

Un novedoso enfoque del esgrafiado mudéjar y de la pintura “de lo morisco” en Segovia

A new approach of mudejar sgraffito and “de lo morisco” painting in Segovia

RAFAEL RUIZ ALONSO

*Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Segovia
Ruiz.rafael188@gmail.com*

Recibido: 06/08/2014

Aceptado: 23/10/2014

Resumen

El esgrafiado mudéjar y la pintura “de lo morisco” han sido estudiados siempre por separado, quedando así relegado un aspecto tan interesante como son los vínculos y asociaciones entre diferentes técnicas artísticas. Se trata de un contexto especialmente fructífero en Segovia y su provincia, que permite observar sus antecedentes en el marco de la arquitectura islámica andalusí y norteafricana, su especial desarrollo en lo mudéjar y su ulterior asimilación por parte de la arquitectura popular, antes de que el esgrafiado se convierta en uno de los caracteres idiosincrásicos que más definen a la arquitectura segoviana contemporánea.

Palabras clave

Esgrafiado, pintura “de lo morisco”, arquitectura popular, mudéjar.

Abstract

The mudejar sgraffito and the "de lo morisco" painting have been studied always separate, leaving thus relegated an appearance so interesting as are the links and associations between different artistic technicals. It's an especially fruitful context in Segovia and its province, which allows to observe it's background in the context of Andalusian and Northern Africa Islamic architecture, its special development in the Mudejar art and its further assimilation by traditional architecture, until the Sgraffito becomes one of the idiosyncratic characters that defines contemporary Segovia's architecture.

Keywords

Sgraffito, "de lo morisco", painting, traditional architecture, Mudejar.

Referencia normalizada: RUIZ ALONSO, RAFAEL (2014): "Un novedoso enfoque del esgrafiado mudéjar y de la pintura "de lo morisco" en Segovia". *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 6 (octubre), págs. 27-60. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1.- Introducción. 2.- Problemas sin resolver. 3.- Conceptos técnicos. 4.- Pinturas y esgrafiados combinados en la decoración islámica. 5.- Pintura y esgrafiado en el mudéjar segoviano. 6.- De la arquitectura culta a la popular. 7.- Epílogo. 8.- Bibliografía.

1. Introducción.

Una de las peculiaridades más evidentes de la arquitectura segoviana es su apego a un revestimiento mural específico que conocemos como "esgrafiado", procedimiento artístico que suele emplearse fundamentalmente para ejecutar una ornamentación de tipo geométrico, seriada, tapizante y plana, aplicada mayoritariamente a fachadas, patios y zaguanes, aunque en menor medida puede hallarse también al interior de espacios domésticos y religiosos. Se trata de un fenómeno fuertemente enraizado, cuyo recorrido histórico nos lleva desde el medievo hasta el día de hoy, con una asombrosa fidelidad a los mismos procedimientos artesanales¹ y a idénticos principios estéticos (fig. 1).

¹ Sólo en parte transformados por los morteros industriales y la moderna maquinaria.

Gracias al apoyo del Instituto de Cultura Tradicional “Manuel González Herrero” y de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, he podido constatar circunstancias semejantes en otras latitudes, donde el esgrafiado se manifestó con largueza en un momento histórico determinado, imprimiendo su particular huella durante siglos: en Marrakech continúan elaborándose decoraciones de bandas paralelas y entrelazos que remiten a lo almohade; la ciudad de Praga reutilizó ampliamente el procedimiento y el tipo de decoración que se había prodigado durante el renacimiento en edificios de los siglos XIX y XX; en México, modernas “ajaracas”² repiten modelos y maneras del llamado “barroco en argamasa”; las fórmulas concretas que fueron caracterizando escuelas regionales durante los siglos XVI y XVII, se han perpetuado, con sus respectivas personalidades, en la arquitectura popular extremeña, suiza (cantón de los Grisones) o alemana (estado de Hesse); los esgrafiados catalanes de muchas poblaciones aún siguen realizándose en términos de decoración rococó o noucentista... Aunque en algunos lugares esta continuidad se benefició del empuje de los historicismos, lo cierto es que mayoritariamente tuvo más influjo en tales procesos la asimilación del esgrafiado al especial carácter y a las señas de identidad de cada una de estas zonas; no en vano, el esgrafiado se nos aparece en ellas con tan diferentes semblantes, que para el no iniciado resulta difícil descubrir que se encuentra ante variantes técnicas y ornamentales de un mismo procedimiento artístico.



Fig. 1
Agrupación de fachadas esgrafiadas en la Calle Real de Segovia
(Foto R. Ruiz)

² Con este vocablo se conoce popularmente a los esgrafiados en México.

2. Problemas sin resolver

Resulta obligado preguntarse acerca de las singularidades que ofrece el esgrafiado en el área que nos ocupa, aun reconociendo que fuera de sus límites es posible encontrar manifestaciones similares, eso sí, sin una presencia tan sustancial en el urbanismo de ciudades y pueblos. Jules Gailhabaud, George Edmund Street o Francisco Alcántara se cuentan entre las primeras personalidades que vincularon las manifestaciones segovianas con la sensibilidad islámica en general, pero Vicente Lampérez fue más preciso al afirmar que “en las regiones abulense y segoviana, hay esgrafiados de carácter gótico mudéjar [...] en edificios conocidamente del siglo XV...” (Lampérez y Romea, 1922: 163); rebatía así, uno de los más recalcitrantes errores de la bibliografía, en la que aún sigue defendiéndose un origen italiano y renacentista para nuestra técnica. Al igual que Lampérez, un sector del mundo científico peninsular apostó por el carácter mudéjar del exiguo número de ejemplos medievales que se iban señalando en Castilla (fundamentalmente en Segovia), aunque sin aportar antecedentes en lo islámico (Lozoya, 1921: 4-5; Lozoya, 1967: 311; Alcántara, Peñalosa, Bernal, 1971: 8-10, 13-14 y 28; Jiménez, 1977: 7-8; Feduchi, 1986: 262; V.V.A.A., 1988: 121). No queremos contradecir con esta observación a Gonzalo Borrás Gualís, cuando critica de algunos investigadores su negativa a reconocer el carácter mudéjar de un determinado monumento por no advertirse en él una suficiente islamización (Borrás, 2000: 41-43), pero creemos que, sin ese componente, lo lógico hubiera sido preguntarse si el esgrafiado fue una creación propiamente mudéjar, interrogante que nunca llegó a formularse. De una forma intuitiva se dio por sentado que debía haber esgrafiados islámicos y sólo el portugués Vergílio Correia intentó conciliar esta hipótesis con la opinión generalizada filoitaliana, interpelando retóricamente, sin más certeza que su propia convicción, “¿Qué región sufrió más la influencia sarracena que Sicilia, cuya capital, Palermo, alcanzó bajo el dominio sarraceno sus periodos de esplendor?” (Correia, 1937: s.p.). Lo más inexplicable de esta extraña circunstancia ha sido el hecho de que las escasísimas pruebas que ha aportado la investigación sobre la existencia de esgrafiados islámicos, apenas sí se han tenido en cuenta. Leopoldo Torres Balbás hizo referencia a unos restos en la alcazaba de Málaga que no hemos llegado a conocer (Torres Balbás, 1949: 373-374). Jose Augusto Correia de Campos añadió algunas cons-

trucciones domésticas en Marruecos y un muro de la Alcazaba de Granada, pero quiso incluir también en el listado a ciertos edificios portugueses y españoles que creía de origen musulmán, pero que en realidad respondieron a impulsos cristianos (Correia de Campos, 1965: 125 y ss.). José Corral, además de estudiar la pervivencia del esgrafiado en la ciudad mauritana de Walata, afirmó de los estucos aparecidos en Medina Elvira (Granada) que correspondían a los esgrafiados andalusíes más antiguos (Corral, 1985: 206 y ss.), opinión a la que nos adherimos en su momento, aportando por nuestra parte algunas evidencias más en Marruecos (Ruiz Alonso, 1988: 93-94). Basilio Pavón Maldonado ha mencionado con cierta ambigüedad la decoración de la Qubba al-Bārūdiyyīn de Marrakech, incluyéndola tanto en el ámbito de la decoración agramilada, como en la esgrafiada (Pavón Maldonado, 2005: 721). Pedro Gurriarán Daza y Samuel Márquez Bueno han señalado la presencia de “esgrafiados de formas orgánicas y geométricas” en la Alcazaba de Almería (Gurriarán, Márquez, 2009: 250).

