

Artesonados entre Italia y España en la Arquitectura Renacentista Temprana*

MERCEDES GÓMEZ-FERRER

Universitat de València

“Este sobredicho señor don Diego labró la casa que estos señores tienen en Guadalajara que fue una de las mejores que por aquel tiempo ubo en España a la qual trujo un enmaderamiento de una sala que llaman la *linterna* desde Toledo la mejor pieza de todo el Reyno, el qual según se cree fue del tiempo de los godos porque este enmaderamiento estaba en el monasterio de San Agustín de Toledo que fue la casa del Rey Bamba y este señor deseándole para su casa por mucho dinero que ofrecía a los frailes de aquella casa nunca le pudo haver y ordenó cierta industria para le aver que fue en esta manera: embió ciertos oficiales a la dicha ciudad de Toledo al monasterio suplicando a los frayles les dejase ver los desvanes para haver de hazer otro semejante lo qual ellos fácilmente concedieron, los oficiales llevaban escondidas ciertas serreçuelas con que cortaron todo el fundamento sobre que se sustentava, de suerte que desde a pocos días hizo sentimiento, de suerte que parecía venirse a el suelo y con este miedo los dichos frayles enviaron a decir al duque que viniese por el enmaderamiento y desta suerte le pudo alcançar haciendo de nuevo el aposento donde estaba y dando alguna suma de dinero y ansi le puso en su casa, cosa maravillosa de ver y ansi el emperador don Carlos el año de [] pasando por Guadalajara subió con un acha a ver el caquiçami de la dicha linterna (...)”⁽¹⁾

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto (HAR2014-54751-P) “Ecos culturales artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en época Moderna” financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

⁽¹⁾ Biblioteca Nacional de España, *Nobiliario General de Don Pedro González de Mendoza*, MS 11577, (manuscrito del siglo XVII) de un texto anterior a 1574. Mencionado por Francisco Layna, *El Palacio del Infantado*, (Madrid, Hauser, 1941), 51, sin citar el manuscrito concreto ni su referencia exacta. Ha sido consultado en sus folios, 193r y 193v. Aunque se nombra a don Diego, en líneas anteriores se refiere a Iñigo López de Mendoza. Alude al techo de la desaparecida sala de la Linterna del Palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara.

Un halo de misterio envuelve la historia de nuestros techos de madera. Deseo, intriga, oficio, traslado, incertidumbre, admiración... la anécdota de la estratagema urdida por don Iñigo López de Mendoza (1438-1500), el Duque del Infantado, a fines del siglo XV para conseguir un espectacular techo que quería colocar en el palacio que estaba construyendo en Guadalajara, si bien no se refiere a un techo artesonado, nos sitúa ante algunos de los temas que pla-

nean por esta historia. El prestigio que los techos de madera otorgaban a los edificios, la duda sobre su origen y cronología, la necesidad de oficiales peritos en la carpintería, la inspiración y el aprendizaje que suponía la contemplación de otros modelos, el traslado y recolocación de muchos de ellos, la complejidad de su léxico, la admiración que causaban.

“La historia de los techos aún no se ha escrito ni en Francia ni en Italia” eran palabras de Jean Guillaume en 2005 cuando realizaba una primera aproximación a las cubiertas de madera francesas.⁽²⁾ Lo mismo podríamos decir para la arquitectura española, que si bien cuenta con destacadas aportaciones sobre la carpintería de armar, y en especial, sobre las armaduras de lazo,⁽³⁾ en el terreno de la introducción de los arcos, es aún parca. En el estudio de los arcos la problemática se une a la peculiar relación de la arquitectura española de fines del siglo XV con el mundo italiano, de donde parte esta solución que tuvo en España un eco excepcional.

Los arcos en la Antigüedad. Dificultades para su estudio

Parece evidente que la arquitectura renacentista recupera una forma que ya existía en la Antigüedad, la del acasetonado clásico, pero si atendemos a los estudios realizados recientemente sobre la arquitectura en madera del mundo romano, observaremos las dificultades que entraña la aproximación a un material tan perecedero, del que apenas sobrevive algún vestigio.⁽⁴⁾ No podemos confundir el uso de los arcos abovedados que cubrieron espacios tan significativos como el intradós del arco de Tito o la Basílica de Majencio, con sus masivas bóvedas de hormigón ordenadas por toda suerte de casetones de variadas formas geométricas, con los techos de madera.

Pudieron ser otras basílicas las que cubrieron sus aulas de tamaño medio con techos de madera, pero estas cubriciones también tienen que ser matizadas, porque en muchos casos solo lo hicieron con armaduras triangulares a la vista que no se ocultaban por techos planos acasetonados. Incluso un ejemplo como la Basílica de Fano que describe Vitruvio parece que no tuvo nunca un arco, aunque muchos autores han propuesto que la armadura triangular quedara oculta por un cerramiento de formas arcosadas.⁽⁵⁾ La arquitectura civil sí utilizó los techos arcosados y hay evidencia en Herculano, en la

⁽²⁾ Jean Guillaume, “Le plafond en France: la réaction aux modèles italiens du XVI^e siècle au XVIII^e siècle”, en Luisa Giordano (ed.), *Soffitti lignei: convegno internazionale di studi* (Pisa, ETS, 2005), 175-188. Señalaba para Francia la memoria de master de S. Allais, *Le décor des plafonds en France au XVI^e siècle* (Paris, Université de la Sorbonne, 1998) y para Italia, Juergen Schulz, *Venetian Painted ceilings of the Renaissance* (Berkeley, University of California Press, 1968). En los últimos años se han realizado esfuerzos importantes por paliar esta laguna, sobre todo en la carpintería medieval. Véase Philippe Bernardi, (a cura di), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc* (Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2008) y Philippe Bernardi y Jean Bernard Mathon, *Aux sources des plafonds peints médiévaux, Provence, Languedoc, Catalogne* (Capestang, RCPMP, 2011). Licia Buttà, *Narrazione, exempla, retorica, Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo* (Palermo, Caracol, 2013). Arturo Zaragoza, *L'església parroquial de Vallbona i els sostres pintats medievals valencians* (Castellón, Generalitat Valenciana, 2017).

⁽³⁾ Enrique Nuere, *La carpintería de armar española* (Madrid, Instituto Español de Arquitectura, 2000).

⁽⁴⁾ Roger Ulrich, *Roman woodworking* (London/New Haven, Yale University Press, 2007).

⁽⁵⁾ Vitruvio, *De Architectura*, 5.1.6-10; Ulrich, *Roman woodworking*, 147.

⁽⁶⁾ Ulrich, *Roman woodworking*, 158-159.

⁽⁷⁾ Vitruvio, *De Architectura*, 6.7.3 La *lacunaria* de Vitruvio se ha traducido en algunos casos por techo y en otros por acasetonado. José Ortiz y Sanz, *Los Diez libros de Arquitectura*, Delfín Rodríguez (ed.) (Madrid, Akal, 2008), 92, nota 21, libro IV, capítulo III, 22, *Del orden dórico*, indica que *lacunaria* es la misma palabra que Vitruvio emplea para la forma acasetonada que queda entre los triglifos: "pues a las metopas corresponde derechamente el artesonado, llamado lacunaria, y por ellas se gobierna su distribución no siendo otra cosa cada artesón, que una metopa horizontal". Otras referencias a *lacunarias* en el Capítulo II, *Sobre los atrios y en el libro 5º*, capítulo II, *Sobre los teatros y otros edificios*.

⁽⁸⁾ Estacio, *Sylvarum Quartus*, "auratique putis laquearia celi (...)", IV, 2, 31.

⁽⁹⁾ Richard Krautheimer, "The Constantin Basilica", *Dumbarton Oak Papers*, Vol. 21, 1967, 115-140.

⁽¹⁰⁾ Eusebio de Cesarea, *Vita Constantini*, edición digital en Documentacatholicaomnia.eu, libro III, 30, carta de Constantino a Macario.

⁽¹¹⁾ Prudentius, *Peristephanon*, ed. H. J. Thomson (Cambridge, Mass, Loeb Classical Library, 1956). Libro de himnos a los mártires (404-405 d.C) que menciona la construcción de algunas de las primeras basílicas.

⁽¹²⁾ Eusebio, *Vita Constantini*, Libro III, 32, "Lacunaria" es utilizada para describir el techo acasetonado que debería ser decorado con oro.

⁽¹³⁾ Eusebio, *Vita Constantini*, Libro IV, 58, sobre la Basílica de los Santos Apóstoles.

⁽¹⁴⁾ *The Works of Liudprand of Cremona*, transcribed by F. A. Wright (London, Routledge and son, 1930), Libro VI, Capítulo VIII, 209. Los agujeros del techo son los que en el latín original se nombran como "foramina laquearia".

