodóvar del Río (Córdoba)". No ha sido posible encontrar más que el primero de ellos. NIETO CUMPLIDO, J., (*Islam y cristianismo*, Córdoba, 1984, p.306) nos cuenta de esta torre, albarrana, que "fue construida posiblemente por su alcaide Alfonso Díaz de Vargas, en 1364".

²⁰² AGUILAR, M^a D., *Málaga Mudéjar*, Málaga 1979, pp. 59-60. Para otros especialistas, la decoración corresponde a la obra de 1714, sin tener como modelo nada anterior (CAMACHO, R., "Cuando Málaga no era blanca", *Boletín de Arte 13-14*, (1992-1993, pp. 143-170, y de la misma autora "Málaga pintada, la arquitectura barroca como soporte de una nueva imagen", *Atrio 8/9* (1996), pp. 13-36).

En Segovia son tradicionales los zócalos de las viviendas del siglo XVI, construidas muchas a causa de la riqueza económica que engendra en estos tiempos la industria pañera²⁰³. De ellos son prototipo los **de la Casa del Hidalgo (Segovia)**, y se presentan ejemplos en el Museo de la ciudad²⁰⁴ (Casa del Sol). Esos zócalos están compuestos a base de casetones renacentistas con línea incisa que compartimenta los diferentes espacios de color, utilizando únicamente el rojo y negro, ya que el blanco ha pasado a un uso más restringido.

Es sorprendente, en la misma provincia, el conjunto de fachadas del caserío del pueblo segoviano de **San García** (fachadas, y pertenecientes a un tiempo de repoblación y enriquecimiento de la población en el siglo XVIII), destacando elementos simbólicos como la luna y el sol en sus paramentos.

²⁰³ “como hubo en algunos palacios segovianos del mismo tiempo (en el de los Marqueses de Moya y en el de los Cáceres)” (MARQUÉS DE LOZOYA, “La sala “del Solio” en el Alcázar de Segovia”, *AEA XIV* (1940), p. 264).

²⁰⁴ En *Últimos años de Arqueología en Segovia*, Segovia 1994-94, p. 49, nos presentan un zócalo semejante recuperado en una casa de la c/ del Grabador Espinosa.

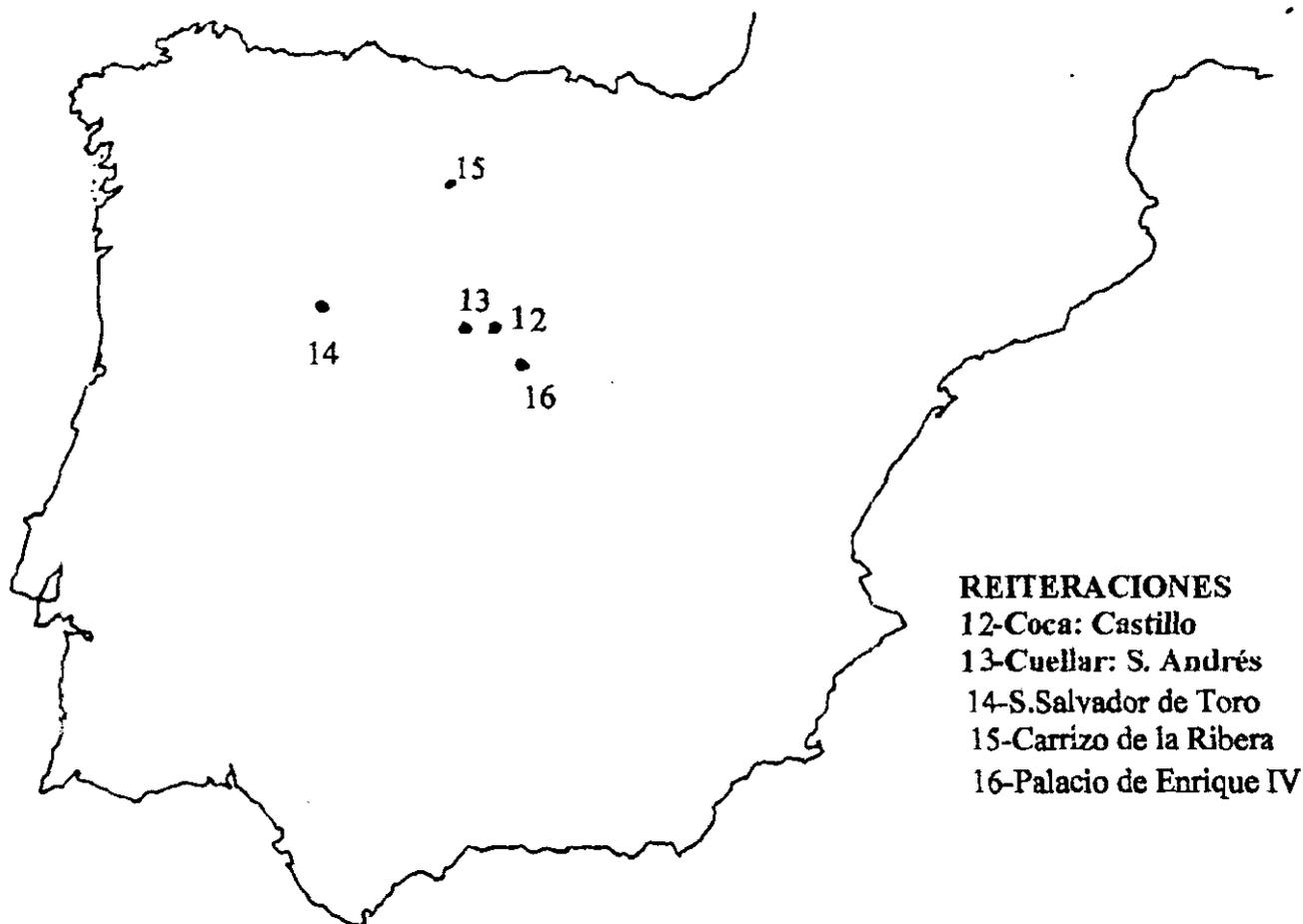


Fig. 38.-Localización de la pintura “de lo morisco” de este Capítulo

CAP. XV.- NUEVAS PROPUESTAS EN LA VÍA DE LA PLATA

En la zona sudoeste de la Castilla bajomedieval, en contacto con el reino granadino, se desarrolla un tipo de ornamentación con unas características muy determinadas, gran finura de ejecución y elaboración cuidada, durante esta etapa final de la pintura “de lo morisco”.

Se va a manifestar en los paramentos de palacios, castillos y monasterios a modo de zócalos, también vamos a encontrar algunos ejemplos de bóvedas pintadas en iglesias.

La estructuración de esos zócalos se puede generalizar como una compartimentación de espacios donde simultanean motivos hispano-musulmanes o de labores artesanales, con otros de mayor figuración ya dentro de un gusto del gótico internacional.

Los motivos figurativos preferidos son las hojas de acanto, los heráldicos (tan importantes en este periodo) y las figuras, incluso religiosas, realizadas dentro de esa corriente gótica. La franja superior de esos zócalos se remata con motivos arquitectónicos, frecuentemente cresterías góticas donde se van introduciendo motivos platerescos; muchas veces la zona baja se resuelve con despieces cúbicos a modo de construcciones con ventanas de herradura. Todo ello se enriquece con cenefas realizadas mediante dibujos aplantillados u otros temas simples.

En cuanto a los motivos de influencia musulmana, su preferencia se inclina por el entrelazo circular, cerrado en sí mismo, la Perfección; aunque también se recurre a otros motivos, estrellas de número variable de puntas, cintas entrelazadas, sebkas, o la imitación de azulejos (sobre todo el de base cuadrada y cuatro alfarzones), alfarjes, tapices, labores de cestería, etc.... Teniendo en cuenta los colores empleados hay que destacar que en este tipo de pintura, a diferencia de las anteriores, pero en imitación de lo que se hacía en Granada, la cinta que forma el entrelazo se conserva en el blanco del mortero (antes se pintaba en almagra) y los distintos colores rellenarán los espacios

entre los entrelazos.

La técnica sigue siendo el fresco, con mortero de cal y arena. Se introduce nuevos procedimientos de dibujo preparatorio como puede ser el estarcido, utilizado en Italia²⁰⁵ a partir de mediados del siglo XIV. Su paleta es, seguramente por influencia del vecino reino nazarí o la estética cristiana, rica, sin esa restricción anterior al rojo almagra, utilizando prácticamente todos los colores²⁰⁶, aunque prefiriendo los de tierras naturales, compatibles con la técnica empleada.

Como decoración tipo de este momento, comentada más ampliamente y utilizada como marco referencial, hemos seleccionado la del Monasterio de San Isidoro del Campo. En ella, nos detendremos en cada motivo iconográfico y sus fuentes, así como en su contexto social y su realización técnica.

Tres ejemplos de decoración pintada pueden constituir el nexo entre la fase anterior (Cap.XIII) que tuvo sus ejemplos también en esta zona, y ésta, o representar esa búsqueda del refinamiento y los gustos musulmanes por las que se desarrolla la pintura nazarí. Los tres ejemplos pertenecen a mediados del siglo XIV aunque con características individualizadas cada uno, y están localizados dos de ellos en la provincia de Sevilla: el Alcázar de Carmona, edificado por Pedro el Justiciero o el Cruel y el Palacio llamado de Altamira (Sevilla); el tercero es el monasterio de Santa Clara en Moguer.

1-Alcázar de Carmona (Sevilla)

El “Alcázar de Arriba” o Alcázar Real de Carmona, también llamado “de la Puerta de Marchena”, está situado en la parte más alta de la ciudad, posiblemente sobre

²⁰⁵ MORA y PHILIPPOT, *Conservation of wall paintings*, London 1983, p. 144 : “Towards the middle of the fourteenth century, there appeared in decorative frames the earliest examples of the use of a stencil for the repetition of the design of an ornament...”.

²⁰⁶ El azul, como obra de un buen profesional, se aplica después al seco, para evitar su descomposición por la cal en fresco.

el lugar de una primitiva fortaleza almohade, así como de la acrópolis turdetana y púnica.

Cuando Fernando III conquistó la villa debieron ejecutarse diversas obras de renovación en esa fortaleza anterior, pero es Pedro I quien ordena demoler lo existente en su época y edificar una fortaleza de nueva planta que vino a constituir una de sus residencias favoritas²⁰⁷. Se cuenta que fue escenario de sus amores con María de Padilla y escenario del ajusticiamiento de los infantes D. Pedro y D. Juan. Dice la Crónica de este monarca, que en él vivieron sus hijos hasta que los sacara de allí Don Enrique²⁰⁸.

La edificación tiene planta rectangular y dos recintos: la barrera exterior se refuerza por cubos cilíndricos y está rodeada por un foso; el recinto interior, también rectangular, presenta sus lienzos en tapial y sus torres cuadradas en sillería. Dentro de este recinto estaría el Acázar del rey, edificio residencial del que apenas se conservan vestigios y del que se dice que el rey embelleció con el trabajo de alarifes que distrajo de las labores de ornamentación del Alcázar de Sevilla. Su puerta, en recodo, estaría situada en el lado opuesto del que es posible hoy día el acceso.

Enriquez del Castillo nos habla de esta fortaleza y su riqueza ornamental con motivo de la visita de Enrique IV a Carmona en 1468²⁰⁹. Los sucesivos reyes castellanos

²⁰⁷ Según LAMPÉREZ, V., *Arquitectura civil española*, 1930, p. 296 “lo convirtió en suntuosa residencia palacial de sus amigas la Padilla, la Coronel y la Gúzman”.

²⁰⁸ “...halló que era muerto a manos de su hermano (don Pedro). Y vista esta desgracia, tomó el camino para Carmona (el alcaide d. López de Córdoba), donde estaban las señoras infantas hijas del señor rey don Pedro...

Y el señor rey don Enrique, viéndose rey de Castilla, se vino para Sevilla y puso cerco a Carmona... Y el señor rey don Enrique, visto este fecho e que non podía por fuerza de armas entrarse e satisfacerse de este fecho, mandó al condestable de Castilla tratase de medios con mi padre. E los medios que mi padre trató fueron dos : el uno que las señoras infantas las habían de poner libres a ellas y a sus tesoros en Inglaterra antes que él entregase la villa al rey ; e así fue fecho...” (“La relación de doña Leonor López de Córdoba”, GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Carmona en la Edad Media*, Sevilla 1984, p. 26-27, tomado de *Documentos inéditos para la historia de España*, t. LXXXI, Madrid 1833, pp. 33-34, antes en el Archivo del Convento de San Pablo de Córdoba).

²⁰⁹ ENRIQUEZ DEL CASTILLO, *Crónica del rey Enrique IV*, edición de Aureliano Sánchez Martín, 1994, p.86.

siguieron enriqueciendo su patrimonio con obras como la serie de reyes españoles que para tal fin hicieron realizar los Reyes Católicos. Desgraciadamente el terremoto llamado de Almería de 1504 le afectó con gran intensidad²¹⁰, y aunque en 1551 fue reparado, nunca llegó a alcanzar el esplendor anterior. De la zona de la Casa Real no se conserva en la actualidad nada, salvo lo que se encuentre bajo el terreno hoy existente a un alto nivel, sin excavar aún.

Lo que hoy se puede apreciar es casi toda la cerca exterior, muy deteriorada. En su patio primero, correspondiente al de Armas, se ubica un Parador Nacional; el recinto interior, muy destruido, está cerrado a la visita del público.

El conjunto de la fortaleza se abre por una puerta principal situada en un torreón rectangular de piedra y mampostería que se remataba por matacanes de los que quedan los canes de piedra., con varios arcos en paralelo de ladrillo y sillares. El primero y mayor, que abre sobre el exterior, es un arco de herradura apuntada enmarcado por un alfiz.

Tras ese arco, otro de medio punto y después otros dos más apuntados e iguales que abren hacia el patio de Armas. En el espacio intermedio primero está la ranura para bajar el rastrillo, en el segundo sobrevive una pintura mural sobre una porción de bóveda de medio punto, está situada entre las dos gorroneas correspondientes al portón original.

En esa pintura se distinguen tres medallones octolobulados entrelazados, formados por dos líneas rojas. En uno de esos medallones se puede apreciar un escudo, sin poder distinguir sus divisas²¹¹.

²¹⁰ Un memorial de 1549 recoge los daños, *apud* HERNÁNDEZ DÍAZ, J., et alii, *Catálogo arquitectónico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. II, 1939, p. 221.

²¹¹ PAREJA, E., *El arte de la Reconquista cristiana*, Sevilla 1994, p. 96 describe estas pinturas como "...decoración mudéjar pintada, con castillos leones y escudos de la banda". En el estado actual es imposible de apreciar estos motivos iconográficos. Seguramente se basa en HERNÁNDEZ DÍAZ, J., et alii *Catálogo arquitectónico y artístico de la provincia de Sevilla*, 1939, t. II, p. 223, dice." ...tres círculos lobulados teniendo en el central castillos y leones y en los laterales el escudo de la Orden de la Banda, todo dentro de una orla....". En la foto (n° 409) que acompaña a esta descripción tampoco se puede apreciar los motivos heráldicos.

Estos medallones son semejantes a los realizados en yeso en el Patio de Doncellas del Alcázar sevillano que se decoran con el escudo de la banda en su interior, o relieves planos de figuras recortadas en las habitaciones laterales del Salón de Embajadores; este mismo tipo de decoración la encontramos en el vestíbulo del Palacio de Tordesillas.. También guarda una estrecha semejanza con la decoración de la Torre de los Picos en la Alhambra.

En esta decoración se aprecia claramente el influjo del arte nazarita, o incluso su realización sería atribuible a alarifes de aquella corte, lo que no sería extraño teniendo en cuenta la relación que existió entre los dos monarcas, o la participación de estos artesanos en los Alcázares de Sevilla del rey castellano, de donde se cuenta procedían los artífices de la ornamentación de estos Alcázares del rey don Pedro.

Sin embargo, y respecto a este motivo iconográfico del medallón polilobulado, que será muy repetido en tierras cristianas en el siglo XV, aún no se ha llegado a la elaboración detallista del lazo circular que luego encontraremos en el monasterio de San Isidoro del Campo o en el castillo de Villalba de Barros, por lo podemos considerar **la ornamentación del palacio del rey Don Pedro en Carmona como el precedente inmediato en tierras cristianas de este tipo de decoración.**

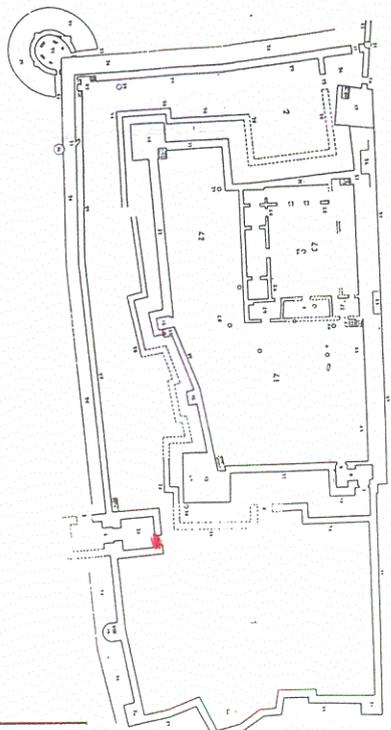
Las franjas que circundan esta decoración son iguales dos a dos. Las de los lados menores parecen haber tenido epigrafía, imposible de identificar en la actualidad. Las de los lados mayores tienen decoración de picos en zig zag, alternando rojo y color de mortero.

Los colores utilizados se restringen a rojo, ocre en el caso del escudo y el uso del blanco del propio mortero, ligeramente teñido, voluntaria o accidentalmente con tierra de albero. Se puede distinguir dibujo preparatorio grabado para realizar los círculos.

No sólo estaría policromada esta parte. Aún se pueden apreciar distintos restos de mortero en otras zonas de la edificación de la puerta, e incluso una línea roja de enmarque del arco en el paramento segundo de la entrada.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SE/01/94

<p>OBRA Alcázar de Carmona (Sevilla)</p>	
<p>TEMA Decoración de porción de bóveda</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Arco de entrada del recinto exterior</p>	
<p>CRONOLOGÍA Mediados del siglo XIV</p>	
<p>DIMENSIONES Aproximadamente 50 cms (ancho)x 375 cms (largo)</p>	
<p>TÉCNICA Mortero de cal y arena. Dibujo preparatorio grabado. Colores utilizados, tierras roja y ocre</p>	
<p>DESCRIPCIÓN Sobre el color del mortero, tres medallones polilobulados y entrelazados, formados por dos líneas rojas. Enmarque de posible inscripción y zig-zag</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN El mortero está en vías de desprendimiento, el color está escamado y muy sucio. En poco tiempo estos restos pueden desaparecer. Por lo contrario, si se intervienen puede que su lectura mejore y aporte datos.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 20-3,4,5 52-37 53-0,1,2,3,4,5,6</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA LAMPÉREZ Y ROMEA, V., <i>Arquitectura civil española</i>, 1930, pp.295-296.-HERNÁNDEZ DÍAZ, J., et alii, <i>Catálogo Arquitectónico y artístico de la provincia de Sevilla</i>, 1939, t. II. pp.218-223.-SARTHOU, C., <i>Castillos de España</i>, 1979, pp, 42-43.-COOPER, E., <i>Castillos señoriales de Castilla, s. XV y XVI</i>, 1980, pp.594-596.-GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., <i>Carmona en la Edad Media</i>, 1984.-DOMINGUEZ CASAS, R., <i>Arte y etiqueta de los Reyes Católicos</i>, 1993, pp. 409-411.- PAREJA, E., <i>El arte de la Reconquista cristiana</i>, 1994, pp.95-96.-</p>	

2-Palacio de Altamira (Sevilla)

El otro ejemplo son unos fragmentos de decoración de zócalo que se encontraron en el **Palacio de Altamira**²¹² (Sevilla).

En 1989 comenzaron las obras de readaptación del palacio en el barrio de San Bartolomé, como sede de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, dirigidas por el arquitecto Antonio Cruz Villalón; fueron acompañadas de excavación arqueológica dirigida por Diego Oliva.

Este palacio era una de las casas-palacio de mayor tamaño de la ciudad, con superposición de distintas edificaciones de diversos tiempos. Situada en la calle de Santa María la Blanca, perteneció a los Villamanrique, de ellos pasó a los Duques de Altamira para convertirse en patio de vecinos y sumirse poco a poco en un estado de abandono.

Su planta se desarrolla en dos grandes núcleos, uno barroco de dependencias más pequeñas, otro mudéjar palacial distribuido alrededor de un patio (de 14 x 18 m) con salas de dimensiones importantes : dos en los lados más cortos del patio, de planta alargada y con alcobas en los extremos, otra de planta cuadrada. Aparecieron arquerías, alfices, capiteles musulmanes, artesonados, yeserías y fragmentos de pinturas.

Fuera de contexto y del lugar dónde se encontraron, estos fragmentos de pinturas han sido instalados en una de las habitaciones del interior del palacio, sobre soportes rígidos y quizás con un exceso de reconstrucción no justificada a no ser que en origen la cuantía de lo conservado fuera mayor y se conociese mejor que lo que ahora se puede apreciar.

Se presentan esos fragmentos constituyendo dos conjuntos independientes, en el de la izquierda los fragmentos están situados sobre un dibujo circular con anillos, también circulares, que lo entrelazan con la banda perimetral. Este motivo es el que veremos más adelante repetirse en Santa Clara de Córdoba o en el castillo de Zafra.

²¹² Muy bien restaurados y presentados para una fácil lectura bajo la dirección del arqueólogo Diego Oliva.

Más interesante es el conjunto emplazado a la derecha. Aunque fragmentario, de restos de mayores dimensiones, es de sumo interés porque los temas representados son los mismos que podemos encontrar en La Alhambra de Mohamed V, en el patio del Harém, en el peinador de la Reina o en el retrete de la Sala de la Barca.

En todos ellos como en este los entrelazos de los zócalos hispanomusulmanes del periodo anterior, donde la influencia más directa era almohade, han sido sustituidos por pequeños tramos de cintas. También se pueden distinguir temas de inscripciones, con letra islámica cursiva y medallones circulares decorados en su interior.

Ambos conjuntos, uno con paralelos posteriores en la propia Andalucía cristiana, otro con motivos semejantes y seguramente coetáneos en la Alhambra nazarí, se distinguen de unos y otros por su monocromía, es decir, perdurando características de la etapa anterior: A diferencia de los zócalos granadinos y de los mudéjares que encontraremos en Santa Clara de Córdoba o el castillo de Zafra, en el Palacio de Altamira sólo encontramos el uso del color rojo, como si el alarife, pintor “de lo morisco”, hubiera tenido ante sí los temas nazaríes, innovadores, pero los hubiera interpretado en su trabajo monocromo de la almagra, como tradicionalmente se venía haciendo en Castilla.

¿A qué puede ser debido este monocromismo? Podría achacarse a varias razones: dificultades técnicas de no conocer cómo emplear colores variados, distinto gusto del promotor habituado a las decoraciones monocromas, o por otras razones... Pero, por sentido común esas razones nos están señalando estos zócalos del Palacio de Altamira como un eslabón entre el tipo de decoración pintada de los siglos XIII-XIV, de cinta gruesa formando entrelazos en decoración monocroma, y la pintura hispano-musulmana característica del XV en Andalucía.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SE/02/95

OBRA Palacio de Altamira (Sevilla)	
TEMA Fragmentos de dos zócalos	
LOCALIZACIÓN Fuera de su emplazamiento, arrancados y presentados sobre soportes rígidos	
CRONOLOGÍA siglo XIV	
DIMENSIONES	
TÉCNICA Pintura rojo almagre sobre mortero de cal y arena, con un acabado pulimentado	ANALÍTICA
DESCRIPCIÓN Uno de los zócalos (según la hipótesis propuesta) dividido en zonas geométricas, con círculos y estrellas. El otro, sin propuesta general, con temas epigráficos y tramos de cintas	
ESTADO DE CONSERVACIÓN Muy fragmentarios, por lo que es difícil su lectura. Restaurados en el 1992	FOTOGRAFÍAS 20-15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,24
BIBLIOGRAFÍA COLLANTES DE TERÁN,A., <i>Arquitectura civil sevillana</i> , 1976,pp. 387-389."Intervenciones en el Patrimonio Arquitectónico", <i>Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales</i> , 1985,pp.428-429.-VAZQUEZ CONSUEGRA,G., "Palacio de Altamira", <i>Sevilla, 100 edificios</i> , 1986,pp. 12-15.-OLIVA,D., "Sector sureste :el barrio de San Bartolomé", <i>El último siglo de la Sevilla islámica</i> , 1995, pp. 191-202.-	

3-Convento de Santa Clara de Moguer (Huelva)

El tercer ejemplo que por su singularidad debe ser citado son los fragmentos que quedan en el convento de **Santa Clara de Moguer**.

Alonso Jofre Tenorio (muerto en 1340), Almirante de Castilla con Alfonso XI y primer señor de Moguer y su mujer, Elvira Alvarez, fundaron este convento de la segunda orden franciscana entre octubre de 1337 y abril de 1338²¹³ como patronos en la plaza que en la actualidad se llama “del Marqués”, quizás porque allí estaba situado su palacio. El escrito apostólico es ya del papa Clemente VI (que lo fue a partir de 1342), y en 1405 se sabe que se celebraba culto en la iglesia²¹⁴.

Sus sucesores, los Portocarrero²¹⁵ que tienen su panteón en la iglesia donde el grupo escultórico central es excepcional, siguieron su línea de donaciones y exenciones, hasta que las posesiones del convento lo convirtieron en la institución más rica de la villa, con propiedades hasta en Sevilla y Alcalá del Río. Prueba de ese poder alcanzado es el hecho de que desde esa comunidad se expandieran nuevas fundaciones de clarisas como el convento de Santa Inés de Sevilla en 1374, el de Santa Clara de Gibraltar en 1586 o el de Santa Clara de Alcalá de Guadaira en 1597.

Con la desamortización de Mendizábal, a partir de 1835 sufrió una crisis económica que le llevó a la extinción de la comunidad a principios del siglo XX. Madoz nombra el monasterio como “el edificio está arruinado”, “la arquitectura del monasterio es de mal gusto”²¹⁶.

En 1902 es ocupado el edificio por las Esclavas Concepcionistas del Divino Corazón de Jesús, fundación del cardenal arzobispo de Sevilla. En 1903 la duquesa de

²¹³ A.S.B., *leg. Sta Clara de Moguer*, doc.2, sobre la fundación, *apud* GONZÁLEZ, GÓMEZ, J.M. “El Monasterio de Santa Clara de Moguer”, Sevilla 1978, p. 34.

²¹⁴ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M., “El mudéjar en Santa Clara de Moguer”, *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, 1981, p. 275.

²¹⁵ María Tenorio, hija del almirante, casó con Martín Fernández Portocarrero, señor de Villanueva del Fresno, que pasó a ser mayorazgo en 1375.

Alba, M^a del Rosario Falcó y Osorio, patrona del monumento como heredera de los Portocarrero, donó la propiedad del monasterio al Arzobispado de Sevilla, pasando a la diócesis de Huelva.

Allí las religiosas organizaron un colegio femenino que funcionó hasta 1955. Desde 1956 hasta 1957 fue ocupado por los Padres Capuchinos. En la actualidad se ha instalado en el monasterio el Museo Diocesano de Arte Sacro bajo el patronato del obispo de Huelva. En 1931 fue declarado Monumento Histórico Nacional.

El planteamiento general del convento se realizó en ese siglo XIV, dentro de un fuerte sabor popular. Del siglo XV se considera su fachada exterior de aspecto de fortaleza, su dormitorio comunal y la parte inferior de su claustro.

Al monasterio se accede a través de una espaciosa plaza llamada “Plaza de las Monjas”, y anteriormente “Campo de Santa Clara”. Su estructura arquitectónica se compone de espacios abiertos (compás, claustillo y gran claustro), y espacios cerrados (sala capitular, coros, templo, dependencias de la vida diaria como son las cocinas, despensa, refectorio, enfermería y dormitorio).

Entre sus riquezas (sepulcros, retablo de discípulo de Montañés, puertas policromadas, etc) destaca la sillería del coro, que Torres Balbás fecha del tercer cuarto del siglo XIV y Alfonso Jiménez de época de los Reyes Católicos. Casi destruida en 1936, fue restaurada en 1940, para ser de nuevo restaurada en 1998.

La iglesia de este monasterio debió construirse, según Marín Fidalgo, en los comienzos del siglo XV y pudo estar pintada al fresco en su totalidad o en gran parte. De todo ello quedan bastantes restos : un San Cristóbal en la nave lateral izquierda (con figuras de viajeros en su cinturón como es característico del siglo XV, contando con varios ejemplos como el de San Millán de Segovia, o el pintado por Juan Sánchez de Castro para la iglesia de San Benito de Calatrava, en el mismo Sevilla), una Santísima Trinidad en el intradós del primer arco de la misma nave, la Alegoría de la Muerte en la arquería de los pies de la iglesia, y una Santa Úrsula en el coro bajo, sobre el comulgatorio de las monjas.

Ese doble coro, siguiendo la tradición española en construcciones monacales, se

²¹⁶ MADDOZ, P., *Diccionario geográfico de España*, (18488, t. 11, p. 449.

encuentra situado a los pies de la iglesia y constituye la parte más elevada de todo el monasterio, aunque sólo ocupa la anchura de la nave central. Al exterior se presenta con una cubierta a dos aguas. El coro bajo, separado de la iglesia por un vano rectangular de doble reja, es de grandes dimensiones (7,32 de alto, 8 de ancho, 16,90 de largo) y se cubre con bóveda de cañón. Posee dos ventanales al exterior, situados muy en alto en el muro de la Epístola. La existencia de un coro alto, de proporciones iguales al bajo, data a esta segunda estancia del siglo XV, que es cuando se generalizó esta costumbre.

Ha llamado siempre la atención en el coro bajo la sillería estudiada por Torres Balbás²¹⁷ con columnillas de capiteles de origen nazarita (muy semejantes a otros de la Alhambra) y respaldos altos, que llegan hasta los 2,5 m. Su antecedente son los tres sitaliaes del coro de Gradefes (León).

Destaca en la ejecución de esta sillería la intervención de dos escuelas muy diferenciadas no sólo por el material empleado (todo está realizado en madera de pino, salvo lo esculpido que proviene de madera de granado), sino también estilísticamente. Los elementos esculpidos son: las columnillas, con labor de lacería en los fustes que se coronan con capiteles de traza granadina de delicada decoración floral, en sus ábacos aparecen inscripciones cúficas como “el imperio eterno, sobre ellos, leones en posición tendida, de buena talla y muy realistas. Todo ello mantiene restos de policromía.

Por el contrario, las partes lisas de los respaldos se decoran con pintura que se reduce a escudos y dibujos geométricos entrelazados en los respaldos de las sillas, con las armas de familias nobles que corresponderían al linaje de las monjas que los ocupasen.

Se ha especulado sobre la idea de que esas partes esculpidas (capitel, ábaco, ménsula de león) fueran de importación, realizados directamente por artistas nazaritas que enviasen esas obras a Moguer para ser ensambladas con el resto de la sillería.

Sin embargo, y para ratificar esa influencia nazarita en este monasterio, restauraciones recientes han descubierto los restos de la pintura que decoraba este coro bajo y se encontraba oculta por encalados posteriores. En el paramento del lado del

²¹⁷ TORRES BALBÁS, L., “Sillerías de coro mudéjares”, *Al-Andalus XIX* (1954), pp. 4-65.

Evangelio lo que ha aparecido es sorprendentemente semejante a las decoraciones de zócalos del monumento granadino. Por sus dimensiones parece indicar que todos los paramento se encontraban decorados con pintura semejante. De tracería fina, delicada, muy cuidada, imita un tapiz y para su realización se ha utilizado plantilla que se repite indefinidamente.

Se trata de un fresco sobre revoco de cal teñido en color ocre, en donde con trazo de color almagre se representan entrelazos finos que van formando escudos polilobulados. Dentro del escudo, el motivo va cambiando representado desde el león rampante, que aparecía igual (exacta medida, exacta iconografía) en el Patio del Harén²¹⁸; hasta la silueta de cuatro serpientes entrelazadas, copia exacta de motivos que aparecen en los zócalos de la Alhambra de Muhammad V (Retrete de la Sala de la Barca). Para la realización de estas pinturas “in situ” no se puede ya hablar de importación de materiales, sino importación de artistas.

También contamos con otras pinturas murales que se pueden clasificar como mudéjares en el mismo convento, pero estas ya dentro de una tradición más cristiana. En las obras de remodelación efectuadas en 1975 aparecieron en el dormitorio comunal, gran salón rectangular de 6,78 m de ancho por 68,45 de largo, fragmentos de un zócalo en un nivel de piso más bajo que el actual. Se dejó bajo la capa de hormigón que “sirve de firme a la actual solería de cerámica manual”²¹⁹.

El zócalo consistía en un entrelazo de cinta almagre sobre el fondo claro del mortero entre el que se disponían octógonos con escudos heráldicos en su interior. En los espacios geométricos producidos por el entrecruce, con pincel más fino, estaban pintados minuciosos y estilizados motivos vegetales²²⁰. En las fotos que se reproducen

²¹⁸ Estudiado en la Segunda Parte, Cap XI, punto 3 de esta Tesis.

²¹⁹ GÓNZALEZ GÓMEZ, J.M., *El Monasterio de Santa Clara de Moguer*, Sevilla 1978, p. 118 y Lám. 47.

²²⁰ Este mismo tipo de decoración, más minuciosa en el interior de un entrelazo de cinta gruesa ya lo hemos detectado alguna vez a lo largo de este trabajo como en los zócalos islámicos de Játiva o los de la Casa Argila en el Alcázar de Segovia.

en la tesis doctoral de González Gómez podemos observar leones rampantes de parecido carácter que los de los respaldos de la sillería y seguramente con el mismo sentido iconográfico de representar los distintos linajes de las monjas que componían el convento.

Una vez más nos encontramos, en semejante periodo de tiempo y parecido edificio con dos talleres trabajando al mismo tiempo. El paralelismo entre el convento de las Claras en Tordesillas y el de sus congéneres de Moguer es evidente. En cada uno de los dos encontramos dos tipos distintos de pintura mural, uno de tracería gruesa, roja, retardataria para mediados del siglo XIV (allá en los baños, aquí en el dormitorio), otro más innovador empapado de las nuevas propuestas nazaritas (allá en los arcos del patio e iglesia, aquí en el coro). La peor conservación de los de las Claras de Moguer (ya no es posible estudiar las pinturas del dormitorio) impiden ampliar esos puntos de contacto y plantear distintas soluciones.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : HU/01/98

<p>OBRA Monasterio de Santa Clara de Moguer (Huelva)</p>	
<p>TEMA Ornamentación de paramentos y zócalo</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Coro bajo y dormitorio comunal, respectivamente</p>	
<p>CRONOLOGÍA Segunda mitad del siglo XIV</p>	
<p>DIMENSIONES 1,85 de alto x 5,05 m de largo</p>	
<p>TÉCNICA Al fresco sobre mortero fino (aproximadamente 1 cm de espesor) de cal y arena</p>	<p>ANALÍTICA En el informe de restauración (Junta de Andalucía)</p>
<p>DESCRIPCIÓN Las pinturas del coro tienen gran similitud con las de los zócalos de la Alhambra, imitando un tejido. Las del dormitorio estaban constituidas por entrelazo con motivos heráldicos.</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Las pinturas del coro bajo, muy fragmentarias han sido recientemente (1998) restauradas por Coresal. Las del dormitorio se destruyeron en 1975 al embutirlas en el encofrado de la nueva solería</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 102-18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30 31,32,33,34,35,36,37 103-1,2,3,4</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA.-AMADOR DE LOS RÍOS ; R.,<i>Huelva</i>,1891,pp. 278-309.-TORMO,E.,"Excursiones en la prov.de Huelva",<i>BSEE XXXIII</i>,1925,pp. 104-111.- TORRES BALBÁS, L.,"Sillerías de coro mudéjares", <i>Al-Andalus XIX</i> (1954), pp.56-69.- VILLAPLANA ; M.A. <i>La colección diplomática de Santa Clara de Moguer</i>,1975,pp.51-82.- GLEZ GÓMEZ, J.M.,<i>El Monasterio de Santa Clara de Moguer</i>, 1978.-GLEZ GÓMEZ, J.M."La pintura gótico-mudéjar en los lugares colombinos",<i>I Simposio de Hª de Andalucía</i>,1978, pp. 229-247.-GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M., "El mudéjar en el Monasterio de Santa Clara de Moguer",<i>I Simposio Internacional de Mudejarismo</i>, 1981,pp.269-279.-RODRÍGUEZ MORENO, N., <i>Andalucía americana</i>, 1989, pp.142-144.-PAREJA,E.,<i>El arte de la Reconquista cristiana</i>,1994,varias pp.-CORESAL, <i>Informe de Restauración Sevilla1998</i> -</p>	

4. Castillo de Villalba de los Barros (Badajoz)

En 1395 el rey Enrique III autoriza la compra de la villa de Villalba de Barros a favor de Gómez Suárez de Figueroa²²¹, Señor de Feria, para solucionar el pleito por su posesión entre D^a Leonor Enriquez y D. Beltrán Piñel²²². Con la ampliación del Señorío de Feria con Villalba y Nogales, la familia Suárez de Figueroa va a entrar en una etapa de riqueza y poder que la sitúa entre las quince dinastías que detentan el poder a mediados del siglo XV.

La escritura especifica que “se vende con sus términos e vasallos e con el castillo o casa fuerte que con él está”. De ella se desprende que ya existía el castillo, sin embargo, una inscripción en la puerta del castillo decía “..1397 se comenzo este castillo que comenzo a facer Gomez Suarez de Figueroa, fijo del muy alto señor D. Lorenzo Suarez de Figueroa, maestros de Santiago, e porque esta lectura sobredicha era pintada e perfecta mandola esculpir en esta piedra el Sr. Lorenzo Suarez de Figueroa, fijo e nieto de los dichos Srs. Al tiempo que mando facer esta barrera el año de N. Salvador de 1449”²²³.

Seguramente en ese cerro dominando la villa desde el sudeste existiría una fortaleza musulmana sobre la que el Sr. de Feria levantaría su castillo. Que éste no era de nueva edificación da constancia la autorización “de ampliación” en 1400, y que ya en la Crónica del Rey Don Joao I de Portugal en 1398 se dice “e ellos foram ante su castello que dizen Villalba”²²⁴.

²²¹ Para la genealogía de los Suárez de Figueroa, señores de Villaba y Duques de Feria, ver cuadro incluido en el “Castillo de Zafra”.

²²² Don Gomes Suarez debió legalmente comprarlo a los dos. Documentalmente se conoce que pagó a D. Beltrán Piñel cien mil maravedís, y a los albaceas de Leonor Enriquez, ochenta mil (A.D.M. Sección Feria 13-46, 47 y 53, *Apud MAZO ROMERO, F., El Condado de Feria*, Badajoz 1980, p. 58.

²²³ Es posible que el verdadero constructor del castillo no fuera D. Gómez, sino su padre, D. Lorenzo “el Maestre”, ya que el primero por aquel tiempo contaba con quince años de edad.

²²⁴ *Apud BUENO, A., “El castillo de Villalba de Barros”, Alminar37 (1982), p. 6.*

Esta fortaleza anterior, que tiene gran importancia en las luchas entre España y Portugal, estaría constituida, seguramente, por una simple torre fuerte, cuadrada, que luego vendría a constituir la Torre del Homenaje del recinto actual.

En 1449 el hijo de Gómez de Figueroa, Lorenzo Suárez de Figueroa (de nombre igual que su abuelo), levantó las murallas del doble recinto e hizo de Villalba de Barros el centro de su señorío. Este personaje que hace uso y abuso del favor real que le otorga Enrique IV “el de las Mercedes” al formar parte de los quince clanes nobiliarios que le apoyan, fue alcalde mayor del Concejo de Badajoz, y por su potestad corre los mojones de su propiedad e intriga para convertir las alcabalas reales en rentas señoriales, pero logra una etapa de prosperidad con una eficaz política de repoblación para la zona, difícilmente igualada.

Cuando los Duques de Feria trasladan su residencia a Zafra de manera permanente la importancia del castillo decae, y a través del tiempo su historia ha sido un continuo y progresivo abandono, con la única posibilidad de detención en 1938 al ser propuesto como sede del Archivo Provincial, posibilidad desestimada.

La construcción de mampostería carece de troneras, saeteras y adarves, por lo que es presumible que esas remodelaciones fueran encaminadas a hacer más cómodo y habitable el castillo, cada vez más residencia palacial, que a reforzar sus defensas. En ese mismo sentido se explicarían sus decoraciones murales, que invaden todos los espacios.

La planta es rectangular, con una torre semicilíndrica en el centro de cada lado y otra más grande en cada esquina. En el lado oeste hay una torre cuadrangular que hemos mencionado como Torre del Homenaje y, adosada a ella, otra de planta de medio círculo. El acceso se ubica junto al lado norte de esa torre rectangular, que serviría para su defensa.

En el centro del patio, queda la huella de una construcción con cuatro pilares de planta cruciforme y esquinas redondeadas, todo ello en ladrillo ¿templete mudéjar central?. El arranque de los arcos en estos pilares parece ser polilobulados. Todo ello estaba recubierto con revoco.

Los muros primitivos son de tapial hasta media altura, a ellos se adosaron

posteriormente otros de mampostería resultando los muros de un grosor considerable.

El estado en que se encuentra en la actualidad no puede ser peor, su puerta está despedazada, sus cámaras, hoy inaccesibles, ya no tiene suelos ni techos, y sus ventanas, malamente se reconocen como de arcos de herradura enmarcados por alfiz²²⁵

Todo el castillo estaba enlucido con gran riqueza ornamental que se extendía por los zócalos de las galerías del patio y de las cámaras circulares de las torres del ángulo. Quedan restos de morteros sin decoración en varias zonas de sus paramentos y fragmentos de esas pinturas en alguna más:

-En los muros este y sur, en la actualidad descubiertos al patio, pero que corresponderían a distintas estancias de ese ala, a media altura, es decir, correspondiendo como mínimo a estancias de un primer piso, se extiende una alta proporción de morteros con restos de policromía. Eran estancias que tienen ventanas y puertas de herradura con despiece de ladrillos y alfiz, y altos techos con bóvedas de crucería que conservan los arranques. En los restos de pintura se distinguen distintas compartimentaciones rectangulares realizadas mediante una doble línea roja, en su interior decoración geométrica basada en despieces de alfarzones policromos en rojo que tienen como centros estrellas de dieciséis lados. Esta decoración se extendía tanto en los zócalos como en altos frisos (por ejemplo, sobre la puerta de entrada a la torre del suroeste). A partir de allí, las bóvedas se decoraban con despiece simulado de sillares mediante línea roja.

-Esta misma decoración de imitación de fábrica es la que se extiende por la bóveda de medio cañón reforzada por arcos fajones de la Torre del Homenaje.

-En los paramentos circulares de las torres del sudeste y suroeste, estancias del segundo piso cerradas por falsa cúpula de aproximación de hiladas, es donde mejor se conserva la decoración pictórica. En ellas aparece una banda a modo de zócalo segmentada en cuadrados y rectángulos con sencilla línea rojiza, en el interior del rectángulo mayor hay distintos motivos geométicos: composiciones a base de ruedas

²²⁵ MÉLIDA, J.R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid 1926, nos habla de esas estancias con bóvedas apuntadas de ladrillo enjabelgado a las que se subía desde el patio. En cuanto a las pinturas, que describe mejor que lo que ahora se puede apreciar Dice "por desgracia no se conservan más que a trozos y será lástima que a la intemperie como están acaben por desaparecer.

trabadas por octógonos o dodecágonos; grandes medallones formados por lóbulos entrelazados (ruedas de ocho) y círculos anudados al perímetro ; medallones con ocho lóbulos apuntados con decoración estrellada en el centro, motivos vegetales en las bandas verticales de separación, etc.

