

CARPINTERÍA DE LO BLANCO EN CÓRDOBA

María Ángeles Jordano Barbudo

Académica Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Techumbres.
Carpintería.
Ordenanzas.
Lacería.
Ataurique.

Córdoba y su provincia reúnen un conjunto abundante y diverso de obras de carpintería de lo blanco, como se denominaba el trabajo con maderas escuadradas aplicado a la arquitectura, uno de cuyos capítulos más interesantes es el de la carpintería de armar, en el que pervive la tradición andalusí. Las ordenanzas y tratados revelan la cualificación de los maestros y la complejidad de las techumbres, de las que se conservan destacados ejemplares desde el medievo hasta el siglo XVIII.

ABSTRACT

KEYWORDS

Wooden ceilings.
Woodwork.
Municipal regulations.
Latticework.
Arabesque.

Córdoba and its province bring together an extensive and diverse set of woodceilings made with small sections beams, generally knowns as white carpentry or assembled carpentry, which is one of the most interesting chapter where the legacy of al Andalus can be found. The municipal regulations and the treatises reveal the qualification of the masters and the complexity of the wooden ceilings. Outstanding examples are preserved from the Middle Ages until the 18th century.

La existencia de una arraigada tradición artesanal en la carpintería más elaborada, cortada a cartabón, bien escuadrada y alisada, «blanqueada»¹, específicamente en relación con la cubrición de edificios², no se puede negar en Córdoba a la vista del exquisito trabajo de la madera en los te-

Boletín de la Real Academia
de Córdoba.

¹ Utilizando como herramienta fundamental la azuela (TOAJAS ROGER, María Ángeles. *Carpintería de tradición mudéjar en la arquitectura española: Diego López de Arenas*. Tesis doctoral. Director: Jesús Hernández Perera, Universidad Complutense. Madrid, 1987, p. 1).

² Entre los carpinteros hubo varias especializaciones. Los violeros eran los que fabricaban instrumentos de música, como fue Pedro Fernández (DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores cordobeses*; ordenación e índices: Dionisio Ortiz Juárez, M.^a José Rodríguez López. Córdoba, Diputación, Colección Textos para la Historia de Córdoba, 1988, p. 67).

chos de la Mezquita ya desde época emiral. Las vigas que hoy se muestran expuestas en el patio de los Naranjos ponen de relieve la habilidad en la talla en madera, así como el dominio de la técnica pictórica sobre este material, pues, aunque actualmente aparezcan la mayoría de las piezas conservadas en el color natural de la madera, originalmente estuvieron ricamente policromadas. La variedad de motivos y la calidad en su ejecución demuestran el genio creador de los artistas y el importante legado que habían recibido de las generaciones precedentes, la extraordinaria riqueza de los promotores para financiar semejantes encargos y la existencia de talleres locales con un alto nivel de cualificación, que seguramente contaron con instrumentos de regulación del oficio similares a las ordenanzas que aparecieron posteriormente en época cristiana.

La Mezquita se convirtió, al igual que en otras facetas de la actividad artística, en el centro difusor de las novedades técnicas que se produjeron en cuanto al trabajo fino de la madera. No en vano, las crónicas se hacen eco del célebre mimbar elaborado bajo al-Hakam II³. Otros mimbares tallados en ricas maderas fueron realizados para dinastías florecientes al otro lado del Estrecho, como el bellísimo ejemplar de la Kutubiya de Marrakech del siglo XII, obra salida de un taller cordobés como es sabido.

Volviendo a las techumbres de la mezquita, afortunadamente tenemos noticia de tres artistas que intervinieron en su realización para la ampliación de al-Hakam II. Se trata de Ibn Fath, Rashi y Hatim, cuyos nombres aparecen grabados en cúfico en el trasdós de seis vigas⁴. Se suman, así, a los canteros, obreros y escultores que inscribieron sus nombres en los fustes de algunas columnas de la Mezquita o que dejaron constancia de su oficio mediante inscripciones testimoniales en lugares muy visibles del mihrab y maqsura. La demostración de que, siglos después, los cristianos tuvieron en cuenta la habilidad de los artistas musulmanes es que, por orden de Alfonso X, los carpinteros, albañiles y aserradores mudéjares tuvieron que trabajar, sin cobrar, dos días al año en el mantenimiento de la catedral⁵.

La transmisión de la estética andalusí por parte de los mudéjares a la sociedad bajomedieval cristiana es lo que se pretende poner de relieve en este trabajo. Para entender la dimensión de ese legado, conviene comenzar

³ NIETO CUMPLIDO, Manuel: *La Catedral de Córdoba*. Cajasur. Córdoba, 1998, pp. 245-246. CALVO CAPILLA, Susana: «La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones», *Goya*, 323, 2008, pp. 98-99.

⁴ NIETO CUMPLIDO, Manuel: *La Catedral...*, *op. cit.*, p. 254.

⁵ Archivo Catedral de Córdoba (ACC). *Libro de las Tablas*, fol. 16v. Carta de Alfonso X. Sevilla, 1263, 17 diciembre.

recordando el testimonio de al-Idrisi cuando contempló los techos de madera de la Mezquita en el siglo XII:

todo el techo está formado por paños de madera clavados sobre las vigas de la armadura del techo [...]. Los paños [...] son todos planos, adornados ya con decoraciones embutidas, ya con decoraciones curvilíneas, compuestas según modelos de hexágonos y lacerías. Las partes pintadas son diferentes entre sí; es más, cada una de las tallas de los tableros tiene su propia decoración, cuya composición fue ejecutada con mucho arte. La pintura de los elementos ornamentales fue realizada con diversas calidades de rojo bermellón, de blanco de plomo, de azul lapislázuli de ultramar; de rojo de minio brillante, de cardenillo y de negro tinta. Pintura que llena los ojos de admiración, hechiza los espíritus por la pureza de su trazado, la variedad y la distribución de los colores⁶.

Ese juego policromo descrito en el texto se aprecia en algunos tableros aparecidos en las naves 1 y 2 de la Mezquita-Catedral, contiguas al muro oeste, en la ampliación de Almanzor, que habían sido reutilizados como parte del entablado bajo las tejas en una reforma de mediados del siglo XIX, y cuya posición no se correspondía en absoluto con su localización original (il. 1)⁷. La vistosidad y singularidad de estas tablas fue motivo para que J. P. Girault de Prangey incluyera sus dibujos en su obra *Mosquée de Cordoue* (il. 2)⁸. Se trata de tablas lisas y de poco espesor, decoradas con dos motivos inspirados en sebka de arquillos mixtilíneos muy estilizados, unas veces en rojo, otras en azul sobre fondo ocre, enmarcados por cenefas de líneas negras de distinto grosor a imitación de una alfombra (il. 3).