⁽¹⁵⁾ Teophanus Continuatus, *Chronographia*, VI, 20, 449 citado por Jean Ebersolt, *Le grand palais de Constantinople* (Paris, Leroux, 1910), 59, "Il disposa des cavités octogonales et les décora d'ouvertures et d'ornements ciselés, représentant des sarments de vigne, des feuilles et des arbres. Tour autour l'or était semé".

denominada casa del Atrio con Mosaico donde existe un fragmento importante de un techo de madera acasetonada en un pórtico de 2,85 metros de anchura, ubicado entre el atrio y el peristilo.⁽⁶⁾ Se utilizaron en la arquitectura civil privada de grandes casas, como se desprende de una atenta lectura de Vitruvio y en palacios imperiales.⁽⁷⁾ Entre ellos, con relevancia excepcional, la Domus Augustana o Palacio del Emperador Domiciano (92 d.C.) en la colina Palatina, tal y como parece deducirse de la descripción del poeta Estacio en fecha casi contemporánea a su construcción (ca. 93-94 d.C.) quien elige la palabra "laquearia"⁽⁸⁾ para definir el dorado de su cielo o techo. Esta palabra con sus variantes, tales como "lacunaria" se referían a techos artesonados de madera cubiertos con oro.

En época de Constantino a partir del siglo IV, momento de creación del modelo basilical para las grandes iglesias cristianas, nos encontramos también con algunos interrogantes. Krautheimer en su pionero estudio sobre las basílicas constantinianas planteaba dudas sobre el empleo de los artesonados en la gran Basílica de Treveris y en otras.⁽⁹⁾ No obstante, señalaba que los techos acasetonados debieron ser conocidos y utilizados, pues se citan en textos como la solución adecuada para las iglesias que Constantino patrocinaba. Tanto Eusebio en su *Vita Constantini* (hacia el 336 d.C.)⁽¹⁰⁾ como Prudencio en su *Peristephanon* (404 d.C.)⁽¹¹⁾ así lo indican. Eusebio reproduce la carta escrita por el propio emperador al obispo Macario de Jerusalén para darle indicaciones precisas sobre la iglesia del Gólgota, al que sugiere además del empleo de columnas y revestimientos de mármol, la posibilidad de cubrición con un artesonado dorado,⁽¹²⁾ que se repite al describir la Basílica de los Santos Apóstoles en Constantinopla.⁽¹³⁾

También la gran arquitectura palaciega bizantina los utilizó y prueba de ello es su uso en una de las salas del Gran Palacio de Constantino en Bizancio, la denominada Dekanneacubita o sala de los diecinueve divanes, un salón de banquetes del desaparecido palacio. Rehecho totalmente en época de Constantino VII (905-959 d.C.), quizá volviendo a la forma que tenía con anterioridad, ha sido reconocido como un "techo de casetones adornado por pámpanos y hojas", al analizar dos fuentes literarias coetáneas. Por un lado, el viajero Liudprando de Cremona (920-971 d.C.), embajador del rey Berengario en la corte de Constantino VII quien asistió a un banquete en este salón, cuyo techo describe con "foramina laquearia", es decir el mismo término que empleaba el mundo romano para los casetones.⁽¹⁴⁾ Por otro, en la *Chronographia* donde Teophanus Continuatus habla de techo acasetonado dorado, con formas octogonales, decorado con festones de viñas y frutos.⁽¹⁵⁾

La recuperación de los artesonados en la arquitectura italiana del Renacimiento

Siendo la Península Itálica y en concreto la Toscana el lugar donde se inicia la recuperación de la Antigüedad, es lógicamente hacia esta zona a donde tiene que dirigirse nuestra mirada para tratar de ordenar el panorama histórico de la utilización de los artesonados, aunque con la dificultad de precisar que lo hicieran atendiendo a los ejemplos de la Antigüedad en madera, de los que quedaban muy pocos restos, o más bien trasladando a la madera una forma que se podía ver en las obras de fábrica conservadas.

Aunque se ha dado por descontado que los proyectos de Brunelleschi preveían artesonados en las cubriciones de las dos grandes basílicas, San Lorenzo y Santo Spirito de Florencia, conviene ser muy cautos en esta afirmación.⁽¹⁶⁾ A día de hoy a pesar de todos los avances en los estudios de la obra brunelleschiana se plantean dudas sobre el sistema de cubrición que pudo haber sido propuesto en origen. Es fácil observar como en edificios anteriores, el caso más paradigmático es el del Hospital de Inocentes, Brunelleschi siguió empleando techos con grandes vigas sustentadas por ménsulas que dejaban unos espacios donde se entrecruzaban vigas menores, formando recuadros que no pueden considerarse artesonados sino más bien forjados de casetonés.⁽¹⁷⁾ En San Lorenzo, tardíamente se construyó un techo de madera acasetonado, en Santo Spirito, en realidad, un techo plano con un dibujo en trampantojo de formas acasetonadas.

Para el caso de Michelozzo nos encontramos también con algún problema en el análisis del empleo de las formas acasetonadas. Su difusa personalidad, aún hoy en día cuestionada y en entredicho, con atribuciones dudosas y entrecruzadas con Brunelleschi, Filarete o Alberti, complica mucho la aproximación. Parece claro, que previamente y antes de su uso en madera, Michelozzo recurrió a la forma acasetonada para decorar el intradós de dos estructuras de pequeño tamaño que construye en el interior de dos iglesias. Consideradas como uno de los primeros ejemplos renacentistas que reflejan los intradoses acasetonados del mundo romano, los dos pequeños edículos de la Capella del Crocifisso en la iglesia de San Miniato al Monte y la edícula de la Santísima Annunziata, se plantearon en 1448.⁽¹⁸⁾ En ninguna de las dos usa madera, sino los materiales marmóreos y estucos, siguiendo formas abovedadas en el primer caso y planas en el segundo. La primera, ha llegado incluso a atribuirse a Alberti, por su bóveda acasetonada, con esmaltes trabajados por Luca della Robbia, en una solución que el propio Alberti consideraría como la más adecuada para reflejar la Antigüedad. Simplemente vienen a incidir que al igual

⁽¹⁶⁾ Howard Saalman, *Filippo Brunelleschi: The buildings* (Penn University Press, 1993) en toda la historia de la Basílica de San Lorenzo no hay alusión alguna a su cubrición.

⁽¹⁷⁾ Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi* (New York, Rizzoli, 1981) las naves se están construyendo en 1426 por Nanni di Bartolomeo de Luca, con grandes vigas de lado a lado y un techo plano de cuadrados entre ellas.

⁽¹⁸⁾ Gabrielle Morolli, *Michelozzo, scultore e architetto (1396-1472)* (Florencia, Centro Di, 1998), 148-170.

que en la capilla Pazzi brunelleschiana, las soluciones acasetonadas, también presentes en el fresco de Masaccio de la Trinidad de Santa Maria Novella, empezaban a formar parte del repertorio de temas clásicos que la arquitectura y la pintura toscana retomaban. Otra cosa muy distinta es la traslación de estas soluciones a la carpintería. Esta parece producirse por vez primera en el Palazzo Medici, cuyo estudio debe resolver dificultades de cronología y atribuciones.⁽¹⁹⁾ Sería en esta obra donde encontraríamos un empleo temprano de un techo artesonado, no solo en la capilla de los Magos,⁽²⁰⁾ donde aún hoy es posible admirarlo sino también en otras partes del palacio menos frecuentadas y más transformadas, en las que los estudios han determinado que algunos restos corresponden a la época inicial.

El techo de la capilla está fechado entre 1446 y 1449.⁽²¹⁾ Con sus cuatro grandes casetones en la zona principal y el cuadrado central sobre el altar se considera diseño del propio Michelozzo, ejecutado por carpinteros que trabajaron a las órdenes de Pagno di Lapo Portigiani. Para los autores que estudian su comportamiento técnico y que trabajaron en la restauración se trata de un techo acasetonado de escaso espesor, muy dependiente de anclajes metálicos, que aún no se comporta como un verdadero artesonado.⁽²²⁾ Sus reducidas dimensiones y sus formas constructivas lo sitúan en un estadio inicial de este tipo de soluciones, aunque visualmente nos lleve a ese recuerdo de la antigüedad.

También es posible ver en una de las estancias del ángulo suroccidental del primer piso del palacio lo que queda del techo acasetonado de casetones cuadrados y rosetas de la denominada Sala Grande construido en una cronología imprecisa en torno a 1444-1450, privado hoy de su decoración dorada y cromática. Es solo un resto de un espacio, desgajado de la sala grande original que inicialmente tenía unas dimensiones considerables y que en la actualidad, transformado en el conocido como Salón de Carlos VII, presenta un artesonado remodelado en el siglo XVII.⁽²³⁾ Este techo suscitó palabras elogiosas entre sus contemporáneos, como las recogidas en las *Terze Rime* en alabanza a Cósimo de Medici con motivo de la visita a Florencia del Duque de Milán y del Papa, en 1458. Se destacan los techos dorados de las estancias como una de las características más extraordinarias del edificio.⁽²⁴⁾

También Filarete tras haberlo visitado en 1456 cuando describe el palacio Medici hacia 1463-64, indicaba como había quedado sorprendido por la *Sala Grande* de la planta noble del apartamento de Piero di Medici, que “gozaba de una sala adornadísima con un techo maravilloso de oro y azul y tantos variados colores, que se gozan como cosa estupenda”.⁽²⁵⁾ Además, Filarete

⁽¹⁹⁾ Brenda Preyer, “L’architettura del palazzo mediceo”, en Giovanni Cherubini y Giovanni Fanelli (ed.), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, (Florencia, Giunti, 1990).

⁽²⁰⁾ Harriet Mc Neal Caplow, “La bottega di Michelozzo e i suoi assistenti”, en Gabriele Morolli (ed.) *Michelozzo scultore e architetto* (Florencia, Centro Di, 1998), 231-236.

