

ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y DECORATIVOS NAZARÍES EN EL ARTE MUDÉJAR ARAGONÉS, I: LA TORRE NUEVA DE ZARAGOZA, UNA RÉPLICA DE LA SALA DE LOS ABENCERRAJES DE LA ALHAMBRA DE GRANADA

BERNABÉ CABAÑERO SUBIZA*

Resumen

Ante el anquilosamiento y la progresiva pérdida de calidad que las formas artísticas del mudéjar aragonés iban experimentando, los comanditarios y alarifes aragoneses decidieron renovar el vocabulario formal del arte mudéjar del reino de Aragón valiéndose de cuatro medios distintos: 1.º Los mecenas artísticos aragoneses llamaron para sus obras a artistas mudéjares andaluces y toledanos. 2.º Los alarifes mudéjares del valle del Ebro realizaron en tierras aragonesas una serie de imitaciones locales de los más importantes monumentos levantados en Sicilia y en al-Andalus por artistas musulmanes después de la conquista de Zaragoza por Alfonso I de Aragón y de Navarra en 1118. 3.º Los artistas mudéjares aragoneses crearon nuevas realidades artísticas autónomas del arte musulmán y del arte occidental, sumamente originales, que surgieron de la fusión de elementos procedentes de ambas culturas. Y 4.º Los alarifes mudéjares aragoneses hicieron evolucionar de una manera autónoma, sin influencias externas, soluciones artísticas que habían tenido su origen en el arte islámico local.

Este trabajo analiza la imitación que se llevó a cabo del tambor estrellado de la Sala de los Abencerrajes del Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada en el basamento de la Torre Nueva de Zaragoza, y que estuvo propiciada por el regreso a Zaragoza en 1492 de varios artistas mudéjares aragoneses que ese mismo año habían estado trabajando por orden de Fernando el Católico en dicho palacio nazari.

In view of the paralysis and progressive loss of quality that the Mudejar art was going through in Aragon, the Aragonese plutocrats and architects decided to renew the formal vocabulary of the Mudejar art in the Kingdom of Aragon in four different ways: Firstly, the Aragonese art merchants contracted mudejar artists from Andalusia and Toledo for their works of art. Secondly, in the Aragon territory the mudejar architects from the Ebro valley carried out a series of local imitations of the most significant monuments erected in Sicily and in al-Andalus by Islamic artists after the conquest of Saragossa by Alphonse I of Aragon and Navarre in 1118. Thirdly, the Aragonese mudejar artists created very original and new autonomous Islamic and Western art realities, which arose from the merging of elements coming from both cultures. And fourthly, the Aragonese mudejar architects, without any outside influence whatsoever, developed their own local artistic solutions having had their origin in the local Islamic art.

This paper analyses the imitation made of the star patterned concave vault in the Abencerrajes Hall in the Palacio de los Leones in the Alhambra in Granada on the base of the Torre

* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Estudia el arte medieval occidental cristiano e islámico.

Nueva in Zaragoza. This was a result of the return of various Aragonese mudejar artists to Saragossa in 1492, who, that very year, ordered by Fernando the Catholic King had been working on the mentioned Nazari palace.

* * * * *

Este artículo constituye la primera parte de un estudio más amplio que se incluye en este número de la revista *Artigrama* sobre los elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés¹.

Presentación de la cuestión²

El arte mudéjar aragonés se caracteriza por una serie de fenómenos artísticos de inmovilidad y profunda aculturación por un lado, y de renovación y creatividad por otro.

Dos son los principales fenómenos de inmovilidad y aculturación del arte mudéjar aragonés:

El primero el anquilosamiento de las formas artísticas y el segundo la progresiva pérdida de calidad de las mismas.

Este anquilosamiento de formas al que nos referimos se constata de una manera evidente al comparar el vocabulario de motivos de la cerámica aragonesa de los siglos XV y XVI de un lado, y los azulejos del *mih-rab* de la fachada de la mezquita aljama de Kairuán (Túnez), importados de Iraq a instancias del emir aglábida Abu Ibrahim Ahmad en el año 862-863, de otro. Así, se observa que no sólo algunos motivos decorativos son iguales, sino que incluso platos enteros del alfar de Muel (Zaragoza) obedecen a concepciones muy similares a las documentadas en Túnez en el siglo noveno. Queremos llamar la atención en este sentido sobre varios ejemplos concretos:

¹ La segunda parte de este estudio titulada ÁLVARO ZAMORA, M.^a I., Elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés. II. Azulejería de arista de la *Torre Nueva* de Zaragoza, y la tercera parte titulada CABAÑERO SUBIZA, B. y LASA GRACIA, C., Elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés. III. Inscripciones de la capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza, se publican en este mismo número de la revista *Artigrama*, 2004, 19.

² El autor de esta primera parte, Bernabé Cabañero Subiza, desea expresar públicamente su agradecimiento al Dr. Jesús Criado Mainar por sus valiosos y desinteresados consejos, de los que tanto se ha beneficiado este trabajo, así como por haberle ayudado a transcribir la capitulación firmada en 1486 entre el Consejo de Alfajarín (Zaragoza) y los maestros Mahoma Monferriz y Audalla de Brea por la que éstos se comprometían a la construcción del segundo cuerpo del campanario de la iglesia de San Miguel en esta localidad.

En primer lugar un azulejo del palacio de la Aljafería³, vidriado posiblemente en Muel entre 1492 y 1495, y una jarra procedente de los alfares de Teruel del siglo XV conservada en el Museo de dicha ciudad⁴ se decoran con una serie de escamas que poseen en el centro de cada una un punto, idénticas a las del repertorio decorativo de Kairuán⁵. Del mismo modo en dos platos de reflejo metálico del alfar de Muel vidriados entre el segundo tercio del siglo XVI y 1610 pueden verse dos soluciones formales típicamente ‘abbasíes: La evocación de la forma de una flor mediante una trama geométrica por un lado⁶ y la utilización como tema fundamental del plato de una decoración de damero con un punto en el centro de cada casilla cuadrada por el otro⁷.

En segundo lugar, y del mismo modo, un plato procedente de Muel y de idéntica cronología a los dos antemencionados y hoy conservado en el Museo de la Cerámica de Barcelona⁸, presenta una disposición de cuatro hojas que parten de un núcleo cuadrado y una decoración de dichos elementos muy similar a la de algunos azulejos de la mencionada mezquita de Ifriqiya⁹.

No deja de ser sorprendente que en pleno siglo XVI los ceramistas aragoneses siguieran trabajando con repertorios decorativos anteriores en siete siglos, pero la contundencia de este dato se corrobora por el hecho de que en el púlpito de la Sala de la Limosna de la catedral de Huesca¹⁰, tallado probablemente en el siglo XIV, se llevara a cabo en uno de sus paneles una copia bastante fiel de la decoración en yeso del zócalo de la sala de audiencias del palacio de Balkuwara, construido a instancias

³ Cfr. ÁLVARO ZAMORA, M.^a I., *Cerámica Aragonesa*, vol. II, *La obra cerámica: La cerámica aragonesa desde el siglo XIII al XVII (1610)*, Zaragoza, 2002, p. 148, fig. 228 [azulejo hexagonal de la parte inferior de la fotografía].

⁴ Cfr. ORTEGA ORTEGA, J. M., ...*operis terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel. Museo de Teruel, marzo-junio 2002*. Teruel, 2002, pieza 293, p. 358.

⁵ Cfr. EWERT, Chr. Die Dekorelemente der Lüsterfliesen am Mihrab der Hauptmoschee von Qairawan (Tunesien). Eine Studie zu ostislamischen Einflüssen im westislamischen Bauschmuck. *Madridrer Mitteilungen*, 2001, 42, pp. 243-431, una lámina en color sin numerar y lámina 40, motivos 071, 072, 073, 074 y 075 en p. 394, correspondiente a la p. de figuras 16.

⁶ Compárese ÁLVARO ZAMORA, *Cerámica Aragonesa*, vol. II, *La obra cerámica...*, *op. cit.*, p. 170, fig. 250 con EWERT, Die Dekorelemente der Lüsterfliesen..., *op. cit.*, motivos 465, 468, 469 en p. 409, correspondiente a la p. de figuras 31, y el atañor de comparación V 21 en *ibidem*, p. de figuras 49.

⁷ Compárese ÁLVARO ZAMORA, *Cerámica Aragonesa*, vol. II, *La obra cerámica...*, *op. cit.*, p. 176, fig. 272 con EWERT, Die Dekorelemente der Lüsterfliesen..., *op. cit.*, motivos 069 y 070, correspondientes a la p. de figuras 15.

⁸ Cfr. ÁLVARO ZAMORA, *Cerámica Aragonesa*, vol. II, *La obra cerámica...*, *op. cit.*, p. 170, fig. 252.

⁹ Entre estos azulejos el que más similitudes presenta con el mencionado plato de Muel es el publicado en EWERT, Die Dekorelemente der Lüsterfliesen... *op. cit.*, azulejo 051, correspondiente a la p. de figuras 6, y el atañor de comparación V 03 en *ibidem*, p. de figuras 47.

¹⁰ Cfr. CABANERO SUBIZA, B., Estudio de los tableros parietales de la mezquita aljama de Huesca, a partir de sus réplicas en el púlpito de la Sala de la Limosna. Notas sobre las influencias ‘abbasíes en el arte de al-Andalus. *Artigrama*, 1994-1995, 11, pp. 319-338.

del califa al-Mutawakkil entre los años 854 y 859. La suerte ha querido que se haya conservado el original en el Medio Oriente y la réplica en la Península Ibérica.

Del mismo modo, no es menos llamativo, que en los cimborrios de las catedrales de El Salvador de Zaragoza, Santa María de Mediavilla de Teruel y Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza) erigidos entre 1520 y 1544, bajo la dirección de Juan Lucas Botero el Viejo¹¹, se copiara el modelo de las bóvedas de nervios entrecruzados de la mezquita aljama de Córdoba que flanquean la que se sitúa en el tramo previo del *mihrab*, construidas entre 961 y 970. Es decir, la estructura de estos tres cimborrios aragoneses ignora por completo todos los avances que se habían hecho en la concepción de cúpulas islámicas de mocárabes en el arte almorávide, almohade y nazarí, y que condujeron a la construcción entre 1354 y 1359 de las bellísimas cúpulas de la Sala de las Dos Hermanas y de la Sala de los Abencerrajes en el Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada. Esta es una cuestión importante sobre la que volveremos a incidir más adelante en este mismo artículo.

El segundo fenómeno de inmovilidad y aculturación que caracteriza el arte mudéjar aragonés es la pérdida de calidad de sus producciones artísticas, fenómeno que no hizo sino ir en aumento con el paso de los siglos. El estudio de las mezquitas mudéjares aragonesas demuestra con toda evidencia como el paso del tiempo se reflejó en la progresiva desornamentación de las mismas, en su simplificación espacial, y en la incorporación de numerosos elementos arquitectónicos y ornamentales de clara procedencia cristiana.

En algunas localidades pequeñas que habían sido entregadas a los cristianos mediante una capitulación y en los arrabales de las ciudades

¹¹ Sobre el cimborrio del catedral de Zaragoza, cfr. ABIZANDA BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*. t. II. Zaragoza, 1917, pp. 367-373; GALINDO ROMEO, P., *Las Bellas Artes en Zaragoza*. (Siglo XV). Estudios históricos. *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1922-1923, I, pp. 367-472, espec. pp. 379-421; GÓMEZ URDÁÑEZ, C., Juan Lucas, alias Botero, y la arquitectura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI. *Artigrama*, 1988, 5, pp. 27-74; y CRIADO MAINAR, J., La administración de la fábrica de la Seo de Zaragoza en la ampliación del arzobispo Hernando de Aragón. (1546-1550). *Memoria Ecclesiae*, 2000, XVII, pp. 377-398, espec. pp. 381-382. Sobre el cimborrio de la entonces colegial de Santa María de Mediavilla, cfr. ARCE OLIVA, E., La construcción del cimborrio de la catedral de Teruel. *Turia*, 1989, 11, pp. 185-191. Sobre el cimborrio de la catedral de Tarazona, cfr. SANZ ARTIBUCILLA, J. M.^a, *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona*. t. II, Madrid, 1930, pp. 94-95, y 506-509, doc. XLVI; MORTE GARCÍA, C., El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona. En *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*. Madrid-Teruel, 1981, pp. 144-147; CRIADO MAINAR, J., Juan Lucas Botero el Viejo y el cimborrio de la catedral de Tarazona. *Turiaso*, 1997-1998, XIV, pp. 107-132. Véase además sobre estos tres cimborrios BORRÁS GUALIS, G. M., *Arte mudéjar aragonés*, t. I. Zaragoza, 1985, pp. 242-247; y CRIADO MAINAR, J., Singularidad del arte mudéjar de Tarazona. En CRIADO MAINAR, J., coordinador. *Arte Mudéjar Aragonés. Patrimonio de la Humanidad*. *Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza, 2002, pp. 85-143, espec. pp. 110-118.

grandes en que se ubicaron los mudéjares, lo normal debió ser que éstos siguieran utilizando las antiguas mezquitas de la época del dominio islámico, puesto que dichos arrabales debieron de quedar casi completamente abandonados. Éste debió ser el caso de la mezquita de Naval (Huesca)¹² y el de la mezquita de Maleján (Zaragoza)¹³, villa ésta última donde debido a que la población era casi exclusivamente de religión musulmana, no existió iglesia durante la Baja Edad Media, celebrándose la eucaristía en la planta baja de la torre del castillo señorial, espacio mínimo, pero suficiente, para cobijar a las pocas personas de religión cristiana existentes en esta localidad. Así se entiende mucho mejor que se conservara hasta principios del siglo XX en perfecto estado la mitad oriental de lo que debió ser el acceso a una sala de oración dispuesta hacia el Sureste.

La mezquita aljama mudéjar más antigua que se conoce en Aragón es la de Fraga (Huesca)¹⁴ reconstruida en una fecha que estimamos entre 1250 y 1325. Demolida en los años centrales del siglo XIX, época en que estaba convertida en iglesia bajo la advocación de Santa Margarita, podemos hacernos cierta idea del aspecto de su interior gracias a una serie de vistas tridimensionales realizadas por Bernabé Cabañero Subiza en el Estudio de Arquitectura de José Javier Aguirre Estop, con el asesoramiento y la colaboración de Christian Ewert, Natascha Kubisch y Carmelo Lasa Gracia, a partir del dibujo de un fragmento de albanega publicado en 1923¹⁵. Esta mezquita mudéjar debía reproducir las soluciones espaciales y formales de las salas de oración construidas en el valle del Ebro entre los años 1050 y 1150. Pero no sólo el modelo de época taifal se había quedado prácticamente fosilizado, sino que también se empieza ya a observar en este edificio una clara pérdida de calidad en sus elementos ornamentales. La mezquita, a juzgar por la superficie ocupada por la casa que

¹² El rey Pedro I de Aragón y de Navarra en señal de gratitud por que los habitantes de Naval le entregaran pacíficamente mediante rendición la plaza en 1095 concedió a sus moradores en octubre de 1099 numerosos privilegios, entre los que se encontraba la autorización para que la comunidad mudéjar siguiera utilizando la antigua mezquita construida en la época del dominio islámico. Cfr. UBIETO ARTETA, A., *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra*. Zaragoza, 1951, doc. 70, pp. 308 y 309.

¹³ Cfr. CABAÑERO SUBIZA, B., con un estudio epigráfico de Lasa Gracia, C. y un prólogo de Ewert, Chr. *Los restos islámicos de Maleján (Zaragoza)*. (Nuevos datos para el estudio de la evolución de la decoración de época del Califato al período Ta'ifa). Zaragoza, 1992.

¹⁴ Cfr. CABAÑERO SUBIZA, B., La mezquita mudéjar de Santa Margarita de Fraga (Huesca). *Artigrama*, 1987, 4, pp. 35-82.

¹⁵ Estos dibujos han sido publicados por primera vez en CABAÑERO SUBIZA, B., Ruta del mudéjar desaparecido. En SERRANO PELLEJERO, L., directora, y BORRÁS GUALIS, G. M., director científico. *Tierra Mudéjar. El Mudéjar Aragonés, Patrimonio Mundial*. Zaragoza, 2002, pp. 326 y 327; e *idem*. Ruta del mudéjar desaparecido: la mezquita aljama mudéjar de Fraga. *ibidem*, pp. 330 y 331.

la suplantó, debió de poseer un *haram* con solo tres naves perpendiculares al muro de la *qibla*, separadas entre sí por dos arquerías de arcos túmidos inscritos en arcos lobulados que actuaban como arcos cobijos. La sala de oración se completaba con un patio descubierto. Se ignora si esta mezquita de Fraga contaba con alminar.

En las albanegas de las arquerías perpendiculares al muro de la *qibla* se tallaron grandes medallones de decoración geométrica. Sobre las albanegas se dispuso un friso geométrico y encima de él una banda epigráfica. Aunque los artistas que concibieron este edificio tenían en su mente un prototipo arquitectónico muy coherente con el arte del primer período taifal, la ejecución de las yeserías era mucho más descuidada que en las obras del siglo XI. El trazado del medallón presentaba múltiples errores, las líneas de las estrellas que deberían de haber sido secciones de círculo eran en realidad rectas, la línea medial de las cenefas se duplicaba o se unía con otras, la policromía era poco variada, y además la talla era muy plana y muy tosca. A todo esto hay que añadir que los tallos de los elementos vegetales de las albanegas no circundaban los medallones de decoración geométrica —como sucede en los edificios islámicos del primer período taifal— sino que partían directamente de ellos. El precedente del medallón mudéjar publicado en 1923 pudo encontrarse en la propia Fraga, ya que en el año 1988 Don Ramón Espinosa Castellá encontró en esta ciudad un fragmento de decoración en yeso, arrastrado por el agua de una barranquera, que procede del palacio islámico de esta localidad y que está trazado con el mismo esquema geométrico que el del medallón de la mezquita de San Margarita pero mucho mejor resuelto geoméricamente y mucho mejor labrado¹⁶.

La mezquita aljama mudéjar de la localidad de Torrellas (Zaragoza)¹⁷, construida aproximadamente entre 1380 y 1410, presenta una compartimentación interna bastante diferente a la de Fraga, ya que poseía tres grandes arcos diafragma con tres vanos apuntados cada uno que estaban dispuestos de forma paralela al muro de la *qibla*, de tal manera que en la práctica generaban tres naves perpendiculares al muro de la *qibla*; en las dos albanegas de cada arco diafragma se disponían dos óculos. La mezquita de Torrellas poseía además un patio sin pórticos, invadido por un alminar de planta cuadrangular con una escalera helicoidal en el inte-

¹⁶ Cfr. CABAÑERO SUBIZA, B., Algunas consideraciones sobre la decoración geométrica en la Marca Superior: estudio de una yesería islámica de Fraga (Huesca). *Seminario de Arte Aragonés*, 1991, XLV, pp. 241-257; y CABAÑERO SUBIZA, B. y LASA GRACIA, C., Cultura islámica. *Caesaraugusta*, 1997, 72-II, pp. 377-482, espec. p. 451, figs. 14 y 15.

¹⁷ Cfr. ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., La mezquita mudéjar de Torrellas (Zaragoza). *Tvriaso*, 1984, V, pp. 291-338.

rior. Esta escalera helicoidal recuerda otras semejantes existentes en el alminar de la iglesia de San Juan de los Caballeros y en el de la iglesia de Santiago de Córdoba. La pared septentrional del patio de la mezquita de Torrellas no es paralela, como hubiera sido lo normal, respecto a la fachada del *haram*; un esviaje que era bastante frecuente en mezquitas islámicas, así errores de alineación similares se observan entre otros lugares en las mezquitas aljamas de Tremecén (Argelia) y de Niebla (Huelva)¹⁸.

La sala de oración de Torrellas carecía de decoración parietal en yeso, debiendo existir eso sí un conjunto de pinturas que ornamentaban las paredes, a juzgar por los datos proporcionados por la visita pastoral realizada en [1548] a la iglesia de San Martín de Tours de Torrellas, donde el visitador asegura que todavía eran visibles elementos de la ornamentación («*insignia*») de la antigua mezquita y especialmente en la zona donde solían situarse las mujeres para hacer la oración. Los óculos del arco diafragma que conforma la fachada de la sala de oración al patio eran los más decorados, puesto que su trazado geométrico quedaba resaltado por la luz que entraba desde el espacio descubierto. De estos dos óculos uno presenta una decoración completamente gótica, mientras que el otro, que copia en la zona de la tracería calada una decoración del palacio de la Aljafería del siglo XI, ya sin ninguna capacidad de creación, se decora en la zona de las cenefas exteriores con una moldura de elementos formales de procedencia musulmana junto a otra con soluciones del arte gótico cristiano. Esta yuxtaposición de elementos decorativos de origen islámico con otros de origen cristiano es lo que constituye la verdadera esencia del arte mudéjar, que nace de la interrelación de las estructuras y formas de la cultura musulmana y de la cultura occidental no pudiendo incluirse en ninguna de ellas, por más que sus elementos decorativos considerados de manera aislada y no en su conjunto, como debe hacerse, sí que pertenezcan a uno u otro origen.

Por último las mezquitas aljamas mudéjares del siglo XV aragonesas de Tórtolas¹⁹ y de Calatorao²⁰ (ambas en la provincia de Zaragoza) constituyen el último estadio de una tipología arquitectónica completamente desvirtuada. Ninguna de las dos posee patio ni alminar. Los elementos

¹⁸ Sobre la mezquita de Niebla, mucho menos conocida que la de Tremecén, cfr. CALVO CAPILLA, S., Las mezquitas de pequeñas ciudades y núcleos rurales de al-Andalus. En SOUTO LASALA, J. A., coordinador. *Espacios religiosos islámicos. Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones. Anejos. Serie de Monografías*, 2004, anejo X, pp. 39-63, espec. pp. 46 y 61 (con fig. 2).