Desde que en 1875 el arquitecto Rafael de Luque y Lubián descubriera algunas vigas y tableros originales de la techumbre de la Mezquita aljama con decoración tallada y vestigios de policromía, los arquitectos conservadores —Ricardo Velázquez Bosco y Félix Hernández— se afanaron en su recuperación⁹, con intención de devolver a la Mezquita su imagen primi-

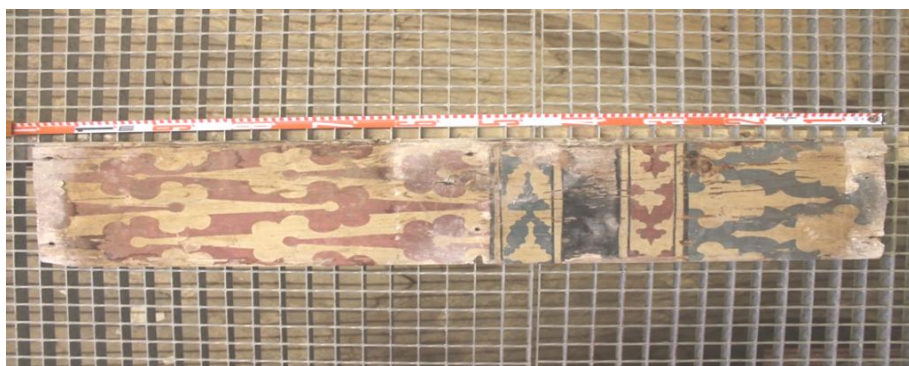
⁶ AL-IDRISI: *Description de la Grande Mosquée de Cordoue*, Argel, 1949, pp. 35-39.

⁷ Intervención arqueológica en las cubiertas de las Naves 1 y 2 del Conjunto Monumental Mezquita-Catedral de Córdoba. Daniel Fernández Cabrera y Raimundo Ortiz Urbano, arqueólogos. Córdoba, 2019-2020. Agradezco a ambos arqueólogos haberme facilitado las fotografías y sus comentarios sobre el hallazgo.

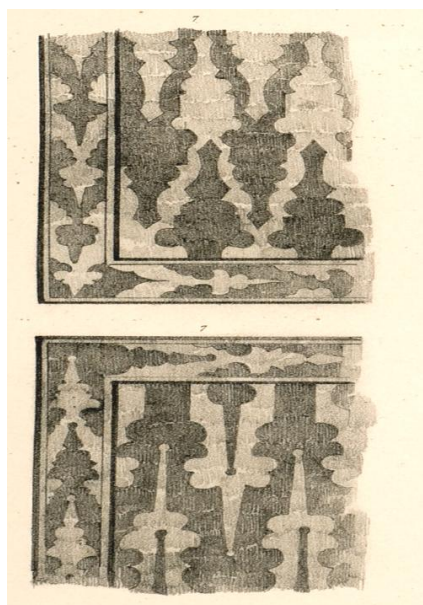
⁸ GIRAULT DE PRANGEY, Philibert Joseph: *Mosquée de Cordoue*. París, 1839, p. 6. Disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb403658657> Consultado [14/04/2020].

⁹ NIETO CUMPLIDO, Manuel: *La Catedral...*, op. cit., pp. 249-254. HERRERO ROMERO, Sebastián: *De lo original a lo auténtico. La restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba durante el siglo XX*. Ed. Cabildo Catedral de Córdoba. Córdoba, 2017, pp. 65-68, 168, 171, *passim*.

genia en cuanto a la cubrición, distorsionada por las intervenciones habidas durante el barroco que ocultaron las techumbres primitivas con falsas bóvedas de cañizo, como en tantas ocasiones ha ocurrido por diversos motivos: cambio de estética fundamentalmente, pero también por mayor higiene, pues la madera atrae a xilófagos, y por economía en la conservación, ya que el yeso suele ser más resistente que la madera.



Il. 1. Daniel Fernández Cabrera y Raimundo Ortiz Urbano. Tableros aparecidos en la ampliación de Almanzor. Mezquita-Catedral. Córdoba



Il. 2. J. P. Girault de Prangey. Dibujos de tableros. *Mosquée de Cordoue*. París, 1839



Il. 3. Daniel Fernández Cabrera y Raimundo Ortiz Urbano. Tableros aparecidos en la ampliación de Almanzor. Mezquita-Catedral. Córdoba

Antes de hacer un recorrido sucinto por los tipos de techumbres más frecuentes en Córdoba¹⁰, es necesario detenerse en las ordenanzas de los carpinteros, sobre las que ha trabajado de forma exhaustiva Jesús Padilla González¹¹, quien destaca el carácter retardatario con el que apareció la figura del alarife o veedor de carpintería y las propias ordenanzas, ya en 1492¹², siendo confirmadas por los Reyes Católicos, si bien, como consta en ellas, había habido otras anteriormente. Gracias a dichas ordenanzas es factible tener una información valiosa para reconstruir el contexto en el que se desarrollaron los carpinteros. Así, es posible saber lo que ganaban (35 mrs diarios) y dónde se encontraban las carpinterías, que fue frente al pilar de la plaza de la Corredera. Pero las ordenanzas más interesantes son las promulgadas en 1529. En ellas se regulaba el oficio, que aparece ya con una configuración plenamente gremial. Se indica la obligatoriedad de pasar un examen, ante el alcalde y veedores, para aquellos oficiales que quisieran optar a la maestría a fin de poder abrir taller y tienda¹³; y, como anticipábamos, aparece ya la figura del alcalde de carpintería, máxima autoridad del gremio, prosiguiendo la actividad que antes desempeñaban los veedores¹⁴.

Para el objeto de este trabajo, cabe destacar que entre las pruebas que debían pasar los oficiales en el examen para alcanzar la maestría se encontraban, entre otras, el saber hacer una armadura de par y nudillo o una armadura ochavada, ambas con sus limas moamares¹⁵. Esto ya nos habla del grado de habilidad exigido, pues este tipo de armaduras se encontraban entre las más complejas frente, por ejemplo, a las de limas sencillas o lima-bordón. Otro dato consignado es que debían realizar un aparador apeinado de molduras. Esto implicaba el conocimiento de la lacería, de origen islámico, y su aplicación mediante ensamblaje de las tablillas o peina-zado de molduras. Esto implicaba el conocimiento de la lacería, de origen islámico, y su aplicación mediante ensamblaje de las tablillas o peina-zado de molduras. Esto implicaba el conocimiento de la lacería, de origen islámico, y su aplicación mediante ensamblaje de las tablillas o peina-zado de molduras. Esto implicaba el conocimiento de la lacería, de origen islámico, y su aplicación mediante ensamblaje de las tablillas o peina-zado de molduras.

¹⁰ Vid. JORDANO BARBUDO, M.^a Ángeles: «The Survival of Andalusí Artistic Formulas in the Time of Hernan Ruiz I», *Arts*, 2018, 7, 37, pp. 6-12; doi:10.3390/arts7030037.

¹¹ PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: «Las Ordenanzas de carpinteros del concejo de Córdoba (siglos XV-XVI). Estudio documental», *Asociación Arte, Arqueología e Historia*. Ed. Don Folio. Córdoba, 2019. Seguimos la transcripción documental que aporta en el apéndice de su obra.

¹² Archivo Municipal de Córdoba (AMCO), 1492, abril 4. Córdoba. *Libro I de las Ordenanzas de Córdoba*, fols. 210r-211v. PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *Las Ordenanzas de carpinteros...*, op. cit., p. 46.

¹³ AMCO, 1529, octubre 1. Córdoba. *Libro IV de las Ordenanzas de Córdoba*, fols. 202r-203v. (Ordenanza 3^a).

¹⁴ PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *Las Ordenanzas de carpinteros...*, op. cit., pp. 61-63.

¹⁵ *Ibid.*, p. 102.

apeinado frente al ataujzado, en el cual las tablillas o taujeles van sujetas al maderamen mediante clavos. En el caso de Granada y Sevilla, las ordenanzas establecían unos exámenes con diferentes niveles de dificultad en función del grado de especialización que el oficial pretendía adquirir¹⁶.