Otros muchos especialistas han estudiado esgrafiados islámicos sin atreverse a identificar la técnica que se traían entre manos, recurriendo en sus trabajos a expresiones de lo más variopinto –a veces terriblemente equívocas– para describirlos. Este fenómeno viene de muy atrás, como ya observó Salvador Bernal Martín al analizar el artículo que Francisco Alcántara había publicado en 1909 sobre este procedimiento en Segovia, en el que “nada dice del esgrafiado, limitándose a referirse al revoco que en una ocasión, denomina estuco” (Alcántara, Peñalosa, Bernal, 1971: 25, n. 21). De ello se deriva el caos que gobierna una parte importante de los estudios sobre los revestimientos murales islámicos y mudéjares, donde se confunden con frecuencia esgrafiados, encintados, agramilados, grafitos, yeserías, pinturas, etc. Añadamos otra rémora más a la comprensión de este complejo panorama: a pesar de que estas técnicas mantenían una estrecha relación y de hecho podían combinarse en los trabajos decorativos, la investigación se ha empeñado en tratarlos por separado, impidiendo así obtener una correcta y objetiva visión de conjunto, no sólo de la propia arquitectura, sino también de sus mismos hacedores, ya caracterizados desde hace mucho tiempo como artífices versátiles, capaces de manejarse en muy diferentes registros constructivos y decorativos dentro de un mismo edificio.

Estos problemas, aún por resolver, son los que afrontaremos a lo largo de estas páginas, acotando nuestro campo de acción a un aspecto nunca tratado monográficamente en relación al esgrafiado en Segovia, como son sus vínculos y asociaciones con la pintura mural. Se trata de un contexto especialmente fructífero que permite observar sus antecedentes en el marco de la arquitectura islámica andalusí y norteafricana, su especial desarrollo en lo mudéjar y su ulterior asimilación por parte de la arquitectura popular, todo lo cual hace de este fenómeno un hilo conductor realmente apreciable para entender los mecanismos de asimilación del esgrafiado al resto de caracteres idiosincrásicos que definen la arquitectura segoviana.

3. Conceptos técnicos.

La pintura de tradición islámica en Segovia ha tenido un importante eco desde el siglo XIII, viniendo a constituir uno de los capítulos fundamentales de su arte mudéjar (Fig. 2). A M^a Carmen Lacarra Ducay y a Carmen Rallo Gruss se debe el hallazgo de los términos con los que en el siglo XV se conocía a este tipo de pinturas, llamadas “de lo morisco” o “de echar cintas” (Rallo Gruss, 1999: 38), si bien su uso se retrotrae en la península hasta el califato cordobés, y aún subsiste, aunque mermado, en los siglos del barroco, incluso después de la expulsión decretada por Felipe III. Desde el punto de vista técnico, Segovia ofrece una interesante variedad. Como ya afirmaran Enrique Parra o Carmen Rallo (Parra, 1998: 17; Rallo Gruss, 2003: 100), los ejemplares más destacados de la capital fueron ejecutados al fresco, es decir, sobre un revoco de cal y arena, aplicando el color diluido en agua o agua de cal, mientras la argamasa se mantenía aún tierna (debía ser una práctica habitual, puesto que es exigencia de las Ordenanzas de Pintores de Córdoba de 1492, ... *que el pintor de lo morisco sepa labrar bien al fresco*). El proceso de “carbonatación” o “fraguado”, por el cual el revoco endurece y se transforma químicamente, es el encargado de que la pintura pase a formar parte integrante del revestimiento, garantizando su durabilidad y estabilidad. Otro caso distinto fue el del castillo de Coca, donde se empleó yeso, material que no admite su decoración al fresco, por lo que el color requirió para fijarse de un aglutinante. La técnica del fresco necesita de la previa aplicación sobre el muro de varias capas de mortero, siendo la última de ellas la más rica en cal y la que utiliza un árido más fino. Siguiendo una práctica ya constatable desde la anti-

güedad, una vez que el revoco había adquirido cierta consistencia, se pasaba a dibujar la decoración in situ, no empleándose para ello plantillas ni estarcidos, medios auxiliares que aparecerán más tarde. Con mucha frecuencia se trazaban líneas incisas que delimitaban los diferentes campos ornamentales, marcaban subdivisiones internas para apoyar sobre ellas compases, reglas o escuadras, e incluso llegaban a definir las siluetas de los motivos; llamamos a este proceso “grafito inciso”. Después se aplicaba el color. La coloración que domina en todas estas manifestaciones es la de un característico tono rojizo que proviene de un óxido de hierro, conocido como almagre o almagra, del árabe “ma[a]rah”, “tierra roja”. Junto al rojo, el otro color habitual es el negro; más ocasional es el empleo en las latitudes segovianas del ocre y de otros colores susceptibles de aparecer puntualmente en este tipo de pintura, como el azul, el pardo o el verde. El modo de emplear el color fue siempre el mismo, de forma plana y sin matices, conjugando los colores con el blanco del revoco.

Respecto al esgrafiado, dos de sus variantes técnicas nos interesan ahora. Ambos procesos quedaron perfectamente definidos en Segovia durante la segunda mitad del siglo XV, tras numerosos tanteos que arrancan de experiencias ornamentales sobre el llagueado de fábricas de mampostería en el siglo XIII.



Fig. 2.- Pormenor de los zócalos pintados en la Torre de Hércules de Segovia (Foto R. Ruiz)

El “esgrafiado a un tendido”, recibe tal denominación porque en su proceso se aplica una sola capa –o “tendido”– de mortero, cuyo acabado será enlucido, es decir, liso y bruñado. Posteriormente, se pasa a marcar el diseño mediante trazos incisos hasta definir completamente sus siluetas. La última fase consiste en rascar o arañar el fondo de la composición hasta eliminar la fina capa de bruñado, resultando así una textura rugosa. El motivo va a manifestarse, pues, a través del contraste de texturas, de un relieve mínimo, pero también por un cierto cambio de tono en el color, puesto que las zonas bruñidas y superficiales son más ricas en cal y por tanto más claras.

En el “esgrafiado a dos tendidos” se superponen sendos revocos. La última capa recibirá ese pulimentado que hemos descrito, para pasarse después a perfilar igualmente la decoración, pero en dos tiempos: primeramente se definirán, con líneas incisas y muy superficiales, los contornos y detalles del diseño, pero después se recortarán las siluetas con un utensilio afilado, profundizando hasta encontrar el primer tendido. El corte se hará a bisel, ardid que dotará al ornamento de una base mayor al tiempo que permitirá que se desaloje el agua de lluvia. La última fase consiste aquí en retirar selectivamente el segundo tendido del fondo de la composición hasta descubrir el primero. La ornamentación quedará en relieve y con un acabado bruñado que se destaca sobre un fondo rugoso y en profundidad, pudiendo enriquecerse el resultado final si se emplean argamasas con coloraciones diferentes.

4. Pinturas y esgrafiados combinados en la decoración islámica.

La existencia simultánea de pinturas, esgrafiados y grafitos incisos policromados está atestiguada gracias a los fragmentos de zócalos hallados al interior de viviendas en el yacimiento arqueológico de Madinat Ilbira, la urbe más importante de la vega granadina entre los siglos VIII y X, capital de un enorme territorio que fue conocido precisamente como “cora” o provincia de Elvira. Su ocaso fue atribuido por Al-Himyari a la devastación producida “*durante la fitna [guerra civil] y su población se trasladó a Madina Garnata [Granada]*”. Sin embargo, referencias antiguas informan de que hacia el año 1013 un miembro de la dinastía beréber de los “Sinhaya” (Ziríes) llamado Zawi, aceptó el encargo de defender la ciudad; a cambio, sus habitantes se comprometieron a fortificar Garnata. De este modo, lo que en origen pudo ser una

fortaleza, pasó a convertirse en capital del nuevo reino ziri, determinando el paulatino abandono de Ilbira (Malpica Cuello, 2013: 13-31). En cualquier caso, estos datos han servido para establecer una cronología *ante quem* para las evidencias más modernas halladas en el yacimiento.

Nada volvió a saberse de Medina Elvira hasta que en 1842 unos hallazgos llamaron la atención del Liceo Artístico y Literario de Granada, procediéndose a realizar algunas excavaciones, que tendrán cierta continuidad a partir de 1868. Veinte años después, Manuel Gómez Moreno daba cuenta de lo descubierto hasta entonces, puntualizando sobre las viviendas (Gómez Moreno, 1888: 9):

“Algunos suelos estaban cubiertos por losas de piedra franca y otros pintados de color rojo lo mismo que una ancha cenefa que decoraba la parte inferior de las paredes, varias de las cuales conservaban todavía adornos tallados en escayola o solamente pintados de rojo y amarillo que destacaban sobre el blanco de la pared”.

Con posterioridad, Leopoldo Torres Balbás (1942: 124-126) añadiría:

“... Encima del guarnecido de cal se había tendido una capa de yeso pintada de color rojo oscuro; el dibujo, hecho con regla y compás, se señala con una línea rehundida. En varios lugares aparecía levantada la capa superficial de yeso pintado de rojo para destacar el ornato sobre un fondo blanco”.