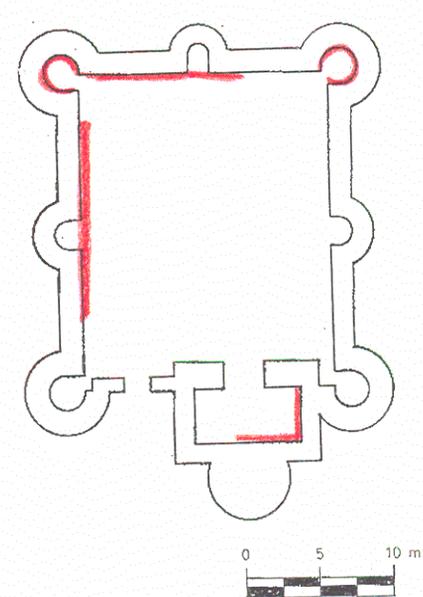
Mélida las describe de la siguiente manera :”Su trazado general forma en la ancha franja de zócalo una serie de recuadros en los que alternadamente una gran estrella de ocho puntas y lacerías formando estrellas exactas a las de los azulejos árabes de estilo granadino, todo ello pintado en colores rojo, azul, gris argentado, sobre fondo ocre” (p. 428).

La descripción no puede ser más detallada en base a la distancia con que se puede apreciar y su mal estado de conservación, Sin embargo, dada la cuantía que ha llegado a nuestros días sería imprescindible una intervención teniendo en cuenta la importancia del conjunto que puede ser único para la riqueza patrimonial medieval de Extremadura²²⁶.

²²⁶ MOGOLLÓN, P-. *El mudéjar en Extremadura*, 1987, p. 282 dice :” Es sin duda esta decoración existente en el castillo de Villalba el principal ejemplo de la pintura mural mudéjar en Extremadura”. Compartimos su opinión.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : BA/01/97

<p>OBRA</p> <p>Castillo de Villalba de Barros (Badajoz)</p>	
<p>TEMA</p> <p>Zócalos, frisos y bóvedas pintados</p>	
<p>LOCALIZACIÓN</p> <p>Alas este y sur del patio, Torre del Homenaje, Torres Sureste y Suroeste</p>	
<p>CRONOLOGÍA</p> <p>Mediados del siglo XV</p>	
<p>DIMENSIONES</p>	
<p>TÉCNICA.-Por la resistencia que están demostrando al exterior y con condiciones climáticas adversas, sólo puede ser pintura al fresco</p>	<p>ANALÍTICA</p> <p>Esquema 18</p>
<p>DESCRIPCIÓN</p> <p>En las bóvedas, simulación de fábrica de sillares con línea roja. En las franjas decorativas, compartimentación en rectángulos con motivos geométricos y vegetales.</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN</p> <p>Lo imposible es que aún se mantengan. Sólo existe ya decoración pintada en lo que sería segunda planta, en condiciones adversas de conservación, al abierto, cayéndoles la lluvia y con la estructura arquitectónica en un avanzado estado de degradación</p>	<p>FOTOGRAFÍAS</p> <p>44-21,22,23,24 45-1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA.- MÈLIDA,J.R., <i>Catálogo Monumental de España.Badajoz</i>, 1925,pp.427-428.- SARTHOU,C., <i>Castillos de España</i>, 1979,p.135.-AGUADO SÁNZ,A., <i>Castillos de los territorios del señor de Feria</i>, 1950. -COOPER,E., <i>Castillos señoriales de Castilla. Siglos XV y XVI</i>, 1980, p. 503.-MAZO,F.,<i>El Condado de Feria</i>, 1981.-BUENO,A.,"El castillo de Villalba", <i>Alminar</i> 37 y 38 (1982), pp.6-7,8-9.- NAVAREÑO,A., <i>Castillos y fortificaciones en Extremadura</i>, 1985, p. 26.-MOGOLLÓN, P., <i>El mudéjar en Extremadura</i>, 1987,pp.281-282.- COOPER, E., <i>Castillos señoriales del Reino de Castilla</i>, 1991, pp.1490-1492.- TERRÓN, M.T., <i>Castillos de Badajoz</i>, 1992.-<i>Monumentos artísticos de Extremadura</i>, 1995 pp.629-630.-SUREDA,J.,<i>La España gótica :Extremadura</i>, 1995, p.381</p>	

5-Palacio de Mañara (Sevilla)

En 1990 comenzaron las obras de rehabilitación del Palacio Casa-Natal de Don Miguel de Mañara, con el fin de adaptarlo para la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, acompañadas de excavación arqueológica.

Esta casa-palacio se levanta en el corazón de la judería sevillana, junto a la iglesia de San Bartolomé, en la colación de este nombre. Esos trabajos de excavación arqueológica han puesto en manifiesto que el actual palacio de los siglos XVI y XVII se levanta sobre restos de viviendas musulmanas²²⁷ a unos dos metros de profundidad, y otras de época mudéjar. Un estrato de incendio entre dos niveles de éstas últimas podría coincidir con las revueltas contra judíos y genoveses que acontecieron en 1391.

En 1519 está documentado que esta “casa mudéjar” pertenecía al matrimonio formado por Juan de Almanza y Constanza de Alcocer²²⁸, que la remodela al gusto renacentista encargando material para ello a Génova. En 1623 es comprada por Tomás Mañara a Diego de Almanza por la cantidad de trece mil ducados, el nuevo propietario gasta veinte mil ducados más en rehabilitarla.

La planta del edificio actual, correspondiente a la casa renacentista, se organiza en torno a un patio al que abre un vestíbulo y todas las salas o habitaciones. La casa mudéjar, más pequeña., cuya construcción corresponde a mediados del siglo XV, también se ordenaba mediante un patio central descubierto con andén perimetral de ladrillo, a donde abrían, en los lados este y norte, arcos de herradura apuntados apoyados en pilares ochavados de ladrillo²²⁹.

²²⁷ En estas, del siglo XII, también existen paramentos con decoración mural pintada, comentada en este estudio en la Segunda Parte, Capítulo VI, punto 4. Ver también OJEDA, R., “Un edificio almohade bajo la casa de Miguel de Mañara”, *El último siglo de la Sevilla islámica*, Salamanca, 1994, pp. 203-216.

²²⁸ CARRASCO, M.A., “La heráldica como ciencia auxiliar de la historia en la investigación de edificios singulares” *Restauración Casa Palacio de D. Miguel de Mañara*, Sevilla 1993, p.58.

²²⁹ OJEDA, R., “La casa mudéjar”, *Restauración Casa Palacio de D. Miguel de Mañara*, Sevilla 1993, p.187-198.

Tras estas arquerías se disponían dos salas en forma de “L” separadas por un arco angrelado con yeserías, su solería era de losetas de barro dispuestas con olambrillas de vidriado blanco, mielado, verde y morado. Su muro este, seguramente de fachada que lindaba con la calle Levías a un nivel más bajo que ésta (152 cm), estuvo decorado con pinturas murales, de las que se conservan restos en una longitud de 15 m.

Se extienden esos zócalos pintados con una altura de 130 cms. Su parte alta o coronación está perdida, mientras que su parte inferior, a 6 cms del suelo, se cierra por dos cintas rojas entrelazadas formando nudos circulares, motivo de ascendencia musulmana. En la parte media se divide el espacio en rectángulos, alternando motivos singulares con zonas de simple repetición de dibujos geométricos.

Esos motivos singulares en la Casa de Mañara son de naturaleza heráldica: grandes medallones formados por lóbulos entrelazados (ruedas de ocho) y círculos anudados enmarcan escudos de imposible atribución por su mal estado de conservación.

Sobre muros de ladrillo se extendieron dos capas de mortero, el más inferior en este caso con gran cantidad de arcillas. El dibujo preparatorio se resolvió mediante dibujo grabado, fácilmente apreciable en las circunferencias y sus centros, trazos básicos de las composiciones vegetales y del escudo, líneas de entrelazo y divisorias.

La paleta de colores es más reducida que en otros casos del mismo tipo de pintura, limitándose a rojo, negro, ocre y gris, además del color blanco del mortero, es decir, al negro humo y a tierras naturales. El color de la línea de dibujo está realizado en ese rojo almagra, y más tarde, los espacios rellenos con tintas planas.

En la descripción de Pedro Respaldiza²³⁰ sobre los colores empleados y los métodos de ejecución de estas pinturas se puede leer :”...se rellenarían las superficies destinadas a tintas rojas y negras, ambas con rojo ; las destinadas a gris se cubrirían con una base rosada ; las ocres directamente a ese color...” . Es decir, propone que en los casos de colores negro y gris existiría unas bases de color rojo y rosa. Esta descripción nos ofrece serias dudas: si existieran dos capas de pintura, la superior no podría ser al fresco sino un temple, al no haber efectuado pruebas de aglutinante, no se puede

²³⁰ RESPALDIZA, P., “Las pinturas mudéjares”, *Restauración Casa Palacio de D. Miguel de Mañara*, Sevilla 1993, p.199-207.

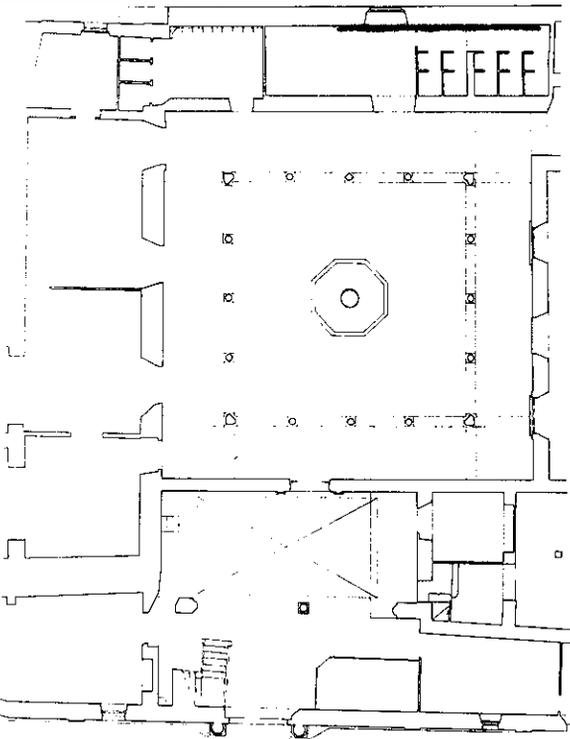
ratificar esta técnica. Pero además, otra teoría nos parece más plausible: si se hubiera utilizado para el color rojo el minio (sulfuro de mercurio), más brillante que el simple rojo de tierra, y mezclado con cal se hubiera aplicado como rosa, con la humedad el minio se altera, de rojo se convierte en negro, de rosa a gris. Esa alteración, al producirse sólo en superficie, semeja dos estratos, la parte superficial, alterada, negra o gris, y la interior, sin alteración, roja o rosa. Esto es lo que podría haber ocurrido en el caso del Palacio de Mañara, cuyo zócalo pintado está situado bajo el nivel freático de la calle. Sería conveniente efectuar analítica de pigmentos para corroborar que la capa interna y la externa tienen la misma composición química²³¹.

Esta simplicidad de colores hace sospechar, así mismo, una datación algo más antigua para esta decoración de la casa mudéjar, un planteamiento más acertado sería principios del siglo XV. La actual datación está basada en los restos cerámicos, tanto de importación como locales que se han descubierto en la colmatación de la sala y que apuntan a la segunda mitad del siglo XV. Hay que tener en cuenta que si a partir del terremoto del 1504 (y algún posible derrumbe) se plantea una completa remodelación y la elevación del suelo de ese espacio, la cerámica podría corresponder a toda esa centuria, sin aportar una datación concreta para esta parte del edificio o su ornamentación.

²³¹ La analítica efectuada durante la intervención, publicada sin definir zonas de toma de muestras, viene a confirmar lo anteriormente expuesto En BARAHONA, E. "Restauración de las pinturas mudéjares", *Restauración de la casa-palacio de Miguel de Mañara*, 1993, p. 471, dice :Negro sobre rojo : mercurio y azufre, cinabrio.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SE/03/95

<p>OBRA</p> <p>Palacio de Mañara</p>	
<p>TEMA</p> <p>Zócalo pintado</p>	
<p>LOCALIZACIÓN</p> <p>Pared de la sala este</p>	
<p>CRONOLOGÍA</p> <p>Principios del siglo XV</p>	
<p>DIMENSIONES</p> <p>1,30 x 15 m</p>	
<p>TÉCNICA</p> <p>Pintura al fresco con dibujo preparatorio grabado de líneas rectas y curvas con compás</p>	<p>ANALÍTICA</p> <p>En el informe de restauración (Junta de Andalucía)</p>
<p>DESCRIPCIÓN</p> <p>División en rectángulos, mediante línea de almagre. Dentro de ellas, motivos geométricos repetidos o entrelazos formando círculos lobulados con motivos heráldicos</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN</p> <p>Restaurado en el 1991, sin embargo, están sucias y presentan concreciones y sales lo que dificulta su correcta lectura. Fueron arrancadas y colocadas sobre panel rígido, evitando así las humedades del muro. Por ello aún son más inexplicables las concreciones actuales.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS</p> <p>1-22,23 139-34,35,36,37 141-18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA. - COLLANTES DE TERÁN, A., <i>Arquitectura civil sevillana</i>, 1976, pp.242-252. - VAZQUEZ CONSUEGRA, G., <i>Sevilla, 100 edificios</i>, 1986, pp.32-35. - OLMEDO, F., <i>Andalucía americana</i>, 1989, pp.244-249. - CARRASCO, M.A., "La heráldica como ciencia auxiliar de la historia en la investigación de edificios singulares" <i>Restauración Casa Palacio de D. Miguel de Mañara</i>, 1993, p.58. - OJEDA, R., "La casa mudéjar", <i>Restauración Casa Palacio de D. Miguel de Mañara</i>, 1993, p.187-198. - RESPALDIZA, P., "Las pinturas mudéjares", <i>Restauración Casa Palacio de D. Miguel de Mañara</i>, 1993, p.199-207. - BARAHONA, E. "Restauración de las pinturas mudéjares", <i>Restauración de la casa-palacio de Miguel de Mañara</i>, 1996, pp.469-473. - OJEDA, R., "Un edificio almohade bajo la casa de Miguel de Mañara", <i>El último siglo de la Sevilla islámica</i>, 1994, pp. 202-216.</p>	

6-Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla)*

A) Historia

La historia del monasterio de San Isidoro del Campo se corresponde con la de una institución bajo medieval creada bajo un mecenazgo nobiliario del cual depende²³², tantas veces repetida. En tiempos de prosperidad de su señor se realizarán edificaciones, se ornamentarán sus dependencias. Cuando la familia caiga en desgracia, el abandono, la ruina, serán los protagonistas de su devenir.

De la importancia que alcanzó el poder nobiliario en la Castilla de fines de la Edad Media nos comenta Vicens Vives²³³ :“En los siglos XIV y XV la aristocracia castellana cobra un auge, una importancia tan desmesurada que la convierte en árbitro del estado. Los nobles castellanos no adoptan una posición defensiva, como en los demás reinos occidentales, sino que al contrario, cambian dinastías, se apoderan del patrimonio real y hacen del poder un instrumento de sus ambiciones”.

En Andalucía el fenómeno de ese poder es propiciado por los grandes latifundios

*En este monasterio se realizó una campaña de restauración de 1989 a 1991, inconclusa por falta de medios económicos. Actuando como coordinadora de esa restauración, el cúmulo de documentación, de analítica, de tiempo dedicado a estudio directo con la obra, es tal que se ha tratado este monumento de manera particular en esta tesis. Una intervención restauradora es algo especial que posibilita un acercamiento a la obra de arte como momento único. La bibliografía de este apartado, por su extensión, figura en el capítulo de anexos. Ha resultado imposible constreñir, de igual modo, la analítica de laboratorio efectuada en el CSIC (Sevilla) y el reportaje fotográfico (en este caso realizado por un profesional F. Petit) a una ficha de catálogo. Toda esta documentación se dejó en poder de la Junta de Andalucía y ocupaba el lugar de varios ficheros.

²³² Acerca de la diferenciación entre los términos “mecenas”, “promotor”, “cliente” y su protagonismo en la obra de arte medieval con mayor importancia que el propio autor de la obra, ver YARZA LUACES, J., “Clientes, promotores y mecenas”, *VII CEHA*, Murcia 1988, pp. 17-47. Este especialista hubiera podido citar numerosos ejemplos de realizaciones de la nobleza de Andalucía estudiados en este capítulo: palacios de Altamira y Mañara, castillos de Villalba, Marchenilla, Zafra y Rota, monasterios de Moguer, la Rábida, San Isidoro, Guadalupe....

²³³ VICENS VIVES, J., *Historia económica de España*, 1ª ed. 1959, p. 225.

señoriales, alejados de la zona realenga y muchas veces nacidos con carácter defensivo, que se crean de manera espontánea con los Repartimientos de la Reconquista²³⁴. Esos latifundios alcanzan tanta importancia que en 1492 ocupaban aproximadamente el 50 % del territorio andaluz²³⁵.

En el reino de Sevilla la casa noble más importante era la de los Guzmán, señores de Sanlúcar de Barrameda a partir de 1295, condes de Niebla desde 1369 y duques de Medina Sidonia desde 1445. Si su encumbramiento nobiliario comenzó en las victorias bélicas, su afianzamiento económico se basó, sobre todo, en las rentas económicas²³⁶, de gran diversidad.

La historia de esta casa comienza con las hazañas de Alonso Pérez de Guzmán²³⁷

²³⁴ Para VIVENS VIVES, J., 1959, *opus cit*, p. 226, la formación de esos latifundios se debe a varias causas, entre ellas el establecimiento de los juros de heredad (mayorazgo) con la complementaria distribución a los segundones de los altos cargos públicos y eclesiásticos, y los matrimonios entre las grandes familias. Este panorama fue propiciado por la inoperancia de los Trastámara en la Corona, y las luchas intestinas en Castilla desde Enrique II en el siglo XIV.

²³⁵ LADERO QUESADA, M.A., *Andalucía en torno a 1492*, Madrid 1992, p. 105.

²³⁶ LADERO QUESADA, M.A., 1992, *opus cit*, p. 127 nos da algunas cifras: en Huelva las rentas de pesquerías y salinas les suponían más de un millón de maravedías, el almojarifazgo de Medina Sidonia, los 200.000 ; el de Sanlúcar entre 1,6 y 1,8 millones, el de Véjer en torno a los 220.000 ; en Lepe el vino les dejaba los 600.000 ; etc. En total, estima el autor que entre 1509 y 1511, las rentas anuales para los duques de Medina Sidonia oscilaron entre los diez y once millones de maravedíes anuales de renta, a los que hay que "añadir las cantidades procedentes de mercedes reales, de cargos públicos y de propiedades fuera del señorío, así como el beneficio de la actividad comercial y de las almadrabas atuneras. Sólo la cifra conocida es ya fabulosa, pues era cuatro veces superior al conjunto de los ingresos municipales ordinarios de Sevilla" (p. 130).

²³⁷ MENA, J.M^a, *Memorial histórico de apellidos y escudos sevillanos y cordobeses que pasaron a las Indias*, Sevilla 1985, p. 25 precisamente dice que, viniendo de la época visigoda, el nombre "Guzmán" significa "Gut-manus", igual a "Hombre Bueno".

“el Bueno” y el episodio del cerco de Tarifa, donde perdió la vida su hijo²³⁸. Don Alonso, bastardo, es decir nobleza nueva, necesita prestigiarse cara al medio social en que se mueve, y la vía a la que él recurre es la fundación de un monasterio para panteón del linaje, costumbre que en este tiempo (1301) comienzan a ejercer los señores a semejanza de los lugares de enterramiento reales.

Matute y Gaviria y Barrantes Maldonado²³⁹ nos cuentan esa fundación: “E porque como Don Alonso Perez de Guzmán el Bueno era natural de la cibdad de León, donde está el cuerpo del bienaventurado Santisidro, Arçobispo que fue de Sevilla, tuvo siempre muy estrecha devoción con aquel bienaventurado santo...e llevarónlo a León, donde y está, y en aquella parte donde lo hallaron hizieron los xpianos que vivían entre los moros una hermita...e la mucha devoción que tenía Don Alonso por Santisidro le hazia visitar muchas veces aquella hermita é le hizo comprar la villa de Santiponce...pensó hazer allí un monesterio con que el culto divino fuese servido, Sevilla onrrada, y su cuerpo sepultado...e poblarónlo de frayles bernardos de la orden del Cistel claustral, é diéroles por juro de heredad la villa de Santiponce con mero mixto ymperio, horca e cuchillo, e con todos los heredamientos de tierras, casas, viñas e olivares, é mill hanegas de pan de renta qué allí tenía é más les dió seys mill mrs. de juro sobre la villa de Agava, con cargo que fueran obligados á le dezir por su anima é de su muger diez misas perpetuas en cada día para siempre jamás ...”.

Del lugar donde se erigió el monasterio conocemos que, tras la reconquista, perteneció a D. Alonso de Molina, hermano del rey Fernando III, del que la heredó D^a María de Molina, mujer del rey D. Sancho que lo vende al fundador de la casa de los Guzmanes. Para la fundación del monasterio, D. Alonso Pérez de Guzmán, casado con D^a María Coronel, pidió al rey Fernando IV el necesario Privilegio y la Carta de

²³⁸ Según distintos autores este hijo se llamaba Pedro o Alonso, seguramente sería el mismo personaje denominado Pedro Alonso, primogénito de la familia.

²³⁹ BARRANTES MALDONADO, P., “Ilustraciones de la Casa de Niebla”, *Memorial histórico español*, t. IX. Madrid 1857, pp. 221-222. MATUTE Y GAVIRIA ; J., *Bosquejo de Itálica*, Sevilla 1827, pp. 151-153, nos añade que era para cuarenta monjes, “entre ellos, veinte por lo menos de misa”. El señor se tenía que asegurar la salvación eterna de su alma...

Dotación donde consta que ya en 1301 existía, al menos, la iglesia²⁴⁰.

Los primeros pobladores fueron monjes cistercienses provenientes de San Pedro de Gumiel y para su independencia económica, basada en el régimen colonial y de autoconsumo, les dotó, en régimen de usufructo, jurisdicción temporal y espiritual sobre la villa de Santiponce. El monasterio nombraba el Alcalde, controlaba el horno, la botica, el molino, el mesón, el médico y el cirujano y recibía sus rentas, estando fuera de la jurisdicción del Arzobispo de Sevilla²⁴¹.

La vida del monasterio se altera cuando el promotor interviene: En el libro de Barrantes Maldonado hay varias referencias a enterramientos del linaje, por ejemplo el de D. Juan Alonso Pérez de Guzmán (hijo del anterior citado y autor de la segunda iglesia) “estando en la cibdad de Xerez por capitán general de aquellas fronteras contra los moros, le dió una enfermedad de la qual murió en el año mill é trescientos é cinquenta é un año...llevarónle a enterrar su cuerpo á Sevilla y sepultóse en el monesterio de Santisidro de Sevilla” (t, IX, p. 398) ; el de Juan Alonso de Guzmán en 1396 (t. X, pp.5-6) o el de Don Enrique de Guzmán en 1492 (t, X p. 388).

Matutes Gavia es más descriptivo, nos pinta el ceremonial seguido :” su cuerpo fue traído en una caja (D. Alonso, el fundador), cubierto por un paño de brocado muy rico que el rey le dió, y muchos cirios encendidos,con otros muchos caballeros y vasallos, todos vestidos de luto y los caballos con las colas cortadas como era costumbre en aquel tiempo..”

Cuando en 1431 en el seno de la comunidad cisterciense surgen problemas ante la elección de abad, el señor D. Enrique de Guzmán y Castilla²⁴² ejerce su derecho,

²⁴⁰ Datado el privilegio en Palencia en 1288 y la Carta en la Era de 1339, formaban parte del desaparecido archivo del monasterio. Los documentos son reproducidos por ZEVALLOS ; F., *La Itálica*, Sevilla 1886, pp. 204-207.

²⁴¹ Ejemplo de ello fue la disputa que mantuvo el monasterio con el Arzobispo de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza por el tema de la jurisdicción y el nombramiento de curas párrocos para el pueblo de Santiponce. Los Reyes Católicos fallaron a favor del monasterio en 1500.

²⁴² El que murió en Gibraltar. Juan de Mena llora su muerte en su *Trescientos* (coplas CXLIV a CLXXXVI).

previa autorización del papa Martín V, de desposeer a la Orden del monasterio y entregárselo a la Orden Jerónima de observantes, los llamados “isidros”, controlada en Sevilla por Fray Lope de Olmedo, administrador del arzobispado sevillano y General de su Orden desde 1421²⁴³. Estos hechos responden a la línea de intentos de reforma espiritual interior del XV, que culminan con los Reyes Católicos.

Con la llegada de esta Orden al monasterio, las reformas o nuevas actuaciones tanto arquitectónicas como ornamentales se suceden. Es tiempo de prosperidad de sus patronos, y de dar una nueva imagen propagandística del monasterio, renovado con los jerónimos : “Los más de los edificios se han fundado de nuevo desde el año 1431, en que entraron en él los monges Gerónimos”, nos dice Zevallos (p. 238)

El nieto del citado señor, Don Enrique de Guzmán y Meneses (Alcaide del Alcázar hasta 1477 que fue depuesto de este cargo por la reina Isabel) será uno de esos grandes nobles donde se “apoyaba” la débil monarquía de Enrique IV. Con él alcanza la casa su máximo apogeo. Es célebre por su rivalidad con el Duque de Cádiz don Rodrigo Ponce de León, recogida por Barrantes Maldonado. Amigos de juventud, provocan enfrentamientos entre sus distintos partidos o clientelas por detentar el poder de la ciudad de Sevilla en repetidas ocasiones desde 1462, aprovechando las circunstancias para ampliar sus territorios en el Sur²⁴⁴.

En paralelo con el debilitamiento del poder del patrono a partir del reforzamiento del poder real con los Reyes Católicos, los problemas se suceden : tras Trento, parte de la Comunidad jerónima de Santiponce es acusada de heterodoxia²⁴⁵. Varios monjes,

²⁴³ Para mayor información sobre este influyente padre jerónimo ver RESPALDIZA ; P., “La fundación de Fray Lope de Olmedo en San Isidoro del Campo”, *Actas del I Congreso de la Historia de Andalucía*, Córdoba 1978, pp. 249-260.

²⁴⁴ El duque de Medina-Sidonia se apodera de Gibraltar y Jimena, Huelva y Jérez; el duque de Arcos toma Cádiz.

²⁴⁵ Aunque esta comunidad ha sido tachada de la “única verdaderamente “filo-protestante” en España, en realidad no llegaban a ser tales, solamente ejercían su magisterio libremente, con tendencias erasmistas, eran muy cultos y su biblioteca, donde existían volúmenes de todo tipo de ideas una de las más

entre los que se encontraban Casiodoro de Reina, autor de la "Biblia del Oso" y Cipriano Valera se ven obligados a huir a los Países Bajos, escapándose de la cárcel de Triana donde les había recluido el Tribunal de la Inquisición. Su efigie es quemada junto con otros acusados en un Acto de Fe de 1599.

La más estricta observancia y austeridad se impone, la imagen del monasterio tiene que dar un cambio radical, la ornamentación donde los jerónimos enseñan la Biblia debe desaparecer. Un aire distinto debe imperar en toda la vida monacal: el papa Pio V a instancias de Felipe II establece la sujeción y observancia del monasterio a la Orden General en vez de directamente a Roma como venía sucediendo; se cambia el hábito monacal; se varían las relaciones protocolarias frente a sus patronos (que ya no se enterrarán aquí), se construye la torre, se remodela la Sacristía y la Sala Capitular, se enriquece el conjunto con retablos...

A mediados del XVII, con el desastre de la Invencible y la implicación del linaje en la supuesta sublevación de Andalucía el prestigio de los Medina-Sidonia decae, el monasterio ve disminuir su influencia e ingresos, hecho sólo atenuado por el privilegio de conseguir, en 1691, una feria franca de ocho días en el pueblo de Santiponce²⁴⁶.

Con la invasión napoleónica y en 1835 la Desamortización, el monasterio cae en franca ruina. Después de largos pleitos acerca de la propiedad entre la Casa de Medina Sidonia y el estado, el monasterio, reconocido definitivamente como propiedad señorial ha tenido varios usos: cárcel de mujeres, fábrica de café artificial y, posteriormente, de cerveza. En 1956 una comunidad de jerónimos procedentes del Parral (Segovia) es asentada en el Monasterio creando una pequeña hospedería, pero reagrupándose en Yuste en 1978 ante la alarmante disminución de su comunidad.

Desde entonces el abandono actuó en progresión geométrica a pesar de haber

importantes de la zona. Los acontecimientos se dispararon a raíz de la predicación en la catedral de Sevilla de Constantino Ponce de la Fuente y Julianillo Hernández, que traían de Ginebra Nuevos Textos, Salmos y diversa literatura de polémica religiosa.

²⁴⁶ Sobre la concesión de esta feria y sus beneficios ver DOMINGUEZ ORTIZ, A., "Santiponce y el Monasterio de San Isidoro del Campo", *Archivo Hispalense* 60 (1977). pp. 71-85.

sido declarado Monumento Artístico Nacional por R. O. de 10 de Abril de 1872. En propiedad de la Fundación Alvarez de Toledo, firmó un convenio con la Junta de Andalucía con destino a su utilización como Parador Nacional en la Expo de Sevilla del 92; para ello se inició su rehabilitación en 1989, paralizándose las obras en 1991 por falta de recursos económicos²⁴⁷.

B)-DESCRIPCIÓN

Nos dice el embajador Navagero de su vista al monasterio de San Isidoro poca cosa²⁴⁸: "Pasada la Cartuja, á una legua á poco más de Sevilla, hay otro bellissimo monasterio llamado San Isidro, donde dicen que estaba antiguamente Sevilla ; pero no es cierto, porque Sevilla siempre estuvo donde está. Como he dicho, el monasterio es muy bello, pero más bellas son las grandes ruinas que aquí son, entre las cuales hay un anfiteatro..."

Sin embargo, el monasterio de San Isidoro del Campo es tema de descripción de muchos autores, españoles y extranjeros, y en gran parte debido a las pinturas que ornamentan sus dependencias.

El edificio nace como una organización monacal con todas las dependencias necesarias para el doble desarrollo de una vida religiosa y de autoexplotación económica. Su aspecto fortificado con cubiertas planas, aterrazadas para un rápido desplazamiento de tropas, y merlones de defensa, es la consecuencia de su temprana edificación respecto a la reciente conquista de Sevilla y su alfoz. Su carácter heterogéneo viene dado por las distintas construcciones de distintos tiempos.

Su núcleo principal se dispone en torno a un patio o claustro, hoy de dos alturas aunque en origen no debió disponer más que de la baja, al que abren las distintas

²⁴⁷ Sobre la restauración y lo que quedó pendiente ver RALLO GRUSS, C., "La problemática restauración de la Sala Capitular en el Monasterio de San Isidoro del Campo", *VIII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Valencia 1990, pp. 221-227.

²⁴⁸ FABIÉ A.M., *Viajes por España y Portugal*, Librería de los Bibliófilos, Madrid, 1879, p. 269 .

dependencias : Iglesia doble²⁴⁹ , Sacristía, Sala Capitular, distintas celdas, un vestíbulo, el Refectorio, y la comunicación con otro pequeño claustro. Esto constituye lo que se podría considerar la zona privada; además disponía de hospedería, graneros, almazaras, lagar, almacenes, alberca, pozos, noria, etc

El monasterio llegó a tener cuatro claustros que Zevallos²⁵⁰ nos describe : “El primero sirve para la procuración, despensa y hospedería. El segundo, fundado sobre columnas de mármol blanco... baldosas de piedras blancas y negras... El tercer claustro que es cuadrilongo de fabrica antigua, todo de ladrillo y solo sirve para sepultura de los Religiosos y para dar entradas y salidas al refectorio, Iglesia y Sacristía, y por donde se hacen las procesiones claustales, así de difuntos como de festividades. Por él se entra al claustro principal que es el último y si estuviera acabado es uno de los maiores que hay en la orden...”

De esos cuatro claustros ha desaparecido el de materiales más costosos, el de mármol. Sin embargo perdura el de la procuración, llamado “de los Evangelistas”²⁵¹, el de los enterramientos (núcleo central del monasterio, como citábamos), que se denomina “de los Muertos” y otro inacabado, de estilo herreriano, que ha tenido varios momentos de construcción y que excede en datación a este estudio.

Levantado el monasterio con cierta premura en una época de crisis bélica, los materiales de su edificación responden a la utilización de los recursos naturales de la zona. La mayoría de sus muros están contruidos en tapial, a veces reforzado con

²⁴⁹ La primera iglesia fue levantada por Alonso Pérez de Guzmán. De la segunda, estilísticamente igual salvo en altura, BARRANTES MALDONADO, P., 1857, *opus cit*, p. 398, nos cuenta que la levantó su hijo Juan Alonso, para su linaje, porque su padre dejó en su testamento escrito que en la anterior sólo se podían enterrar él y su mujer.

²⁵⁰ ZEVALLOS, F., 1866, *opus cit*, p. 238.

²⁵¹ Se denomina así desde que se dió a conocer una de las figuras pintadas que representaba al evangelista San Mateo. No se conoce la posible ubicación de esta figura en el Claustro, ya que no se corresponde con el ciclo iconográfico que existe allí en la actualidad. Esta figura, así como la de una María Magdalena, fueron recuperadas por el Estado en el siglo pasado tras requisárselas al cónsul inglés que las había arrancado y pretendía llevárselas.

ladrillo. Sólo en zonas de cierta importancia (ábsides de las iglesias, cercos de puertas por ejemplo) se utiliza la piedra, de importación para esta zona. Estos pobres materiales, y el hecho de tener sus cimientos en una zona de relleno de la cuenca del Guadalquivir y bajo la loma de terreno sedimentario y deslizante que se denomina el Aljarafe, llevan a la consecuencia que el monasterio presenta graves problemas estructurales de mantenimiento.

Respecto a su ornamentación es única, por la gran extensión que presenta en distintas zonas de sus dependencias, por lo que nos puede dar una idea bastante completa del **programa decorativo general de un monasterio bajo-medieval, donde se ha conservado todo en su lugar original.**

Existen pinturas en varios ámbitos, que iremos describiendo en detalle, siguiendo un orden cronológico :

Refectorio : Situada en el ala oeste del claustro de los Muertos, toda la sala estuvo ornamentada. De cubierta de crucería, sus nervios y plementos debieron estar pintados con decoración que realzaba las composición dividida en zonas triangulares. Para ello, con diversos tonos de azules, ocre con claro-oscuro imitando una escocia en relieve, y verde para las hojas de yedra enroscadas en un eje, se va remarcando esas zonas centrales de los plementos donde sólo se desarrolla una fingida fábrica de sillares. La decoración, muy destruida por hundimiento de tejado, fue prácticamente repintada o rehecha, según las zonas, en la restauración de mediados de este siglo²⁵², siguiendo tanto los restos que quedaban como los que se distinguían en las bóvedas de la Sacristía, Sala Capitular, y ángulo noroeste del Claustro de los Muertos.

Las paredes están ornamentadas con un despiece de sillares, de simple línea negra sobre el mortero de fondo. Esta simple decoración solamente se enriquece con motivo floral gótico en las embocaduras de puertas y ventanas. En el paramento de los

²⁵² existe documentación en el Archivo del Ministerio de Cultura, hoy en Alcalá de Henares, sobre varias intervenciones en el monasterio de Félix Hernández (1944, 1955, 1957, 1960, 1961, 1962) y Rafael Manzano (1963, 1964, 1967, 1969, 1970, 1973). En esa documentación nunca se detalla dónde se interviene, cómo se interviene y con qué. Por ello nos resulta imposible precisar quién y cuándo se realizó esta reconstrucción pictórica.

pies y en un lugar alto, aún se pueden apreciar dos escudos heráldicos de los Medina-Sidonia y los Mendoza de la Vega, es decir, correspondientes a D. Enrique de Guzmán, segundo Duque de Medina y su mujer Leonor de Mendoza²⁵³.

Pero lo más importante es el gran panel del testero que representa una Santa Cena (6,30 x 3,80 ms), y que parece anterior al resto de la decoración :

La composición es muy arcaizante, refleja una monumentalidad "giottesca" que nos da sensación de rigidez con las figuras de los Apóstoles en un mismo plano, a la misma altura sus cabezas, sus nimbos, el respaldo de sus sillones. Únicamente la figura de Judas se dispone a otro nivel, delante de la mesa²⁵⁴, y Cristo presenta una mayor altura y su sitial tiene un respaldo por encima del nivel de los demás. Esta perduración de la perspectiva jerárquica medieval distingue esta obra de sus paralelas italianas.

Las líneas de perspectiva frontal, son totalmente horizontales y paralelas. Se marca el espacio por medio de la superficie abatida de la mesa donde se dispone el banquete y por las figuras que se encuentran situadas delante de ella: Judas y una mesa auxiliar. La escena se construye con un punto de vista bajo que, al mantenerse la obra "in situ", coincide con la mirada del espectador. Es de destacar sobre todo la gran horizontalidad de toda la obra, rota, intencionadamente, por esa figura del traidor Judas. Esa disposición de Judas delante de la mesa, perturbador de la armonía, es la utilizada en la composición de la Santa Croce de Florencia, obra de Taddeo Gaddi²⁵⁵.

El pintor ha suprimido toda referencia espacial, organizando una composición cerrada, lograda en gran parte por dos elementos, su simetría y la dirección de las

²⁵³ Según Matute y Gaviria, que nos cita el Memorial del Monasterio este señor (1468-1492) mandó pintar el Refectorio y la Sala Capitular (MATUTE Y GAVIRIA, J., *Bosquejo de Itálica*, Sevilla 1827, p. 167) : Al relatar el enterramiento de Don Enrique de Guzmán en San Isidoro nos dice "Cuyo capítulo y refectorio había mandado pintar".

²⁵⁴ Esta disposición ya aparece en el Arca de san Felices y en un Díptico gótico de marfil que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) del siglo XIV.

²⁵⁵ La semejanza no se limita a ese detalle, también las figuras son parecidas, sus barbas partidas corresponden como las de San Isidoro a la moda de aquel tiempo.

miradas.

No hay un estudio correcto de la luz, cometiendo grandes errores como pudiera ser suprimir las sombras arrojadas de los objetos sobre el mantel. Pero si hay una intencionalidad de claro oscuro y luces y sombras en cada objeto o figura por separado, utilizando un sistema de trabajo que se califica de "aditivo". Se opta siempre por una misma convención, la luz a la izquierda, la sombra a la derecha, siempre con la misma intensidad, lo que da un resultado monótono y excesivamente equilibrado.

Destaca la gran mancha blanca del mantel que sirve de división a la composición general. El resto es colorista con abundancia de rojos almagra, ocre y verdes, en este orden. El artista muestra preocupación por el dibujo, todas las figuras están contorneadas por una línea negra²⁵⁶.

El dorado sólo se utiliza en algunas ocasiones especiales, para los nimbos y el cáliz, con un carácter simbólico.

El tema es el característico representado en los Refectorios de los monasterios, además de buscar el aspecto religioso del Nuevo Testamento de la Santa Cena, es ocasión de realizar un bodegón con sumo detallismo, e incluso con cierto cariño hacia cada objeto representado. Siguiendo la iconografía italiana que utilizara Leonardo en su Cenacolo, los Apóstoles no se reúnen en torno a una mesa, ni utilizan lechos romanos para comer, sino que se disponen, como en un gran escenario frente al espectador detrás de la mesa sentados y erguidos. En este caso concreto, además, se trata de unas sillas de alto respaldo corrido como si de una Sala Capitular se tratara.

En la obra se nos presentan simultáneamente tres momentos distintos de la Santa Cena simultáneamente: por un lado, Jesucristo está instaurando el sacramento de la Eucaristía, por ello tiene la mano derecha en actitud de bendecir, y en la izquierda, no ya la copa con el vino y el pan, sino directamente la Sagrada Hostia. A su lado, San Juan se recuesta cariñosamente sobre él, movimiento relacionado con el gesto de Judas de meter la mano en el plato que nos recuerda el episodio del anuncio por parte de Cristo de la existencia de un traidor entre el grupo.

En los Evangelios, los cuatro Evangelistas coinciden al narrarnos este episodio

²⁵⁶ excesivamente tosca en la actualidad, en parte debido a una intervención de "refuerzo" de líneas, posterior a la ejecución de la obra. Realizado con anilinas ha llegado a teñir los morteros.

de la traición de Judas, tema preferido en la pintura medieval, siendo Lucas el que lo relaciona con el momento de la pregunta del discípulo amado al recostarse sobre el Maestro. En cambio Juan no nos nombra la institución de la Eucaristía. Este tema, en el que la pintura de San Isidoro podría ser excepcionalmente adelantada para su tiempo (ni siquiera sus paralelos italianos, incluso Leonardo en su Cenáculo, lo tratan), se impone con fuerza a partir del Concilio de Trento cuestionando los detalles que rodearon al suceso: qué se comió, cuándo tuvo lugar realmente esta Cena, si se comió antes o después de la instauración eucarística, etc²⁵⁷.

Para resolver la primera cuestión sólo es posible acudir al ritual de la Pascua judía²⁵⁸, donde se nos precisa la costumbre de tomar el cordero pascual con hierbas amargas como paralelo de los padecimientos del pueblo de Israel en su marcha por el desierto. Precisamente en esta obra de San Isidoro la única comida que hay sobre la mesa es, además del cordero y el pan, dos bandejas con verduras. Y algunas naranjas y limones, que si por el Hieroglyphica de Piero Valeriano significan misericordia y piedad, según Pérez Lozano²⁵⁹ introduce en la pintura andaluza como motivos de la Santa Cena Pablo de Céspedes en su obra de 1580 (¿no nos encontramos ante un claro precedente en la misma zona?).

Hay que destacar el trabajo minucioso de la orla del mantel donde aparecen motivos decorativos mudéjares y una decoración que recuerda formas esterotipadas de escritura cúfica, lo que nos habla del fuerte proceso de aculturación de los mudéjares andaluces.

Todo el conjunto estaba delimitado por un marco fingido, pintado a base de cenefas con motivos esquemáticos aplantillados y puntas de diamante, que en la

²⁵⁷ Otra obra hispana, de finales del siglo XV presenta esta misma escena, es la de la Iglesia de San Esteban, en Burgos. De composición muy similar (mesa abatida, isocefalia) la rigidez se va perdiendo por la falta de simetría entre los objetos de la mesa y la disposición de los Apóstoles en los extremos).

²⁵⁸ Cap 12, libro Exódo y 23 Levítico.

²⁵⁹ PÉREZ LOZANO, M., "Variantes iconográficas de la Última Cena en la pintura andaluza postridentina", en *Cuadernos de Arte e iconografía* 4 (1989), pp. 68-74.

actualidad sólo se puede ver parcialmente y que enlaza esta pintura con la de los claustros. En época barroca se le adicionó un grueso marco de fábrica en forma de moldura policromada que lo oculta.

El patio de los Evangelistas es un pequeño claustro con tres alas techadas y la cuarta medianera de la iglesia. Parece que la puerta original de ésta se abría a este patio, por lo que oficiaría de vestíbulo o lugar de acogida pública para las comitivas que acompañaran a los señores de Niebla a su última morada, sin necesidad de perturbar la paz del monasterio y sus dependencias de clausura. Entre ambos claustros existe una puerta de comunicación con portada del XIV, encima de ella campea el escudo de los Guzmanes: dos calderos de los que salen dos sierpes²⁶⁰.

Comprender este uso del patio como umbral de la muerte utilizado por los nobles, es fundamental para entender la iconografía de su ornamentación, **su programa, unitario para todo el ambiente, se basa en el “Carpe die”**, teniendo como introductores a la meditación sobre este mundo y el más allá a dos nobles santos y mártires: Santa Catalina de Alejandría y San Sebastián, de linaje ilustre, representaciones muy populares a partir del siglo XIV.

Su tema principal, la reflexión sobre lo efímero de este mundo, de sus esplendores y signos externos, se ve plasmado en los dos conjuntos de ornamentación bien definidos, el zócalo alto, decorado a partir de un banco corrido de fábrica, y la decoración central del paramento principal, el ala meridional, dividida en dos por un gran arco.