Lo anterior refleja la complejidad que alcanzó la carpintería de lo blanco en los siglos XV y XVI, y la importancia de la madera en la construcción de la época, que requirió de la inspección especializada de estos trabajos. Prueba de esto es la ordenanza 6ª de 1529, que prohibía que los alarifes albañiles inspeccionaran las obras de carpintería en los edificios ya que ello estaba ocasionando serios perjuicios, por lo que en adelante tendrían que ser acompañados por los alcaldes o veedores de carpintería¹⁷.

Otra evidencia del peso que tuvo el oficio de la carpintería es su proyección en el urbanismo. La ocupación de espacios urbanos por el sector de la carpintería se constata, por ejemplo, en la ordenanza de 1552 que prohibía que se aserrase en la Corredera, a raíz de una denuncia interpuesta por las molestias que ocasionaban los muladares que había allí junto a las carpinterías, así como en plazuelas y calles adyacentes, debido a la gran cantidad de madera que depositaban y aserraban¹⁸. Desde la Baja Edad Media proliferaron los comercios y artesanos en el entorno de dicha plaza, de la calle de la Feria y la plaza del Potro, en la cual existió un mesón de la Madera¹⁹, que albergaría a quienes vinieran a la ciudad para vender esta materia prima, prohibiendo las ordenanzas de 1492 que los mesoneros pudieran comprarles madera, a fin de impedir que estos la revendieran a mayor precio²⁰. Escobar Camacho sitúa la plaza y calle de la Maderería a mediados del siglo XIV cerca de la Corredera, aproximadamente donde hoy están las calles Pedro Muñoz o Pedro Rey, donde se encontraban las casas habitadas fundamentalmente por madereros y carpinteros²¹. Las ordenanzas de 1499 instaban a los carpinteros y vecinos de la Corredera a

¹⁶ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Ed. Cátedra. Madrid, 2000, pp. 63-71. NUERE MATAUCO, Enrique: «La carpintería en España y América a través de los tratados», en Henares, Ignacio y López Guzmán, Rafael (eds.): *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Universidad de Granada. Granada, 1993, pp. 173-187.

¹⁷ PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *Las Ordenanzas de carpinteros...*, op. cit., pp. 63-64.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 63-64.

¹⁹ ESCOBAR CAMACHO, José Manuel: *Córdoba en la Baja Edad Media. Evolución urbana de la ciudad*. Caja Provincial de Ahorros. Córdoba, 1989, p. 199.

²⁰ GONZALEZ JIMENEZ, Manuel: «Ordenanzas del concejo de Córdoba (1435)», *Historia, Instituciones, Documentos*, 2, 1975, p. 249.

²¹ ESCOBAR CAMACHO, José Manuel: *Córdoba en la Baja Edad Media...*, op. cit., p. 220.

que impidiesen a sus hijos y criados causar daños en el pilar hurgando «con clavo o con cuchillo o con otra cosa alguna las paredes del dicho pilar» o tirando «piedras, cañas ni otras suciedades en él»²². Igualmente, indicaban que se tuviera cuidado de no dañar las esquinas del pilar descargando de golpe las maderas y se prohibía lavar estas en él²³. Los maestros y oficiales que tuvieran su taller cerca del pilar debían procurar no acercar las maderas al andén de este, así como tampoco el banco de trabajo que utilizaban para labrarlas. Se prohibía, igualmente, que echaran las «barreduras e estiércol que sacaren de lo labrado» al andén del pilar²⁴.

Ante el estorbo que suponía el almacenamiento y desbaste de troncos en el entorno de la Corredera²⁵, el cabildo municipal acordó en 1552 sancionar a los carpinteros que no aserraran donde antiguamente se acostumbraba, que, según Jesús Padilla, era un lugar próximo al embarcadero o muelle existente junto al molino de Martos²⁶. Entre la actual ermita de los Santos Mártires y el Arenal había una zona de almacenes donde se ponía a secar la madera que por flotación se traía desde las sierras de Cazorra y Segura por el río Madera, afluente del Segura, sobre todo en primavera, cuando los cursos llevaban más agua, y los troncos eran conducidos con mayor facilidad por los pineros ayudados de sus perchas²⁷.

Quedaban exceptuadas de la anterior sanción otras calles de Córdoba donde tradicionalmente se aserraba, que, en nuestra opinión, pudieron ser las identificadas en el plano de los Franceses de 1811 con los nombres de calle de la Madera Alta (actual Eduardo Dato) y de la Madera Baja (hoy Tejón y Marín) y que coinciden con la que aparece documentada como

²² AMCO. 1499, abril 22. Córdoba. *Libro I de las Ordenanzas de Córdoba*, fols. 245v-246v. PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *Las Ordenanzas de carpinteros...*, op. cit., p. 114.

²³ AMCO. 1499, abril 22. Córdoba. *Ordenanzas del pilar de la Corredera*, ord. 3ª, *Libro I de las Ordenanzas de Córdoba*, fols. 245v-246v. PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *Las Ordenanzas de carpinteros...*, op. cit., p. 127.

²⁴ AMCO. *Ordenanza del pilar de la Corredera*, ord. 5ª, *Libro I de las Ordenanzas de Córdoba*, fols. 245v-246v. PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *Las Ordenanzas de carpinteros...*, op. cit., p. 128.

²⁵ Esta circunstancia pudo tener que ver en el incendio que se originó en la Corredera a mediados del siglo XVI y que dio pie al inicio de las obras de remodelación por el lado meridional de la plaza (*ibid.*, p. 116) que alcanzaría la apariencia con la que ha llegado a la actualidad bajo el corregidor Ronquillo Briceño.

²⁶ *Ibid.*, p. 116. CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo: «Comunicaciones, transportes y albergues en el reino de Córdoba a fines de la Edad Media», *Historia, Instituciones, Documentos*, 22, 1995, pp. 103-107.

²⁷ CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo: «Estampas de un paisaje medieval desaparecido: El río y la vida urbana en la Córdoba del siglo XV», *Córdoba en la Historia: la construcción de la urbe*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1999, p. 234.

calle de la Madera desde finales del siglo XIV²⁸. Esta corría paralela a la muralla a poniente de la Villa, entre la puerta de Gallegos y la puerta de Almodóvar. Es sabido que las zonas próximas a las murallas solían ser terrenos libres de caserío, con objeto de facilitar a las tropas los desplazamientos para la defensa de la ciudad, y, por tanto, era un lugar propicio para trajinar con maderas. El carácter abierto de esta zona lo refrenda, asimismo, el que en el tramo de la calle más cercano a la puerta de Almodóvar estuviera la huerta del convento de la Trinidad y alguna casa-mesón²⁹. El establecimiento de los talleres de carpinteros que debían manejar maderos de gran escuadría junto a la muralla de poniente lo podría corroborar igualmente el topónimo de plaza de Aladreros que está documentado desde los años 30 del siglo XV y aún se conserva³⁰. Como es sabido, los aladreros eran los carpinteros especializados en la construcción de carros, aperos de labranza, arados, etc. La plaza de Aladreros, junto con la del Olmillo, eran espacios sin edificar existentes en dicha centuria entre la puerta de Gallegos y la plaza de la Real Colegiata de San Hipólito, fundada por Alfonso XI en 1343³¹.