⁽²¹⁾ Cristina Acidini Luchinat, *The chapel of the Magi* (Milano, Electa, 1993).

⁽²²⁾ Luciano Marchetti, Giovanna Rasaria, y Consorzio Pegasus, “Il soffitto ligneo intagliato e dorato”, en Cristina Acidini (ed.), *I restauri nel palazzo Medici Riccardi. Rinascimento e Barocco*, (Milano, Silvana, 1992), 23-27.

⁽²³⁾ Cherubini y Fanelli, *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, 129.

⁽²⁴⁾ Wolfger Bulst, “Die ursprüngliche innere aufteilung des Palazzo Medici in Florenz”, *Mitteilungen der Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14, 1970, 369-372, “chil sale e chil palco laureato”.

⁽²⁵⁾ Filarete, *Trattato de Architettura*, edición de Liliana Grassi y Anna Maria Finoli (Milano, Il Polifilo, 1972), Vol. II, 697 (libro XXV, fol. 190r) “la sala ornatissima, con un palco che la soffitta tanto meraviglioso con oro e azzurro fine e altri varii colori, che a vedere pare cosa stupenda”.



1.1

Diseño de un caseton para el Studiolo de Gubbio a partir de un dibujo de Daniel Kershaw

establece una comparación con el techo que se acababa de construir en el Banco Mediceo en Milán: “con cuadros tallados al modo antiguo, trabajados con azul y oro, de forma que ofrecen una grandísima admiración el mirarlos”.⁽²⁶⁾ Los casetones dorados y azules y la referencia a la antigüedad son lo que destaca del techo artesonado. *Sala Grande* cuyo dibujo sería solicitado en 1467 desde Nápoles por Diomedeo Carafa para su palacio napolitano, lo que nos da idea de la trascendencia de este artesonado.⁽²⁷⁾

Sería nuevamente Michelozzo en sus intervenciones en el Palazzo Vecchio el que pudo haber dispuesto a partir de 1454 unos techos acasetonados.⁽²⁸⁾ Vasari en su texto relata cómo renovó los techos con ricas pinturas de lirios en campo de oro, en muchas de las estancias.⁽²⁹⁾ La palabra utilizada por Vasari, “palchi” es una referencia general a techo de madera, lo que lo relaciona con posibles artesonados es la decoración, dorada y azul. Nuevamente, todas las transformaciones acaecidas en este palacio y las sustituciones posteriores de techos originales, dificultan el establecimiento de una cronología más clara. Correspondientes a Michelozzo se han querido ver unos restos acasetonados que se sitúan en la llamada zona del mezzanino, un entrepiso donde se conservan desprovistos de sus decoraciones originales y repintados. Sin embargo, los artesonados más conocidos y admirados del Palazzo Vecchio, pertenecen ya a la década de los 70 y están adscritos a los Maiano.

Sería precisamente su taller, el de Benedetto y especialmente Giuliano de Maiano, el que generaliza el empleo de techos acasetonados. Estos autores con obras ya claramente conocidas, documentadas y conservadas son los que más se destacan en el capítulo de los artesonados italianos. La calidad de sus intervenciones en Florencia, especialmente en el Palazzo Vecchio a partir de 1472 y en los studiolos de los palacios de Urbino en 1476 y Gubbio en 1479, todos ellos conservados, han aquilatado su protagonismo indiscutible en el campo de los artesonados. Acompañados por una serie de carpinteros floren-

⁽²⁶⁾ Filarete, *Trattato de Architettura*, vol II, 702, (libro XXV, fol. 191 v) “quadri intagliati a modo antico, lavorati con oro e azzurro fine, in modo che dà grandissima ammirazione ai riguardanti”.

⁽²⁷⁾ Eve Borsook, “A Florentine Scrittoio for Diomedeo Carafa”, *Art the ape of nature: studies in Honor of H.W. Janson* (New York, Harry N. Abrams, 1981), 91-96, comenta la petición en carta fechada a los Strozzi en 1467 de un modelo del studiolo que tenía techo esmaltado acasetonado, pero se debe incidir en que también pide un dibujo del techo de la Gran Sala: “ad essemplio del palcho de la sala e scrittoio de Piero”.

⁽²⁸⁾ Giulio Lensi Orlandi, *Il Palazzo Vecchio di Firenze* (Firenze, Martello-Giunti, 1977), 33.

⁽²⁹⁾ Giorgio Vasari, *Delle vite de' piv eccellenti pittori scvitori et architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino* (Firenze, Giunti, 1568), vol. 3, p. 233: “molte stanze e palchi riquissimi, dipinti a gigli d'oro in campo azzurro. Et alle stanze di sopra e di sotto di quel palazzo fece fare altri palchi et ricoprire tutti i vecchi, che vi erano stati fatti inanzi all'antica”.

tinios como Francesco di Giovanni detto il Francione y los hermanos Marco, Domenico y Giuliano del Tasso, rescatan del anonimato a maestros que han venido ocupando un plano muy secundario. A estos ejemplos seguirían otros en otras áreas como los techos del Francione en Pisa, los techos de carpinteros florentinos en Roma, a partir de la década de los 70 y algunos otros ejemplos en Venecia como los de San Michele in Isola de Mauro Coducci. Pero estos ejemplos toscanos y sus secuelas han eclipsado otra área que para el estudio de la arquitectura española, pudo tener más importancia.

La peculiar situación napolitana

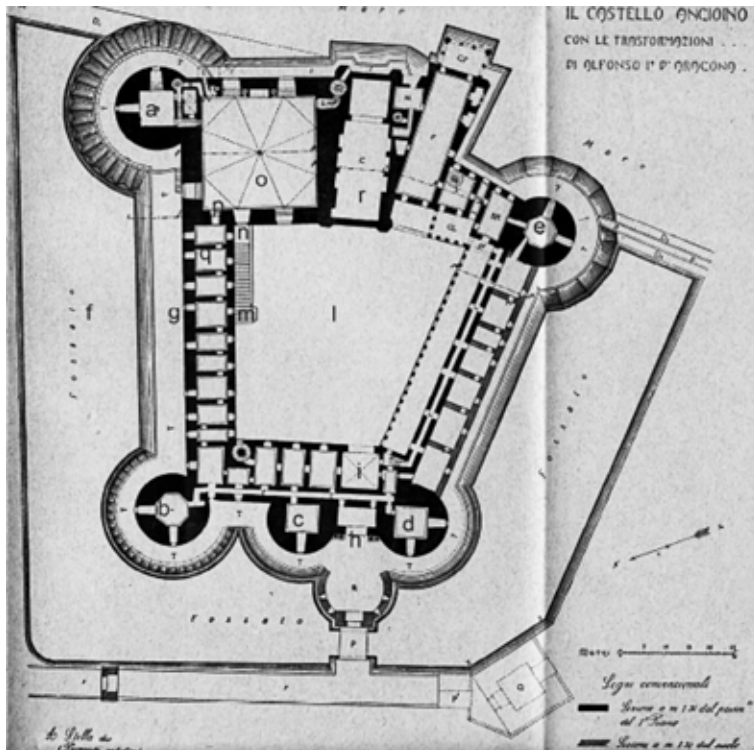
La arquitectura del siglo XV en la ciudad de Nápoles tan alejada en muchos aspectos del fenómeno toscano y solo valorada cuando se asemejaba a éste, está siendo reconsiderada por una historiografía que trata de ofrecer otra mirada a la búsqueda de la Antigüedad durante el reinado de Alfonso el Magnánimo.⁽³⁰⁾ Por las claras conexiones de arquitecturas construidas en territorios de la antigua Corona de Aragón y las fluidas relaciones establecidas por artífices que trascurren entre los dos lados del Mediterráneo, lo que sucede en esta corte es excepcionalmente relevante para comprender el fenómeno ibérico de recuperación de los techos artesonados. Su buque insignia, Castel Nuovo, no ha sido tenido muy en cuenta para esta cuestión, eclipsada por otros aspectos más vistosos como la espectacular Sala dei Baroni, las monumentales escaleras de caracol, el gran arco de triunfo o sus notables torreones fortificados. Además las destrucciones de las salas y la pérdida de los archivos donde poder cotejar la documentación correspondiente al proceso de la obra han dificultado el análisis de las cámaras y habitaciones reales donde se ubicaron los techos de madera.

Las descripciones de Filangieri para la planta principal entre la Gran Sala y la torre de San Giorgio donde se encontraba el antiguo apartamento real, es decir, las estancias de Alfonso I y Ferrante I situadas en el ala norte del castillo y accesibles desde la Gran Sala o directamente desde la escalera del patio, son la referencia fundamental para el análisis de unos espacios totalmente transformados e irreconocibles.⁽³¹⁾ Unas salas que ya están mencionadas en un documento de 1451 transcrito por Schulz como “le camere degli cortisani fino alle camere de lo S. Re preso la gran sala”,⁽³²⁾ con lo que podemos aceptar que se proyectaron prácticamente al mismo tiempo que se empezaba a construir ésta. Del conjunto de habitaciones que hubo en origen en este espacio, las que poseen una descripción más explícita son las tres más inmediatas a la Gran Sala, conocidas como Salas del Miglio, del Nodo y del Ermellino, y que se iban

⁽³⁰⁾ Amadeo Serra, “E cosa catalana: La gran sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo”, *Annali di architettura*, n. 12, 2000, 7-16; Bianca de Divitiis, “Castel Nuovo e Castel Capuano in Naples: the transformation of two medieval castles into alla antica residences for the Aragonse Royals”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 76, 2013, 441-474.