¹⁹ Cfr. espec. RINCÓN Y GONZÁLEZ DE AGÜERO, A. y ENCISO FERNÁNDEZ, J., con estudio histórico-artístico de ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., *Proyecto básico y de ejecución para la restauración de la antigua mezquita de Tórtolas*. Tarazona, 1987, inédito.

²⁰ Cfr. CABAÑERO SUBIZA, B., La mezquita aljama mudéjar de Calatorao. *Calatorao. Fiestas 2002. San Bartolomé del 23 al 27 de Agosto*, [Calatorao, 2002], s. p.

góticos son evidentes en la presencia de arcos diafragma de Tórtoles y en el acceso en forma de arco de medio punto con rosca de ladrillo muy ancha de Calatorao. Aunque la mezquita de Calatorao cuenta con dos naves, frente a la única existente en Tórtoles, se aprecia en ella una reducción de medios todavía mayor que en la de Tórtoles, puesto que los arcos diafragma de Tórtoles han sido sustituidos en Calatorao por un único pilar central que sustentaba, probablemente valiéndose de zapatas, la cumbrera del tejado. Las dos mezquitas carecen de decoración tallada en yeso. En Tórtoles sí que estaban policromados algunos elementos lígneos de la techumbre de madera como las vigas y las tabicas. En la mezquita de Calatorao es posible que la sala de oración contara con alguna decoración parietal pintada, pero esta suposición es por el momento completamente hipotética y se fundamenta únicamente en el hecho de que una dependencia anexa contiene elementos pintados de evidente ascendencia mudéjar.

El espacio útil de estas dos mezquitas del siglo XV de Tórtoles y de Calatorao es también sensiblemente menor que el de la sala de oración de Torrellas, pese a que debemos encontrarnos también en los dos primeros casos antes sendas mezquitas aljamas, puesto que se encuentran en el centro de las respectivas morerías y conservan condenados los vanos por los que se accedía a la habitación donde se guardaba el *minbar*. Aunque la presencia de un *minbar* no es exclusiva de las mezquitas aljamas, puesto que algunas salas de oración que no tenían este carácter también contaban con este tipo de mueble, sí que es cierto que es una evidente demostración de la importancia que en su época tenían ambos edificios religiosos. Además los numerosos datos que se poseen sobre la morería de Calatorao²¹ y la de Tórtoles ponen de relieve el hecho de que estas localidades tenían comunidades mudéjares importantes.

El último estadio de la aculturación de la comunidad mudéjar aragonesa se encuentra en la localidad de Testur, en el Norte de Túnez, que fue fundada sobre las ruinas de una ciudad romana llamada Tichila, y poblada por moriscos provenientes de Aragón, de donde habían sido expulsados el año 1610 por orden del rey Felipe III²². La mezquita mayor

²¹ Sobre la aljama de Calatorao, cfr. MARÍN PADILLA, E., Los moros de Calatorao, lugar aragonés de señorío en los siglos XIV y XV (I). *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes*, 1988, IX, pp. 249-295; LABARTA, A., La aljama de los musulmanes de Calatorao nombra procurador (documento árabe de 1451). *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes*, 1988, IX, pp. 511-517; y MARÍN PADILLA, E., Los moros de Calatorao, lugar aragonés de señorío en los siglos XIV y XV (II). *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes*, 1989, X, pp. 175-214.

²² Cfr. EPALZA, M. DE y PETIT, R., *Études sur les moriscos andalous en Tunisie*. Madrid, 1973, p. 278.

de Testur²³ fue construida, igual que la ciudad, en el siglo XVII, y aunque la utilización en ella de paramentos de mampostería con verdugadas de ladrillo ha hecho pensar a algunos investigadores que guardaba ciertas relaciones con la arquitectura toledana mudéjar, la impronta de lo aragonés es innegable. La influencia del arte aragonés del siglo XVI se constata no sólo en el alminar de la mezquita aljama de Testur, que pertenece al tipo conocido como de campanario mixto, es decir con un primer cuerpo cuadrado y un segundo octogonal, disponiéndose en las esquinas pequeñas torrecillas, que puede verse en la provincia de Zaragoza, en la torre de Santa María de Utebo terminada por Alonso de Leznes²⁴ en 1544 y en la de la iglesia de la Asunción de Villamayor cuya conclusión fue contratada con Domingo de Estala²⁵ en 1587, sino también en la propia solución de la fachada del *mihrab*.

Al exterior la fachada del *mihrab* de Testur presenta el aspecto de la boca de una capilla, en la que se empleó un vocabulario clasicista inspirado en la arquitectura y literatura artística de Miguel Ángel Buonarroti y de Jacopo Barozzi da Vignola, que llegó a España traído por Gaspar Becerra en el año 1557 ó 1558. Este vocabulario romanista, caracterizado por frontones triangulares, en cuyos extremos se disponen otros más pequeños partidos en resalte que se apoyan sobre columnas corintias, obeliscos dispuestos en la parte superior del frontón y sobre los dos frontones extremos partidos, etc., era el que imperaba en Aragón en el año 1610, cuando fueron expulsados los moriscos. Así encontramos soluciones artísticas de este tipo en el ático del retablo mayor de la parroquia de San Clemente de La Muela (Zaragoza), contratado en 1589 por Pedro Martínez el Viejo²⁶, en la fachada de la Casa de la Comunidad de Teruel²⁷

²³ Cfr. MARÇAIS, G., Testour et sa Grande Mosquée. Contribution à l'étude des Andalous en Tunisie. *Revue Tunisienne*, 1942, pp. 147-169; T[ORRES] B[ALBÁS], [L.]. Arte y arqueología. MARÇAIS, G., *Testour et sa grande mosquée. Contribution à l'étude des Andalous en Tunisie*. En *Revue Tunisienne*, 1942, pp. 147-169. *Al-Andalus*, 1943, VIII, pp. 497-502; CORRAL LAFUENTE, J. L. y PEÑA GONZALVO, F. J., editores, AA. VV. *La cultura islámica en Aragón*. 2.ª ed., Zaragoza, 1989, pp. 129-133; y AA. VV. *Ifriqiya. Trece siglos de arte y arquitectura en Túnez*. Madrid, 2000, en la colección *Museo sin fronteras*, pp. 131-133.

²⁴ La participación de Alonso de Leznes en la construcción de la torre de Utebo está documentada en una inscripción, conservada fragmentariamente, hecha en azulejos, que ha sido publicada en SOBRADIEL VALENZUELA, P. I. y BLANCO BARRACHINA, M.ª E., Cerámica de arista. En P. I. SOBRADIEL VALENZUELA, director. *Mudéjar en Utebo*. Zaragoza, 1987, pp. 39-42, espec. p. 9.

²⁵ Cfr. SAN VICENTE PINO, A., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*. Zaragoza, 1991, doc. 347, pp. 431-434.

²⁶ Cfr. MORTE GARCÍA, C., El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud «el Viejo». *Seminario de Arte Aragonés*. 1982, XXXV, pp. 169-196, espec. doc. 2, pp. 186-187 y fig. 2 en p. de láms sin paginar.

²⁷ Cfr. NOVELLA MATEO, A., *La transformación urbana de Teruel a través de los tiempos*. Teruel, 1988, pp. 99 y 100.

contratada en 1591 por Domingo de Estala, Pedro de Heredia y Juan Rigor, aunque las obras se prolongaron durante toda la última década del siglo XVI, o en el ático del retablo mayor de la colegial de Santa María de Calatayud (Zaragoza), que fue ensamblado hacia 1610, probablemente por el propio Pedro Martínez el Viejo. El valle del Jalón era una de las comarcas aragonesas más densamente poblada por moriscos.

El hecho de que en la fachada del *mihrab* de Testur, construida por moriscos aragoneses, muchos de los cuales trabajaban en Aragón antes de ser expulsados en el gremio de la construcción, se adoptara la forma de una capilla de estilo romanista, está en plena consonancia con la noticia dada por el religioso español Ximénez, quien visitó Teburba (Túnez) en 1724, de que en esta fecha todavía una parte de la población había conservado, más de un siglo después de su instalación en el norte de África, el conocimiento de la lengua castellana; dice Ximénez²⁸: «*después de su llegada de España, todavía tenían escuelas en nuestra lengua*».

El *mihrab* de la mezquita de Testur fue imitado, según Abdel-Hakim Gafsi²⁹ en los *maharib* (sing.: *mihrab*) de las mezquitas aljamas de las localidades de al-Meyez al-Bab y de al-Grich al-Wad (ambas en Túnez).

El análisis de la fachada del *mihrab* de la mezquita de Testur plantea importantes interrogantes. La existencia junto a la mezquita aljama mudéjar de Calatorao de un pequeño edificio, que en su planta baja estaba decorado con un ciclo pictórico del siglo XV, hace pensar que pudo haber una época en la que el interior de la sala de oración, que desde un punto de vista arquitectónico es de extraordinaria pobreza, estuviera decorado con pinturas. Así el vano que indica la dirección de La Meca de la sala de oración de Calatorao, que adopta la forma de un arco de herradura enjarjado, pudo completarse en su cara noroeste con una decoración pictórica que reprodujera con arquitecturas fingidas el aspecto de la fachada de un *mihrab*.

Ante esto la duda que nos surge es la siguiente: ¿Los *maharib* (sing.: *mihrab*) de las mezquitas mudéjares aragonesas del siglo XV eran ya una conjunción nacida de la fusión de soluciones góticas y musulmanas, o todavía se mantenían fieles a los modelos de finales del siglo XI?

La respuesta creo que se encuentra más cerca de la primera hipótesis que de la segunda, por dos razones:

1.^a Porque es imposible llegar a una solución tan drástica como la de Testur sin ningún paso intermedio.

²⁸ Cfr. AA. VV. *Ifriqiya. Trece siglos de arte y arquitectura en Túnez. op. cit.*, p. 129.

²⁹ Cfr. GAFSI, A.-H., *Esquisse de l'urbanisme des villages ruraux andalous du XVIIème siècle. En AA. VV. La ciudad islámica. Zaragoza, 1991, pp. 135-158, espec. p. 147, nota 99.*

Y 2.^a Porque la portada existente en el muro norte de la iglesia de San Martín de Tours de Morata de Jiloca (Zaragoza) constituye una clara muestra del proceso de interrelación artística entre culturas propio del mudéjar aragonés, puesto que el friso de arcos ciegos mixtilíneos recuerda el existente en el *mihrab* de la mezquita aljama almorávide de Tremecén (Argelia), lo que es propiamente el vano está sustituido por una puerta de aspecto gótico (incluso con la incorporación en la zona del tímpano de un altorrelieve que representa a San Martín partiendo su capa, así como un gablete y dos pináculos en los extremos), y a todo esto hay que añadir la aportación autóctona del mudéjar aragonés que estriba en la incorporación de una riquísima decoración cerámica.

La existencia de esta portada mudéjar de Morata de Jiloca hace pensar que algo parecido estaba sucediendo en las propias mezquitas mudéjares, puesto que cuesta creer que los alarifes aragoneses tuvieran un múltiple vocabulario formal, uno para las obras destinadas para comanditarios cristianos, otro para las encargadas por comitentes judíos y un tercer vocabulario decorativo para los edificios característicos que requiere su propia religión. Por otra parte la existencia de un único lenguaje artístico entre los mudéjares aragoneses se confirma por el hecho de que algunos de los campanarios que construyeron eran copias tan exactas de alminares (torre de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares o la primitiva torre de la iglesia de San Andrés de Calatayud), que incluso carecían de cuerpo de campanas; esta circunstancia, que no puede ser más anómala, debía solventarse, en un primer momento, disponiendo las campanas en la terraza, tal como se puede ver todavía en la torre septentrional que flanquea el ábside de la catedral gótica de Santa Eulalia de Barcelona, y poco tiempo después, abriendo vanos o boquetes más o menos informes en las paredes de las torres para alojar allí las campanas.

El descenso de la calidad técnica de las obras mudéjares se aprecia también claramente en detalles decorativos mucho más específicos. Así, por ejemplo, el friso geométrico de la mezquita aljama mudéjar de Fraga, que creemos que fue construida entre 1250 y 1325, era al parecer un resultado muy simplificado del diseño del taujel de la techumbre de la Sala Capitular del monasterio de Sijena (Huesca) designado con el n.º 4 en la sistematización de Bernabé Cabañero³⁰. Dicho taujel, que es obra realizada hacia 1210, presentaba visto en sentido Norte-Sur tres series completas de estrellas de ocho puntas, y dos más tangentes a los extre-

³⁰ Cfr. CABAÑERO SUBIZA, B., con la participación en la realización de la reconstitución de la techumbre por procedimientos informáticos de Orte Ibustreta, J., Sádaba Lizanzu, J. J. y Casanova Alameda, M., con una Presentación de Borrás Gualis, G. M. y un Prólogo de Ewert, Chr. *La techumbre*

mos de la techumbre plana de las que sólo quedaban vistas siete puntas. En Fraga la disposición de las estrellas situadas en los márgenes inferior y superior seguía siendo la misma que en Sijena, pero entre ellas debió disponerse una única serie de estrellas frente a las tres existentes en Sijena. A todo esto hay que añadir que mientras en Sijena las estrellas concatenadas están delimitadas por cenefas continuas que se cierran en sí mismas no dejando ningún cabo suelto en Fraga estas mismas cenefas aparecen cortadas en los extremos del friso.

Este esquema geométrico del friso de la mezquita aljama mudéjar de Fraga aparece todavía mucho más simplificado en el costado de uno de los tirantes de la techumbre de par y nudillo de la catedral de Teruel³¹, armada hacia 1285; nos referimos a la ornamentación del lado este del tirante que separa la sección derecha 8.^a de la sección derecha 9.^a según la sistematización seguida en la obra que mencionamos en la nota a pie de página n.º 31. El dibujo geométrico del can de Teruel debió inspirarse directamente en los taujeles de Sijena, puesto que inmediatamente encima de él existe una serie de motivos vegetales que son claras imitaciones de los representados hacia 1210 en el conjunto pictórico de la Sala Capitular del mencionado monasterio oscense. En este friso de Teruel las líneas aparecen casi siempre cortadas en los extremos o mal solucionadas, y sólo existe como en Fraga una serie completa de estrellas; a lo que hay que añadir que en la cubierta de la catedral turolense, en vez de disponerse un rombo entre dichas estrellas, como en Fraga, las prolongaciones de éstas se interseccionan unas con otras, creando un motivo geométrico más sencillo y con un desarrollo en altura menor.

Pero no sólo al comparar estos tres esquemas geométricos observamos una progresiva simplificación de los mismos a medida que avanzamos en el tiempo (Sijena, c. 1210; Fraga, c. 1250-1325; Teruel, c. 1285), sino que es que además se constata como con el transcurso de los años estos trazados fueron llevados a la realidad de una manera mucho más tosca. El esquema geométrico más complejo y mejor solucionado es el del taujel n.º 4 de la techumbre de la Sala Capitular de Sijena. En este taujel los listeles que definen las estrellas crean formas completamente cerradas en los extremos que se superponen entre sí como si fueran los

mudéjar de la Sala Capitular del Monasterio de Sijena (Huesca). Nuevos datos para el estudio de la evolución durante el siglo XII de los modelos de tableros geométricos de la Aljafería de Zaragoza. Tarazona (Zaragoza), 2000.

³¹ Cfr. RABANAQUE MARTÍN, E., NOVELLA MATEO, A., SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y YARZA LUACES, J., *El artesonado de la catedral de Teruel*. Zaragoza, 1981, p. 163, ilustración de la parte superior.

mimbres de un perfecto trabajo de cestería. Este taujel tenía una muy rica y variada policromía.

En la mezquita mudéjar aljama de Fraga el diseño geométrico se encontraba en un friso de yeso tallado de una manera bastante burda, las líneas no se cerraban en los extremos, la línea medial de cada moldura cambiaba de grosor siendo en ocasiones desproporcionadamente ancha, a veces estas líneas centrales se juntaban entre sí o estaban mal superpuestas, y a todo ello hay que añadir que la policromía del friso era muy elemental, reduciéndose prácticamente a un fondo rojo. Sin embargo, naturalmente, un friso en yeso tallado, por mal acabado que esté, como el de Fraga, siempre supone un trabajo mucho más difícil de ejecutar y conlleva un resultado final más brillante, que otro, como el de Teruel, que está solamente pintado.

Las dos consecuencias fundamentales que supuso en el arte mudéjar aragonés la emigración de los mejores arquitectos y alarifes del valle del Ebro a otras regiones de al-Andalus y del Magreb, y que ya hemos comentado, el anquilosamiento de las formas artísticas y la progresiva pérdida de calidad de las mismas, se observan con toda claridad en el propio palacio de la Aljafería de Zaragoza. Así, fue en el siglo XIV, cuando se construyó en el lado occidental del patio del tercio palacial una arquería destinada a complementar la del lado sur y a habilitar un andador en su parte superior. Esta arquería del lado oeste era una prolongación a escala 1 a 1 de la del lado sur, con la que pretendía sintonizar formalmente, pero estaba resuelta de una manera tan sumaria, que no pasaba de ser sino una modesta imitación de la verdaderamente espléndida del lado sur de época islámica. En estos arcos lobulados mudéjares, que debían soportar un paseador, se observan con toda evidencia los dos fenómenos que hemos comentado: Anquilosamiento de formas artísticas y progresiva pérdida de calidad de las mismas.

Esta pérdida de calidad a la que me refiero es muy evidente en dicha arquería mudéjar de la Aljafería, puesto que el sistema de arcos entrecruzados del pórtico sur se basaba en el entrecruzamiento de series de arcos lobulados y mixtilíneos, entrelazados a su vez, y con un desarrollo semicircular. Organización ésta complicadísima de entrecruzamientos que quedó reducida en el pórtico del siglo XIV del lado occidental a meros arcos lobulados simples. En realidad, el único testimonio del arte mudéjar aragonés que presenta un entrecruzamiento de series de arcos de medio punto concatenados con un desarrollo curvo es la puerta en forma de arco apuntado de la Sala Capitular del convento de Santa Catalina de Zaragoza³², cuyos restos se conservan en la actualidad en el Área de Reserva del Museo de Zaragoza y en el Centro de Interpretación del pala-

cio de la Aljafería.

Se pueden citar otros dos testimonios más del palacio de la Aljafería donde se observa igualmente esta tendencia a adoptar en las réplicas de originales musulmanes soluciones con un grado de complicación menor y una ejecución técnica de inferior calidad que en el arte taifal.

El primer ejemplo es la ventana del siglo XIV de una sala próxima al Salón del Trono del palacio de los Reyes Católicos, y que es una copia simplificada de la arquería de acceso al patio de Santa Isabel desde el Este (arquería designada con las letras N9W en la sistematización de Christian Ewert)³³. En el original musulmán se entrecruzan arcos túmidos con arcos lobulados, en la reproducción mudéjar todos los arcos son apuntados. A esto hay que añadir que la decoración vegetal del siglo XIV aún siendo prácticamente una copia de la de época hudí es bastante más tosca de ejecución y con un trazado bastante más elemental.

El segundo ejemplo al que querría referirme es un capitel románico de caliza, de orden compuesto, que se expone en el Centro de Interpretación de la Aljafería³⁴ y que es una copia sumamente burda y poco fiel de dos de los mejores capiteles islámicos del palacio del siglo XI (los designados con los números 55 y 56 de la sistematización de Bernabé Cabañero³⁵, uno de los cuales se corresponde con el número 38 de la de Christian Ewert³⁶). Estos dos capiteles hudíes, que son variaciones del orden corintio, presentan en su parte superior arcos de hojas entrecruzados con un intradós lobulado, arcos estos mencionados, que en el capitel románico citado pasan a ser tallos que sugieren de manera bastante imperfecta la forma de arcos de medio punto entrecruzados.

Algunos capiteles mudéjares de yeso, como los existentes en los muros faldones de la nave central del monasterio de Nuestra Señora de Rueda de Ebro (Zaragoza)³⁷, están tan alejados de la tradición clásica,

³² Cfr. CABAÑERO SUBIZA, B. y SÁDABA LIZANZU, J. J., Estudio de los sistemas de arcos entrecruzados del arte mudéjar aragonés. Análisis de su ubicación y su evolución formal. *Tvriaso*, 1996, XIII, pp. 23-74, espec. pp. 61, 71 con fig. 38, y 73. Ha sido publicada una fotografía de esta puerta cuando se encontraba *in situ* en BORRÁS GUALIS, G. M., Zaragoza mudéjar. En ÁLVAREZ GRACIA, A., coordinador. *Zaragoza. Visiones de una ciudad*, Zaragoza, 2004, pp. 53-65, espec. p. 64.

³³ Esta comparación puede verse gráficamente en CABAÑERO SUBIZA, B., Los restos islámicos de Maleján (Zaragoza). Datos para un juicio de valor en el contexto de los talleres provinciales. *Cuadernos de Estudios Borjanos*. 1993, XXIX-XXX, pp. 11-42, espec. pp. 13 y 14 con figs. 1 y 2.

³⁴ Cfr. CABAÑERO SUBIZA, B. y LASA GRACIA, C., *El Salón Dorado de la Aljafería. Ensayo de reconstrucción formal e interpretación simbólica*. Zaragoza, 2004, p. 31.