Manuel Casamar volvió a insistir en el yeso como material de estos revestimientos, siendo contestado por Rallo Gruss bajo la sospecha de que se trataba de morteros de cal y arena (Rallo Gruss, 1999: 231).

La complicidad y amabilidad del director del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada (MAEGR), D. Isidro Toro Moyano, así como de su conservadora, D^a. Encarna Pérez Rodríguez, y restaurador, D. Rafael Gómez Benito, me han permitido estudiar con detenimiento los revocos aparecidos en 1875. Allí se conservan un total de veintidós piezas y conjuntos de fragmentos, distinguiéndose varias técnicas.

Tenemos en primer lugar la decoración pintada, probablemente al fresco, que en ningún fue precedida por una fase incisa. Dentro de este grupo existen piezas sin decoración alguna, presentando un color rojo-almagre uniforme³.

³ Corresponden, según las fichas catalográficas del Museo, al N^o. reg. 452 (que se repite en otros fragmentos), con dimensiones superficiales de 5,5 x ,5 cm., y N^o. reg. 3367 (lleva también el 452), con dimensiones de 6 x 9 cm.

Otras revelan motivos ornamentales difíciles de identificar por sus pequeñas dimensiones, en las que se empleó también un ocre intenso. Por último, hay evidencias que revelan la combinación de la almagra con el color blanco del mortero, como pudo verse en los fragmentos que figuraron en la exposición *Mil años de Madinat Ilbira*, en los que la pintura rojiza rodeaba a un rectángulo blanco⁴.

El segundo procedimiento mezcla grafito inciso y pintura; las líneas grabadas se emplearon con una finalidad auxiliar para definir los campos ornamentales, o por el contrario compusieron directamente el diseño, caso de un ajedrezado⁵; muy similar fue la técnica utilizada en Córdoba sobre la fachada de la mezquita que mira hacia el sahn (de lo que queda algún vestigio entre sus canchillos) y en ella, el interior de la Puerta de las Palmas.



Fig. 3.- Esgrafiado y grafito inciso combinados en un fragmento de zócalo hallado en Madinat Ilbira (Granada). (Foto R. Ruiz)

El último grupo corresponde a los esgrafiados, caracterizados todos ellos por presentar dos tendidos, de color rojo sobre blanco, y un relieve diminuto (Fig. 3). Ornamentalmente, las manifestaciones están presididas por una geométrica simplicidad, carácter que va a predominar en buena parte del esgrafiado islámico y mudéjar: bandas paralelas, dameros, cuadrados subdivididos por una o dos diagonales, combinaciones de circunferencias y círculos grabados y esgrafiados, flores de cuatro pétalos obtenidas con anillos secantes del mismo radio, etc. Otra característica que va a mantenerse durante buena

⁴ N.º reg. 843.

⁵ N.º reg. 1030, de dimensiones 15 x 12 cm.

parte del periodo medieval es el empleo de reglas y compases para construir los diseños, procedimiento que sólo a partir de finales del siglo XV comenzará a convivir con diseños aplantillados. Aunque se constata el mecanismo de reiteración de una misma célula ornamental, no sabemos si su desarrollo llegaba a cubrir enteramente el zócalo o alternaba en él con otros motivos; desconocemos igualmente la forma en que estos zócalos esgrafiados se combinaban con las bandas y suelos pintados que mencionara Gómez Moreno.

También nos movemos en el terreno de la duda con respecto a la Qubba al-Bārūdiyyīn de Marrakech, uno de los pocos edificios almorávides (h. 1117-1120) que ha llegado hasta nosotros. Boris Maslow, probablemente el primero que dio noticia de su hallazgo, no menciona la ornamentación que nos ocupa, seguramente porque estuviera oculta bajo encalados, lo mismo que otras decoraciones (Maslow, 1948: 184). Actualmente, el esgrafiado da la impresión de haber sido restituido o restaurado en exceso⁶, apareciendo sobre las dos bóvedas de la planta baja (Fig. 4). Ambas presentan un concepto decorativo semejante, puesto que se trata de redes ornamentales construidas mediante la repetición de un módulo hasta colmatar toda la superficie disponible y las dos emplean estrellas de seis puntas; en una bóveda, estos elementos prolongan sus lados más allá de los vértices para dar lugar a nuevas estrellas, mientras que en la otra, se combinan con una malla de hexágonos entrelazados. La forma de plasmar la decoración es realmente singular, dado que los motivos se manifiestan a través de un surco rotundo, esgrafiado en profundidad, que determina una decoración en dos planos con la ornamentación en negativo. La pintura juega un activo papel: recalca el diseño, colo-



Fig. 4.- Bóveda esgrafiada al interior de la Qubba al-Bārūdiyyīn de Marrakech. (Foto R. Ruiz)

⁶ Conocemos alguna fotografía en la que no aparece la policromía actual.

reando sus líneas de gris, al tiempo que dinamiza la composición, distribuyendo rítmicamente el rojo y el blanco en el resto de superficies. Tal vez pueda dudarse de la autenticidad del revestimiento de este pabellón, pero lo cierto es que en un arte tan dependiente de lo almorávide como fue el mardanisí, encontramos el mismo concepto de esgrafiado al exterior del Castillejo de Monteagudo (Murcia). Se trata de dos estrellas de ocho puntas que Julio Navarro Palazón y Pedro Jiménez Castillo describieron sin llegar a identificar su técnica (Navarro Palazón, Jiménez Castillo, 1995: 94-95), tratándose en ambos casos de sendos esgrafiados cuyas formas fueron también excavadas; no sabemos si la pintura complementó su apariencia original.

A falta de otras evidencias, la primera obra donde se conjugan a gran escala todas las disciplinas artísticas de las que venimos hablando fue el alminar de la Kutubiya en Marrakech. Allí el grafito inciso recibió pintura para configurar decoración geométrica, epigráfica y fingir aparejo de ladrillo; la pintura cubrió algunos fondos de esgrafiados; el esgrafiado y el alicatado cerámico compartieron el mismo diseño; el encintado de la mampostería fue posteriormente pintado; encintados y esgrafiados se aplicaron a la simulación de sillares... Sin embargo, por separado, algunas de estas especialidades se presentan con personalidad propia, de modo que observamos claramente como la pintura asume las composiciones más complejas y ricas en detalles, mientras el esgrafiado aparece con esa característica imagen que resalta la decoración nítidamente sobre una base amplia y desornamentada, empleando los dos sistemas técnicos que hemos descrito.

Vayamos ahora con la ornamentación esgrafiada, comenzando por el cuerpo inferior del alminar, cuya construcción se inició durante el reinado del califa almohade Abd Al-Mumin (1130-1163). Henri Basset y Henri Terrasse dedicaron varios estudios a este alminar, analizando pormenorizadamente su decoración pintada –por lo que no entraremos en su análisis–, pero describiendo en términos un tanto imprecisos los otros revestimientos que integraron la ornamentación; así lo hicieron, por ejemplo, con un llagueado en realce que trató de dotar a la mampostería de un perfil regular, fingiendo fábrica de sillería, sobre el que puntualizaron que resaltaba aún más en origen al haber recibido pintura de color claro (Basset, Terrasse, 1932: 109 y ss). Ninguna referencia hay en sus escritos al esgrafiado y quizá por ello nadie después se ha atrevido a asociar esta técnica con tan emblemático alminar. A pesar de ello,

el esgrafiado a un tendido se prodigó en las cuatro fachadas para simular elementos arquitectónicos: sillares, dovelajes de arcos –algunos, como ocurre en la fachada Sur, configuraron la característica moldura en forma de “S” sobre sus arranques-, dinteles adovelados con muy distintos engatillados o bandas lisas que recorren el perfil de los arcos y los desarrollan decorativamente con lóbulos, medallones y nudos; la pintura se incorporó en algunos casos al efecto final para colorear fondos o decorar albanegas. Otro uso del esgrafiado a un tendido fue el meramente ornamental, sustituyendo a veces a la pintura en la decoración de nichos ciegos; de ellos, los más interesantes son dos en el frente Oeste, cubiertos con el encadenamiento de octógonos entrelazados que describe más arriba el alicatado (Fig. 5). La decoración de mayor complejidad, hoy bastante mermada, se llevó a cabo sobre la fachada Este, en su segundo cuerpo de ventanas. Allí un esgrafiado a dos tendidos configura una galería de arcos de herradura que anudan sus claves a un alfiz común, estando su interior ocupado con falsa sillería ejecutada a un tendido.