⁽³¹⁾ Riccardo Filangieri, *Castelnuovo, Regia angioina ed aragonese di Napoli* (Nápoli, l'arte Tipografica 1964), 237-238.

⁽³²⁾ Heinrich Wilhem Schulz, *Denkmaler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* (Dresden, Wilhem Schulz, 1860, IV), doc. 449, 186-188, Contratos de 19 de abril y 21 de mayo de 1451.



1.2
Planta de Castel Nuovo, Nápoles, a partir de Achille Stella, 1928

sucediendo con puertas que se comunicaban y ventanas que daban hacia el mar y hacia el interior del patio. La primera era la denominada sala del Mijo, emblema que se representaba en los artesones del techo. A continuación, la sala del Entrelazo o nudo, motivo en el techo dorado, que parece corresponder nuevamente a un artesonado. La tercera con un techo que tenía 428 casetones, con *peducci penduli*, en la que años más tarde se pintaría la empresa del Armiño y Monte de Diamantes, orden que fundada en 1465 en época de Ferrante.⁽³³⁾ Otra sala con artesonados fue la conocida como Sala Lunga cerca de la torre del mar, concluida en 1458, cuando se paga a Antonello del Perrino por la pintura y la doradura del techo de madera.⁽³⁴⁾ En 1458, también las otras salas se terminaron y se pagó a Domenico Gagini por la puerta de Triunfo que permitía su acceso desde la Gran Sala y llegaron los lotes de azulejos de Manises para el pavimento.⁽³⁵⁾ Sabemos que la pintura de los techos dorados de estas salas se tuvo que rehacer tras las destrucciones de los bombardeos del ejército francés y en 1496 se pintó parte de la del Entrelazo por Joannico Nigro y totalmente la del *Ermellino*, por Grandillo Vettican además de recomponerse ventanas y puertas y otros elementos.⁽³⁶⁾

Creemos que es posible considerarlas como salas artesonadas porque Filangieri es bastante preciso en su diferenciación sobre los techos del conjunto del palacio, distinguiendo entre artesonados y simples cubiertas de madera. Así a la sala de los Ángeles en la torre del Beverello, que pintaba y doraba Leonardo da Bessozo en 1458, la define con cubierta de madera, coincidiendo con el

⁽³³⁾ Riccardo Filangieri, "Rassegna critica delle fonte per la storia di Castel Nuovo", *Archivio Storico per le provincie napoletane*, Naples, XXIII (LXII) 1937, 267-333, 328.

⁽³⁴⁾ Camilo Minieri Riccio, "Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona, Dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458", en *Archivio Storico per le provincie Napoletane*, VI, 1881, 460. Al lado de la guardarrropa del rey y de las cámaras cercanas a la Torre del mare.

⁽³⁵⁾ Filangieri, "Rassegna", 1937, 312.

⁽³⁶⁾ Riccardo Filangieri, "Rassegna critica delle fonte per la storia di Castel Nuovo", *Archivio Storico per le provincie napoletane*, Naples, XXIV (LXIII) 1938, 258-342, 270

documento que la cita como “cubierta de lenyam”, sin más especificaciones.⁽³⁷⁾ En cambio, cuando habla de los techos de las dependencias que estamos estudiando distingue sus artesones o casetones y sus decoraciones doradas. La del *Miglio* y la *Sala Lunga* son descritas con “lacunari” que recordamos es la palabra latina para casetones,⁽³⁸⁾ mientras que la del *Ermellino* se describe directamente con la palabra “cassettoni”. El hecho de que tuviera un número tan elevado de casetones, 428, nos alerta de que sería más bien un forjado de casetones. Los artesonados se realizan para permitir salvar mayores distancias entre vigas, lo que configura espacios para las artesas de considerable tamaño. Un artesonado de grandes dimensiones como el de Santa Maria Maggiore en Roma cuenta con un total de 105 artesones.

Esta constatación de que los techos de Castel Nuovo fueron tempranos artesonados o tuvieron formas acasetonadas, fundamentales para su difusión en otras partes de Europa, parece de nuevo confirmarse por unas alusiones evidenciadas por Jean Guillaume. El autor considera que su revalorización en Francia se produce a partir de los modelos que el rey Carlos VIII vio en Castel Nuovo, tal y como recoge en una de las cartas escritas al duque de Bourbon el 28 de marzo de 1495, donde reconoce que los jardines, los pintores y los techos son mucho más bellos y ricos que los franceses y que había pensado llevarse a algunos maestros a Francia para construir techos semejantes en Amboise.⁽³⁹⁾ La fecha previa a 1496 que es cuando se restauran estas habitaciones nos confirma que se trata de unos techos construidos anteriormente.

Desconocemos al maestro carpintero que dirigió estos trabajos y que decidió la implantación de esta solución en los techos de Castel Nuovo. De estar construidos entre 1451 y 1458 son obras que se producen inmediatamente después de los techos artesonados del Palacio Medici y del Palazzo Vecchio, prácticamente coetáneos al Banco Mediceo de Milán y antes de los episodios del Francione en Pisa o Roma, y de los Maiano en Florencia, Urbino o Gubbio. La falta de documentación precisa sobre los maestros que dirigieron estos trabajos es notoria, ya que los nombres que disponemos se corresponden con referencias secundarias de maestros procedentes de la Corona de Aragón, valencianos, catalanes y aragoneses, pero no sabemos si estaban a las órdenes de algún maestro florentino.

Algunos carpinteros valencianos han podido individualizarse como Pere Terrades, Bertomeu Crespo, Pere Çamora, Vicenç Mateu, y Maties Falcó, catalanes como Antoni Redó, Gabriel Estrada y Joan Orriols,⁽⁴⁰⁾ junto a otros sin origen claro, como Joan de Borbas y Miquel Pérez.⁽⁴¹⁾ Otros anónimos plantean mucha más problemática. En este punto cabe preguntarse por la noticia de la

⁽³⁷⁾ Ferdinando Colonna, *Notizie storiche di Castelnuovo in Napoli* (Napoli, F. Giannini, 1892), 6-7

⁽³⁸⁾ Filangieri, *Castelnuovo*, 237.

⁽³⁹⁾ Guillaume, *Le plafond en France*, 175-188, cita esta carta sin poner la fecha. Consultada en Paul Pélicier, *Lettres de Charles VIII*, (Paris, Renouard 1903), T. IV, 188, “je vous enverrai pour faire aussi beaux planchers qu’il est possible. Les planchers de beauce, de Lyon et d’autres lieux de Frances ne sont en rien approuchans de beauté et richesse ceulx d’icy: c’est pourquoy je m’en fourmiray et les meneray avecques moy pour en faire a Amboise”.

⁽⁴⁰⁾ Marià Carbonell, “Sagreriana Parva”, *Locus Amoenus*, n. 9, 2007-2008, 61-78.

⁽⁴¹⁾ Filangieri, “Rassegna”, 1937, 285 y 306; Miquel Perez, fuster, desde 20 de agosto de 1454 al menos hasta agosto de 1456.

llamada del rey Alfonso el Magnánimo a “alguns moros molt abtes en dit magisteri de lenyam” realizada el 19 de junio de 1451, para que de Zaragoza se trasladaran a Nápoles.⁽⁴²⁾ Creemos que es una noticia que no nos puede dejar indiferentes y en cuya interpretación hay que ser muy cautos. Si como algunos autores opinan se relaciona directamente con maestros llamados a dirigir la construcción de los techos de Castel Nuovo por orden del Rey, plantearía según los argumentos que venimos esgrimiendo una gran contradicción.⁽⁴³⁾ De ser así significaría la elección de un tipo de carpinteros muy alejados de los techos artesonados ante los que creemos estar. Sin embargo, otros autores al observar que el llamamiento coincide con el fallecimiento del carpintero valenciano Pasqual Esteve⁽⁴⁴⁾ y que se trata de maestros convocados para sucederle, se cuestionan que fueran maestros de techumbres, ya que a Esteve no se le conoce tal actividad y al cargo de carpintero del rey le correspondían obras de carpintería menores.⁽⁴⁵⁾ Inmediatamente tras la muerte del Magnánimo en 1458, se produce una paralización de las obras, que parece coincidir con la terminación de estas salas y se inicia la diáspora de maestros.⁽⁴⁶⁾

Los tempranos techos artesonados en la arquitectura renacentista española

Si algo nos ha llamado la atención es la escasa difusión que los techos artesonados tuvieron en otros lugares de Europa y lo tardío de la misma a excepción de algunos centros directamente ligados a la presencia de maestros italianos, como Hungría o Francia. Por ello, consideramos los techos de la carpintería española, unos ejemplos excepcionales, con un potente desarrollo y con una gran calidad y variedad de propuestas. Cuando miramos el panorama de los artesonados en la arquitectura española renacentista encontramos varios focos importantes. Uno, parece inicialmente ligado a una familia patrocinadora de obras, los Mendoza, los otros a determinadas zonas geográficas. Por un lado, la ciudad de Zaragoza que conserva un techo de gran interés, la Sala del Trono de la Aljafería. Y otro el foco valenciano, que ha pasado bastante desapercibido en la bibliografía general, salvo honrosas excepciones divulgadas en fotografías como los techos del Palacio de la Generalitat.⁽⁴⁷⁾ En su evolución, los artesonados llegan a formas de casetones muy profundas, alcanzando a disimular las vigas que componen el techo, reducidas casi a un pequeño baquetón, con lo que la impresión de conjunto es una acumulación de casetones sin apenas separación.