³⁵ Cfr. CABAÑERO SUBIZA, B., Los capiteles islámicos del palacio de la Aljafería de Zaragoza: Sistematización y estudio de su ubicación original. Presentación de cuatro capiteles inéditos. *Aragón en la Edad Media. Homenaje al Profesor Emérito Angel San Vicente Pino*, 2000, XVI, pp. 83-109, espec. p. 101.

³⁶ Cfr. EWERT, Chr. *Forschungen zur almohadischen Moschee. IV: Die Kapitelle der Kutubiya-Moschee in Marrakesch und der Moschee von Tinmal*. Maguncia, 1991, pp. 361-385 y láms. 56-63, espec. p. 381 y lám. 62 g.

que no deja de sorprendernos como pudo producirse en relativamente poco tiempo un proceso tan drástico de desaparición de los cuatro registros del capitel corintio romano: La primera corona de hojas, la segunda corona de hojas, las hojas de envoltura, y las volutas de esquina y las hélices. Salvando las distancias, los extrañísimos capiteles de las sinagogas de Santa María la Blanca de Toledo y del Corpus Christi de Segovia³⁸, constituyen otro ejemplo de cómo los capiteles en época mudéjar quedan sujetos a enormes e imprevisibles transformaciones que hacen prácticamente irreconocible el esqueleto básico de los capiteles clásicos.

Frente a todos estos fenómenos de inmovilidad y profunda aculturación que hemos comentado, se observa, a partir de los primeros años del siglo XIII, la aparición de nuevas iniciativas entre comanditarios y alarifes, dirigidas a conseguir la renovación del vocabulario formal del arte mudéjar del reino de Aragón. Esta renovación artística se produjo siguiendo principalmente cuatro direcciones distintas:

1.^a Los mecenas artísticos aragoneses, conscientes del proceso de aculturación a que se veía sometida la comunidad mudéjar de su reino, llamaron para sus obras a artistas mudéjares andaluces y toledanos. Así, el arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna hizo venir de Andalucía a dos azulejeros: Garcí Sánchez y a Lop, mucho más expertos que los aragoneses, para la realización de los revestimientos cerámicos del exterior de la capilla de San Miguel Arcángel de la Catedral de El Salvador de Zaragoza³⁹; del mismo modo la armadura de limas moamares de esta misma capilla funeraria de Lope Fernández de Luna, dadas sus características, está realizada por carpinteros venidos de fuera de Aragón, cuyos nombres se ignoran. También fueron artistas foráneos los que realizaron algunas de las inscripciones epigráficas hechas en la techumbre de la mencionada capilla de San Miguel Arcángel, que presentan una serie de nexos entre los astiles relacionados con los de las inscripciones en estilo cúbico

³⁷ Cfr. CABAÑERO SUBIZA, B., Nuevos datos sobre la evolución de la decoración vegetal de la época de taifas a la almorávide a la luz de un capitel mudéjar del monasterio de Rueda (Zaragoza). *Artigrama*, 1991-1992, 8-9, pp. 281-288.

³⁸ Cfr. KUBISCH, N., *Die Synagoge Santa Maria la Blanca in Toledo. Eine Untersuchung zur maurischen Ornamentik*. Francfort-Berlín-Berna-Nueva York-París-Viena, 1995, pp. 167-190, 241-246, y láms. 16-18 y 45-54; y *eadem*. La influencia del arte almohade en Toledo: Santa María la Blanca. En AA. VV. *Entre el Califato y la Taifa: Mil años del Cristo de la Luz. Actas del Congreso Internacional. Toledo, 1999*. Toledo, 2000, pp. 243-267, espec. pp. 251-253, 260 con fig. 24, y 264-267 con láms. 14-31.

³⁹ Cfr. SERRANO Y SANZ, M., Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV-XV. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1916, XXV, pp. 409-421, espec. p. 413. Sobre la intervención de los dos azulejeros sevillanos Garcí Sánchez, y Lop en el exterior de la capilla de San Miguel de la catedral bajomedieval de Zaragoza, cfr. ÁLVARO ZAMORA, M.^a I., Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza. *Artigrama*, 1984, 1, pp. 47-66.

⁴⁰ Cfr. RUBIÓ I LLUCH, A. *Documents per l'Historia de la Cultura Mig-eval*. vol. II, Barcelona, 1921,

trenzado de la Alhambra de Granada. Igualmente la techumbre de la capilla del castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza) —armada a instancias de este mismo arzobispo cesaraugustano— parece obra de artistas andaluces, puesto que es muy similar a la que cubre la antigua alcoba de la Reina o Anteoratorio en el Palacio Alto de los Reales Alcázares de Sevilla. Del mismo modo, en los años 1398 y 1399 dos carpinteros toledanos, Gonsalbo Ferrandiz y maestro Alí, que habían sido llamados a Zaragoza por el rey de la Corona de Aragón Martín I, estaban armando en el Palacio Real de la Aljafería al menos una cúpula de mocárabes en la alcoba oeste del Salón del Trono del palacio islámico⁴⁰.

Estas obras, de calidad muy superior a las de los alarifes aragoneses, no tuvieron sucedáneos en el valle del Ebro, lo que se debe a que los artistas mudéjares del reino de Aragón no fueron capaces de asimilar y reproducir estas soluciones propias del repertorio de los artistas andaluces y toledanos.

2.^a Los alarifes mudéjares del valle del Ebro realizaron en tierras aragonesas una serie de reinterpretaciones locales, más o menos fieles y más o menos afortunadas, de los más importantes monumentos levantados en Sicilia y en al-Andalus por artistas musulmanes después de la conquista de Zaragoza por Alfonso I de Aragón y de Navarra en 1118. En estas réplicas se funden los elementos más característicos de los monumentos imitados con soluciones propias del arte mudéjar aragonés, obteniéndose de este modo un resultado final bastante ecléctico. Entre estas reinterpretaciones pueden mencionarse las siguientes:

En primer lugar, en los taujeles de la techumbre de la Sala Capitular de Sijena se intentó imitar la techumbre plana labrada por artistas fatimíes en la Capilla Palatina de Palermo.

En segundo lugar, la torre de la iglesia de Santiago de Daroca era una clara réplica del alminar de la mezquita aljama almohade de Sevilla, conocido desde el siglo XVI como la Giralda.

Y en tercer lugar, el regreso a Zaragoza de artistas mudéjares aragoneses que habían sido llamados para trabajar en la Alhambra de Granada en 1492, se manifestó en Aragón, en la imitación del tambor estrellado de la Sala de los Abencerrajes del Palacio de los Leones (originariamente denominado Palacio del Jardín Feliz) en el basamento de la *Torre Nueva*

p. 376 y nota 1. Sobre la identificación de estos carpinteros con los autores de la cúpula de mocárabes de la alcoba oeste de la Salón del Trono de la Aljafería, cfr. CABAÑERO SUBIZA, La mezquita mudéjar de Santa Margarita..., *op. cit.*, pp. 73 y 74; y CABAÑERO SUBIZA, B. y LASA GRACIA, C., Las techumbres islámicas del palacio de la Aljafería. Fuentes para su estudio. *Artigrama*, 1993, 10, pp. 79-120, espec. pp. 82 y 83.

⁴¹ En 1986 el «Centro del Patrimonio Mundial», dependiente de la U.N.E.S.C.O., declaró también como perteneciente al Patrimonio de la Humanidad el Parque nacional de Garajonay en la isla

de Zaragoza (fig. 1).

El profundo proceso de aculturación que caracteriza el arte mudéjar aragonés hace que estas imitaciones del valle del Ebro sean progresivamente menos brillantes, hasta el punto de llegar a ser prácticamente irreconocibles en ellas los monumentos en que se inspiraron. Los detalles de ejecución son también más toscos en el reino de Aragón hasta el punto de que algunos de los principios básicos de la decoración islámica fueron vulnerados por los artistas mudéjares aragoneses, como sucede en el campanario de la iglesia de Santiago de Daroca, donde arcos lobulados actúan como arcos cobijos de otros mixtilíneos más complejos. De igual manera los revestimientos cerámicos de la Alhambra, realizados con la técnica del alicatado, en Aragón han quedado reducidos a meros arriaderos de azulejos de arista.

3.^a Los artistas mudéjares aragoneses fundieron estructuras arquitectónicas y elementos ornamentales procedentes del arte cristiano con otras soluciones espaciales y decorativas propias del arte musulmán, y a la inversa, creando una nueva realidad artística autónoma, sumamente original, con identidad propia, diferente del arte occidental cristiano y del arte islámico. Esta tercera respuesta al problema del anquilosamiento de las formas artísticas y la progresiva pérdida de calidad de las mismas, es lo que constituye en mi opinión la mayor grandeza del arte mudéjar aragonés.

En las dos torres mudéjares más antiguas de Teruel, la de Santa María de Mediavilla y la de San Pedro, era claramente reconocible su estructura básica procedente del arte románico occidental; la semejanza de su exterior con los dos campanarios de la cabecera de la antigua iglesia abacial de Saint-Léger de Murbach, en la Alsacia francesa, es evidente. Pero en las torres de las iglesias de San Martín y de El Salvador de Teruel se incorporan gran cantidad de elementos procedentes del arte musulmán: Su estructura en forma de alminar en su primer cuerpo, la progresiva aplicación de la cerámica, la aparición de paños de estrellas de ocho puntas y de sistemas de arcos entrecruzados, la disposición de un sistema de arquillos ciegos en el extremo superior del cuerpo que tiene estructura de alminar, etc.

En otras ocasiones el fenómeno que se produce es justamente el contrario: Una estructura típicamente islámica se ve invadida por numerosos elementos decorativos procedentes del arte occidental. Quizás el ejemplo más evidente es el de la techumbre de par y nudillo que cubre la nave central de la actual catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel. Su estructura recuerda las cubiertas de par y nudillo a cuatro aguas del transepto de la mezquita de la segunda Kutubiyya de Marrakech (Marrue-



*Fig. 1. Zaragoza. Exterior de la Torre Nueva visto hacia el Oeste.
Fotografía de J. Laurent. Entre 1868 y 1872.*

cos), que estaba concluida en 1158. Las cubiertas de Marrakech son las más antiguas, entre las que se han conservado, que responden a esta estructura. Los elementos decorativos de tradición islámica, principalmente motivos vegetales y frisos seudo-epigráficos, perviven tenazmente, resistiéndose a desaparecer, en la zona del almizate y en los tirantes; mientras que los temas de origen cristiano occidental irrumpen con fuerza en las durmientes, en los faldones y en los tirantes.

Si la contemplación de la Giralda de Sevilla, junto a su modesta réplica de la torre de Santiago de Daroca, que a su vez fue imitada en el campanario de la iglesia de San Juan y San Pedro de Zaragoza, de aspecto todavía más penoso, nos produce una pobre impresión del arte mudéjar aragonés, la de una serie de manifestaciones artísticas islámicas sometidas a un evidente proceso de imitación, de empobrecimiento y de degeneración formal, en las torres de Santa María de Mediavilla, de San Pedro, de San Martín y de El Salvador de Teruel, así como en la techumbre que cubre la nave central de la catedral de esta misma ciudad, sucede todo lo contrario. El proceso de fusión del arte occidental y del arte islámico no dio lugar a nuevas soluciones empobrecidas generadas a partir de algún monumento concreto, si no al enriquecimiento de estas dos grandes culturas, creando un resultado final que no pertenece a ninguna de ellas, ya que tiene una personalidad propia, y que resulta ser bellísimo y sumamente original.

Esto explica que en 1986 la U.N.E.S.C.O. haya reconocido la importancia internacional del «arte mudéjar de Teruel» incluyéndolo dentro de la lista de conjuntos monumentales que forman parte del «Patrimonio de la Humanidad». En esta fecha sólo compartían en España ese privilegio las cuevas de Altamira, la ciudad vieja de Segovia y su acueducto, las iglesias prerrománicas del reino de Asturias, la mezquita de Córdoba, la Alhambra y el Generalife de Granada, la ciudad vieja de Santiago de Compostela y su catedral, la ciudad vieja de Ávila con sus murallas, la catedral de Burgos, la ciudad histórica de Toledo, la ciudad vieja de Cáceres, el monasterio de El Escorial, y la obra arquitectónica de Gaudí en Barcelona⁴¹.

En las producciones que salen de los alfares de Teruel a partir del siglo XIII se observa un fenómeno de sincretismo de formas semejante: Junto a platos decorados con inscripciones en árabe o platos con imágenes de pájaros de evidente procedencia islámica, otros aúnan motivos

de la Gomera, en el archipiélago canario.

⁴² Cfr. ÁLVARO ZAMORA, *Cerámica Aragonesa*, vol. II, *La obra cerámica...*, *op. cit.*, pp. 55 y 58 con fig. 59.

⁴³ Cfr. PHILON, H., *Benaki Museum Athens. Early islamic ceramics. Ninth to Late Twelfth Centuries*.

propios del vocabulario formal cristiano con otros de origen musulmán, mientras que finalmente algunas piezas y azulejos reproducen figuras propias del arte cristiano occidental reflejadas mediante una técnica cerámica, la del vidriado en verde y morado de inequívoca tradición califal y taifal.

Este sincretismo formal se hace muy evidente en un plato del siglo XIV conservado en el Museo de Teruel con el n.º de inventario 7975, procedente de los alfares de esta ciudad, en el que en el centro flanqueado por dos figuras femeninas coronadas (que recuerdan por su estilo las de la pintura franco-gótica) aparece una cabeza dispuesta de tres cuartos inscrita en un círculo y con un giro de 90º a la izquierda respecto a las representaciones femeninas⁴². Este tema ha sido documentado ampliamente por Helen Philon⁴³ y Ernst J. Grube⁴⁴ en la cerámica fatimí de reflejo metálico de Egipto de los siglos XI y XII, donde aparece tanto en el centro de los ataifores como en una zona marginal de los mismos próxima a la zona del labio.

Otra pieza muy notable es un fragmento de azulejo, vidriado en alfares turolenses con una técnica típicamente islámica como era el verde y morado, conservado en el Museo de Teruel (n.º de inventario 18481), que representa la celebración de la misa por parte de un clérigo mercenario⁴⁵. Muy probablemente se trata de una producción de alfareros mudéjares aragoneses realizada por encargo de comanditarios de religión cristiana. Este mismo fenómeno ya pudo verse en la cerámica fatimí y ayyubí de Egipto y de Siria, donde desde bastante tiempo antes que en Teruel, alfareros musulmanes reprodujeron temas que habían sido encargadas por comanditarios cristianos, con técnicas cerámicas típicamente musulmanas como la del reflejo metálico; recuérdese en este sentido el impresionante fragmento de un ataifor fatimí que reproduce a Cristo benediciente conservado en el Museo de Arte Islámico de El Cairo (n.º de inventario 5397/1)⁴⁶, o el no menos bello ataifor ayyubí que representa el descendimiento de Cristo de la cruz, del que se conservan tres frag-

Londres-New Jersey, 1980, pp. 228 (con figs. 485 y 486), 229 (con figs. 488 y 489) y lám. en color XXVIII A.

⁴⁴ Cfr. GRUBE, E. J., *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*. Londres, 1976, pp. 131 y 135 (con la lám. del ataifor n.º 82).

⁴⁵ Este azulejo ha sido estudiado en ORTEGA ORTEGA, J. M., *Signi nostri et crucem desuper positam albam*: Acerca de un azulejo medieval hallado en Teruel. *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 2001, VII, pp. 79-88.

⁴⁶ Cfr. AILLAGON, M. J.-J. y EL-ZOHEIRI, M. K., comisarios. *Trésors fatimides du Caire. Exposition présentée à l'Institut du monde arabe du 28 avril au 30 août 1998*. París, 1998, «101. Tesson à la tête de Christ», p. 156.

⁴⁷ Cfr. BALLIAN, A., Fragments de coupe en céramique. En ALAOUI, B., comisario general, y MAKARIOU, S., comisaria científica. *L'Orient de Saladin. L'art des Ayyoubides. Exposition présentée à l'Insti-*

mentos, unidos entre sí, en el Museo Benaki de Atenas (con un único n.º de inventario, el 823) y otro en el Museo de Arte Islámico de El Cairo (n.º de inventario 13174)⁴⁷. Ambos ataifores debieron utilizarse, por su preciosa decoración, como patenas en las celebraciones eucarísticas cristianas.

Y 4.^a Los alarifes mudéjares aragoneses hicieron evolucionar de una manera autóctona, sin influencias externas, soluciones artísticas que habían tenido su origen en el arte islámico, sin que prácticamente mediara ningún aporte decisivo ni del arte occidental, ni del arte musulmán contemporáneo, ni del arte mudéjar de otras regiones.

En este sentido se pueden citar, entre otros, al menos tres ejemplos paradigmáticos:

El primero de ellos es el de la torre de la iglesia de San Andrés de Calatayud, de planta octogonal, que había surgido de la fusión de estructuras y formas decorativas musulmanas y góticas. Pero este proceso de influencias mutuas no termina aquí, ya que dicho campanario se configuró como un prototipo arquitectónico que tuvo una evolución formal y arquitectónica ulterior autónoma, propia por tanto del arte aragonés: El modelo de la torre de San Andrés de Calatayud del último cuarto del siglo XIV fue adoptado en el segundo cuerpo de la *Torre Nueva* de Zaragoza. En 1508 a la torre de San Andrés en la ciudad bilbilitana se le dota de un campanario y se crea una nueva solución arquitectónica que es actualizada, desarrollada y mejorada en la torre de la colegiata de Santa María de Calatayud; campanario este último que a su vez sirvió de modelo a otras tantas torres aragonesas de los siglos XVI y XVII en las que la presencia de elementos formales propios del Renacimiento se hace cada vez más manifiesta.

El segundo es el desarrollo de grandes paños de decoración geométrica en ladrillo, como los que se pueden observar en el muro exterior de la capilla de San Miguel Arcángel de la Seo de El Salvador de Zaragoza, conocida también popularmente como «La Parroquieta», y en el cuerpo inferior de la torre de la iglesia de la Asunción de Quinto de Ebro (Zaragoza). En el arte andalusí, las posibilidades estéticas que presentan las decoraciones de lacería llevadas a cabo con ladrillos resaltados

tul du monde arabe, Paris, du 23 octobre 2001 au 10 mars 2002. París, 2001, p. 118.

⁴⁸ Estas cuestiones han sido analizadas en CABAÑERO SUBIZA y SÁDABA LIZANZU, Estudio de los sistemas de arcos entrecruzados... *op. cit.*, pp. 66-71.

⁴⁹ Cfr. PASTOUREAU, M., Le faux n'existe plus. En AA. VV. *Vrai ou faux? Copier, imiter, falsifier, Catalogue publié à l'occasion de l'exposition tenue au Cabinet des Médailles et Antiques (6 mai-29 octobre 1988)*. París, 1991, pp. 17 y 18.

⁵⁰ Cfr. CRESWELL, K. A. C., *Early Muslim Architecture*, vol. I, *Umayyads*, A. D. 622-750. Parte II,

tan apenas fueron explotadas, quedando reservado su uso a pequeñas superficies, más bien marginales, como el friso que corona el primer cuerpo del alminar de la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada. Debió ser por la extrema dificultad que plantea la creación de elementos vegetales mediante ladrillos recortados, aunque posible, como pudo constatarse en el alminar de la mezquita aljama de época almohade de Sevilla, por lo que en el arte mudéjar aragonés la decoración vegetal en ladrillo fue sustituida por la decoración geométrica, adquiriendo ésta una extraordinaria profusión desconocida en otras regiones de la Península Ibérica.

Y el tercero es la presencia en iglesias mudéjares aragonesas, como la de San Félix de Torralba de Ribota (Zaragoza), de enormes sistemas de arcos entrecruzados, con hasta trece registros superpuestos, originados a partir de la multiplicación en serie del sistema de arcos entrecruzados de la cara meridional de la arquería de acceso al Salón del Trono de la Aljafería (arquería N1S de la sistematización de Christian Ewert), en el que una serie de arcos mixtilíneos con un lazo de gran tamaño en su parte superior estaban concatenados entre sí creando una línea pendular. En este sentido debe precisarse que hay una diferencia notable entre estos sistemas de arcos entrecruzados del mudéjar aragonés y los paños de sebka del arte almohade, aunque el resultado estético es similar, y esta diferencia estriba en que el motivo que es repetido en serie en el mudéjar aragonés no se prestaba originariamente para ello, ya que era una composición improrrogable, a diferencia de los arcos lobulados, mixtilíneos, de hojas vegetales o de lambrequines, que habitualmente se tomaron como base en los paños de sebka surgidos en el arte almorávide y que sí permiten su multiplicación hasta el infinito⁴⁸.

La adopción en la Torre Nueva de Zaragoza del modelo de tambor estrellado de la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra de Granada

Como se ha expuesto en el primer epígrafe una de las cuatro direcciones tomadas por mecenas y artistas aragoneses con el fin de renovar el arte mudéjar del valle del Ebro fue la imitación, más o menos fiel, de los principales monumentos islámicos de Sicilia y de al-Andalus. La construcción de réplicas de los edificios más señeros de la historia de la arquitectura constituye uno de los fenómenos más característicos del arte de

Oxford, 1932; reed. Oxford, 1969, p. 378.

⁵¹ Cfr. *idem*. *A Short Account of Early Muslim Architecture*. Harmondsworth, 1958; trad. esp. CRESWELL, K. A. C., edición y apéndice de A. JIMÉNEZ [MARTÍN]. *A. Compendio de arquitectura paleoislámica*.

las culturas occidental cristiana e islámica.