Fig. 5.- Decoración geométrica esgrafiada y ornamentación epigráfica pintada sobre la fachada Oeste del alminar de la Kutubiya en Marrakech. (Foto R. Ruiz)

Tampoco se ha hablado en términos de esgrafiado para describir la decoración –hoy restituida– que presenta la linterna de este alminar, cuya disposición contó incluso con una reconstrucción hipotética por parte de Jean Gallotti en 1923, en la que evitó hablar del procedimiento empleado (Gallotti, 1923: 39). Frente a la diversidad de soluciones del cuerpo bajo, este nuevo añadido, obra del califa Abu Yusuf Yaqub al-Mansur en 1195, homogeneizó todos los frentes. El centro de cada una de sus fachadas presenta dos arcos geminados y una red de sebka, quedando todo ello enmarcado por una moldura. La base y las jambas externas de estas dobles arcadas están recorridas por una cenefa esgrafiada en la que se suceden, entrelazados, cuadrados grandes y pequeños. Quedan a ambos lados de todo ello, estrechas secciones de muro que recibieron una decoración esgrafiada en base a una red de estrellas de ocho puntas, diseño que aparece también en los escalones del mimbar que el mismo califa ordenó construir para la mezquita de la Kasbah. Aunque sea imposible saber si en origen la pintura intervenía aquí con algún cometido, esta linterna supone el más claro antecedente de las fachadas segovianas, de las que únicamente se distingue por no haber destinado a las esquinas un elemento específico que reforzara visualmente los límites del edificio (Fig. 6).

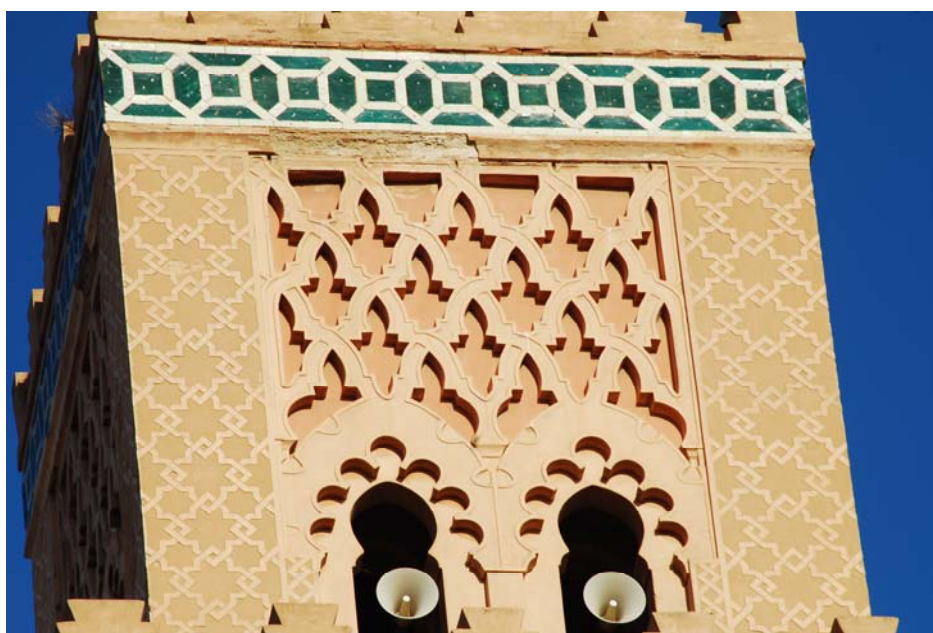


Fig. 6.- Cuerpo superior de la linterna de la Kutubiya (Foto R. Ruiz).

A pesar de la gran repercusión que en la arquitectura posterior tuvo esta obra, el tándem pintura-esgrafiado no ha dejado en lo islámico más huellas palpables, aunque no es descartable que sus evidencias se hubieran perdido. En *Sanctuaires et forteresses almohades*, Basset y Terrasse publicaron una fotografía del minarete meriní de Moûlay el-Ksour en Marrakech, donde claramente se observa la presencia de un panel rectangular esgrafiado con motivos geométricos: dos estrellas de ocho puntas prolongan sus lados para generar nuevos diseños geométricos, quedando su desarrollo limitado por una envolvente cenefa de hexágonos que tienden en algunos puntos a la forma estrellada; se conforma así una decoración que recuerda a las unidades ornamentales de los zócalos pintados a la almagra y de hecho, este panel viene a funcionar como base de una decoración esgrafiada mucho más elaborada en torno a una pequeña ventana. Técnicamente, estos autores describieron tal ornamentación como “restos de un decorado sobre argamasa en ligero relieve” (Basset, Terrasse, 1932: 410).

La relación entre este esgrafiado y la pintura coetánea puede cuestionarse desde la óptica de la tópica versatilidad de la decoración musulmana, dado que los mismos diseños se aplicaban a trabajos muy diferentes, pero no se trata de un hecho aislado. Al exterior del convento segoviano de Santa Isabel, se simula un despiece de falsa sillería que, en lo alto, se culmina con una banda de entrelazo; su particularidad radica en que algunas de las líneas verticales que definen los sillares conectan y entran en el juego ornamental de la cenefa. Se trata de una forma de trabajar la ornamentación absolutamente insólita en el esgrafiado segoviano, donde cada diseño es independiente, pero que se constata en un fragmento pictórico de la Casa de Argila (siglos XIII-XIV). La relación entre ambos modos de trabajar se refleja también en el concepto ornamental que aquí asume el esgrafiado ya que, al igual que la pintura, busca la ficción óptica de entrelazo, interrumpiendo el desarrollo de un lado cuando se cruza con otro. A pesar de ser un mecanismo ornamental tan básico, apenas sí aparece en los esgrafiados de toda la provincia, contándose únicamente tres ejemplos y de muy reciente cronología (Ruiz Alonso, 1998: 258 y ss.). Por encima de la cenefa, el esgrafiado muestra un motivo gótico, integrado por una cuadrifolia al interior de un rombo curvilíneo, que en su repetición da lugar a una red de sebka.

5. Pintura y esgrafiado en el mudéjar segoviano.

Durante siglos, pintura y esgrafiado llevaron en la arquitectura segoviana caminos independientes, contando la primera con la absoluta superioridad que le otorgaban obras tan importantes como los zócalos del Alcázar, de la Torre de Hércules y de la Casa de Argila, o las decoraciones que pueden cubrir desde muros a bóvedas en interiores de templos, caso de una capilla en la abadía de Párraces, la iglesia de San Andrés en Cuéllar, los restos que aparecieron hace unos años en la Santísima Trinidad de Segovia o el grandioso templo de Santa María la Real de Nieva. Sin embargo, en el ocaso del siglo XV y primeros años del XVI, ambas técnicas se alían en un afán decorativo que no tiene precedentes en estas tierras castellanas. Novedad semejante debe ponerse en relación con la inquietud experimentadora que se evidencia en un buen número de edificios desde mediados de la centuria, momento en que el esgrafiado comienza a cobrar verdadero protagonismo en las fachadas; poco después, la pintura, más empleada hasta entonces en interiores, salió también a las calles, eso sí, supeditada al revestimiento de moda.

La fortaleza de Coca supone el espectacular canto del cisne de la pintura segoviana de lo morisco antes de ceder definitivamente su primacía. Los muros externos de este castillo son un enorme muestrario de decoraciones a través del llagueado y de pinturas sobre grafito inciso, muy importantes también al interior; aunque la presencia de esgrafiados es muy tímida, todas estas técnicas confluyen en la puerta de entrada al recinto interno. Ubicado en el lado Norte, se sitúa este acceso al amparo de la torre del homenaje (Fig. 7), con la que hace esquina, destacándose del muro en toda su altura a través de un chaflán. Dos cenefas, cuyos diseños han sido marcados sobre el revoco fresco y pintados, son las encargadas de compartimentar horizontalmente la portada y de ponerla en relación con el resto del edificio, puesto que lo rodean por entero. La cinta ornamental más baja divide la portada en dos sectores: el inferior, donde se ubica la puerta, es la porción más rica en cuanto a mezcla de procedimientos ornamentales; por encima, domina sin competencia la pintura, organizándose aquí el espacio en base a paneles geométricos, separados por cenefas, cuyo deterioro determina que apenas sean perceptibles sus diseños. Un matacán de piedra, producto reciente de la restauración (Rodríguez Martínez, Rubio Galindo, 2013: 101), corona la portada, estando ausente en el resto de los muros; en ellos, una cornisa latericia, configurada por pequeños

arquitos volteados desde ménsulas es la que sirve de base a los merlones. Esta disposición va a tener una curiosa implicación en algunos edificios que veremos más adelante.