El eslabón en esta cadena de hechos, lo dejábamos en 1458, con la muerte del rey Magnánimo en Nápoles y la paralización de los trabajos que estaban

⁽⁴²⁾ Vicente García Marsilla, “La cort d’Alfons el Magnànim i l’univers artístic de la primera meitat del Quatrecent” *Seu Vella. Anuari d’Historia i Cultura* 3, 2001, 17-53, p. 35 nota 48. Procedente de ACA C. Reg. 2659, 19 de junio de 1451.

⁽⁴³⁾ Joan Domenge y Jacobo Vidal, “Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d’Aragon (1313-1515)”, en Bernardi, *Aux sources des plafonds peints médiévaux*, 179-217 y Serra, A., e Izquierdo, T., “De bona fusta dolrada per mans de mestre. Techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV)”, en Sophie Brouquet y Vicente García (eds.), *Mercados de lujo. Mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, (Valencia, Universitat de València, 2015), 271-297.

⁽⁴⁴⁾ Sobre su trayectoria en Valencia, Mercedes Gómez-Ferrer, “Artistas viajeros entre Valencia e Italia”, *Saitabi*, n. 50, 2000, 151-170. Ya en Nápoles en asuntos relacionados con la artillería, en Minieri Riccio, *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona*, 17.

⁽⁴⁵⁾ Jacobo Vidal en una conferencia en las jornadas del 15 y 16 de noviembre de 2012, 6ª *Trobada de les Egipcíiques. Els altres catalans. L’empremta de l’Islam a Catalunya. Materials, tècniques i cultura, titulada ¿Cubiertas mudéjares en la Cataluña Medieval?*, plantea el problema de afirmar que estos maestros fueran solicitados para la construcción de techumbres, puesto que son llamados para sustituir a Pascual Esteve citado como especialista en la construcción de tiendas de campaña.

⁽⁴⁶⁾ Bianca de Divitiis, “Alfonso I of Naples and the art of building”, en Silvia Beltramo, Flavia Cantatore y Marco Folini (eds.), *A Renaissance Architecture of Power* (Boston, Brill, 2016) 320-353: Carta de Giacomo Antonio della Torre a Francesco Sforza, 9 de junio de 1458, 342-343 “tornò hersera da Napoli e me ha deto che l’è stato casso in sieme cum tutti li altri scoltori, muratori et maistri di legname...”.

⁽⁴⁷⁾ Arthur Byne y Mildred Stapley, *Decorated wooden ceilings in Spain* (New York, London, Putnam and Sons, 1920), Lámina LXII y José F., Rafols, *Techumbres y artesonados españoles* (Barcelona-Buenos Aires, Labor, 1926).

⁽⁴⁸⁾ Mercedes Gómez-Ferrer, *El Real de Valencia. Historia arquitectónica de un palacio desaparecido (1238-1810)* (Valencia, Alfons el Magnànim, 2012), 87.

en marcha en Castel Nuovo, obligando a la diáspora de maestros, algunos de los cuales regresarían cuando se retomaron las obras. Sin embargo, las salas del apartamento real estaban prácticamente terminadas, por lo que la salida de los carpinteros debió ser definitiva. Volverían a sus tierras de origen los carpinteros aragoneses, valencianos y catalanes, quizá trasladando lo que habían aprendido. En estudios anteriores, habíamos vinculado este hipotético regreso con obras construidas en el entorno real en tierras valencianas.⁽⁴⁸⁾ De forma coincidente en el tiempo, entre 1458 y 1459 se cerraban los techos de una de las grandes salas del denominado “real vell” del palacio valenciano, la sala entre las torres tercera y cuarta. Una sala “de cubierta bosellada e molt bella” sin canecillos de piedra sobre los que asentar las vigas que nos había inducido a pensar que se trataría de una solución de cubierta distinta a los habituales alfarjes sobre ménsulas. La descripción del siglo XVIII de estas salas con artesonados, sin embargo, no es suficiente argumento, pues en estas épocas se denominan artesonados a cualquier cubierta de madera algo elaborada.⁽⁴⁹⁾ En el estado actual de nuestro conocimiento, nos inclinamos a pensar que pudo tratarse de un forjado de casetones, sobre un friso de madera que recorría el perímetro de las habitaciones, por lo que las vigas se encastraban directamente en los muros. En realidad, un forjado de cinta y saetino, con acasetonados entre las vigas principales.⁽⁵⁰⁾

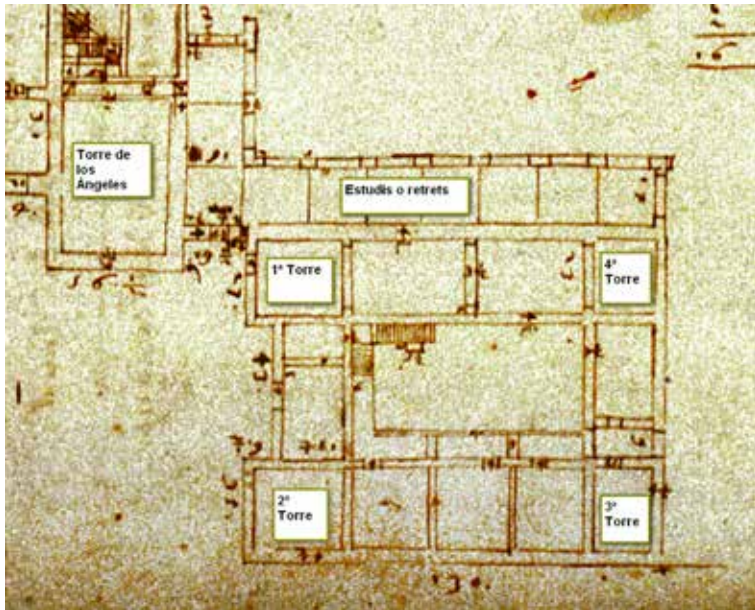
Creemos que esta solución pudo ser la empleada también en los techos de la casa de Alcocer (Valencia) que los Próxita estaban construyendo en 1476, y que desapareció por completo en el siglo XVIII tras una riada. La casa fue propiedad de un linaje de origen napolitano – Prócida – a los que Alfonso el Magnánimo en 1445 les otorgó la dignidad de condes de Aversa en Nápoles y en 1447 de condes de Almenara en Valencia, como recompensa por sus éxitos en la conquista de Nápoles. Joan Francesc de Próxita llega de Nápoles a Valencia en 1473 y al poco inicia la renovación de su casa-palacio. En los documentos sobre los techos de esta casa se recoge la palabra “barcella”.⁽⁵¹⁾ La “barcella” en el vocabulario valenciano medieval inicialmente es una medida de capacidad para granos, que en la construcción se emplea para medir áridos en lugar de los cahices, equivaliendo a unos 16,75 litros.⁽⁵²⁾ Por analogía con la caja de madera, que servía para poder transportar yeso y otros materiales de construcción, pasó a utilizarse como sinónimo de artesa o artesón en una cubierta de casetones, ya que la caja de madera puesta boca abajo se asemejaba en su forma a los artesones. Esta palabra se hace común en el vocabulario de techos acasetonados del siglo XVI, sin embargo, al ser una de las más tempranas documentadas, no está claro si su sentido se emplea ya como

⁽⁴⁸⁾ Gómez-Ferrer, *El Real*, 86, “de costosa arquitectura, ancha y larga y de extraordinaria elevación, de techumbre artesonada...”.

⁽⁵⁰⁾ Para una diferenciación entre artesonados y forjados de casetones, María Diodato, “Forjados y cubiertas” en Camila Mileto y Fernando Vegas (eds.), *Centro Histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial* (Valencia, TC Cuadernos, 2025), 487-529.

⁽⁵¹⁾ Arturo Zaragoza, y Mercedes Gómez-Ferrer, *Pere Compte, arquitecto* (Valencia, Generalitat Valenciana, 2007), 330-331.

⁽⁵²⁾ Mercedes Gómez-Ferrer, *Vocabulario Valenciano de Arquitectura* (Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002), 53.



1.3

Detalle del palacio del Real de Valencia, zona del real vell, a partir de un plano del siglo XVI de la Biblioteca Nacional

sinónimo de acasetonado, y de serlo así podría aún referirse a una cubierta de cinta y saetino con huecos entre vigas de formas cuadradas, sin estar tan rehundidas y avanzando hacia soluciones enrasadas que son un paso anterior al artesonado propiamente dicho.

En realidad, hemos de esperar casi a las últimas décadas del siglo XV para poder hablar de artesonados y de la consideración de estos techos como modelos que reflejan la antigüedad clásica. Y en este punto, se entrelazan realidades de la arquitectura que se produce en Valencia, en Aragón y en la zona castellana. Maestros que van y vienen, usos de formas artesonadas en diferentes palacios, un entrecruzamiento de soluciones que hacen difícil escribir una historia lineal y que en realidad, nos alertan de la eclosión de estas formas en la arquitectura española.