Ya que la mayor parte de la madera que se utilizaba en Córdoba procedía de la sierra de Segura y venía por el río, los troncos podrían llevarse hasta estos puntos a poniente de la ciudad por el camino extramuros, sin necesidad de pasar por dentro del recinto urbano con la consiguiente dificultad y estorbo.

La Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 y la posterior andaluza, reformada en 2007, han evitado la destrucción de algunas techumbres que han ido apareciendo durante la restauración de casas del conjunto histórico de Córdoba. La obligada inspección y catas previas a cualquier intervención, a tenor de la normativa, ha hecho que algunos alfarjes³² que estaban en la estancia principal o «palacio», como se denomina en los documentos de la época, o bien en las galerías cubiertas de los patios, hayan aparecido con labores pictóricas y, en numerosas ocasiones, con heráldica alusiva al linaje de los propietarios, lo que ayuda a la datación de la obra y a la identificación de los promotores.

²⁸ ESCOBAR CAMACHO, José Manuel: *Córdoba en la Baja Edad Media...*, op. cit., p. 157.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 163.

³¹ El carácter despoblado de este entorno de la muralla de poniente lo manifiestan, por lo demás, el número de huertas y los conventos que se erigieron desde época medieval (el de la Trinidad, Nuestra Señora de la Concepción -de ahí el topónimo de la calle Concepción-, San Martín y San Felipe Neri, y, extramuros, el convento de Nuestra Señora de la Victoria -hoy paseo de la Victoria-).

³² Fundamentalmente han sido de este tipo las techumbres que se han ido descubriendo.

La mayoría de los ejemplares descubiertos responden a un tipo de techumbre, el alfarje, que tuvo una larga pervivencia, precisamente por el arraigo en la ciudad del tipo singular de vivienda cuyo núcleo es el patio, alrededor del cual se disponen las habitaciones³³. Por otra parte, la ubicación de estos techos lujosamente decorados en las estancias de recepción, es decir, en la parte protocolaria o más pública de la casa, no era casual. Se trataba de impresionar al visitante, invitado o huésped del propietario una vez este se hallaba en el interior de la vivienda, que, siguiendo las costumbres y gustos de los musulmanes, no se prodigaba hacia el exterior, de manera que sus altos muros encalados y cerrados hacia la calle hacían imposible adivinar la riqueza interior. Hoy, despojadas la mayoría de estas casas-palacio, por no decir todas, de su mobiliario original, es difícil adivinar ese esplendor con que se regalaba la vista por medio de recipientes cerámicos, objetos labrados en metal, cordobanes, guadamecés, tejidos suntuosos en cortinas, cojines, alfombras, tapices; yeserías, zócalos con pinturas murales, etc., por no hablar de los materiales de acarreo reutilizados en las columnas como atestiguan sus elementos principales: basas, fustes, capiteles y cimacios de época romana, visigoda y andalusí, llegando a cubrir las distintas fases de este arte —emiral, califal, almohade y nazarí, fundamentalmente—.

Las descripciones de los viajeros del siglo XIX y comienzos del XX ayudan a imaginar la visión de estas casas, aunque en la actualidad tenemos el privilegio de conservar algunas que han quedado verdaderamente fosilizadas en el tejido urbano, gracias a su conversión en conventos por donación de sus propietarios. Los mejores ejemplos son el de San Rafael de religiosas capuchinas y el de Santa Marta de jerónimas, aunque también quedan vestigios de interés en Santa Cruz³⁴. Por extensión, el alfarje fue un tipo de cerramiento que se adaptó muy bien a las galerías de los claustros conventuales *ex novo*.

Si bien estructuralmente quedó fijado el tipo de alfarje con jácenas y jaldetas durante varios siglos, especialmente en el XIV y XV hasta llegar incluso a principios del XVI, lo cierto es que los motivos decorativos fueron adaptándose a la evolución estética y, si bien al principio abundaban los de más pura progenie islámica, como las palmetas enfrentadas con disposición simétrica tan del gusto oriental, o las hojas de pimiento, además

³³ Más información sobre techumbres y arquitectura bajomedieval en Córdoba en JORDANO BARBUDO, M.^a Ángeles: *El mudéjar en Córdoba*. Diputación Provincial. Córdoba, 2002.

³⁴ *Id.*: «The transformation of Cordoba in the late fourteenth century: from palaces to convents», en *La Città Altra*. Università di Napoli Federico II. CIRICE, Nápoles, 2018, pp. 163-170.

de motivos como el zigzag, los puntos enfilados, acicates y espiguillas en blanco y negro, así como inscripciones en árabe, especialmente en cúfico, pronto empezaron a combinarse todos ellos en perfecta ósmosis con elementos góticos (il. 4). Estos últimos conquistaron el terreno ya a partir de los Reyes Católicos, cuando se impuso la cardina, una hoja de inspiración más naturalista, que, con sus terminaciones apuntadas y sus tonos en rojo, anaranjados, verdes e incluso amarillo, mantuvieron la vibrante policromía, si bien con un lenguaje formal más cristiano. Así, se terminó por imponer el característico motivo de la cinta envolvente, muy difundido en toda la península.



Il. 4. Daniel Fernández Cabrera y Raimundo Ortiz Urbano. Tableros aparecidos en la ampliación de Almanzor. Armadura de pares y nudillos con tracerías tardogóticas. Mezquita-Catedral. Córdoba

Una derivación del alfarje, más barata y fácil de ejecutar, fue la del ladrillo por tabla, al disponer vigas de madera en retícula sobre las que se asentaban los ladrillos, los cuales muestran usualmente su lado más ancho decorado con tracerías del gótico tardío o flamígero mediante la técnica del estarcido, como sucede en Santa Marta o en Santa Cruz³⁵. Se trataba de un sistema más económico que pronto se popularizó al prescindir fi-

³⁵ Asimismo, se puede ver en el hospital de Antón Cabrera y en el de San Sebastián.

nalmente de toda decoración. La pervivencia de este sistema de cubierta y su receptividad a la decoración se aprecia cuando en 1553 se le encarga a Francisco del Rosal que pinte «todos los ladrillos y maderas de los claustros del jardín, rejas, puertas de la iglesia [...]» del convento de Nuestra Señora de la Merced³⁶, obra en la que le ayudó el pintor Antón de Castillejo³⁷.

Con el paso del tiempo, la penetración del Renacimiento desde Italia introdujo el gusto por el casetonado y en un nuevo alarde de hibridación la carpintería de lo blanco dio lugar a obras que combinaron soluciones de raíz islámica con otras renacentes. Así, Francisco del Rosal (1515-1594) fue quien pintó la techumbre de San Nicolás de la Villa en 1558, como indica la escritura que otorgó acordando con Antonio de Ávila, rector de la dicha iglesia, pintar «el enmaderamiento de la nave de en medio de dicha iglesia en el plazo hasta Nuestra Señora Santa María de Agosto y por el precio de 18.000 mrs»³⁸. Esta techumbre estuvo oculta por las bóvedas falsas barrocas con que se cubrió toda la iglesia posteriormente. Hay que añadir que en 1550 Del Rosal era veedor del oficio de pintores y de sarguería³⁹, y estuvo preso en la cárcel de Córdoba en 1562⁴⁰.