Nos centraremos, pues, en la parte baja de la fachada. El acceso consiste en un arco carpanel, sobre el que se superpone otro apuntado, de considerables dimensiones, que nace de sendas molduras. De ese mismo arranque parte el alfiz que rodea a todo el conjunto. Por encima de él, corre la mencionada cenefa que divide en dos la portada, cuyo módulo está constituido por sendas formas lanceoladas y contrapuestas sobre una hilera de cuadrados unidos por dos de sus vértices. Los dos arcos de ladrillo fueron revocados, decorándose su revestimiento con grafitos incisos que fingen dovelajes pétreos provistos de engatillados; ambas técnicas se emplearon igualmente para simular un despiece de sillería en el tímpano. La pintura cubrió las molduras laterales para sugerir piedra. El alfiz fue conformado por una banda plana de ladrillo visto y encin-



Fig. 7.- Detalle de la decoración esgrafiada y pintada en el Castillo de Coca, Segovia. (Foto R. Ruiz)

tado en su lado horizontal; sin embargo, en los lados verticales, el diseño se transformó con un originalísimo esgrafiado de hexágonos alargados y entrelazados, cuyo fondo es la propia fábrica de ladrillo. Este esquema fue fingido con grafito inciso y pintura en las esquinas para colocar los ladrillos en vertical y conseguir así que todos los elementos quedaran a escuadra en el ángulo. Por su parte, las albanegas recibieron dos tratamientos. Bajo el alfiz corre un friso de ladrillo, integrado por franja de dientes de sierra y otra de escudetes, interrumpidas en el centro por un nicho en forma de escudo. Todo lo demás fue ocupado por un esgrafiado a dos tendidos con una retícula curvilínea que arranca en la parte inferior de unos motivos no del todo claros por su deterioro, pero en los que son perceptibles diseños almendrados, dispuestos en diferentes sentidos. También se esgrafió el chaflán que conecta el gran arco apuntado con el tímpano, plasmándose una sencilla red de sebka. La pintura intervino para colorear de gris los fondos de ambos esgrafiados e introducir sobre la sebka pequeños puntos rojos.

Seduca pensar que al influjo de una obra tan importante como el castillo de Coca se deba un nutrido grupo de manifestaciones donde las técnicas murales que venimos estudiando se relacionan estrechamente tanto en el aspecto estético como en el marco temporal. Apoyaría esta hipótesis el hecho de que los zócalos que ahora adornan los interiores de algunas mansiones segovianas (Casa del Hidalgo, Palacio de Mansilla, Casa de los Campo, etc.) son muy similares a las pinturas sobre grafito inciso que tapizan los muros de la Sala de los Peces y de la Sala de Armas en la fortaleza caucense. Si nos ceñimos al ámbito de los exteriores, las pautas de Coca parecen seguirse en dos grupos de edificios. El primero se caracteriza por emplear el esgrafiado masivamente en la fachada, reservando a la pintura una franja inmediata a la cornisa (se invierten así los términos respecto al castillo); el cornisamento –como en Coca– puede llegar a constituir un remate muy elaborado, empleándose en su confección el ladrillo y la teja. El segundo grupo combina también esgrafiado y pintura, pero de un modo más equilibrado, estando presente en sus edificios el arco conopial. Este elemento no faltó en Coca –donde incluso llegó a fingirse con pintura en la Sala de los Jarros–, apareciendo de nuevo en otra notable y cercana realización, las pinturas del sepulcro sito en la iglesia de San Miguel en Arévalo; su arcosolio, con ladrillo fingido en gris y rojo, es un compromiso

entre la herradura y el arco conopial, silueta hacia la que apuntan los que se entrecruzan a modo de trampantojo en las pinturas del castillo.

Los vínculos entre Coca y Arévalo son también evidentes si comparamos algunos detalles constructivos de sus respectivas fortalezas, pero en el terreno de la decoración nunca se ha puesto de manifiesto la relación existente con la fachada del palacio arevalense de los Sedeño, cuyo esgrafiado ha sido considerado por Teresa Pérez Higuera como un hecho excepcional por aparecer fuera de la provincia de Segovia (Pérez Higuera, 1993: 34). Gómez Moreno describió esta casona en los siguientes términos (Gómez-Moreno, 2002: 81-83):

“Una torre ocupa su esquina, con ventana y arcos de herradura gemelos; la construcción es de tapiería mudéjar, y su fachada se conserva llena de adornos grabados en el revestimiento...”.

José Luis Gutiérrez Robledo fecha la torre a finales del siglo XIV, adjudicando el edificio adosado a ella, a los siglos XV y XVI (Gutiérrez Robledo, 2001: 81-83); la fachada de este añadido es la que nos interesa. A pesar de las transformaciones que ha sufrido, todavía podemos reconstruir la original disposición de su esgrafiado. Seguramente contó con un alto zócalo en el que se simuló fábrica de sillería con esgrafiado, recurso que también se empleó en el dovelaje de la puerta y en las guarniciones de las ventanas. Por encima del zócalo corre una cenefa que envuelve la fachada, bordeando el arco. Sin embargo, esta cinta no marca los límites del paramento, ya que se detiene antes de llegar a esquinas y cornisa, dejando un espacio liso que, en la parte superior, aún permite apreciar alguna decoración incisa y rojiza no muy clara. La estampa que Baldomero Galofre publicara en la *Ilustración Española y Americana*, muestra un diseño en zigzag, aunque todo apunta a una simulación más convencional de ladrillo. Esta banda vendría a rimar con un cornisamento muy elaborado, en el que dos fajas de dientes de sierra enmarcan a otra de pequeños arquitos, conformados por tejas sobre apoyos de ladrillo en saledizo. El resto de la fachada lo tapiza un motivo esgrafiado, consistente en una red de cuadrados que sustenta dos circunferencias concéntricas; en la repetición de este patrón, los anillos mayores se tocan, sustituyéndose sus tangencias por otros aros más pequeños. Dos características de la cenefa que hemos mencionado remiten al castillo de Coca. La primera es su particular desarrollo sobre el zócalo, donde corre en horizontal hasta toparse con el arco, perfilan-

do entonces el dovelaje; esta disposición y función envolvente de una cinta ornamental las encontramos también en la fachada Este del castillo segoviano. Pero lo más interesante es que los diseños de ambas tiras son muy semejantes, aunque hayan sido plasmadas con técnicas diferentes. La de Coca –pintada sobre grafito inciso– corresponde a los ya mencionados motivos lanceolados y contrapuestos, sobre cuadrados tangentes; la de Arévalo –esgrafiada– repite el mismo esquema, sustituyendo los cuadrados por pequeños anillos, al tiempo que añade bajo la base una diminuta crestería.

Ya en la capital segoviana, la llamada “Casa de los Peces” cuenta en su fachada con acceso adintelado de granito, cobijado por un alfiz que se quiebra en el centro para albergar un escudo. Las esquinas del edificio, lo mismo que los huecos de las primeras alturas, recibieron sillería fingida con esgrafiado; sin embargo, las ventanas de la última planta fueron decoradas con pintura, imitando ladrillo. Dieron así unidad a la franja decorativa con la que culmina esta singular fachada, integrada por una arquería pintada (Fig. 8); sus arcos de medio punto, con dovelaje alternante de color blanco y rojo, se voltean sobre columnillas de color gris, recibiendo las enjutas unas diminutas rosetas. La arcada queda enmarcada por sendas verdugadas de ladrillos igualmente falsos, marcándose el promedio de llagas y tendeles con una línea de color negro formando octógonos. Se compensa de este modo la sencillez de la cornisa verdadera, en la que dos hiladas de ladrillo dejan espacio entre ellas para sendos niveles de tejas imbricadas en saledizo. El resto del paramento lo ocupa un esgrafiado de un solo tendido, en el que se repite una gran roseta conformada en base a un vórtice, cuyo botón central alberga flores de cuatro pétalos; en bastantes zonas es perceptible el uso del compás para trazar tan complejo diseño. Este motivo, de clara filiación gótica, es uno de los más populares en las fachadas segovianas, utilizándose aún hoy, profusamente.

Otro ejemplo interesante es la Casa de los Campo, cuya fachada se encuentra en bastante mal estado. La rica cornisa de ladrillos y tejas está estructurada en dos bandas: la más baja muestra una sucesión de ladrillos aplantillados cuyo tamaño crece en altura para sostener una hilada de ladrillo que sirve a su vez de base a la franja superior; en ella, el ladrillo aplantillado y la teja son transformados en canecillos y arcos. Estas arcuaciones recibieron un falso dovelaje en el que de nuevo alternan las piezas rojas y blancas. El ladrillo fingido ocupó una franja en la que debió coexistir con una cuidada decoración hoy

prácticamente perdida, cuyos restos sugieren una inscripción, ornamentaciones geométricas curvas, etc. Por lo que respecta al esgrafiado, se trata de un testimonio interesante, dado que quizá sea uno de los primeros ejemplos del empleo de plantilla. Con ella se confeccionó un vórtice floral envuelto por una circunferencia con cúspides, todo ello a su vez inscrito en un cuadrado que debió ser el marco de la plantilla y que, por tanto, no debía aparecer en el resultado final.



Fig. 8.- Pormenor del programa decorativo de la “Casa de los Peces” en Segovia.