De estas ornamentaciones a media altura sólo se conserva, y en mal estado, la

²⁶⁰ Los calderos en un escudo medieval podían representar a cualquier casa noble que fuera lo suficientemente poderosa como para poder alimentar tropas en caso de enfrentamientos bélicos. Así lo llevan los Lara, Pacheco, Aza, Daza, Herrera, Biedma y otros. Sobre las armas de los Guzmán y la historia del fundador de la dinastía ver ARGOTE DE MOLINA, C., *Nobleza de Andalucía*, (1866) 1957, pp. 332-340. Para MATUTE Y GAVIRIA ; J., 1827, *opus cit.*, p. 155 del caldero sale una serpiente sin lengua “la serpiente sin lengua alude a la muerte que en Africa dió a una serpiente (D. Alonso el Fundador), que halló en un bosque peleando con un león al cual socorrió”

del lado izquierdo: en ella se ve un gran árbol que hace el oficio de mástil de un barco²⁶¹ que se mueve a merced del viento. En las raíces del árbol, dos ratas las están royendo, son la enfermedad y la muerte. En la copa del árbol, dos filas de personajes sentados están indiferentes a los acontecimientos, sin darse cuenta de que su precario equilibrio, de que su vida depende de la raíz del árbol, de los movimientos del barco, de los vientos... Por los objetos que coronan sus cabezas conocemos que se trata de personajes importantes, se ven coronas y tiaras. El conjunto del árbol y el barco se cierra con dos figuras, un ángel y un esqueleto que sostienen sendas filacterias.

El tema, aunque no muy común, no es único, es representativo del expresionismo alemán de la segunda mitad del siglo XV, se conoce en grabados de procedencia de la Europa Nórdica²⁶².

La decoración sobre el banco corrido, de 1,15 m de altura, se corona por un **motivo epigráfico** (imposible de leer en la actualidad) y sobre él una cornisa con canes y ventanas de arcos de medio punto, rematada con merlones cúbicos. Estos **elementos de arquitectura fingida** los volveremos a encontrar en Zafra, la Rábida, Guadalupe y la Casa Mudéjar de Córdoba²⁶³. Por su parte inferior una franja con cartuchos de color almagre cierra el conjunto.

En sentido vertical, el zócalo se divide en distintos paneles²⁶⁴, donde alternan

²⁶¹ En este caso, una coca mediterránea.

²⁶² Por ejemplo, semejante tema está representado en el grabado publicado por Ainaud en "Ars Hispaniae XVIII" (p. 246) y que se conserva en la Biblioteca Nacional, atribuido al "maestro de las Banderolas"²⁶². Acompañando a la rueda de la fortuna también lo podemos ver en "Memento mori", del mismo autor, en la Biblioteca de Stuttgart, aquí el esqueleto de la muerte se divierte disparando flechas hacia las figuras que se encuentran en el árbol.

²⁶³ Según VELÁZQUEZ BOSCO, *La Rábida* 1914, p. 117, estas ménsulas o canecillos ya se encuentran en la Iglesia de San Demetrio de Tesalónica. En realidad, la representación de motivos arquitectónicos como recurso decorativo es una práctica muy extendida en el mundo antiguo mediterráneo y en el mundo oriental omeya, alcanzando un gran auge en Constantinopla en los siglos IX y X. Podemos citar ejemplos célebres, desde la Mezquita de Damasco hasta las asturianas de Santullano de Prados (Oviedo).

figuras y escenas, con temas heráldicos, y ornamentación hispanomudéjar.

Las **escenas y figuras** se disponen de manera simétrica. En el paramento central, centra la composición el conjunto de San Jerónimo rodeado de monjes. Un emisario en segundo plano nos recuerda una tradición oral: la comunidad cristiana de Itálica mantenía correspondencia directa con el santo eremita. San Jerónimo, con un libro abierto entre sus manos, quizás la Biblia²⁶⁵, está ejerciendo su labor doctrinal, como representación de una de las actividades propias de esta Orden; simultáneamente dicta a uno de sus colaboradores las reglas de aquella. Los personajes centrales llevan el hábito de un solo color, el de los “observantes”²⁶⁶, rama que ocupó el monasterio. El fin propagandístico de esta pintura es manifiesto.

A los dos lados existen dos **rosetones** que enmarcan dos **escudos**, uno de ellos con los dos calderos de los Pérez de Guzmán, el otro con la divisa personal de D. Enrique Pérez de Guzmán (1375-1436), dos calamares²⁶⁷.

²⁶⁴ También esta división en paneles viene del mundo clásico, desde los frescos de Pompeya hasta otros más cercanos como los hallados en la Villa de Murias de Beloño, en Cenero (Gijón) de los siglos II-IV d. C. Esta manera de componer con una división de espacios, que simplifica el trabajo, se va a practicar en decoraciones góticas (Capilla de San Antón en la Catedral vieja de Salamanca, decoración del coro bajo de las Claras en la misma ciudad) y perdurará en el Renacimiento (techo de la Capilla Sixtina). El gran rompimiento del espacio se experimentará en el Juicio Final de Miguel Ángel.

²⁶⁵ Él fue el autor de la Vulgata, la traducción que consideró ortodoxa Trento.

²⁶⁶ Este único color que prevalece en esta escena ha equivocado a varios autores describiéndola como una “grisalla”, a pesar de que tiene distintos colores, por ejemplo, GUERRERO LOVILLO, J., *Sevilla : Guías artísticas de España*, Barcelona 1962, p. 206. También MERIDIANO HERNÁNDEZ, J. M^a *La pintura trecentista en Andalucía*, Sevilla 1987-88, p. 454 (tesis doctoral, sin publicar).

²⁶⁷ BARRANTES MALDONADO, P., 1857, *opus cit.*, t. X, p. 10 “..traía por divisa el conde de Niebla unos pescados que se llaman calamaros como si dixera “conviene amaros” e en otras partes un solo pescado de estos que se llaman calamar, e una letra que decía “a tal señora” que todo junto dezía “calamar a tal señora” y esta divisa traxo este conde todos los días que vivió e aun parece puesta en un quarto quel hizo en el monesterio de Santisidro de Sevilla”. Del mismo modo se expresa en la p. 56 del citado volumen, cuando habla de la venida de los jerónimos : “E dióles toda la dote que la casa tenía con lo acrescentado en ella e con la carga de las misas y otras cosas con que la tenían los bernardos, e hizo un

Varias figuras más se representan en el paramento correspondiendo a los cuatro padres de la Iglesia que andan majestuosamente en comitiva hacia el eje central, San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio y San Isidoro. Dos figuras más custodian la puerta de acceso al resto del monasterio, son los dos santos diáconos, San Lorenzo²⁶⁸ y San Esteban, y otras dos se encuentran emplazados en el pilar ochavado que se abre sobre el patio, introduciendo a los visitantes, Santa Catalina²⁶⁹ y San Sebastián²⁷⁰.

Del resto de la decoración figurada, sin que podamos ya realizar una lectura coherente quedan otras figuras: santa Paula (santa jerónima) y los citados San Mateo y María Magdalena, arrancados y depositados en el Museo arqueológico de Sevilla. Los rostros de casi todos estos personajes fueron acuchillados en el asalto que en 1868 sufrió el monasterio (salvo las figuras del Museo) y rehechos, al fresco y con cierta calidad en algún momento de este siglo²⁷¹.

Realizadas estas pinturas con claro acento propagandístico de la Orden, fueron

quarto en la casa, donde aun hoy se parece en aquella obra su divisa, que como ya dixere eran unos pescados llamados calamaros, como si dixese “conviene amaros”.

²⁶⁸ Esta figura es relacionada por FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Catálogo monumental de la provincia de Sevilla*, inédito CSIC (sin fecha) t.I, p.341 con la Miniatura del folio 1º del Libro de coro nº 89 de la Catedral, atribuyendo las pinturas murales a Diego López, maestro de los pintores del Alcázar.

²⁶⁹ Esta santa Catalina es muy semejante a la que se encuentra en el Museo san Pío V de Valencia y su atribución, anónima, se denomina “Maestro de Altura”.

²⁷⁰ La vestimenta del santo, de jubón corto y calzas de dos colores corresponde a la mitad del siglo XV.

²⁷¹ Durante la restauración efectuada no se han eliminado estas reconstrucciones faciales, por considerar que este tipo de intervención, en caso de reconstrucciones de una cierta calidad, es destructiva y no aporta nada, al contrario. Por otro lado, no contábamos con documentación para poder rehacer esas caras en un sentido más fidedigno; además las rehechas guardan una cierta semejanza con la única no destruida, la de la santa conservada en el Museo Arqueológico de Sevilla. El San Mateo, excesivamente repintado, no sirve como base de comparación.

encaladas²⁷² como las del resto del monasterio por razones de índole religioso-política cuando se ve cuestionada la heterodoxia de sus moradores. Más adelante fueron descubiertas, protegidas y copiadas²⁷³.

La **disposición de rosetones entre figuras** de esta decoración no es nueva, se puede relacionar con la que presenta una pequeña arqueta musulmana de madera que se encuentra en el museo arqueológico de Moura²⁷⁴ : Se trata de una ornamentación, datada antes de la caída del territorio a manos cristianas en 1232 y atribuida a un taller granadino, consistente en una lacería cerrada, de forma estrellada de ocho puntas, a cuyos lados están situados personajes humanos.

Este tipo de **rosetones de entrelazos**, cuya fuente es claramente musulmana, está presente en la decoración en cuero de distintos Coranes (Valencia de Don Juan, El Cairo, o el conservado en El Escorial con el número 1665)), en el propio Pendón de las Navas²⁷⁵ y en la decoración de la bóveda de la Torre de los Picos (ya comentada en la Segunda Parte de esta tesis) con anillos circulares que recuerdan el nudo almohade y lo entrelazan con la franja perimetral. Estos rosetones aparecen en el palacio de Altamira, palacio de Mañara (ambos en Sevilla), castillo de Rota, iglesia de Santa Clara de Córdoba, castillo de Villalba de Barros), y ya transformados al gótico en la Sala Capitular de Guadalupe. Como ejemplo único de este tipo de decoración en Aragón,

²⁷² GESTOSO Y PÉREZ, J., en *Guía artística de Sevilla*, 1886, p. 189 nos cuenta "en cuyos muros han aparecido, bajo múltiples capas de cal, restos de pinturas murales interesantísimas..".

²⁷³ BOUTELOU, C., "Pinturas murales en el Monasterio de San Isidoro del Campo", en *Museo Español de Antigüedades*, t. II, pp. 45-128, nos dice : "La Academia y la Comisión de Monumentos después de muchas instancias, consiguieron la cantidad suficiente para hacer unas puertas de madera con sus correspondientes llaves, que preserven los frescos de su destrucción. En esto al menos se ha conseguido que no desaparezcan del todo. La Academia de Bellas Artes, por iniciativa del que suscribe hicieron copias de las pinturas con calcos por los alumnos Mattoni y García..." Hoy estos lienzos se guardan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

²⁷⁴ Reproducida en MACÍAS, S., "Moura na Baixa Idade Media" *Arqueología medieval* 2, (1993), p 47.

²⁷⁵ probablemente sería la bandera de Yusuf I o Muhammad V (PAVÓN MALDONADO, B., "Arte, símbolo y emblemas de la España musulmana", *Al-Qantara* 6 (1985) p. 448).

contamos con la de la bóveda central que se conserva por encima de la actual de la Seo zaragozana "...totalmente pintada con motivos arquitectónicos simulando óculos lobulados como con motivos vegetales de cardinas..."²⁷⁶.

Las figuras están situadas sobre un **fondo de brocado**²⁷⁷ en tonos rojizos y dibujo en negro. Se ha utilizado el claro.oscuro para dar volumen a las figuras, obteniendo un carácter escultórico que se acentúa por el recurso de colocar algún elemento fuera del enmarcamiento (como el león de san Jerónimo, el pié de san Sebastián o la espada que termina con la cabeza del rey, su padre, en santa Catalina²⁷⁸), utilizado por Andrea del Castagno en el retrato de Pippo Spano en la serie de "Hombres y mujeres ilustres" en la Villa della Legnaia (hoy en el Museo de los Uffizi). Si ese rasgo pudiera anticipar alguna característica de libertad renacentista, sin embargo el fondo de brocado (contrapuesto al de imitación de mármoles del fresco de Castagno) y el tratamiento aún muy plano de las figuras corresponden a un gótico internacional²⁷⁹.

Entre los paneles de figuras se extienden otros con **decoraciones geométricas**

²⁷⁶ BORRÁS, G., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza 1985, p. 469. Esas pinturas, descubiertas en las recientes obras de restauración de la Seo han quedado nuevamente inaccesibles.

²⁷⁷ El gusto por el fondo de simulación de brocados es muy español. Así lo manifiesta POST, R., 1930, *opus cit.*, p. 296. Aparece en distintas pinturas de caballete y mural de la misma época (por ejemplo en la firmada por Nadales en Alcalá del Río, por citar algo próximo). En este monumento aparece en el Claustro de los Evangelistas y en la Santa Cena.

²⁷⁸ Aunque esta cabeza del rey está perdida en la actualidad, se puede reconocer como tal en la fotografía existente en el Archivo Mas, hoy Instituto Amatller de Arte Hispánico (Barcelona), nº de registro C-83078, de 1935. Esta pérdida puede justificarse desde un punto de vista técnico si observamos cómo se hizo el león que está a los pies de San Jerónimo: se picó no muy profundamente el mortero subyacente y se agregó otra fina capa de mortero donde se pintó al fresco esta figura, como un añadido realizado al final de la decoración, por lo que es fácil desprenderse ya de manera natural, ya para un arranque intencionado durante el tiempo en que estuvo abandonado el monasterio (el propio león de san Jerónimo carece de una parte que parece haber sido arrancada).

²⁷⁹ Para dificultar la datación de la pintura mural andaluza, las fórmulas artísticas aparecen muchas veces con carácter retardatario. GUDIOL, J., *Pintura gótica, Ars Hispaniae, t. IX*, 1955, p. 192 lo define como "pintura andaluza...repetición de fórmulas".

repetidas, de diversos motivos:

-**entrelazo de estrella octogonal** con una flor de ocho pétalos en su interior, que se puede constatar también en la Sala Capitular del monasterio de Guadalupe; muy perdido y deteriorado, sin el motivo floral central; en el palacio de Mañara; en el castillo de Zafra y en la franja decorativa del mantel del Refectorio del propio monasterio de san Isidoro del Campo,

-**lacerías de cinta blanca**, formando en su entrecruce distintos elementos semejantes a aliceres (presente en Santa Clara de Córdoba, San Pablo también de Córdoba, Rota, la Rábida), siendo su antecedente la decoración musulmana de la bóveda de la Torre de los Picos en la Alhambra granadina),

-**sebka** con una hoja en su interior (motivo igual encontramos en Zafra, Santa Clara de Córdoba, la Rábida, Rota). La iniciación de este motivo, considerado tradicionalmente islámico ya que los almohades muestran clara preferencia hacia él, la encontramos ya en zócalos clásicos como la de la Villa de Casale (Sicilia) y se recoge en la tradición hispánica en decoración mural asturiana de Valdediós²⁸⁰.

-**cuadrado situado entre alfardones**, motivo de proveniencia clásica muy común en las solerías. Si ya lo podemos encontrar en distintos mosaicos romanos (como en la Villa de Casale), está presente en la ornamentación esculpida en piedra de la placa visigoda de Cabeza de Griego (Segóbriga) y en el Códice Albelda del 976²⁸¹. Especial éxito tuvo en las decoraciones murales asturianas, aparece en las capillas laterales de Santullano de Prados, en la bóveda de San Miguel de Lillo, en San Salvador de Valdediós y en San Salvador de Priesca.

En cuanto a paralelos musulmanes, extremadamente interesante es la comparación de estos zócalos con los de la segunda mitad del siglo XI encontrados en Nishapur, ciudad de Irán: La composición con división en paneles verticales es la misma, en ellos aparece el tema de sebka, otros de temas circulares y el de alfardones

²⁸⁰ Reproducida en SCHLUNK, H., BERENQUER, M., *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, 1991, p. 172.

²⁸¹ Monasterio de El Escorial, folio 142 r.

alrededor de un cuadrado central²⁸².

Claustro de los Muertos: Elemento central de todo el monasterio, nos presenta una decoración invasora que se manifiesta en los antepechos que separan las alas de la zona descubierta (con fábrica de ladrillo fingida), en los pilares ochavados y en el alto zócalo que rodea todo su perímetro, incluso en la habitación que funcionaba como entrada directa a este claustro desde el exterior. Solamente en el ala norte esta decoración ha desaparecido, siendo sustituida en tiempos posteriores por un zócalo de azulejo de cuerda seca²⁸³.

Los elementos pictóricos que componen el zócalo o arrimadero son muy semejantes a los del Claustro de los Evangelistas, aunque más simples y repetitivos, sin ninguna escena figurada. Los paneles van alternando motivos de entrelazo (tondos o rosetones y otros rellenos de cintas entrelazadas) de tonos planos, con otros de **cardinas góticas con claroscuro** para dar volumen a sus hojas, muchas veces en composición simétrica. Están separados por franja de motivo aplantillado de negro sobre amarillo, con puntas de diamante en las esquinas.

Se remata por unas curiosas **arquitecturas de torrecillas redondas**, y en su parte baja, que arranca desde la solería, un **motivo de casas** trazado a partir de dibujo preparatorio ortogonal. Este motivo, donde se finge mediante distintos colores o tonos una perspectiva falsa del cuadrado central, adornado como en este caso con elementos de una vivienda o no, es un motivo clásico muy utilizado en este tiempo²⁸⁴.

²⁸² WILKINSON, CH., *Nishapur, some early islamic buildings and their decoration*. Nueva York, 1987, p.19163. Esta ciudad, que alcanza su apogeo con los seljúcidas a partir de 1037, es destruida por los mongoles en 1221, lo que nos da una fecha tope de datación.

²⁸³ En la restauración efectuada en los años 1989-91 bajo mi dirección, pudimos descubrir que bajo ese zócalo d azulejos se conservaban restos de la misma pintura mural que en el resto de los paramentos. En ese mismo momento se descubrió también la decoración de la habitación de entrada bajo un empapelado y un encalado. Por los restos del suelo, se pudo constatar el arranque de baquetones de la puerta de entrada correspondientes al mismo momento que el resto de las puertas del monasterio.

²⁸⁴ Para VELÁZQUEZ BOSCO, R., (*La Rábida* 1914., P. 118), este motivo que aparece en el friso de

Especial atención merece la **decoración de los pilares ochavados**, por ser el único ejemplo de decoración en esta localización conocido. Sigue el mismo esquema que el resto.

Otro tipo de decoración pictórica parietal podemos encontrar en este Claustro en la pared contigua a la iglesia, sobre el zócalo de azulejos y destruida en parte por la inclusión de una puerta barroca hacia esa dependencia, seguramente mayor que la primitiva.

Su composición es simétrica: Se cierra por dos escudos : uno de los Guzmán orlado de leones y castillos (ya escudo de los Medinasidonia) y otro de los Figueroa (cinco hojas de Higuera), lo que parece indicar que fue mandado pintar por el señor que llevaba estos dos apellidos, D. Juan Alonso de Guzmán (1436-1468), hijo de Teresa de Figueroa y de Enrique de Guzmán y Castilla²⁸⁵.

A su lado, dos representaciones figuradas: San Miguel Arcángel pesando las almas y el demonio a sus pies²⁸⁶, tema muy propio para un Claustro de enterramientos y un San Jerónimo muy mal conservado.

La escena principal, de la que se conserva menos de la mitad, representa la Anunciación. Tanto en estas figuras (pliegues del manto) como en la del Arcángel ya

azulejos de la Planta alta de los Alcázares de Sevilla y la Casa de Pilatos, aparece ya en la arquitectura persa, mosaico de Nimes y en el arte chino. Es común en mosaicos romanos, como en los de la Villa de Casale (Sicilia) así como en motivos pictóricos parietales, por ejemplo en la Casa de los Grifones del Palatino Romano (siglo 1º), representada en *Architectures peintes en trompe d'oeil*, París 1992

También se encuentra en otros monumentos coetáneos con San Isidoro, como las capillas absidales del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta donde enmarcan escudos y se enriquecen con una zona de celosía gótica pintada, varios edificios en Portugal como la Capilla de la Catedral de Braga y tantos otros en Galicia, entre ellos, Vilar de Donas.

²⁸⁵ El escudo de los Guzmanes viene ensalzado por corona de laurel, D. Juan Alonso representa la culminación del apellido porque es nombrado primer Duque de Medina-Sidonia.

²⁸⁶ De esta escena se conservan sólo restos de color, en el cielo (azul alterado a negro) y en el demonio (rojo), habiéndose perdido el resto y pudiendo vislumbrar el dibujo preparatorio, espléndido y en él, el *rallado que marca el sombreado*.

trasciende una influencia flamenca. La aureola de la Virgen está realizada con relieve²⁸⁷. Pacheco nombra esta escena atribuyéndola a Juan Sánchez de Castro, y en efecto, aún se conserva su firma²⁸⁸.

Aunque la cubierta general del claustro es un alfarje de madera cuya policromía ha prácticamente desaparecido, el ángulo nororiental, donde se ubicó el enterramiento de Juan Alonso de Guzmán y su mujer, primer Duque de Medinasidonia, en 1468²⁸⁹, presenta una decoración en sus bóvedas que se corresponde con la del Refectorio: paramentos con despiece fingido de sillares, realce de nervios y zonas triangulares mediante colores donde predominan los azules y grises, que simulan baquetones y motivos vegetales de cardinas. Si la sala del refectorio fue decorada gracias al mecenazgo de su hijo D. Enrique (1468-1492), es lógico que durante su etapa se decore este lugar.

Sala Capitular

Esta dependencia constituía con la Sacristía el ala este del claustro de los

²⁸⁷ GUDIOL, J., *Pintura gótica, Ars Hispaniae IX*, 1955, p. 196, nos comenta que "... persisten las gofradas de las aureolas hasta las obras del s. XV muy avanzado".

²⁸⁸ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, t. II, 1956, p. 174. Del pintor Juan Sánchez de Castro, tratado por distintos especialistas (Angulo, Valdivieso, Pareja, entre otros), conocemos varias de sus obras sobre tabla, ninguna de pintura mural, aunque también ejercía esa técnica. Si ésta es de su mano, y así lo parece por su firma igual a la de una tabla en la catedral de Sevilla, disminuye su calidad ante las dificultades de una técnica más complicada. Sin embargo, el dibujo del Arcángel no desmerece, sería interesante su comparación con dibujos subyacentes de obras suyas, desconocemos si se han realizado la analítica necesaria para conocer alguno. Existen tres pintores con el mismo nombre dentro de la historia sevillana de pintura de estos años. Del que hacemos referencia, que es el más conocido, tenemos noticias documentales de 1454 a 1484 (ver GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de artífices que florecen en Sevilla durante el s. XIII al XVIII*, 3 vol, Sevilla 1899, GESTOSO Y PÉREZ, J., "Juan Sánchez", *B.S.E.E. XVII* (1909), pp. 9-16; LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, F., "Aportaciones sobre el pintor sevillano Juan Sánchez de Castro", *Laboratorio de arte 9* (1996), pp. 315-322). En el propio monasterio de Santiponce existe una tabla, con la Virgen entre dos santas, atribuida al mismo autor.

²⁸⁹ MATUTE Y GAVIRIA, J., 1827, *opus cit.*, p. 165.

Muertos, con cinco tramos de bóvedas de crucería²⁹⁰. Podría suponerse que estas dependencias estuvieran divididas en dos pisos, y sobre la Sala Capitular existiese el dormitorio comunal en tiempos cistercienses, con paso directo a la Iglesia, como ocurre en otros monasterios de la misma Orden como Santa María de Huerta. Lo que sí se conoce documentalmente es que en un cierto tiempo sobre la Sacristía estuvo la Librería o Biblioteca²⁹¹.

Las bóvedas de la Sacristía (dos tramos) estaban decoradas con enmarcaciones triangulares, decoración semejante a la de la Sala Capitular, pero fueron repintadas ya en el siglo XVIII, por lo que sólo se pueden descubrir pequeños fragmentos a través de pérdidas de esa policromía superior. Por ello, no se tratará esa decoración medieval en este estudio.

En esta Sala Capitular existen dos ornamentaciones bajomedievales, la de sus zócalos y la de sus bóvedas. Ocultas una y otra tras la persecución que padecieron los monjes jerónimos acusados de heterodoxia por la Inquisición, se pensó en una nueva ornamentación que correspondiera a los tiempos y el gusto de principios del siglo XVII. Así se vuelven los ojos hacia el gran ejemplo de la Orden, El Escorial : se trasdosa la bóveda, ocultándose la de crucería por otra de rosca de ladrillo y yeso de medio cañón, en ella se decora con grutescos, en azules y oros, que enmarcan unos motivos centrales al óleo de las virtudes cardinales. Sobre el zócalo se extiende otro mortero de yeso y se decora con enmarcaciones pictóricas que resaltan cuadros al óleo de parejas de apóstoles, réplicas de Navarrete el Mudo. El banco corrido del Capítulo es embutido en sitiales de madera de nogal de alto respaldo, y la sala se preside por un retablo barroco donde se encuadra un Cristo atado a la columna.

²⁹⁰ Seguramente esa cubierta no sería la original. Ante el descubrimiento de una ventanita polilobulada con alfiz en un paramento de la Sacristía, rota por los nervios actuales, habría que imaginar una cubierta plana de madera.

²⁹¹ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla 1889, t. III, p. 585, recoge el acta del capítulo de 1615 donde dice : "...propuso nuestro padre fray Juan de San Joseph a los PP. Capitulares si querían se tomase un pedaço de la pieza del Capítulo para alargar la Sacristía, quitando la Librería de encima de ella...Vinieron todos en que se hiciese...".

El tiempo, la humedad que hace saltar el yeso y el abandono trabajan a favor de la originaria decoración, más resistente, realizada con mejores materiales y técnicas²⁹². Del alto zócalo queda casi entero el paramento oeste y algún resto aislado²⁹³.

Tras la bóveda de medio cañón, la de crucería permanece. Su decoración, pese a haber sufrido filtraciones de lluvia se conserva en un tramo completa.

En esta bóveda, la decoración, repartida en zonas triangulares con el realce de cenefas de hojas de yedra enrolladas en vástagos y baquetones con el centro de los plementos fingiendo fábrica de sillares, destaca por unos grandes dragones de cuya boca salen llamas ; están alojados en los nervios en cuya clave está tallado el escudo de los Guzmanes,. Este tema de dragones es recurrente en techos del siglo XV, y si su interpretación aún no está muy clara, ya como criaturas infernales, ya como guardianes del cielo, aparecen en multitud de ocasiones en iglesias castellanas²⁹⁴.

En el zócalo, como si fuera una emulación de la ornamentación del Claustro de los Evangelistas pero con una intencionalidad más rica, se disponen paneles en sentido vertical. La composición general está más cuidada y con gran detalle, su sentido narrativo destaca entre sus características.

Unos pináculos góticos con arbotantes separan los distintos paneles, que se coronan por cresterías, todo ello con tonos de gris para simular la perspectiva. Sobre ellas, en alusión a un jardín cerrado, aparecen las copas de los árboles, con colores grises y azulados que recuerdan las escuelas de Siena y Umbría, destacando sobre el

²⁹² Ya en 1892, nos relata GESTOSO Y PÉREZ, J., *opus cit.*, t. III, p. 589 :” En julio de 1893 desprendióse un buen trozo de la citada bóveda de yeso que cubre esta sala, y entonces pudimos ver la antigua, que conserva vestigios de pinturas murales, las cuales festonean las nervaduras.”

²⁹³ Durante la restauración de 1991 se efectuaron distintas catas constatándose que no queda más pintura mural medieval que la que se puede ver en la actualidad.

²⁹⁴ Podemos citar un ejemplo muy cercano a San Isidoro, la bóveda de la capilla de San Bruno en la Cartuja de las Cuevas. Y otro que parece la réplica de los que nos interesan, en relieve pero sin policromía, los de la iglesia de la Magdalena en Jaén. Por su buena ejecución hay que destacar los de las Clarisas de Palencia, los de la iglesia del monasterio de las Claras en Tordesillas, los de la Sacristía de Santa Clara de Murcia, los de la cripta de Burgo de Osma...

fondo de la pared.

Sin embargo, al rellenar los paneles se recurre a la fórmula mudéjar, se va alternando escenas de la vida de San Jerónimo²⁹⁵ con motivos hispanomusulmanes que recuerdan labores artesanales claramente: como los de cestería, alicatados, solerías. Si exceptuemos estos paneles más sencillos y de colores planos y esa composición alternativa, esta decoración es plenamente gótica, constatando una gran diferencia de ejecución entre la ornamentación de los Claustros y ésta de la Sala Capitular, una variación del gusto hacia fórmulas más europeas, menos locales, más refinadas y detallistas, de ejecución más elaborada.

Según citamos en el Refectorio, y siguiendo a Matute y Gaviria, esta sala la mandó decorar D. Enrique de Guzmán (1468-1492).

La ornamentación medieval de las bóvedas y la de los zócalos no son concordantes, o pertenecían a distintos ambientes (con un forjado intermedio), o son el resultado de distintas dataciones o talleres, o corresponden a distinta manera de hacer de acuerdo con la diferente distancia visual desde donde se aprecian.

Sólo nos hemos detenido en la descripción de la decoración mural medieval del monasterio. Existen otras ornamentaciones pictóricas parietales en el monumento, renacentistas y barrocas, pero que hemos considerado traspasan el marco de este estudio.

C)-PINTURA ITALIANA EN ANDALUCÍA

Mucho se ha escrito acerca de este tema por distintos especialistas, por lo que sólo me limitaré a lo que se relacione con San Isidoro.

La influencia italiana en la pintura mural andaluza, de la que no contamos con ejemplos anteriores a la segunda mitad del siglo XIV en Sevilla debido al terremoto que sufrió esta ciudad en 1356, ha sido un hecho constatado por diversos autores²⁹⁶.

²⁹⁵ la imposición del capelo cardenalicio al santo, la huida a Roma de San Jerónimo, el santo dictando a los monjes, San Jerónimo y el León y el robo de los asnos.

²⁹⁶ NIETO CUMPLIDO, M., *Pintura medieval cordobesa*, Córdoba 1974, "Podemos hablar ya de la

Como primer ejemplo se citan las que existían²⁹⁷ en la Catedral de Córdoba bajo los encalados de la Capilla de Villaviciosa de las que Ramírez Arellano dice haber visto su firma : Alonso Martínez y su fecha : 1264²⁹⁸. Más adelante contamos con las grandes Vírgenes con Niño sevillanas (la Virgen de Rocamador en San Lorenzo; la de la Antigua, en la catedral; la del Coral, en San Ildefonso²⁹⁹), ejemplo trecentista de la vocación mariana que también se manifiesta en las Cantigas alfonsinas³⁰⁰. Del mismo momento sería la “Coronación de la Virgen” de Arcos de la Frontera (Cádiz)³⁰¹ descubierta tras el retablo mayor en 1912.

Como justificación de esa corriente italiana en el arte sevillano, distintos especialistas han postulado por una vinculación directa en el arte trecentista entre Sevilla y Toledo, y es natural siendo ambos centros de importancia artística en este tiempo, siendo sus mayores defensores Angulo Iñiguez y M^a Angeles Piquero. Diversos nombres de artistas como el miniaturista de la Catedral sevillana Pedro de Toledo, o el autor de las tablas firmadas en Castilla por Juan Hispalense (museo Lázaro Galdiano),

existencia de una escuela eminentemente local de pintura medieval en la Córdoba del siglo XIV en la que destaca su fuerte italianismo”. GUDIOL, J., 1955, *opus cit*, p. 203 : “la interacción de factores internacionales, italianos y lineales es una constante de la escuela andaluza”.

²⁹⁷ Ahora queda un ejemplo de una cabeza masculina en el Museo de Bellas Artes de Córdoba.

²⁹⁸ RAMÍREZ ARELLANO, R., *Inventario Monumental y Artístico de la provincia de Córdoba*, (1903), Córdoba 1982, p. 87.

²⁹⁹ No serían los únicos ejemplos de este tipo de pinturas. LAGUNA PAUL, T., “Notas de pintura gótica sevillana. El testimonio de Lucas Valdés”, *Laboratorio de Arte 10*, (1997), pp. 63-75 : “...pero un texto de 1691 demuestra cómo en esta fecha subsistían tres pinturas más, en los templos del Convento Casa Grande del Carmen, en la antigua Colegial del Salvador y en la parroquia de San Julián.”.

³⁰⁰ Este tema, de influencia bizantina, fue introducido en Occidente a partir del siglo XII, pero no se impone como imagen devocional hasta el XIV (HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Estudio de la iconografía hispalense en la época fernandina”, *Archivo Hispalense 27-32* (1948), pp. 3-38).

³⁰¹ PEMÁN, C., “Las pinturas de Sta M^a de Arcos”, *AEAA X*, (1928), pp. 139-154.

así lo atestiguan.

La vinculación de Toledo desde el siglo XIV con Italia es incuestionable³⁰². La gran obra de la catedral atraía por entonces hacia la ciudad castellana multitud de artistas de distintas procedencias, atribuyéndose sin fundamento alguno al propio Giotto una de las pinturas del monumento, la “Coronación de la Virgen” del trasaltar, hoy desaparecida. El desarrollo de un importante foco pictórico ligado a la catedral es el fruto de dos promotores, los arzobispos don Pedro Tenorio (1377-1399) y don Sancho de Rojas (1415-1422).

La aparición en la Capilla de San Blas (Toledo), precisamente capilla funeraria del arzobispo Tenorio, de la firma (en la pared este en la escena del martirio de un obispo) de “(Juan, Maestro) *Rodriguez de Toledo Pintor lo pinto*”, da pie a la atribución de la parte baja de esta pintura por Polo Benito³⁰³ y Mayer a este pintor, mientras la superior se supone autoría de Starnina. La estancia de éste en Toledo (documentada en 1395³⁰⁴) proveniente de Valencia (donde estaba afincado en 1398), aunque no completamente cierta parece probable³⁰⁵. Así el vínculo entre el arte italiano y el foco

³⁰² Sobre el tema, ver PIQUERO LÓPEZ, M.A. *La pintura gótica toledana anterior a 1450*, Toledo 1984.

³⁰³ POLO BENITO, J. *Las pinturas murales de la Capilla de San Blas de la Catedral Primada de Toledo*, Toledo 1925.

³⁰⁴ Recibo de la Catedral, dado a conocer por Torroja, C., y recogido por PIQUERO, M^a A., *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, H^o 16 60, (1992), p. 19.

³⁰⁵ TORMO, E., “Gerardo Starnina en España”, *B.S.E.E. XVIII*, (1910), pp. 82-101 y VEGUE, A., “Gerardo Starnina en Toledo”, *AEAA 17* (1930), pp. 199-203. El primero recoge la documentación sobre el pintor florentino de Vasari, donde se cita que Starnina fue encargado de la decoración de la capilla de San Jerónimo en el Carmine de Florencia, donde figuraba Santa Paula, San Jerónimo rodeado de frailes “algunos escribiendo, otros escuchándolo..” Desgraciadamente estos frescos, que tanto nos hubieran servido por la similitud de iconografía como base de comparación están actualmente perdidos. Si contamos con varias obras de representación jerónima algo posteriores, por ejemplo el retablo atribuido a Jorge Inglés y hoy día expuesto en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid). Las figuras corresponden al mismo gótico internacional que se caracteriza por largas barbas partidas en los monjes.

toledano queda definitivamente establecido.

No sería necesario que ese influjo italiano llegara a Sevilla desde Toledo, existen varias alternativas: podría provenir de Valencia³⁰⁶, con la que mantenía igualmente relación comercial y donde se documentan pintores italianos avecindados, o desde Guadalupe, con la que Toledo tenía una gran relación³⁰⁷.

También hay que considerar que Sevilla fue foco de intenso comercio de explotación de los recursos económicos de la zona desde el tiempo de los almohades y continuó siéndolo tras su reconquista, aumentando entonces los puntos de intercambio, ya que estaba comunicada con el mar por la desembocadura del Guadalquivir³⁰⁸. Este intenso comercio se ejerció entre Sevilla y distintos puntos comerciales, entre los que destacaron los grandes comerciantes del Mediterráneo, los italianos y en especial, los genoveses³⁰⁹. A este tráfico intenso de relaciones comerciales se corresponde un fuerte intercambio cultural, que se reflejaría no sólo en importación de artistas, sino de modelos. Acerca de esta posible influencia directa italiana no debemos olvidar los viajes

³⁰⁶ Precisamente hemos comentado la gran semejanza que existe entre la Santa Catalina del Patio de los Evangelistas y la del Maestro de Altura en Valencia.

³⁰⁷ Recordemos que los maestros Egas y Guas trabajan allí y los pintores citados por el P. Germán Rubio (1422, Alonso de Rueda, 1476 Pedro Gómez de Jarandilla y Gonzalo Carrillo, 1446 el maestro Felipe) se piensa también eran toledanos, según Polo Benito. Coincidentemente del último pintor nombrado, el maestro Felipe, se ha descubierto recientemente su firma durante la restauración del retablo de la Epifanía de San Pablo en Toledo. El tratamiento de las figuras (barbas flotando al aire, rostros serenos, cuerpos de bulto redondo) es muy semejante al de los Libros de Coro de la Catedral de Sevilla y a las figuras del Apostolado de la cena de San Isidoro (ver BRUQUETAS, R., y PRESA, M., *La restauración del retablo de la Epifanía en San Pablo (Toledo)*, Fundación Toledo, en prensa ; también de las mismas autoras "Oil painting in the late middle ages in Spain", *Paintings techniques*, Dublín 1998, pp. 77-81). Este retablo no pertenecía a este convento, sino, por su iconografía a uno masculino de monjes jerónimos, desconocido.

³⁰⁸ hecho ya mencionado por Alfonso X en su Crónica General. Numerosos artículos sobre el tema se encuentran en *Actas I Coloquio Hispano-italiano: Presencia en Andalucía, siglos XIV-XVII*, Sevilla 1985.

³⁰⁹ Entre las sepulturas del Claustro de los Muertos del monasterio existe una lápida en mármol, ya renacentista, perteneciente, precisamente, a un comerciante genovés.

de Fray Lope de Olmedo por el norte de Italia.

El estilo de las pinturas murales de San Isidoro se ha encuadrado dentro del llamado italo-gótico³¹⁰, con influencias del gótico internacional³¹¹, en combinación con motivos de mudéjarismo local sevillano. Lo primero que hay que tener en cuenta es que no nos estamos refiriendo a un sólo conjunto de pinturas, sino a varios, y que es muy diferente el estilo del Arcángel San Miguel, por ejemplo, del que podamos encontrar en las figuras del Patio de los Evangelistas o de la Cena, o de los dragones que adornan sus nervios, tema exclusivamente de producción española frente a las influencias italianas, flamencas y el componente hispano-musulmán muy potente en ellas.

De todas estas influencias, su vinculación con la pintura italiana quizás sea la más patente, sobre todo en las pinturas del patio de los Evangelistas, Refectorio y Sala Capitular. El ambiente “se siente” italiano como destaca Bosque³¹², ya sea por su técnica (de la que hablaremos), ya por su luz, ya por el volumen de sus figuras. Hasta los rosetones y entrelazos parecen semejar más un trabajo de cosmatescos de Palermo que una composición mudéjar, parece la obra de un taller local dirigida por italianos.

³¹⁰ BOUTELOU, C., “Pinturas murales de San Isidoro del Campo”, *Museo Español de Antigüedades II* (sin fecha), pp. 51-52. ANGULO IÑIGUEZ, D., “La miniatura en Sevilla, el Maestro de los Cipreses” *AEArqueología XI* (128), p. 67 :”D. Claudio Boutelou agregó que el mismo estilo italiano y en particular del Giotto dominante en Sevilla a fines del siglo XIV y principios del XV, se advertía en las pinturas murales de S. Isidoro del Campo en Santiponce”. LAMBERT, E., *El arte gótico en España*. 1932, pp. 166-170, las relaciona con la rama hispano-italiana como la bóveda de los Reyes en Granada y la capilla de San Blas en Toledo BOSQUE, L. de, las relaciona con Andrea del Castagno (*Artisti italiani nella Spagna dal XIV secolo al Re Catolici*, Milán 1963, p. 142): ”Gli affreschi di Santiponce : Il chiostro o patio degli Evangelisti è ornati da affreschi del principio del XV secolo... Bisogna pensare a delle reminiscenza degli affreschi di Andrea del Castagno nel reffetorio di Santa Apolonia a Firenze che datano intorno al 1450”. También PIQUERO, M.A., *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, 1992, p. 27 :”...su sentido volumétrico y el tratamiento del trono, que revelan su italianismo”.

³¹¹ tiene elementos de importación de otras influencias como la borgoñona, presente en el atuendo de la Santa Catalina.

³¹² *Ibidem*, p. 142 “L’impressione di cosa italiana, suive Post, proviene forse dalla tecnica d’affresco o dell senso dei volumini o delle tre dimensione”.

El primero en señalar una influencia italiana en los Libros de Coro de la Catedral hispalense (en particular Giotto) y en las pinturas murales de San Isidoro fue Boutelou³¹³. La filiación de una pintura, sea de caballete o mural con las miniaturas es lógica, aunque no tenga que ser directamente con las de la Catedral.

Los modelos de los que se servían los distintos pintores provenían de las miniaturas, único material de transporte posible, y vía de intercambio de modelos y modas fuera de los ámbitos locales. Sorprende encontrar, por ejemplo, unas figuras de santos muy semejantes a los del Patio de los Evangelistas de San Isidoro en las catacumbas de Santa Ágata en Rabat (Malta). Atribuidas a Salvo d'Antonio, pintor italiano (qué coincidencia !) de finales del siglo XV³¹⁴, se presentan en distintos paneles separados por franjas de aplantillados (en amarillo y negro) y línea roja. Las figuras, muy repintadas en la actualidad, presentan similitudes con las sevillanas, las santas recogen su manto en actitud parecida a la de la Santa Catalina, y un obispo calza guantes, tiara y mitra de manera exacta a los presentes en el monasterio, su postura de tres cuartos en actitud de avanzar es la misma. ¿Corresponden al mismo autor? No suponemos tal cosa, su ejecución es más tosca y difieren en ciertas características (por ejemplo, el fondo de adamascados aquí se convierte en una tapia con copas de árboles apareciendo por detrás que emula el jardín cerrado de la Sala Capitular). Pero quizás utilizaron los mismos modelos.

D)-TÉCNICA DE EJECUCIÓN

Un proceso de restauración conlleva muchas horas examinando minuciosamente una zona pictórica, lo que facilita una acumulación de datos significativos. Por sus condiciones de conservación, con lagunas en los diferentes estratos que componen la pintura, se puede observar la naturaleza y características de éstos, ratificadas por analítica de laboratorio³¹⁵. Si además, como en el caso de la intervención del Patio de los

³¹³ PASSAVANT (BOUTELOU, C.,) *El arte cristiano en España*, Sevilla 1877, pp. 173 y ss.

³¹⁴ 1480 se data en CAMILLERI, Fr, V., *Saint Agatha*, M.S.S.P., Malta 1993.

Evangelistas se debe realizar un arranque, se pueden constatar otros indicios³¹⁶.

Allí el soporte estaba constituido por dos capas de mortero³¹⁷: la más interior, utilizada para igualar las irregularidades del muro de tapial, era de color pardo y aspecto granuloso, dejando ver restos vegetales en su composición³¹⁸; medía de 0,5 a 0,8 cms de grosor. La superior, más clara, prácticamente blanca, medía 0,2 cms de espesor.

El análisis de laboratorio, por difracción de rayos X dió como resultado en el primer estrato sílice, carbonato cálcico e hidróxido cálcico; en el segundo, lo mismo a excepción de la sílice.

El análisis de los pigmentos determinó la naturaleza de éstos como compuestos por tierras. Sus moléculas estaban englobadas entre otras de carbonato cálcico, lo que indica que el color ha sufrido una carbonatación.

Ópticamente, la superficie se manifestaba con un brillo satinado en superficie, característico de lo que los italianos llaman "stucco", que se obtiene con el procedimiento de pulir la superficie en un cierto momento lo que le confiere, al apretar

³¹⁵ Para San Isidoro fue realizada por el equipo de José Luis Pérez Rodríguez, que trabaja en el laboratorio del CSIC de Sevilla

³¹⁶ Fue inevitable el hacerlo para eliminar cemento en la parte trasera que estaba produciendo una agresión imparable de sales. El fragmento, una vez limpio de ese material introducido en este siglo, se repuso en su lugar. Todo ello está recogido en RALLO, C., "Técnica de una pintura mural sevillana", *Boletín de Arte* 13-14 (1993-4), pp.49-59.

³¹⁷ Aunque se elija esta zona como representativa, los resultados fueron muy parecidos en las demás, todas ellas tenían, por ejemplo, dos capas de mortero de semejante espesor a la descrita.

