

# UNA CASA-FUERTE MEDIEVAL EN CEVICO DE LA TORRE (PALENCIA)

por

CLEMENTINA JULIA ARA GIL

En una reciente visita a Cevico de la Torre (Palencia), he tenido ocasión de ver los restos del llamado "palacio de los Condes de Oñate". Aunque se conservan noticias antiguas que señalan la existencia de este palacio, el particular estado en que ha llegado a nuestros días ha dificultado su conocimiento, y justifica el olvido y la desatención hacia un edificio que ofrece, por varias razones, muchos puntos de interés. Parece oportuno dar cuenta ahora de lo que resta de él, antes de que el irrevocable proceso de transformación haga desaparecer un valioso documento de nuestra historia medieval, en el que, a pesar de lo fragmentario de sus restos, puede verse aún un ejemplo de lo que fue una casa-fuerte señorial emplazada en la villa cabeza del señorío<sup>1</sup>.

Las referencias escritas sobre este edificio son contradictorias, desde la opinión de Madoz<sup>2</sup> para quien "nada tiene de particular", hasta la descripción hecha por Mena<sup>3</sup>, al que siguen Revilla Vielva<sup>4</sup> y Ortega Gato<sup>5</sup>, en la que se habla de restos desfigurados de lo que fue un palacio suntuoso que ocupaba más de mil metros cuadrados, construido en sillería, con cuatro torreones circulares en los ángulos y una muralla de mampostería que protegía los flancos.

En la actualidad, su valor monumental ha quedado prácticamente anulado, en parte, por el deterioro y despojo del que ha sido víctima, —sus sillares han sido utilizados con fines diversos—, pero sobre todo, porque se encuentra revestido de construcciones modernas, que apoyadas en los muros antiguos, amplían el espacio habitable hacia la plaza. Por encima de los teja-

<sup>1</sup> La realización material de los dibujos que ilustran este trabajo corresponde a don Jesús Sancho Moya, dibujante del Departamento de Historia del Arte. Tengo que agradecer a los señores de Quevedo, López, Crego y Merino, las facilidades que me han dado para llevar a cabo este trabajo. E igualmente a los doctores Rucquoi y Martínez Sopena sus valiosas sugerencias.

<sup>2</sup> P. MADDOZ, *Diccionario estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1845-50. Ed. Ambito, vol. 4, Palencia, Valladolid, 1984.

<sup>3</sup> M. MENA Y ZAMORA, *El libro de Cevico de la Torre*. Palencia, 1899, p. 33.

<sup>4</sup> R. REVILLA VIELVA y R. NAVARRO GARCÍA, *Catálogo Monumental de la provincia de Palencia. T. I. Partidos de Astudillo y Baltanás*. Palencia, 2.ª ed., 1951, p. 61.

<sup>5</sup> E. ORTEGA GATO, "Nobiliario del partido judicial de Baltanás", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 19, Palencia, 1959, p. 55.

dós de las casas adosadas, puede verse la parte superior de un lienzo de sillería perteneciente a la antigua fábrica, y que ha sido incorporado a la estructura de las viviendas actuales. Por la parte posterior, un torreón cilíndrico y los restos de lo que parece haber sido una torre rectangular, emergen de un conjunto heterogéneo de almacenes y traseras. En el interior pueden verse aún algunas salas con alfarjes antiguos, en uno de los cuales se ha conservado la primitiva decoración pictórica en excelentes condiciones.

### EL SEÑORÍO.

La historia del edificio está ligada a la historia del señorío. La referencia más antigua de la que tengo noticia es una carta de donación de la villa de Cevico, otorgada en Grajal a 30 de junio de 1119 por la reina doña Urraca de Castilla a Estefanía Armengol<sup>6</sup>. Quizá bajo la sugestión de este documento, Mena supone que el palacio tuvo su origen en el siglo XII<sup>7</sup>.

Huidobro recoge otro documento de 1255, en el que el rey Alfonso X da a doña Mayor Arias, viuda de Garcí Fernández, mayordomo mayor de la reina doña Berenguela, en recompensa por sus servicios, el señorío de Cevico de la Torre, excepto el ejercicio de la justicia y el tributo llamado de moneda. En él manda destruir la torre, —hay que suponer por tanto que existía ya la que dio nombre al pueblo— y prohíbe que se construya en él ningún castillo ni torre sin previa autorización suya<sup>8</sup>.

A partir del siglo XIV puede seguirse casi sin interrupción la serie de señores de la villa. En el Libro Becerro de las Behetrías<sup>9</sup>, consta que Cevico de la Torre era solariego de don Nuño, señor de Vizcaya, coincidiendo, pues, la redacción de ese inventario con el breve período que duró su señorío, entre la muerte de su padre en 1351 y la suya propia en 1352, siendo aún niño<sup>10</sup>. Pasó entonces el señorío de Vizcaya a don Tello, hijo bastardo

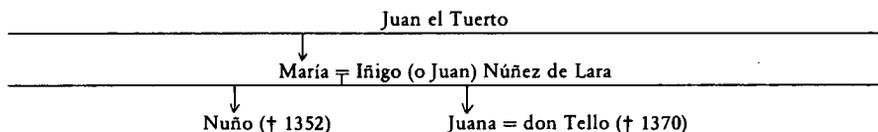
<sup>6</sup> Publicado por M. MAÑUECO y J. ZURITA, *Documentos de la iglesia Colegial de Santa María la Mayor* (hoy Metropolitana) de Valladolid. Valladolid, 1920, t. I, p. 125. Citado por M. VALLEJO DEL BUSTO, *El Cerrato castellano*. Valladolid, 1978, p. 147.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 33.