Aunque son muchos los edificios que sobresalen por la presencia confirmada o supuesta de tempranos artesonados vamos a destacar varios pertenecientes a la familia Mendoza y ligados de alguna forma a la carpintería aragonesa, valenciana y castellana. Hacia 1486-87 se está obrando el colegio de Santa Cruz de Valladolid auspiciado por el cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1495), hacia 1491 el palacio de Guadalajara para el mismo cardenal y entre 1499 y 1502 hay varias noticias en relación a la carpintería del palacio de la Calahorra del primer Marqués del Zenete, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1473-1525), hijo del cardenal.

Algunos edificios plantean grandes dificultades de estudio, como el Colegio de Santa Cruz de Valladolid con unos tempranos techos artesonados, de los que apenas tenemos datos. Su italianismo tan alejado de otras soluciones que se observan en el medio español es sorprendente, ya que son techos de formas geométricas, con artesones de tamaño bastante reducido y poca profundidad. Destacan el de artesones cuadrados con rosetas o florones en el centro y con un botón decorado en el cruce y otro algo más elaborado que combina arte-



1.4
Detalle del artesonado del Colegio de
Santa Cruz de Valladolid.
(fotografía Javier Ibáñez)

⁽⁵³⁾ Salvador Andrés, *El colegio de Santa Cruz: más de quinientos años de historia* (Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2015).

⁽⁵⁴⁾ José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (Madrid, Junta de Castilla y León, 1999), 383.

⁽⁵⁵⁾ Ludwig Pfandl, "Itinerarium hispanicum Hieronymi monetarii (1494-1495)", en *Revue Hispanique*, n. 48, 1920, 1-179, 135.

⁽⁵⁶⁾ Javier Ibáñez, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI* (Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005), 25. Indica que el viaje es a tierras castellanas del cardenal, no especifica lugar.

⁽⁵⁷⁾ Francisco Javier García Marco, "Un capítulo para la historia social del trabajo del yeso: La familia Domalich de Calatayud", *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de estudios Turolenses, 1991, 345-363.

⁽⁵⁸⁾ Raúl Romero, "La casa del cardenal Mendoza en Guadalajara. Una traza del arquitecto Lorenzo Vázquez con la colaboración de canteros tardogóticos valencianos y maestros moros aragoneses" *XII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, (Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 2010), 1-24.

sones cuadrados y octogonales con los mismos florones en el centro. Ambos pintados con pequeñas palmetas, ovas y motivos vegetales en una tempranísima decoración "a la romana". Sabemos que en 1488, el cardenal modifica el proyecto original y que contrata a Lorenzo Vázquez como arquitecto de las obras, maestro al que se vincula con los primeros elementos "a la antigua", como el retablo, no conservado, que trazó para este colegio en 1494; pero desconocemos el grado de implicación en los artesonados.⁽⁵³⁾

De las casas del cardenal Mendoza en Guadalajara de las que no queda nada en pie, se ha venido citando la traducción castellana de la descripción de 1495 del viajero alemán Jerónimo Münzer: "... Tiene dos bellísimos claustros superpuestos, con pequeñas salas y cámaras, todas con artesonados dorados y con diversos colores mezclados con azul, siendo cada artesonado diferente de los otros, (...)".⁽⁵⁴⁾ Si acudimos al original latino, en realidad, habla de un genérico "coopertoris deauratos", por lo que hay que fijarse en otros textos para su análisis.⁽⁵⁵⁾ Las obras se iniciaron hacia 1486 y en ellas está de nuevo presente el arquitecto Lorenzo Vázquez. Entre los trabajadores, moros aragoneses de los que se conocen varias noticias. Por un lado, la llamada en abril de 1488 al maestro yesero y carpintero de Zaragoza Mahoma Palacio y al navarro Martín de Aezcoa.⁽⁵⁶⁾ En 1491, Ali Domalich de Daroca, junto a otros obreros, para "obrar de fusta y lavrar de plano y de ieseria", en las casas de Guadalajara.⁽⁵⁷⁾ Y documentados en la década de los 90, los hermanos Hamet, Çalema y Bral Alfajarí; Calada, Muhayde y Bral de Cuellar, entre otros.⁽⁵⁸⁾ Junto a ellos

1.4

cristianos valencianos, de los que no conocemos el nombre. Se indica que comparten trabajos de yesería y carpintería: "(...) y asimismo la yesería de las ventanas se hizo todo a jornal y toda la carpentería de corredores y cubiertas y salas y quadras y cámaras y puertas y ventanas porque las fizieron los moros de Aragón y otros xristianos de Valencia".⁽⁵⁹⁾

Los techos de los corredores del patio debieron ser de vigas lisas que atracaban en las zapatas situadas sobre las columnas de piedra que seguían la muestra proporcionada por Lorenzo Vázquez. En los de salas y cámaras, no todas las cubiertas serían de artesonado porque los había con talla "encrespada y menuda", que debían ser de mocárabes como los que se estaban tallando en el vecino palacio del Infantado. Pero había también "cubiertas que llevan artesones..." y "en algunas de estas piezas avia razimos de talla y en otras avia florones y en otras avia rosas mas pequeñas y de todos los tamaños de las dichas cosas".⁽⁶⁰⁾ Los artesones, florones, rosas y el apunte de que las salas además de doradas estaban pintadas de azul que menciona Münzer nos refuerzan la hipótesis de los artesonados, que quizá miraban a los italianos que recurren a este juego de dorados y azules.

Si estamos considerando que las fechas giran en torno a los años 1491-1492 nos encontramos ante unos tempranos ejemplos de techos artesonados. Podemos considerar que los carpinteros plantean formas de cubierta diferentes a las de la tradición castellana y que quizá fueran las que ya se habían introducido, en los techos del colegio de Santa Cruz de Valladolid. Posiblemente, hay todo un capítulo de transición entre el regreso de Nápoles en los años 60 y las noticias sobre estos techos y cronologías y ejemplos intermedios que tendremos que revisar. También queremos llamar la atención de la presencia de valencianos junto a estos maestros de Aragón. Un arte el de la carpintería valenciana que había sido eclipsado por otros estudios que solo se habían centrado en los valencianos como expertos en la cantería.⁽⁶¹⁾

La vinculación con el mundo valenciano en la historia del cardenal Mendoza se abre en fechas inmediatamente anteriores al comienzo de estas obras, cuando adquiere en 1489⁽⁶²⁾ las conocidas como Baronías de Alberique, Alcócer y Alasquer en las riberas del Júcar, al sur de Valencia y el señorío de Ayora, aumentando así sus extensas posesiones. Al poco fueron donadas a su hijo el Marqués de Zenete y recordamos que en ellas estaba la casa que había pertenecido a los Próxita con unos tempranos acasetonados. Pero la relación con la carpintería valenciana se acrecienta en otra de las grandes obras patrocinadas por el Marqués, el castillo de la Calahorra en Granada, comenzado a construir en el año 1491.⁽⁶³⁾ Las obras debieron avanzar hasta principios del año 1499

⁽⁵⁹⁾ Romero, "La casa", 20.

⁽⁶⁰⁾ Romero, "La casa", 20.

⁽⁶¹⁾ Raúl Romero identificaba a los maestros valencianos con canteros, pero una correcta lectura indica que son carpinteros.

⁽⁶²⁾ Mercedes Gómez-Ferrer, "El marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento", *Anuario Arte*, n. 22, 2010, 27-46.

⁽⁶³⁾ Fernando Marías, "Sobre el castillo de la Calahorra y el *Codex Escorialensis*" *Anuario Arte*, Vol II, 1990, 117-129; Ver también Ricardo Ruiz Pérez, "La construcción del castillo-palacio de La Calahorra (Granada). Fuentes, causas y nuevas aportaciones a propósito del V centenario", *Revista del CEH-GR*, n. 26, 2014, 167-200.



en que podemos deducir que estaba construido el perímetro fortificado externo con sus torres angulares y parte de la zona central que se convertiría en la residencia palaciega interior. El 18 de enero de 1499⁽⁶⁴⁾ se contrata a los maestros de Zaragoza, Brahem Munferriz y Mahoma Brea para acometer trabajos de albañilería, yesería y carpintería: unos corredores con pilares y arcos de ladrillo y antepechos de yeserías caladas, puertas y ventanas de yesería al igual que chimeneas y antepecho de la escalera, y cubiertas de las salas de carpintería y de carpintería y yeso, que debían seguir el modelo del castillo de Jadraque (Guadalajara). Brahem Munferriz es un maestro documentado con claridad en los años finales del siglo XV, el 13 de marzo de 1492 acude a Granada junto a otros maestros a trabajar para los Reyes Católicos.⁽⁶⁵⁾ Aunque a Brahem Munferriz se le conoce su especialización como maestro de “algez”, sabemos que también estaba relacionado con trabajos de carpintería. Es significativa su participación junto a Mahoma Palacio, posiblemente el mismo con el que ya había contado el cardenal en 1488, y a Faraig de Gali en el Salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza.⁽⁶⁶⁾

Este techo es una de las grandes piezas de la carpintería española. Comenzado a obrar unos meses antes del 1 de abril de 1493, está dispuesto sobre un entramado que permite la contemplación del cruce perpendicular de las gruesas vigas de la estructura. Vistas por el trasdós observamos como las escuadrías macizas de las vigas transversales venían a condicionar el ancho de las salas que no era nunca de más de 8 metros, aquí estamos hablando

⁽⁶⁴⁾ Carmen Morte, “Pedro de Ponte en Bolea y una noticia de la Calahorra”, *Boletín del Museo Camón Aznar*, LXX, 1997, 103-107.