Las imitaciones en las que más interés se puso por copiar fielmente el monumento reproducido son aquéllas levantadas al mismo tamaño que el edificio original. De este modo, el Santuario de la Roca, construido a instancias del califa Abd al-Malik, es un «*memento*» al mismo tamaño que la iglesia del Anástasis del conjunto monumental del Santo Sepulcro de Jerusalén erigida a instancias del emperador Constantino I. También son réplicas construidas aproximadamente a escala 1 a 1 las grandes mezquitas de la Suleymaniye y la Mezquita Azul de Estambul (Turquía), construidas a instancias de los sultanes Solimán II y Ahmad I, respecto a Santa Sofía, erigida por el emperador bizantino Justiniano I; el pabellón de caza de al-Hammam al-Saraj, levantado en época del califa Hisam I, respecto al edificio que con la misma función cinegética se construyó a instancias del príncipe heredero Sulayman en al-Qusayr al-Amra (ambos en Jordania); la iglesia de San Millán de Segovia, construida probablemente bajo el mecenazgo de Alfonso I de Aragón y de Navarra, respecto a la catedral de Jaca, financiada por su padre el rey Sancho Ramírez, monarca de estos dos mismos reinos; y finalmente la mezquita de Hassan en Rabat (Marruecos), nunca terminada, cuya construcción fue promovida por el último gran califa almohade Yaqub al-Mansur bi-llah respecto a la Gran Mezquita de Córdoba. Aún se pueden mencionar dos ejemplos más: De la Capilla Palatina de Aquisgrán (Alemania) construida a instancias de Carlomagno se llevaron a cabo dos copias prácticamente al mismo tamaño: Una en Brujas (Bélgica) y la otra en Groninga (Países Bajos). Incluso en la propia Zaragoza, ciudad en la que se publica esta revista, el banquero Gabriel Sánchez ordenó construir en su palacio una reproducción a escala 1 a 1 del Salón del Trono que los Reyes Católicos habían mandado erigir en su alcázar real de la Aljafería.

Sin embargo, estos ejemplos que hemos mencionado son más bien excepcionales, puesto que lo habitual es que las réplicas arquitectónicas no sólo tengan una decoración arquitectónica mucho más modesta que sus monumentos de inspiración sino también un tamaño menor, aunque esto último no impide que se conserven en ocasiones las proporciones entre profundidad y anchura. Lo que afirmamos es perfectamente válido para la mezquita de al-Qasr al-Hair al-Sarqi, que es una copia, de menores proporciones y carente prácticamente de decoración, de la Mezquita de los Omeyas de Damasco (ambos monumentos en Siria). También de la mezquita de la *al-Bab al-Mardum* de Toledo, consagrada en iglesia bajo la advocación del Cristo de la Luz, se hizo en el siglo XII una copia local en esta misma ciudad castellana, con una disposición de los arcos ciegos

y de las bóvedas mucho menos hermosa y rica en matices.

No sólo los grandes hitos de la arquitectura medieval occidental, como la iglesia del Anástasis del conjunto monumental del Santo Sepulcro de Jerusalén, San Pedro del Vaticano, la Capilla Palatina de Aquisgrán o la iglesia abacial del monasterio de Cluny (Francia), merecieron el honor de ser reproducidos en numerosos templos, si no que incluso edificios mucho más modestos como la iglesia de Notre-Dame du Port de Clermont Ferrand (Francia), la Torre Blanca de Londres o el castillo gótico de Bellver (Mallorca) fueron imitados en varias ocasiones.

Así la iglesia de Notre-Dame du Port de Clermont Ferrand fue reproducida en numerosas iglesias de Auvernia, como en Saint Nectaire en esta misma ciudad de Clermont Ferrand, o en Notre-Dame du Orcival. Igualmente se construyó una réplica muy fiel de la Torre Blanca de Londres en el castillo de Colchester (Inglaterra), y de la fortaleza de Bellver en la de Montaner (Francia). Que una planta tan sugerente como la del castillo de Bellver, completamente circular, fuera reproducida en Montaner, no tiene nada de raro, puesto que la forma del círculo siempre estuvo unida a la idea de Dios, del poder teocrático y en definitiva del poder universal, razón por la cual el modelo de la primera ciudad 'abbasí de Bagdad (*Madinat al-Salam*), igualmente circular, tuvo numerosos epígonos en el arte musulmán (la ciudad de al-Rafiqá y el conjunto monumental de Heraqla (a 8 kilómetros al Oeste de Raqqa), ambos en Siria; el palacio octogonal de al-Qadisiya en Samarra, en Iraq; la ciudad circular de Sabra-*Madinat al-Mansuriyya*, situada a 2 kilómetros al Sur de Kai ruán, en Túnez; etc.).

En realidad, lo excepcional a lo largo de la Historia de la Arquitectura, no es la construcción de réplicas e imitaciones de edificios señeros, sino la creación de monumentos verdaderamente innovadores y dignos de ser elevados a la categoría de obras únicas.

En este sentido Michel Pastoureau⁴⁹ ha afirmado recientemente: «*Un objeto [una obra de arte en general] que no suscita ninguna imitación, que no experimenta ninguna transformación, que no da lugar a ninguna falsificación es una obra muerta*».

La situación del valle del Ebro, en el confín extremo del Islam, por su carácter provinciano o periférico, propició tanto en época del dominio musulmán como luego en época mudéjar la construcción de réplicas arquitectónicas de los principales monumentos musulmanes del Próximo

Sevilla, 1979, p. 62.

⁵² Cfr. ULBERT, Th., Resafa en Siria. Una residencia califal de los últimos omeyas en Oriente. *Cuadernos de Madinat al-Zahra'*. Estudios. Actas de las IV Jornadas de Madinat al-Zahra': Nuevas investigaciones sobre el Califato de Córdoba. Córdoba, 10-12 Noviembre 2003. 5, 2004, pp. 377-390.

Oriente, de Sicilia y de al-Andalus. En los siglos X y XI la Marca Superior (*al-Tagr al-Aqsa*) era una región fronteriza emplazada frente a los amenazadores castillos cristianos que eran el testimonio más preocupante de un poder cada vez más emergente. Durante décadas sólo 8 kilómetros separaron la ciudad musulmana de Bolea del castillo cristiano de Loarre.

Los principales prototipos de la arquitectura musulmana se definieron en la Península de Arabia y en Palestina, donde con más intensidad y desde una fecha más antigua se profesaba la nueva religión proclamada por el Profeta Muhammad, y desde allí irradiaron hasta las provincias más lejanas del Islam.

La mezquita aljama de Zaragoza resultante de la primera ampliación del año 856-857 ya pretendía ser una réplica de la mezquita aljama de la Capital del Emirato levantada a instancias de Abd al-Rahman I, aunque con una superficie equivalente sólo a una cuarta parte de la de Córdoba, puesto que también el número de habitantes de religión musulmana de la ciudad de la vega del Ebro debía ser notablemente menor. Es decir, mientras la mezquita fundacional de Córdoba tomó la forma de un cuadrado cuya diagonal valía 200 codos, la mezquita aljama de Zaragoza resultante de la primera ampliación presentaba la planta de un cuadrado cuya diagonal medía 100 codos.

El contexto de la época de la *Fitna* o de la Guerra Civil, que sucedió al hundimiento del Califato, todavía favoreció más que se hicieran en al-Andalus numerosas copias de la Gran Mezquita de Córdoba. al-Hakam II quería presentarse como reinstaurador en Occidente de la dinastía omeya de Oriente, mientras que los reyes del primer período de Taifas a lo que aspiraban era a presentarse como sucesores de los califas de Córdoba. Por ello, mientras al-Hakam II reprodujo en Córdoba la segunda mezquita de al-Aqsa de Jerusalén, los reyes de Taifas levantaron en la periferia de al-Andalus réplicas de la mezquita aljama de la capital del Califato.

La presentación de los soberanos como miembros de un linaje integrado por antepasados de rango e importancia mucho mayor es uno de los recursos más habituales empleado por los monarcas de todos los tiempos para reclamar mayores cuotas de poder. Un fenómeno histórico semejante se observa en Occidente en esta misma época: Los emperadores otomanos se creían continuadores de los emperadores carolingios, los emperadores carolingios sucesores de los emperadores romanos, y los emperadores romanos miembros del panteón de los dioses.

Las excavaciones dirigidas en los últimos años en la catedral de El Salvador de Zaragoza por José Antonio Hernández Vera y en la catedral de Tudela (Navarra) dirigidas en distintas campañas por Luis Navas

Cámara, Begoña Martínez Aranaz, Jesús Sesma Sesma y M.^a Inés Tabar Sarrías, han permitido demostrar que ambas mezquitas aljamas pretendían también ser una copia a menor escala de la gran mezquita aljama de Córdoba. Al ser ampliada en torno a 1020 la mezquita de Tudela, ésta cobró una proporción entre profundidad y anchura semejante a la resultante de la ampliación de al-Hakam II, de tal manera que en la Gran Mezquita de Córdoba la proporción entre profundidad y anchura es de 2'20 a 1 y en Tudela de 2'21 a 1. Sin embargo, aunque la proporción entre profundidad y anchura es prácticamente la misma, las dimensiones de la mezquita aljama de Tudela son bastante menores, puesto que mide 71 metros de profundidad frente a los 175 metros de profundidad de la Gran Mezquita de Córdoba.

Un fenómeno muy similar al que hemos comentado que se observa entre las mezquitas aljamas de Córdoba y de Tudela, de modelo y de réplica distanciados por un lapso de años muy pequeño, con unas dimensiones menores en esta segunda, pero con una proporción entre profundidad y anchura semejante, ya pudo apreciarse en el siglo IX en Samarra. Allí la sala de oración de la Gran Mezquita o mezquita del califa al-Mutawakkil, construida entre los años 848 y 852, de 239 metros de profundidad por 156 de anchura, presenta una relación entre dichas medidas de 3 a 1'95, mientras que la mezquita de Abu Dulaf en al-Mahusa, asentamiento septentrional de Samarra, levantada entre 859 y 861, de 213 metros de profundidad por 135 de anchura, presenta una proporción entre ambas de 3 a 1'90. Esta misma proporción entre profundidad y anchura de 3 a 2, que se observa en la arquitectura religiosa de Samarra, fue adoptada también, como ya apuntó Archibald Creswell⁵⁰, en algunos de los principales palacios 'abbasíes: En el castillo propiamente dicho de Ujaidir (es decir el protegido por el recinto interior), y en al-Qasr al-Asiq, en Samarra, en la orilla derecha u occidental del río Tigris (ambos palacios en Iraq). Incluso en el castillo de Aydabiyya, en Libia, construido por los primeros fatimíes síes, que avanzaban triunfalmente desde sus bases en Ifriqiya hacia Egipto, se observa esta proporción tan característica de las fundaciones 'abbasíes. Aunque esta proporción de 3 a 2 se respeta aproximadamente en Ujaidir, en al-Qasr al-Asiq y en Aydabiyya, las diferencias que existen entre las dimensiones de estos tres palacios son enormes; así el minúsculo castillo de Aydabiyya es mucho más pequeño que el de Ujaidir y el de al-Qasr al-Asiq, puesto que el monumento levantado

⁵⁰ Cfr. TORRES BALBÁS, L., La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca. *Archivo Español de Arte*. 1952, t. XXV, n.º 99, pp. 209-221, espec. pp. 220 y 221 y lám. III.

en Libia sólo mide 33 metros en sus lados mayores frente a los 135 metros de los lados largos del de al-Qasr al-Asiq.

Todo hace pensar que el pésimo recuerdo que debía de existir en el primer cuarto del siglo XI de la dinastía amirí, que con las desproporcionadas pretensiones de su último miembro, Abd al-Rahman, llamado despectivamente *Sanchuelo*, había propiciado el comienzo de la Guerra Civil, explica que en las mezquitas aljamas de Zaragoza y de Tudela, y sobre toda en esta última, se imitaran las proporciones de la gran mezquita de Córdoba resultante de la intervención de al-Hakam II, no tomando en consideración la ampliación de esta sala de oración llevada a cabo a instancias del segundo *hayib* del califa Hisam II, al-Mansur billah. Así pues, todo hace pensar que la mezquita aljama de Córdoba de época de al-Hakam II se configuró como un verdadero prototipo arquitectónico que fue reproducido en las mezquitas aljamas de la periferia de al-Andalus de una manera sistemática, a distintas escalas, pero siempre con unas proporciones aproximadamente iguales a las de Córdoba entre profundidad y anchura. Éste no habría sido un caso único en el arte islámico, al ejemplo mencionado de Samarra, puede añadirse el de las primeras mezquitas de Iraq, pertenecientes al llamado tipo de mezquita de Kufa o mezquita campamento; Archibald Creswell las llamó mezquitas de tipo iraquí⁵¹. Al parecer, el modelo de estas salas de oración se encontraba en la Casa de Profeta en Medina y primer oratorio del Islam, que contaba con un patio cuadrado de 100 codos de lado (en torno a los 51'8 metros), donde realizaban la plegaria los primeros seguidores de Muhammad, protegidos del sol por una techumbre constituida por dos hileras de troncos de palmera dispuestos equidistantemente y cubierta con hojas de palma, paja y barro. Este prototipo arquitectónico, dotado de sala hipóstila y patio, fue reproducido a un tamaño cuatro veces mayor en las distintas mezquitas que se superpusieron en los siglos VII y VIII en Kufa, en Wasit y en Bagdad (las tres en Iraq), todas muy semejantes entre sí, con una planta igualmente cuadrada cuyos lados medían 200 codos (en torno a los 103'6 metros), es decir, justamente el doble de cada uno de los lados del recinto de la Casa del Profeta en Medina. La *al-Dar al-Imara* de Wasit ocupaba cuatro veces la superficie de la mezquita y 16 veces la del patio de la mansión del Profeta en Medina, puesto que las fuentes precisan que el palacio de Wasit tenía la forma de un cuadrado de 400 codos de lado (unos 207'2 metros). También se sabe que la pri-

⁵¹ Cfr. TORRE Y DEL CERRO, A. DE LA, Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra. *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Homenaje a Mérida*, Madrid, 1935, pp. 249-255, doc. II, pp. 252 y 253.

mera mezquita 'abbasí de Bagdad tenía la forma de un cuadrado de 200 codos de lado, mientras que la *al-Dar al-Imara*, igualmente cuadrada, presentaba unos muros perimetrales de 400 codos de longitud.

Este canon metrológico basado en la multiplicación de la superficie de los edificios por múltiplos de 4, es decir siguiendo la proporción: n , $n \times 4$, $(n \times 4) \times 4$, es típicamente omeya. La mezquita aljama de Zaragoza resultante de la primera ampliación ocupa prácticamente una cuarta parte de la superficie de la mezquita fundacional de Córdoba del emir Abd al-Rahman I, y ésta a su vez suponía igualmente de manera aproximada una cuarta parte de la superficie del palacio de al-Qasr al-Musatta o Msatta (Jordania), cuya construcción fue auspiciada por el califa al-Walid II (743-744). Del mismo modo la superficie del *caravansar* o recinto pequeño de al-Qasr al-Hair al-Sarqi viene a ocupar una cuarta parte de la del recinto mayor.

La mezquita aljama de Zaragoza resultante de la ampliación de Munding I llevada a cabo entre los años 1018 y 1021-1022, presentaba una planta en forma de letra T mayúscula, como la de la fase de al-Hakam II, reforzada con sistemas de arcos entrecruzados, muy semejantes a los existentes en Córdoba. En el palacio de la Aljafería no sólo se pretendió imitar en alzado, de una manera bastante estricta, el sistema de arcos entrecruzados de la mezquita aljama de Córdoba, sino que se adoptó el arquetipo palacial por antonomasia de la dinastía omeya de Oriente, el de castillo del desierto de planta cuadrada con una subdivisión interna progresivamente tripartita.

La propia disposición de la Aljafería como un castillo omeya del desierto a poca distancia del amurallamiento de la ciudad recuerda aquel otro pequeño palacio construido como una residencia periurbana a instancias del califa Hisam I en el exterior de la ciudad de Rusafat-Hisam (la antigua Resafa-Sergiupolis bizantina). Precisamente según las fuentes escritas éste fue uno de los palacios que más frecuentó durante su juventud Abd al-Rahman ibn Muawiya, nieto de Hisam I; quizás por esta razón la primera construcción palaciega de Abd al-Rahman I en al-Andalus construida también extra muros de Córdoba llevaba por nombre al-Qasr al-Rusafa⁵².

Las dimensiones mismas del palacio fortificado de la Aljafería se ajustan, aproximadamente, a las de los castillos omeyas del Próximo Oriente, si exceptuamos las proporciones de Msatta, cuyos lados del cuadrado

⁵⁵ Cfr. FERNÁNDEZ-PUERTAS, A., *The Alhambra*. vol. I. *From the ninth century to Yusuf I (1354)*, Londres, 1997, p. 52.

⁵⁶ Cfr. GÓMEZ URDÁÑEZ, Juan Lucas, alias Botero, y la arquitectura aragonesa..., *op. cit.*, pp. 29-36.

duplican la longitud habitual de los restantes castillos del desierto de la primera mitad del siglo VIII. Así la longitud de los lados del cuadrado, la disposición de la puerta, el número de torres, y la subdivisión interior tripartita del palacio de la Aljafería guardan bastantes similitudes con algunas soluciones existentes en el *caravansar* de al-Qasr al-Hair al-Sarqi y en el palacio de al-Qastal (Jordania); si bien el palacio zaragozano es el que presenta unas características arquitectónicas menos cuidadas.

En la segunda década del siglo XIII el matrimonio en segundas nupcias de Constanza de Aragón con Federico II Hohenstaufen, no sólo emperador de Alemania, sino también rey de Sicilia, propició que Constanza, de nuevo reina consorte, hiciera llegar al monasterio de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén en Sijena los reflejos artísticos de la corte de Palermo, la más poderosa y activa culturalmente del Mediterráneo, sumamente embebida de la cultura islámica. Es en este contexto de interacciones artísticas donde se explica que artistas mudéjares aragoneses reprodujeran en los taujeles de la cubierta de la Sala Capitulare de Sijena la idea de una techumbre plana existente en la Capilla Palatina de Palermo.

La construcción del alminar de la nueva mezquita aljama almohade de Sevilla, que tanto admiró el príncipe Alfonso de Castilla y de León, futuro Rey Sabio, causó también una gran impresión en el reino de Aragón, donde se quiso alzar una réplica provinciana de la bellísima torre de la Giralda. Leopoldo Torres Balbás⁵³ ya llamó la atención en el año 1952 sobre las semejanzas incontestables existentes entre la disposición exterior de la decoración de la desaparecida torre de Santiago en Daroca y la Giralda de Sevilla. En Daroca como en la Giralda el eje central de la torre se encuentra ocupado por una serie de ventanas que iluminan el interior de la caja de escalera y a ambos lados se disponen sendos paños de sebka superpuestos que parten de sus propias columnillas.

Así pues, no debe porque extrañar, dentro de esta sucesión de fenómenos artísticos que hemos ido comentando, que en tierras aragonesas se pretendiera hacer también una reproducción, siquiera modesta, del más importante monumento del último arte islámico de al-Andalus: El palacio de la Alhambra de Granada. Esta idea, la construcción de una réplica en el reino de Aragón del monumento nazarí, estuvo además propiciada por el mandato del rey Fernando II de Aragón⁵⁴, dado en el campamento de Santa Fe el 13 de marzo de 1492, por el que se ordenaba ir

⁵³ Cfr. INÍGUEZ ALMECH, F., Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y su evolución. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1937, 39, pp. 173-189 y XVI láms. sin paginar, espec.

a Granada, para trabajar en la Alhambra, a los dos hijos del maestre Monferriz o Moferriz [el documento dice: *Mofferiz*], «*el que labra organos, y el otro que labra de algez*», al hijo de Ibrahim Palacio, el mayor, [el documento dice: *Brahem Palaro*], y Rami [el documento dice: *Arami*], moros de Zaragoza, cada uno de los cuatro con «*dos oficiales de sus officios, muy buenos*». Todos estos artistas que en marzo de 1492 estaban trabajando en el palacio de la Aljafería regresaron al poco tiempo a la ciudad de la que partieron, donde su actividad vuelve a estar documentada.

Naturalmente, la reproducción en Zaragoza de todo el conjunto de la Alhambra resultaba de todo punto imposible, dado el alarmante proceso de pérdida de raíces culturales de las comunidades mudéjares del valle del Ebro, al que nos hemos referido en el primer epígrafe de este artículo; por lo cual a los alarifes llamados a Granada por Fernando el Católico no les cupo ninguna duda de que sólo era viable la reproducción en tierras aragonesas de algún elemento arquitectónico muy concreto. Antonio Fernández-Puertas⁵⁵ ha dicho, con todo acierto, que entre lo que ha sobrevivido de la Alhambra el único palacio que fue concebido por un solo arquitecto y construido como una unidad bajo el reinado de un único emir es el Palacio de los Leones (conocido originariamente como Palacio del Jardín Feliz), si exceptuamos pequeños edificios como la *Qalahurra Nueva* de Yusuf I (Torre de la Cautiva) y la *Qalahurra Nueva* de Muhammad VII (Torre de las Infantas). Por esto mismo, no tiene nada de raro que los artistas mudéjares aragoneses que trabajaron en la Alhambra en 1492 guardaran un recuerdo especialmente vivo del Palacio de los Leones, y concretamente de la impresionante cúpula de mocárabes apoyada sobre un tambor estrellado de la Sala de los Abencerrajes (fig. 2). La fascinación que dichos alarifes sintieron por esta cúpula y por su tambor de planta estrellada está perfectamente justificada, puesto que es mucho más novedosa e interesante que la de la Sala de las Dos Hermanas (en el lado norte del Palacio de los Leones) que al ser de planta octogonal empieza a estar ya prefigurada desde la de época almorávide que cubre la estancia del interior del *mihrab* de la mezquita al-Qarawiyyin de Fez (Marruecos).