Otro de los capítulos relevantes de la carpintería de armar es el de las armaduras de par y nudillo, solución adoptada para la cubrición de la nave central de las iglesias parroquiales construidas tras la conquista cristiana de la ciudad y que se erige en uno de los elementos identitarios de esta primera arquitectura que aglutina elementos de progenie cristiana, como son la planta, soportes, arcos, etc., pero que en cambio adopta una solución en la que se percibe la estética islámica, cual es el tipo de techumbre, con tirantes decorados con la característica lacería. Eso en los casos más sencillos, pero en otros se han conservado restos de pinturas con palmetas o canecillos de perfil curvilíneo de ascendencia almohade. Un ejemplo es el fragmento conservado en la antigua iglesia de Santo Domingo de Silos, hoy sede del Archivo Histórico Provincial.

³⁶ Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPCO), 16801P, of. 1, t. 30, fols. 167r-168r. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., pp. 109-110.

³⁷ AHPCO, 10298P, of. 33, t. 4, fol. 237v. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., p. 110.

³⁸ AHPCO, 15083P, of. 9, t. 10, fols. 404v-407r. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., p. 135. Publica las condiciones RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: «Artistas exhumados», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 113, 1902, pp. 162-163.

³⁹ DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., p. 102.

⁴⁰ AHPCO, 15299P, of. 7, t. 24, s. fol. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., pp. 149-150.

Los incendios, la ocultación de las techumbres con bóvedas de cañizo, entre otros factores, han contribuido a la mala conservación de estos ejemplares, y, cuando en el siglo XX comenzaron a eliminarse los añadidos barrocos, en numerosos casos tuvieron que reemplazar la techumbre original en su mayor parte. No obstante, gracias a los restos conservados y a la documentación relativa a su elaboración, aunque esta sea escasa, es posible imaginar la dificultad de su ejecución. Así, se constata cómo, aparte del maestro carpintero, junto con su cuadrilla constituida por especialistas, intervenían, una vez se iban terminando de tallar las piezas, los pintores. Se sabe que en 1495 Juan de Burgos concluyó la pintura de la viga (de la techumbre) de la iglesia de Santa Marina cuya decoración había contratado en principio junto con el también pintor Pedro Fernández y su homónimo, Pedro Fernández, carpintero, hijo de Juan de Córdoba, pintor fallecido. El dicho Pedro Fernández se había comprometido a hacer toda la talla de una viga de dos alturas de la viga vieja que ahora está en la dicha iglesia, según como está en una muestra que tiene en su poder, con la excepción de unas figuras que hay entre los pilares de la dicha viga. Se ha de quitar un capitel y una repisa. Acordaron que Juan de Burgos y Pedro Fernández den toda la madera, clavos y engrudo. Cobrarían por la talla siete mil maravedíes⁴¹. Finalmente tuvo que terminar la pintura Juan de Burgos solo, porque el pintor Pedro Fernández rescindió el contrato⁴².

La pervivencia de la estética islámica en la Córdoba cristiana se hace notar, al igual que en otros múltiples aspectos, en el de los motivos decorativos. Así, las ordenanzas de pintores de la ciudad, de 9 de octubre de 1493⁴³, establecían que cuando un oficial quería examinarse para conver-

⁴¹ AHPCO, 14134P, of. 14, t. 29, cuad. 19, fols. 28v-30r. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., p. 24.

⁴² AHPCO, 14133P, of. 14, t. 28, cuad. 2, fol. 42v-43r. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., pp. 24-25. El mismo año Pedro de Sevilla entró como aprendiz con el pintor Pedro Fernández (AHPCO, 14133P, of. 14, t. 28, cuad. 10, fol. 29. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., p. 25). Y en 1500 lo hizo Juan de Cañete, para que Pedro Fernández le enseñara el oficio en cinco años (AHPCO, 13672P, of. 18, t. 7, fols. 185v-186. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., p. 30). El motivo de la rescisión pudo ser el prestigio que estaba alcanzando Pedro Fernández. Lo constatan las noticias sobre aprendices interesados en formarse en su taller, como acabamos de ver, así como el convertirse en el suegro del célebre Alejo Fernández (AHPCO, 14138P, of. 14, t. 33, cuad. 11, fol. 23v. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., p. 29).

⁴³ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel; CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo; LÓPEZ RIDER, Javier; CRIADO VEGA, Teresa; GARCÍA MARTÍNEZ, Antonio M.^º C.: *El libro primero de Ordenanzas del Concejo de Córdoba. Edición y estudio crítico*. Sociedad Española de Estudios Medievales. Madrid, 2016, pp. 260-261.

tirse en maestro tenía que hacerlo ante los dos maestros pintores y los dos veedores elegidos para ello y, si quería especializarse en el «arte de lo morisco», debía demostrar que sabía preparar el «engrudo», o sea, la cola, para una obra de calidad, así como el aparejo necesario [la preparación o imprimación] para la madera sobre la que había de trabajar, «e que sepan sy es debuxador de tauriques, sy lo sabe debuxar e labrar de colores». Por tanto, para un pintor «de lo morisco» daban por sentado que debía saber dibujar el ataurique y aplicarle colores, y aquí se evidencia la importancia que se concedía al conocimiento del lenguaje de la policromía, que en el mundo islámico es tan apreciada por formar parte esencial de su estética.



Il. 5. M.^a Ángeles Jordano Barbudo. Tablilla con decoración de cardinas correspondiente a un alfordón de perfil conopial perteneciente a un alfarje. Convento de Santa Clara de la Columna. Belalcázar (Córdoba)

Prosiguen las pruebas que habían de hacerse al oficial examinado con la comprobación de «sy es señalador de lazo e lo sabe señalar e labrar [pintar] de colores e antranxrán»⁴⁴. En este caso, se requería que el pintor supiera trazar el diseño de la lacería y aplicar tanto los colores como lo que suponemos que serían los perfiles de las figuras o contornos y dintornos en color negro, aplicado con carbón básicamente. Esta técnica en el proceso

⁴⁴ Quizás «antranxrán» se refiera al carbón, utilizado para dibujar los contornos y dintornos de las figuras que luego se rellenaban con colores.

del dibujo de los motivos decorativos en las techumbres estuvo muy generalizada (il. 5)⁴⁵.

Otro requisito es que supiera «labrar follajes esañados e relevados en madera, asy en obras de casas como de puertas»; es decir, pintar motivos vegetales —sobre todo, hojas— que hubiesen sido realizados en relieve sobre madera. Aquí se aprecia, en primer lugar, la importancia de la madera como material de amplio uso en arquitectura (obras de casas y puertas), y, segundo, su dependencia de la pintura, es decir, no se entendía que la madera que fuera a ser vista no recibiera policromía. Esto se aprecia aun en la actualidad en las medinas de Marruecos, donde las casas moriscas o neomoriscas conservadas mantienen puertas, techos y una gran diversidad de muebles de madera con decoración pictórica realizada con colores deslumbrantes. Lástima que unas puertas grandes «que lucen en sus centros las armas de los Fernández de Córdoba, y todo lo demás semeja atauriques geométricos» que había en el convento de Capuchinas de Córdoba hayan desaparecido⁴⁶. Es posible que fueran las que daban paso al llamado «salón del conde» desde el patio principal.