⁽⁶⁵⁾ Antonio de la Torre y del Cerro, “Moros zaragozanos en las obras de la Aljafería”, *Anuario del cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, III, 1935, 252.

⁽⁶⁶⁾ Steven Janke, “El alizer y cubierta de la sala nueva de la Aljafería, una obra documentada” *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Tomo II, n. 2, 1984, 137-143.



1.6 de 7,65 metros de anchura.⁽⁶⁷⁾ Las vigas longitudinales que recorrían los 20 metros de largo del salón que parecen del mismo grosor que las anteriores, en realidad se componen de dos pares de pequeñas vigas cubiertas en el intradós por unas tablas que son las que ocultan la separación y que se adornan por las decoraciones de lacería que las cubren por completo. Este cruce ya deja unos huecos de gran tamaño y profundidad que se cierra con los casetones cuadrados que atracan directamente contra las pequeñas vigas paralelas. Las distintas molduras que generan su profundidad salvan el espacio que falta hasta las vigas principales. Tienen un octógono inscrito, que se adorna con un grueso florón con hojas rizadas y una gran piña colgante. Un enorme alicer con motivos vegetales, animales fantásticos y el letrero alusivo a la construcción de la obra por parte de los Reyes Católicos rodeaba toda la sala, que además tenía una galería que permitía la contemplación de su interior.

La experiencia con la que contaban en la construcción de estos techos y de otros del mismo palacio de la Aljafería, donde hay también otras salas acasetonadas en combinación con bovedillas de yeso, no debió servir de nada porque tan solo poco más de un mes más tarde, el Marqués que se encontraba en Italia, precisamente en Nápoles,⁽⁶⁸⁾ mandaba paralizar la obra de la Calahorra. Creemos que el cambio fundamental fue la decisión de modificar todo el proyecto de un edificio de ladrillos y decoraciones en yesería de un gusto de fines del gótico por un palacio renacentista con columnas clásicas de piedra, balaustres, marcos de puertas y ventanas de piedra decorados con motivos a

1.6
Trasdós del Salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza

⁽⁶⁷⁾ Antonio Beltrán (ed), *La Aljafería*, (Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998, vol. II), 439.

⁽⁶⁸⁾ Fernando Marías, "El codex escurialensis: problemas en incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrociento" *Reales Sitios*, n. 163, 2005, 14-35, advierte que es Nápoles el lugar desde donde el Marqués cambia de decisión.



1.7
Artesonado Gabinete de la Marquesa del castillo de la Calahorra (Granada).
(fotografía Javier Ibáñez)

1.8
Artesonado Cámara del Marqués del castillo de la Calahorra (Granada).
(fotografía Joaquín Bérchez)

la romana, bóvedas de arista y nuevos techos. La cuestión relativa al cambio de proyecto y la llamada a maestros genoveses es un tema largamente discutido en la historiografía que excede el propósito de este texto. Lo que aquí nos interesa es el cambio de artífices de los techos y la elección de un maestro valenciano, Guillem Gilabert al que se contrata en febrero de 1502.⁽⁶⁹⁾

La Calahorra sigue custodiando buena parte de los artesonados originales, siendo los más significativos los que se encuentran en la planta alta. Destacan los de la capilla, con formas romboidales hexagonales acasetonadas bastante profundas que flanquean en sus seis lados una gran estrella de seis puntas, con esquinas de formas trapezoidales irregulares que cierran el perímetro rectangular de la sala, donde se ubica una superposición de anchas molduras que lo recorren con decoración vegetal de roleos, palmetas, y guirnalda. Inmediato a esta capilla, se situaban en palabras de Lampérez los aposentos de la señora Marquesa, y de ellos el gabinete que tiene un “magnífico techo de artesonos octógonos profundamente tallados”, que se conserva.⁽⁷⁰⁾ El departamento del Marqués en las inmediaciones del torreón SE tiene un techo acasetonado de profundos rombos, más austero y carente de decoración. Es de tipología bastante similar al techo que ocupa todo el lado sur, el llamado salón de justicia, “que conserva un gran artesonado, si pobre de talla, magnífico de molduración”. Se trata de un gran techo con casetones cuadrados y octógonos sencillos inscritos de austera simplicidad. Por tanto, techos con tradición de lacería, el de la capilla y otros más clásicos o italianizantes, el resto.

Sabemos que Guillem Gilabert había regresado a Valencia el 24 de septiembre de 1504,⁽⁷¹⁾ por lo que lo realizado se tuvo que ejecutar durante unos dos años y medio, tiempo suficiente para la realización de estas techumbres, si para ello pudo contar con el abastecimiento de madera necesario y con ayuda de otros criados o aprendices. Pero no obstante, carecemos de noticias seguras sobre si todos los techos pertenecen a una misma campaña de trabajos.

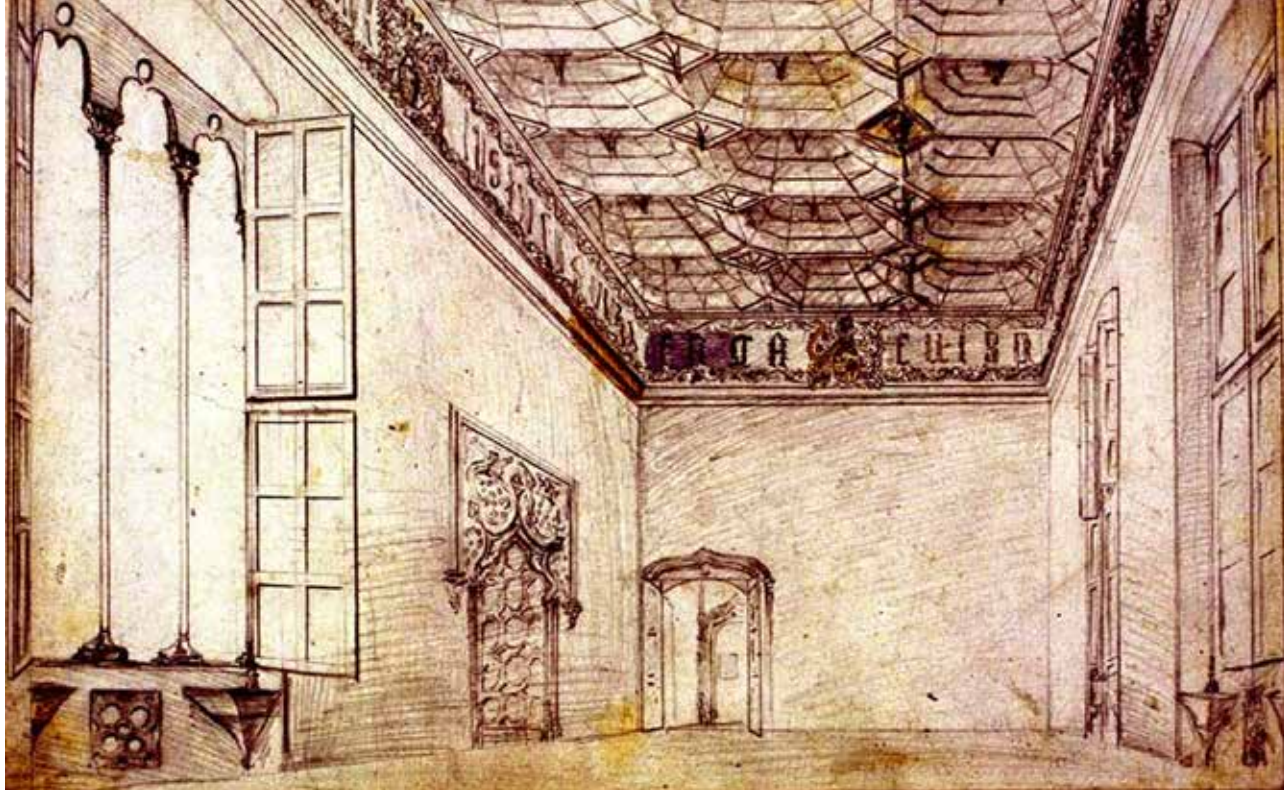
⁽⁶⁹⁾ Miguel Falomir, “Sobre el Marqués del Cenete y la participación valenciana en el castillo de la Calahorra” *Archivo Español de Arte*, n. 250, 1990, 263-269.

⁽⁷⁰⁾ Vicente Lampérez, “El castillo de la Calahorra (Granada)” (Madrid, Hauser, 1914), 24.

⁽⁷¹⁾ Archivo Protocolos Patriarca de Valencia, (a partir de ahora APPV) notario Cristóbal Fabra, signatura 24298, 24 de septiembre de 1504, Guillem Gilabert fusterio recibe 33 libras por obras en el pórtico del huerto del noble Pedro de Corella.