No es éste el único elemento arquitectónico que pudo haber centrado la admiración de dichos alarifes aragoneses, puesto que en el patio de la mencionada mezquita al-Qarawiyyin de Fez se reprodujeron en el

p. 173.

⁵⁸ Esta capitulación a la que se han referido en diversas publicaciones Manuel Serrano y Sanz, Francisco Íñiguez Almech, Gonzalo M. Borrás Gualis y Carmen Gómez Urdáñez, entre otros autores, se publica por primera vez íntegra en el apéndice documental de este artículo.

⁵⁹ Cfr. LABORDA YNEVA, J., editor: *Documentos. La Torre Nueva. Transcripción de sus informes técnicos. 1758-1892*. Zaragoza, 2004, doc. 1, pp. 13-15.



Fig. 2. Granada. Palacio de los Leones. Exterior del tambor de la Sala de los Abencerrajes visto hacia el Norte.

siglo XVII, prácticamente a escala 1 a 1, los dos pabellones cuadrados abiertos del palacio nazarí, en la inteligencia de que éstos eran uno de los elementos más característicos del recinto áulico erigido por Muhammad V. Aunque los lados largos del patio de la mezquita al-Qarawiyyin prácticamente duplican en longitud los del Palacio de los Leones, la intención de crear en Fez una réplica del más famoso palacio de Granada es incuestionable. Estos pabellones de la sala de oración al-Qarawiyyin fueron a su vez reproducidos, en lados enfrentados, en otros espacios descubiertos de mezquitas del Occidente islámico: En el siglo XVIII en la mezquita al-Sunna de Rabat, y ya en nuestros días en la Gran Mezquita de Dakar (Senegal), proyectada por el arquitecto Gustave Collet e inaugurada en 1964. Y todo ello sin entrar a considerar las versiones de la arquitectura historicista de los siglos XIX y XX de dicho Palacio de los Leones de Granada.

La intervención que hubiera cabido esperar de los maestros mudéjares aragoneses, todavía embelesados con las maravillas de la Alhambra, a su regreso a Zaragoza, es que hubieran intentado reproducir el tambor en forma de estrella de ocho puntas de la Sala de los Abencerrajes en el cimborrio de la catedral metropolitana o en otra cúpula que cubriera

alguna capilla de menor tamaño de la ciudad del Ebro; además los acontecimientos históricos favorecieron esta posibilidad, puesto que el hundimiento de una bóveda de crucería en la Seo zaragozana en 1498 hizo que el cimborrio quedara muy dañado, teniendo que ser demolido años después, de tal manera que en 1520 estaba siendo reconstruido⁵⁶. Sin embargo, este nuevo cimborrio, cuya obra fue dirigida por Juan Lucas Botero el Viejo, en vez de guardar relación con las cúpulas de mocárabes del Palacio de los Leones de la Alhambra resulta ser una copia fiel de las dos cúpulas de nervios entrecruzados construidas entre los años 961 y 970 en la mezquita aljama de Córdoba flanqueando aquella otra decorada con mosaico situada en el tramo previo del *mihrab*; un modelo arquitectónico a todas luces obsoleto a la altura de 1520. La razón de que se adoptara una solución arquitectónica tan poco brillante en el cimborrio de la catedral de Zaragoza es —como se ha explicado en el primer epígrafe de este trabajo— que en el primer cuarto del siglo XVI ningún maestro de obras aragonés era capaz de dirigir la construcción de una obra tan compleja técnicamente como lo es la cúpula estrellada de la Sala de los Abencerrajes.

Por todo ello, los maestros de obras aragoneses pensaron en satisfacer sus anhelos, al menos en parte, de un modo muy original, que fue el de dotar a la Torre del Reloj o *Torre Nueva*, cuyas obras comenzarían al poco tiempo, en 1504, de dos cuerpos claramente diferenciados: El primero, que en la realidad actuaba prácticamente como un basamento muy alto, reproduciría la forma de estrella de ocho puntas del tambor de la Sala de los Abencerrajes, mientras que el segundo cuerpo tendría el aspecto de las torres octogonales mudéjares aragonesas, con leves modificaciones y adiciones de carácter tardogótico conducentes a actualizar el prototipo arquitectónico de campanario de planta octogonal del siglo XIV. El carácter autónomo del basamento en forma de estrella de ocho puntas del resto de la torre de planta octogonal se demuestra por el hecho de que al coronamiento del primer cuerpo se le dotó de una imposta de remate con ménsulas de ladrillo como las que habitualmente se disponen en los aleros de las casas o campanarios. Esta decisión de adoptar el aspecto del tambor de la Sala de los Abencerrajes en el basamento de la Torre del Reloj de Zaragoza, con ser anómala, tiene cierta lógica, puesto que la construcción de torres era uno de los terrenos donde los alarifes mudéjares aragoneses habían puesto de relieve con mayor brillantez su

⁵⁶ Cfr. LABORDA YNEVA, *Documentos. La Torre Nueva...*, *op. cit.*, doc. 2, pp. 15-23.

⁶¹ Cfr. GÓMEZ URDÁÑEZ, C., *La Torre Nueva de Zaragoza y la documentación del siglo XVI*. Historia e Historiografía. *Artigrama*. 2003, 18, pp. 341-373.

destreza artística. Francisco Íñiguez Almech⁵⁷ escribió en 1937 lo siguiente: «Desde hace años, muchos años, es de todos reconocido como lo más típico, característico e interesante del arte aragonés, el tipo de torre, que se crea como derivación directa del alminar».

Esta solución arquitectónica tan ecléctica cohonesta además perfectamente con el hecho de que muy pocos años antes, en 1486, Mahoma Monferriz y Audalla de Brea firmaran una capitulación con el Consejo de Alfajarín (Zaragoza) comprometiéndose a construir sobre el primer cuerpo de la torre de la iglesia de San Miguel que tenía la forma de un ortoedro otro en forma de prisma octogonal⁵⁸. Ya fuera porque esta torre tuvo un segundo cuerpo en forma de ortoedro que se arruinó o porque este segundo cuerpo no se había llegado a construir lo cierto es que el Consejo de Alfajarín decidió encargar a Mahoma Monferriz y a Audalla de Brea la construcción para este campanario de un cuerpo superior que fuera octogonal y por tanto estuviera en consonancia con las torres góticas y mudéjares aragonesas que adoptaban esta forma y que lógicamente constituían un prototipo arquitectónico más novedoso que el de los antiguos alminares islámicos de planta cuadrangular en ambos cuerpos. En cualquier caso lo interesante es advertir que —debido a lo habitual que era a finales del siglo XV en Aragón que se construyera un cuerpo de campanas posterior sobre los alminares de época del dominio político islámico, los alminares mudéjares y las torres de iglesias sin vanos al exterior— los miembros del Consejo de Alfajarín habían llegado a familiarizarse de tal manera con aquellas torres que eran el resultado de la superposición de cuerpos de aspecto muy diferente que consideraron absolutamente apropiado erigir sobre el primer cuerpo del «*campanar... viejo*» un segundo cuerpo de planta distinta, a pesar de que ambos cuerpos no sueldan bien. Este mismo principio de adición de volúmenes muy dispares es el que se observa en la *Torre Nueva* de Zaragoza.

Además de observarse en la capitulación para el segundo cuerpo del campanario de la iglesia parroquial de San Miguel de Alfajarín el mismo proceso de adición de estructuras muy diferentes que luego se observa en la Torre del Reloj de Zaragoza y el que en ambos monumentos trabajó un miembro de la familia de los Monferriz, hay en este documento otros dos datos de interés para el estudio de la *Torre Nueva*: El primero

⁵⁷ Cfr. LABORDA YNEVA, *Documentos. La Torre Nueva...*, *op. cit.*, doc. 1, p. 13-15, espec. p. 15.

⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

⁶¹ Cfr. *ibidem*.

⁶² Cfr. *ibidem*, doc. 2, pp. 15-23, espec. p. 23.

⁶³ Cfr. GÓMEZ URDÁÑEZ, *La Torre Nueva de Zaragoza...*, *op. cit.*, doc. 1, pp. 367 y 368.

⁶⁷ Este detalle no queda completamente claro en el manuscrito anónimo escrito entre [1741

es que como en la *Torre Nueva* Mahoma Monferriz y Audalla de Brea habían presentado antes de firmar la capitulación una *traza* de la obra que iban a acometer. Y el segundo es que como sucedió en la *Torre Nueva* también estaba prevista una visura de comprobación de la buena ejecución del trabajo; además el Consejo de Alfajarín y los maestros Mahoma Monferriz y Audalla de Brea habían acordado que ésta la hiciera Pedro Gombau, padre de Gabriel y Juan Gombau, lo que demuestra los vínculos de unión, ya fueran afectivos, mercantiles o de los dos tipos, existentes entre la familia de los Monferriz y la de los Gombau.

La mayor parte de las noticias conocidas sobre la *Torre Nueva* proceden de dos manuscritos conservados en el Archivo Municipal de Zaragoza: El primero es anónimo y fue redactado entre [1741 y 1808] (A.M.Z., caja 7.761, legajo 14-7)⁵⁹ y el segundo es un informe escrito por el coronel de ingenieros Bernardo Lana en el año 1758 (A.M.Z., caja 7.761, legajo 14-7) en el que se exponen primero las posibles soluciones existentes para corregir la inclinación de dicha torre mudéjar y después las vicisitudes de su construcción⁶⁰. El autor anónimo del primer manuscrito y Bernardo Lana obtuvieron la información que nos han transmitido en los libros de Registro de Actos Comunes del Consejo de Zaragoza; libros estos que no se conservan en la actualidad, puesto que debieron de ser utilizados para improvisar barricadas que ayudaran a los zaragozanos a defender la ciudad de los ejércitos napoleónicos durante la Guerra de la Independencia, por lo que las noticias transmitidas por estas dos fuentes son de gran valor.

Basándonos en estos dos manuscritos y en las noticias procedentes del Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza (A. H. P. Z.) y del Archivo Municipal de esta misma ciudad (A. M. Z.) exhumadas por Carmen Gómez Urdáñez⁶¹, creemos que la historia de la *Torre Nueva* se puede resumir de la siguiente manera:

El 22 de agosto de 1504 el Consejo de Zaragoza decidió construir una torre de gran altura ricamente decorada en el centro de la ciudad con el fin de albergar un reloj mecánico al que estarían asociadas dos campanas, una mayor para señalar las horas y una menor para indicar los cuartos⁶².

La *Torre Nueva*, de marcado carácter civil, como las de época gótica

y 1808] conservado en el Archivo Municipal de Zaragoza, puesto que dicho documento dice que el Arzobispo Don Alonso de Aragón acudió al lugar donde iba a levantarse la Torre y que le «pareció bien conforme al diseño». Desde luego el término «diseño» es propio del siglo XVIII y en ningún caso debía figurar así en el libro de Registro de Actos Comunes del Consejo de Zaragoza, sin embargo, es perfectamente posible como ha apuntado Carmen Gómez Urdáñez que en dicho Registro se utilizara la palabra «traza» y que ésta fuera sustituida por el autor que escribió el manuscrito anónimo

de los ayuntamientos de Bélgica y de los Países Bajos, obedecía a la necesidad que Zaragoza tenía de contar con un reloj público que rigiese la vida profana de la ciudad: La reglamentación horaria de los negocios, de los actos civiles, de la administración de justicia, de los hospitales, etc. Desde por los menos el año 1440 existía un reloj mecánico en la catedral de El Salvador, pero el triunfo de las ideas humanistas en el siglo XV conllevó que la hora oficial la dejara de fijar la autoridad eclesiástica para pasar dicha prerrogativa a la autoridad civil, que hasta entonces carecía en Zaragoza de un reloj mecánico propio de los nuevos tiempos. En este sentido hay que recordar que en la localidad de Miedes (Zaragoza) ya existía con anterioridad a Zaragoza una Torre del Reloj, construida en magnífica sillería, de aspecto completamente gótico, que debe ser obra del siglo XV. El monumento de la plaza de San Felipe de Zaragoza fue la única torre anterior al edicto de 1526 de obligada conversión de los mudéjares aragoneses a la fe católica que tenía una función exclusivamente civil, como se demuestra por el hecho de que tras su demolición en 1892 su reloj fue trasladado a la torre próxima de la iglesia de San Felipe, y sus dos campanas, la que señalaba las horas y la que indicaba los cuartos, a la torre del ángulo Suroeste de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, que fue la primera en construirse; la misión de dictar la hora de la ciudad volvía así a ser desempeñada por la Iglesia.

La Torre del Reloj de Zaragoza debió de propiciar la construcción de torres con idéntica función en otras localidades aragonesas, así se sabe que en el año 1560 el maestro de obras Domingo y el morisco Ameçot levantaron, por decisión del Consejo, la Torre del Reloj de Ateca y posteriormente, ya en el siglo XVII se levantó la Torre del Reloj de Maella (ambas localidades se encuentran en la provincia de Zaragoza). Estas torres que hemos mencionado de Miedes, Ateca y Maella están relacionadas en cuanto a su función con la de la ciudad de Zaragoza, incluso es probable que la construcción de las de Ateca y Maella se viera estimulada por el ejemplo de la *Torre Nueva* de Zaragoza, pero son muy diferentes desde un punto de vista formal.

El 31 de agosto de 1504 el Consejo de Zaragoza tomó la determinación de fijar el emplazamiento de dicha torre junto a la iglesia parroquial de San Felipe⁶³. El 28 de septiembre⁶⁴ (según Bernardo Lana el 23 de septiembre⁶⁵) con la autorización del rey Fernando II de Aragón y el arzobispo de Zaragoza, Don Alonso de Aragón, hijo de dicho monarca,

del Archivo Municipal de Zaragoza por la palabra «diseño». Por otro lado dicha fuente tampoco precisa que dicha *traza* fuera obra de Gabriel Gombau, o de Gabriel Gombau y sus colaboradores, pero

se consignó el producto de las sisas durante tres años para la fábrica de la Torre del Reloj. Gracias a un documento fechado el 14 de octubre de 1504 se sabe que el Consejo tomó, acto seguido, la determinación de elegir al relojero Jaime Ferrer para la fabricación del reloj mecánico, el cual en la fecha mencionada fijó con Pedro Simón las condiciones por las que este segundo colaboraría con el primero en dicho trabajo y en el ulterior mantenimiento del reloj de la ciudad de Zaragoza⁶⁶.

El encargo de la construcción de la torre, en la calle Nueva, recayó tras haber presentado éste una «traza»⁶⁷ en Gabriel Gombau⁶⁸, maestre de la ciudad (salvando las distancias un cargo equivalente a lo que hoy entenderíamos como arquitecto municipal) desde 1496, quien fue designado director o maestro principal de la obra de la Torre del Reloj⁶⁹, que antes de su terminación ya era conocida como *Torre Nueva*. Dicho maestro de obras trabajó en dicha empresa con su hermano Juan Gombau, con quien comparte la mayor parte de los encargos artísticos que se le hacen en estas fechas, y maestre Monferriz, que aparece citado por el manuscrito anónimo escrito entre [1741 y 1808] y por Bernardo Lana⁷⁰ como uno de los alarifes que participaron en la construcción de la torre, pero que, en cambio, no figura en la visura de la cimentación realizada el 24 de octubre de 1504. Por otra parte parece de razón pensar que junto a dos maestros de obra cristianos como Gabriel y Juan Gombau,

esto desde luego hubiera sido lo lógico. Sobre estas cuestiones, cfr. LABORDA YNEVA, *Documentos. La Torre Nueva...*, *op. cit.*, doc. 1, pp. 13-15, espec. p. 13; y GÓMEZ URDÁÑEZ, *La Torre Nueva de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 351-353.

⁶⁶ Sobre la biografía de Gabriel Gombau, cfr. GÓMEZ URDÁÑEZ, C., *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. t. II. Zaragoza, 1988, pp. 195-197.

⁶⁹ Así lo afirma el manuscrito anónimo del Archivo Municipal de Zaragoza escrito entre [1741 y 1808] y el informe de Bernardo Lana del año 1758, cfr. LABORDA YNEVA, *Documentos. La Torre Nueva...*, *op. cit.*, docs. 1 y 2, pp. 13-23, espec. pp. 14 y 23; e igualmente se deduce de un documento datado el 31 de diciembre de 1512 que ha sido publicado en GÓMEZ URDÁÑEZ, *La Torre Nueva de Zaragoza...*, *op. cit.*, doc. 5, p. 370.

⁷⁰ Cfr. LABORDA YNEVA, *Documentos. La Torre Nueva...*, *op. cit.*, docs. 1 y 2, pp. 13-23, espec. pp. 13, 14 y 23.

⁷¹ Cfr. GÓMEZ URDÁÑEZ, *La Torre Nueva de Zaragoza...*, *op. cit.*, doc. 2, pp. 368 y 369.

⁷² Cfr. GÓMEZ URDÁÑEZ, Juan Lucas, alias Botero, y la arquitectura aragonesa... *op. cit.*, pp. 31 y 32.

⁷³ Cfr. CASABONA SEBASTIÁN, J. F., DELGADO CEAMANOS, J. y PAZ PERALTA, J. A., Informe de las excavaciones realizadas en la Torre Nueva de la Plaza San Felipe (Zaragoza). En AA. VV. *Arqueología Aragonesa. 1988-1989*. Zaragoza, 1991, pp. 319-324.

⁷⁴ Cfr. ÁLVARO ZAMORA, M.^a I., VI. La cerámica aragonesa. En SÁNCHEZ PACHECO, T., coordinadora. *Cerámica española. Summa Artis. Historia General del Arte*. vol. XLII. Madrid, 1997, pp. 221-288, espec. pp. 250-252; *eadem*. La cerámica mudéjar de aplicación arquitectónica en Aragón (España). *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VIe Congrès de L'AIECM2. Aix-en-Provence 13-18 novembre 1995*. Aix-en-Provence, 1997, pp. 641-654, espec. pp. 650 y 651; y *eadem*. Técnicas y tipologías cerámicas aplicadas a la arquitectura aragonesa de los siglos XIII al XVII (1610). Relaciones con el resto de las producciones peninsulares. *V Congreso de Arqueología Medieval Española. Valladolid, 1999, Actas*. vol. 2. Valladolid, 2001, pp. 823-849, espec. p. 841.

tuvo que trabajar en la *Torre Nueva* un artista mudéjar afincado en Zaragoza, puesto que la propia solución estructural y decorativa de los arcos entrecruzados de este monumento de la plaza de San Felipe se encuentran en la más genuina tradición de los edificios mudéjares de esta ciudad de la vega del Ebro. Este maestre Monferriz, al que se refiere el manuscrito anónimo escrito entre [1741 y 1808] y Bernardo Lana, debe ser uno de los cuatro alarifes que se desplazaron en 1492, por orden de Fernando II de Aragón, a trabajar a la Alhambra de Granada; esto explicaría que a su vuelta a Zaragoza propusiera a Gabriel y Juan Gombau, que adoptaran en el cuerpo inferior de la *Torre Nueva* la forma del tambor de la Sala de los Abencerrajes.

El 24 de octubre de 1504 ya estaban puestos los cimientos de la *Torre Nueva*, puesto que en esta fecha se realizó una visura de la cimentación⁷⁵, en la que estuvieron presentes, junto, como es lógico, con Gabriel y Juan Gombau que eran los directores de la obra, maestre Rami, maestre Juan de Sariñena, maestre Juce de Gali y maestre Ismail de Allabar. Estos maestros de obra, fueron llamados a realizar la visura de la cimentación, precisamente porque no trabajaban directamente en la construcción de la *Torre Nueva*; en este sentido es bastante esclarecedor el documento de visura del cimborrio de la Seo del 3 de agosto de 1520 en el que se certifica como se pidió consejo sobre la marcha de la obra dirigida por Juan Lucas Botero el Viejo a cuatro maestros de obra que no estaban interviniendo en su construcción: Juan Ximénez, Alonso de Leznes, Juan de Sariñena y Alí Morisco⁷⁶. De hecho, en la visura de los cimientos de la Torre del Reloj (llevada a cabo por maestre Rami, maestre Juan de Sariñena, maestre Juce de Gali y maestre Ismail de Allabar) hay un detalle que hace pensar que no estaban participando en la dirección de la obra, que es que aconsejaron que se colmatara con mampuestos y argamasa el espacio que quedaba entre el muro que delimitaba las estancias interiores y el muro octogonal externo hasta el nivel del suelo, así como que se hiciera la cimentación algo más ancha. Es absurdo que los maestros que participan en la visura aconsejen que se lleven a cabo una serie de modificaciones en el planteamiento de la cimentación si son ellos mismos los que están dirigiendo su construcción, puesto que estas observaciones en realidad son una crítica hacia los maestros de obra que dirigían la construcción de la torre y por tanto van en su descrédito. Estos consejos fueron tenidos en cuenta por Gabriel Gombau, ya que en la excavación de

⁷⁵ Cfr. LABORDA YNEVA, *Documentos. La Torre Nueva...*, *op. cit.*, doc. 1, pp. 13-23, espec. p. 14.

⁷⁶ Cfr. GÓMEZ URDÁÑEZ, *La Torre Nueva de Zaragoza...*, *op. cit.*, doc. 3, pp. 363 y 364.

⁷⁷ Cfr. *ibidem*, *op. cit.*, doc. 3, p. 369.