Era, asimismo, importante que el pintor fuera capaz de organizar bien la composición de los dibujos, como refleja la exigencia de que supiera «labrar follajes en alyzeres e sy los sabe ordenar». El alicer es una tabla que se dispone entre los canes y los tirantes de una armadura, a modo de forro sobre el arrocabe, y sirve para ocultar el encuentro de la parte superior de los muros con la techumbre. Esta disposición reglamentaria encierra interés porque refleja el destacado papel que jugó la simetría en los diseños islámicos, detrás de lo cual está omnipresente el dominio de las matemáticas, la geometría y el álgebra por parte de los científicos musulmanes.

Estos diseños fueron adaptados posteriormente a los sucesivos estilos tras la conquista cristiana resultando un interesante arte de hibridación que, si bien comúnmente se denomina mudéjar, siguió dando frutos tras la conversión de los musulmanes al cristianismo (moriscos). Esto explica que en el examen se exigiera al oficial que demostrara cómo «aparejar e dorar en cubos e razymos, e en copas, e que pertenesce a lo morisco». Dichos cubos, racimos y copas son términos referidos a la realización de las piñas

⁴⁵ Proceso que se puede seguir en algunas tablas del convento de Santa Clara en Belalcázar (JORDANO BARBUDO, M.ª Ángeles. «La libertad del artista frente al comitente. Dibujos ocultos de principios del XVI en los alfarjes de las clarisas de Belalcázar (Córdoba)», en *Actas del XIII Simposio Internacional de Mudejarismo*. Centro de Estudios Mudéjares. Teruel, 2017, pp. 105-107.

⁴⁶ Rafael Ramírez de Arellano las llegó a conocer (RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: «Ordenanzas de pintores existentes en el Archivo Municipal de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 33, 1915, p. 33).

de mocárabes en sus distintas apariencias (cubos: racimos de mocárabes cóncavos o rehundidos formando oquedad; racimos: piñas de mocárabes pinjantes; y copas, término que no se encuentra, pero que quizás se refiera a mocárabes pinjantes con forma hemiesférica convexa). Lo usual es que estas formas fueran realizadas en madera o yeso, pero en cualquier caso la mano del pintor era esencial. Muchas de estas piñas se doraron para dar mayor vistosidad y riqueza a las techumbres.

En relación con la pintura a lo morisco de techumbres de iglesias y «casas de caballeros e otros», queda establecido en las ordenanzas que se haga usando como aglutinante cola de pergamino⁴⁷ o de vacas, y que se prepare el soporte con una mano de yeso «vivo» o grueso, o sea el que reacciona en contacto con el agua y fragua⁴⁸, y, una vez bien encoladas y dadas las imprimaduras de colores con mezcla de yeso para lo que iba a ir en colorado, anaranjado y verde, se doblaban estos colores con «buen bermellón⁴⁹ e azarcón⁵⁰ e buen naranjado fino con poca mescla e buen verde jalde⁵¹ e buen cardenillo⁵² e buen albayalde⁵³ e añil⁵⁴ e sangre de drago»⁵⁵ para después aplicar barniz de grasa⁵⁶. En las obras en que se vaya a aplicar oro, que este se asiente siguiendo la misma técnica que se indica en estas ordenanzas para los retablos, con los mismos aparejos, e igual para el azul fino⁵⁷. Concretamente, la ordenanza 9ª para aplicación de oro en los retablos señala que este ha de ser fino y bruñido⁵⁸. Especificaba la normativa

⁴⁷ Se prefería el engrudo o cola de pergamino al de vaca por ser de mayor calidad a tenor de su pureza y posiblemente fuerza (SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita: «Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas», *Pátina*, 10-11, 2001, p. 4).

⁴⁸ Por oposición al yeso mate que viene de la expresión «matar» el yeso, porque se elimina su capacidad de reaccionar nuevamente al entrar en contacto con el agua (*Ibid.*, p. 5).

⁴⁹ Proviene del sulfuro de mercurio, de ahí el color rojizo.

⁵⁰ Pigmento obtenido del minio que da un color naranja encendido.

⁵¹ Verde claro tirando a amarillo. En España se utilizaba el término «jalde» para referirse al oropimente o amarillo real (cfr. SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita: «Aportaciones...», *op. cit.*, p. 9).

⁵² Azul verdoso parecido al turquesa, derivado del cobre.

⁵³ Blanco de plomo.

⁵⁴ Índigo (cfr., SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita: «Aportaciones...», *op. cit.*, p. 11).

⁵⁵ De color rojo oscuro.

⁵⁶ Probablemente barniz de sandárica o goma de enebro, que en aquel entonces se denominaba «grasa» y servía para dar lustre (cfr., SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita: «Aportaciones...», *op. cit.*, p. 3).

⁵⁷ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel et al.: *El libro primero de Ordenanzas...*, *op. cit.*, p. 265. Ord. 17.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 263. Ord. 9.

que para hacer las mezclas de las pinturas con yeso se utilizase yeso bueno y no se echase este en demasía y que no se barnizase con resina sino con grasa⁵⁹.

La preocupación porque los colores permanecieran en el tiempo se observa en la indicación de moler bien los pigmentos y de dar «emprimaduras» o varias capas para garantizar la intensidad de los colores y su perdurabilidad. Sobre esos estratos se aplicaban ya los pigmentos de mayor calidad que eran los visibles, de ahí que se adjetiven todos con la palabra «buen» («buen bermellón», «buen naranjado fino», etc.).

Un tratamiento específico reciben los aliceres, que se pintaban al fresco. Como apuntábamos, son las tablas que forran el arrocabe de las armaduras para evitar que se viera la parte superior de la fábrica en su encuentro con la techumbre. Su ubicación hacía de los aliceres uno de los elementos más visibles, por lo que las ordenanzas mandan que

por quanto en esta pyntura non puede aver engaño, porque se pynta con colores muy baxas⁶⁰, como acofayra⁶¹ e almagra e prieto⁶², e porque estas resciben la cal en sy tenpladas con agua e albayalde para esta obra hazer de cal, porque esta tal permanece; e seyendo desto otro morirse e tornarse a negro⁶³, e en logar de bermellón se pone azarcón; pero sy algund azul fino⁶⁴ o verde cardenillo ovyeren de poner, primero dexten secar la cal e verde aroly⁶⁵; e lo azul que lo den con su temple de huebos⁶⁶.

A la vista de que en las ordenanzas se penaba con multa de mil maravedíes a aquellos pintores que hicieran obras de madera y pintura diciendo que eran carpinteros, parece que esto debió ser práctica común, de lo que

⁵⁹ *Ibid.*, p. 265. Ord. 18.

⁶⁰ Colores baratos, según SANTOS GÓMEZ y SAN ANDRÉS MOYA: «Aportaciones...», *op. cit.*, p. 13.

⁶¹ Acofayra viene del árabe *çofar*. Es ocre amarillo (SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita: «Aportaciones...», *op. cit.*, pp. 11-12).

⁶² Es decir, ocre amarillo, rojo y negro. El prieto se obtiene del negro de carbón o del negro de huesos; el bermellón de sulfuro de mercurio.

⁶³ El albayalde o blando de plomo puede sufrir un proceso de oxidación que lo oscurece.

⁶⁴ Posiblemente el azul fino se refiera a la azurita (SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita: «Aportaciones...», *op. cit.*, p. 5).

⁶⁵ Posiblemente se refiera a verde aplicado con la técnica «aboly» o al óleo, por derivar posiblemente del latín *ab olii* al utilizarse el aceite como aglutinante de los pigmentos (SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita: «Aportaciones...», *op. cit.*, p. 5).