1.7

1.8



1.9 ¿Pero quién era Gilabert? Su obra inicial más significativa es la que realizó en 1495 y 1496 en los denominados studis del Real valenciano, unos pequeños cuartos situados en la zona trasera del conocido como Real vell, o palacio del Magnánimo.⁽⁷²⁾ Dirigida por el carpintero Jaume Lombart, contó con la colaboración de Gilabert y de Onofre y Damián Forment, en una de las primeras constancias documentadas de este destacado escultor. Sabemos que tenían decoración de tallas y escudos y divisas de los Reyes Católicos, quizá parecidos a los de la Aljafería, cuyas salas de Pasos perdidos antes del gran Salón del Trono, tienen acasetonados decorados con las divisas de los reyes. Con posterioridad, a Gilabert se le relaciona con obras en la catedral, palacio arzobispal y particulares.⁽⁷³⁾ O los techos del Real fueron suficientemente novedosos como para granjearle una fama que le sirviera para ganar la confianza del Marqués o pudo emplearse en otras obras que le sirvieran para dominar la técnica de los artesonados. Pudo ser en el techo del gran salón del Palacio de los Borja, que estaba en marcha precisamente en esos años y se concluye en 1502; Gilabert está relacionado en 1507 con las obras de carpintería de este palacio a su vuelta de la Calahorra.⁽⁷⁴⁾ El principal problema de esta hipótesis es que carecemos de información sobre la sala principal, que se ha supuesto debió de tener un artesonado. Otra posibilidad es que Gilabert hubiera trabajado en algún otro de los grandes artesonados que para 1502 tenían que estar ya terminados en la ciudad de Valencia. Entre ellos, quizá el del Palacio Mosén Sorell,⁽⁷⁵⁾ que tampoco tiene datación exacta. Ante todas estas dificultades debemos recurrir a otros artesonados conocidos en el medio valenciano, cuya relación con la Calahorra no ha sido puesta en evidencia. Por un lado, el palacio de los Centelles, Condes de Oliva, familia ligada también a las campañas napolitanas, que tuvo un techo casi idéntico al de formas romboidales de la Calahorra. Techo conocido a raíz de dibujos y fotografías de Lauritzen en 1919, cuando viajó a Oliva acompañando al anticuario danés Egil Fischer que

1.9

Dibujo del artesonado del Palacio de Mosen Sorell de Valencia.

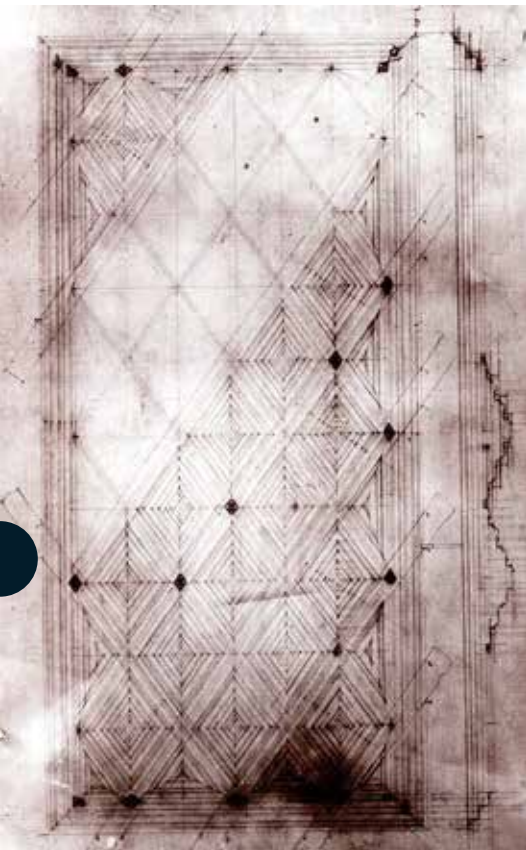
Colección Valentín Carderera, Museo Lázaro Galdiano de Madrid

⁽⁷²⁾ Gómez-Ferrer, *El Real*, 103-109.

⁽⁷³⁾ APPV, notario Miguel Torrent, signatura 14888, 8 de mayo de 1500, pagos por obras de carpintería y Archivo del Reino de Valencia, notario: Mateo Gil, signatura: 1122, 28 de enero de 1501, pagos por cubrir un estudio.

⁽⁷⁴⁾ Luis Arciniega, *El Palau dels Borja* (Valencia, Corts Valencianes, 2003), 328-329.

⁽⁷⁵⁾ La cronología del artesonado ha fluctuado mucho. Pasó de estar pensado como un techo de la década de los 1470-80 a retrasarse hasta 1503-1506. Federico Iborra, *La casa de la ciudad de Valencia y el palacio de Mosen Sorell*, Tesis Doctoral (UPV, Valencia, 2012).



1.10
Plano de un artesonado romboidal en el desaparecido Palacio de los Condes de Oliva, dibujo de Lauritzen (hacia 1919)



1.11
Artesonado del antiguo Palacio de los Duques de Mandas en Valencia, hoy en el Museo Picasso de Málaga

quería comprar los restos del palacio y trasladarlos a Copenhague.⁽⁷⁶⁾ También advertimos las similitudes de ambos con un techo de la antigua casa de Gaspar Ariño en Zaragoza, actualmente en la sala de la alcaldía del ayuntamiento de esa ciudad.⁽⁷⁷⁾ Y por otro, con algunos que pertenecieron al también desaparecido palacio de los Duques de Mandas en Valencia, de la familia Maça de Liçana, un linaje que entronca con los Carros de Arborea de Cerdeña.⁽⁷⁸⁾ En 1865 el palacio fue demolido y sus techos trasladados a Málaga, uno al estudio del pintor Muñoz Degraín y ahora conservado en el Museo Picasso de esa ciudad⁽⁷⁹⁾ y otro a la finca Las Barcenillas del pintor Bernardo Ferrándiz, no conservado y que aparece reflejado en el grabado del cuadro *El naturalista*.⁽⁸⁰⁾

1.10

1.11, 12

Ambos, casi idénticos, plantean una disposición cercana al techo de casetones octogonal con estrellas en el cruce del gabinete de la Marquesa en la Calahorra. Estos artesonados considerados de hacia 1520 o posteriores, nos llevan a cuestionarnos nuevamente cronologías, influencias y relaciones entre la carpintería de palacios valencianos, aragoneses y la Calahorra. Aunque quedan muchos capítulos por recorrer en este estudio, hemos querido llamar la atención sobre modelos que no son exclusivamente los de la arquitectura toscana y pensar en las relaciones surgidas en todo el Mediterráneo a través de los maestros que trabajan en la Corona de Aragón, como posible vía de llegada y de interés por emular estos techos artesonados. Las conexiones entre los carpinteros valencianos y aragoneses que vemos en todo este conjunto de episodios nos alertan de la necesidad de analizar su formación, la

⁽⁷⁶⁾ VV.AA. *El Palau dels Centelles d'Oliva* (Oliva, Associació Cultural Centelles Riusech, 1997).

⁽⁷⁷⁾ Rafael Chiribay, *La casa de Gaspar Ariño y las techumbres mudéjares de Zaragoza* (Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1999).

⁽⁷⁸⁾ Considerados de la época de Pere Maça de Liçana Carros de Arborea, VI señor de Mandas, fallecido en 1546, que había casado con Ángela de Centelles, hija del I Conde de Oliva.

⁽⁷⁹⁾ Fernando Marías, "De la casa Cazalla al Museo Picasso, Historia de un palacio malagueño", en Carmen Jiménez (ed.), *Arquitectura del Museo Picasso, Málaga. Desde el siglo VI a.C. hasta el s. XXI* (Málaga, MPM, 2004), 52-77.

⁽⁸⁰⁾ Teresa Sauret, *Bernardo Ferrándiz Badenes (Valencia 1835/ Málaga 1885) y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*, (Málaga, Benedito editores, 1996), 118; Federico Bermúdez, "Recuerdos de un discípulo", en *Bernardo Ferrándiz, Homenaje en el primer centenario de su nacimiento, 21 de julio de 1835* (Málaga, Publicaciones de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Telmo, 1935), 81.

1.12

Detalle del Grabado a partir del cuadro *El Naturalista* de Bernardo Ferrándiz, que reproduce un techo del Palacio de los Duques de Mandas de Valencia, trasladado a Málaga



transmisión de saberes, las relaciones con el mundo italiano, la consideración sobre los artesonados, las variables posibilidades estéticas, la decisión de su uso, entre otros muchos campos de estudio. Uno de los elementos que tienen en común estas dos tradiciones carpinteriles, valenciana y aragonesa, es que ambas coinciden en la ausencia previa de grandes armaduras de cubierta como sí existían en las carpinterías de otras áreas. Una predilección por las cubiertas planas y en especial los alfarjes, que pudieron allanar el camino hacia los artesonados. Otros análisis tendrán que ser sobre la diferencia técnica entre los artesonados italianos, en general, de menor espesor y casi concebidos como forjados colgados de la estructura portante que se oculta y los artesonados españoles con el cruce de los peinazos, a la vista en muchos casos y con artesones muy profundos. Un tema sobre el que estas líneas simplemente quieren llamar la atención a la espera de otros estudios que despejen las muchas incógnitas que se siguen planteando.