⁷⁸ Cfr. BASSEGODA NONELL, J., *La Torre Nueva de Zaragoza. Aragón turístico y monumental*, noviem-

los fundamentos de la *Torre Nueva* realizada en los años 1988 y 1990 bajo la dirección de Andrés Álvarez Gracia se pudo comprobar que entre el muro de las estancias internas de la torre y el muro perimetral se dispuso un relleno de cal y canto que llegaba en altura hasta la cota de la plaza en el siglo XVI, y que la cimentación fue reforzada⁷³.

Es interesante, por último, llamar la atención sobre el hecho de que maestre Rami, presente en la visura, es probablemente uno de los cuatro alarifes que fueron reclamados en 1492 por el rey Fernando II de Aragón para trabajar en la Alhambra de Granada, y que por lo tanto también pudo jugar algún papel en la adopción de una forma estrellada para el basamento de la Torre del Reloj; ya que como ha señalado María Isabel Álvaro Zamora⁷⁴ se observa la circunstancia de que en las obras del monasterio de la Orden Jerónima de Santa Engracia de Zaragoza, donde participó como supervisor de la obra Ibrahim Monferriz, que debió de ser uno de los cuatro maestros que acudieron a la Alhambra en 1492 obediendo órdenes del rey católico, se dispusieron en la parte baja de los muros arrimaderos, que por su ubicación y sus elementos decorativos, están claramente relacionados con los revestimientos cerámicos nazaríes.

Según el manuscrito anónimo del Archivo Municipal de Zaragoza escrito entre [1741 y 1808]⁷⁵ el 19 de noviembre de 1508 fueron instaladas las campanas en la *Torre Nueva*, una grande para señalar las horas y otra pequeña para indicar los cuartos, de las cuales la mayor fue sustituida por otra más sonora fundida en 1510. La colocación de las campanas del reloj en noviembre de 1508 y la existencia de numerosas noticias⁷⁶ que se refieren a los trabajos que se llevaron a cabo en 1510 y en 1511 en el chapitel de la *Torre Nueva* hacen pensar que en esta última fecha la obra tocaba a su fin.

El 24 de abril de 1512 el jurado primero de la ciudad Bernaldino Spital⁷⁷ da cuenta al Consejo de que «...como sabian, por remediar al peligro que en la torre del reloj de la ciudat havia, por la mucha necessitat que del reme-

bre 1987, año 61, n.º 321, pp. 18-20, espec. p. 20.

⁷³ Cfr. LABORDA YNEVA, *Documentos. La Torre Nueva...*, *op. cit.*, doc. 16, pp. 47-51, espec. p. 48.

⁸⁰ Cfr. *ibidem*, doc. 26, pp. 78-88, espec. p. 83.

⁸¹ Véase nota 73.

⁸² Cfr. LABORDA YNEVA, *Documentos. La Torre Nueva...*, *op. cit.*, doc. 16, pp. 47-51, espec. p. 48.

⁸³ Las habitaciones interiores de la *Torre Nueva*, el sistema de soporte de sus plantas y sus proporciones pueden verse en el plano de sección del refuerzo que de este monumento proyectaron los arquitectos José de Yarza y Joaquín Gironza en el año 1851, y que entre otros lugares ha sido publicada en LABORDA YNEVA, J., *Documentos. La Torre Nueva a través de sus informes técnicos. 1758-1892*. Zaragoza, 2004, pp. 89, 106, 117, 121, 148, 149 y en un desplegable que acompaña el libro.

⁸⁴ Cfr. CRIADO MAINAR, *La administración de la fábrica de la Seo de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 380-381.

⁸⁵ Cfr. GÓMEZ URDÁÑEZ, *La Torre Nueva de Zaragoza...*, *op. cit.*, doc. 3, p. 369.

⁸⁶ Cfr. *ibidem*, doc. 4, p. 370.

dio havia para la conservacion della...» se habían asignado a Miguel de Villanueva, menor, notario, la cantidad de 2000 sueldos jaqueses, que ya se habían gastado en dicha fecha. Así pues, en 1512, la Torre Nueva debía presentar ya ciertos problemas de asentamiento en su cuerpo inferior, que produjeron su acentuada inclinación, debida, como ha señalado recientemente Juan Bassegoda Nonell⁷⁸ «a los asientos diferenciales de los distintos tendeles de mortero entre hiladas de ladrillo». En mayo de 1849, en el informe emitido por José de Yarza y Joaquín Gironza⁷⁹, se afirma categóricamente: «...la precipitación en la ejecución originó un notable asiento por no haber dado lugar á que endureciese lo que debiera la materia plastica del yeso, resultando de aqui la inclinación que tiene la torre sin ser otra la causa que la haya motivado...». Ocho años más tarde, en 1857, José de Yarza⁸⁰ vuelve a repetir: «...su notoria inclinación... [dimana] ...de la velocidad con que se hizo desde el piso terreno, para arriba, y de ninguna manera por haber cedido el terreno o los cimientos sobre que está fundada...». Esta afirmación fue corroborada por la excavación realizada en los fundamentos de la Torre del Reloj en los años 1988 y 1990, en la que se pudo observar que el plano de la cimentación era completamente horizontal, y por tanto no se había producido ningún fallo del terreno en la zona suroeste de la Torre Nueva, donde era más acusada su inclinación⁸¹.

José de Yarza⁸² acusa en 1849 a los constructores de la Torre Nueva de «...algún tanto falta de conocimiento en teoría de construcciones...» ya que «...su muro exterior es de muy poco espesor pues que en la base solo tiene 7 pies y 2 pulgadas, que disminuye notablemente en el segundo cuerpo devilitado además sobre manera por su ornato formado de reundidos en grandes angulos entrantes, siendo admirable no se arruinase á seguida de que se acabó de construir, por esta causa unida á la excesiva precipitación en la ejecución...».

Esta impresión de José de Yarza y Miñana se corrobora por dos hechos:

El primero que la *Torre del Reloj* de Zaragoza estaba mucho peor resuelta desde un punto de vista constructivo que la vecina torre de la iglesia de San Pablo en esta misma ciudad y que su «monumento gemelo» la torre de Santa María de Tauste, puesto que mientras en estas dos últimas torres cada una de las habitaciones centrales se cubría con

⁷⁷ Cfr. ÍÑIGUEZ ALMECH, Torres mudéjares aragonesas..., *op. cit.*, lám. XI.

⁷⁸ Cfr. FATÁS [CABEZA], G. y BORRÁS [GUALIS], G. M., *Zaragoza 1563. Presentación y estudio de una vista panorámica inédita*. Zaragoza, 1974, p. 34; y KAGAN, R. L., director. *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Torrejón de Ardoz (Madrid), 1986, pp. 142-149.

⁷⁹ Cfr. LABORDA YNEVA, *Documentos. La Torre Nueva...*, *op. cit.*, doc. 2, pp. 15-23, espec. p. 23.

⁸⁰ Cfr. GÓMEZ URDÁÑEZ, *La Torre Nueva de Zaragoza...*, *op. cit.*, doc. 5, p. 370.

⁸¹ A. H. P. Z., Miguel Villanueva, 1514, f. 174 v. Este documento ha sido referenciado en GÓMEZ

una bóveda de ladrillo en la *Torre Nueva* los suelos holladeros de las habitaciones eran de madera, estando apoyadas las vigas que sustentaban la tablazón en retallos. Además mientras que en la torre de la iglesia de San Pablo sus cinco habitaciones interiores son de proporciones semejantes en la torre erigida bajo la dirección de Gabriel Gombau la altura de unas difería mucho de las de otras, a lo que hay que añadir que especialmente las tres inferiores eran desproporcionadamente altas respecto a su superficie no guardando la más mínima coherencia espacial⁸³.

Y el segundo que Gabriel Gombau, con anterioridad a que la *Torre Nueva* empezara a inclinarse hacia el Suroeste en pleno proceso de construcción, había cosechado ya otro importante fracaso cuando el 7 de febrero de 1498 se hundió una de las bóvedas recién construidas bajo su dirección en las proximidades del cimborrio de la Seo de El Salvador de Zaragoza⁸⁴. Todo esto me hace pensar que la fama que tuvo en su tiempo la *Torre Nueva* se debe más a sus enormes proporciones, lo que la ligó de una manera casi romántica a las tareas de vigilancia de la ciudad durante la Guerra de la Independencia, que a su cuidada ejecución.

En cualquier caso Bernaldino Spital⁸⁵ ante los problemas suscitados en la base de la torre, en la mencionada sesión del 24 de abril de 1512, pidió de nuevo al Consejo de la ciudad una consignación de otros 1000 sueldos jaqueses «...e por quanto para del todo segurar la dicha torre havia necessitat baxo azerse unas coronas que cierto pareceria muy bien y seria obra muy buena y segura...».

El 18 de junio de 1512 el jurado segundo Luis de la Caballería⁸⁶ expone al Consejo de Zaragoza que el maestro Gabriel Gombau pretendía haber terminado ya la construcción del chapitel del remate de la Torre del Reloj, incluso habiendo acometido más obligaciones de las acordadas mediante una capitulación firmado con anterioridad al 7 de diciembre de 1510, por lo que Gombau pedía a dicho Consejo que fuera reconocida la obra para pagarle la cantidad que se le debía por su exceso de dedicación.

Sin duda, el proyecto primitivo que consistía en culminar esta torre

URDANEZ, *Arquitectura civil en Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 196, nota 980.

⁹² Bernardo Lana afirma que «en 1680, se renovó dicha Torre haciendo de nuevo el zócalo con torrecillas ó almenas como hoy [en 1758] se advierte». Cfr. LABORDA YNEVA, *Documentos. La Torre Nueva...*, *op. cit.*, doc. 2, pp. 15-23, espec. p. 23.

⁹³ Véase nota 92.

⁹⁴ Cfr. ALMAGRO GORBEA, A., La torre de Ambeles. *Teruel, Volumen homenaje al Ilmo. Sr. D. Marín Almagro Basch*, 1981, 66, pp. 239-265, y 6 pp. de láms sin paginar, espec. pp. 262-265.

⁹⁵ Cfr. CRESWELL, K. A. C., con aportaciones de F. HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, G. MARÇAIS, ABD AL-FATTAH HILMI, y H. ABD AL-WAHAB, *Early Muslim Architecture. Umayyads, Early 'Abbasids & Tulunids. Parte II. Early 'Abbasids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tulunids, and Samanids. A. D. 751-905*. Oxford,

mudéjar con una terraza —que fue recreado gráficamente con algunas licencias por Francisco Íñiguez Almech⁸⁷ en un hermoso dibujo publicado por primera vez en 1937— había sido ya abandonado en 1510, habiendo sido sustituido por la construcción de una serie de arcos medio punto doblados sobre los que apoyaba la estructura lúnea del chapitel; esta galería construida por Gabriel Gombau puede ser perfectamente la que coronaba la *Torre Nueva* en el momento de su demolición en 1892, puesto que además de que sus características morfológicas cohonestan con las fechas en las que la documentación escrita revela que dicho maestro de obras estaba trabajando en el chapitel, ésta aparece representada en la vista de Zaragoza dibujada desde el Norte por Anton van den Wyngaerde en el año 1563, que se conserva en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (Handschriftensammlung, Cod. Min. 41, fol. 10)⁸⁸.

El coronel de ingenieros Bernardo Lana⁸⁹ afirma que la obra de la *Torre Nueva* se terminó completamente en el año 1512, aunque al parecer aún quedaban algunos pequeños detalles pendientes, ya que el 31 de diciembre de 1512 el Consejo de la ciudad⁹⁰ requiere notarialmente a Gabriel Gombau para que «...*acabasse de azer la obra que es tubido de azer en la torre nueva que la ciudat en pos dias passados ha fecho en la calle Nueva de present ciudat para el reloche, y este iusta la capitulacion que entre la ciudat y el ay*». Gabriel Gombau no terminó de cobrar sus emolumentos como maestro de obras hasta el año 1514, con fondos correspondientes a la asignación de dos años antes⁹¹.

Como ya hemos apuntado, la Torre del Reloj de Zaragoza estaba integrada en alzado por dos cuerpos de origen y aspecto arquitectónico muy diferente, que se superponían el uno sobre el otro. El cuerpo inferior estaba dividido por una imposta en dos zonas, de las cuales la zona superior tenía un desarrollo en alzado bastante menor. Esta imposta quedó oculta por un refuerzo que se le hizo a la *Torre Nueva* probablemente en 1680⁹², pero no cabe duda de su existencia, ya que las esquinas mayores de la zona superior del primer cuerpo se decoraron con «paños de sebka» con sus correspondientes columnas de ladrillo resaltado, que partían de

1940, pp. 248-253 y pp. de láms. 59-62. En concreto sobre la mencionada cúpula, cfr. *ibidem*, pp. 250 y 251 y lám. 59 a. La validez de la datación de Archibald Creswell puede constatarse consultando PAVÓN MALDONADO, B., *España y Túnez: Arte y arqueología islámica*. Madrid, 1996, pp. 46, 47 y 51 (con lám. B).

⁸⁶ Cfr. LÉZINE, A., *Architecture de l'Ifrigiya. Recherches sur les monuments aghlabids*. Dijon, 1966, pp. 79-92; en concreto sobre la cúpula de la Gran Mezquita de Susa, cfr. *ibidem*, pp. 85-87.

⁸⁷ Cfr. CRESWELL, K. A. C., *The Muslim Architecture of Egypt*, vol. I. *Ikhshids and Fatimids*. A. D. 939-1171. Oxford, 1952; reimpresión, Nueva York, 1978, p. 140 con fig. 68, p. 141 y láms. 42 c y 42 d.

⁸⁸ Puede verse una fotografía tomada en 1880 cuando todavía se conservaban los dos cuerpos

dicha imposta.

En lo concerniente a estas decoraciones de las que hablamos debe llamarse la atención sobre dos hechos: 1.º Técnicamente los entrecruzamientos están peor resueltos que en sistemas similares de monumentos del siglo XIV. Y 2.º Algunos arcos entrecruzados habían sido sustituidos por tramas geométricas, generalmente creadas a partir de estrellas de ocho puntas, que pueden adoptar una forma cuadrada o rectangular, y a las que se les había dotado de sus correspondientes columnillas.

La zona inferior debía tener en planta la forma de una estrella de ocho puntas. En la zona superior existían una serie de esquinas más pequeñas, que ya debían partir de la zona inferior, que convertían esta zona superior del cuerpo bajo en una estrella de dieciséis puntas. La construcción de estas esquinillas fue necesaria, para poder superponer sobre ellas el segundo cuerpo de la torre que tenía la forma de un prisma octogonal. Dichas esquinas menores de la estrella de dieciséis puntas se ornamentaban con rombos de ladrillos resaltados.

Esta solución que se adoptó en la *Torre Nueva* era completamente extraña al arte de al-Andalus, evidenciando que en dicho monumento se superpusieron dos ideas arquitectónicas muy diferentes entre sí, que no se habían aunado nunca antes ni lo hicieron después, ya que este experimento arquitectónico que se llevó a cabo en Zaragoza resultó ser un completo fracaso constructivo, ya que Gabriel Gombau debería haber concebido un segundo cuerpo octogonal bastante menor en superficie al octógono generado por la intersección de los dos cuadrados que mediante un giro de 90° crean la estrella de ocho puntas del primer cuerpo y no mayor a la superficie de dicho octógono como realmente hizo el mencionado maestro de obras.

El aspecto de la zona inferior del cuerpo bajo de la *Torre Nueva* es de muy difícil estudio, puesto que debido a la aparición de grietas y a la inclinación que presentaba dicha torre hacia el Suroeste se le forró, probablemente en 1680⁹³, con un basamento en forma de estrella de dieciséis puntas con el fin de que el aumento de la superficie de sustentación contribuyera a mejorar su estabilidad. El hecho de que este forro de ladrillo que carece prácticamente de decoración, presente la forma de una estrella de dieciséis puntas, ha hecho pensar que todo el cuerpo bajo originario de la *Torre Nueva* presentaba a comienzos del siglo XVI un total

de esta torre de Masud III en BREND, B., *Islamic Art*. Cambridge (Massachusetts), 1991, p. 76 con lám. 46. Esta imagen antigua da idea de la proporción que debería haber tenido el segundo cuerpo de la *Torre Nueva* de Zaragoza respecto al primero, de cara a una más fácil consecución de la estabilidad de dicho monumento.

⁹³ Cfr. ALMAGRO GORBEA, La torre de Ambeles. *op. cit.*, p. 253.



Fig. 3. Teruel. Torre de Ambeles o Torre de los Ambel. Exterior visto hacia el Oeste.

de dieciséis esquinas, pero creo, que solamente tenía forma de estrella de dieciséis puntas la zona superior del primer cuerpo, y digo esto por tres razones:

1.^a Porque la llamada Torre de Ambeles o Torre de los Ambel de la ciudad de Teruel (fig. 3), que como observó por primera vez Antonio Almagro Gorbea⁹⁴ es una clara imitación del cuerpo inferior de la *Torre Nueva* de Zaragoza, presenta, en el arranque del cuerpo bajo, la forma de una estrella de ocho puntas, pasando sólo en el cuerpo superior a poseer el aspecto de una estrella de dieciséis puntas.

2.^a Porque el cuerpo bajo de la *Torre Nueva* de Zaragoza era un intento de realizar en tierras aragonesas una réplica del tambor de la Sala de los Abencerrajes, que tiene la forma de una estrella de ocho puntas.

Y 3.^a Porque los maestros de obras aragoneses de la *Torre Nueva* no pretendieron tanto crear un cuerpo bajo que tuviera el aspecto de una torre estrellada, como un basamento que recordara la forma del tambor de la Sala de los Abencerrajes. Debió ser por la dificultad insalvable de asentar un segundo cuerpo cuya planta equivale prácticamente a la del octógono en el que está inscrita la estrella de ocho puntas que constituye el primer cuerpo, por lo que dicha estrella en su parte superior tuvo que ser transformada de ocho a dieciséis esquinas, creando así un mayor número de puntos sobre los que poder asentar el octógono del cuerpo alto. Como esta ayuda complementaria no resultó ser suficiente, años más tarde, quizás como se ha apuntado en 1680, se consideró necesario forrar la zona de la torre que tenía solamente el aspecto de una estrella de ocho puntas, con el fin de mejorar la estabilidad de la *Torre Nueva*.

¹⁰⁰ Cfr. LÓPEZ POLO, A., Las puertas de la muralla de Teruel. *Teruel*, 1953, 9, pp. 79-117, un plano y 5 pp. de láms. sin paginar, espec. pp. 108-116 y fig. 11 en p. de láms sin paginar; y ALMAGRO

Hay varias razones que hacen pensar que verdaderamente este primer cuerpo de la Torre del Reloj de Zaragoza, comenzado a construir en 1504 bajo la dirección de Gabriel Gombau, era una imitación del tambor de la Sala de los Abencerrajes del Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada:

La primera razón es que en lo que se conoce el único monumento existente en Occidente anterior a la *Torre Nueva* de Zaragoza que tenía planta estrellada es el tambor de la Sala de los Abencerrajes. A esto hay que unir que a la altura del año 1504 los alarifes mudéjares aragoneses se encontraban sumidos en semejante crisis creativa, que hace impensable que fueran capaces de crear *ex nihilo*, por sí mismos, sin ninguna fuente de inspiración, una solución arquitectónica tan original y tan compleja constructivamente.

Un precedente muy antiguo, muy próximo geográficamente a la cúpula de la Sala de los Abencerrajes de Granada y muy obvio es el tambor estrellado de la cúpula del tramo previo al mihrab de la Gran Mezquita de Susa (Túnez). A partir del estudio de este monumento realizado por Archibald Creswell⁹⁵ es opinión generalizada que este tambor pertenece a la sala de oración erigida a instancias del emir Abu al-Abbas ibn al-Aglab en el año 850-851. Además Alexandre Lézine⁹⁶ demostró de una manera muy convincente que la cúpula de la gran mezquita de Susa no es una derivación de la de la mezquita aljama de Kairuán de 862-863 —como había pensado Georges Marçais— ya que ambas son muy diferentes entre sí, puesto que mientras de la de Susa tiene la forma de un octógono estrellado la de Kairuán adopta la forma de un octógono de lados cóncavos curvilíneos.

Muy posteriores a la cúpula de la Gran Mezquita de Susa erigida en el año 850-851, aunque de aspecto prácticamente idéntico, son los tambores de algunos mausoleos fatimíes del cementerio de Asuán (Egipto), pertenecientes al siglo XI. Entre estos mausoleos del cementerio de Asuán el que más recuerda formalmente a la solución arquitectónica del tambor en forma de estrella de ocho puntas de la Sala de los Abencerrajes

GORBEA, La torre de Ambeles, *op. cit.*, p. 240.

⁹⁵ Sobre este fenómeno arquitectónico, cfr. B. CABAÑERO SUBIZA, Datos para el estudio de la influencia de las fortificaciones islámicas en los castillos de Ribagorza: La fortaleza de Castro (Huesca). *Lux Ripacurtiae II. Arte Sacro Medieval*. Graus (Huesca), 1998, pp. 41-51.

⁹⁶ Este detalle se observa sobre todo en AUBÁ ESTREMER, N. y M.^a, *Álbum de la Torre Nueva. 28 imágenes desde 1815 hasta 1900*. Zaragoza, 2001, imagen 28 (pp. 76 y 77).

⁹⁷ Cfr. ALMAGRO GORBEA, La torre de Ambeles, *op. cit.*, pp. 251-253.

⁹⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 255-261 y láms. 5, 6 y 8 en pp. de láms sin paginar.