⁶⁶ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel *et al.*: *El libro primero de Ordenanzas...*, *op. cit.*, p. 265. Ord. 19.

«se a seguido e sigue grande daño al pueblo»⁶⁷. La normativa venía, así, a dar respuesta a tal abuso.

Por supuesto que con el paso del tiempo las armaduras de par y nudillo también recibieron las influencias italianas con amplia aceptación, como demuestra el ejemplar de la nave central de la iglesia conventual de San Pablo, fechada en 1532, o la del antiguo hospital de Jesús Crucificado, por citar algunos ejemplos. Las ordenanzas de pintores de Córdoba no fueron ajenas en modo alguno a estos cambios⁶⁸. En tanto que las primeras, aprobadas en 1493, apenas tuvieron eco, las segundas, de 1543, muestran una diferencia clara: mientras en aquellas se aludía al «arte de lo morisco», en estas últimas ya se habla de los «romanos, brutescos, escudos y armas» que se pintan, por lo general, en paredes y maderas⁶⁹. Esto se ve en las condiciones estipuladas en el contrato para la realización de la techumbre de San Nicolás de la Villa, ya mencionada, donde se dice:

Iten es condicion que el friso del alquitrave ha de tener «un romano muy bien hecho» con muy buenos colores el campo de dorado y colorado á mitades y la moldura alta y baja de un jaspe de buen color repartido á de un arte [...] ⁷⁰.

De este contrato interesa destacar, asimismo, la técnica para aparejar o preparar la madera:

Háse de dar una mano de engrudo⁷¹ y después de seca se han de dar dos manos de yeso vivo muy delgado y luego raído y dado una mano de engrudo sobre el aparejo algo fuerte para que luzcan los colores⁷².

Es decir, había que adobar la madera con varias manos de engrudo y yeso «raído» [lijado] para que quedase la superficie más fina y lisa a fin de

⁶⁷ PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *Las Ordenanzas de carpinteros...*, op. cit., p.134.

⁶⁸ URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modelos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Universidad de Córdoba, 2001, p. 115.

⁶⁹ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel et al.: *El libro primero de Ordenanzas...*, op. cit.

⁷⁰ AHPCO, 15083P, of. 9, t. 10, fols. 404v-407r. Las comillas son nuestras. Las condiciones están firmadas por el pintor Baltasar del Águila. RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: «Artistas exhumados», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 113, 1902, p. 163 (reproduce las ordenanzas de pintores de 1493 y las de 1543). DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., p. 135.

⁷¹ Engrudo es sinónimo de cola (SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita: «Aportaciones...», op. cit., p. 4).

⁷² AHPCO, 15083P, of. 9, t. 10, fols. 404v-407r. Las comillas son nuestras. Las condiciones están firmadas por el pintor Baltasar del Águila. RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: «Artistas exhumados...», op. cit., p. 163. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., p. 135.

recibir bien los colores, los cuales mantienen los tonos vivos que establecían las ordenanzas del siglo XV:

Entiéndese que en los paños han de ir las cuentas repartidas dos colores naranjado y colorado y el campo azul que esté hecha de buenos colores buen azul fino con buen engrudo⁷³.

Estas nuevas ordenanzas surgidas a mediados del XVI establecían que los pintores podían pintar «al fresco o al óleo e a zaquizamíes⁷⁴ e otras qualquiera maderas que se suelen pintar de romanos y cintas con escudos y armas»⁷⁵, lo que ya nos habla de una entrada plena de las modas italianas.

El gusto por las techumbres pintadas no era exclusivo del ámbito eclesiástico; se extendió también a los particulares, como revela la obligación contraída por escritura otorgada en 1486 por Juan de Córdoba, pintor, hijo de Pedro García, pintor, difunto, y por Bernardino Rodríguez, pintor, hijo de Alfonso Rodríguez, armero, vecinos de la collación de San Pedro, de pintar la techumbre y la puerta de la casa de don Martín de Córdoba, frente a la iglesia de San Salvador, por tres mil cuatrocientos maravedíes⁷⁶.

Un siglo más tarde se constata la pervivencia de los mismos gustos entre la oligarquía local. En este caso, se trata de don Pedro de Cárdenas, caballero veinticuatro, quien en 1578 acudió al pintor Juan de Robles para que pintara la armadura alta y recámara de sus casas principales, además de una sala baja con su recámara y portal⁷⁷.

Las ordenanzas establecen el periodo de formación de un aprendiz de carpintero y los documentos notariales dejan entrever que el aprendizaje se realizaba en talleres donde entraban los mozos gracias a una red de contactos que funcionaba plenamente y que era compartida especialmente por

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Se entiende por zaquizamí «cada uno de los huecos que dejan los maderos con que se forma el techo artesonado» (DICTER. Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento. M^a Jesús Mancho Duque (dir.), Ediciones Universidad de Salamanca. <<http://dicter.usal.es/>> [fecha de consulta: 28/03/2020]. En el *Diccionario Histórico del Español* encontramos que el término admite dos acepciones. Puede significar desde una pequeña cámara hasta un tipo de techo de madera. R. Ramírez de Arellano, refiriéndose a la cubrición de la nave central de San Nicolás de la Villa, habla de zaquizamí o artesonado (RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: «Artistas exhumados...», *op. cit.*, p. 35).

⁷⁵ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: «Ordenanzas de pintores existentes en el Archivo Municipal de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 33, 1915, pp. 35 y 44.

⁷⁶ AHPCO, 14115P, of. 14, t. 19, cuad. 4, fol. 10r. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁷ AHPCO, 14607P, of. 12, t. 41, fol. 763.

carpinteros y pintores, lo que evidencia la estrecha relación entre ambas profesiones y algunas más. Así, en 1471 Juan de Ciudad Real, hijo de Juan Sánchez, zapatero, entró de aprendiz con Juan López, carpintero, hijo de Fernando López, pintor, para que le enseñase el oficio en el plazo de cuatro años⁷⁸.

Como decíamos, la madera más utilizada en Córdoba para la edificación fue la de pino procedente de la Sierra de Segura ya desde época islámica⁷⁹. En época cristiana se prohibió cortar encinas, alcornoques y guadaperos (peral silvestre), aunque los madereros, aladrereros y carpinteros quedaron autorizados para cortar algunos de estos⁸⁰. En 1580 se pagaron 2.060 reales por cuarenta pinos, a 51,5 reales cada uno, que estaban en Aldea del Río⁸¹, destinados a la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Bujalance. De la documentación se desprende que fueron empleados en la construcción de la nueva sacristía que, según las Visitas Generales, estaba junto al ábside del evangelio y era «muy grande y quadrada nueva, que aún no estaba enluzida y poco há que se enladrilló con buen techo de madera de pino labrada»⁸². Las naves del primer templo parroquial, obra atribuida a Hernán Ruiz I⁸³, debieron estar cubiertas con madera, pues en 1520 Lorenzo Fernández, pintor, vecino de Córdoba, declaraba haber recibido del vicario de la iglesia de Bujalance 2.000 mrs para terminar de dorar la viga (techumbre)⁸⁴. Estas se reemplazarían entre 1569 y 1571, al

⁷⁸ AHPCO, 14110P, of. 14, t. 7, cuad. 3, fols. 5r-6r. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., p. 11.