Dentro del complejo conventual de Santa Cruz la Real, se conserva una capilla-relicario que corresponde, según la leyenda, a la cueva donde Santo Domingo de Guzmán se retiraba a orar. Delante de este espacio, los Reyes Católicos impulsaron hacia 1480 la construcción de una antecapilla, también denominada Capilla Real. En la última intervención sobre su fachada principal se ha retirado el revoco que la cubría, dejando a la vista una fábrica nada

grata, pero también un pequeño fragmento pictórico de simulación latericia y una banda en espiga donde alternan los campos en blanco y negro. Esta decoración se conjugaba con la cornisa del edificio, integrada por unidades de tres de ladrillos superpuestos –a modo de canes– cuya dimensión crece en altura. Tal cornisamento se continúa por la fachada lateral, donde también se simuló el ladrillo con pintura. El acabado pictórico forma allí una franja bajo la cornisa, estando el resto del paramento ocupado por un esgrafiado que describe flores de cuatro pétalos, configuradas por el entrecruzamiento de cinco circunferencias del mismo radio, trazadas con compás. El botón central fue señalado con pedazos de escoria, perdidos en gran parte. Este diseño, que ya había sido utilizado en los esgrafiados de Medina Elvira, había de encontrar acogida en otros cenobios, varios de ellos dominicos, aunque empleado de forma diversa: el claustro del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (Lastras del Pozo), el Convento jerónimo de la Encarnación (Segovia), el desaparecido Monasterio de Santa María de los Huertos (Segovia), varias fachadas externas del Real Monasterio de Santo Tomás (Ávila) y, como único ejemplo de convivencia entre esgrafiado y pintura, la iglesia de San Juan Bautista (Aguilafuente), donde las enjutas de la portada recibieron una decoración incisa y pintada en rojo y blanco, con diseños trazados a compás, percibiéndose todavía las representaciones del Sol y de la Luna. Otras fachadas, como la de la Casa de las Cadenas, la iglesia conventual de Santa Isabel o el edificio anexo al templo de El Salvador, cuentan con cornisas similares a las que hemos visto, quedando en algunas de ellas restos de decoración pintada; ignoro si el esgrafiado estuvo presente también en su día.

Nuestra combinación de técnicas, amparada por complejos cornisamentos, entró igualmente en los patios, como atestiguan fotografías antiguas de la Casa de Pedro de Segovia, desaparecida en 1920, presa de un incendio⁷. Sus muros ofrecían otro diseño esgrafiado plenamente gótico, bastante usual en toda la provincia, cuyo patrón estaba integrado por varias siluetas pisciformes en torno a un cuadrilóbulo central.

Mención especial merece el Monasterio de San Antonio el Real por su gran variedad de acabados en revestimientos pictóricos y esgrafiados. El extraño aspecto del muro que se levanta a los pies del templo obedece a las reformas

⁷ Se encontraba en la calle Real.

que supuso el cambio de comunidad, de franciscanos a clarisas. Ello determinó el traslado del coro desde la capilla mayor hasta este nuevo espacio, construyéndose allí, en palabras de Alberto García Gil, “un edificio de Coros”, que quizá aprovechara muros preexistentes (García Gil, 2009: 113). Tal vez por ello, algo más de la mitad inferior de esta fachada presenta un rudimentario esgrafiado, en tanto la sección superior está constituida por cajas de tapial entre rafas y verdugadas de ladrillo, culminando en otra elaborada cornisa que se complementa con pintura fingiendo ladrillos y dovelas alternantes. Nunca sabremos si hubo intención de cubrir con esgrafiados este último sector hasta entestar con la banda pictórica, dotando a todo el paramento de una unidad que realmente habría beneficiado al resultado final. El esgrafiado presenta una cuadrícula incisa que inscribe circunferencias trazadas a compás, dentro de las cuales se incluyen burbujas y otras formas bulbosas dibujadas a mano alzada y después esgrafiadas sobre un único tendido.

Sin dejar este Monasterio, en el Patio de la Enfermería, el cornisamento difiere de los modelos que hemos visto, al estar constituido por extraños canes sosteniendo una moldura pintada de rojo; bajo ella, el preceptivo registro estrecho para el ladrillo fingido, apenas ya reconocible. El resto del muro es de cajas de tapia entre machones y verdugadas de ladrillo, sustituyendo la mampostería al barro en los compartimentos cercanos al suelo y en aquellos otros más próximos a la cornisa. El esgrafiado no ocultó la fábrica, cediendo su lugar a un encintado-esgrafiado sobre las cajas superiores, donde describió burbujas y peces que dejan ver las superficies pétreas.

Por último, antes de dejar los muros de San Antonio, hemos de detenernos en el claustro de la Vicaría. Se organiza éste en dos alturas, integradas por arcos carpaneles: de piedra los de la planta inferior, y de ladrillo, revestido a su vez por revoco y ladrillo fingido, los de la superior. Estos últimos recuerdan a la galería que preside la fachada del monasterio. Las cornisas que vuelan sobre esta fachada y sobre el claustro recibieron decoración pictórica en color gris oscuro, estando constituida por lazos de ocho, la que corresponde al paramento externo, y por geométricas flores de cuatro pétalos la claustral⁸. Las albanegas acogieron decoraciones diversas, siendo más sencillas las

⁸ Son del tipo a las descritas en varios esgrafiados presentes en monasterios y templos, conformadas por el entrecruzamiento de cinco circunferencias.

plasmadas en el claustro: lacerías, gotas, rosetones geométricos, burbujas que se transforman en peces, etc. Más original fue la ornamentación de los pilares angulares, resaltados con un motivo tapizante, esgrafiado en blanco sobre fondo gris, cuyo patrón es un cuadrado subdividido internamente por diagonales y mediatrices, a las que se adosan burbujas; nunca más hemos vuelto a ver esta disposición en otro patio o claustro.

El grupo de edificios que entrelaza esgrafiado y pintura mural con arcos conopiales de ladrillo ha tenido peor fortuna. El campanario de la iglesia de San Vicente Mártir en Hontoria apenas sí conserva unos pocos fragmentos de su decoración, y nada del revestimiento original queda sobre la torre de San Juan de los Caballeros en Segovia, a juzgar por antiguas fotografías. Únicamente el palacio de los Ayala Berganza es capaz de proporcionarnos con toda propiedad las coordenadas estilísticas entre las que se mueven estos edificios, donde el renacimiento va abriéndose paso también en sus revocos. De hecho, la iglesia de Hontoria muestra en su cornisa una variante técnica del esgrafiado que se prodiga en toda Europa a partir del siglo XVI: el esgrafiado con acabado en cal; se caracteriza éste por el empleo de una lechada de cal blanca sobre una capa de mortero teñida en gris, tal y como la describiera Vasari, siendo por tanto milimétrico su relieve (Vasari, 1550: cap. XIV, p. 80).

En la fachada lateral del palacio Ayala Berganza se abre una pequeña galería a través de tres arcos conopiales de ladrillo sobre columnas renacentistas de granito, entre las que se dispuso un antepecho de fábrica (Fig. 9). Contrastando con la austeridad dominante en todo el edificio, se puso especial empeño en concentrar aquí la mayor parte del impulso decorativo. En uno de los machones que flanquean la arquería, se pintó en grisalla un escudo soportado por leones y un personaje de perfil incluido en un tondo, rodeado el conjunto por sendas cenefas vegetales en ocre y blanco. Sobre las roscas de los arcos se encintaron las llagas. Sus intradoses y albanegas se pintaron, los primeros con elementos geométricos y las segundas con cabezas de ángeles sobre fondo rojo. Por último, sobre el antepecho se esgrafió una balaustrada a dos tendidos, quedando su silueta muy destacada. Por sus modos de hacer, todo induce a pensar que sea éste el trabajo de un artesano vinculado a Segovia, pero que quisiera actualizarse en lo decorativo utilizando las novedades ornamentales a su alcance. De hecho, las balaustradas fingidas van a aparecer en varios edificios renacentistas segovianos, tanto en esgrafiado (Torreón de Lozo-

ya), como en grisalla (capilla a los pies en la iglesia de San Miguel). El tema de las cabezas angélicas –destacadas aquí sobre un fondo rojo, tan relacionable con la pintura de lo morisco–, aparece también en esgrafiados renacentistas florentinos (Palacio Gerini), austriacos (una casa en la ciudad de Krems), toledanos (patio ubicado en el “Callejón de Menores”) y segovianos (ruinas de Santa María de Mediavilla en Pedraza). Los medallones con personajes de perfil abundan en los esgrafiados de este momento por toda Europa. Aun así, el peso de la tradición se deja sentir con fuerza.