<sup>8</sup> L. HUIDOBRO SERNA, "Historia del Partido de Baltanás" en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 16, Palencia, 1956, p. 121. No cita la localización del documento.

<sup>9</sup> Edic. de G. MARTÍNEZ DIEZ, León, 1981, t. I, p. 136.

<sup>10</sup> Este dato concuerda con las noticias que recoge Lope GARCÍA DE SALAZAR, *Las bienandanzas e fortunas* (1492). Ed. de M. Camarón, Madrid, 1884. Título: "de como fué señora de Vizcaya doña María, hija de don Juan el Tuerto, que casó con Iñigo Nuñez de Lara, que fueron XVIII señores della". De él puede extractarse la siguiente genealogía:

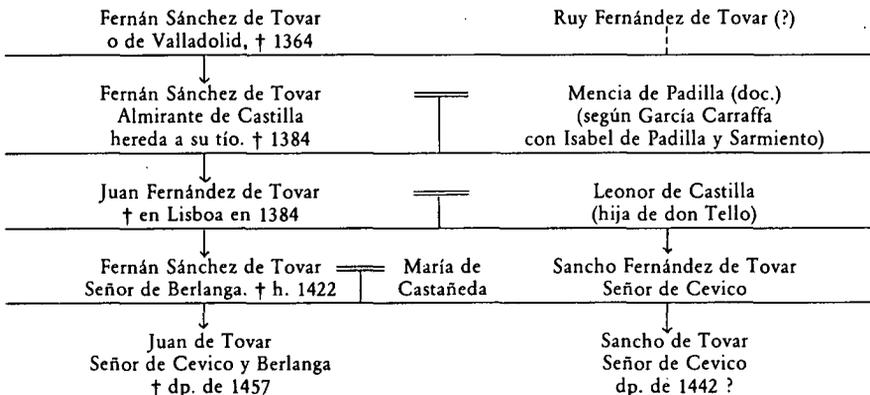


de Alfonso XI, por su matrimonio con doña Juana de Lara, hermana de don Nuño, y por tanto, legítima heredera<sup>11</sup>. A la muerte de don Tello, en 1370, el señorío de Vizcaya fue incorporado a la corona. Aunque sólo sea como hipótesis, es muy probable que Cevico pasase entonces a doña Leonor de Castilla, hija ilegítima de don Tello, a la que deja en las cláusulas testamentarias de 1370, el territorio de Berlanga<sup>12</sup>. Doña Leonor estaba casada con Juan Fernández de Tovar, una de las más destacadas personalidades de la época de Enrique II y Juan I<sup>13</sup>. Es posible que Cevico formase parte del patrimonio territorial del señorío de Berlanga, desgajándose de él más tarde para dotar a un hijo segundo de este matrimonio. De hecho, en 1393, existe ya una referencia expresa de que un hijo de Juan Fernández, llamado Sancho Fernández de Tovar era señor de Cevico<sup>14</sup>, mientras que el señorío de Berlanga habría pasado al primogénito Fernán Sánchez de Tovar, casado con doña María de Castañeda<sup>15</sup>. A partir de este momento, la sucesión en el señorío de Cevico de esta rama del linaje de los Tovar no se interrumpe hasta que a

<sup>11</sup> L. GARCÍA DE SALAZAR, *op. cit.* Título: "De cómo fué señor de Lara de Vizcaya el Conde don Tello por su mujer doña Juana, e como en la su muerte pereció su linaje". Para cualquier noticia sobre don Tello ver L. V. DÍAZ MARTÍN, "Don Tello, señor de Aguilar y de Vizcaya (1337-1370)" en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 47. Palencia, 1982, p. 269-335.

<sup>12</sup> L. V. DÍAZ MARTÍN, *Op. cit.*, p. 332. Sobre el señorío de Berlanga ver también MARQUÉS DEL SALTILLO, *Historia nobiliaria española*. Madrid, 1951-53, t. I, p. 142.

<sup>13</sup> La noticia de este enlace la recoge el MARQUÉS DE SALTILLO, *op. cit.*, p. 142. Sobre Juan Fernández de Tovar y para todo el linaje de los Tovar ver A. RUCQUOI, *Valladolid en la Edad Media*, tesis, doctoral leída en la Sorbona en 1985 (en curso de publicación). De acuerdo con ella puede ofrecerse el siguiente extracto de la genealogía, que interesa para el presente trabajo:



Se han consultado también: L. GARCÍA DE SALAZAR, *op. cit.* Título: "Del linaje de Tobar, e de donde sucedieron e suceden"; L. SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Madrid, 1696, t. I, p. 454; A. y A. GARCÍA CARRAFFA, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, t. 87, Madrid, 1962, p. 156.