³¹⁸ La paja machacada, que confiere al mortero propiedades de elasticidad y amortigua los cambios ambientales, se adicionaba muchas veces en forma de excrementos de ganado vacuno. Algunos técnicos piensan que este "truco" sólo se emplea durante la Edad Media en el oriente de Europa: MORA, P., et alii., *Conservation of Wall paintings*, Londres 1983, p. 139... "western renderings differed from Byzantine renderings in that they did not usually contain straw or chopped organic fibres". En España es habitual en zonas de influencia musulmana.

la última capa de mortero, un grado de dureza y resistencia inusitado³¹⁹. Este acabado pulido, perceptible así mismo al tacto, era especialmente cuidado en la representación de las figuras, tratadas con mayor delicadeza también en su factura. Para lograr este pulido en la última capa de mortero se mezclaba la cal con polvo de mármol en vez de arena de río, de ahí los resultados analíticos anteriormente citados³²⁰.

En las bandas de color almagre que dividían los espacios rectangulares se podían percibir, aunque no siempre por el cuidado con que estaban realizadas, las huellas de las “jornadas”, es decir, superposición lateral de dos capas de mortero, lo que indicaría una organización del trabajo en tareas medidas por tiempos de labor. Así mismo se pudo constatar la misma huella en el contorno de alguna de las figuras, y se confirmó que esa huella llegaba a incidir en el mortero interior³²¹.

Por último, se podían observar distintos tipos de dibujo preparatorio :

a)-Durante el arranque se observaron huellas de un dibujo a almagre o “sinopía” (por utilizar el término italiano, más difundido), a pincel o cuerda, directamente sobre el muro de tapial, que denota una previa organización de espacios.

b)-El mismo dibujo de líneas compositivas, esta vez realizado a cuerda teñida de color rojo, en la capa superficial con el mortero fresco.

c)-En esa capa en los motivos repetitivos, puntos oscuros marcando los contornos, realizados por el método de transposición de diseños llamado estarcido o “spolvero” con el mortero fresco.

d)-En otras zonas más importantes como las figuras, dibujo superficial grabado. En los círculos estas líneas incisas están realizadas de manera directa con un instrumento punzante, en las figuras, de manera indirecta (grabado de bordes romos), resultado de trasponer el diseño de un papel a la pared.

³¹⁹ Esta técnica, utilizada por los romanos por ejemplo en Pompeya, es recomendable sobre todo en exteriores, como es el caso de las pinturas de Santiponce.

³²⁰ VITRUBIO, M., *Los Diez libros de la Arquitectura*, comentados por ORTIZ Y SÁNZ, J.,(1787). Barcelona 1987, p. 173.

³²¹ A veces en detalles que exigen mayor tiempo y delicadeza se recorta el mortero general y se aplica uno nuevo cuando se va a pintar esa zona.

Estas técnicas de transposición de motivos al muro arrancan de mediados del siglo XIV³²².

Los pigmentos utilizados son los propios de las pinturas al fresco, sobre todo se han utilizado tierras naturales, el almagre, el albero, el verde tierra natural. Para el negro, el orgánico obtenido del humo, para el azul la azurita, compuesto de cobre que se debe aplicar ya con el mortero seco.

Como vemos por todos estos datos descriptivos, en las pinturas del monasterio se empleó la técnica del fresco, cuidando especialmente los acabados, que se realizaron puliendo la superficie, de una manera tradicional clásica. Esto es una novedad, sobre todo si comparamos las pinturas figurativas con otras coetáneas góticas³²³. Por supuesto, debemos exceptuar de esta comparación las realizadas directamente por artistas italianos como las de la Capilla de San Blas³²⁴, del círculo del Starnina.

³²² MORA, P., el alii, 1983, *opus cit.*, p. 144 : "Towards the middle of the fourteenth century, there appeared in decorative frames the earliest examples of the use of a stencil for the repetition of the design of an ornament".

³²³ Contamos con numerosos ejemplos, las de Teresa Díaz de Toro, que define NAVARRO TALEGÓN, J., (*Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Valladolid 1980, p. 174) como "se empleó sobre cal y arena ...una técnica de temple, si bien los diseños a fresco". GUDIOL, J., (*Pintura gótica, Ars Hispaniae, t. IX*, 1955, p. 36), hablando de Juan Oliver y el retablo mural de la Catedral de Pamplona (1330) dice: "La técnica de este retablo es compleja, ya que consta de una preparación al fresco, con veladuras de paleta rica que penetraron profundamente en el grueso del revoque de cal. La capa de terminación fue ejecutada en color opaco preparado con un medio graso que pudo ser aceite de linaza". O describiendo la de Arcos de la Frontera (p. 192) como : "al temple". NIETO ALCAIDE, M., (*Pintura medieval cordobesa, Córdoba 1974, sin p.), citando las pinturas de la bóveda de San Lorenzo, en Córdoba "la técnica es al temple con oros, actualmente perdidos". Por experiencia propia, las expresiones pictóricas toledanas, tal como la de la Capilla de Belén (convento de Santa Fé, en Toledo) o los murales del claustro de la Concepción Jerónima, son realizadas al seco con colores aplicados al temple. Igualmente en el Anexo de Análítica, esquema 74 se presentan los morteros de la Almunía de Doña Godina y en la 75 los de las pinturas de Alcañiz. Ambos son de yeso y sus pinturas realizadas al seco y al temple.*

³²⁴ POLO BENITO, J., 1925, *opus cit.*, p. 20 las define como al seco sobre mortero de yeso. Efectuados los distintos análisis de laboratorio (esquema analítico nº 56), resulta un magnífico mortero de cal y arena con un cierto grado de sulfatación. Esto es debido a la agresión continua de la contaminación y la

Algunos pigmentos como el azul o verde (Azurita o Malaquita), no compatibles con la cal, se aplicaron más tarde a seco con aglutinante orgánico.

Hay que destacar que en el Patio de los Muertos, sin embargo, se cometieron varias incorrecciones, hablando desde un punto de vista técnico. También situadas estas pinturas al exterior, por tanto frágiles para una buena conservación, en su elaboración se recurrió a pigmentos alterables al ser utilizados al fresco. Así ha ocurrido con el minio, color rojo que si ofrece unos resultados más brillantes y vistosos que el almagre puede convertirse en color negro por causas ambientales como aquí ha pasado en multitud de zonas (fondo de la Anunciación, motivos heráldicos, envés de las hojas)³²⁵; el mismo color mezclado con cal se utilizaba como rosa que se ha convertido en gris³²⁶. Ese desconocimiento técnico indica dos cosas :

1ª- Toda la decoración parietal del patio de los Muertos fue realizada en un mismo momento, tanto los zócalos como la Anunciación, ya que el uso de los pigmentos es el mismo.

2ª- En el Patio de los Evangelistas, de técnica más cuidada, no se cometió el mismo error, tampoco en el Refectorio ni Sala Capitular. Probablemente fueron ejecutados por otros talleres que conocían mejor la técnica del fresco y en otros momentos.

humedad que le afecta, por el bajo nivel freático del lugar, que trae como consecuencia una descohesión del mortero que puede engañar sobre su composición a los ojos de no especialistas en el tema de materiales. Otros datos, como los dibujos preparatorios grabados en el mortero fresco, y la localización "in situ" mediante luz rasante de las distintas juntas de "jornadas", ratifican que, como pensaban Narbona y Parro, nos encontramos ante una gran pintura al fresco, hecho no muy usual en esta zona y este tiempo.

³²⁵ Para mayor detalle ver, RALLO, C., "Chromatic Pigments alteration in a spanish mural painting", *International Wall Paintings Congress*, Turku 1998 (en prensa), p. 4 : "The red colour was minium, called "red of Pompei" by Vitrubio and Plinio, lead oxyde (Pb3 O4), less expensive and easier to obtain than the vermilion of cinnabar, but more pretty than the red ochre (iron oxyde). (Vitrubio tell us that the red pigment of cinnabar can also be altered by the beams of the storms)".

³²⁶ El proceso de alteración de los pigmentos, descrito en profundidad en la primera parte de este estudio, es irreversible.

E)-DISCUSIÓN DE SU DATACIÓN Y ATRIBUCIÓN

Ya hemos adelantado algo en los distintos apartados. Por documentación ya citada, por testimonios heráldicos, por los distintos estilos que aparecen, por la técnica al tratar la perspectiva³²⁷, la decoración mural medieval del monasterio de San Isidoro no corresponde a un solo momento.

Ninguna de las pinturas está fechada o firmada (excepto la que lleva el nombre de Juan Sánchez de Castro), y la documentación del monasterio, por las vicisitudes de su historia, está perdida. En el orden de descripción de las distintas decoraciones, ha habido una cierta intencionalidad de cronología sugerida : la Cena del Refectorio, el Patio de los Evangelistas, el Patio de los Muertos, la Sala Capitular.

El Monasterio, fundado por D. Alonso Pérez de Guzman en los albores del S XIV para la Orden del Cister, en 1431 pasa a las manos de la Orden de los Isidros, pertenecientes a los Jerónimos. A esta segunda época se piensa que se vincula toda la decoración mural de sus claustros, Refectorio y Sala Capitular.

Por la coincidencia en el Claustro de los Evangelistas, el mejor conservado y más completo, de escenas de jerónimos y escudos pertenecientes a D. Enrique de Gúzman, muerto en 1436, Gestoso limita la datación de ese claustro entre 1431 y 1436³²⁸. Por extensión, se viene datando erróneamente de esa época el resto de las pinturas.

El Claustro de los Muertos lleva los motivos heráldicos de Juan Alonso de

³²⁷ No se puede comparar la mesa abatida arcaizante del Refectorio con los volúmenes arquitectónicos de la Sala Capitular, por ejemplo. Mientras algunos especímenes manifiestan un influjo claramente hispano-flamenco como el San Miguel del Claustro de los Muertos, otros como la Cena del Refectorio semejan copia de algún modelo italiano. Todas ellas tienen un rasgo común, algun detalle mudéjar, que denuncia la intervención, en alguna fase de la obra, de artistas del lugar.

³²⁸ Gestoso (GESTOSO, J., *Sevilla monumental y artística*, t. III, Sevilla 1889, pp. 592-593) lo fecha entre 1431-1436, ya que, atribuido por su heráldica, al mecenazgo de Don Enrique Pérez de Guzmán, éste muere en 1436 mientras que la orden jerónima entra en el monasterio en 1431, limitando así este intervalo de tiempo.

Guzmán, su hijo. Estilísticamente podría corresponder a su época: 1436-1468, ya que los motivos que ornamentan el zócalo de este patio parecen inspirarse en el anterior, volviéndose repetitivos y solamente con afán decorativo. Únicamente tiene mayor interés la zona que tiene la pintura de Juan Sánchez de Castro, la Anunciación con el Arcángel san Miguel y San Isidoro ; el conjunto concuerda claramente con las fechas apuntadas, incluso con esa zona de la Anunciación ya con influencias flamencas. El gusto y la asimilación de este estilo artístico se data en Sevilla a partir de mediados del siglo XV³²⁹.

En cuanto al Refectorio y Sala Capitular, así como el ángulo sureste del patio de los Muertos, panteón de D. Juan Alonso, todos ellos de semejante decoración, pueden corresponderse con la cita de Matute y Gaviria³³⁰, ya que los escudos así lo apuntan, de ser su promotor D. Enrique de Guzmán y Meneses (1468-1492).

Una pintura, sin embargo, se escapa de esta datación : la Cena del Refectorio debe ser anterior al resto de la decoración de la sala del tercer cuarto de siglo. Perteneciente pese a sus características arcaizantes al siglo XV, su trazo rotundo, colorista y gran fuerza expresiva, no tiene nada en común con las escenas de la Sala Capitular, de colores amables, sentido narrativo y preocupación por una perspectiva caballera muy correcta. Debe pertenecer a la primera mitad del siglo XV, fecha propuesta teniendo en cuenta la franja que la enmarca, ya con aplantillados, que no deja posibilidad de una fecha anterior³³¹.

³²⁹ LAGUNA PAUL, T., constata letras con decoraciones en los Libros de Coro de la catedral ya con estas influencias en 1450 y 1464, sincrónicamente a la llegada a la ciudad de Mercadante de Bretaña ("Pedro de Toledo y la iluminación de un misal sevillano del siglo XV", *Laboratorio de arte* 6 (1993), p.51).

³³⁰ MATUTE Y GAVIRIA, J., *Ibidem* 1827, p. 167.

³³¹ El que el monasterio estuviera en posesión del Cister no negaría la posibilidad de una decoración pintada en su tiempo, el tópico de que no existen ejemplos de arte cisterciense pictórico está actualmente desmontado, y más ya en el siglo XIV-XV. Otra escena de la Cena existe en el Monasterio cisterciense de San Vicente en Segovia del siglo XIV.

En cuanto a la autoría es un tema controvertido, objeto de diversas propuestas. Volvemos a insistir que la polémica se sale de sus límites al considerar solamente paralelos para la Cena del refectorio y el Claustro de los Evangelistas, haciendo extensivas las conclusiones a toda la decoración medieval del monasterio, lo que es de todo punto inadmisibile. Para Post la pintura de la Cena es del mismo tiempo que el patio de los Evangelistas, encontrando semejanzas entre las dos pinturas³³². De la misma opinión es Valdivieso³³³.

Como ya dijimos, el primero en señalar una relación entre los Libros de Coro de la Catedral hispalense (en particular Giotto) y en las pinturas murales de San Isidoro fue Boutelou³³⁴, de la misma opinión fueron Sentenach³³⁵ y Gestoso. Este último³³⁶ también da como posible autor a Diego López, maestro del Alcázar.

Angulo Iñiguez, estudiando las sugerentes miniaturas de los Libros de Coro de la catedral de Sevilla³³⁷, destaca la semejanza de las facciones de los Apóstoles de la Cena del Monasterio con las de los pastores de la miniatura de la Asunción, las barbas

³³² POST, R., *A history of spanish painting*, (1930) Nueva York 1970, p. 320 "the Apostles are conceived in exactly the same mold as St. Jerome, the second Apostle to the left of Christ displays, like him a "belle barbe" flowing down in separate strands, and the room is depicted as hung with an analogous tapestry".

³³³ VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla 1992, pp. 26-29. También establece semejanzas de estas pinturas con las de la ermita del Aguila (Alcalá de Guadaira).

³³⁴ PASSAVANT (BOUPELOU, C.,) *El arte cristiano en España*, Sevilla 1877, pp. 173 y ss..

³³⁵ SENTENACH Y CABAÑAS, N., *La pintura en Sevilla*, Sevilla 1885, p. 106.

³³⁶ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*, Sevilla 1892, t. III, p. 549 : " Entre los pintores que a la sazón florecían en Sevilla y de los cuales hemos tenido la satisfacción de hallar noticias, merece la pena ocupar señalado puesto Diego López, que era maestro mayor de los pintores de los Alcázares, ¿quién sabe si la decoración de estos Patios se deberán a aquel artista cuya suficiencia parece demostrada por el título oficial que poseía ?".

³³⁷ ANGULO IÑIGUEZ, D., "La miniatura en Sevilla. El Maestro de los Cipreses", *AEAA 11* (1928), pp. 65-71.

partidas en dos y ondeando al viento, la de los plegados de sus ropajes, la figura de San Juan con la homóloga de la viñeta de la Cena, la Magdalena con la viñeta del folio 43 v del libro 45 (p. 70), etc.

En cuanto al miniaturista denominado como el "Maestro de los Cipreses" al que se atribuyen esos Libros de Coro lo identifica con Pedro de Toledo³³⁸, tras un comparación entre los libros de cuentas y las miniaturas conocidas (haciendo corresponder la cuenta más alta con la mayor ilustración), buscando en la Catedral de Toledo miniaturas de la primera mitad del siglo XV para posible comparación, sin éxito³³⁹. Considera la existencia en Sevilla del s. XV de un foco pictórico de miniatura integrado por artistas afines que trabajaron en la región, y a los que se debería también la obra de la Santa Cena de San Isidoro³⁴⁰. También apunta como posible autor a Nicolás Gómez, otro maestro iluminador, descartado por Post por razones de cronología³⁴¹.

Post llega a conclusiones interesantes al afirmar la innegable vinculación del estilo de esta pintura del Monasterio con el "Trecento" italiano, y más particularmente la semejanza de esta Cena con la de Taddeo Gaddi en Santa Croce (Florencia). Además aporta el dato, basado en Berenson de la estancia en Sevilla hacia 1432 de Sansón Delli,

³³⁸ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario...*, Sevilla 1908, t. I, p. 323 : "Toledo (Pedro de)-Iluminador y escribano de libros. En el año de 1434 se le pagaron diferentes cantidades a cuenta de "las letras de oro que fase en el oficio de punto grueso", para la catedral. En el dicho año iluminaba los libros oficio de la Transfiguración, de San Lorenzo y Ascensión de Nuestra Señora y fiestas de Santa María de las Nieves y de San Gabriel...".

³³⁹ ANGULO IÑIGUEZ, D., "Miniaturas del segundo cuarto del siglo XV", *AEAA XV*, (1929), pp. 225-231.

³⁴⁰ En la misma línea, BOSQUE, *Artisti italiani nella Spagna dal XIV secolo al Re Catolici*, Milán 1963, p. 143 dice : "Effetivamente, se noi accostiamola miniatura che rappresenta David all'apostolo della cena che sta alla sinistra di San Giovanni, noi vediamo, nella cena come nella miniatura, dei visi che si assomigliano, i capelli trattati nello stesso modo, le stesse barbe divise e ondegianti, le mani incrociate sul petto, la destra sulla sinistra" (cada uno mira a un lado distinto, pero son idénticos).

³⁴¹ POST, R., *opus cit* 1970 p. 322 : "the style, however, would be very retrogressive for an artist who, like Gómez, does not appear in the documents until the second half of the century, and, inasmuch as he was still living in 1505".

hermano de Dello Delli y autor de frescos del claustro de Santa Maria Novella en Florencia. Sin embargo, otras noticias son contradictorias como las citadas en el *Dizionario degli artisti italiani in Spagna*³⁴². A la misma cronología llega Silva Maroto, situando documentalmente a Sansón en Avila a partir de 1460³⁴³. Más tarde Post compara estas obras con las pinturas de Salamanca, encontrando similitudes de tipos y vestiduras³⁴⁴, pero, en realidad, de Sansón Delli no conocemos ninguna obra conservada.

Respecto a la miniatura, Laguna Paul³⁴⁵ sitúa los conocimientos hasta el momento en su debido punto ya que, a raíz de las aseveraciones de Angulo Iñiguez, secundadas por Domínguez Bordona, se habría magnificado en exceso la producción numérica de Pedro de Toledo en Sevilla, concluyendo que la miniatura sevillana es producto de varios talleres, que atenderían las demandas eclesiásticas y seculares y que conformarían una auténtica escuela de iluminación.

Por el contrario Marchena, en su último artículo, desecha la idea de hacer coincidir el “Maestro de los Cipreses” con Pedro de Toledo, reconociéndolo como Nicolás Gómez. Persiste en la idea de hacer coincidir el autor de la miniatura con las pinturas murales de San Isidoro, y ante la disparidad de fechas, de 1431 a 1436 según

³⁴² POST R., *Ibidem*, p. 323 :”...Sansone Delli was the miniaturist and therefore if the miniaturist and the frescoist are one, also the Master of Santiponce... “En el t. III p. 235 se remite a un documento de Florencia de 1446 en el que la madre de Sansone afirma que :”El detto Sansone sta e abita a Sivilia col re di spagna et circa danni 14 che non fumai in Firenze.”. Sin embargo en el *Dizionario degli artisti italiani in Spagna*, Madrid 1977, p. 95, por el contrario, se dice :” DELLI, SANSONE, Pittore.-Fratello di Dello. Nel 1442 é documentato a Firenze. Nel 1446 é probabilmente a Siviglia” . De los dos datos nos habal CONDORELLI, A., “Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino”, *Comentarii XIX, fac. 111*, Roma 1968.

³⁴³ Pago de un retablo para la capilla de San Esteban del trascoro, dato de l A.H.N., *Clero*, Libro 816, folio 28 vº, dato aportado por SILVA MAROTO, Mª P., “Nuevos datos para la biografía de Sansón florentino”, *AEA 174* (1971), pp. 155-163.

³⁴⁴ POST, R.,(1930), 1970, *opus cit.*p. 323.

³⁴⁵ LAGUNA PAUL, T., *Laboratorio de Arte 6* (1993), pp. 27-51.

Gestoso para el Patio de los Evangelistas, segunda mitad del XV para la actividad de Nicolás Gómez según el Archivo de la catedral hispalense, atrasa la datación de la decoración mural del Monasterio³⁴⁶. Olvida referencias de Barrantes Maldonado (Enrique de Guzmán como autor de un "cuarto" en el monasterio donde se pueden apreciar los "calamars" de su divisa), de que existen varias pinturas, varios estilos, varios tiempos...

Es prácticamente imposible atribuir las pinturas del Monasterio a un sólo autor, en realidad, su decoración es el resultado de distintos tiempos de intervención a lo largo del siglo XV, correspondiendo cada momento a un taller, no a una sola persona, como se puede constatar técnicamente, donde existirían distintas especializaciones. Si la existencia de estos talleres se han sucedido en el tiempo, es prueba evidente que en la región hispalense existía en esa época una tradición de pintura mural de gran pujanza.

Obra de esos talleres tradicionales que se movían en un ámbito limitado, que en el mapa de la Fig. 8 parece corresponderse con la vía comercial de la Plata, no sólo es San Isidoro, sino los ejemplos citados en todo este Capítulo, así como otros a los que damos menor importancia, no por su calidad sino por la escasez de sus restos y que mencionaremos a continuación :

F)-OTROS EJEMPLOS

Como fragmentos incompletos del mismo tipo de pinturas, pero que, tal como nos han llegado en la actualidad no podemos saber si constituían un programa completo de decoración, contamos con los restos de algunas iglesias de la serranía de Huelva, tan próxima:

-En la **parroquia de Hinojales**, se localiza en el lado izquierdo del ábside una pintura de una Santa Cena que tiene gran parentesco con la del Refectorio, con Judas

³⁴⁶ MARCHENA HIDALGO, R., "La obra de Nicolás Gómez, pintor y miniaturista del siglo XV", *Laboratorio de Arte 10* (1997), pp.373-389, hablando de la datación de la pintura del claustro de los evangelistas : "Teniendo en cuenta esto no tiene nada de raro que junto a la pintura de San Jerónimo dictando a sus monjes aparezca el escudo del que hizo posible su establecimiento allí (aún sin que el encargo partiera de él)".

situado delante de la mesa ; en el mismo edificio otras figuras de santos con fondo damasquinado (como en el Patio de los Evangelistas, pero todo mucho más tosco) decoran el crucero. Desgraciadamente su mal estado de conservación (sólo queda la mitad muy deteriorada), nos impide ofrecer un estudio sobre ella.

-En la **parroquia de Cortelazor**, se esconde tras el retablo (entrando por dos portillos laterales) un arco de medio punto con motivos vegetales semejantes a los que decoran las bóvedas del refectorio y sala Capitular de San Isidoro.

-En **Niebla**, el resto de un dibujo preparatorio que queda en lo que fue el Hospital de Nuestra Señora de los Angeles, podría corresponder exactamente con el subyacente bajo la Santa Catalina del Patio de los Evangelistas.

-En la capilla absidal de la Epístola de la **ermita del Aguila de Alcalá de Guadaira** (Sevilla) se encuentran dos figuras de santos (Santiago y San Mateo) que se han relacionado con los del Claustro de los Evangelistas. Valdivieso³⁴⁷ los fecha en el siglo XV, Morales y Respaldiza en el XVI por las franjas de inscripciones de separación.

-En el **monasterio del Salor en Torrequemada** (Cáceres) se encuentran en el intradós de los arcos fragmentos de composición de cuadrados enmarcados por alfardones³⁴⁸, como describíamos en los claustros del monasterio sevillano. En el mismo edificio existen otras pinturas de tema religioso en los dos últimos tramos del templo, ya del siglo XVI : las bodas de Caná, el Bautismo de Cristo, Jesús entre los doctores, Jesús camino del calvario y Jesúa crucificado entre la Virgen y San Juan. Todo ello ha sido recientemente restaurado.

-Los restos de pintura que se descubrieron en la intervención de **San Clemente de Sevilla**³⁴⁹, hoy ocultos, y los del **monasterio de Santa Clara de Córdoba** se

³⁴⁷ VALDIVIESO ; E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, 2ª ed. Sevilla, 1992, p. 28.

³⁴⁸ En el libro *Monumentos artísticos de Extremadura* (Badajoz, 1995, p.579) se datan estas pinturas del siglo XIV sin fundamentar esta datación. Como hemos visto esta iconografía es tradicional por lo que es muy difícil fundamentar su datación estilísticamente.

³⁴⁹ Estos restos aparecieron en la Sala Capitular durante la excavación arqueológica efectuada en las obras de remodelación para convertir el antiguo monasterio cisterciense en Pabellón de Sevilla de la Expo

corresponden con los geométricos y de lacería de los Claustros del monasterio hipalense. Sobre estos últimos contamos con varias referencias³⁵⁰, en parte el interés despertado se debe a estar situados en una edificación que fue una antigua mezquita.

Se trata de fragmentos muy descontextualizados, que en un monumento con las cubiertas deshechas y dependiendo de las inclemencias climáticas no van a existir mucho más, de hecho comparando lo descrito por Pavón Maldonado a nuestros días ya se puede constatar menor cuantía de restos. El citado historiador los fecha en el siglo XIV sin argumentación ninguna, en realidad los temas corresponden en iconografía, colores y técnica a los restantes del siglo XV de este capítulo.

Emparentados con la decoración de esta última iglesia, también contamos con un friso pintado en el exterior de la capilla de San José de la **iglesia de San Pablo** de Córdoba que Velázquez Bosco nos menciona aunque no lo describe³⁵¹. Esa capilla fue fundada en 1405 por doña Inés Martínez de Pontevedra, mujer de Diego Fernández, alguacil mayor de Córdoba. Conservadas las pinturas al exterior de manera milagrosa gracias a su protección bajo el alero del tejado, son difíciles de contemplar hoy día ya que se orientan hacia una casa adyacente. Se trata de un alto friso dividido en espacios rectangulares donde se pueden distinguir distintos motivos ornamentales: unos circulares, otros entrelazos formando estrellas y polígonos variados. Presenta dibujo

1992, y fue dirigida por M. Angel Tabales. Estaban formados por una coronación en color rosa semejante a la de los zócalos de San Isidoro, y otra zona de cubos arquitectónicos. Fueron nuevamente tapados.

³⁵⁰ PAVÓN MALDONADO, B., *Memoria de la excavación de la mezquita de Medinat-al-Zahra*, Madrid 1966, pp.91-94-95; ESCRIBANO UCELAY, V., "Mezquita de la calle Rey Heredia", *Al-Mulk* 4 (1964-65), pp. 83-101; UBEDA DE LOS COBOS, A., "Los zócalos mudéjares del convento de Santa Clara de Córdoba", *Goya* 182 (1985), pp. 299-304; MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.M^a, *La pintura trecentista en Andalucía* 1987-88 (tesis sin publicar), pp. 279-281, que habla de "temple", siendo que nuestra analítica (gráficos nº 47-1,2) dá por seguro mortero de cal y arena y fresco; GARCÍA VERDUGO, F., "Recuperación de la manzana de Orive", *Diario de Córdoba*, 16 de Julio de 1995, pp. 5-9, GARCÍA VERDUGO, F., "La recuperación de Santa Clara", *Diario de Córdoba*, 5 de Mayo 1996, pp. 30-31.

³⁵¹ VELAZQUEZ BOSCO, R., *El Monasterio de la Rábida*, Madrid 1914, p. 115. Recogido también en JORDANO, M^a A., *Arquitectura medieval cristiana en Córdoba*, Córdoba 1996, p. 64.

preparatorio grabado y diferentes colores. El interior de esa iglesia también tendría zócalos pintados³⁵².

-En cuanto a los restos que existen tanto en el **Salón del Consejo del Alcázar de Sevilla**³⁵³, como en el patio adyacente (Patio del Yeso), aunque Gestoso las pone en relación con las de los claustros del monasterio de San Isidoro del Campo y por ello pertenecer ya a finales del s. XV, aunque su disposición es semejante, presentan ya elementos de aspecto renacentista coronando su franja superior³⁵⁴. Han sido recientemente restauradas, y los restos se extienden tanto por el interior del salón como en el patio adyacente y sus pilares³⁵⁵.

Precisamente en el Patio, entre los motivos que componen esa coronación del zócalo podemos apreciar mascarones ya renacentistas. Es en su parte inferior donde

³⁵² MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. Mª *La pintura trecentista en Andalucía, 1987-88* (tesis doctoral sin publicar), p. 278.

³⁵³ Citados por GESTOSO Y PEREZ, J., *De Sevilla a Guadalupe*, Sevilla 1913. P. 62 (hablando de la Sala Capitular del monasterio de Guadalupe : "su alto zócalo, con follages policromos de dibujos góticos al clarooscuro y perfilados en negro, como se ven en los patios de la Rábida, de San Isidoro del Campo, en la Sala del Consejo del Alcázar sevillano y en el castillo de Cáceres, procedimiento usual y corriente de los fresquistas del siglo XV". También en GESTOSO, J., *Sevilla Monumental y artística*, 1889 t. I, pp. 331-337 se lee : " Para terminar, diremos que los fondos de los muros de los arcos (de la Sala del Consejo o de la Justicia) han estado pintados con adornos mudéjares, que á juzgar por los restos que permanecen, son del mismo tiempo y gusto que los que se ven en el patio de los Muertos del ex-convento de San Isidoro del Campo. La cal de Morón se ha cebado en ellos, y hoy no quedan más que leves vestigios".

Así mismo en VELAZQUEZ BOSCO, R., 1914, *opus cit*, p. 14 (y 118) : "...de los Patios de los monasterios de Santiponce y de la Rábida, en esa misma forma y con elementos y motivos muy diversos, algunos ya del renacimiento, estaba decorado el friso de la sala llamada de Justicia, y el de los patios y galerías contiguos a ella, en el Alcázar de Sevilla". Precisamente en su Lámina 42 reproduce un fragmento perdido en la actualidad donde el entrelazo ya presenta una composición muy equilibrada, ya renacentista, que no tiene nada que ver con los entrelazos musulmanes.

³⁵⁴ GESTOSO Y PÉREZ, J., *De Sevilla a Guadalupe*, Sevilla 1913, p. 12.

³⁵⁵ Ver Anexo de Analítica, esquema 27.

vemos repetirse el entrelazo de banda blanca y zonas estrelladas en tonos amarillos y azules que se repiten en las decoraciones de esta época.

También ha aparecido otro fragmento mudéjar en el paramento exterior de los aposentos de los Reyes Católicos sobre el jardín, se trata de una zona en negro y amarillo aplantillada, muy semejante al motivo igual del patio de los Muertos de San isidoro del Campo.

Otras pinturas consideradas como mudéjares en estos palacios son las que ornamentan la parte exterior de esa zona habitada por los Reyes Católicos, allí alternan las armas de esos reyes (yugo y flechas) con decoraciones simulando despiece de aliceres. Anteriores son las pinturas, hoy bajo techo, que se extendían en el exterior del torreón ochavado del palacio de Pedro I, con medallones polilobulados que engloban castillos, leones y escudos de la banda con dragones. Por documentación se conoce que también existían pinturas en tres de las casas del patio de Banderas.

Este tipo de decoración también apareció en los baños de la **calle Baños**, de Sevilla, pero no se conserva en la actualidad.

-Igualmente pertenecería a este grupo la ornamentación que existía en la **Puerta de Sevilla**, en Carmona (Sevilla), en el único resto que queda de su recinto palacial, el **Salón Alto o de Presos** del segundo piso. Este singular edificio construido a base de sillarejo, sillar, tapial y ladrillo refleja singularmente la historia de la ciudad con rasgos propios de fenicios, cartagineses, romanos, árabes y cristianos³⁵⁶.

De su decoración parietal, situada en una torre rectangular construida tras la reconquista de la ciudad uniendo dos torres islámicas, en la actualidad sólo subsisten algunos trazos en almagre y la impronta del dibujo grabado³⁵⁷. Hernández Díaz nos la

³⁵⁶ De la época romana cuenta con las huellas de un templo situado sobre la terraza. Es significativo ver las hipótesis de reconstrucción de sus distintas etapas en el folleto informativo sobre este monumento editado por el Ayuntamiento de Carmona.

³⁵⁷ Ya los recogió TORRES BALBÁS, L., en *Arte almohade, arte nazari*, Madrid 1949, p. 377 : "en los Alcázares en ruinas de Carmona, construidos o decorados probablemente por Pedro I, subsisten algunos vestigios de pintura mural, labores de lazo y escudos con inscripciones árabes". En la actualidad sólo se puede ver un escudo, con la Orden de la Banda, en un fragmento situado en la terraza. En 1886 también

describe de esta forma :”...conservan restos muy perdidos de pinturas murales consistentes en labores de lazo de color ocre, en cuyo interior se vislumbran castillos y leones, encuadrados por orlas de cardinas sobre fondo verde”³⁵⁹. Mientras que estas hojas de cardinas relacionan estas pinturas con las de este capítulo, la heráldica de leones y castillos nos hacen pensar en las pinturas de los Alcázares de los Reyes Nuevos en Córdoba, en los de Sevilla³⁶⁰, o en la decoración que se conserva en el exterior de las Torres del Alcázar del Puerto de San Fernando, que fueron reforzadas en 1470 por Luis de la Cerda³⁶¹.

Alfonso Jiménez, arquitecto que realizó la restauración de esta torre de la Puerta de Sevilla en Carmona entre 1973 y 1975, nos comenta que era la decoración que se extendía por el interior y el exterior del paramento de esa sala y la terraza adyacente, con “temas de lazo, incisos y rellenos con almagra”. Además dice :”la existencia de una banda inclinada en la parte alta del citado zócalo, en uno de cada tres círculos que componen dicha parte, remite a la época del rey don Pedro”³⁶².

los había nombrado Fernández López, M., “...restos de pinturas murales que todavía se ven en algunos sitios”.

³⁵⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., et alii, *Catálogo arquitectónico y artístico de la provincia de Sevilla*, 1939, t.II, p.220.

³⁶⁰ Hoy día esta decoración ha desaparecido, pero existía arrancada de la pared e instalada con marco en las paredes del salón del patio del Yeso. está reproducida en PAVÓN MALDONADO, B., *Memoria de la excavación de la Mezquita de Madinat-al-Zahra*, Madrid 1966, Lám.LXV.

³⁶¹ Aquí volvemos a encontrar otra relación familiar, este Luis de la Cerda casó con D^a Leonor de Guzmán.

³⁶² JIMÉNEZ, A., *La Puerta de Sevilla de Carmona*, Málaga 1989, p. 174 y fotografías 19, 20 y 21.

ESTA
PÁGINA NO
ESTÁ
DISPONIBLE
EN EL
ORIGINAL

GENEALOGÍA DE LOS PÉREZ DE GUZMAN, CONDES DE NIEBLA, DUQUES DE MEDINASIDONIA (*Apud G^a*
CARRAFFA t. 42, pp. 176-190)

Alonso Pérez de Guzmán “el Bueno”---María Alfonso Coronel

Alonso de G. Pedro de G. **Juan Alonso de G.**---Beatriz P. de L. Isabel de G.---Fernán Ponce de León Leonor de G.

(+1351) Urraca Osorio

Alonso (+1330) **Alonso P. de G.**---Leonor Enriquez **Juan Alonso de Guzmán y Osorio**---Juana Enriquez

(+ 1396, 1^oSr de Niebla) Beatriz P. de L. y Castilla

Alonso P. de G. y Castilla---Mencía de Figueroa Juan de G. y Castilla **Enrique de Guzman y Castilla**---Teresa de Orozco S. de F.

Alonso Enrique Beatriz Mencía Urraca

(+1436, en Gibraltar)

Violante de Aragón

Isabel Mosquera

Juan Alonso de Guzman y Figueroa---María de la Cerda María de G. Alonso de G. y Mosquera

(+1468, Juan II le nombra Duque de Medinasidonia) Isabel de Meneses y Fonseca

Enrique de G. y Meneses---Leonor de Mendoza Alvaro de G. y Meneses---María Mauel de Figueroa

(+1492)

Juan Alonso de Guzmán---Isabel de Velasco

Leonor de Zúñiga

Leonor Mencía **Enrique de G.**---María Téllez **Alonso P. de G.**---Ana Aragón **J. Alonso de G.** ---Ana Aragón Leonor Ana Pedro

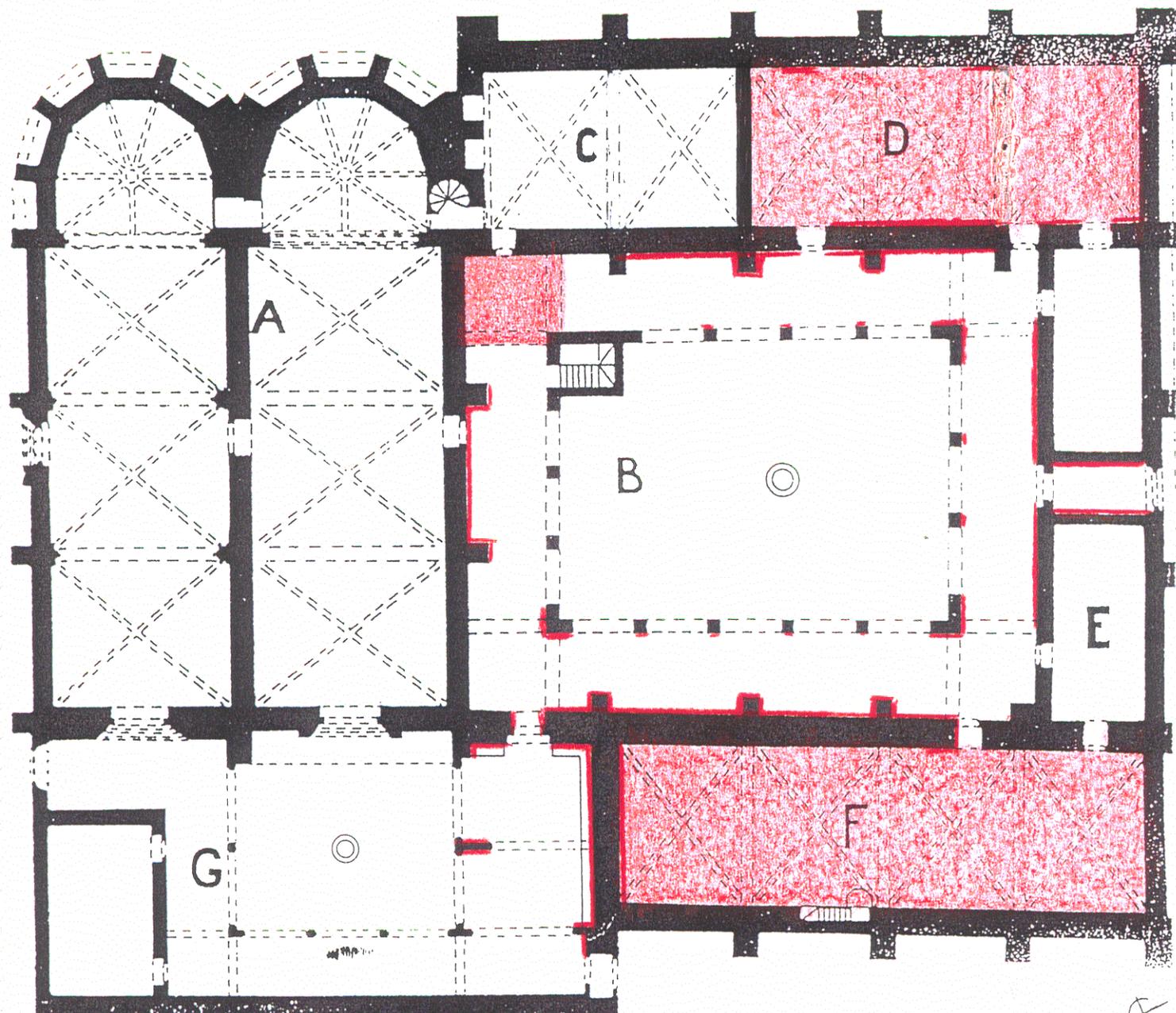
(+ 1513)

(+1549)

(+1559)

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SE/04/94



- Pintura en paramentos
- Pintura en bóvedas

7-Castillo de Marchenilla (Sevilla)

Se cita el castillo de Marchenilla en las afueras de Alcalá de Guadaíra, ya en el “Libro del Repartimiento” como propio de D. Rodrigo Álvarez³⁶², pasando a propiedad de Arnao de Solier en 1369 por concesión de Enrique II, con carácter de Señorío. Más tarde, a mediados del siglo XV, está en manos de la familia de los Condestables de Castilla, los Velasco, por el matrimonio entre D^a María de Solier y D. Juan de Velasco. A la familia Velasco pertenece el escudo que existe en la torreta del ángulo noroeste. Con esta familia comienza una época de remodelaciones y ampliaciones (nueva puerta principal con puerta de medio punto y sillería, coronada por matacanes).

Antes de 1627 poseían este territorio los Jaúregui, creándose hacia 1700 el título de Castilla de Marqués de Gandul. Poco a poco se va abandonando, Lampérez lo nombra como “ruinoso y vacío” en 1930³⁶³.

Su fábrica responde a varias fases de construcción, debiendo ser el primitivo recinto lo que hoy corresponde a las habitaciones de cortijo, capilla y graneros y su puerta la cercana a la torre fuerte que la defendía. Destaca en su recinto amurallado las escaraguaitas de los centros de los lados mayores.

Está construida en sillares y mampostería la fortificación y en hormigón o tapial con refuerzos de sillares y ladrillos, la Torre del Homenaje. Este es el edificio más interesante, obra de 27 m de altura y planta de 8,60 por 7,10 m y se data en el siglo XIV con agregaciones posteriores. Ese torreón mayor, torre fuerte alrededor de la cual se debió construir el castillo, según Félix Hernández es resto del Calachiabencarro, primer

³⁶² A veces aparece con este nombre, otras con el Marchaniella “ en el camino derecho que va de Sevilla a Morón”, HERNÁNDEZ DÍAZ, J., et alii *Catálogo arquitectónico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. I, 1939, p. 71.

³⁶³ LAMPÉREZ, V., *Arquitectura civil española*, 1930, pp. 297-298.

mojón de los señalados en el Privilegio de Alfonso X el Sabio para deslindar el término de Carmona, y para Cooper es probablemente obra musulmana³⁶⁴.

Consta de dos plantas y azotea. Las dos plantas, constituidas cada una por una única sala, se cubren con bóveda vaída, en la baja un gran arco en forma de hornacina está en su paramento norte, en la alta se constata la existencia original de un amplio ventanal al norte.

La decoración conservada se extiende por ese primer piso de una única sala de la primera planta. Junto a la puerta de entrada está el paño más amplio, otro se encuentra junto al arranque de escalera y dos más están situados en la pared frontera al primero. No se debe desechar la idea que haya mayor extensión de decoración bajo los encalados que aún hoy cubren sus paramentos, así se vislumbra bajo un desconchado en una parte alta de la sala, aunque gran parte de los muros ya muestran, desnudos, su fábrica.

Las partes visibles nos hacen describir la decoración como los consabidos enmarcamientos rectangulares, divididos por línea roja y franjas en amarillo y negro con dibujos aplantillados que rematan en las esquinas con puntas de diamante. En las zonas centrales, motivos vegetales de cardinas con sombreado en gris y vuelta de las hojas en amarillo.

El mortero es de cal y arena, como correspondería a la técnica de fresco y con luz rasante podemos ver dibujo grabado de líneas que organizaban el espacio general.

Teniendo en cuenta esta decoración, tan semejante a la de San Isidoro del Campo, y el castillo de Luna en Rota, es curioso destacar el hecho histórico de que aquí se concertaron las paces en 1474 entre el Duque de Medinasidonia y el Marqués de Cádiz, respectivamente propietarios de cada uno de los monumentos citados. La elección de este emplazamiento vino motivada porque don Alonso Pacheco formaba parte del tribunal convocado por el Marqués de Villena en Marchenilla. Quizás para este acontecimiento, donde se discutía el control de los tres principales recursos de

³⁶⁴ COOPER, E., *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, Madrid 1980, p. 596. Pudiera tener razón ya que en su exterior, de adobe, se pueden apreciar decoraciones grabadas como dijimos eran características decoraciones en edificaciones de defensa pertenecientes al arte musulmán (ver Baños de la Encina en la Segunda Parte de esta tesis).