⁹⁹ Cfr. ÁLVARO ZAMORA, M.^a I., VI. La cerámica aragonesa... *op. cit.*, pp. 250-254; *eadem*. La cerámica mudéjar de aplicación arquitectónica..., *op. cit.*, pp. 650-653; *eadem*. La cerámica en la Aljafa-

es el que Archibald Creswell⁹⁷ designó con el n.º 46.

La idea de que verdaderamente los maestros de obras que trabajaron en la *Torre Nueva* de Zaragoza lo que pretendían hacer era un basamento estrellado para el grueso de la Torre del Reloj —que era de planta octogonal— cobra fuerza al tener en cuenta que ellos se inspiraron en el tambor de la cúpula de la Sala de los Abencerrajes, que lógicamente guardaba una proporción entre su base y su altura muy diferente a la de una torre. Este mismo fenómeno se observa en la Torre de Ambeles del castillo pequeño de Teruel, que tiene una base exageradamente ancha para la escasa altura que posee, lo que quizás se deba a que el maestro de obras que la erigió decidió ser extraordinariamente cauto, para evitar que se reprodujeran en este monumento los numerosos problemas constructivos de la *Torre Nueva* de Zaragoza. Esta torre turolense tiene tan poco desarrollo en alzado que ni siquiera destacaba por encima del adarve de la muralla de la ciudad. Este sistema proporcional, que puede parecerse anómalo, de la Torre de Ambeles, se explica porque los maestros de obras que la levantaron, y cuyos nombres se ignoran, lo que tenían en su mente era la idea arquitectónica del basamento de una torre octogonal (la *Torre Nueva* de Zaragoza), y en absoluto la imagen de las altísimas torres ziyaríes y gaznevíes, que llegaban, en casos como el de la torre funeraria de Gunbad-i-Qabus (Irán), hasta los 52 metros de altura, alzándose sobre una superficie en planta muy pequeña. Esta desproporción entre la altura y la superficie de la base que comentamos, explica que el segundo cuerpo de la torre de Masud III en Gazni (Afganistán), la más famosa de todas las torres estrelladas gaznevíes construida con un total de 44 metros en el año 114-115, se derrumbara en un terremoto que tuvo lugar en 1902; sólo este segundo cuerpo de la torre de Masud III, que era circular, ya medía 24 metros de altura⁹⁸.

Puede parecer extraño que de un monumento construido en ladrillo, siguiendo una estructura de origen islámico, como es el cuerpo bajo de la *Torre Nueva* de Zaragoza, se hiciera una copia a un tamaño aproximadamente igual en buena sillería en la Torre de Ambeles de Teruel, pero esta circunstancia se explica por varias razones:

A. En el Sur de la provincia de Teruel los edificios construidos en

ría. En BELTRÁN MARTÍNEZ, A., director. *La Aljafería*, vol. II. Zaragoza, 1998, pp. 453-475, espec. pp. 470-472; y *eadem*. Técnicas y tipologías cerámicas aplicadas..., *op. cit.*, pp. 841 y 842.

¹⁰⁶ Cfr. GALLAY SARAÑANA, J. *Arte Mudéjar Aragonés*. Zaragoza, 1950, fotografía 75 en p. de láms. LIII; y BORRÁS GUALIS, G. M., *Arte mudéjar aragonés*. Zaragoza, 1978, lám. de la p. 85.

¹⁰⁷ Sobre esta puerta, cfr. GALLAY SARAÑANA, *Arte Mudéjar Aragonés*. *op. cit.*, p. 163, y fotografía 99 en p. de láms. LXXI.

¹⁰⁸ Los fragmentos de esta puerta sólo han sido publicados una vez en LASA GRACIA, C. Inscripciones de la Aljafería y fondos islámicos del Museo de Zaragoza. *Boletín del Museo de Zaragoza*.

piedra, ya sea en mampostería o en sillería, son más frecuentes que en la provincia de Zaragoza, lo que se debe a que la Cordillera Ibérica es más rica en canteras que el valle del Ebro. Así se observa con cierta frecuencia como algunos palacios renacentistas del Prepirineo, el Bajo Aragón, el Maestrazgo, la Sierra de Albarracín o la de Sierra de Gúdar son de sillería o de mampostería, mientras que las mansiones residenciales erigidas en la misma época y con un aspecto similar en la provincia de Zaragoza fueron construidas en ladrillo.

En este mismo sentido es bien revelador que algunas de las iglesias de planta de salón (*hallenkirchen*) construidas en el valle del Ebro fueran erigidas en ladrillo (San Pedro de los Francos de Calatayud, catedral de El Salvador de Zaragoza, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Longares e iglesia de San Lorenzo de Magallón), mientras que las situadas en el Prepirineo fueran levantadas en piedra (catedral de Nuestra Señora de la Asunción de Barbastro, colegiata de Santa María la Mayor de Bolea, etc.). Ya por eso resulta llamativo que la primera *hallenkirche* que se construyó en Aragón, la de San Pedro de los Francos, tipológicamente bastante arcaica, con unas naves laterales que sólo suponen en anchura aproximadamente la mitad de la nave central, sea de ladrillo, puesto que sus precedentes inmediatos las iglesias de planta de salón de las regiones históricas del Poitou y de Anjou están erigidas en piedra. Estos modelos arquitectónicos pictavinos y angevinos fueron exportados con éxito no sólo al reino de Aragón sino también al Sacro Imperio Germánico, concretamente a Austria y a Alemania.

Igualmente es un testimonio harto elocuente de la escasa utilización de paramentos de piedra caliza en la ciudad de Zaragoza, y de lo costoso que debía resultar su traslado desde las canteras de las márgenes del valle del Ebro hasta dicha ciudad, el que la muralla medieval destinada a proteger los barrios que se habían extendido por el exterior del recinto de sillería bajo-imperial de la capital del valle del Ebro, fuera de ladrillo (el *muro de rejola*), algo que es sumamente anómalo, puesto que una muralla de ladrillo resulta ser muy poco consistente.

Según Antonio Almagro Gorbea⁹⁹ en la torre de Ambeles de Teruel se utilizó la piedra caliza local de Teruel, conocida como de la Peña del Macho.

B. La Torre de Ambeles formaba parte del amurallamiento de la ciudad de Teruel, que tanto en sus lienzos como en sus cubos es de mampostería o de sillería y no de ladrillo, lo que se explica porque un recinto

1987, 6, pp. 247-287, espec. pp. 270 (con figs. 12.2 y 12.3) y 276.

⁹⁹ Aunque muy probablemente, como ya apuntó Francisco Íñiguez Almech en su famoso

murado precisa unos resultados mucho más sólidos que una torre de carácter civil, concebida para regir la vida urbana, como la *Torre Nueva* de Zaragoza, situada en el centro de la ciudad.

C. La Torre de Ambeles formaba parte de uno de los dos palacios que poseían los monarcas de la Corona de Aragón en Teruel, concretamente el conocido como castillo pequeño. Este alcázar menor servía de residencia para el lugarteniente del rey¹⁰⁰.

D. Existen algunos ejemplos en la historia de la arquitectura, en los que las réplicas están construidas con un aparejo más cuidado que los originales que los inspiraron; éste es el caso por ejemplo del pabellón de caza de al-Hammam al-Saraj que está levantado con una espléndida sillería mientras que el edificio en el que se inspira el pabellón de caza de al-Qusayr al-Amra es de mampostería bastante tosca, tan apenas escuadrada ni desbastada.

E. Es frecuente también en la historia de la arquitectura medieval constatar como una misma solución espacial o decorativa se lleva a la realidad indistintamente en piedra o en ladrillo: Este es el caso del castillo de Bellver en Mallorca de sillería que fue imitado en el castillo de Montaner (Francia) que es de ladrillo. También la solución del cuerpo superior de la Torre del Clavero de Salamanca que es de sillería es muy similar a la de los torreones octogonales del castillo de Coca (Segovia), que fueron construidos en ladrillo. Del mismo modo el castillo de Calatorao, que es de ladrillo, presenta claras concomitancias tipológicas con el de Valderrobles (Teruel) que es de sillería, constituyendo ambos dos de las más decididas apuestas que se llevaron a cabo en la Corona de Aragón para la sustitución del castillo por el palacio urbano. Otra transposición muy interesante al ladrillo de un elemento arquitectónico que habitualmente suele ser de piedra, son las torrecillas octogonales decoradas con azulejos existentes en el ábside de la iglesia de San Pedro de Teruel; su disposición recuerda claramente las del ábside de la catedral gótica de Santa María de Tortosa (Tarragona), pero su forma con un pequeño agujero en la parte alta de cada una de las caras parece una copia casi exacta de las chimeneas de piedra que existían en las cocinas monásticas bajomedievales, donde dichos agujeros servían para permitir la salida del humo. Una salida de humos similar, en este caso cilíndrica y perteneciente a una chimenea de piedra del siglo XII, se conserva todavía encima del piñón del edificio de la escolanía dependiente de la catedral de Puy

artículo Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y su evolución. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1937, 39, pp. 173-189 y XVI láms., la estructura de habitaciones centrales circundadas por una caja de escaleras de las torres mudéjares aragonesas fue tomada de los alminares de la Segunda Kutubiyya de Marrakech, de la mezquita de Hassan en Rabat y de la mezquita

en Velay (Francia).

Y F. Las réplicas realizadas por artistas cristianos o mudéjares de edificios islámicos en algunas ocasiones están hechas en sillería. La puerta meridional de la iglesia de San Miguel de Córdoba en forma de arco túbido es una clara imitación de los vanos de acceso de la mezquita aljama de esta misma ciudad, y un ejemplo inequívoco de la existencia de un mudéjar en piedra. La cúpula de nervios entrecruzados de la iglesia de San Miguel de Almazán (Soria), entre otros muchos ejemplos similares de cúpulas con nervaduras de templos románicos, también es una réplica en piedra de las de la ampliación del gran oratorio de la capital del Califato llevada a cabo en época de al-Hakam II. Del mismo modo en Aragón existen algunos castillos románicos del siglo XI, como el de Castro, el de Pano o el de Ruesta (los dos primeros en la provincia de Huesca y el tercero en la de Zaragoza) que levantados en sillería basaban sus estructuras en fortalezas islámicas, igualmente pétreas¹⁰¹.

La segunda razón es que los espacios triangulares que quedaban entre la zona del basamento en forma de estrella de dieciséis puntas de la *Torre Nueva* de Zaragoza y la superficie octogonal superior que delimita dicho cuerpo inferior estaban decorados con ladrillos (probablemente ladrillos aplantillados con su extremo exterior semicircular) dispuestos de tal manera que intentaban reproducir de una manera más esquemática el efecto de los mocárabes existentes en la propia cúpula de la Sala de los Abencerrajes (fig. 4)¹⁰². En dicha estancia de la Alhambra estas superficies triangulares decoradas con mocárabes resultantes de la existencia de trompas de ángulo no se encontraban en el exterior del tambor sino en el interior, puesto que era gracias a ellas como se pasaba de un espacio aproximadamente cúbico a un prisma en forma de estrella de ocho puntas.

Una solución bastante similar a la de la Torre del Reloj de Zaragoza se encuentra en la puerta de época meriní del cementerio de Chella que está situado al Sur de la ciudad de Rabat, que fue construida en 1339, donde las dos torres de sillería que franquean el acceso al interior de la *al-maqabara* pasan de ser de planta octogonal en la mayor parte de su desarrollo a planta cuadrada en la zona de la terraza por dos esquinas achaflanadas decoradas con mocárabes.

aljama de Sevilla, éste último conocido desde el siglo XVI como la Giralda, no queremos dejar de señalar que este tipo de estructura arquitectónica es claramente preislámica. Es decir, aunque esta estructura fue la utilizada en los tres alminares mencionados no fue creada en ellos, ya que esta disposición está documentada con anterioridad en los antiguos faros romanos e incluso en el *manar* (torreón con función defensiva, de llamada a la oración y de faro) de Halaf de la alcazaba de Susa (Túnez) que fue erigido hacia el año 859 y en el *manar* de la al-Qal'a de los Banu Hammad (Arge-



Fig. 4. Zaragoza. Exterior de la Torre Nueva visto hacia el Oeste. Fotografía de autor anónimo. Hacia 1892.

Antonio Almagro Gorbea ha llamado la atención sobre el hecho de que la Torre de Ambeles de Teruel quedó inconclusa¹⁰³. Creo que la razón de que esto fuera así estriba en que construidas ya las esquinas intermedias menores, cuyas puntas no sobrepasan la línea de unión de los vértices de las puntas mayores, que transformaban la planta en forma de estrella de ocho puntas en otra de dieciséis esquinas, restaba a los canteros que construyeron este torreón tallar los triángulos decorados con mocárabes que permitieran sustentar sobre ellos una terraza de planta octogonal. Aunque la decoración de mocárabes o muqarnas en piedra no es inusual en el arte islámico, puesto que la encontramos no sólo en las dos torres mencionadas del cementerio de Chella al sur de Rabat, sino incluso en bóvedas enteras como la del vestíbulo del hospital al-Nuri de Damasco construido a instancias de Nur al-Din, señor de Damasco, Alepo y Mosul, en el año 1154, semejante empresa debió desbordar por completo las posibilidades técnicas de los canteros turolenses que erigieron la Torre de Ambeles de Teruel, que nunca habían llevado a cabo una obra de semejante complejidad. Ante el problema de acabado que se les planteó a los artistas turolenses, éstos decidieron solucionarlo de la única manera que verdaderamente sabían, y que resultó ser mucho menos espectacular y hermosa de lo que debía estar previsto, construyendo con una cimbra una serie de arcos de ladrillo muy rebajados que recuerdan por su forma la de las trompas de ángulo y que se alinean con las puntas mayores conformando un octógono. Sobre estos arcos rebajados se apoyaba un parapeto construido con tapial de yeso y que tenía un altura de 1'70 metros desde el lugar en que terminaba la sillería. Este parapeto, debido a su deficiente estado de conservación fue demolido y reconstruido según el aspecto original en la restauración de esta torre llevada a cabo en el año 1981 bajo la dirección de Antonio Almagro Gorbea¹⁰⁴.

lia) construido hacia 1010.

¹¹⁰ Puede verse una buena fotografía de esta primera torre del siglo XIV de San Andrés, en

La tercera razón es que la *Torre Nueva* de Zaragoza carecía de cerámica aplicada al exterior, disponiéndose en cambio una serie de arrimaderos de azulejos en las estancias interiores de planta octogonal. Esta solución que va a ser analizada en el siguiente artículo por María Isabel Álvaro Zamora es extraña entre las torres mudéjares aragonesas de los siglos XIII, XIV y XV, donde lo habitual es que la cerámica aparezca aplicada a la decoración exterior de ladrillo y que por el contrario esté ausente en el interior de los campanarios. La disposición de azulejos en arrimaderos en el interior de la Torre del Reloj recuerda por ejemplo la de la Sala de los Abencerrajes, que carece de ornamentación cerámica al exterior, mientras que sí que contaba originariamente con arrimaderos nazaríes al interior.

La cuarta razón es que la construcción de una réplica del Palacio de los Leones en Zaragoza debió ser una aspiración desde hacía largo tiempo anhelada por la comunidad mudéjar del reino de Aragón, dentro del contexto de la construcción de réplicas en el valle del Ebro de los principales monumentos de Sicilia y de al-Andalus. Además la realización de esta imitación de la Sala de los Abencerrajes se vio favorecida por la presencia de alarifes mudéjares aragoneses en el palacio de la Alhambra de Granada obedeciendo a un llamamiento de Fernando II de Aragón efectuado el año 1492.

Y la quinta razón es que la plasmación a escala monumental de la influencia del arte nazarí en Aragón, en la Torre del Reloj de Zaragoza, construida entre 1504 y 1512, está en plena consonancia con la llegada al valle del Ebro de algunas soluciones artísticas procedentes inequívocamente del arte musulmán del reino de Granada; soluciones que en ocasiones llegaron directamente a Zaragoza desde Granada y otras pasando por el filtro del arte mudéjar sevillano y toledano. María Isabel Álvaro Zamora ha puesto de relieve en los últimos años estas influencias nazaríes en el campo de la cerámica aragonesa¹⁰⁵, tal como a continuación ella misma va a exponer.

También se aprecia con toda nitidez la influencia nazarí en el arte mudéjar aragonés en los siguientes aspectos: En los nexos que aparecen en las bandas pseudo-epigráficas, y por tanto sin lectura posible, de la armadura octogonal de limas moamares de la capilla de San Miguel Arcángel de la Seo de El Salvador de Zaragoza, que van a ser estudiados acto seguido

CABAÑERO SUBIZA, Las torres mudéjares aragonesas..., *op. cit.*, pp. 36 (con fig. 21) y 37 (con fig. 32).

¹⁰¹ Sobre esta referencia documental, cfr. BORRÁS GUALIS, G. M. y LÓPEZ SAMPEDRO, G., *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*. Madrid, 1975, p. 88.

¹⁰² Unas torrecillas similares a las del cimborrio de la catedral de Tarazona pudieron existir en el de la Seo de Zaragoza, rehecho entre los años 1520 y 1521, y que se encuentra desde un punto de vista geográfico y cronológico más próximo a la *Torre Nueva* de Zaragoza, ya que en la vista de

por Bernabé Cabañero Subiza y Carmelo Lasa Gracia en un artículo monográfico. En el magnífico óculo situado sobre el testero de la iglesia de San Félix de Torralba de Ribota (Zaragoza) que presenta un lazo de doce rodeado de doce lazos de seis, muy similar a los existentes en las decoraciones nazaríes. En las dos celosías integradas por dos series verticales de seis tramos de lazos de doce cada una de la ventana ciega del lado sur del tramo central de la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Maluenda (Zaragoza)¹⁰⁶. Y en la solución de las esquinas de la puerta del refectorio del convento de la Resurrección del Santo Sepulcro de Zaragoza¹⁰⁷ y de la puerta de comunicación existente entre la Sala Capitular del convento de Santa Catalina de esta misma ciudad y las estancias vecinas (hoy conservada en el Área de Reserva del Museo de Zaragoza)¹⁰⁸ donde el alfiz forma un lazo cuadrado similar al de los astiles de las inscripciones del interior del Torreón de Comares de la Alhambra de Granada.

En cuanto al segundo cuerpo de la *Torre Nueva* de Zaragoza de planta octogonal, éste no constituye propiamente tema de estudio de este artículo, ya que se encuentra en la tradición de las torres mudéjares octogonales aragonesas sin apreciarse en él elementos de influencia nazarí. A grandes líneas, y sintetizando mucho, se puede decir que creemos que el prototipo de este tipo de torres se encuentra en aquellos campanarios góticos de sillería de planta octogonal de la Corona de Aragón, completamente desnudos de decoración, que cuentan con una ventana geminada con parteluz en cada una de sus caras; a esta tipología de torre pertenece el campanario de la iglesia de San Lorenzo de Lérida. En la torre de San Lorenzo de Lérida los maineles de las ventanas no se conservan, pero podemos hacernos una idea del aspecto que presentarían estas ventanas contemplando aquellas otras del campanario de la capilla de Santa Águeda del palacio real de Barcelona, que cuentan con sus respectivos parteluces.

Este mismo modelo de torres octogonales de sillería característico del arte gótico de la Corona de Aragón fue adoptado en los campanarios de las iglesias de San Pablo de Zaragoza, de San Pedro de Alagón (Zaragoza) y de Santa María de Tauste (Zaragoza) erigidas en ladrillo, que es un material más modesto pero que permite unas mayores posibi-

Anton van den Wyngaerde de 1563 aparecen unos elementos decorativos de este tipo, que de no haber sido fruto de la imaginación de este artista, han desaparecido en la actualidad. La existencia de estas torrecillas en el cimborrio de Zaragoza sería coherente con el hecho de que tanto éste como el de la catedral de Tarazona fueron proyectados y en parte construidos por el mismo maestro de obras, Juan Lucas Botero el Viejo. Sobre esta cuestión, cfr. FATÁS [CABEZA] y BORRÁS [GUALIS]. *Zaragoza 1563. Presentación y estudio de una vista...*, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁵ Véase nota 83.

lidades decorativas, como queda de manifiesto en el arte samaní, gazneví y selyuquí del Islam Oriental. Tras la última restauración de la torre de la iglesia de San Pedro de Alagón se puede apreciar con toda nitidez como los parteluces de piedra góticos han sido aquí traducidos a pequeños pilares octogonales de ladrillo.

Pero esta estructura de origen gótico, que constituye el punto de arranque de las torres mudéjares aragonesas de planta octogonal, empieza a experimentar desde la torre de la iglesia de San Pablo de Zaragoza numerosas transformaciones: Al interior adoptará la estructura de un alminar almohade¹⁰⁹ aunque con la salvedad de que las estancias centrales son octogonales y no cuadrangulares como en los grandes minaretes de Marrakech, de Rabat y de Sevilla. Al exterior la decoración irá invadiendo desde arriba hacia abajo todos sus paramentos con una serie de motivos que proceden de la constante renovación del repertorio formal mudéjar con la savia del arte islámico contemporáneo que llega desde al-Andalus.

El impresionante aspecto de cuerpo occidental que presentan los imafrentes de las iglesias de San Pablo de Zaragoza y de Santa María de Tauste, de clarísima tradición septentrional, ha desaparecido por completo en la disposición de la torre octogonal de San Andrés de Calatayud, cuyos dos cuerpos inferiores pertenecen al último cuarto del siglo XIV. En la iglesia de San Andrés de Calatayud la torre ni se encuentra en el imafrente, ni está flanqueada por dos torres circulares u octogonales, como en los *triturria* de Zaragoza y de Tauste; además tanto su estructura, que es la de un alminar, como la organización en bandas horizontales de sus elementos decorativos con medallones entre ellas es de clara tradición islámica.