Fig. 9.- Aspecto parcial de la galería del Palacio de los Ayala Berganza en Segovia. (Foto R. Ruiz)

6. De la arquitectura culta a la popular.

Mediado el siglo XVI, las modas italianas acaban por imponerse en los muros segovianos y ahora los esgrafiados se refugian al interior de patios, zaguanes, templos y alguna contada estancia, para reproducir grutescos y otras fantasías, a través del esgrafiado con acabado en cal. La pintura de lo morisco

parece haberse esfumado y sólo la redecoración de la única puerta que resta de la Canonjía trata de armonizar la tradición con los nuevos tiempos. Al amparo de su compleja cornisa de ladrillo y teja se pintó en blanco y negro una pequeña cinta geométrica en forma de damero espigado, esgrafiándose bajo ella una de las más bellas cenefas que pueden encontrarse en Segovia, integrada por tondos con caballeros, jarrones rebosantes de frutos y dragones alados. A pesar de que el característico fondo gris del esgrafiado renacentista hubiera rimado bien con la cenefa pintada, se prefirió dejar el revoco en su color natural, un ocre aportado por la combinación de la cal y la arena.

Después de alcanzar importantes cotas de perfección y presencia en la arquitectura segoviana, el capítulo renacentista del esgrafiado se cierra bruscamente, quizá como consecuencia de un cúmulo de factores que confluyen a finales de siglo: crisis económica, posibles reticencias religiosas hacia la desbordada imaginación del grutesco, ralentización o freno del ritmo constructivo, la peste y el consecuente descenso demográfico... Además, los esgrafiados segovianos –lo mismo que los centroeuropeos– tuvieron pronto en contra a un duro competidor, la pintura mural, que se prodigaría en las fachadas de la capital o de poblaciones como La Granja, para llenarlas de arquitecturas ficticias durante los siglos venideros. A su favor, nuestro revestimiento debió seguir ofreciendo las connaturales ventajas de eficiencia y bajo coste, caracteres nada desdeñables en un panorama económico adverso; sin embargo, faltó entonces la implicación de creadores que aprovecharan estas prestaciones para adecuarlas a la estética del momento y, ante esa tesitura, se recurrió a sencillos juegos geométricos y a los modelos que ofrecían las fachadas medievales. El tema de la burbuja, trazada a mano alzada, revive en numerosos edificios de la capital: Casa Rectoral del Santuario de Nuestra Señora de la Fuen-cisla, cabeceras de los templos de Santa Eulalia, San Martín y de la iglesia conventual de La Encarnación, una fachada en la Calle Real, ermita de El Cristo del Mercado... Por lo que toca a la provincia, en 1685 Juan de Carassa diseña la crujía norte que había de construirse en el patio del castillo de Cuéllar; el proyecto nunca se llevó a cabo, pero el alzado de la fachada que se conserva en el Archivo Histórico de la Casa Ducal de Albuquerque⁹ incluye una minuciosa labor de semicírculos imbricados, motivo que en Segovia ha-

⁹ Sig. 170, leg. 9, nº 11.

bía aparecido sobre la Torre de Arias Dávila a mediados del XV. No hemos mencionado antes a este fantástico torreón medieval por haber excluido a la pintura de su decoración. Quizá el edificio ganó con ello, puesto que la claridad ornamental y el equilibrio entre lo decorativo y lo constructivo guiaron la obra: cadenas de fuertes sillares de granito quedaron vistas en las esquinas, al tiempo que verdugadas de ladrillo subdividieron horizontalmente la torre en cajas de mampostería; este último material quedó oculto bajo un esgrafiado en el que se plasmaron varios patrones ornamentales, dominando claramente el vórtice floral. Dibujos de José María Avrial y de Valentín Carderera demuestran que esta disposición de cajas decoradas con esgrafiados entre bandas de ladrillo adornó también la larga fachada principal del palacio, armonizándola con su torre.

Quizá esta notable presencia, en una calle importante de la ciudad, llevó a concebir decoraciones semejantes en pleno barroco, sustituyendo el ladrillo visto por su simulación grabada y pintada. Sobre el espacio que dejan entre sí las falsas verdugadas, el esgrafiado fingió fábrica de mampostería en la iglesia de San Marcos (Segovia) (López Parras, 1995: 81) y de sillería en la de San Bartolomé (Sangarcía), habiendo sido ejecutado todo ello durante el siglo XVIII.

Sin embargo, en la decoración de este aparejo ficticio va a tener más aceptación el empleo de la burbuja gótica, agrupada en número de tres o cuatro al interior de un círculo adornado con cúspides, todo ello inscrito en un cuadrado. Se trata de un patrón decorativo similar al descrito en la iglesia de San Antonio el Real, también presente en el patio de la Casa de los Picos a finales del siglo XV. Ahora aparece fechado con el mismo esgrafiado en 1695 sobre la entrada al Monasterio de San Vicente al Real y en unos restos que descubrimos en el sector de la antigua Fábrica de Borra, hoy destruidos. También ha aparecido fragmentariamente sobre una casa de la Bajada del Carmen, con curiosas particularidades. Aquí las verdugadas están excepcionalmente integradas por cuatro ladrillos; los medallones con burbujas pueden incluir formas acorazonadas o ser sustituidas directamente por otros motivos curvilíneos; las esquinas reciben falsas cadenas de sillares con mortero teñido en gris e incluso se incluyen pequeñas columnas estriadas, cuyos fustes esgrafiados se pintaron de rojo, sin duda préstamo de las arquitecturas pintadas.

A pesar de semejante retroceso estilístico, el esgrafiado de los siglos XVII y XVIII juega en Segovia un papel determinante, puesto que en este periodo se produce su aceptación por parte de la arquitectura popular, ámbito que se convierte en garantía de supervivencia para esta técnica hasta que vuelva masivamente a las fachadas durante el siglo pasado. La mayor parte de las evidencias que se conservan –la población de Pedraza es un buen ejemplo– prescinden del complemento pictórico, pero no ocurrió lo mismo en la localidad de Sangarcía, donde el maridaje pintura-esgrafiado revivió con fuerza por última vez, gracias a una especial coyuntura, explicada en estos términos por Miguel Á. Chaves Martín y Luis Miguel Hernando Acebes (Chaves Martín, Hernando Acebes, 1998: 22):

“Sobre una base económica dirigida fundamentalmente a la producción de cereales, durante el siglo XVIII Sangarcía hará compatible estas actividades agrarias con las comerciales, dedicándose una parte importante de la población al comercio y transporte de granos. La compra de cereales en los mercados de Castilla para, mediante especulación, venderlos en Madrid, será el origen de importantes fortunas que se plasmarán tanto en los aspectos socioeconómicos como en la fisonomía general del pueblo, con las soberbias casas que aún hoy pueden contemplarse”.

El ejemplar más antiguo que se conserva, concentra la decoración sobre una puerta en arco de medio punto realizado en ladrillo (Fig. 10). Sobre este elemento se trazó un panel cuadrangular para albergar una cruz, que incluye también la fecha de realización, “AÑO 1700”, así como cuatro medallones que repiten, dos a dos, construcciones geométricas conformadas por subdivisiones internas de los círculos. Del lado horizontal del cuadrilátero caen, inclinadas en direcciones opuestas, dos bandas lisas que limitan el desarrollo de la decoración, conformando sobre la puerta un extraño remate en forma de pirámide truncada que enlaza con las albanegas. A este espacio se destinó un esgrafiado trazado a compás que dibujó aquellas flores de cuatro pétalos, tan prodigadas durante los años finales del medievo; este diseño también recorre la superficie de la cruz y su amplia base triangular. Otra singularidad de índole técnica recae en esta fachada, puesto que combinó la técnica renacentista del acabado en cal –prescindiendo del mortero teñido en gris– con los detalles pintados en almagre.



Fig. 10.- Decoración esgrafiada y pintada, fechada en 1700, sobre el ingreso de una casa en Sangarcía (Segovia). (Foto R. Ruiz)

El arraigo de esta decoración se constata en otros inmuebles fechados en 1773 y 1774, en los que la decoración pasa a ocupar las superficies de cajas de mampostería o adobe, separadas por machones y verdugadas de ladrillo. La cruz recubierta por los mismos elementos, acompañada de rosetones y alguna decoración vegetal, sigue ocupando un lugar preferente sobre la puerta principal. Entre las novedades hay que apuntar el tímido empleo de otros colores, como el ocre, el verde y el azul claro, junto al rojo y el blanco, así como el rescate del antiguo adorno de escoria. El edificio que Chaves Martín y Hernando Acebes (1998: 72) adjudican al año 1774 por una inscripción hallada en su interior, conserva una decoración geométrica en una de sus albanegas que remite a las yeserías que adornan bóvedas y portadas desde el siglo XVII. Técnicamente, se trata de un esgrafiado con acabado en cal, recurso que se combina con grafito inciso sobre el resto de cajas de la fachada, recordando en ello a algunos zócalos califales granadinos.