Andalucía (las almadrabas³⁶⁵, el jabón y la sal), se decoró la torre fuerte como una verdadera sala palacial. Por este hecho histórico se llamó *el Casal de paz*³⁶⁶.

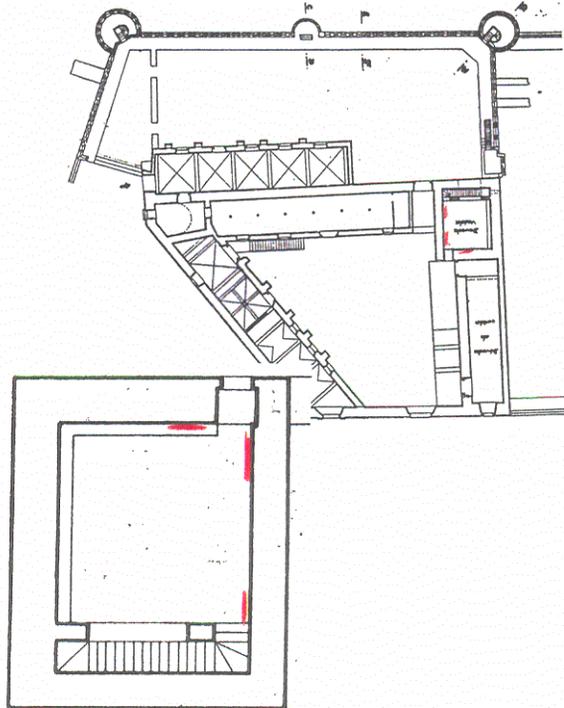
³⁶⁵ Como se puede leer en el libro de BARRANTES, las almadrabas, situadas en distintos puntos de la costa gaditana, eran la principal riqueza de la familia de los Pérez de Guzmán. De ahí sus intereses por San Lúcar, Tarifa, Gibraltar.

³⁶⁶ Recogido por BARRANTES MALDONADO, P., *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, libro 8, cap 5 “*De las revueltas é diferencias que uvo en Sevilla entre Don Henrique de Guzman, duque de Medina, é don Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz*”.

Tras narrarnos estas revueltas, en la p. 244 nos cita como, a propuesta del conde de Tendilla, enviado de Enrique IV para poner paz entre esos dos antiguos amigos de juventud “é puesta tregua real entre ellos, se dió de forma como el Duque y el Marqués se viesen en una fortaleza de Alonso de Velasco, que se dize Marchenilla con cada dos a cavallo, é el conde de Tendilla tenía segura la fortaleza y el campo con mucha gente suya é del Rey, para que todos entrasen e saliesen seguros, é como aquellos señores Duque é Marques se vieron, entre ellos se dió tal medio de paz é concordia que salieron de allí con mucho amor é hechos amigos”.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : SE/05/94

<p>OBRA Castillo de Marchenilla</p>	
<p>TEMA Alto zócalo pintado</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Sala baja de la Torre del Homenaje</p>	
<p>CRONOLOGÍA Mediados del siglo XV</p>	
<p>DIMENSIONES Sin límites precisos ya que parte están cubiertos por encalados</p>	
<p>TÉCNICA Posiblemente fresco</p>	<p>ANALÍTICA</p>
<p>DESCRIPCIÓN Enmarcaciones rectangulares con franjas de motivos aplantillados. En los rectángulos, motivos vegetales de cardinas con claroscuro en grises y amarillos</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN La única medida de conservación favorable no es tal, están cubiertas por encalados. A pesra de ello, están en vías de desprendimiento con el mortero inferior y el encalado superior.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 56-1,2,3,4,5,6,7,8,9</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA GUICHOT,H.,<i>El Cicerone de Sevilla</i>, 1925,p.68.-LAMPÉREZ, V., <i>Arquitectura civil española</i>, 1930, pp. 297-298.-SARTHOU,C.,<i>Castillos de España</i>, 1932,p.275,286.- HDEZ DÍAZ, J., et alii, <i>Catálogo arquitectónico y artístico de la provincia de Sevilla</i>, 1939, t.I,p.71-73.- SARTHOU,C., <i>Castillos de España</i>, 1963,p.109.- COOPER, E., <i>Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI</i>, 1980,pp.596-597.- COOPER, E., <i>Castillos señoriales del Reino de Castilla</i>, 1991,p.713.-PAREJA,E.,<i>El arte de la reconquista cristiana</i>, 1994,pp.92-93</p>	

8-Castillo de Zafra (Badajoz)

Con Alfonso X se reorganiza el reino de Badajoz, quedando un terreno de realengo junto a la citada ciudad, el señorío de Alburquerque en su parte occidental y el resto dividido entre las Ordenes militares de Santiago (uniendo así sus posesiones de Andalucía con Galicia), Alcántara y el Temple. Por necesidades económicas Sancho IV vendió Zafra a Guzmán el Bueno por cincuenta mil doblas, para más tarde, el rey Fernando IV cambiársela por Vejer de la Frontera.

En 1394, gracias a las influencias del Maestre de Santiago, Don Lorenzo Suárez de Figueroa consejero de Enrique III, este rey concede Zafra al hijo del citado señor, Don Gomes Suárez de Figueroa³⁶⁷. Se cuenta que los Figueroa descendían del noble gallego Fernando Ferrandez, que rompió el tributo de las cien doncellas que venía desde tiempos del rey Mauregato y para ello tuvo que librar batalla contra los moros en un campo “de higueras”³⁶⁸. En realidad fue el maestre quien asentó y enriqueció con compras de distintos territorios (entre ellos el de Villalba) el señorío de Feria. Don Lorenzo formaría parte del tribunal mixto que tras la tregua de Monçao de 1390 dirimiría los problemas de la frontera portuguesa con el prior del Hospital.

En 1394, por disposición de Enrique III en Alcalá de Henares, nombra a Don Gomes Duque de Feria.

Su hijo, Don Lorenzo Suárez de Figueroa, de nombre igual al abuelo, consejero del rey y mayordomo de la reina madre de Enrique IV, le sucedió a su muerte, cuando tenía diez y nueve años y fue una de las grandes figuras del final de la Edad Media. Casado con D^a María Manuel, hija de D. Pedro Manuel, Señor de Montealegre y Meneses en 1460 toma posesión del título de “Conde”, obtenido de D. Enrique IV “el de las Mercedes”, en la iglesia de Zafra fundada por sus mayores y utilizada como panteón

³⁶⁷ MAZO ROMERO, F., *El Condado de Feria.1394-1505*, Badajoz 1980, p. 50, razona por qué no consiguió el privilegio para sí mismo : primero porque don Lorenzo ya contaba con suficiente poder en la corte y le interesaba más dejar bien colocado a su hijo y mayorazgo ; en segundo lugar, porque según una disposición del papa Clemente V a la muerte de un Maestre de una Orden militar, sus herederos sólo podían percibir la mitad de las ganancias acumuladas por aquel en vida, y se podía suponer que si Zafra se otorgaba a D. Lorenzo podía ser dividido más tarde.

³⁶⁸ ARGOTE DE MOLINA, G., (1866) *Nobleza de Andalucía*, Jaén 1957 p. 721.

por sus padres : Santa Clara.

La pareja eligió Zafra como lugar de residencia, en gran parte por razones económicas. En la primera mitad del siglo XV habitaba en un palacio de Zafra, hoy Hospital de Santiago³⁶⁹. Considerándolo insuficiente decide construir un nuevo edificio para lo cual solicita licencia al rey Juan II, licencia que es concedida en 1441, aunque en la inscripción de la entrada se dice que la construcción comienza en el 1437, y en otra del torreón da como fecha de terminación el 1443³⁷⁰. Es una de las más importantes fortalezas de la provincia de Badajoz.

Nacido como castillo-palacio³⁷¹ en sustitución de la fortaleza romano-musulmana llamada "El Castellar" desaparecida, en su historia hay que destacar que albergó a Hernán Cortés y perteneció a los Medinaceli hasta su compra por el Estado.

El edificio, que pertenece a tres épocas diferenciadas (siglos XV, XVI y XVII) tiene una planta bien estructurada cuadrada, de 43 m de lado, con patio central y dependencias en sus alas, con pocos vanos al exterior (puerta de ingreso y aspilleras de muros y torres) y presenta torres semicirculares en el centro y esquinas de cada lado de sus muros, destacando por tamaño la Torre del Homenaje. Con la conversión del condado de Feria en ducado por voluntad de Felipe II el edificio experimenta importantes modificaciones como la remodelación del patio, espléndida construcción clasicista de diseño de Juan de Herrera.

Otros acontecimientos histórico-artísticos dignos de mención son los siguientes : en 1606 construyó D^a Juana Dorner la larga galería que une el palacio con la iglesia de Santa Marina, del siglo XVI; en varias ocasiones fue hospedaje de D. Juan de Austria, general de las tropas de Felipe IV, para defender al Duque de Feria de las correrías de los sublevados portugueses. Por último, fue reparado por los franceses en 1810, estableciendo en la iglesia de Santa Marina el Hospital Militar, convirtiéndolo en su base de defensa de las comunicaciones entre Badajoz y Sevilla. Nuevamente fue

³⁷⁰ Allí pone :” Este alcaçar que ma(n)do façer el noble cavall(er)o Lore(n)ço / de Fig(uer)oa del co(n)sejo del rey nro. señor se acab/o ano del nacimiento de nro. Salvador Isu Xpo. de mill/ qrt.XLIII a(n)os.

³⁷¹ Para defensa el castillo de Zafra, situado en terreno llano, eleva sus murallas hasta 25 m de altura.

reparado en 1837, cuando las partidas del titular Carlos V invadieron la provincia al comenzar la guerra civil de siete años.

Realizada en mampostería, alberga, además de ese patio, otras obras de interés. Entre ellas hay que destacar los artesonados de la capilla, vistosa cúpula dorada, y el alfarje de la llamada “sala dorada”, ambos del siglo XV. Por varias zonas del castillo, como por ejemplo en esta armadura de madera, campean las armas del mecenas, el león rampante y las hojas de higuera de los Figueroa.

Sobre la pequeña puerta de la torre del homenaje, abierta al adarve, esta la inscripción ya mencionada. Bajo ella dos escudos, y en el centro, el lirio de la Pureza de María que es el emblema heráldico de la ciudad. Los escudos laterales corresponden uno a las cinco hojas de higuera de los Figueroa, el otro es cuartelado con ala armada y león rampante (del apellido Manuel, de su mujer, doña María)³⁷².

Por esa puerta, apuntada en el interior y de arco rebajado en el exterior, se accede a una cámara circular con bóveda cónica, de piedra, que presenta un zócalo decorado con pinturas. Dos ventanas o troneras están orientadas a norte y sur, taladrando el muro de 2,20 m de espesor, son las originales en el momento en que se realiza su decoración, ya que ésta las engloba.

El conjunto pictórico que se desarrolla a lo largo de sus paredes de forma ininterrumpida y a manera de zócalo es un conjunto único³⁷³. Tiene una altura de 1,47 respecto al piso actual, empezando la decoración a partir de 20 cms, el diámetro de la torre es de 5,50 m

Está dividida en catorce paneles de forma rectangular.

Dentro de ellos existe variedad de temas :

-Heráldicos : existen cuatro paneles con escudos heráldicos, que se repiten dos a dos, alternando y repitiendo los de los escudos en piedra : uno de ellos de gules, ala

³⁷² Los dos escudos están colocados en igualdad de importancia. En otras zonas del castillo se repite esta paridad. Este hecho le hace remarcar a CROCHE DE ACUÑA, F., *Zafra una lección de Arte e Historia*, 1980, p. 28 que esta paridad heráldica preconiza la de los Reyes Católicos de “Tanto monta”.

³⁷³ Esta singularidad la caracteriza COOPER E., en *Castillos señoriales de Castillos señoriales del reino de Castilla*, Valladolid 1991, p. 281, “por su extensión, por su temprana incorporación de motivos renacentistas y por la gama de colores”.

amarilla (en vez de oro) armada con espada gris (sustituyendo a la plata) en cuartel alternado con leones rampantes rojos sobre fondo blanco; el otro escudo es amarillo (como oro) con cinco hojas de higuera rojas. Adornan a estos escudos, rodeándolos, hojas de acanto serpenteantes formando roleos y cintas en las cuales en letra góticas rojas sobre blanco con lema devoto³⁷⁴.

-Con figura humana : Existen otros tres rectángulos con figuras una de una dama con un tocado de la corte de Juan II. Esta figura, su vestimenta y tocado, su composición del movimiento de su cuerpo (ligeramente inclinado hacia la izquierda del espectador) se va a repetir, incluso en medidas, en la Casa Mudéjar de Córdoba. Lleva un “traje de encima”³⁷⁵ amplio, con típico reborde en el escote francés y cinturón alto y un tocado de cuernos. Precisamente este tocado, de dos protuberancias afiladas combinadas con velos, nos puede ayudar a fechar estas pinturas : conocido en Francia, en la corte de Borgoña, desde 1417, aparece en España antes de 1430, alcanza su máxima exageración en los años cincuenta y sesenta y desaparece después de los setenta³⁷⁶.

La figura masculina del centro es un hombre barbudo con cuerpo y patas de animal, con pelos y escamas en la columna vertebral como un dragón, que pudiera

³⁷⁴ MÉLIDA, J.R., *Catálogo Monumental de España :Badajoz*”, 1926,p.436, lo cita como: “Todo ve por mi adios noble es”. COOPER,E., 1991, *opus cit*, p.281 dice que pone :”Noble es So...”, en el escudo de los Figueroa, y “Todo vence sole..”, en el de los Manuel. En esos escudos no se distingue muy bien, pero en los siguientes, en tres de las cintas situadas derecha, encima e izquierda del escudo de la heráldica de los Manuel se lee “de” “dios “vence”, mientras que en el de los Figueroa se repite “Toto be”.

³⁷⁵ Las damas sobre la saya o el brial solían llevar otro vestido, “no sólo cuando salían al exterior o iban de viaje, sino también en sus más diversas actividades cotidianas”, BERNIS, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, I. Las Mujeres*, Madrid 1978, p.15.

³⁷⁶ BERNIS, C, 1978, *opus cit*, p. 32 y 101, ilustrándonos con ejemplos de una tabla “Virgen con donantes” en la catedral de Burgos, procedente de San Gil ; otra de Jaime Huguet “Curación de la princesa” (1457) del retablo de San Antonio Abad, destruido en 1909 ; y la “Genealogía de los Reyes” de Alonso de Cartagena (1460), Biblioteca del Palacio Real.

representar un salvaje³⁷⁷. De su boca salen hojas vegetales que convierten el panel en una auténtica maleza desordenada con rica y jugosa decoración de cardinas. Para Madrigal³⁷⁸: el vocablo “salvaje” ha llegado a albergar una galería de seres que se proyectan en forma de semidioses rurales mitológicos y sus reminiscencias artísticas, hombres primitivos como los escitas en la Antigüedad y los indios durante el renacimiento; individuos forzados a vivir en los bosques, incluyendo a los que allí eran abandonados por sus propios padres, locos obstinados a vivir entre animales...” En el caso presente el “salvaje” alude a ese dios rural, mitológico, identificable con la naturaleza, con sus características festivas de libertad propias de ferias y bailes, heredero de la tradición clásica de silenos, faunos y sátiros.

Choca en esta figura que la representación se haga de perfil, dificultad que en pocos ejemplos se aborda.

También hay otra figura masculina muy perdida.

-Motivos geométricos, más pequeños a modo de azulejos, formando composiciones geométricas, muchas de ellas ya vistas en el Monasterio de san Isidoro. A destacar el juego del azulejo cuadrado rodeado de alfarzones hexagonales, los cubos tridimensionales (en este caso sin representar casas) o la sebka con motivo vegetal de tres hojas en el centro.

Por su parte inferior el zócalo deja una zona de 20 cms sin decorar, por su parte superior se cierra con un friso de imitación arquitectónica en distintos tonos de gris que representa falsas ménsulas de modillones que separan ventanitas abocinadas de medio punto. Entre cada panel dos líneas rojas separan una cenefa vertical con motivos

³⁷⁷ La figura del salvaje, tema preferido por la iconografía profana de los países del norte (catedral de Colonia, 1325, por ejemplo), que pudo tener un origen mítico en la antigüedad y del que tenemos el estudio del profesor Azcárate, es un personaje que aparece en la pintura gótica en relación con las narraciones de viajes a tierras exóticas, identificadas, más tarde con el descubrimiento del nuevo mundo. Casi siempre se representa por un hombre cubierto de pelo, de aspecto terrorífico y aparece por primera vez en la decoración de cajas de marfil del siglo XIV, orfebrería, orla de manuscritos y tapices.

³⁷⁸ MADRIGAL, J.A., “El “ome mui feo” ¿Primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?”, *AEA* 222 (1983), pp. 154-160. A diferencia del “salvaje” presente el comentado en este artículo, el que aparece en la Cantiga alfonsina la viñeta c) de la nº 47 (folio 70), es negro, peludo, y en él se busca una sensación de amedrantación que no existe en el de Zafra, por el contrario, este es festivo y naturalista.

vegetales

En general, es de gran calidad plástica, restringiendo su paleta a los colores fáciles de trabajar, de encontrar y suficientemente expresivos : el blanco del mortero, el negro humo, el albero y el almagre, tierras naturales de óxidos de hierro de la zona.... Aunque se relaciona con las pinturas de San Isidoro, estos motivos “pueden vincularse con algunos restos pictóricos murales cordobeses de la época”³⁷⁹.

Realizado sobre mortero de cal y arena, tiene dibujo preparatorio tanto grabado como a cuerda y color almagre.

Recientemente (Marzo 1999) ha aparecido, patrocinado por el Instituto de Cultura Hispánico el concurso de restauración de estas pinturas. En él se determina como intervención “el arranque e instalación en soporte rígido” de esas pinturas, de manera injustificada. Las fotografías adjuntas a este trabajo pueden constituir un prueba documental irrepetible del único conjunto con forma circular de este tipo de zócalos, con un estado de conservación muy aceptable.

³⁷⁹ SUREDA, J., *La España gótica :Extremadura*, 1995, p. 381.

GENELOGÍA DE FIGUEROA Y GALLINATO, SEÑORES DE ZAFRA, CONDES DE FERIA (*Apud* G^a CARRAFFA, t. 35. pp.24-30)

Suer Fernández de Figueroa----Sancha Bermúdez Prego de Montaos

Gómez Suárez de Figueroa----Teresa López de Cordova (+1389)

Fernán S. de F. Gómez S. de F. Alonso Hernández de F. **Lorenzo S. de F.**----Isabel Mesía María Gómez de F. Teresa de F.
(Maestre de Santiago, +1409) María de Orozco

Lorenzo María Beatriz Isabel **Gómez S. de F.**---Elvira Laso de Mendoza Leonor Teresa(---Enrique de Guzmán) Catalina María Mencía(---Alonso Pérez
(1^o Sr, de Zafra, +1429) de Guzmán

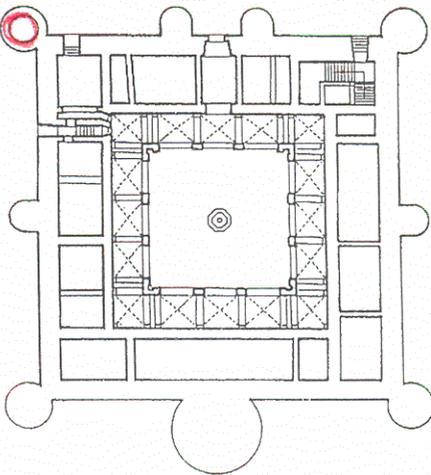
Garcilaso de la Vega Gómez Pedro **Lorenzo S. de F.**----María Manuel Mencía Beatriz Aldonza Elvira Isabel Teresa
(1^o Conde de Feria)

J.Manuel Iñigo Elvira Juana **Gómez S. de F.**----Constanza de Osorio Leonor(---Pedro Ponce de León) María Manuel de F.(---Alvaro de Guzmán) Mencía Beatriz
(+ 1505)María de Toledo

García de Toledo Elvira de F. **Lorenzo S. de F.**---Catalina Fdez de Córdoba María de F. y Toledo Elvira de F. María Manuel

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : BA/02/97

<p>OBRA Castillo de Zafra (Badajoz)</p>	
<p>TEMA Zócalos pintados</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Hasta Marzo de 1999, en la segunda planta de la Torre del Homenaje</p>	
<p>CRONOLOGÍA Mediados del siglo XV</p>	
<p>DIMENSIONES Altura 1,4 m, Longitud, 16,95 m. Forma circular con radio de 2,70 m de radio</p>	
<p>TÉCNICA Pintura sobre mortero de cal y arena al fresco, con dibujo preparatorio a pincel y grabado</p>	<p>ANALÍTICA Esquemas 19a y b</p>
<p>DESCRIPCIÓN Coronado por arquitecturas fingidas, el zócalo se divide en 14 paneles con motivos heráldicos, figuras y motivos geométricos repetidos a modo de azulejos.</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Aunque con suciedad y sales, su estado de conservación es bueno</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 46-16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28 29,30,31,32,33</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA.- VIVAS,M., <i>Glorias de Zafra</i>1901,pp.149-156.-GESTOSO ;J.,1913,pp.8-13.- LAMPÉREZ,V.,<i>Arquitectura civil española</i>,1922,pp.299-300.-MÉLIDA,J.R.,<i>Catálogo Monumental de España. Badajoz</i> ,1926,pp.432-439.-SARTHOU,C.,<i>Castillos de España</i>,1932,pp.317-319.-CROCHE DE ACUÑA F., <i>Zafra, una lección de hª y arte</i>, 1971.-<i>Castillos de España nº72, Zafra</i>,1971.- COOPER, E., <i>Castillos señoriales de España</i>,1980, 281-285, 1364-70.-MAZO ROMERO,F.,<i>El Condado de Feria</i>,1980.-NAVAREÑO, A.,<i>Castillos y fortificaciones en Extremadura</i>,1985, p.26.-CROCHE DE ACUÑA,F.,<i>Zafra</i>,1986.-MOGOLLÓN, P.,<i>El mudéjar en Extremadura</i>,1987, pp. 638-641.-PIZARRO,F.J.,<i>Zafra, Arte y ciudad de señorío</i>,1987.-<i>Monumentos artísticos de Extremadura</i>,1995,pp.653-656.-SUREDA,J.,<i>La España gótica:Extremadura</i>1995,p.378</p>	

9-Museo Arqueológico de Córdoba (Casa Mudéjar)

En 1925 se adjudicó al Museo Arqueológico de Córdoba una casa tradicional, con su entrada en recodo, su compás y tres patios, situada en la calle de Samuel de los Santos 7, en la vecindad de la Mezquita. En las obras de remodelación para su adaptación a salas de exposición aparecieron vinculados con las dependencias del segundo patio una habitación con la tradicional disposición de alañías en sus costado laterales (sólo cuenta con una de ellas), un alfarje pintado con escudos de los Venegas y los Córdoba, arcos con yeserías, capiteles musulmanes, etc.

El conjunto que pertenece al Museo Arqueológico no se trata de una única casa medieval sino de varias unidas y mezcladas en una intrincada red de puertas, escaleras y pisos a distinto nivel. En la segunda planta del segundo patio es donde, bajo varias capas de enlucido, apareció una decoración pintada en disposición de zócalo. La decoración se extiende por la pared orientada a Mediodía y sus vecinas, tanto en una sala como en su alañía adyacente, que para Santos Gener podría ser el dormitorio del señor de la casa.

Cuando fue encontrada se debió pensar en restaurar con el criterio que en aquel momento estaba vigente, conseguir un resultado con el máximo de decoración posible, y así se reprodujeron los mismos motivos con un sentido simétrico que equivoca profundamente la lectura de la obra. Así, por ejemplo Santos Gener nos dice “se conservan casi dos terceras partes de las que existieron en los zócalos de este salón”³⁸⁰. Sin embargo, aún con lagunas, la pintura original se extiende en la sala desde la mitad de un paramento menor hasta la mitad de un paramento mayor (cuarta parte). En la alañía la proporción es aún menor. También es posible que cuando se descubrieran existiera mayor zona conservada.

En la actualidad, una vez el Museo Arqueológico de Córdoba consiguió el edificio donde se ubica en la actualidad, abandonó la casa citada, y se convirtió en almacén de cajas de cartón con los “hallazgos” de las excavaciones del territorio provincial, sin mayor mantenimiento.

El zócalo que tiene una altura de 1,51 m arranca de una zona sin decorar. Sobre

³⁸⁰ SANTOS GENER, S., “Pinturas murales del Museo Arqueológico”, *Anales de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y Artísticos de Córdoba*, 1927-28, p.56.

él, ocupando otros 55 cms más se extiende una simulación de celosía gótica (realizada mediante aplantillado) en balaustrada de donde avanzan con un cierto ritmo unos cuerpos arquitectónico de tres dimensiones coronados por gabletes.

En la zona del zócalo, los distintos paneles se separan por líneas rojas. En esos paneles alternan motivos de entrelazos, de estrellas y ruedas estrelladas de doce con figuras alegóricas entre hojarasca de cardinas. Entre los entrelazos se distinguen dos escudos, uno de ellos de tres franjas horizontales rojas sobre fondo ocre corresponde a la familia de los Córdoba, sobre él un capelo abacial³⁸¹; el otro está muy repintado para poder ser identificado³⁸², en la actualidad presenta un muro de sillares y sobre él, dos torres fortificadas también con sillares.

Según Santos Gener, y una vez leídas las filacterias de las figuras, estas representan las Siete virtudes teologales (tema lógico si el promotor de esta obra era eclesiástico):

Comenzando en orden por lo que existe, la primera figura femenina que nos encontramos, con traje de época y capa con la que protege a los tres niños que la rodean, simboliza la Caridad, y ha sido repetida inversamente en el primer panel de su izquierda en donde no quedan restos de pintura (para el citado autor cordobés allí debería estar la Esperanza).

Esta dama tiene gran interés desde un punto de vista estilístico porque semeja a la que se puede contemplar en la Torre del Homenaje del castillo de Zafra. Más tosca la de Córdoba, pero igual en proporciones, actitud y vestimenta³⁸³ parece como si hubiera sido diseñada aprovechando el dibujo preparatorio en papel de aquella. Hay que tener en cuenta que su vestido de talle alto, escote redondo y amplia falda, y sobre todo su tocado de cuernos que ya se comentó en el capítulo correspondiente a Zafra, es

³⁸¹ varios miembros de la familia de los Córdoba fueron abades de Rute.

³⁸² En la foto de la p.57 del citado artículo de 1928, aparece con grandes lagunas, suplidas en la actualidad por la imaginación del restaurador.

³⁸³ La única diferencia de vestimenta es el añadido del manto, imprescindible desde un punto de vista iconográfico para representar la Caridad.

característico de mediados del siglo XV³⁸⁴. Si es concordante con la probable fecha de realización del conjunto de Zafra, no lo es con la datación de estas pinturas, poco antes de 1500, según los datos aportados por Santos Gener. Esta similitud de ambas pinturas en general, sin entrar en detalles, ya ha sido observada por otros especialistas³⁸⁵.

Dice Gener: "La cara de uno ellos (de los niños) ha desaparecido, así como también el trozo de rollo o cinta que debió llevar la inscripción". Hoy día se ve esa cara completa aunque mal resuelta y la filacteria rehecha vacía.

En el muro norte, a continuación podemos ver a un guerrero armado con capacete de forma apuntada en la cabeza, almofar de gola para protección del cuello y esclavina, cota de cuero con medias mangas recortadas en zarpados, brazal de codal y manopla para la protección de brazos y manos y en las piernas quijotes, rodilleras, canilleras y escarpines en los pies quizás rematados en pico de pato. Desde el siglo XIV el tipo de equipo tiene un carácter mixto, combinando elementos de mallas con las nacientes piezas de arnés, como ocurre en este ejemplo donde utiliza quijotes con escarpines. Siguiendo a Alvaro Soler pudiera ser un equipo de finales de la Edad Media, aunque no se pueda precisar su fecha³⁸⁶.

La filacteria dice "Diligat te Domine fortitudo mea". Va armado con hacha y escudo o adarga. Representa la Fortaleza. Y es la figura que mejor se conserva de todo el conjunto manifestándose en ella el artista cuidadoso y meticoloso al representar con realidad hasta los mínimos detalles (por ejemplo las uniones de las distintas piezas de la armadura).

La siguiente figura es una figura femenina con un complicado peinado alto y un nimbo. Según Gener, su inscripción decía "... (omni)bus hominibus", indicando que antes debería haber la palabra "Pax". Hoy día se lee todo "pax omnibus hominibus", no

³⁸⁴ Aquí, los cuernos más reducidos de volumen pueden corresponder a una última época de esta moda, hacia 1480. Los últimos ejemplos fechados están en la sillería del coro de la Catedral de Sevilla, de Nufro Sánchez (BERNIS, C, 1978, *opus cit*, p.101).

³⁸⁵ SUREDA, J., *La España Gótica: Extremadura*, 1995, p. 56, señala esa semejanza entre los dos conjuntos.

³⁸⁶ SOLER, A., *La evolución del armamento medieval en el reino castellano leonés y al-andalus*, Madrid 1993, pp. 195-198, y Figs. correspondientes.

sin la ayuda de un pincel retocador. La primera palabra era imposible que existiera ya que allí había un tabique que destrozó parte de este panel. La figura lleva manto forrado en su interior con armiño que recoge con su mano izquierda en su cintura. Sería el símbolo de la Paz o la Prudencia.

De la figura que sigue sólo queda un fragmento en la parte baja que coincide con la zona inferior de otra túnica femenina y la palabra “Justicia”.

Dentro de la alanía se nos muestra otra figura, de tamaño más reducido que las demás, es otra mujer nimbada, con larga caballera y abrazada a una cruz., en su parte inferior, hoy imposible de ver³⁸⁷.

El mismo autor Samuel de los Santos Gener nos ofrece otra noticia de gran interés. Buscando en el archivo datos acerca de la familia de Córdoba, D. José de la Torre y el Cerro halló en el archivo de protocolos³⁸⁸ un documento donde, según ese autor, se decía que “D. Antonio de Córdoba, caballero veinticuatro de esta ciudad encargó a fines del siglo XV al pintor Pedro Romana que hiciese una obra de pinturas en las casas de su morada, las cuales sólo realizó el pintor citado en sus dos terceras partes, por lo cual el nueve de octubre de 1500 por escritura otorgada ante el escribano Pedro González, el referido Pedro Romana cede la terminación de las pinturas al pintor Pedro Fernández”. Examinado el documento con detenimiento³⁸⁹, no podemos asegurar que se refiera a estas pinturas ya que no cita de qué casas se trata, ni el tema del trabajo citado, ni ningún otro dato que lo ponga en relación, salvo el apellido “córdova”, concordante con los escudos de las pinturas, y la cita “las casas de su morada”, alusión a una vivienda formada por varias casas, como en este caso ocurre (y era muy común a finales de la Edad Media). Tampoco existe ningún dato en contra. Como curiosidad, citar que la paga por el trabajo era tanto en maravedíes como en trigo, hecho muy habitual en los contratos de esa época.

³⁸⁷ Esta habitación es utilizada en la actualidad como almacén, multitud de objetos se adosan a las paredes.

³⁸⁸ En la actualidad con la referencia A.H.C Co.Of.18,leg.8, fols 574 y 575.

³⁸⁹ Reproducido en el Anexo de Documentos con el nº 6.

Nieto Cumplido dató este tipo de pinturas en la zona cordobesa antes del primer cuarto del siglo XV, ya que, según sus argumentaciones, con Enrique II la nobleza cordobesa se ve enriquecida y sujeto de sus mercedes por el apoyo que le habían prestado, esa opulencia se traduce en una vuelta a la ornamentación gótica. Medianero Hernández opina respecto a la propuesta de Santos Gener “Hoy por hoy es insostenible esta atribución por los nuevos datos documentales parecidos sobre estos dos pintores y, sobre todo, por el mejor conocimiento de su obra, poco relacionable con las figuras de estos zócalos”³⁹⁰.

Pedro Romana es un pintor muchas veces citado en documentación del Archivo cordobés³⁹¹, y el documento de 1500 se refiere al mismo personaje que los otros ya que se cita como “hijo de Alonso Sanches”. Por cierto, ese pintor alcanzó tal prestigio en la Córdoba del siglo XV y comienzos del XVI que además de llegar a ser veedor del gremio de pintores (año de 1516, documento nº 133), fue designado por los señores del Concejo para redactar las Ordenanzas (trabajo al que renunció) en 1493 (documento nº 66), esas Ordenanzas de Córdoba tan comentadas en la Primera parte de este estudio.

Estudiado por Angulo³⁹², todas sus obras conocidas son realizadas en madera para retablos. Esas obras conocidas de Pedro Romana, desde luego no tienen mucho que ver con estas pinturas murales, por ejemplo comparando los ángeles de la parroquia de Espejo con los niños de la Caridad las diferencias son muy grandes. ¿Esas diferencias se deben a un cambio de técnica, a una mala conservación de la decoración mural donde se ha perdido la pintura y nos encontramos ante el esqueleto, el bosquejo de unas pinturas comenzadas a fresco y pensadas para ser rematadas a óleo, o se trata de otro encargo ?-

En esta obra el muro es de tapial con refuerzo de verdugadas de mampuesto

³⁹⁰ MEDIANERO HDEZ, J.Mª, *La pintura trecentista en Andalucía*, 1987-88, p. 286.

³⁹¹ DE LA TORRE Y EL CERRO, J., *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba 1988, pp. 22, 23, 24, 31, 39, 44, 49, 50, 51 y 55.

³⁹² ANGULO IÑIGUEZ, D., “Pintores cordobeses del Renacimiento”, *AEA* 64 (1944), pp.226-244. Lo cita como autor del retablo de la parroquia de Espejo. En realidad, y de acuerdo con la restauración recientemente llevada a cabo en estas tablas, sólo está firmada una de ellas, y la autoría parece deberse a distintas manos en las diferentes obras.

irregular y sobre él existen dos capas de revoco, la más interna y de mayor grueso, contiene un alto porcentaje de arcillas va mezclada con paja, la superior es de cal y arena y su grueso medio es de 5 mm. El colorido es muy limitado, los colores empleados son el blanco, el negro, el ocre amarillo o albero y el rojo o almagre. Antes de pintar se dividió el espacio mediante cuerda teñida en rojo que marcó las divisiones horizontales y verticales. después se siguió dibujando los entrelazos con dibujo grabado, seguramente con ayuda de compás (para las divisiones del círculo, base de las estrellas) y regla o cartabón para tirara las líneas rectas. A continuación se aplicaron los colores planos, sin clarooscuro³⁹³, aunque en algunas zonas, como el cuerpo del caballero se ve una cierta intencionalidad de representar el bulto redondo. Con lo que se puede apreciar en la actualidad, tan repintado, pero tan falto de colorido, no se puede afirmar que nos encontremos ante la obra tal como se veía en origen. Podría estar sin acabar, o habiendo perdido su capa superior.

La única zona trabajada con estudio de planos y sombras es la arquitectónica de la coronación, que parece estar hecha por otra mano que el resto de la decoración. Santos Gener interpreta que la división entre Pedro Romana y Pedro Fernández se realizó en sentido vertical, es decir el primero desarrolló la iconografía hasta un punto (las figuras de la Caridad, Fortaleza y Justicia) y el resto el segundo. Hay gran similitud estilística entre la mano que realizó los niños de la Caridad y el que pintó la Fe.

El gran cambio, con un concepto diferente de la perspectiva, con fórmulas técnicas distintas para resolver los dibujos repetidos, claramente se distingue en sentido horizontal entre los paneles y el friso superior, más adelantado en recursos. Por otro lado, entre esas dos partes se distingue una junta de jornadas distintas ¿No nos está indicando dos intervenciones distintas superpuestas en sentido horizontal, o la intervención de un taller con pintores de distinta especialización ?

³⁹³ Angulo lo incluye en "gótico lineal", aunque su fecha resulta anacrónica para pertenecer a esta corriente, quizás por su carácter popular.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : CO/01/95

<p>OBRA.- Casa Mudéjar (antiguo Museo Arqueológico de Córdoba)</p>	
<p>TEMA Zócalos pintados</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Sala y alcoba adjunta de segunda planta</p>	
<p>CRONOLOGÍA Finales del siglo XV</p>	
<p>DIMENSIONES Altura 2,06 m. Cuatro espacios de largo :a y d) 3,40 m, b) 8,80 m, c) fragmento de 53 x 35</p>	
<p>TÉCNICA.-Mortero de cal y arena y pintura al fresco con dibujo preparatorio de cuerda teñida en rojo y grabado</p>	<p>ANALÍTICA Esquemas 6a y 6b, 7.</p>
<p>DESCRIPCIÓN Rectángulos coronados por celosía gótica realizada mediante plantilla. En los paneles alternan dibujo de entrelazos y estrellas con figuras alegóricas de las Virtudes.</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Muy precario, sobre todo teniendo en cuenta que es utilizado como almacén en la actualidad. Fueron restauradas con el criterio de que lo más importante no era la consolidación sino el repinte, inventando una composición con figuras invertidas.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 24-1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17, 18,19,20,21</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA.- A.H.C Co.Of.18,leg.8,fols 574 y 575.-SANTOS GENER,S., "Pinturas murales del Museo arqueológico" <i>Anales de la Comisión Prov. de Monumentos históricos y artísticos de Córdoba</i> 1927-28,pp.52-64,-SANTOS GENER,S., "Pinturas murales de la casa del Museo Arqueológico de Córdoba", <i>AEA XIV</i> (1941), pp.240-248.-ANGULO IÑIGUEZ, D., "Pintores cordobeses del Renacimiento", <i>AEA 64</i> (1944),pp. 226-244.-GUDIOL, J., <i>Pintura gótica, Ars Hispaniae IX</i>, 1955, pp. 48 y 51.-NIETO CUMPLIDO, M., <i>Pintura medieval cordobesa</i>, 1974, sin p.- MEDIANERO HDEZ, J. M^a., <i>La pintura trecentista en Andalucía</i>, 1987-88, pp. 281-287.-DE LA TORRE Y EL CERRO,J., <i>Registro Documental de Pintores cordobeses</i>, 1988, p. 31.-PAREJA,E., <i>El arte de la reconquista cristiana</i>, 1994,p.409.-</p>	

10-Monasterio de la Rábida (Huelva)

Localizado en la desembocadura del río Tinto, el propio nombre de “La Rábida”, derivado de “ribat”, ya nos está hablando de un lugar de recogimiento, pero también de vigilancia y defensa³⁹⁴. Una bula en 1412 de Benedicto XIII concedía licencia a una reducida comunidad de franciscanos para establecerse en el “eremitorio de Santa María de la Rábida”, en el que había ya “fabricada una iglesia y edificadas algunas casas”³⁹⁵.

En 1437, Eugenio IV otorgaba indulgencias a aquellos que colaborasen en las obras. Al parecer se comenzó por la iglesia, después de continuó por el claustro y portería, para complementarse con el convento y el segundo claustro.

La construcción de estilo sobrio, por tanto, corresponde al tipo de arquitectura andaluza de mitad del siglo XV de recursos económicos limitados, y se centra alrededor de un patio que en su origen no contaba más que con una sola planta.

A partir de 1449, dentro de un periodo de Conventualidad, aparecen documentadas donaciones³⁹⁶. En este marco de prosperidad es donde se puede concebir la ornamentación del convento.

En 1494 la Orden pasó a ser de observantes³⁹⁷, reforma que promovieron los Reyes Católicos de la mano de Cisneros.

³⁹⁴ De tiempos anteriores, Velázquez Bosco nos cuenta que en este mismo lugar se levantaba un templo a Proserpina (VELÁZQUEZ BOSCO, R., *El Monasterio de la Rábida*, 1975, pp. 50-51).

³⁹⁵ Según un manuscrito del P. Coll los templarios se establecieron en La Rábida hacia el 1200, y se lo cedieron a los franciscanos en 1221, donde fundaron un convento en 1261, fechas las primeras anteriores a la reconquista (*apud* VELÁZQUEZ BOSCO, R., *El Monasterio de la Rábida*, 1914, pp. 26-27).

³⁹⁶ como el de la isla de Saltés y las villas de Higuera y Villanueva, del legado de Juan Alonso Pérez de Guzmán.

³⁹⁷ Como explica el Padre Ortega los cambios continuos que sufre esta comunidad de conventual a observante, a merced de las disposiciones papales. Se traducen en un distinto régimen económico, las rentas las disfruta el convento o vuelven a manos de sus antiguos dueños o donantes en tiempos de Observancia, o a otros conventos cuyas reglas les permitan tener bienes temporales (ORTEGA, A., *La Rábida. Historia Documental y Crítica*, 1925,p.257). Desde Cisneros hasta el siglo XIX sus fincas aparecerán en poder de los Condes de Niebla y las monjas de Santa Clara de Moguer.

No constan nuevas reformas constructivas hasta mediados del siglo XVII, cuando se construye la parte superior del claustro interior, tabicándose las dos puertas que subían desde el claustro mudéjar al tejado, ya innecesarias, que también tenían zócalos pintados. El edificio se vió afectado por el terremoto de Lisboa, tras él, la portería se construye de nuevo, se reparan grietas y se rehacen los tejados. En algún momento se ocultan las pinturas del claustro, seguramente muy dañadas por las sucesivas intervenciones y los acontecimientos, tras manos de encalado y previo picado para facilitar su agarre.

La ex-claustración de la comunidad, promovida por la Desamortización se produjo entre 1834 y 1836, comentándonos Madoz el abandono y ruina en que cayó el monumento³⁹⁸.

En la visita efectuada por los Duques de Montpensier al monasterio en 1850 lo encontraron abandonado y en pésimo estado de conservación, lo que les movió, de acuerdo con la Diputación de Huelva, a promover su restauración, regalando pinturas y el retablo mayor de su iglesia.

Por Real Orden del 23 de Febrero de 1856 fue declarado Monumento histórico-artístico, concretándose en 1882 la idea de celebrar allí el Centenario del Descubrimiento de América.

En 1891 D. Rodrigo Amador de los Ríos lo describe así :” ...contemplaban nuestros ojos llenos de desencanto y estupor aquella parte del convento que soñábamos quizás llena de memorias de otros tiempos.. no había quedado indicio, ni aún el más leve de su antigua arquitectura, perdido acaso entre los escombros de los derrumbamientos posteriores al año de 1835”.

Es en el año de 1891 cuando se comenzaron las obras de restauración, encomendándose a Ricardo Velázquez Bosco, contando con la colaboración de Estanislao Ocaña Pastor.

Entre esas intervenciones se encontraba “el claustro del siglo XV, en el cual ha bastado arrancar los guarnecidos de yeso que habían cambiado la forma de sus pilares y arcos, para que éstos aparecieran, y las paredes, en las que se hallaron algunos restos de pintura salvados afortunadamente, ya por haber quedado ocultos entre otras construcciones adicionadas, bien porque más adheridos a las mismas paredes fuera más

³⁹⁸ MADDOZ ; P., *Diccionario geográfico*, T, XII, 1946-1950, p. 626.

difícil destruirlos. Creyeron, sin duda, más artístico forrar de blanco las paredes que conservar las deterioradas pinturas. El haberse encontrado de éstas, como hemos dicho, restos bastantes para restaurar por completo esta decoración, ha permitido realizar esta importante obra, con todos los elementos de la composición antigua, no habiendo sido preciso, por tanto, inventar ni tomar de ninguna otra parte elemento ni fragmento alguno para poder restablecer, y de modo completo, la decoración del patio³⁹⁹.

El propio Velázquez Bosco, cuando entró en el monumento, ante los revestimientos de las paredes blancos lo califica de “ un vulgar y moderno cortijo ”⁴⁰⁰. Sin embargo, a lo largo de la intervención su entusiasmo crece a raíz de un fortuito hallazgo :” El desprendimiento de un pequeño trozo del estuco que guarnecía uno de los pilares de la galería que rodea el claustro principal, hizo ver que aquella vulgar columna de lisos paramentos de mortero y yeso encerraba una obra anterior seguramente al siglo XVI. Quitada la espesa capa del mortero que lo cubría, apareció el pilar ochavado con su basa y capitel, todo él de ladrillo agramilado, que era claro y suficiente testimonio para comprobar que allí existía un monumento del estilo que yo no dudaría en clasificar y denominar *morisco-sevillano* ”⁴⁰¹.