El cuerpo occidental de la iglesia de Santa María de Tauste fue construido en un extremo de la meseta donde está ubicada la villa y desde el que domina la planicie, sin duda con el propósito, por un lado, de resaltar aún más su impactante volumetría, que es visible aún en la actualidad

desde una distancia muy considerable, y por el otro, de que la torre ayudara con sus posibilidades de vigilancia óptica a la eficacia defensiva del recinto amurallado que situado junto a ella protegía la localidad. Las torres de las iglesias de San Martín, de El Salvador y de San Juan de Teruel, poseían igualmente una función dúplice como campanarios y como elementos de defensa, avistando al enemigo y protegiendo las puertas de acceso.

¿Dónde puede estar el precedente inmediato de estos dos impresionantes cuerpos occidentales de las iglesias de San Pablo de Zaragoza y de Santa María de Tauste? Probablemente en la región del Languedoc, en imafrentes como el de la catedral de Sainte-Cécile de Albi. El aspecto del cuerpo occidental de Sainte-Cécile de Albi visto en la lejanía desde el Oeste, protegiendo el puente de acceso a la ciudad sobre el río Tarn no es menos impresionante que el de Santa María de Tauste. En numerosas ocasiones se ha insinuado la posibilidad de que Sainte-Cécile de Albi fuera construida por un arquitecto que fuera buen conocedor de la arquitectura gótica meridional, esta posibilidad cobra todavía más visos de verosimilitud si tenemos en cuenta que tanto en el exterior de los muros perimetrales como del ábside poligonal de la catedral de Albi se desarrolla un sistema de arcos de medio punto entrecruzados, prácticamente igual al del ábside de la iglesia de Santa María de Tauste, que es de evidente tradición meridional, de claro ascendente musulmán. Así pues, pudo producirse cierto proceso de ósmosis artística entre la iglesia de Sainte-Cécile de Albi y la de Santa María de Tauste.

Esta interrelación entre la iglesia de Santa María de Tauste y la de Sainte-Cécile de Albi resulta tanto más convincente si tenemos en cuenta que la iglesia de Notre Dame du Taur, construida en Toulouse probablemente en los años centrales del siglo XIV, si bien debe precisarse que no se conoce con seguridad su fecha de construcción, parece guardar también una clara relación con la tipología de iglesias-fortaleza del mudéjar aragonés. La iglesia de Notre Dame de Taur, con sus formas menos geometrizadas, menos cúbicas (lo que se explica porque no era utilizada como una fortaleza), y con sus ábsides poligonales al interior, pertenece a un prototipo arquitectónico más primitivo que las iglesias aragonesas. Los vínculos artísticos de unión existentes entre Aragón y las regiones de los Pirineos y el Languedoc fueron muy intensos durante los siglos XI y XII, primero entre las iglesias de Santa María de Obarra y San Caprasio en Santa Cruz de la Serós por la vertiente aragonesa y las de Saint-Aventin de Larboust, Notre-Dame de Trébons y Saint-Martin de Cazarilh por la vertiente francesa, después entre la catedral de San Pedro de Jaca y la basílica de Saint Sernin de Toulouse, más tarde entre los capiteles de la

iglesia del castillo de San Pedro de Loarre y los del claustro de Saint-Pierre de Moissac y Saint-Caprais de Agen, y posteriormente entre la catedral de El Salvador de Zaragoza y las soluciones de la anteiglesia de Saint-Pierre de Moissac. Por eso no tiene nada de raro que superada la crisis económica en la que entró la nobleza y en conjunto el reino de Aragón, tras el otorgamiento por parte de Jaime I a las tierras de Valencia recién conquistadas de un carácter autónomo dentro de la Corona de Aragón, que dichos intercambios artísticos entre Aragón y el Languedoc se reanudarán en el último cuarto del siglo XIII. Quizás una visión superficial del arte mudéjar aragonés pueda dar la impresión de que es un fenómeno excesivamente autóctono y autónomo, hermético en sí mismo e impermeable a influencias exteriores, pero lo cierto es que las relaciones artísticas durante la Baja Edad Media entre el reino de Aragón y los demás reinos europeos (tanto con los de allende como con los de aquende de los Pirineos) y al-Andalus fueron muy fluidas.

El modelo inmediato del segundo cuerpo de la *Torre Nueva* de Zaragoza, debió de ser la torre de la iglesia de San Andrés de Calatayud, considerando que dicho campanario tiene dos fases de cronología diferente: Los dos cuerpos inferiores fueron construidos en el último cuarto del siglo XIV¹⁰, y por tanto eran los dos únicos que existían cuando comenzó la construcción de la *Torre Nueva*, mientras que el superior o «campanar» de la torre de San Andrés fue erigido según consta documentalmente entre los años 1508 y 1509¹¹. La versión actualizada que se llevó a cabo en la *Torre Nueva* de Zaragoza de dicho prototipo arquitectónico de Calatayud fue superpuesta sobre el alto basamento estrellado de la torre de la plaza de San Felipe. Así se explica que el monumento construido por Gabriel Gombau presente una primera serie de ventanas en forma de arcos apuntados muy cerca del arranque del segundo cuerpo, puesto que eran éstas las que en Calatayud iluminaban la capilla dispuesta en la base de la torre.

Los elementos de más clara raigambre islámica de la torre de San Andrés, como son los medallones del segundo cuerpo, los alfiles con decoración resaltada de las ventanas, y el cierre de éstas con ladrillos, como si fueran vanos en los que la luz se tamiza por celosías, desaparecen en la *Torre Nueva*. Otros elementos se transforman, como los contrafuertes de la torre de San Andrés, de aspecto fasciculado, que pasan a ser en la Torre del Reloj de Zaragoza de forma circular animados por

planos rehundidos rectangulares dispuestos verticalmente. Una solución muy similar a estos contrafuertes de la *Torre Nueva*, que destacaban en el proyecto original sobre el pretil de la terraza, se encuentra en los contrafuertes y torrecillas del cimborrio de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona que se estaba construyendo en el año 1544, y que dan la impresión, quizás ya sucedía así en la Torre del Reloj de Zaragoza, de estar huecos por dentro¹¹². También en la *Torre Nueva* de Zaragoza la zona de división de las dos zonas del cuerpo superior está mucho más marcada, incluso con un pequeño paño de decoración geométrica, que la imposta que separa los dos cuerpos del siglo XIV del campanario de la iglesia de San Andrés de Calatayud.

Debe de advertirse, sin embargo, que debido a las pequeñas proporciones de la torre de San Andrés de Calatayud ésta carece de pequeñas habitaciones centrales, contando con un machón central octogonal hueco, una solución que puede dar la impresión de que constituye un paso evolutivo hacia atrás respecto a los dos campanarios mudéjares aragoneses de planta octogonal de mayor tamaño: El de la iglesia de San Pablo de Zaragoza y el de Santa María de Tauste, que sí contaban con ellas. Pero este hecho es más una diferencia aparente que real, ya que la torre de San Pedro de Alagón que está muy emparentada con las de San Pablo de Zaragoza y de Santa María de Tauste también carece de estas habitaciones centrales por su pequeño tamaño en planta. Por eso, no tiene nada de extraño que al proyectar una torre de dimensiones tan descomunales como era la *Torre Nueva* se retomara el modelo espacial de los campanarios de San Pablo de Zaragoza y de Santa María de Tauste y se habilitaran en su interior pequeñas estancias con sus propios suelos holladeros¹¹³, siguiendo la tradición de la arquitectura mudéjar del reino de Aragón.

Frente a estos elementos mencionados de tradición autóctona en la *Torre Nueva* se incorporan nuevas soluciones arquitectónicas y decorativas no existentes en la torre de San Andrés de Calatayud.

La primera de ellas y más llamativa es la presencia a la altura de la

terrazza de garitones de ángulo semicirculares en las ocho esquinas de la torre y en el centro de las ocho caras; los garitones de ángulo de las esquinas constituyen la lógica prolongación de los contrafuertes de la torre. Este elemento, que demuestra que la *Torre Nueva* también fue concebida para poder avistar la llegada del enemigo en caso de conflicto bélico, está tomado de la arquitectura castrense castellana, siendo un elemento extraño a la arquitectura militar aragonesa, donde no es frecuente. Garitones de ángulo de este tipo existen en el castillo de Coca y en la torre del Clavero de Salamanca. La llegada de esta solución poliorcética a Aragón se explica por la importancia, cualitativamente fundamental, que habían adquirido a partir de la década de 1440 en este reino los maestros de obras y canteros llegados desde Castilla.

La segunda solución, de carácter meramente decorativo, es la incorporación de un friso de arcos trilobulados ciegos que circunda la torre por encima de las ventanas de la zona baja de este segundo cuerpo. Este friso de arcos trilobulados puede estar inspirado en un friso ciego parecido que discurría por las cuatro caras del campanario de planta cuadrada de la iglesia de San Juan y de San Pedro de Zaragoza, anterior cronológicamente a la *Torre Nueva*. Este torre mudéjar de la iglesia de San Juan y de San Pedro fue demolido en el año 1969.

La unión excesivamente forzada y extraña ante los ojos de los aragoneses de las primeras décadas del siglo XVI, de un primer cuerpo estrellado con un segundo cuerpo octogonal, que se llevó a cabo en la *Torre Nueva* de Zaragoza, unido a que Gabriel Gombau calculó mal el volumen del segundo cuerpo que sobredimensionó prácticamente en un 200 por 100, y al fracaso constructivo que supuso semejante empresa, que se manifestó ya muy pronto con una notable inclinación de dicho monumento hacia el lado suroeste, explica que verdaderamente la *Torre Nueva* de Zaragoza no tuviera ninguna imitación directa.

Además la construcción de un tercer cuerpo en la torre de la iglesia de San Andrés de Calatayud para que sirviera de campanario entre los años 1508 y 1509 que estaba protegido de las inclemencias meteorológicas por una cúpula de ladrillo, quitó gran parte de su protagonismo al proyecto original de la *Torre Nueva*; monumento en el que a su vez Gabriel Gombau se vio obligado a adoptar esta misma solución de una cúpula que cubriera la terraza que tan necesaria es en Zaragoza donde la niebla, el viento, el agua y el frío tan crueles son durante el invierno. De esta manera la Torre del Reloj cobró un aspecto todavía más ecléctico si cabe. Una intervención arquitectónica similar se llevó a cabo a los pocos años en el campanario mudéjar de la iglesia de San Pablo en esta misma ciudad de la vega del Ebro. A diferencia de la *Torre Nueva* el cam-

panario de la iglesia de San Andrés de Calatayud resultante de la ampliación de los años 1508 y 1509 sí que creó verdadera escuela en el arte mudéjar aragonés, siendo imitado de una manera bastante fiel en la bellísima torre de la colegiata de Santa María de Calatayud, y en todas las que total o parcialmente se basan en ella.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1486, mayo

Capitulación entre el Consejo de Alfajarín (Zaragoza) y los maestros Mahoma Monferriz, mayor de días, y Audalla de Brea, para la construcción del segundo cuerpo de la torre de la iglesia parroquial de San Miguel de la localidad. Las partes designan como veedor de la obra a maestro Pedro Gombau.

Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A. H. P. Z.], Papeles sueltos, carpeta n.º 1, doc. n.º 73.

Capitales y concordia fecha y tratada con los jurados, concello y universidad de la villa de Alfajarín, de una parte, e Mahoma Muferriz mayor de días e [entre líneas: maestro] Audalla de Brea, moros, maestros de casas habitantes en la ciudad de Caragoça, de la part otra, a causa de la obra del campanar que con la ayuda de Dios se ha de fazer en la yglesia de Sant Miguel de la dicha villa. La qual obra los dichos maestros emprenden con las condiciones, capitales e en la forma que se sigue.

Primerament es condicion entre las dichas partes que los dichos maestros a todo cargo, costa y despensa dellos hayan de fazer e acabar el dicho campanar el qual sta ya comencado de aljenz y rejola, assaber es, subiendolo sobre lo que ya sta fecho y quitando la obra de la manera e con la biescadura como sta començado fasta en alteza del tejado de la dicha yglesia que se stima ha de alteza dende lo viejo fastal tejado obra de dotze fasta en quinze palmos poco mas o menos.

Item es condicion que de la dicha alteza del tejado arriba los dichos maestros hayan de subir la dicha torre ochavada de ocho ochavos eguales con sus arcos scarçanos en los quatro ochavos segund se pertenece a la beldad de la obra y dende [entre líneas: donde] se comencara [letra tachada] de ochavar el dicho campanar, assaber es, encima de los dichos XII o XV palmos, hayan de subir las dichas ochavas trenta palmos de coudo [varias palabras tachadas entre líneas] sobre la qual alteza se hayan de assentar las campanas mayores y del asiento de las dichas campanas arriba haya de subir la dicha torre en alteza de XXV palmos en fin de los quales hayan de ser las testas de las finestras altas y encada ochava haya de haver dos ventanas de la ampleza y alteza que conviene a la belleza de la dicha obra.

Item es condicion que encima de las dichas testas de las ventanas altas se haya de fazer su cinta de dentillones fermosa y bien fecha y encima de los dentillones se haya de fazer un raff de pisones enderredor, segund pertenece a la obra.

Item es condicion que en el dicho raff de los pisones se hayan de dexar sus forados y en aquellos poner sus canales de tierra cocha alb[tachada: r]edryadas de verde por las quales salga el agua de la capulla y encima del dicho raff se haya de levantar hun antepecho de una rejola de grueso de alteza de tres o quatro palmos

poco mas o menos por tal que no ocupe a la alteza de la capulla.

Item es condicion que del dicho raff enta suso haya de puyar la capulla ochavada en alteza de veynte fasta en veinticinco palmos y encima de la dicha capulla se haya de poner su poma verde de grandaria de *[una letra tachada]* terraja de una carga poco mas o menos y fazer a la plana la dicha capulla de una parte y de otra segund se conviene a beldad de la obra y encima de la dicha poma assentar su cruz de fierro y bandera de viento la qual cruz y bandera se le haya de dar por la dicha villa.

Item es condicion que se hayan de fazer sus torretas en cada squina de rejola con sus pisonicos y entre una torreta y otra fazer dos almenas y meter en todas las dichas almenas sus pomas verdes y azures, assaber es, una verde y otra azul. Los pomos empero de las torretas sean de grandeza de medio cantaro poco mas o menos en tal manera que a cada torreta *[dos palabras tachadas]* segund su grandeza se le de diferencia de la poma y todo sea acabado segund conviene a la belleza de la obra.

Item es condicion que las paredes del dicho campanar en lo que ha de subir segund dicho es ateniendo del viejo suban de aquella gordaria pero dende donde se comencaran las ochavas fasta el asiento de las campanas *[tachado: hayan de ser]* mayores hayan de ser de gordaria de dos rejolas y de alli arriba fastal principiar de la capulla hayan de puyar las dichas paredes de rejola y media de grueso.

Item es condicion que encima de los arcos de las ochavas del dicho campanar, assaber es, en las quatro ochavas se hayan de fazer sus torretas de rejola con sus pisones de aquella alteza que parecera ser conviniente y feroso a la dicha obra.

Item es condicion que encima de los dichos *[palabra tachada ilegible]* dotze o quinze palmos primeros, assaber es, encima de las torretas baxas entre los asientos de las campanas mayores y torretas baxas haya de haver sus ventanas, assaber es, una en cada ochava de dos palmos y medio, poco mas o menos, en ancho y VIII o X en alto.

Item es condicion que encima de la testa de aquellas ventanas haya de haver una cinta en torno de pisones fecha segund pertenesce a la obra, con sus dentillones dobles alla do sea menester.

Item que los arcos de las dichas ventanas hayan de ser de cruzeros *[palabra tachada ilegible]* verdugados de una parte y de otra, y en torno de las dichas ventanas haya de haver sus lazos de pisones ferosamente obrados segund pertenesce a la dicha obra.

Item es condicion que el caracol quadrado que esta comencado en el dicho campanar se haya de continuar fasta en alteza del terrado de la dicha yglesia y de alli arriba ochavado fasta el suelo de las campanas.

Item es condicion que el dicho campanar dende donde comencaran los dichos maestros a obrar fasta la poma haya de subir en alteza de noventa cinco palmos de coudo, comprendidos los dichos LXXXV^o palmos en la forma susodicha.

Item es condicion si por ventura los dichos maestros por mas embellescer la obra diessen alguna ventaja de mas de los noventa y cinco palmos a la alteza del dicho campanar que en tal caso mosen Johan de Coloma, sennor de la dicha villa, y maestre Gombau hayan de tachar lo que segund Dios y sus consciencias les parecera deven haver los dichos maestros por la dicha demasia.

Item es condicion que la forma que el dicho campanar ha de tener, assi en las ochavas como en las torretas y ventanas, sea con semblant entalle y parecer a la muestra que es stada fecha por los dichos maestros y hoy es en poder del dicho mosen Coloma.

Item es condicion que el assentar de las campanas assi mayores como menores y [tachado: reloj] la del reloj y el poner de la fusta necessarias para ellas sea acargo de los dichos maestros.

Item es condicion que la dicha obra haya de ser dada acabada por los dichos maestros con [entre líneas: todos] los complimiyentos que se deve segund desuso es dicho por todo el presente anyo de ochenta seys.

Item es condicion que los dichos maestros hayan de haver y recibir por paga y satisfacción de los trabajos y despesas que en la dicha obra sostendran la suma de cinco myl y quinientos sueldos pagaderos en la forma que se signe, assaber es, los dos myl sueldos ante de poner mano en ella y por todol presente mes de mayo, los tres mil sueldos dentro dos dias [tachado: días] apres que sea assentada la cruz y la poma mas alta compresas empero en aquellos las manobras que a los dichos maestros sean dadas y mynistradas en la dicha villa y eo por el concejo e singulares de aquella, assi de alchenz como de peones y rejola, cada cosa en su precio segund debaxo se contiene. Sobre las quales manobras y peones o sobre lo que aquellas muntaran la dicha villa sea tuyda de fornecer de contantes acomplimiyento de los dichos tres myl sueldos y aquesto dentro los dichos dos dias contaderos dende que la dicha cruz y poma sean assentadas y los quynyetos sueldos restantes acomplimiyento de todos los dichos V^mD sueldos por todol mes de mayo prymero vinyente del anyo proximately venydor que se contara M CCCC ochenta y siete.

Item es condicion que pues de la sustancia de la dicha villa se faze e fabrica el dicho campanar, por lo qual sta mas en razon que los singulares de aquella [entre líneas: sientan] algun benefificio de la dicha obra que [tachado: algunos] [entre líneas: otros] stranjeros que los dichos maestros sean tenydos de recebyr [entre líneas: y tomar en conto en la tanda de los sobredichos tres myl sueldos] la obra y alchenz que la dicha villa o singulares de aquella les daran o mynistraran, assaber, el myllar de la rejola bueno y receptor de a precio de trenta dos sueldos posado dentro de la yglesia de la dicha villa y el almodi del aljenz posado alli mesmo, mesura de Caragoça [entre líneas: bueno y receptor], a precio de seys sueldos. Con aquesto que el millar de las rejolas, de los cruzeros y de los pisones se tome al mismo precio de las rejolas.

Item es condicion que los dichos maestros hayan de tomar pal ayuda de la dicha obra los peones y mujeres [entre líneas: que los mastros hauran menester] que los jurados de la dicha villa les mynistraran y tomar en conto los logueros de aquellos y aquellas [tachado: del precio de la dicha obra] [entre líneas: en la tanda de los sobredichos tres mil sueldos], a ssaber es, los peones a razon de dos sueldos y las mujeres a razon de hun sueldo y que ellos mesmos se hayan de fazer la costa. Con aquesto empero que si por ventura algun peon o mujer fuesse visto no trabajar bien o roncar que en tal caso las personas que por la dicha villa tendran dello cargo sian tuydos de fazer mudar los tales peones o mujeres malos trabajadores por forma que los dichos maestros no hayan justa causa de quexarse.

Item es condicion que para que ny la dicha villa ny los dichos maestros no reciban algun enganno assi en el aljenz [tachado: p], rejola, peones y mujeres, assaber es, en el conto, precio o logueros de ellos que sia dado cargo a una [entre líneas: o dos] personas eligideras por la dicha villa y por los dichos maestros, los quales hayan de fazer libro o tener conto por jornadas como se deve de los precios de las dichas manobras y [entre líneas: de los] logueros de los [tachado: s] dichos hombres y mujeres porque lo que subira se menosconte de la [entre líneas: dicha] tanda de los sobredichos tres myl sueldos.

Item es condicion que por indempnidad y descargo de cada una de las dichas partes fecha y acabada complidamente la dicha obra para que se vea si aquella tiene el devydo complimiyento o en ella hay algun deffecto que se deva emendar sea esleydo assi como agora por la hora las dichas partes eslien y nombran en jutge para ver y conocer lo sobredicho a maestre Pedro Gombau, el qual haya de yr personalmente a la dicha villa por ver y reconocer la dicha obra y judicar si sta bien y devidamente acabada iuxta tenor de los presentes capitoles e do caso que por ventura al dicho maestre Pedro Gombau paresciesse segund Dios y su consciencia no ser bien acabada iuxta las condiciones sobredichas o en ella haver algun deffecto a culpa de los dichos maestros que en tal caso los dichos maestros sean tuydos y obligados ad refazer.

[Este documento en la actualidad tal como se conserva está incompleto ya que le falta el protocolo y el escatocolo].

Dirección del autor:

— BERNABÉ CABAÑERO SUBIZA, c/ Gil de Jasa, n.º 10, 4.º dcha., E-50006, Zaragoza.