Alternativa más simple en el aspecto técnico, pero más efectiva quizá en el ornamental fueron las fachadas pintadas (con algunas partes grabadas previamente) de esta misma población, donde se simuló la combinación de ladrillo y cajas revocadas; sus más espectaculares ejemplos se sitúan en los últimos años del siglo XVIII. Huyen estos frontis de la decoración seriada para incorporar en su lugar elementos singulares de índole geométrica o vegetal, en los que el color ocre se incorpora decididamente. La cruz protectora sobre el acceso se mantiene, flanqueada en un caso por las representaciones del Sol y de la Luna, elementos que ya constatamos en la puerta del templo de Aguila-fuente, acompañadas aquí de sendas cartelas con las inscripciones "SIGNO" y "VINICES".

7. Epílogo.

La revisión de fotografías del siglo XIX suele sorprender al mostrar una Segovia en la que las fachadas pintadas y las de entramado de madera destacan cuantitativamente muy por encima de las que muestran esgrafiados; justo lo opuesto a lo que hoy observamos. En este cambio debió incidir poderosamente el deseo municipal de "...proporcionar trabajo a la clase jornalera y poner en ejecución medidas de ornato y comodidad pública [...] para que todas las casas que hay en la Plaza Mayor y calles principales y cuyas fachadas oscuras y sin revocar tan mal aspecto presentan, sean adornadas...", proceso que comienza en 1855 con no pocas reticencias (Ruiz Alonso, 1988: 128 y ss.). Quizá la presencia de las fachadas barrocas, inclinó inicialmente a los segovianos a revocar y pintar con trampantojos sus viviendas. Sin embargo, unas décadas después, ya en el siglo XX, el esgrafiado termina por imponerse con tal vehemencia que llegará a superponerse a las decoraciones pictóricas, cambiando así la imagen de la ciudad. A pesar de haber sido un fenómeno relativamente reciente, la motivación de este cambio no está del todo clara, aunque me inclino a pensar en cuestiones de índole práctica: el mal comportamiento de algunas pinturas en exteriores pudo llevar a confiar más decididamente en una decoración configurada por el propio mortero, en el que pronto comenzó a incluirse el cemento, en la creencia de que el revoco ofrecería así una mayor durabilidad y resistencia; sus artífices sólo tuvieron que recurrir a revitalizar las técnicas de esgrafiado que la arquitectura popular había preservado. El desencanto hacia la pintura explicaría también por qué

en este momento se prescinde de la combinación que hemos venido observando, dejando al esgrafiado todo el cometido ornamental. De ninguna manera hubo en esta exclusión un rechazo a las antiguas usanzas, puesto que la Segovia del siglo pasado gustó de vestirse con los diseños que aún pervivían en las fachadas esgrafiadas de los edificios medievales, con patrones integrados por sencillas formas geométricas que remiten igualmente a la tradición, o con motivos prestados de otras artes, selectivamente escogidos en función de su adecuación a lo que ya era consuetudinario en los esgrafiados de las fachadas segovianas: la repetición incesante de un motivo lineal hasta tapizar por completo todo el espacio, alternativa ornamental que ha gustado en llamarse, se encuentre o no en esta ciudad y provincia, con el significativo nombre de “esgrafiado segoviano” (De la Puente Robles, 1990: 13; Gilsanz Mayor, 2011: 3; Ruiz Alonso, 2008: 156).

8. Bibliografía.

- ALCÁNTARA, Francisco, PEÑALOSA Y CONTRERAS, Luis Felipe de, BERNAL MARTIN, Salvador (1971): *Los esgrafiados segovianos*. Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de la Provincia de Segovia. Segovia.
- BASSET, H. y TERRASSE, H. (1932): *Sanctuaires et forteresses almohades*. Larose, Paris.
- BORRÁS GUALÍS, Gonzalo M. (2000): “Introducción histórico y artística”, en VV.AA. *El Arte Mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Electa, Madrid.
- CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel, HERNANDO ACEBES, Luis Miguel (1998): *Sangarcía. Patrimonio arquitectónico*. Canal 21 Ediciones. Segovia.
- CORRAL, José (1985): *Ciudades de las caravanas. Alarifes del Islam en el desierto*. Hermann Blume. Madrid.
- CORREIA, Vergílio (1937): *Etnografía Artística*. Edição da Renascença Portuguesa. Porto.
- CORREIA DE CAMPOS, [José Augusto] (1965): *Arqueologia árabe em Portugal*. Edição do autor. Lisboa.

- FEDUCHI, Luis (1986): *Itinerarios de Arquitectura Popular Española*. T. 1. Blume, Barcelona.
- GALLOTTI, Jean (1923): "Le lanternon du minaret de la Koutoubia a Marrakech (1194-1197 J.-C.)". *Hespéris, Archives Berbères et Bulletin de l'Institut des Hautes-Études Marocaines*, Paris, T. III, págs. 37-68.
- GARCÍA GIL, Alberto (2009): *La arquitectura del monasterio de San Antonio el Real de Segovia*. Caja Segovia. Segovia.
- GILSANZ MAYOR, María de los Ángeles (2011): *Simetrías en la ornamentación arquitectónica. El esgrafiado segoviano.*, Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (2002): *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Edición revisada y preparada por Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera. Institución Gran Duque de Alba de la Excma. Diputación Provincial de Ávila. Ávila.
- GÓMEZ MORENO, Manuel (1888): *Medina Elvira*. Imprenta de La Lealtad. Granada.
- GURRIARÁN, Pedro, y MÁRQUEZ, Samuel (2009): "Aparejos constructivos de la Alcazaba de Almería, lectura, análisis, interpretaciones", en SUÁREZ MÁRQUEZ, Ángela (coord.). *Construir en Al-Andalus*. Junta de Andalucía, Almería.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2001): "Memoria mudéjar en La Moraña: la arquitectura", en V.V.A.A. *Memoria mudéjar en La Moraña*. ASODEMA, Proyecto Leal. Ávila.
- JIMENEZ ARQUÉS, María Inmaculada (1977): "Los esgrafiados segovianos". *Narria*. Madrid, nº 6, págs. 7-8.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente (1922): *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. T I. Ediciones Giner. Madrid.
- LÓPEZ PARRAS, Julián (1995): "La restauración de la iglesia parroquial de San Marcos". *Estudios Segovianos*. Segovia, T. XXXVI, nº 92, págs. 71-92.
- LOZOYA, Marqués de, [1921]: *La Casa Segoviana*. Hauser y Menet. Madrid.
- LOZOYA, Marqués de, (1967): "La Morería de Segovia". *Estudios Segovianos*. Segovia, T. XIX, nº 56-57, págs. 303-317.

- MALPICA CUELLO, Antonio (coord.) (2013): *Mil años de Madinat Ilbira*. Consorcio para la Conmemoración del Primer Milenio de la Fundación del Reino de Granada y Fundación Pública Andaluza El legado andalusí. Granada.
- MASLOW, Boris (1948): “La Qoubba Barudiyyin à Marrakus”. *Crónica Arqueológica*. Vol. 12. Al-Andalus. Vol. 13, págs. 180-185.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio, y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro (1995): “El Castillejo de Monteagudo: Qars Ibn Sad”, en NAVARRO PALAZÓN, J. (ed.). *Casas y Palacios de Al-Andalus*. Lunwerg, Barcelona.
- PARRA, Enrique (1998): “Análisis químico de los materiales orgánicos en pinturas murales. Aplicaciones al proceso de consolidación”, en BARBERO ENCINAS, Juan Carlos. *Técnicas de consolidación en pintura mural*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio (2005): *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*. Vol. III. CSIC. Madrid.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1993), *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- RALLO GRUSS, Carmen (1999): *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla al final de la Edad Media*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- RALLO GRUSS, Carmen (2003): “La pintura mural hispano-musulmana ¿tradicción o innovación?”. *Al-qantara*. Madrid, vol. 24, nº 1, 109-137.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe y RUBIO GALINDO, David (2013): *El castillo de Coca. La historia, el arte, la leyenda*. Comunidad de Villa y Tierra de Coca. Segovia.
- RUIZ ALONSO, Rafael (1998): *El esgrafiado. Un revestimiento mural en la provincia de Segovia*. Caja Segovia. Segovia.
- RUIZ ALONSO, Rafael (2008): “Evolución histórica del esgrafiado en España”. *Estudios Segovianos*. Segovia, T. LI, nº 108, págs. 145-194.
- RUIZ ALONSO, R. (2000), *Los esgrafiados segovianos. Encajes de cal y arena*. Segovia Sur. Segovia.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1949): *Arte Almohade, Arte Nazarí, Arte Mudéjar*. *Ars Hispaniae*, T. IV. Plus Ultra. Madrid.

TORRES BALBÁS, Leopoldo (1942): "Los zócalos pintados de la arquitectura hispano-musulmana". *Al-Andalus*. Madrid, Vol. 11, págs. 395-417.

VASARI, Giorgio [1550]: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra. Madrid.

VV.AA. (1988): *Historia de Segovia*. Caja Segovia. Segovia.