Ante este descubrimiento y el de las escaleras tapiadas y ornamentadas, es lógico suponer la euforia de esa restauración por devolver al monasterio “su auténtico carácter”. Sin embargo, como resultado de esa excesiva búsqueda de la traza y decoración mudéjares del edificio, esta restauración se centró en acentuar esta peculiaridad hasta rayar en la hipótesis, siendo tema de polémica desde su inauguración.

Podemos citar en este sentido los comentarios del P. Ortega o los de su actual arquitecto restaurador, Alfonso Jiménez, que califica esa intervención de “mimética”. De las obras del claustro el citado arquitecto dice :” También actuó de forma decisiva sobre las pinturas del claustro mudéjar, restaurándolas casi en su totalidad, las obras se hicieron contra reloj, en sólo año y medio, y pronto se resintieron en su calidad y

³⁹⁹ Tomado de *Ricardo Velázquez Bosco*, Catálogo de la exposición celebrada en Madrid 1990-91, pp. 111-112. Por el tono, parece recogido del propio Velázquez Bosco, pero sin citar referencia.

⁴⁰⁰ VELÁZQUEZ BOSCO, R., *El Monasterio de la Rábida*, Madrid 1914, p. 46 .

⁴⁰¹ VELÁZQUEZ BOSCO, R., *opus cit*, 1914, p. 48.

acabados, de tal manera que las referidas pinturas presentan hoy multitud de parches y tonalidades diferentes, sin que el visitante medio sepa distinguir lo nuevo de lo viejo⁴⁰²....El trabajo de Velázquez Bosco en la Rábida puede considerarse perfectamente impostado en la teoría y técnica de restauración de su tiempo, es más, con todos sus defectos, que, insistimos, son de la época y no de la exclusiva responsabilidad del arquitecto, la obra realizada fue de lo mejor que se podía dar en el plazo y circunstancias que hemos indicado, no sabemos que hubiera sido de la Rábida de caer en manos de un neo-medievalista”.

Pareja⁴⁰³ nos comenta esta actuación como teñida en un criterio historicista no muy bien encaminado: para “devolverle” su aspecto mudéjar (aspecto que Velázquez Bosco idealizó, sustituyendo el desconocimiento por la imaginación) quitó el mortero de muros y pilares, demolió el coro, la cerca del compás y la bóveda de la nave de la iglesia del XVIII, que sustituyó por una artesa de madera.

Los fragmentos de pintura mural aparecidos, de los cuales no hay constancia ni gráfica ni escrita de sus dimensiones, localización o tratamiento aplicado, estaban picados para un enlucido posterior, salvo los que ornamentaban las escaleras tapiadas. La restauración, de quien no conocemos el nombre de sus autores consistió fundamentalmente en una restitución total del conjunto ornamental. Para ello, cuando faltaban datos para completarlo se volvía la mirada al claustro de los Muertos de san Isidoro, y sin ningún pudor, se copiaban sus modelos. Por lo que se puede apreciar en la actualidad, dado el estado de conservación diferenciador entre la pintura original (al fresco) y la realizada en 1891 (que no es al fresco), la cantidad de restos originales (menos de la cuarta parte) no justifican en absoluto una reintegración de tal magnitud,

⁴⁰² Precisamente esa deficiente técnica de ejecución de lo nuevo frente al original facilita en la actualidad el reconocimiento de una zona y otra, lo realizado en 1891 se encuentra o desaparecido o en estado avanzado de deterioro.

⁴⁰³ PAREJA, E., *El arte de la Reconquista cristiana*, Sevilla 1994, p. 219.

confusa, con repintes sobre el original “unificadores”, pero que ya ha pasado a ser un testimonio historicista que nadie se atreve a borrar⁴⁰⁴.

Dos son las zonas donde se localiza pintura mural, el claustro y la iglesia.

En la iglesia, privada de sus bóvedas barrocas, destaca la decoración del frente de sus tres capillas laterales, adosadas al cuerpo de la nave en el lado del Evangelio y con arco apuntado, en la que se ve un marcado influjo italiano de ascendencia bizantina, muy diferente a la del claustro que luego veremos. Se trata de una imitación de despiece de materiales fingidos de manera que el resultado es un mosaico⁴⁰⁵ que se extendía por zócalos, archivoltas, jambas y entrepaños y que enmarcaba unas figuras de las que únicamente queda, como testimonio, una mano y un fragmento de paño en uno de los pilares divisorios de las capillas. Varios elementos (flores cuadrifolias y otros) recuerdan al arte de la Italia del Norte, o a las decoraciones de los altares de Palermo⁴⁰⁶. En la actualidad el repinte, invasor, hace imposible distinguir la parte original.

El claustro está formado por arcos de medio punto peraltados que se apoyan en pilares octogonales de ladrillo y capiteles cúbicos con ángulos recortados. En él la decoración parietal se extiende a modo de zócalo de altura 2,35 m y está dispuesta en la división horizontal tradicional de cuatro niveles, zócalo propiamente dicho, entrepaño, cornisa y crestería.

La cornisa está decorada con ménsulas o canecillos en perspectiva. La crestería está constituida por formas cruciformes y triangulares de raigambre gótica. El zócalo está decorado por los prismas de tres dimensiones, cúbicos, con una cuadrícula grabada de dibujo preparatorio. Si en Santiponce este motivo representa casas en perspectiva,

⁴⁰⁴ Ver PINILLA, E., *Pinturas medievales de la Rábida. Su conservación*, 1987. En esta propuesta de tratamiento, propone la restauración, con arranque, de los fragmentos originales. De lo añadido, a pesar de calificarlo negativamente no aclara si debe permanecer o desaparecer.

⁴⁰⁵ Llamado florentino consistía en una taracea de mármol, marfil, hueso y maderas finas.

⁴⁰⁶ VELAZQUEZ BOSCO, R., *El Monasterio de Nuestra señora de la Rábida*, 1975, p. 161 nombra la arqueta de la Capilla Palatina. En ese estudio, ver dibujos de estas decoraciones pp. 163-164.

aquí su decoración se ha reducido a simples ventanas de arco de herradura⁴⁰⁷, a modo de llaves.

El entrepaño se compone por paneles o rectángulos separados por franjas de motivos aplantillados y puntas de diamante en los ángulos. En ellos alterna la decoración de un motivo geométrico repetido (sebka, círculos, flores, etc) o la de una sola composición de entrelazo (estrellas y ruedas de doce) con la vegetal gótica de cardinas. Entre la decoración de esos paneles destaca la heráldica de un torreón almenado abrazado por un árbol. Para González Gómez es la representación del antiguo eremitorio de la Rábida y el símbolo de la Fe, de la Iglesia y Cristo⁴⁰⁸. A parecidas conclusiones llega Pinilla, tras desechar razonadamente la hipótesis de que fuera la divisa de la villa de Palos (que no tenía en ese tiempo), de Moguer, o de las familias de López Zúñiga, Pérez de Guzmán o Medina Sidonia, relacionadas con el monasterio⁴⁰⁹.

De colores planos, esta decoración sólo presenta sombreado en las arquitecturas fingidas, en general su realización es más tosca que la de San Isidoro.

Velázquez Bosco nos comenta de estas pinturas “que sustituyen a los alicatados de mosaico de barro esmaltado de la Andalucía hispanomusulmana, de los que tan notables obras enriquecen los monumentos de Granada, Sevilla y Córdoba...estos tenían que ser entonces caros...y así sólo se empleaba en construcciones hechas por corporaciones o personas bastante ricas para poder costearlas...”⁴¹⁰. El decorar las paredes con pintura en vez de con alicatados no constituía simplemente una sustitución económica sino una opción elegida en base a una tradición y a un gusto determinados, ejemplo claro de ello lo tenemos, como ya vimos, en la Alhambra, donde en los salones más íntimos (harén, Peinador de la Reina, retrete, etc) se prefirió la ornamentación

⁴⁰⁷ VELAZQUEZ BOSCO, R., *Ibidem*, p. 177, relaciona este motivo con la Arquitectura persa, con ejemplos romanos de Nimes y el arte chino, con azulejos del Alcázar y de la Casa de Pilatos.

⁴⁰⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M., “La pintura mural gótico-mudéjar en los lugares colombinos”, *Actas del I Congreso de historia de Andalucía*, 1978, p. 245.

⁴⁰⁹ PINILLA, E., 1987, *opus cit*, pp. 33-34.

⁴¹⁰ VELÁZQUEZ BOSCO, R., 1975, *opus cit*, p. 171.

pintada, que permite mayor libertad de ejecución y consigue resultados menos fríos, al alicatado, y no por razones de costo especialmente.

La técnica con que están realizadas las pinturas, tanto las del claustro como las de la iglesia está descrita y documentada en el trabajo de Elisa Pinilla⁴¹¹, basada en la analítica. Sobre un muro de tapial, los morteros sons de cal y arena, con color rojizo debido a arcillas, con la introducción de paja machacada. La coincidencia exacta de materiales (por ejemplo arenas características del río Tinto) la lleva a la conclusión que los dos conjuntos de pinturas fueron realizados en un mismo tiempo. Sobre ese mortero la pintura fue realizada al fresco⁴¹², con pigmentos de tierras naturales (óxidos de hierro en su mayoría) y negro humo, utilizando también el color propio del mortero como fondo. Según Pinilla, la técnica del fresco aquí no puede funcionar por el muro de tapial, por lo que se realizó en una técnica “fresco-seco”. Según su teoría⁴¹³, tanto el tapial como el mortero de cal, para evitar la humedad, estaban secos al empezar a pintar. Al no existir aglutinante orgánico añadido, explica la adherencia de la pintura gracias a ir “humedeciendo al pintar”, para regenerar el poder aglutinante de la cal. Imposible, un mortero de cal una vez carbonata, no se regenera su capacidad de agarre, ha pasado de hidróxido cálcico a carbonato cálcico, reacción química irreversible. Esta explicación, además de incorrecta de denominación⁴¹⁴, es errónea, se puede realizar perfectamente una pintura al fresco sobre un mortero de tapial.

⁴¹¹ PINILLA, E., *opus cit.* 1987, pp. 20-25. Analítica realizada por Guillermo G^o Ramos, Universidad de Sevilla, pp. 37-47.

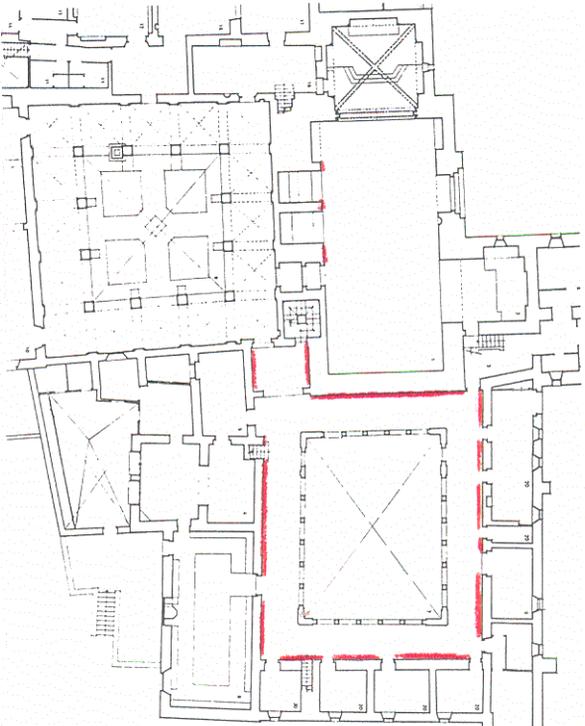
⁴¹² Su analítica no ha detectado ningún tipo de aglutinante orgánico.

⁴¹³ PINILLA, E, 1987, *opus cit.*, p. 20.

⁴¹⁴ Discutido con mayor profundidad en RALLO, C., “Técnica de ejecución de una pintura mural sevillana”, en *Boletín de Arte*, Málaga 1992, p. 53; MORA, P., 1983, *opus cit.*, p. 15 :”...el término fresco-seco se debe evitar porque constituye una contradicción de términos...se descartará igualmente la expresión ambigua de “mezzo-fresco” que está vacía de todo sentido preciso, porque la pintura se aplica forzosamente, sea sobre mortero húmedo, y se trata entonces de fresco, sea sobre el mortero seco, y se trata entonces de una técnica al seco”.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : HU/02/98

<p>OBRA Monasterio de la Rábida (Huelva)</p>	
<p>TEMA Decoración de arcos y enjutas en la iglesia, zócalos en el patio mudéjar</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Frentes de las capillas laterales de la iglesia, patio mudéjar y vestíbulo</p>	
<p>CRONOLOGÍA Segunda mitad del siglo XV</p>	
<p>DIMENSIONES Imposible de conocer las medidas de la pintura original</p>	
<p>TÉCNICA.- Pintura al fresco con colores naturales, sobre mortero de cal y arena con pajas. Dibujo preparatorio grabado y a pincel</p>	<p>ANALÍTICA Ver propuesta de restauración, PINILLA, E., 1987, pp. 37-47 (analítica de G^a Ramos)</p>
<p>DESCRIPCIÓN Dos conjuntos, en la iglesia de influencia italiana-bizantina. En el claustro, alto zócalo con motivos de cardinas góticas y entrelazos hispanomusulmanes</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Muy fragmentarias y en no buen estado de conservación. Restauradas en 1891 bajo la dirección de Velázquez Bosco, presentan una reconstrucción mimética y repintado general, no justificable con los criterios actuales de restauración.</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 101-22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37 102-0.1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA.-MADOZ,P.,<i>Diccionario geográfico</i>, t.XII, 1950,p.626.-AMADOR DE LOS RÍOS, R.,<i>Huelva</i>, 1891, p.323 y ss.- VELÁZQUEZ BOSCO, R., <i>El Monasterio de la Rábida</i>, 1914.- G^a NARANJO,J, <i>La Rábida</i> (sin fecha).-ORTEGA,A.,<i>La Rábida. Historia Documental y Critica</i>, 1925.-VELÁZQUEZ BOSCO, R.,<i>El Monasterio de Nuestra Señora de la Rábida</i>, 1975.-FALCÓN, T., <i>Documentos para el estudio de la arquitectura onubense</i>, 1977.- GÓNZALEZ GÓMEZ,J.M.,”La pintura mural gótico.mudéjar en los lugares colombinos”, <i>Andalucía Medieval</i>, 1978, pp.229-247.- JIMÉNEZ, A., <i>Huelva Monumental</i>, 1980.-PINILLA, E. <i>Pinturas medievales de la Rábida. Su conservación</i>, 1987.-RAMÍREZ MORENO,N.,<i>Andalucía americana</i>, 1989,pp.95-101.-Ricardo Velázquez Bosco,1991.-PAREJA,E.,<i>El arte de la Reconquista cristiana</i>, 1994,varias pp -</p>	

11-Castillo de Luna (Rota, Cádiz)

La conquista de la ciudad de Rota fue realizada por Fernando III el Santo en 1241 y en 1263 fue recuperada nuevamente y de manera definitiva por Alfonso X. El antiguo ribat musulmán (castillo-monasterio) que daba nombre al lugar denominado "Rabeta-Ruta" (Fuerte de la Frontera) y que defendía la entrada a la bahía de Cádiz, fue reutilizado y ampliado como punto defensivo hacia el Atlántico.

Según Barrantes Maldonado su erección se debe a Guzmán el Bueno ya que formó parte del señorío que Sancho IV le dió en 1295⁴¹⁵. Más adelante, al casar en 1303 su hija Isabel de Guzmán con D. Fernán Ponce de León, este castillo y sus territorios son entregados como dote, pasando a formar parte de los bienes de la Casa de Arcos. En el torreón se conserva el escudo del león rampante, armas de su hijo, D. Pedro Ponce de León⁴¹⁶.

Otros especialistas, como Gestoso, Manuel M^a Cañas o Juan Caro, fechan la edificación ya en el siglo XV. A comienzos del siglo XVI la familia Ponce de León transformó el castillo en residencia palacial, edificando en su interior un gran patio central (de dimensiones 29,42 x 16,52 m) y cuatro crujías, con arcadas de medio punto y rebajadas, ya dentro de un estilo Renacimiento. Gestoso lo atribuye al duque Don Rodrigo II, fallecido en 1530⁴¹⁷.

En pleno abandono, en 1909 es adquirido el edificio por el Marqués de San Marcial que lo restauró como residencia veraniega. En la mitad de este siglo, D. José León de Carranza lo compra para centro de enseñanza de una comunidad religiosa

⁴¹⁵ BARRANTES MALDONADO, "Ilustraciones de la Casa de Niebla", en *Memorial histórico español*, R. A. de la Historia, Tomos IX, Madrid 1857, p. 177 nos dice : " Don Alonso Pérez hizo en esta tierra que le dió el Rey tres castillos en cientos sitios donde paresçia aver avido poblazion, el uno se llamaba Rota, que está sobre el mar grande, poco más de dos leguas de la ysla de Cádiz, el otro se llamva Regla...e llamase agora Chipiona, e el otro Terrabuxena...".

⁴¹⁶ Nos cuenta GESTOSO Y PÉREZ, J., "Apuntes históricos descriptivos de la iglesia y el castillo de Rota", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz* 16 (1911), p.130. que antes de casares con D^a Beatriz de Exérica ese "león leonado en ca,po blanco" era su enseña.

⁴¹⁷ GESTOSO Y PÉREZ, J., 1911, *opus cit*, p.129 , aunque sin fundamentar esta datación.

salesiana y hospital de beneficencia municipal. En la actualidad, pertenece al Ayuntamiento de Rota y se está restaurando nuevamente para esta institución.

Las dos zonas que constituyen el monumento, edificadas con materiales de mampostería y sillares de piedra calcárea y arenisca, están claramente diferenciadas: la fortaleza medieval, y los dos patios de fecha posterior, uno de ladrillo agramalido, descrito por Gestoso en 1911 (p.131) y hoy desaparecido y el otro, de galerías porticadas de piedra. Este último, a pesar de este material, recuerda a los patios mudéjares de Andalucía y Extremadura, columnas con basas y basamentos, conjunto organizado mediante alfiles, pilastrillas adosadas...Las cuatro alas se remataban por antepecho de piedra calada y tallada con diferentes motivos decorados en estilo gótico. Recuperado y recolocado en las últimas obras de restauración un frente de ese antepecho que estaba mal ubicado en la parte superior de la torre, se ha reproducido el resto.

En la crujía norte de este patio se conserva un fragmento de zócalo de pinturas hispanomusulmanas, restauradas recientemente⁴¹⁸. No sería la única zona pintada, seguramente las cuatro crujías presentarían decoración semejante (como los claustros de San Isidoro y la Rábida), e incluso otras zonas del castillo estarían ornamentadas⁴¹⁹.

La composición de las pinturas es la tradicional: está estructurada mediante rectángulos, alternando paños (1,75 x 1 m, de media) y entrepaños (1,75 x 0,40 m, aproximadamente) con remate de merlones escalonados. Su parte inferior, de 0,75 m aproximadamente, no se ha conservado, rematándose por abajo lo existente por dos bandas rojas donde se introducen rombos con un cierto ritmo (tres correspondiendo a cada paño, uno a cada entrepaño).

Los temas también son los mismos que en san Isidoro de Santiponce, Santa Clara de Córdoba, monasterio de la Rábida: temas hispanomusulmanes mezclados con

⁴¹⁸ RAMÍREZ LÓPEZ, I., RODRÍGUEZ MÉNDEZ, C., *Restauración. Zócalos de Pintura Mural (s. XV-XVI), Claustro del Castillo de Luna*, Rota 1997.

⁴¹⁹ Gestoso nos comenta que en 1911 buscó, sin éxito, restos de pinturas de un “salón bajo de la izquierda”, en donde, según un manuscrito del siglo XIX “facilitado por el señor vicario D. Florencio Delgado”, se descubrió ornamentación pintada en las obras de remodelación llevadas a cabo tras la invasión francesa en 1812 (*opus cit*, p.131).

otros más goticistas.

Entre los primeros se pueden observar motivos de sebka (paños C y F, según nomenclatura de la restauración), de entrelazos (paños G), de lacería centrada por un sino o estrella (paños D e I), rosetones formados por arquillos entrelazados (paños B y H)...

Entre los temas vegetales podemos constatar tanto guirnaldas de hojas de acanto góticas (iguales a las de San Isidoro, entrepaño F-G), como composiciones simétricas ya más clásicas (entrepaños A-B y B-C), tema novedoso respecto a los lugares anteriormente citados. Por último, también se presenta el tema de azulejos cuadrados compuestos con alfardones (paños A) y el cubo de tres dimensiones, ambos temas ya provenientes de tiempos clásicos como vimos en San Isidoro. A destacar una figura ecuestre en el entrepaño H-I⁴²⁰, y un escudo con dos lobos (heráldica de los López de Ayala, paño B).

Aunque no se conoce la datación exacta de estas pinturas, corresponden al conjunto de San Isidoro del Campo, Córdoba y Huelva, lo cuál las fecha de finales del siglo XV; como corroboración a esta propuesta el escudo corresponde a D^a María López de Ayala, esposa de Don Pedro Ponce de León (1387-1448), primer Conde de Arcos. Estas fechas corresponden con la datación propuesta por Gestoso para el patio de los Evangelistas en San Isidoro del Campo (1431-1436). Sin embargo, como en el otro caso citado, el encargo de estas pinturas podría corresponder a su hijo el famoso D. Rodrigo Ponce de León ⁴²¹(1443-1492), ya que, habiendo desaparecido parte de la ornamentación, cabe dentro de lo probable, existiera entre ella también el escudo de su padre (los dos apellidos del mecenas).

Para mayor paralelismo entre este monumento y el monasterio jerónimo, sus respectivos señores (en este momento D. Rodrigo Ponce de León, Marqués de Cádiz y

⁴²⁰ Esta figura va tocada por un gran sombrero. Nos dice a este respecto BERNIS, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos.II-Los hombres*, Madrid 1978, pp. 125-127 :” En el siglo XV, era clara la distinción entre el sombrero y los otros tocados. La misión del bonete era adornar, se llevaba puesto a todas horas. El sombrero se usaba para protegerse del sol cuando se caminaba al aire libre” (“sombrero” de “sombra”).

⁴²¹ En este tiempo la residencia de los Ponce de León en Rota es visitada por los Reyes Católicos.

D. Enrique Pérez de Guzmán, segundo Duque de Medinasidonia, Conde de Niebla, alcaide del alcázar de Sevilla) son los protagonistas rivales con los que se escribe la historia de Sevilla de la segunda mitad del siglo XV ¿qué mayor competencia que ostentar la misma decoración en sus posesiones?

Esta datación contradice la propuesta por Gestoso para el patio, aunque no hay que descartar la idea que existiera un patio anterior, elemento constructivo tradicional como organizador de las funciones de un edificio, donde en tiempos renacentistas fueran rehechas sus columnas y arquerías, aún con ciertas reminiscencias de lo anterior, conservando sus paramentos pintados perimetrales.

En cuanto a la técnica para su conocimiento podemos seguir la analítica realizada en la intervención de restauración: el paramento se compone de un muro de piedra con mortero de cal. Los morteros presentan dos estratos, un enfoscado de cal y arena de 5 a 25 cms de grosor y un enlucido de la misma composición de 3 cms de grosor⁴²². Los colores utilizados son colores tierras, el almagre, el albero (ambos óxidos férricos), el negro humo (orgánico), el blanco del mortero y el verde (silicato férrico con algo de aluminio, potasio y magnesio), en algunos motivos.

Todos los datos que conocemos, tipo de colores utilizados, composición de morteros, dibujos preparatorios, tanto grabado (sobre todo en circunferencias) como

⁴²² RAMÍREZ, I et alii, 1997, *opus cit*, p. 47. En este capítulo se dice :”Corresponde a un enlucido de carbonato cálcico. Salvo algunas impurezas de óxido de hierro, no se observa pigmento alguno, de lo que se infiere que la técnica de ejecución es al temple y no al fresco”. No entendemos el sentido de esta frase, en la técnica al fresco no es necesario que el mortero tenga pigmentos, el color no penetra en el mortero, al contrario, son las moléculas de hidróxido cálcico las que migran a la superficie para secar y carbonatar, la capa pictórica así se engloba en moléculas de carbonato cálcico. Lo importante para realmente saber si se trata de una técnica de fresco o no es la búsqueda de un aglutinante; si ha sido necesario aplicar los colores con algún adhesivo, significa que no se ha confiado en la carbonatación, porque no se ha pintado con el mortero fresco (ver Cap IV.- Punto 3 :Técnica, en la Primera Parte de este trabajo). Los aglutinantes en este trabajo, lamentablemente, no se mencionan.

pintado a la almagra en líneas trazadas con cuerdas para la división previa, punteado de estarcido⁴²³, apuntan a la utilización de una técnica de fresco.

⁴²³ Hay que destacar el dibujo, rápido y de gran maestría, a pincel, con que se ha trazado la figura del caballero, atezado a la moda italiana del “Quattrocento”. No parece haber precisado ningún tipo de dibujo preparatorio

**GENEALOGÍA DE LOS PONCE DE LEÓN, CASA DE ARCOS DE LA FRONTERA, CONDES Y DUQUES DE ARCOS,
MARQUESES DE CÁDIZ Y DE ZAHARA (Apud G³ CARRAFFA, t. 20, pp.126-132)**

Fernando Pérez Ponce de León y Cabrera----Isabel de Guzmán

Pedro Ponce de León---Beatriz de Jericó Fernando Pérez P. de L.(maestre de Alcántara)

Fernando Jaime de Aragón Juan **Pedro P. de L.**---Sancha de Haro Gutierre Alonso María Beatriz---Enrique II

(+ 1387)

Fadrique Beatriz---J.Alonso P. de G.

Juan María Isabel---Alvaro P. de G. **Pedro P. de L. y Cabrera**---María de Ayala Beatriz Fernando Juan Alfonso Beatriz

Pedro Fernando Lope Luis Francisco **Juan P. de L.**---Leonor de Guzmán (+1441) Alonso Diego Sancha--Alvaro P.de G. Elvira María

(Conde de Arcos, Leonor Nuñez del Prado

Marqués de Cádiz)

Pedro--Leonor de Figueroa Manuel Juana--Juan de Guzmán Isabel Inés **Rodrigo P. de L.**---Beatriz de Marmolejo María Catalina 13

bastardos

Juan Luis P. de L.

(+1492)

Inés de la Fuente

Leonor

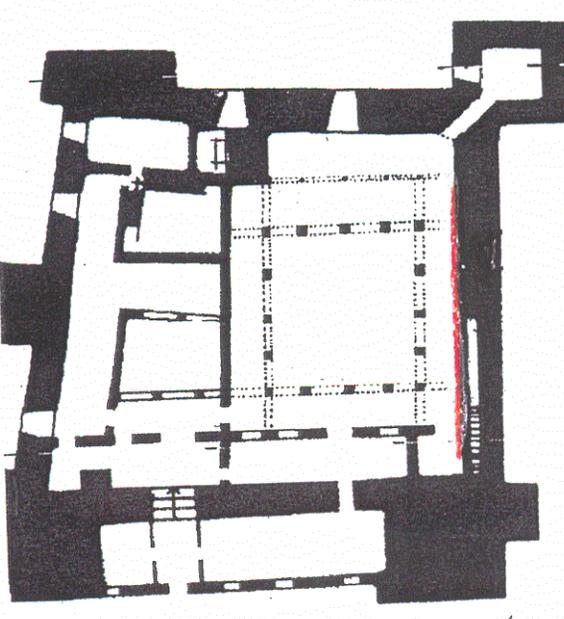
Francisca---Luis P. de L.

María

Rodrigo Ponce de León (+1530)---Isabel Pacheco

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : CA/01/99

<p>OBRA Castillo de Luna (Rota, Cádiz)</p>	
<p>TEMA Zócalos pintados</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Ala norte del patio</p>	
<p>CRONOLOGÍA Finales del siglo XV</p>	
<p>DIMENSIONES Fragmentos que se extienden en una superficie de 1,5 x 20 ms</p>	
<p>TÉCNICA Mortero de cal y arena. Dibujos preparatorios grabado, pintado y estarcido. Pintura al fresco</p>	<p>ANALÍTICA Ver libro de la restauración</p>
<p>DESCRIPCIÓN Superficie dividida mediante enmarques y rematada por merlones escalonados. Dentro, temas de sebka, lacería, estrellas, vegetales y figura a caballo.</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Restaurado en 1995-1997. Reconstrucción total de la superficie de 30 m², a partir de 6 m²</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 139-1,2,3,4,5,6,7,8,9,10.11.12.13.14</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA.- BARRANTES MALDONADO, P., "Ilustraciones de la Casa de Niebla" <i>Memorial histórico español</i>, 1857, t.IX, p.177.-GESTOSO y PÉREZ, J., "Apuntes histórico-descriptivos de la iglesia y del castillo de la Villa de Rota", <i>Boletín de la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos de Cádiz</i>, 1911, pp. 129-132.-LAMPÉREZ, V., <i>Arquitectura civil española</i>, 1930, p.298.-SARTHOU, C., <i>Castillos de España</i>, 1932, pp.287-288.-ROMERO DE TORRES, E., <i>Catálogo Monumental de España. Cádiz</i>, 1934, pp.484-485.- CALDERÓN, A., <i>Las defensas del golfo de Cádiz en la Edad Moderna</i>, 1974, p.33.- PAREJA, E., <i>El arte de la reconquista cristiana</i>, 1990, pp.111-114.- GÓMEZ DÍAZ, A., <i>Informe histórico-artístico. Pinturas murales del Castillo de la Luna</i>, 1996.-RAMÍREZ, I., RODRÍGUEZ, C., <i>Restauración zócalos de Pintura mural</i>, 1997</p>	

12-Monasterio de Guadalupe (Cáceres)

Declarado Monumento Nacional en 1879 y Patrimonio de la Humanidad en 1993 por la Unesco, el monasterio de Nuestra señora de Guadalupe se levantó por mecenazgo del rey Alfonso XI⁴²⁴ para albergar la imagen de la Virgen hallada por Gil Cordero, vaquero de Cáceres. Precisamente a la intersección de esta Virgen se atribuye la victoria del Salado (1340). Su nombre, según el padre Acemel, deriva del “guada”, es decir, río, y “lubben” o “lubbe” que significa oculto.

Edificado a partir de 1336, fue encomendado en un primer momento a un priorato secular, para pasar en 1389 a la Orden Jerónima con el prior Fernando Yañez, permaneciendo allí esta Orden hasta la exclaustración en el siglo XIX. De su riqueza e influencia nos habla Tormo, citándonos las visitas de los reyes a este Monasterio : “trece monarcas de Castilla, uno de Aragón, cinco de Portugal y cuatro que fueron emperadores de Alemania...”⁴²⁵.

El edificio principal con las dependencias más importantes del monasterio y la iglesia pertenece al siglo XIV. Bajo patrocinio real y dependiente del arzobispado de Toledo, se fue enriqueciendo con nuevas estancias como la hospedería Real, con enfermería y hospital, levantada por los Reyes Católicos y desaparecida el pasado siglo.

Anteriormente, en 1456, el prior fray Gonzalo de Illescas, obispo de Córdoba y confesor del rey, enterrado en el ángulo sudoeste del claustro mudéjar, que hace una manda de ciento setenta y dos mil maravedís⁴²⁶, al ser necesario ampliar el Monasterio de Guadalupe inicia las obras del pabellón de la Librería y el patio de la Mayordomía,

⁴²⁴ Por carta del monarca de 1340 (recogida en MÉLIDA, J.R., *Catálogo Monumental de España. Cáceres*, 1924, p. 125 :” (la ermita) era asaz pequeña e e estava derribada, e las gentes que i venian a la dicha ermita e venian por devocion non avian i donde estar, nos por esto tovimos por bien e mandamos fazer esta hernita nucho nayor...e para facer esta hermita dimos nos el suelo nuestro en que se ficiese e mandamos labrar labores...”.

⁴²⁵ TORMO, E., *El Monasterio de Guadalupe*, 1925, p.12.

⁴²⁶ MÉLIDA, J.R., 1924, *opus cit*, p. 199.

finalizando los trabajos en tiempos de fray Juan de Guadalupe “el Viejo”⁴²⁷ (1475-1483). El viajero alemán Teztel nos comenta de las obras de la Librería, en plena actividad durante su visita⁴²⁸, correspondiente con el priorato de Fray Pedro Alemán (1466-1469). El conjunto añadido, realizado en mampostería en el lado sudoeste del monasterio da un aspecto de fortaleza a esta zona.

Desde la exclaustación del Monasterio en 1835 sufrió el abandono y el expolio. El pabellón de la Librería pasó a manos privadas, dedicándose a teatro y salón de baile, aunque la colección de libros pasó a la Biblioteca Provincial de Cáceres.

A partir de 1908 se instaló aquí la comunidad franciscana, y se decidió adquirir las distintas zonas que continuaban bajo manos privadas, por ejemplo la zona de la Mayordomía se recuperó en 1929. El arquitecto Luis Menéndez Pidal⁴²⁹, responsable del monumento, realizó las obras de rehabilitación entre 1930 y 1932 (la primera fecha está inscrita sobre un tramo de nervadura repuesta en la Sala Capitular). En la Sala Capitular se instaló el Museo de Cantorales o libros miniados.

El monasterio siempre ha gozado de indudable prestigio y los viajeros europeos que recorren España nos dejan constancia de su visita : Hemos nombrado a Teztel, pero a su nombre habría que añadir el del barón bohemio León de Rosmihal y de Blatna que se ocupa de sus milagros y leyendas; el de Jerónimo Münzer que le dedica todo un capítulo donde describe las distintas dependencias, entre ellas la sala Capitular que califica de “estancia soberbia”; y el del embajador de tiempos de Carlos V Navagero (1526), que canta las bellezas naturales y los tesoros de los monjes⁴³⁰,

⁴²⁷ Si esta es la opinión que hemos encontrado con mayor frecuencia en los especialistas, GONZÁLEZ TOJEIRO, C., *Guadalupe, Monasterio regio*, Mérida 1990, p. 20 nombra como prior que finaliza estas obras a Fray Diego de París.

⁴²⁸ FABIÉ, A.M., *Viajes por España*, Madrid 1879, p. 181-182 :” Cuando nosotros estuvimos había sobre seiscientos trabajadores...”.

⁴²⁹ Del que existe una importante colección de dibujos de este monumentos en el Museo de la Academia de Bellas Artes de san Fernando (Madrid).

⁴³⁰ “Se dice que reunen más de ciento cincuenta mil ducados al año, y no falta quien asegura que tienen en oro más de un millón...” (G^a MERCADAL, J., *España vista por los extranjeros*, Madrid 1924, t. II, p.

El pabellón de la Librería, construido como un castillete independiente unido al resto del conjunto por el patio de la Mayordomía o de los Milagros (de 1405), contenía varias dependencias, entre ellas la Sala Capitular en su planta baja, y la citada Biblioteca o Librería en la alta⁴³¹.

En la Sala Capitular, su interior rectangular se dispone en dos tramos con bóvedas de crucería de forma estrellada, con terceletes, espinazo y cinco claves (en la actualidad algunas ocultas por macollas superpuestas). Los nervios apoyan en ménsulas que se integran en la cornisa que recorre la sala. Un doble banco corrido de obra se extiende por la parte baja de sus paramentos, interrumpido por las tres puertas y las dos ventanas que existen en esta dependencia.

Su ornamentación pictórica invade el espacio, constituyendo 500 m² aproximadamente de decoración mural, destacando dos zonas, los techos y los zócalos, y entre ellas, una falsa fábrica de sillares pintados y otros motivos muy perdidos.

Esas dos zonas no sólo por su diferente ornamentación sino, como veremos más adelante, por su diferente técnica, pensada para ofrecer resistencia cara a su mantenimiento, en la parte baja de los muros, o disminuir el peso, caso de las bóvedas. Por estos razonamientos técnicos no sería necesario que las dos decoraciones correspondiesen a dos talleres diferentes, es más, las dos coinciden en materiales usados y, en ambos casos, la combinación de una técnica pictórica mixta.

En las bóvedas las ornamentaciones ofrecen una dependencia formal de los programas góticos de este tiempo (cardinas, celosías góticas, falso despieces pétreos).

109), según Navagero. Münzer es más comedido : “ anualmente tienen de renta más de veinte mil ducados” (MÚNZER, J, *Viaje por España y Portugal*, Madrid 1991, p. 243). La opinión de Rosmithal es distinta : “de renta cuatrocientos veinticuatro doblones...” (FABIÉ, A.M., 1879, *opus cit*, p. 12), a lo que añade : “El monasterio parece una ciudad, y en él se dicen cada día lo menos cien misas” (p. 130).

⁴³¹ De ellas nos dice CALLEJO, C., *El Monasterio de Guadalupe*, 1958, p. 116 : “... Ambas estancias eran grandiosas, de altas bóvedas, pintadas y condecoraciones que hoy se buscarían en vano en sus desnudas paredes, ennegrecidas por el incendio que sufrió este edificio cuando estaba sirviendo de sala de baile”.

Pocos elementos nos sugieren una influencia hispano-musulmana, quizás únicamente la terminación en lazo islámico de cerramiento de los triángulos.

Su composición resalta el juego de las zonas triangulares formadas por los plementos entre sus nervios, enfatizando estas líneas de sus nervaduras mediante molduras fingidas de color blanco y gris con despiece fingido de sillares. Tanto estas falsas molduras como las cardinas son los únicos motivos que presentan un sombreado, lo demás son colores planos.

Aunque parecen a simple vista muy similares, las decoraciones de cada uno de los dos tramos que componen esta bóveda ofrecen diferencias tonales :

-En paralelo con los nervios se extienden finas franjas decorativas con motivos aplantillados en negro y amarillo, simulando tracerías góticas (en el primer tramo, junto al altar), o motivos vegetales (en el segundo tramo, junto a la puerta de entrada) con granadas en rojo o azul, alternativamente.

-En la zona más amplia de los plementos se desarrolla un bosque de cardinas, en grises y ocres sobre fondo azul o rojo (en zonas muy perdido), alternativamente, en el primer tramo; en rojos y grises (la hoja gris con su envés, vuelto, rojo) sobre fondo blanco, en el segundo.

De los **zócalos** nos comenta Alfredo Morales⁴³²: “Conceptualmente el modo de disponer y organizar la ornamentación pictórica en los paramentos responde a una estética mudéjar.. Así responde a dicha filiación el sistema de compartimentación en registros y de estratificación de los motivos...”. Como vimos en San Isidoro del Campo esta compartimentación es común, en esta época, a la decoración gótica (con muchos ejemplos italianos), e incluso a precedentes clásicos, con lo que no se puede distinguir como un rasgo propiamente mudéjar.

Situada esta decoración sobre el banco de obra corrido, más que función de zócalo está ejerciendo de respaldo de esos asientos. El propio doble banco está también ornamentado con dos motivos distintos aplantillados.

La composición del respaldo o arrimadero se distribuye en distintos elementos horizontales. El situado en el nivel inferior finge una labor de alicatado en posición romboidal en colores blanco, ocre, verde y azul.

⁴³² CDRom, realizado por Agora con motivo de su restauración 1997, “Historia”.

Sobre esa franja decorativa, y separado por una banda de aplantillado, que simula una celosía gótica en amarillo y negro con puntas de diamante en los ángulos, viene el espacio decorativo más importante, donde se disponen los tradicionales paneles de desigual anchura. Todos ellos están separados por la consabida banda de aplantillado en amarillo y negro o rojo y blanco, que como novedad presenta una intencionalidad de volumen simulado por la superposición de otra plantilla con la que se obtiene las zonas de sombreado.

Existen dos tipos de paneles de diferente importancia, los rectángulos más estrechos albergan motivos vegetales a base de cardinas, dispuestos con composición simétrica. Los paneles más importantes van alternando motivos heráldicos entre elementos arquitectónicos con escudos de la orden jerónima (cruz florenzada con león, todo ello cobijado bajo un capelo cardenalicio) o del monasterio de Guadalupe (jarrón de azucenas de la virginidad de María), con motivos simulando grandes rosetones góticos donde aparecen en el fondo hojas de cardo invasoras. Todos estos motivos ornamentales, aunque aparentemente iguales, son diferentes en su resolución, ya en las hojas vegetales o en las arquitecturas..

Predominan los tonos de gris y ocre, todo ello perfilado con negro, el fondo es rojo en los paneles de composición vegetal, blanco en los demás.

El remate, muy perdido, se componía de un primer friso de ménsulas en perspectiva y la coronación de cresterías.

Las jambas de las dos ventanas están decoradas por paneles con cardos y bandas de tracería, también existe decoración en las jambas de una de las puertas. Sobre el resto del paramento se extiende una fingida fábrica de sillería, enriquecida con los escudos de la orden Jerónima y del monasterio, que se distribuyen alternativamente por la parte superior de los muros, en la zona comprendida entre los arcos rebajados de las bóvedas.

Todos los colores están tratados de forma plana, salvo los vegetales y arquitectónicos, donde se finge su perspectiva con claro-oscuro de grises, y con la vuelta de las hojas en rojo.

De sus autores no conocemos nada cierto. Si consta que en la construcción intervinieron diferentes frailes jerónimos, Fray Germán Rubio nos dice que en 1447 trabajaban allí los pintores Francisco Vázquez y Alfonso López, además del Maestre

Felipe “el pintor”, que vivió hasta 1507, como siempre se le denomina en la documentación coetánea⁴³³. Partiendo de estas noticias es posible plantear la hipótesis de que dichos maestros intervinieran en la realización de estas pinturas de la Sala Capitular. Continuando en el terreno de la hipótesis y sabiendo que en 1476 habitaban la Puebla de Guadalupe otros maestros pintores, como Pedro Gómez de Jarandilla Antón y Gonzalo Alonso Carrillo, cabe sospechar que ellos también trabajaran en la decoración pictórica..”

Dado que la decoración mural se consideraba intrínseca a la arquitectura⁴³⁴, raramente se nombra sus autores. Por ello esta teoría puede ser tan válida como que esa ornamentación fuera realizada por los propios padres jerónimos que se intercambiaran de monasterio y conocieran o hubieran colaborado en la decoración de San Isidoro del Campo, con que tantos nexos guarda. Más adelantada la ornamentación de Guadalupe tanto en estilo (con mayor profusión de motivos góticos, y prácticamente ninguno hispanomusulmán), como en técnica (el utilizar el óleo y la pintura al seco para las bóvedas), es posterior a aquella, pero puede constituir la evolución consecuente de un mismo taller que trabaja por la zona para los mismos comitentes.

En cuanto a la **técnica** podemos distinguir dos tipos de técnicas mixtas :

-En las **bóvedas**, con dos estratos de mortero de los cuales el interior es de cal y arena (de 18 a 25 mms de espesor) y el superior es de yeso (de 8 a 12 mms) la ejecución, por supuesto ha tenido que realizarse **al seco**. Al aplicar un mortero de yeso aligeraban la carga de las bóvedas, al no pintar al fresco debilitaban la pintura, pero en las bóvedas el roce cotidiano sería menor que en la ornamentación de los zócalos.

Dentro de esa pintura al seco, se ha ejecutado mediante dos aglutinantes distintos, en base a los pigmentos utilizados y el resultado final de brillo y aspecto que quisieron obtener con ellos :

⁴³³ FRAY GERMÁN RUBIO, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Barcelona 1926, p. 398. MORALES, A. J., en el CD Rom de Agóra nos dice que “al parecer falleció en torno a 1480”.

⁴³⁴ El propio Fray G. RUBIO, 1926, *opus cit*, p. 398, habla de los pintores “ de brocha gorda” que se dedicaban a dar de rojo el intradós de los arcos que se nombran como “bermemejeros”.

El rojo siempre fue aplicado a óleo⁴³⁵, con aceite de linaza, ya fuera bermellón (sulfuro de mercurio), tierra roja o minio de plomo cubierto con laca de granza (como en las flores)⁴³⁶.

Los pardos y los ocre con tierras, el verde de malaquita (que a veces se presentaba alterado en superficie) y el albayalde, todos ellos con el mismo aglutinante oleoso.

En cambio los azules (azurita) y los grises (carbonato cálcico con negro de humo) se aplicaron con huevo. Hay que destacar que el azul es el único color que se extiende sobre otra capa de color subyacente, el gris. Esto es un truco muy empleado en toda la Edad Media en Italia, con ello logran dos cosas dar mayor profundidad y luminosidad al azul y propiciar una capa fina de éste, lo que resulta ventajoso económicamente ya que la azurita es cara⁴³⁷.