⁷⁹ CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo: *Los oficios medievales. Tecnología, producción, trabajo*. Ed. Síntesis. Madrid, 2017, p. 110. CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo: «Estampas de un paisaje medieval desaparecido: El río y la vida urbana en la Córdoba del siglo XV», *Córdoba en la Historia: la construcción de la urbe*. Córdoba, Ayuntamiento, p. 234.

⁸⁰ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: «Ordenanzas del Concejo de Córdoba (1435)», *Historia. Instituciones. Documentos*, 2, 1985, p. 257.

⁸¹ Archivo General Obispado de Córdoba (AGOC): *Visitas Generales*. Bujalance, 1580, ff. 250r-251r. Junto al río Madera, en Segura de la Sierra (Jaén). NIETO CUMPLIDO, Manuel: *Documentos para la Historia del Arte en Córdoba*, t. 1, p. 18. Córdoba, 1972 (inédito). Agradezco al autor su autorización para consultar esta obra.

⁸² AGOC. *Visitas Generales*. Bujalance, 1590, fol. 1r. NIETO CUMPLIDO, Manuel: *Documentos para la Historia del Arte...*, op. cit., t. 1, p. 21. Córdoba, 1972 (inédito).

⁸³ ORTIZ JUÁREZ, Dionisio; BERNIER LUQUE, Juan; NIETO CUMPLIDO, Manuel; LARA ARREBOLA, Francisco. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, t. 1, Diputación. Córdoba, 1981, pp. 272-273. En 1556 Hernán Ruiz II se comprometió a rehacer las tres naves, que en 1571 se estaban cubriendo nuevamente con madera, aunque hoy lo que se ven son las bóvedas barrocas. Quizás las techumbres estén aún, ocultas, por encima de las barrocas.

⁸⁴ AHPCO, 14148P, of. 14, t. 48, fol. 152. DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores...*, op. cit., pp. 41-42.

cubrirse el nuevo cuerpo de tres naves proyectado por Hernán Ruiz II, por Bartolomé Muñoz Penas, carpintero, quien cobró 24.632 mrs por los 180 artesones que labró «para el enmaderamiento de la dicha iglesia con que se acabó de hazer todo el enmaderado, a ocho reales cada artesón»⁸⁵.

El caso de Bujalance es paradigmático. Lo expuesto anteriormente refleja cómo los nuevos gustos fueron imponiendo nuevas soluciones para la carpintería. Es muy posible que Hernán Ruiz I proyectara una armadura de par y nudillo para la nave central y colgadizos en las laterales, siguiendo el modelo de las parroquiales de la capital cordobesa, pero al hacerse cargo su hijo de las obras, seguramente por necesidad de ampliación del templo ante el crecimiento de la población, como venía siendo habitual en otros municipios, introdujo los artesonados renacentistas al correr ya el tercer cuarto del siglo XVI. Bujalance pudo llevarlo a cabo y al menos nos queda un testimonio documental certero. En otros municipios, quizás ante el coste que suponía, no se llegó a hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- AL-IDRISI: *Description de la Grande Mosquée de Cordoue*. Argel, 1949.
- CALVO CAPILLA, Susana: «La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones». *Goya*, 2008, 323, pp. 89-106.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo: «Comunicaciones, transportes y albergues en el reino de Córdoba a fines de la Edad Media», en *Historia, Instituciones, Documentos*, 1995, 22, pp. 87-118.
- _____ «Estampas de un paisaje medieval desaparecido: El río y la vida urbana en la Córdoba del siglo XV», en *Córdoba en la Historia: la construcción de la urbe*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1999, pp. 225-238.
- _____ *Los oficios medievales. Tecnología, producción, trabajo*. Madrid, Ed. Síntesis, 2017.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo; LÓPEZ RIDER, Javier; CRIADO VEGA, Teresa; GARCÍA MARTÍNEZ, Antonio M.^a C.: *El libro primero de Ordenanzas del Concejo de Córdoba. Edición y estudio crítico*. Madrid, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2016.
- DE LA TORRE Y DEL CERRO, José: *Registro documental de pintores cordobeses; ordenación e índices: Dionisio Ortiz Juárez, María José Rodríguez López*. Córdoba, Diputación, Colección Textos para la Historia de Córdoba, 1988.

⁸⁵ ORTIZ JUÁREZ, Dionisio *et al.*: *Catálogo artístico y monumental...*, *op. cit.*, pp. 298-299, nota 27; citando Archivo Parroquial de Bujalance, Sec. Visitas Generales, 20 abril, 1571.

- DICTER: *Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento*. María Jesús Mancho Duque (dir.), Ediciones Universidad de Salamanca. <<http://dicter.usal.es/>> [fecha de consulta: 28/03/2020].
- ESCOBAR CAMACHO, José Manuel: *Córdoba en la Baja Edad Media. Evolución urbana de la ciudad*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1989.
- GIRAULT DE PRANGEY, Philibert Joseph: *Mosquée de Cordoue*. París, 1839.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: «Ordenanzas del concejo de Córdoba (1435)», en *Historia, Instituciones, Documentos*, 1975, 2, pp. 189-316.
- HERRERO ROMERO, Sebastián: *De lo original a lo auténtico. La restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba durante el siglo XX*. Córdoba, Ed. Cabildo Catedral de Córdoba, 2017.
- JORDANO BARBUDO, M.^a Ángeles: «The Survival of Andalusí Artistic Formulas in the Time of Hernan Ruiz I». *Arts*, 2018, 7, 37, pp. 1-18; doi:10.3390/arts7030037.
- _____ «The transformation of Cordoba in the late fourteenth century: from palaces to convents», en *La Città Altra*. Nápoles, Università di Napoli Federico II. CIRICE, 2018, pp. 163-170.
- _____ «La libertad del artista frente al comitente. Dibujos ocultos de principios del XVI en los alfarjes de las clarisas de Belalcázar (Córdoba)», *Actas del XIII Simposio Internacional de Mudéjarismo*. Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2017, pp. 101-110.
- _____ *El mudéjar en Córdoba*. Córdoba, Diputación Provincial, 2002.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Madrid, Ed. Cátedra, 2000.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel: *Documentos para la Historia del Arte en Córdoba*, t. 1. Córdoba, 1972 (inédito).
- _____ *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Cajasur, 1998.
- NUERE MATAUCO, Enrique: «La carpintería en España y América a través de los tratados», en Henares, Ignacio y López Guzmán, Rafael (eds.): *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Granada, Universidad de Granada, 1993.
- ORTIZ JUÁREZ, Dionisio; BERNIER LUQUE, Juan; NIETO CUMPLIDO, Manuel; LARA ARREBOLA, Francisco: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, t. 1. Córdoba, Diputación Provincial, 1981.
- PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *Las Ordenanzas de carpinteros del concejo de Córdoba (siglos XV-XVI). Estudio documental*. Córdoba, Asociación Arte, Arqueología e Historia, ed. Don Folio, 2019.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: «Artistas exhumados». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1902, 113, pp. 158-164.

- «Ordenanzas de pintores existentes en el Archivo Municipal de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 33, 1915, pp. 29-111.
- SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita: «Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas». *Pátina*, 10-11, 2001, pp. 266-285.
- TOAJAS ROGER, María Ángeles: *Carpintería de tradición mudéjar en la arquitectura española: Diego López de Arenas*. Tesis doctoral. Director: Jesús Hernández Perera, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modelos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.