En una de las muestras, en capa subyacente había rastros de negro de humo que pueden corresponder con un dibujo preparatorio. Los toques de oro estaban aplicados al mixtión en dos capas.

En los **paramentos** la técnica mixta comprende una realización primera **a fresco** con un acabado **al temple, a seco**. Es lógico que una zona que va a sufrir el desgaste

⁴³⁵ La técnica del óleo es más antigua que lo que realmente se cree. Desmitificando la leyenda del Vasari de su descubrimiento por los hermanos Van Eyck y su transmisión a través de Italia (con el accidente de Antonelo de Messina y todo ese romanticismo que envuelve la historia), la adición de aceites a los temples se venía desarrollando durante toda la Edad Media, varios ejemplos hay en *Paintings Techniques, History, Materials and Studio Practice*, Dublín 1998. También se menciona en GUDIOL, J., *Pintura gótica, Ars hispaniae, t. IX*, 1955, p. 36 (hablando de Juan Oliver y el retablo mural de la Catedral de Pamplona (1330), : “La técnica de este retablo es compleja, ya que consta de una preparación al fresco, con veladuras de paleta rica que penetraron profundamente en el grueso del revoque de cal. La capa de terminación fue ejecutada en color opaco preparado con un medio graso que pudo ser aceite de linaza”.

⁴³⁶ Análítica realizada por Enrique Parra, de la Universidad Alfonso X con motivo de la reciente restauración.

⁴³⁷ Un motivo más se añade a los anteriores, cuando se habla de técnica al fresco, que no es este caso. La azurita es incompatible con la cal, las zonas azules al pinta al fresco se resevaban en gris, para luego adicionar el color azul superpuesto encima.

producido por el roce (son respaldo de los asientos del Capítulo) se piense ejecutar con una técnica lo más resistente posible. En cambio las zonas altas (sillares fingidos, cresterías de remate), se realizan con más tranquilidad al temple, son las que casi han desaparecido en la actualidad..

Aquí también existen dos capas de mortero, las dos de cal y arena. La interior, es de 0,5 a 1cm de espesor, la proporción cal:arena es de 1:3. La capa superior es muy fina (c.A. 100 u) con una proporción 1:1. En la zona alta de los paramentos (donde se fingen sillares), la última capa es de yeso con cola orgánica⁴³⁸.

En la superficie de la ornamentación se distinguen las andamiadas o zonas de trabajo, que comienzan desde la parte superior a la inferior. Así mismo se puede constatar un dibujo preparatorio con cuerda teñida con almagre (impronta de los nudos de las cuerdas en rojo), para realizar las líneas generales de composición sobre el mortero húmedo y un dibujo grabado para los círculos (rosetones) y otras líneas auxiliares.

En cuanto a los pigmentos y los aglutinantes empleados hay que destacar distintas características :

-Oro al mixtión, sobre aceite secante mordiente en ciertas zonas para realzar su importancia, y dar luminosidad a zonas lejanas, como las ménsulas.

-Empleo de pigmentos tierra en las zonas de técnica al fresco

-Existe temple de cola en la fábrica de sillares fingido y escudos de paramentos, y temple al huevo en los acabados del zócalo y gradas (para la azurita, sobre todo, sobre una base gis o blanca de albayalde). Sobre fondos y hojas, en algunas zonas se extiende una veladura final con resinato de cobre y aceite de linaza

Como medida tradicional de conservación las zonas bajas de los paramentos se enceraron y aceitaron en numerosas ocasiones, lo que le daba un aspecto marrón y sucio. La reciente restauración ha liberado a la pintura mural de estas materias añadidas, devolviéndola su antigua policromía.

En cuanto al resto del monasterio, muchas de sus estancias tendrían decoración similar, pero ha desaparecido. Sólo quedan, como testimonio, dos pequeños restos a

⁴³⁸ Esta decoración podría haber sido aplicada en un tiempo posterior o ser coetánea, el motivo decorativo es intemporal.

ambos lados de la **puerta de entrada desde el claustro mudéjar a la Sacristía**, con decoración de paneles con cardinas. Corresponden a las jambas de la puerta adyacente al sepulcro del padre Illescas, y se realizaron en el mismo momento que la Sala Capitular. En el Refectorio (hoy Museo textil), donde se conservan las basas de las columnillas que sujetarían el tablero de las mesas y los dos niveles del banco corrido, su contrahuella también conserva la decoración pictórica muy semejante a la de la Sala Capitular.

También hay que destacar la policromía, seguramente medieval, del templete central de este claustro.

En la **Capilla de Santa Ana**, adyacente a la iglesia y utilizada como parroquia de la Puebla de Guadalupe, se puede también constatar restos de decoración pintada, enmarcando los escudos correspondientes a la casa de los Velascos y acompañando a las esculturas orantes de don Alonso Velasco y doña Isabel de Quadros. De estos sepulcros se conoce el contrato del encargo de 1460 entre el citado señor y el maestro de la catedral de Toledo Anequin Egas. Realizados en piedra caliza, todo el monumento estuvo policromado.

La decoración se trata de un alto zócalo de pináculos y gabletes, coronado con cresterías góticas y realizado a base de grises y azules con simulación de relieve, sobre algún tono de rojo para realzar el color. Recuerda a la arquitectura fingida con los mismos elementos y los mismos colores que decora la Sala Capitular del monasterio de San Isidoro, por lo que podría corresponder a la segunda mitad del siglo XV, anterior a las pinturas descritas de la Sala Capitular de Guadalupe.

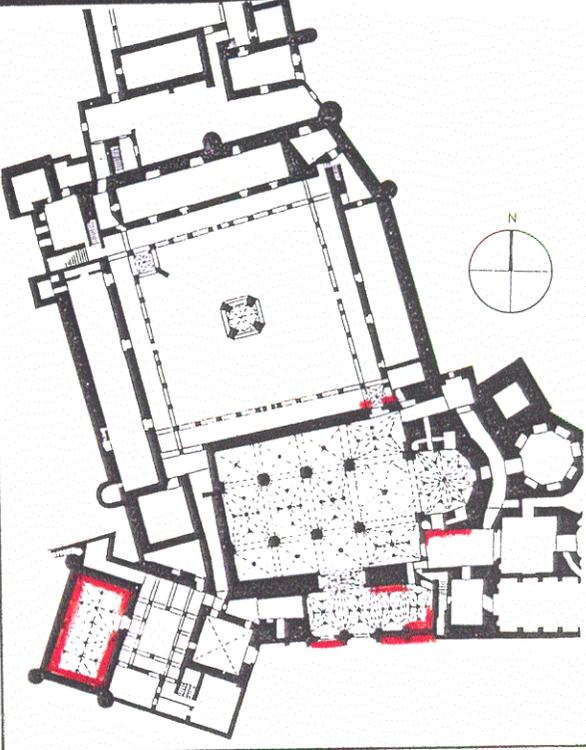
Por último existe otro tipo de decoración en el monasterio, a caballo entre las corrientes estilísticas de Castilla y de Andalucía. No por ello anterior al siglo XV pero que se corresponde con los modelos que hemos visto desarrollar en Castilla la Vieja durante este tiempo, lo cual no es extraño si consideramos las relaciones artísticas, de intercambio de especialistas (recordemos a Egas y Guas), que mantenían entre Guadalupe y Toledo. De colores más restringidos (sólo rojo, negro y blanco), los temas se limitan a un motivo geométrico, ya entrelazos, más simple o simulación de fábrica de ladrillos, que se repite.

Este estilo de decoración se nos presenta en dos zonas del monasterio, la antesala de la Sacristía, en un alto friso de entrelazo estrellado muy semejante al de la iglesia de

Calatrava la Nueva y coronado de crestería simple que imita hojas de parra ; y las enjutas de los arcos de la fachada de la iglesia (con motivos geométricos simples o imitación de fábrica de ladrillos y círculos con estrellas de seis puntas policromas), cuyas arquivoltas están policromadas en rojo, azul y blanco y cuya cornisa presenta ménsulas de modillones, exactamente iguales a las de su Sala Capitular. Precisamente hay que destacar esta fachada, como ejemplo singular de cómo podían presentar su ornamentación policroma edificaciones de cierto nivel económico bajo medievales.

TESIS DOCTORAL. CARMEN RALLO

Nº Reg : CC/01/98

<p>OBRA Monasterio de Guadalupe (Cáceres)</p>	
<p>TEMA Bóvedas, paramentos, zócalos y gradas</p>	
<p>LOCALIZACIÓN Sala Capitular y puerta del claustro a la Sacristía</p>	
<p>CRONOLOGÍA Segunda mitad del siglo XV</p>	
<p>DIMENSIONES Más de 500 m²</p>	
<p>TÉCNICA Mixta, fresco con terminaciones de temple en los zócalos. Óleo y temple en las bóvedas</p>	<p>ANALÍTICA Efectuada por E. Parra, Universidad Alfonso X, en el CD-Rom, Agora 1998</p>
<p>DESCRIPCIÓN En las bóvedas, divisiones triangulares enriquecidas por cardinas grises. Fábrica de sillares fingidos en los muros. Los zócalos, divididos en paneles con cardinas y arq. góticas</p>	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN Restaurado por Agora en 1997 y 1998 presenta un muy buen estado de conservación</p>	<p>FOTOGRAFÍAS 143-22,23,24,25 144-1,2,3,4,5,6.....25 145-1,2,3,4,5,6....37</p>
<p>BIBLIOGRAFÍA.-TORMO, E., <i>El Monasterio de Guadalupe</i>, 1905.-GESTOSO Y PÉREZ, J., <i>De Sevilla a Guadalupe</i>, 1913, pp.62 y ss. -MÉLIDA, J.R., <i>Catálogo monumental de España. Cáceres</i>, 1924.-RUBIO, G., <i>Hª Ntra Sra de Guadalupe</i>, 1926.-LAMPÉREZ, V., <i>Arquitectura civil</i>, 1930, pp.571-572.-LOZOYA, 1934, pp. 481- 483.-ACEMEL, I., et alii, <i>Guía ilustrada del Monasterio de Ntra Sra de Guadalupe</i>, 1951.-CALLEJO, C <i>El Monasterio de Guadalupe</i>, 1958.-FLORIANO A C., <i>Monasterio de Guadalupe</i>, 1977.-MOGOLLÓN, P, <i>El mudéjar en Extremadura</i> 1987.-ALVAREZ VILLAR, J., "Arte", <i>Extremadura</i>, 1989, pp. 206-208.-GONZÁLEZ TOJEIRO, C., <i>Guadalupe, monasterio regio</i>, 1990.- GARRIDO, M., et alii, <i>Real Monasterio de Guadalupe</i> 1994 <i>Monumentos artísticos de Extremadura</i> 1995, pp. 320-321.-<i>Memoria de la restauración de las pinturas de la Sala Capitular</i>. CD-Rom 1997 -</p>	

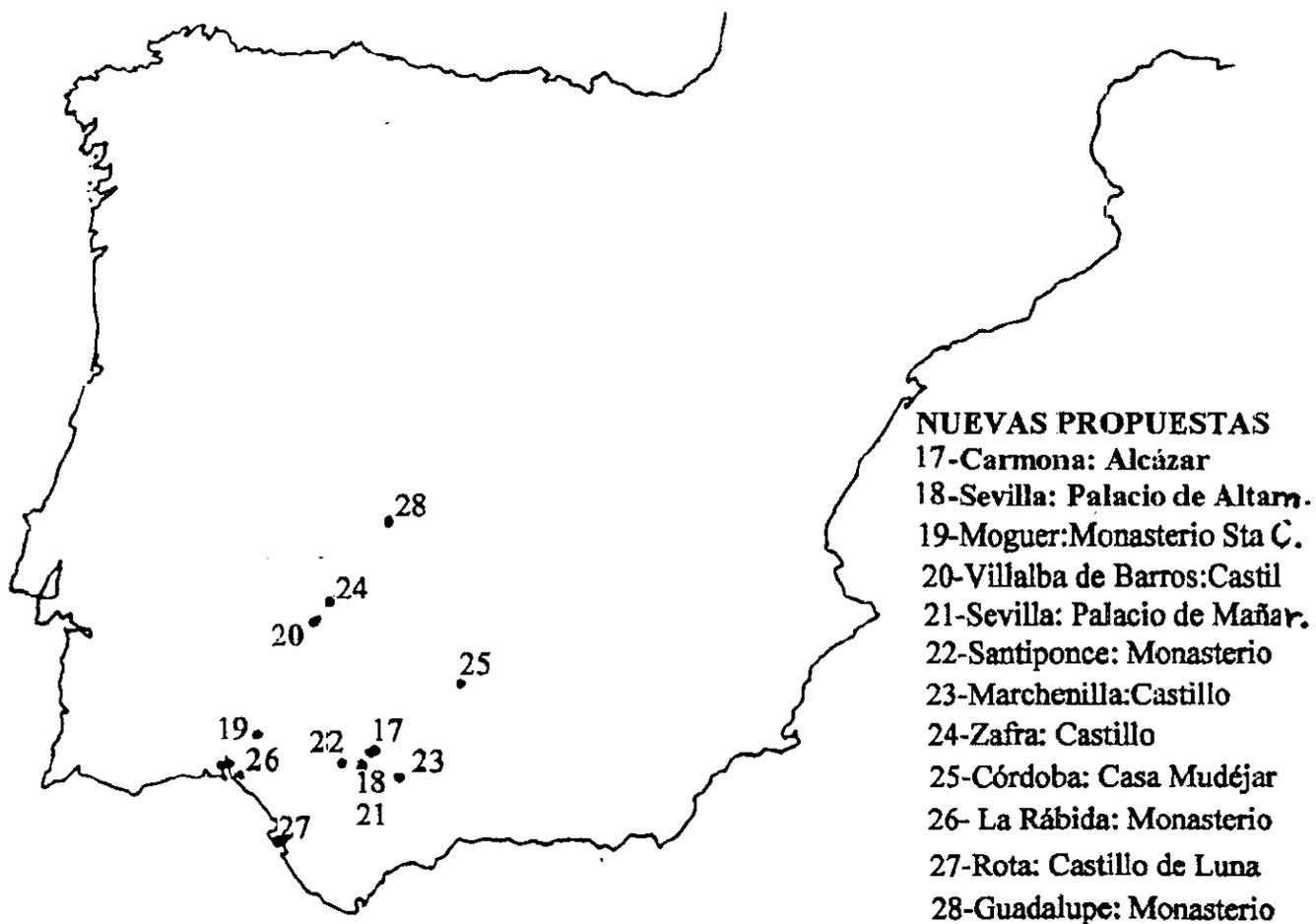


Fig. 39.-Localización de la pintura “de lo morisco” de este Capítulo

CAP. XVI-LA PINTURA "DE LO MORISCO" EN EL REINO DE ARAGÓN

Del área de la Corona de Aragón se conoce mayor documentación archivística para esta etapa de la Baja Edad Media que en Castilla⁴³³, lo que posibilita que el mudéjar aragonés sea mejor conocido, llegando a definir unas características particulares para ese territorio, características que también se presentan en sus expresiones pictóricas.

De acuerdo con los especialistas en el tema prácticamente no existen ejemplos pictóricos con rasgos definidos como mudéjares antes del siglo XIV⁴³⁴, durante el reinado de Pedro IV es cuando cristalizan. Recordemos que el siglo XIV es un tiempo de especiales peculiaridades políticas, donde debido a la peste europea y a la Guerra de los Cien Años, España se ve aislada del resto de Europa y se produce lo que se ha llamado "la reinteriorización del Reino"

Las fechas documentadas de construcción de los monumentos que conservan decoración pintada (fecha límite mínima, ya que puede darse el caso que se decorara más tardíamente⁴³⁵) son significativas: sala Capítular del convento del Santo Sepulcro, en Zaragoza, construida ya en 1361, San Félix de Torralba de Ribota, 1367; Santas

⁴³³ Publicada, en gran parte por : SERRANO Y SÁNZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los s. XIV y XV", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo XXXI pp. 428-445 ; XXXIII, pp. 411-428, XXXV, pp. 409-421 ; XXXVI , pp. 103-116 y 431-445, 1914-1917

CUELLA ESTEBAN, O., *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna a Calatayud*, Diputación Provincial e Institución "Fernando el Católico", Zaragoza 1984 .

⁴³⁴ LÓPEZ LANDA, J.Mª, "Iglesias góticomudéjares del arcedianato de Calatayud", *Arquitectura* 49, (1923), p. 2-3 ; GALIAY, J., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza 1951, p. 12 ; BORRÁS, G., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza 1978 p. 105 (el s.XIII lo califica de "período de formación"); LACARRA, C, "Rasgos góticos en la pintura gótica", *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1981, p. 72 ; LEDESMA, Mª.L., *Estudios sobre los mudéjares en Aragón*, Teruel 1996, p. 20.

⁴³⁵ En realidad, muchas de las decoraciones pintadas conservadas se corresponden con bóvedas de crucería con claves y pinjantes, lo que nos daría una datación del XV.

Justa y Rufina en Maluenda, 1413 ; Santa Tecla de Cervera de la Cañada, 1426 ; la Virgen de Tobed, 1459. Igual ocurre con los edificios que tenemos documentación y no se han conservado (el monumento o su decoración): San Pedro Mártir de Calatayud se revoca en 1412, la Seo de Zaragoza en 1409, la Capilla de Santa María de los Angeles, en 1408...

Las especiales características de la pintura mural mudéjar aragonesa nos llevan a cuestionarnos cuáles fueron sus fuentes de inspiración. Para Galiay⁴³⁶, ese arte “no puede ser considerado como producto de cultura importada”. Y como raíz inicial de esa expresión artística vuelve sus ojos hacia la Aljafería⁴³⁷, modelo vivo, por las constantes reparaciones y modificaciones que venía sufriendo a través de los tiempos. También la considera punto de partida, prototipo para diversos temas, Borrás⁴³⁸.

Otro problema que se viene planteando en los estudios acerca de este tipo de pintura es hasta qué punto se puede calificar de “mudéjar”. Para el uso de este término, dejando a un lado el problema de la autoría, ya suficientemente debatido y documentado en este área geográfica, existe el tema de la iconografía: Como veremos, el principal

⁴³⁶ GALIAY, J., 1951 *opus cit.*, p. 56.

⁴³⁷ No podemos concebir lo que ese modelo representaba en aquellos momentos, porque lo conservado, sobre todo en el terreno de la pintura mural, no es significativo, Así, por ejemplo, TORRES BALBÁS, L., (*Ars Hispaniae IV*, 1949, p. 375), nos habla de una sala decorada al estilo hispano-musulmán, hoy desconocida :”...Documentos medievales citan una cámara morisca en la Aljafería de Zaragoza llamada de Jaufre, porque la historia de éste aparecía pintada en sus paredes”.

⁴³⁸ BORRÁS, G., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza 1985, t. I, pp- 196-200. En La p-65 :”Por otra parte, no se ha insistido suficientemente en que el vehículo de transición de los precedentes islámicos locales en el mudéjar aragonés fue el propio palacio de la Aljafería” PAVÓN MALDONADO, B., (*Tudela, ciudad medieval. Arte islámico y mudéjar Cuadernos del seminario de Arte y Arqueología*, Madrid 197, p.74-75) relaciona el dibujo agramilado de las partes bajas con el sur hispano, diciendo “..tiene sus precedentes en Andalucía, figurando ya en monumentos almohades y en los primeros edificios nazaries de Granada”. Seguramente no tendrían que ir tan lejos, la Aljafería tuvo tantas intervenciones como para representar las modas de cada momento y seguramente fue el medio transmisor entre las distintas corrientes islámicas y el territorio circundante.

motivo pictórico utilizado es la imitación del ladrillo, tema atemporal, utilizado ya en tiempos clásicos y recurrente en todas las civilizaciones. Ese tema es acompañado por cintas entrelazadas, nudos, arquillos polilobulados, estrellas y otros motivos de influencia islámica⁴³⁹. La definición más ajustada nos la proporciona Carmen Lacarra como “un modo mudéjar de interpretar la pintura gótica”⁴⁴⁰

Por último hay que señalar que en estas iglesias que presentan una muy semejante arquitectura y ornamentación se documenta un similar mecenazgo. La coincidencia, ya destacada convenientemente por Borrás⁴⁴¹ de compartir iguales patronos en distintas épocas (el rey Pedro IV el Ceremonioso, 1336-1387; el arzobispo de Zaragoza, don Lope Fernández de Luna ; Benedicto XIII, el Papa Luna, 1394-1423 ; e, interrelacionándose, la Orden del Santo Sepulcro de Calatayud), puede explicar esas similitudes. Al gusto del patrono habría que añadir, viendo la cercanía geográfica de los lugares que tienen este tipo de decoración, que sería posible “suponer la existencia de uno o varios talleres de pintores trabajando contemporáneamente”⁴⁴² en la zona.

No todas las iglesias aragonesas consideradas “mudéjares” presentan decoración mural pintada, las primeras en que se conocía que conservaban esa ornamentación correspondían a ciertos monumentos de la zona de Calatayud (de gran riqueza agrícola, factor que pudo beneficiar la existencia de ornamentación) y algunos conventos de la propia Zaragoza.

En la actualidad, poco a poco van apareciendo mayor número de restos de decoraciones pintadas o/y agramiladas: la capilla de San Martín en la propia Aljafería, San Pablo Apóstol de Zaragoza, san Martín de Morata del Jiloca, el Villar de los

⁴³⁹ Pero entrelazos también existían en el románico, como lo prueba, por citar un ejemplo, los capiteles de la puerta de entrada al claustro del castillo de Alcañiz.

⁴⁴⁰ LACARRA, C., 1981 *Opus cit*, p. 72.

⁴⁴¹ BORRÁS, G, 1985 *Opus cit*, t. II, p. 411.

⁴⁴² LACARRA, M^a C., 1981 *Ibidem*, p. 75.

Navarros,⁴⁴³ ..., lo cual va aumentando el área donde se manifiesta esta ornamentación . Las grandes reformas de los siglos XVII y XVIII eliminaron en gran parte la pintura parietal, a veces ocultándola bajo enlucidos, hoy en día es imposible determinar si ese tipo de decoración era común a todo el Reino de Aragón. Por supuesto, y teniendo en cuenta que el revoco era algo inherente a la terminación arquitectónica de los edificios medievales, existirían siempre enlucidos, decorados o simplemente teñidos.

Si el exterior de esas iglesias fue decorado considerando **el ladrillo o rejola**, acompañado por elementos cerámicos, no sólo como material constructivo, sino como **motivo ornamental** en sí mismo, en el interior se repite la misma valoración.

El resultado de la ornamentación interior es un conjunto armonioso, sin estridencias, donde los motivos pictóricos singulares (bandas, franjas heráldicas, motivos vegetales) siguen el mismo tipo de decoración que las yeserías caladas y celosías de sus ventanas, los pinjantes de sus claves, o la tablazón de sus arcos.

En todos los ejemplos estudiados, igual que las características arquitectónicas se repiten (amplia única nave, capillas laterales entre contrafuertes, bóvedas de crucería), la organización decorativa siempre obedece a un mismo programa. Esa decoración interna se divide en dos partes muy marcadas.

En la **zona alta**, el **ladrillo** es el gran protagonista de los monumentos aragoneses, un ladrillo fingido por la pintura que se extiende por las zonas de los paramentos comprendidas entre los arcos de las bóvedas y los paramentos de éstas. Ese ladrillo se ha puesto en movimiento mediante la introducción de fajas decorativas, dobles o sencillas de plafones blancos sobre fondo gris, u otros elementos de distinto color. Frente al color ocre, uniforme, de los ladrillos perfilados en blanco (a veces con doble línea), esos detalles que pudieran simular elementos pétreos o cerámicos, destacan en blanco y gris. En esas fajas decorativas, a veces, se pueden observar pequeños detalles ornamentales vegetales o de nudo. Además, se introducen ladrillos en oscuro colocados a tizón, como pasantes, siempre con un ladrillo rojo en medio a soga, para

⁴⁴³ a este grupo se podría añadir la Capilla del Santo Cristo de la Colegiata de Santa María de Tudela, con arcos geminados reutilizados de la mezquita de la ciudad, alfarje y decoración parietal agramilada de sebka o losange formada por arquillos entrecruzados.

romper el tono neutro del conjunto.

Para dar importancia particular a los elementos arquitectónicos sustentantes, pintados igualmente en sillares de piedra, se realzan las claves o uniones de nervios con ornamentación más delicada y preciosista de dragantes o círculos planos con temas vegetales de gran riqueza (a destacar los de santa Tecla en Cervera de la Cañada)

A veces, como ocurre en Tobed, con el propósito de realzar ciertos espacios como son las bóvedas de las capillas absidales, sustituyen esa decoración de ladrillo por una más elaborada a base de un elemento (estrella de seis, de ocho, entrelazo), en sólo tres colores (rojo, blanco, negro), que se repite infinitamente cómo si de un motivo cerámico se tratase⁴⁴⁴.

En la **zona baja**, a partir de la línea de imposta de los arcos de la crucería, la decoración que se extiende es un **agramilado**, es decir grabado sobre el enlucido. También aquí podemos distinguir dos zonas :

A partir del suelo, a modo de zócalo alto (casi tres metros), se extiende un despiece de sillares fingidos, grabados en el yeso. Es una decoración que, debido a las humedades de capilaridad que afectan a ese área, no se ha conservado más que en alguna ocasión (Tobed).

Sobre esa decoración se alzan los fustes de unas columnas con capiteles muy simples que generan unos arquillos mixtilíneos que se entrecruzan repetidamente, formando una red de formas de lazo de cuatro y ocho lados.

Todo ello realizado con agramilado, casi sin color : A veces tanto el tema como el fondo son simplemente blanco, con línea negra en el rehundido para realzar el motivo ; otras el fondo es ocre ; en ocasiones se utiliza más color (por ejemplo en la cabecera de Torralba de Ribota los fondos alternan rojos y verdes).

⁴⁴⁴ Por comparación recordemos que en Castilla la Vieja, en esta época de finales de la Edad Media, la pintura "de lo morisco" se caracteriza por lo que hemos denominado "fase de agotamiento" de su repertorio. Por lo general, allí se utilizará un motivo más o menos simplificado, como acabamos de describir para Aragón, y se repetirá una y otra vez. También utilizarán frecuentemente, coincidiendo con Aragón aunque bajo otra concepción estilística, los temas figurados de fábrica arquitectónica (ladrillo,

En cuanto a la técnica, no hemos podido encontrar ninguna analítica efectuada en pinturas murales aragonesas, aunque existe suficiente documentación escrita. Toda ella nos lleva a considerar que se trata una pintura realizada al seco, sobre mortero de yeso.

El **yeso** o **algez**, como se le conoce en los documentos por influencia islámica, está ampliamente documentado como material preferido en esta zona, y valorado el conocimiento de su técnica como especialización en el terreno laboral, así se acredita en la carta donde el rey Católico solicita “moros de la Aljafería” entre los que pide expresamente “el otro que labra el algez”⁴⁴⁵.

En el encargo de obras a Mahoma Rami en 1412 por Benedicto XIII⁴⁴⁶ aparece frecuentemente ese material en compras (folio 509 v, 555r, 557v, pp. 91-138-139); hablando de hornos para su elaboración, que muchas veces levantaban junto a las obras (509v, 556v, 557r, pp 91-135); de los utensilios y las tareas que comprendía ese trabajo : “...dornajos para masar algez...” (512r, p. 92), “...cedaços para cerner el algez...” (532r, p. 115), “...gamelletas de fusta para dar algez...” (532v, p. 115), “...majaran algez...” (568r, p.145), “...legonciellos para masar algez...” (569v, p. 146), “...davan algez con las escudiellas...” (570r, p.147)..

De esta documentación se deducen cuatro tareas fundamentales dentro de la obra, después de haber sido elaborado en el horno⁴⁴⁷:

-El “majado” o machacado de los trozos de yeso

sillar). Los colores preferidos para esta falsa fábrica de ladrillos son distintos, rojo en Castilla, ocre en Aragón.

⁴⁴⁵ DE LA TORRE Y DEL CERRO, A., “Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra”, *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Arqueología* (1935), pp.252-253

⁴⁴⁶ CUELLA ESTEBAN, O., 1984 *opus cit.*

⁴⁴⁷ Sobre cómo se elabora el yeso, caracterización del material y sus propiedades está ampliamente explicado en la “Parte I, Cap. IV, 3-Técnicas de ejecución” de esta tesis, por lo que no nos extendemos nuevamente en el tema.

-El “cernido”, donde los granos gruesos quedarían en el cedazo, para asegurar una calidad igual del yeso de trabajo

-El “masado” o amasado con agua, que se hacía en “dornajos”, cuencos redondos de gran tamaño

-El “tendido” del yeso en las paredes para lo que se utilizaban “gamellets” (barreños) de “fusta” (madera) o “escudiellas” (cuencos medianos)⁴⁴⁸

El empleo exhaustivo del yeso como material de enlucido no presupone que el alarife aragonés no conociera la cal y sus propiedades. Siguiendo la documentación recogida por Cuella Esteban o Serrano y Sáenz⁴⁴⁹, el material cal aparece abundantemente respecto a temas relativos a la construcción, es utilizada sobre todo en los cimientos, en mezcla con arena y piedras.

Como parte de la terminación de un edificio tenía gran importancia el enlucido interior, finalizado por la pintura, distinguiéndolo en los asientos documentales del resto de operaciones realizadas. Así se recoge en distintos escritos:

En el encargo de obras a Mahoma Rami en 1412 por Benedicto XIII : “Siguese lo que se espendió en el fer a planeta et en blanqueçer et pinzellar el crucero que se fizo en la dita yglesia de los Predicadores..”⁴⁵⁰.

En las capitulaciones notariales del cimborrio de San Juan de Vallupié en Calatayud, donde, en 1456, “los maestros Farax el Rubio y Brahem el Rubio” se comprometen a “raspar, lavar, pinzellar et pintar” la obra⁴⁵¹

El documento entre Miguel Roman y Mahoma Gali, es más detallado y nos

⁴⁴⁸ Nos dice LEDESMA, M^a L. 1996, *opus cit.* p. 39 : “El aljez de Teruel se decía que era muy fuerte lo que en la relación minuciosa de los gastos que se efectuaron a mediados del siglo XIV en la iglesia de Santa María de Mediavilla, se consignaban los guantes de piel de ciervo que utilizaban los operarios”.

⁴⁴⁹ CUELLA ESTEBAN, O., 1984 *Opus cit.*, folios 553v y r, p.132.

⁴⁵⁰ CUELLA ESTEBAN, O., 1984 *Ibidem*, Folio 532 r., p.115.

⁴⁵¹ BORRÁS, G., 1985 *opus cit.*, p 144.

relata todas las operaciones necesarias para decorar la capilla de Santa María de los Angeles⁴⁵² :”

“...Item, todo primero que el dito Maxoma sia tenido de picotear la capiella por tal que el algez se tenga millor

Item que el dito Maxoma sia tenido de despaltar e fer a plana toda la capiella de buen algez, car otrament sera grant danio de toda la obra...

...Item más, que el dito Maxoma sia tenido de pintar la dita capiella segunt la obra de los cruceros nuevamente feytos en Sant Salvador...”

Una vez realizados los morteros en yeso, pulida la pared⁴⁵³, los pigmentos se aplicarían con un aglutinante mediante la técnica de temple⁴⁵⁴. Esta operación sería realizada por los mismos alarifes que intervendrían en la construcción como una fase más de ella⁴⁵⁵, viendo toda la actuación como un conjunto cerrado de operaciones que denominan la “manobra”. De ello nos hablan varios ejemplos documentales:

⁴⁵² SERRANO Y SÁNZ, M., t. XXXVI (1917)., *opus cit.*, p. 438.439, documento LXIV. Recogido en LACARRA, C, 1981, *opus cit.*, p-73.

⁴⁵³ BORRÁS, G., 1985 *opus cit.*, p 144 , recoge que, en el cimborrio de San Juan de Vallupié en Calatayud, en 1456, “los maestros Farax el Rubio y Brahem el Rubio” se comprometen a “raspar, lavar, pinzellar et pintar” la obra.

⁴⁵⁴ Ese temple de cola, muchas veces llevaba ya aditivos de óleo, como está dando como resultado en las restauraciones de pinturas murales que se están llevando a cabo en Daroca, y como ya aventuraba SERRANO Y SÁNZ, M., 1914, t. XXXI, *opus cit.*, p. 435 :” uso frecuente de la pintura al óleo en fechas anteriores a las que generalmente se afirma”.

⁴⁵⁵ Unicamente entre los documentos aportados por CUELLA ESTEBAN, O., 1984, *opus cit.*, folio 560 v, p. 139, se cita a un trabajador como “Venito, el pintor”, al que se le encarga las tares que se consideraban más delicadas y extraordinarias, como pintar la bandera y las pomas que “son las senyales de nuestro senyor el papa”.

-En el contrato del 25 abril 1488 para el claustro de San Pedro Mártir en Calatayud se encarga la “manobra” al maestre Muça⁴⁵⁶, comprendiendo todas las operaciones

-En la enumeración de los pasos dados por Mahoma Ramí en las obras encargadas por el papa Benedicto XIII para la misma iglesia entre 1411 y 1414⁴⁵⁷, el maestro interviene en la obra desde el primer momento, abriendo los “fundamentos” que se rellenan de piedra, cal y arena, hasta la finalización “en blanqueçer et pinzellar”, pasando por la preparación y la labra de la madera. Esta versatilidad de Mahoma Rami, que aparece en documentos ya como pintor, ya como maestro de obra, no pasó inadvertida para estudiosos como Galiay, desconcertándole⁴⁵⁸. En el fondo era algo normal; conocemos poco sobre la versatilidad de los artistas medievales.

Esa utilización de la técnica de pintura mural al seco contrastaría con toda la tradición musulmana de pintura mural a la cal y al fresco, pero hay que tener en cuenta tres factores :

1º.El algez es el material local geológico de la zona, el más común y el más económico, por tanto

2º. Si el precedente del mudéjar aragonés es la Aljafería allí ya se utilizaba la técnica de la pintura mural al seco (ver Cap.IX “Pintura de los taifas”, de la II Parte de esta tesis)

3º. Considerar lo tardío de su datación. Como explicamos en el Cap. IV de la III

⁴⁵⁶ BORRÁS, G., 1985 *opus cit*, p. 122:” que el dicho maestre Muça aya de posar todas las dichas cosas que seran necessarias, assi de fusta, clavazon, algez pintar e otra qualquiere manobra que menester sera para la dicha obra et qualquiere expensas”.

⁴⁵⁷ CUELLA ESTEBAN, O., 1984, *opus cit*.

⁴⁵⁸ GALIAY, J., 1950, *opus cit*, p. 53: “ Mahoma Rami, cuyo nombre figura entre los artistas llamados por el Cabildo en la primera información sobre el cimborrio que en el 1409 pinta, se descubre en 1426 como autor de la iglesia de Cervera de la Cañada, según la inscripción que se ve al pie de la barandilla del coro; pero en verdad se ignora si fue tan sólo el autor de la decoración pintada -que parece ser su especialidad- o si en realidad hizo la fábrica y la decoración.”.

Parte de este estudio, también en Castilla la Vieja (Coca, Cuéllar) se estaba trabajando las pinturas “de lo morisco” de igual manera, por contaminación con el gótico europeo.

A pesar de estar refiriéndonos a una pintura al seco, es curioso observar que, aún utilizando el yeso, el trabajo se realiza con el mortero fresco, como perduración de la técnica al fresco que obligaba a un trabajo rápido. El grabado del agramilado así lo exige, y seguramente, para dar al alarife mayor cantidad de tiempo para la decoración, en la preparación del yeso se le añadiría algún material para retardar su fraguado. El más utilizado es la propia cola animal, y su uso justificaría el aspecto pulido, el color patinado y la mayor dureza superficial, que ahora presentan estas decoraciones.

El dibujo preparatorio por tanto también se ejecuta con el mortero fresco y mediante trazo grabado. Galiay nos dió a conocer la trama grabada en la pared por Mahoma Rami en Cervera de la Cañada, único testimonio de su desaparecida decoración⁴⁵⁹. Este dibujo grabado se realizó con el yeso aún tierno, sobre donde el alarife, con ayuda de una regla y un clavo como nos cuenta ese especialista, trazaría el esquema estructural de la decoración pintada. En la cabecera de Torralba de Ribota también hemos podido observar con luz rasante las líneas que trazaban la composición general del agramilado de arquillos: horizontales marcando las distintas alturas, verticales que señalan los ejes de los fustes, circulares de compás en los arcos. Otros dibujos podrían ser realizados con plantillas. Ambos métodos se realizarían incluso antes del pulido de las superficies.

Pasemos ahora a entrar en más detalle en cada uno de los monumentos aragoneses que conservan algo de su decoración pintada. De ellos, tanto Galiay (1951), como Lacarra (1981), como Borrás (1985), en textos ya mencionados, tienen trabajos sobre el tema⁴⁶⁰. Los dos primeros, dedicados expresamente a la decoración, el segundo, más extenso, con planimetrías y esquemas.

⁴⁵⁹ GALIAY, J., 1951, *Ibidem*, p. 222-223.

⁴⁶⁰ A los que hay que añadir monográficos como el de IÑIGUEZ ALMERCH, F., 1930, o LÓPEZ LANDA, J.Mª, 1923.

Siguiendo un orden cronológico, aproximado, de sus decoraciones :

Convento del Santo Sepulcro (Zaragoza)

Fundado en 1275 por la marquesa de Rada, hija de Teobaldo II, rey de Navarra, según Zurita, este convento femenino posee entre sus dependencias dos salas con decoración mudéjar, abiertas ambas al claustro (que también tiene algún resto de esa decoración), alrededor del cual se disponen las estancias de este convento medieval :

El antiguo **Refectorio** estaba situado en el ala sur del claustro bajo. De planta rectangular, tiene bóveda de crucería pintada como la parte alta de sus muros, con despiece de ladrillo fingido. No quedan restos de pintura ni agramilado en la parte baja de los paramentos.

La **Sala Capitular** según un testamento de Fray Martín de Alpartir, canónigo del Santo Sepulcro, de 1361, en esa fecha estaba ya construida, mencionándose para terminar, el claustro y las dependencias del refectorio, bodega y cocinas. Situado el Capítulo en el ala norte del claustro, y siendo en la actualidad el coro, tiene mayor ornamentación que el refectorio. Su planta cuadrada se cubre con bóveda de crucería cuyos arcos apoyan en cuatro columnas adosadas en los ángulos.

La decoración se extiende por sus muros: Retícula agramilada de rombos mixtilíneos formados por repetidos cruces de arcos polilobulados. En cada espacio romboidal, un escudo o águila con las alas extendidas con fondo en rojo. El efecto del conjunto recuerda a telas de damasco.

Esta ornamentación constituye la mejor conservada en la capital aragonesa.

San Pablo Apóstol (Zaragoza)

La primera iglesia románica, fue sustituida por otra en 1248, con nave única, cabecera poligonal y capillas entre contrafuertes, y concluida entre 1343 y 1389, con tres naves, girola y claustro.

El aspecto interior sufrió también muchas modificaciones, debiendo estar en un principio con decoración agramilada y pintada, ya que así lo descubrió en una de las capillas laterales del lado izquierdo durante la restauración de 1970 el arquitecto Ramiro

Moya. El motivo, consistente en arquillos mixtilíneos entrecruzados⁴⁶¹, fue reproducido en el resto de las capillas

San Félix de Torralba de Ribota

Perteneciente al Arcedianato de Calatayud, el pueblo es un ejemplo claro de cómo no corresponde el término “mudéjar” en arte con la población del lugar: No se constata ninguna población “mudéjar” en los censos de 1495 ni en el de 1610.

La construcción de esta iglesia, de aspecto defensivo, fue comenzada en el año de 1367 por D. Pedro Pérez Calvillo, obispo de Tarazona, según López Landa⁴⁶², en el lugar donde se emplazaba la primitiva parroquia desaparecida en la “Guerra de los dos Pedros”. Sin embargo, se debió terminar entre 1410 y 1433, tiempo en que ocupa ese obispado D. Juan de Valdetierra, de quien está representado el escudo a los pies de la iglesia⁴⁶³, así como las armas del Papa Luna.

De este tiempo sería la portada, decorada con agramilado, y las bóvedas, rematadas en su cruce de nervios por un pinjante y un disco plano con las armas de Torralba de Ribota (una torre) y la decoración circular pintada (sólo se conserva uno), muy semejante a la de Cervera de la Cañada o Tobed.

Esa decoración pintada es ejemplo tipo de la decoración aragonesa partida en dos zonas muy señaladas por la línea de imposta...pintada también.

La parte baja, en agramilado, está compuesta por falso despiece de sillería sobre el que se desarrolla la composición de arquillos entrecruzados formando red de lacería de cuatro, octogonal, con cruces rectos y curvos. A partir de la línea de imposta de los nervios de la bóveda, los paramentos altos y los plementos desarrollan paños de ladrillo pintado. Las hiladas de ladrillos ocres se ven interrumpidas por franjas blancas

⁴⁶¹ Fotografía en BORRÁS, G., *opus cit*, t. II, p.215, Lám 57.

⁴⁶² LÓPEZ LANDA, J.Mª, “Iglesias gótico-mudéjares del Arcedianato de Calatayud”, *Revista de Arquitectura* Madrid 1923, p. 2.

⁴⁶³ BORRÁS, G, 1985, t. II, *opus cit*, p.. 434.

decorativas y el motivo de los tres ladrillos (dos azules a tizón rodeando uno rojo a sogá).

La parte de la cabecera⁴⁶⁴, tripartita y plana, tiene sus bóvedas decoradas con motivos florales. En su parte baja, los fondos de los arquillos se enriquecen con colores rojos y verdes alternados.

La Virgen de Tobed

Iglesia que perteneció a la Orden del Santo Sepulcro de Calatayud (sus armas, la cruz patriarcal, están pintadas en un friso de la cabecera, y esculpidas en yeso en las ventanas), se comenzó a construir en 1356⁴⁶⁵, terminándose en época del Papa Luna, de quién campean las armas en la clave del último tramo de la iglesia, y con profusión en la decoración del alfarje, de los mayores en proporciones que se conocen para sustentar un coro alto.

La decoración interior de la única nave constituye un conjunto unitario, sólo comparable con el de Cervera de la Cañada, con gran riqueza en motivos decorativos, de los que ofrece una gran variedad.

Su decoración sigue el programa establecido :

En la parte baja de los muros, quedan restos de agramilado de falso aparejo de sillares. Sobre él, arquillos con lazos de seis y de ocho. La línea de imposta destaca con bandas verticales rojas y blancas y, en la parte alta y bóvedas, imitación de fábrica de ladrillo con dos líneas perimetrales, cortada por franjas con motivos sencillos, y ladrillos

⁴⁶⁴ Ha sido recientemente "restaurada" por la Escuela Taller de Pamplona. Lamentablemente, se llama "restauración" a un torpe repintado. Siempre ha sido tradicional reponer los enlucidos que se degradan, pero con buenos materiales, y ahora que hemos aprendido el respeto a la historia, intentando primero salvar el original. Esa forma barata de proceder, además de alterar el resultado final, no presta la debida atención a la fase más importante de la restauración: la consolidación del original. Sobre enlucidos degradados se ha aplicado un nuevo material sin las debidas garantías de estabilidad, la desaparición del original es imparable. La lectura del conjunto resulta adulterada.

⁴⁶⁵ BORRÁS, G., 1985, *opus cit*, p. 410 basándose en un documento de Daroca de 1359, que cita esta iglesia como construida.

pasantes en colores.

Diferente son las decoraciones de las bóvedas de la capilla absidal, tripartita y plana, con decoración en sus plementos de imitación de azulejos con entrelazos de estrellas de seis y ocho puntas, Cada decoración es distinta a las demás, pero siempre jugando sólo con tres colores : blanco, rojo y negro.

En las claves de las bóvedas de la nave central, círculos ornamentales de arquillos blancos sobre fondo negro (se perciben unos remates florales, hoy casi desaparecidos, posiblemente de una intervención posterior) y dragones en los nervios que se cruzan.

Destacan las franjas pintadas decorativas de sus ventanales, con blasones enmarcados por cuadrilóbulos. En los arranques de bóveda del presbiterio están representadas unas pequeñas cabezas de demonio.

En la documentación de esta iglesia se puede constatar el repintado, como parte del programa tradicional de mantenimiento que se desarrollaba en la vida de los edificios⁴⁶⁶: En el año 1771 la “fábrica fue lucida y blanqueada interiormente por cuenta del Cabildo y bajo la dirección del entonces capellán don José Narro”⁴⁶⁷

Santa Justa y Rufina en Maluenda

La iglesia de nave única, con ábside poligonal de siete lados y contrafuertes interiores que dividen las capillas laterales, fue fechada por López Landa, según una inscripción pintada de la capilla lateral de la epístola en 1413 (aunque para Borrás se iniciaron sus obras en 1350). Otra inscripción, en el lado del evangelio, le permitió leer :” Juan Bautista...invicta eran maestros”.

La fecha primera citada puede ajustarse a la de la decoración pintada.

⁴⁶⁶ Seguramente a este mantenimiento y repintado tradicional se debe que nos hayan llegado más restos de decoración hasta nuestros días. Muchas veces es imposible de distinguir en estas pinturas de carácter decorativo una intervención posterior de la original. Tienen el mismo valor testimonial e histórico porque están realizados con la misma técnica, los mismos materiales y el mismo diseño que en origen. Lo que no es posible decir de las actuaciones actuales.

⁴⁶⁷ *Apud* BORRÁS, G., 1985, t. II, *opus cit*, p. 412.

Decoración tradicional, con la parte baja, de la que queda algún resto en la parte baja de una capilla de la derecha, agramilada de arquillos.

Arriba la ornamentación se complementa con aparejo de ladrillo ocre con franjas decorativas. Las ventanas⁴⁶⁸ están pintadas en su grosor con despiece de ladrillos, fajas de cardinas y hojas de acanto pintadas.

En los plementos de la bóveda del ábside, se pueden observar, entre la fábrica de ladrillo pintada, círculos a modo de óculos con distintas simbologías : el sol, la luna, una estrella de seis puntas, un entrelazo, etc.

El tramo del coro fue rehecho con pintura de imitación de ladrillos curiosamente en rojo.

Santa Tecla en Cervera de la Cañada

El estudio de esta iglesia cuenta con un artículo monográfico del arquitecto Iñiguez Almerch, quien nos cita una inscripción grabada en yeso en el propio monumento con la fecha de terminación. 1426, y otra con el de su autor, Mahoma Rami⁴⁶⁹ (transcritos ya en 1923 por López Landa), nombrado así mismo como maestro en varios documentos.

Testimonio de una antigua fortaleza destruida en la guerra entre Pedro I de Castilla y Pedro IV de Aragón, este edificio se compone de una nave y capillas laterales con contrafuertes y bóvedas de crucería. El escudo de una cierva sobre campo rojo, de Cervera, con las armas de Aragón, testifica el mecenazgo del concejo del pueblo.

La decoración de esta iglesia es una de las más completas, destacando la riqueza

⁴⁶⁸ BORRÁS, G., 1985, t.II, *Ibidem*, nos comenta que esos vanos han sido rehechos en 1960, salvo el del lado derecho del tramo central.

⁴⁶⁹ IÑIGUEZ ALMERCH, M., 1930. *opus cit*, p. 58 : "Por bajo del antepecho del coro, corre un letrero en caracteres góticos que dice así : "En nombre de Dios todopoderoso seyor que fue acabada esta iglesia en ano de mil quatrocientos e vint seys..."...al lado de ellas, coronando un apoyo o paso saliente que debió haber en otro tiempo al órgano primitivo o al ándito sobre las capillas, se lee : "Obrada, deficada, por, mahoma, rami, como..."(el último fragmento es identificado por BORRÁS, G., *opus cit*, p. 202, como "con dios").

de sus motivos. Su composición es la descrita como tradicional en este tipo de iglesias :

En la parte baja existen una red de lazos mixtilíneos que parten de arcos polilobulados y terminan en hexágonos, el blanco de los motivos destaca sobre un fondo ocre; en el coro esta decoración es sustituida por lazos de cuatro, octogonales. En esta decoración, realizada por Mahoma Rami, se puede observar, con luz rasante su técnica de ejecución, como del simple cuadrado, llega a la red de lazos, mediante “una regla de madera, de poca anchura, y con ayuda de un clavo o herramienta semejante”⁴⁷⁰

A partir de la clave del arco de las capillas laterales, despiece de ladrillo ocre fingido. Estos paños se ven cortados por ladrillos pasantes (uno a sogá, en azul, entre dos rojos, a tizón) y franjas decorativas dobles con plafones y cuadrados de motivos sencillos, que enmarcan, esta vez de manera simple, también las ventanas y la unión de los nervios con los plementos.

En los nervios, sillares grises pintados que se convierten en ladrillos fingidos en las claves. Alrededor de ellas, motivo circular central, en rojo, blanco y negro, como tapiz rematando el conjunto. El motivo central son arquillos ojivales que se van transformando en motivos vegetales estilizados. Una franja similar a las anteriores de los plementos cierra el círculo.

Iñiguez nos presenta, además, el esquema de un motivo de entrelazo en forma de rosácea, encontrado bajo el coro⁴⁷¹.

Desgraciadamente, no se puede entrara en la actualidad en esta iglesia por estar en restauración desde 1997⁴⁷².

⁴⁷⁰ GALIAY, J., *Ibidem*, p. 222. Este autor también trata con detenimiento la figura de Mahoma Rami, máximo exponente del mudéjar aragonés que trabajó también en la Seo zaragozana y en la iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud (en la actualidad desaparecida). Más datos sobre este Maestro en LACARRA, C., 1981, *opus cit*, p. 76-77.

⁴⁷¹ IÑIGUEZ ALMERCH, F., “Iglesia parroquial de Sta Tecla, de Cervera de la Cañada (Zaragoza), *AEArq XVI* (1930), p-62.

⁴⁷² Esperemos que cuando se abra no haya que acudir a viejas fotografías para su conocimiento, como en Torralba de Ribota.

Capilla de San Martín en la Aljafería (Zaragoza)

Está documentado que en 1339 Pedro IV el Ceremonioso encarga dos retablos, uno de Santa María y otro de San Martín, para la capilla de la Seo, por lo que ésta debería estar ya terminada de construir. Esta iglesia que en origen tenía dos naves (de ahí los dos retablos), pero que en el s. XVIII fue ampliada con una tercera, fue restaurada por el arquitecto Iñiguez Almerch. En esa intervención, además de eliminar esa tercera nave se ha puesto al descubierto decoración agramilada de arquillos en la zona baja de sus naves (Lámina 293)

San Martín de Morata del Jiloca

No existiendo datos documentales o epigráficos para esta iglesia, su datación sólo puede ser aproximada⁴⁷³. Reorientada en el siglo XVI, la restauración ha recuperado el presbiterio original, formado por tres naves de planta cuadrada y bóveda de crucería.

En cuanto a la ornamentación, en esa restauración⁴⁷⁴ se ha reproducido plementería de ladrillo pintado, seguramente en base a algún fragmento hallado. En los cruces de los nervios, plafones pintados de temas vegetales y dragantes.

El Villar de los Navarros

Esta iglesia ha sufrido tantas transformaciones a lo largo de los tiempos, con una gran reforma en el siglo XVIII, que malamente se reconoce su origen medieval. Sin embargo aún podemos constatar restos de dibujo grabado de agramilados consistentes en cuadrilóbulos góticos entrelazados y arcos mixtilíneos, en una zona situada a los pies del coro alto.

⁴⁷³ BORRÁS, G., 1985, *opus cit*, t.II, p. 265 la data en la primera década del siglo XV.

⁴⁷⁴ Anteriormente, LÓPEZ LANDA, J. M^a, 1923, *opus cit*, nos recoge p.14 :“la nave esta pintarrajeada y alteradísima”.

Galiay nos recoge también que existía decoración pintada en la **Sala Capitular del convento de Santa Catalina (Zaragoza)**. Esta sala, de gran riqueza decorativa, “fue destruida en tiempos recientes”⁴⁷⁵. La composición correspondía a la descrita como tradicional aragonesa, con dos zonas muy marcadas: En la zona alta, ladrillo pintado a soga y tizón; en la parte baja, lazos de cuatro octogonales que se prolongaban en arquerías mixtilíneas. Dentro de cada arco, que se enlazaría con los laterales mediante nudo, existían escudos con heráldica diversa (según el autor citado, una de ellas correspondería a una de las ramas de los Luna)

Otros restos de decoraciones agramiladas las podemos encontrar en la iglesia de **Santa María de Tauste, Illueca y Brea de la Sal**.

⁴⁷⁵ GALIAY, 1951, *opus cit*, p. 171.

CAP. XVII.-LA PINTURA “DE LO MORISCO” EN PORTUGAL

Origen del mudejarismo portugués

Aunque no correspondan al ámbito del estudio propuesto, se hace necesario una reducida mención a ciertas pinturas murales situadas en el Norte-Centro de Portugal, en clara relación con las obras pictóricas del último grupo y clasificadas por los especialistas del país vecino como “mudéjares”.

En un primer acercamiento, la existencia de estos conjuntos presenta dos grandes incógnitas planteadas, hasta cierto punto, a causa de la gran escasez de ejemplos, testimonios coetáneos o anteriores que sirvan de enlace entre ellos y ¿por qué no? lo conocido en territorio hispano. El primer gran problema que plantean es su datación muy tardía; como veremos ningún ejemplo es anterior a finales del siglo XV⁴⁷⁶.

El segundo, es que en territorio portugués no parecen haber quedado casi restos de ornamentaciones pictóricas musulmanas. Ejemplo de excepcional interés, muy en relación con los motivos decorativos que encontraremos en los finales del Medievo, es una pequeña arqueta de madera que se encuentra en el museo arqueológico de Moura⁴⁷⁷: Se trata de una decoración, datada antes de la caída del territorio a manos cristianas en 1232 y atribuida a un taller granadino, consistente en una lacería cerrada, de forma estrellada de ocho puntas, a cuyos lados están situados personajes humanos.

El historiador luso Pedro Días explica esa ausencia de restos musulmanes de la siguiente forma: “No está claro que el arte musulmán de las ciudades conquistadas haya

⁴⁷⁶ Este pensamiento es común para todos los especialistas. Por ejemplo, el Marqués de Lozoya (CONTRERAS y PÉREZ DE AYALA, J., *Historia del arte hispánico*, Barcelona 1934, p. 484) nos dice: “El mudejarismo en Portugal no es, como en el resto de la Península, una evolución nunca interrumpida, sino que se puede considerar como una nota exótica que se incorpora a un gran movimiento nacional...”.

⁴⁷⁷ Reproducida en MACÍAS, S., “Moura na baixa idade media” *Arqueologia medieval* 2, (1993), p 47.

influido en la producción artística posterior. Sin embargo, en las regiones de España, después del asedio y de que la ciudad cayese en manos cristianas, la mezquita mayor era consagrada y se transformaba en catedral....de igual forma había ocurrido, más al norte, en Coimbra, en 1064, y en el siglo siguiente, en Silves y Faro. También se aprovecharon las viviendas domésticas..⁴⁷⁸. A esos datos hay que añadir que existe alguna documentación de intervención de esclavos musulmanes en obras de construcción portuguesas, como en 1057 en Lamego o en 1164 en la Seo Vieja de Coimbra.

Tradicionalmente en Portugal se han adoptado tres posturas diferentes para explicar estos problemas sobre el origen de la decoración mudéjar portuguesa: Una teoría de los años veinte defendía la influencia directa del arte magrebí a través de los contactos comerciales con Africa a partir de la conquista de Ceuta en 1415, teoría demostrada como falsa por Vergilio Correia⁴⁷⁹.

Otra explicaba el fenómeno como un resurgimiento de formas tradicionales, reavivadas a finales del siglo XV. La tercera imputaba el hecho a una importación directa del arte vecino hispano.

Aceptando estos dos últimos planteamientos interrelacionados, la posible solución es que la influencia islámica, latente desde tiempos pasados como transmisora de la cultura romana y tradicional, vuelve a Portugal en una época tardía como extensión de escuelas regionales hispanas. El resultado es un conjunto de elementos heterogéneos, siempre ornamentales y rara vez estructurales, sin características propias como las que definían el mudéjar aragonés o el castellano. Esta es la solución más plausible en este momento en que existen pocos ejemplos en que basar las investigaciones. Posiblemente en el futuro aparezcan más obras y se pueda dar otra explicación más satisfactoria, hecho probable ya que muchas de las iglesias ornadas de

⁴⁷⁸ DÍAS, P., "Geografía mudéjar : Portugal", *El Mudéjar Iberoamericano*, Barcelona, 1996.

⁴⁷⁹ CORREIA, V., "O contributo musulmano na arte românica", *Obras*, vol. II, Coimbra, 1948, pp. 41.45. De la misma opinión es TORRES BALBÁS, L "El Arte Mudéjar en Portugal", *Al-Andalus* 10 (1945), p- 217.

pintura están siendo desencaladas en este mismo momento.

Como características comunes de los elementos conocidos tenemos dos: una respecto al tiempo, el resurgir tiene lugar en la época **manuelina**; otra respecto a su localización, se trata de **construcciones unidas a la realeza o clase nobiliaria** del reino por el vínculo de mecenazgo. Esas construcciones, como pasaba en las castellanas de este tiempo, son frecuentemente de función religiosa.

Causa directa de que la mayoría de las obras mudéjares portuguesas⁴⁸⁰ correspondan a un período manuelino se ha querido ver en **el viaje que Don Manuel** efectúa a España en el año de 1498. No era la primera vez que el rey estaba en el país vecino, donde fue con su nodriza de pequeño ; más tarde, volvió en 1483 para la boda de D. Alfonso de Portugal con D^a Isabel ; y por último, para hacer la peregrinación a Santiago de Compostela. Pero el gran viaje por tierras hispanas comenzó el 29 de marzo de 1498⁴⁸¹:

Muerto el infante Don Juan, hijo de los Reyes Católicos, su hermana Isabel, casada ahora con Manuel I de Portugal (viuda de D. Alfonso, su sobrino), quedaba como única heredera del reino castellano. La pareja real, acompañada de un séquito de trescientas personas, penetró en España por Badajoz, pasó por Mérida, por el monasterio de Guadalupe y por Talavera de la Reina. En la catedral de Toledo fueron proclamados herederos del trono de los Reyes Católicos, y permanecieron una temporada en la ciudad. El viaje prosiguió hacia Aragón, descansando en el recorrido en el palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara y en la propia Aljafería⁴⁸². Allí la reina doña Isabel

⁴⁸⁰ El estudio de PÉREZ EMBID, F., *El Mudejarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina*, Sevilla 1944, también dedica gran parte a este tiempo, por encontrar que la mayoría de las manifestaciones mudéjares se producen entonces en Portugal.

⁴⁸¹ Conocemos la vida y los viajes por su guionista, DE GOIS, D., *Crónica del Felicíssimo Rei D. Manuel*, reedición, Cimbra 1948, Parte I, Cap. V. También DIAS, P., "A viagem de D. Manuel a Espanha e o surto mudejar na arquitectura portuguesa", *Simposio : Relaciones artísticas entre Portugal y España*, Salamanca, 1986, pp. 111-128.

murió al dar a luz a un niño, don Manuel de la Paz, heredero de todos los reinos ibéricos.

Esa visión que el rey portugués y sus nobles⁴⁸³ tuvieron de la España de los Reyes Católicos, en plena construcción de palacios (Guadalajara), monasterios (hospedería de Guadalupe, además, quizás de la decoración de la Sala Capitular, que tanto se relaciona con los motivos portugueses de influencia islámica), o reparando Alcázares musulmanes (Aljafería, Toledo), va a ofrecer al panorama artístico luso modelos muy diferentes. Curiosamente esos viajeros, a su vuelta, van a emprender obras de construcción con rasgos mudéjares, como el palacio de Sintra, obra del propio rey.

Si es fácil y común aceptar que los modelos gótico-isabelinos fueron base de inspiración para el arte manuelino, ¿por qué no de igual manera concebir que se volvieran los ojos hacia otros estilos más orientales y evocadores?. Hay que recordar aquí que es reconocido que el rey portugués demostraba una inclinación de gusto hacia lo exótico, su cronista Damião de Góis nos cuenta que se hacía acompañar por músicos moriscos y para las corridas de toros el rey distribuía vestidos y jaeces “a la morisca”.

Entre los elementos ornamentales de influencia islámica que aparecen en ese tiempo en Portugal, las yeserías no parecen haber tenido éxito, aunque sí las techumbres de lacería (capilla palatina de Sintra, iglesia de Caminha, torre del homenaje del castillo de Beja, colegiata de Nuestra Señora de Oliveira en Guimaraes, con policromía y escenas de combates entre caballeros cristianos y musulmanes⁴⁸⁴) y los alicatados

⁴⁸² En ambos lugares estaban trabajando en las obras de construcción y reforma respectivamente, alarifes musulmanes (DE LA TORRE Y DEL CERRO, F., “moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra”, *Anuario del cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid 1935, pp. 249-251.

⁴⁸³ Entre los que se contaban las personas más influyentes del Reino, como el Maestre de la Orden de Santiago, D. Jorge, hijo natural de Juan II; el hermano del Duque de Braganza, etc.

⁴⁸⁴ Existe una tradición local según la cual D. Juan I, que rehizo el monumento de 1387 a 1401, siendo maestro de las obras el castellano Juan García de Toledo, para conmemorar la batalla de Aljubarrota, mandó para el empeño a cien cautivos castellanos.

(palacio de Beja, cuarto de Alfonso VI de Sintra, Seo de Coimbra), además de otros motivos decorativos como las celosías de barro, los alfiles, almenas escalonadas, etc.

Dejando sin comentar el claustro bajo del Lavadero del monasterio del **santo Cristo de Tómar**, cuyas pinturas, denominadas “mudéjares”, muy destruidas, están compuestas en franjas decorativas tal como veíamos en el capítulo de la Vía de la Plata⁴⁸⁵, alternando temas vegetales con simulación de azulejos, pasamos a los dos ejemplos más representativos de esta corriente :

La **Capilla de la Gloria de la catedral de Braga**, edificada en 1330 por D. Gonzalo Pereira para su sepultura, participante (¿mera coincidencia ?) en la batalla del Salado, es una sala de grandes dimensiones y con techumbre de madera a dos aguas y tres paños policromada.

Hay documentación⁴⁸⁶ que atestigua que la capilla se pintó al fresco en el siglo XIV, seguramente en una segunda ornamentación sobre la original, para ser nuevamente decorada más adelante. En la restauración realizada por el Instituto Nacional de Restauración de Lisboa, José de Figueiredo, en 1982, se dejaron a la vista distintos estratos de las dos últimas decoraciones en algunos puntos. Lo aparecido en la capa subyacente corresponde a un programa hagiográfico del XIV ya que a la vista se presentan las figuras de dos santos dentro de sus correspondientes enmarcaciones..

Afortunadamente, el estrato superior de pintura ornamental se ha conservado casi intacto, lo que demuestra un buen criterio en la restauración efectuada, ya que constituye un conjunto completo y coherente. Esto no se podría afirmar de la decoración subyacente, que se adivina en zonas de lagunas en parte desaparecida⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ Semejantes a estas pinturas son también las aparecidas en el casco antiguo de Orense en 1998 en la *Casa Dos Gaioso*, ya del XVI, publicadas en XUSTO, M., Fdez, X., “El centro histórico de Ourense”, *Revista de Arqueología Año XX*, nº 19, pp. 6-17.

⁴⁸⁶ *apud* Dias, P., 1996, *opus cit*, p. 106.

⁴⁸⁷ Una de las razones para realizar esta última decoración hispanomusulmana sería, además de unos criterios de moda, el mal estado de la ornamentación inferior, que precisaba de una reposición.

La capa pictórica a la vista es la que corresponde con una decoración de influencia hispano-musulmana, posterior a la segunda mitad del siglo XV, ya que entre ella aparece el escudo que el rey Juan II, al que sucedió su primo Don Manuel en 1469⁴⁸⁸, impone para el reino de Portugal (escudo coronado, con orla de castillos, y cinco escudos interiores con cinco círculos cada uno).

Este escudo se encuentra ubicado en la parte central de la pared izquierda y se corresponde simétricamente con el de la familia Pereira (con cruz de la Orden de Montesa), localizado en la pared derecha. Ambos escudos están rodeados por diminutas figurillas, que entre roelos y hojas despliegan un mundo de imaginación ya renacentista.

La composición general es muy simple, todas las paredes se encuentran divididas en grandes cuadrados, separados por cenefas, como tapices o zonas de azulejería independientes, donde dentro de cada una de ellas se desarrolla un dibujo diferente.

Estos dibujos, repetidos con un cierto ritmo en distintos paneles, son diseños geométricos. Algunos de estos diseños están compuestos por pequeños motivos repetidos tantas veces como sea necesario para cubrir el espacio, recordando las pinturas desarrolladas en Castilla a finales de la Edad Media, aunque con diferentes colores. Otras veces nos recuerdan a celosías góticas, por último, los motivos más frecuentes son lacerías estrelladas o cintas entrelazadas (semejantes a labores de cestería) que recuerdan zócalos musulmanes o azulejos sevillanos posteriores, pero sobre todo tienen gran similitud con los motivos que alternaban con escenas de san Jerónimo en la Sala Capitular de San Isidoro del Campo

La técnica empleada es el fresco. Esta técnica había perdurado en Portugal a través de la Edad Media incluso en la pintura religiosa, en parte por la gran riqueza de cal que posee el territorio, mucho más abundante que el yeso; en parte por la menor influencia europea y francesa que pudiera durante aquel tiempo llegar a este país occidental..

Sobre la pared de ladrillo, y cubriendo la pintura subyacente en partes, y en otras

⁴⁸⁸ precisamente este rey, D. Manuel I el Afortunado, expulsó definitivamente de Portugal a los moros y judíos al subir al trono.

tapando las lagunas, se extendió una fina capa de mortero de cal y arena fina⁴⁸⁹. Sobre él se trazaron el diseño preparatorio del dibujo con regla y un objeto punzante. Las marcas de esas líneas grabadas, tanto las rectas como las circulares trazadas con compás, son fácilmente visibles con ayuda de luz rasante.

Los colores utilizados pueden diferir algo de la estética hispana. Si allí acostumbrábamos a ver las pinturas hispano-musulmanas en blanco y rojo en un principio, y después, en la zona andaluza o la corte nazarí con un gran despliegue de policromía, en parte debido a la utilización de una técnica mixta o al seco, respectivamente, aquí se va a restringir la paleta a colores permitidos en la más estricta técnica del fresco, pero utilizando toda la gama posible. El color que va a predominar va a ser el de la cenefa y fondo de los escudos, el gris azulado, un color conseguido con negro humo y blanco de cal. Los motivos decorativos de los cuadrados estarán realizados en dos colores, alternando las tierras rojas y amarillas entre sí o con blanco: El color blanco del mortero ya no será únicamente fondo, sino que constituirá otro color más.

En los motivos de proveniencia gótica (cenefa, celosías), existe una intencionalidad de imitar relieve mediante sombreado selectivo sólo en un lado (aunque cambia de lado según los motivos, sin tener en cuenta el efecto que produciría la luz). En los de influencia islámica ese empeño no existe, los motivos se realizan con colores planos, delimitados por línea continua.

De motivos estrellados, semejantes a los de la Capilla de Braga, son las de la iglesia de Reboreda, en **Vila Nova de Cerveira**.

Las pinturas recientemente descubiertas en la Iglesia de **San Francisco en Leiria** son algo diferentes. (con motivos, además de los consabidos mudéjares, renacentistas).

Leiria cayó en las manos cristianas del rey Alfonso Henriques en 1135. En esa ciudad se construyó en 1232 la iglesia de San Francisco, como parte del convento del mismo nombre, cambiando a lo largo de su historia varias veces de manos, lo que

⁴⁸⁹ Ver Anexo de Analítica, esquema 58.

implicaba distintas remodelaciones e intervenciones. Abandonado, fue definitivamente cerrado en 1950, con lo que el deterioro se acentuó, perdiendo hasta la cubierta..

De una única nave, sus muros laterales están divididos hasta el coro, mediante contrafuertes interiores, en cinco tramos distintos (en área derecha sólo existen cuatro tramos, el central se destruyó para incluir un gran arco central). En su parte baja, arcos de medio punto dan paso a diferentes capillas embutidas en el muro, donde existían retablos⁴⁹⁰.

Comenzada a restaurar en 1995, se descubrieron en primer lugar las pinturas del ábside de cabecera plana, de 5 x 6,5 m⁴⁹¹, que comprenden un Calvario con San Francisco y San Buenaventura, bajo un encalado general que unificaba todos los paramentos de la iglesia.

En la actualidad, se está trabajando sobre los paramentos laterales. Sobre la cornisa y rodeando las ventanas ojivales centradas, la ornamentación mural se extiende sin limitaciones. Cada tramo presenta una decoración diferente. En cada una de ellas, el motivo elegido cada vez es repetido tantas veces como puede (dependiendo de sus dimensiones) en el espacio correspondiente, muchas veces dividido mediante arquitecturas fingidas.

Esa decoración presenta una extraña mezcla de elementos iconográficos tardo medievales con otros renacentistas: motivos bizantinos, "a la romana" y mudéjares forman parte de una misma composición. La simulación de azulejos, labores de cestería y artesonados (con fondos negros y puntos o "sarta de perlas" en blanco, con alfardones de decoración vegetal y geométrica en su interior) alternan con enmarcamientos de figuras o caras (tanto en forma circular, cuadrada, o en cuadrilóbulos), de carácter sagrado (ángeles) o profano (madonas clásicas). Las cabezas están tratadas, la mayoría de frente, para acentuar esa solemnidad y reposos; sus tocados son italianos.

⁴⁹⁰ Este tipo de programa arquitectónico no es común para este tiempo en Portugal, y recuerda a la disposición de las iglesias aragonesas.

⁴⁹¹ HORTA, G., et alii "The Calvary of S. Francisco church in Leiria..". *IIC Paintings techniques*. Dublín 1998, pp.65-69. La decoración de los paramentos laterales aún está inédita.

No existen elementos epigráficos ni zoomórficos. Es de destacar, para el tema que nos interesa, los círculos con entrelazos estrellados que si bien abundan en toda la decoración, se hacen protagonistas en la segunda capilla del lateral derecho. Allí, los distintos encuadres en que se ha dividido el área a decorar presentan grandes estrellas, cuyo parentesco islámico se puede identificar como la ornamentación pintada de la Torre de los Picos, en cuyo centro está representada la cabeza de un león.

Curiosamente no es el anterior tema descrito el único que comparte con la decoración de los claustros de San Isidoro del Campo (Sevilla), además de las hojas de raigambre gótica, tan comunes. De las pocas escenas completas que se representan existe una Anunciación muy semejante a la andaluza (decoración del tramo cuarto de la pared izquierda). En el primer tramo de la pared derecha el tema elegido, y repetido seis veces, es el Arcángel San Miguel pesando las almas, en una actitud igual (incluso de dimensiones) a la que presenta en el Claustro de los Muertos del citado monasterio. Sin embargo, aunque el dibujo previo pudiera ser el mismo, la realización de ambas obras es muy diferente, aún sin color, es mucho más cuidada y preciosista la de san Isidoro.

Sería muy probable que el taller que hubiera realizado estas pinturas conociera el monasterio sevillano, o poseyera sus mismos calcos.

La técnica de ejecución es similar en toda la decoración : Sobre un muro de aparejo se extienden dos estratos de mortero de cal ("Arriccio") y arena gruesa, donde se hizo un dibujo preparatorio (posible de apreciar en algunas lagunas de las capas superiores) de color rojo ("sinopia"). Después se aplicaron dos capas más de mortero ("Intonaco") con arena más fina y cal hidráulica (proveniente de dolomitas). La transferencia de la composición pictórica a la última capa se realizó por dibujo directo a pincel con el mismo color rojo, o por dibujo inciso a partir de un cartón⁴⁹² o con compás (del que se puede determinar su centro, como en los halos de las cabezas). Con luz

⁴⁹² en alguna figura como en la María Magdalena se ve con luz rasante la forma de un puñal, no pintado después. ¿En principio se pensó que est figura fuera la de la Virgen, para cambiarla por la de la Magdalena, mientras se estaba realizando la obra ?.

rasante no sólo se pueden ver estos trazos, sino las juntas de las diferentes jornadas y andamiadas.

Los pigmentos utilizados (carbonato cálcico para el blanco, hematíes para el rojo y el ocre, negro de humo) en su mayoría son compatibles con la cal, pero algunos son alterables en la técnica del fresco (cinabrio, minio, malaquita, azurita). Por ello, aunque la técnica utilizada es el fresco, muchos detalles son añadidos posteriormente al seco. Esta técnica mixta no es accidental sino que la elección de los colores según las zonas implica una intencionalidad: por ejemplo, en los rojos de sombras se ha utilizado la tierra roja o almagre, al fresco; mientras que en zonas de luz, buscando un resultado vivo y brillante, se ha utilizado minio y cinabrio, al seco.

Los azules y verdes son aplicados utilizando como aglutinante la caseína y el óleo, otros pigmentos aplicados al seco, no agredibles por la causticidad de la cal, se mezclaron con agua o lechada de cal.

Sí estos son los materiales utilizados, en cuanto al estilo podemos distinguir por lo menos dos muy diferentes: el del Calvario y el de las paredes laterales. El primero es más cuidado y se puede encuadrar dentro del gótico internacional, es lo que se podría definir como estilo de un Maestro.

El correspondiente a la decoración parietal, en cambio, se identifica con un estilo de taller donde cada especialista realiza aquello que le compete: unos harían las zonas más tradicionales, mudéjares, otros los elementos arquitectónicos, a otros corresponderían las figuras y rostros humanos.

Están tratados de manera muy distinta los elementos puramente decorativos (enmarques, zonas de entrelazos) que las figuras y caras y ciertos elementos arquitectónicos (grandes arcos dividiendo zonas, cuadrilóbulos, florones clásicos) que se han querido realizar con una intencionalidad de relieve.

Los primeros están realizados con colores puros (negro, blanco, rojo y amarillo, solamente), planos, totalmente al fresco, sólo una línea de color recorre su perímetro. Los segundos presentan una intencionalidad de sombreado, su gama de color es más amplia y están realizados con técnica mixta, es decir, acabados al seco.

Muchas dudas se plantean en esta obra. En cuanto a la composición: ¿Qué motivó que cada tramo tenga una decoración distinta, sin marcar un ritmo, una simetría, una repetición tan comunes en la decoración de aquel tiempo? ¿Podría indicar una relación con la dedicación de cada capilla, considerada como tramo? Por ese razonamiento, la primera capilla de la derecha estaría dedicada a San Miguel, mientras que la cuarta de ese lado podría tener relación con la Concepción de María, ya que están representados diferentes reyes, incluidos en círculos que recuerdan a la disposición de un árbol de Jessé. El tramo que enmarca la Anunciación correspondería a esa advocación, y el primero de la izquierda, donde distintos monjes y santos están enmarcados por arcos apuntados a San Francisco.

En cuanto a la datación, la mezcla de elementos medievales con renacentistas, dado el carácter retardatario de la región, nos hace suponerla de finales del siglo XV. Si partimos de la base que el Calvario pertenece a distintos autores, la obra pictórica podría haber comenzado por el ábside, realizándose esta decoración en primer lugar.

En cuanto a la autoría, dejando de lado el autor del Calvario, para la ornamentación de las paredes laterales, hay que considerar dos puntos:

- a) La mezcla de muy diversos elementos iconográficos⁴⁹³
- b) La coincidencia de tantos elementos comunes con las obras que hemos denominado de los “talleres de la Vía de la Plata” que nos hace pensar que nos encontramos ante una obra que está dentro de la misma línea.

Por tanto, la ornamentación de las paredes podría ser el resultado del trabajo común de un “taller de la Vía de la Plata” con otro más innovador, que trae aires nuevos de Italia, y que introduce los temas decorativos más clásicos,

⁴⁹³ Esa mezcla se da en toda la superficie, lo que hace desechar la hipótesis que el conjunto fuera comenzado a realizar por un taller, y continuado por otro.

CONCLUSIONES

Hasta aquí el resultado de nuestras investigaciones. Ningún estudio puede darse por cerrado. Cada paso dado nos ha abierto nuevos caminos, muchos de ellos tentadores por las posibilidades de campos aún por descubrir, pero que había que abandonar porque divergían del tema general propuesto y le hacían perder coherencia.

A lo largo de ellas, creemos haber demostrado una serie de propuestas:

1ª-La importancia de la pintura mural, como testimonio de culturas distintas y de épocas diferentes, tanto bajo el punto de vista de **estudio técnico** como **estilístico**. Como expresión artística inherente con la arquitectura, no debe ser menospreciada y situada en un nivel del conocimiento más bajo que el que le corresponde.

En este apartado hay que abrir un paréntesis con una llamada de atención urgente: en el transcurso de esta investigación ha sido necesario acudir varias veces a los monumentos, y se ha podido comprobar que la degradación y el abandono, las intervenciones desafortunadas, sin meditación previa, en algunos llega hasta tal punto que este trabajo se puede convertir, si no se pone pronto remedio, en el testimonio de lo que había. Ejemplos no faltan: en el castillo de Brihuega se ha dejado expedito el acceso y prácticamente ha desaparecido el pez, se ha probado llenar con agua la alberca del patio del crucero de Sevilla, se ha arrancado la decoración de Zafra, etc...

2ª-La importancia del estudio de la técnica, dentro de la Historia del arte.

Afortunadamente, cada día la ciencia pone a nuestra disposición más mejores medios para conocer la técnica de ejecución de las obras de arte, lo que puede enriquecer y definir el panorama artístico. El análisis de pigmentos nos puede ayudar a datar la obra, ya por el uso de unos pigmentos ya excluidos a partir de cierto tiempo de la paleta del artista (como el oropimente, que se dejó de utilizar hacia el siglo XV), nos marca un tiempo máximo, u otros, sintéticos se emplearon sólo a partir de la fecha de su manufactura, así el Litapón que se descubrió en 1874.

Ese conocimiento de los pigmentos presentes en la obra de arte pueden servir al historiador además en su lectura correcta, al detectar las alteraciones que esos colores pueden haber sufrido : ejemplo de ello lo tenemos en la pintura de la Anunciación de Juan Sánchez de castro del Claustro de los Muertos del Monasterio de San isidoro del campo (Sevilla), al ver su fondo negro podemos pensar que el artista ha descrito la escena durante la noche; si sabemos que el color original era rojo alterado a negro (porque conocemos el fenómeno que puede suceder al utilizar el minio en la técnica de fresco), la lectura de esa imagen puede resultar muy distinta.

El análisis por infrarrojos y la radiografía de rayos X, técnicas analíticas no destructivas, nos pueden proporcionar datos sobre el dibujo preparatorio de la obra de arte, que por comparación con otras, nos ayudan a reconocer autorías y escuelas. Pero si además conocemos la historia de las técnicas de ejecución de las obras de arte, sabremos que poco o nada podemos esperar como resultado de estas técnicas de análisis en, por ejemplo, un cuadro del XVII. Basadas en la diferencia de materiales empleados entre el dibujo preparatorio y la capa pictórica final (por ejemplo grafito y temple al huevo), no son eficaces cuando ese dibujo preparatorio y esa capa pictórica se han realizado ambas al óleo.

Olvidándonos de la ciencia, la simple observación de la obra con la base de un profundo conocimiento de las técnicas de ejecución, se manifiestan muchos detalles relevantes que puede ayudarnos a su relación con otras, con dataciones, con diferentes escuelas. Como describimos en el capítulo de técnicas (Primera parte, Cap. IV, punto 3), dedicado sobre todo a la técnica de la pintura mural, por ciertas “huellas”, simplemente, podemos descubrir si esa pintura fue realizada “a fresco” o “a seco”, que métodos de transposición de diseño se emplearon, si es obra de n artista o de un taller...

3º-La existencia de pintura mural en el mundo islámico hispano, aunque no muy conocida es patente. Se ha constatado la utilización de esta expresión artística como ornamentación de sus moradas en cualquier tiempo, desde la conquista en el 711 hasta la caída del reino nazarí en 1492, con unas vías de expresión coherentes. En cada cultura islámica (califal, almohade, nazarí) esas vías de expresión desarrollaron más los

aspectos concordantes con sus ideas filosóficas y planteamiento de vida, pero siempre han seguido una línea continua y de desenvolvimiento razonado.

4ª-La coexistencia de dos expresiones de pintura mural en la Baja Edad Media en Castilla. En esa zona cristiana, a partir de la toma de Toledo, existieron dos tipos de pintura mural muy característicos :

Una de influencia europeísta, que constituía el arte oficial, el arte de representación, más valorado, el arte ortodoxo, utilizado y comandado para las grandes empresas catedralicias y de arquitectura civil de prestigio⁴⁹⁴.

Otra, más popular y común, no por ello no preferida por nobles y monarca para sus viviendas, **de influencia islámica**. Se localizaba en ambientes más reservados, domésticos, castillos y palacios, iglesias de carácter popular.

Ya Maravall nos hablaba de esa dicotomía en tiempos anteriores ;”...a raíz de la Reconquista, lo que en las tierras nuevamente liberadas para los cristianos se constituye es aquel fondo uniformemente caracterizado como mozárabe, o más exactamente dicho, como tradición común hispano-visigoda, contra el que por presión eclesiástica se va actuando en todas partes”⁴⁹⁵.

En un último momento (mediados del siglo XV) las dos corrientes se fundirán, alternando sus motivos iconográficos y dando resultados tan logrados desde un punto de vista estético como el Patio de los Evangelistas del Monasterio de San Isidoro del Campo en Sevilla.

⁴⁹⁴ Ejemplos de esta sobrevaloración de los pintores procedentes de Europa se puede citar con qué admiración se cita, en “El Libro del Buen Amor” a D. Pitas Payas, “pintor de Bretaña”. También Serrano y Sáenz nos habla de “Johan de Bruxelles e Nicolas de Bruxelles”. Esa sobrevaloración se manifiesta también desde un punto de vista económico : el salario de esos flamencos es de “cinco sueldos dineros jaqueses”, curiosamente el mismo que ganaba Mahoma Rami, como director de las obras del Papa Luna. Los moros zaragozanos que cita de la Torre y del Cerro, casi un siglo después, cobrarían dos sueldos dineros jaqueses por jornal.

⁴⁹⁵ MARAVALL : J.A., *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid 1992, p. 168.

5ª-La gran diferencia, tanto estilística como técnica entre esas dos corrientes. Incidiendo en esa parte técnica, conocida a través de documentación escrita, examen visual “in situ” o analítica de laboratorio, se desprende que, mientras la pintura mural europeísta, de estilo gótico, se realiza preferentemente al seco, la pintura hispanomusulmana prefiere como técnica el fresco.

En este aspecto técnico, si de la pintura mural gótica vamos contando con distintas investigaciones precedentes, de la tradicional representada por la “de lo morisco” no tenemos ningún estudio precedente.

6ª-La perduración de la técnica romana, como tradicional, de la pintura mural a fresco en Castilla durante la Baja Edad Media por ese influjo islámico.

Esta teoría del influjo de lo romano sobre lo islámico en la Península, ya fue expuesta bajo el punto de vista estilístico por Torres Balbás⁴⁹⁶.

Hay que destacar también que esa técnica fue asimilada por los musulmanes invasores como una manera de trabajo **tradicional** del país, como de la misma manera tuvo lugar en el oriente Medio, hecho señalado por distintos especialistas. Así lo recoge Sánchez Albornoz⁴⁹⁷ que dice :

“Todos (los mejores conocedores del Islam español) han defendido la amplia recepción por los musulimes españoles de la tradición cultural de la España anterior al Islam”.

Como testimonio comenta cómo Gómez Moreno, Lambert y Torres Balbás han demostrado el seguro engarce del arte hispano-musulmán con el arte hispano-romano e hispano-visigodo. Y cita el escrito de Levi Provençal ”...la civilización árabe hispana nació de la feliz combinación de los aportes del clasicismo oriental y de los elementos nuevos tomados en el mismo país, entre aquellos que....reivindicaban con orgullo un pasado y una tradición anterior al Islam”

⁴⁹⁶ TORRES BALBÁS, L., “Los zócalos pintados en la Arquitectura hispanomusulmana”, *Crónica Arqueológica de la España Musulmana XI*, (1942). pp. 5-23.

⁴⁹⁷ SÁNCHEZ ALBORNOZ, C., *España. Enigma histórico*, t.I. 1973, pp. 140-157.

No es necesario, para que se produzca esta asimilación del hacer tradicional del país conquistado, una importación del lejano Oriente, hecho que sólo sería aceptable si conociéramos que la técnica de la pintura mural visigoda era otra distinta que la musulmana. No contamos con ejemplos de esa época, pero tanto los ejemplos de período tardío-romano (la torre de Vildé, por ejemplo, ya citada), como las primeras manifestaciones en territorio cristiano (arte asturiano) corresponden a una técnica clásica de fresco.

Además recuerda que hay que tener en cuenta que el proceso de islamización fue lento y en ambos sentidos, ya que a partir del 711, ocho millones de hispanos (según el historiador) quedan bajo el poder de unos miles de musulmanes. Ejemplo de ello fue la *mezquita de Ilvira, que comenzada a construir por un compañero de Muza, no fue terminada hasta siglo y medio más tarde, prueba, según Ibn al Jatib, del escaso número de islamitas ; en cambio, en ese lugar, se alzaban cuatro iglesias. Otro ejemplo añadido es el que toda la población en la España musulmana, incluso el califa y los nobles de estirpe oriental, hablaba en romance durante el reinado de Abd-al-Rahman III.*

Por último, añade que las formas de vida y de pensamiento de los hispano-musulmanes fueron el “resultado de una simbiosis entre lo español preislámico y lo postislámico oriental”, y, en la p. 104, señala en el arte hispano: “...la perduración en España posterior al año 700 de muchos rasgos de la España anterior a Cristo”

Otros historiadores posteriores abundan en el mismo tema⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ CANTARINO, V., *Entre monjes y musulmanes. El conflicto que fue España*. 1977, p. 232: “No se puede negar que la cultura llamada hispano árabe conserva muchos elementos pre-musulmanes, hispano-romanos y visigodos, muchos años después de la conquista de la Península. Como es también innegable que éste es el caso incluso en expresiones culturales, consideradas generalmente como las más típicas de la cultura hispano-musulmana”.

Historia general de España y América, t. III : “El fallido intento de un Estado hispánico musulmán (711-1085)”, Madrid 1988 : p.549 : “El rápido hundimiento del reino visigodo de Toledo no hubo de producir necesariamente un vacío artístico absoluto, ni, por supuesto, la emigración general de todos los arquitectos, albañiles y artesanos que residían en alguno de los núcleos urbanos de la Península. La impresión general, a pesar de la falta de vestigios materiales, es justamente lo contrario”.

La novedad de la investigación desarrollada en esta tesis, es que esa perduración de elementos romanos, y aún más, tradicionales, no se había demostrado hasta ahora desde un punto de vista técnico. La importancia de la demostración de esta hipótesis se bas en que tradicionalmente se dice que la técnica del fresco fue perdida en la pintura mural gótica y redescubierta en Italia por Giotto, y que a través de ese país volverá a España. Sin embargo, por este estudio podemos afirmar que la técnica de la pintura mural al fresco no se perdió en la Baja Edad Media en España, ya que fue conservada por el arte musulmán y transmitida por ellos al territorio cristiano de Castilla⁴⁹⁹.

CABALLERO, L., "Un canal de transmisión de los clásico en la Alta Edad Media española", *Al-Qantara XVI*, (1995), p. 117: "...para explicar la dependencia clásica-hispanorromana de algunas formas omeyas y altomedievales españolas".

MARAVALL, J.A., *El concepto de España en la Edad media*, Madrid 1992, p.210 y siguientes. Allí nos habla, citando distintos autores (Al-Munim, Idrisi), acerca de la admiración de los omeyas por la tradición clásica, las alabanzas a los monumentos antiguos. Además paraleliza lo ocurrido con el arte con la formación de una lírica popular andaluza a partir de una indígena romance (citando a Ribera, G^a Gómez y a Menéndez Pidal), con ciertas formas económicas (siguiendo a caro Baroja), etc.

⁴⁹⁹ Un resumen sobre estos razonamientos están contenidos en RALLO GRUSS, C., PARRA, E., "Hispano muslim wallpaintings" *ICC International Congress*, Dublín 1998, pp.5-9.

ABRIR VOLUMEN III