<sup>14</sup> La vinculación del señorío de Cevico con Sancho Fernández de Tovar es recogida por historiadores como L. SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Nobleza y monarquía*. 2.ª ed. Valladolid, 1975, p. 73-75; P. MARTÍNEZ SOPENA, *El Estado señorial de Medina de Rioseco bajo el Almirante Alfonso Enriquez (1389-1430)*. Valladolid, 1977, p. 36 y 57.

<sup>15</sup> Ver A. RUCQUOI, *op. cit.*

principios del siglo xvi, por falta de herederos a la muerte de don Francisco Tovar, el señorío pasó por compra a don Juan Manuel, casado con doña Catalina de Castilla y cuya muerte se sitúa de forma imprecisa entre 1535 y 1543<sup>16</sup>. A fines del siglo xvi el obispo don Juan Manuel, en quien había recaído el señorío, nombra heredero, en su testamento de 1589, a don Manrique de Lara, duque de Nájera, de quien lo hereda doña Luisa Manrique de Lara, casada con don Bernardino de Cárdenas, duque de Maqueda, pasando después a su hijo Jaime Manuel Manrique de Lara<sup>17</sup>. El señorío permaneció en la casa de los duques de Maqueda y Nájera hasta que por casamiento de doña Nicolasa Manrique de Mendoza Velasco Acuña Manuel, XII duquesa de Nájera y señora de Cevico, con Beltrán Manuel de Guevara, en 1687, la posesión recayó en la Casa de Oñate hasta principios del siglo xix en que se anularon los señoríos<sup>18</sup>. El título de los últimos señores ha servido para denominar al edificio.

#### EL EDIFICIO PRIMITIVO Y LA AMPLIACIÓN DE LOS TOVAR.

La casa-fuerte está situada frente a la moderna plaza de Pedro Monedero. Su eje longitudinal sigue una orientación N-S, y la fachada principal se abría hacia el Oeste. Es prácticamente imposible reconstruir por completo su estructura, primero, porque en lo que se conserva de antiguo hay varias etapas constructivas, y en segundo lugar, porque cada una de las viviendas en que se ha dividido el conjunto, ha transformado el espacio para acomodarlo a las nuevas funciones. A pesar de ello quedan bastantes restos que permiten al menos, un intento de reconstrucción hipotética de sus elementos principales.

LOS MUROS.—Como primer punto de referencia puede servir el muro de sillería que sobresale por encima de las viviendas que tienen su fachada hacia la plaza y cuya longitud aproximada puede calcularse en unos cuarenta metros. La parte baja sólo es visible desde algunas ventanas que dan a patios interiores y sobre todo desde uno de ellos, situado hacia la parte derecha de la fachada al que se accede a través de una cochera<sup>19</sup>. Se aprecia entonces,

<sup>16</sup> L. SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica... op. cit.*, t. I, p. 455 y t. II, p. 473; E. ORTEGA Y GATO, "Nobiliario...", *op. cit.*, p. 62-79. El escudo de esta rama de los Castilla está dibujado en L. SALAZAR Y CASTRO, *op. cit.*, t. II, p. 437.

<sup>17</sup> E. ORTEGA Y GATO, "Nobiliario...", *op. cit.*, p. 81-84; L. SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica...*, *op. cit.*, t. II, p. 202.

<sup>18</sup> E. ORTEGA Y GATO, "Nobiliario...", *op. cit.*, p. 84-85. La posesión del señorío por los duques de Maqueda y Nájera a mediados del siglo xviii puede comprobarse en las noticias que aportan las "Respuestas Generales" y el "Libro de lo Enajenado de la Real Corona" del *Catastro de Ensenada*, correspondiente a la provincia de Palencia. A. H. P. P., libros 15.450 y 15.482, según datos suministrados por el doctor don Alberto Marcos.

<sup>19</sup> Pertenece a la familia López.

que el paramento no es homogéneo, ya que la mitad inferior está construida con piedra de color blanco y de talla bastante irregular, mientras que la mitad superior es de sillares de mayor tamaño, más regulares y labrados en una piedra de coloración dorada. Ello hace suponer dos etapas constructivas, consistiendo la segunda en levantar un piso sobre un edificio anterior, de una sola planta, o en reconstruir la parte alta de ese mismo edificio, que por cualquiera razón estuviera entonces arruinado.

Situada en la parte derecha del paramento, y visible sólo desde el citado patio, existe una puerta en arco apuntado, cuyo trasdós resalta mediante una sencilla moldura en caveto. Esta puerta debió ser la entrada principal de la casa fuerte.

Empotrado en un recuadro, sobre la clave, hay un escudo de armas blasonado por una banda engolada por dos dragones, que pertenece a los Tovar. Este escudo está esculpido en piedra dorada de la misma calidad que los sillares de la mitad superior del paramento, y destaca sobre el aparejo irregular de la parte baja, que puede considerarse más antigua.

Los huecos que se abrían en la parte alta del muro han sido rehechos de tal manera, que es imposible aventurar que forma habrían tenido en origen, siendo absolutamente insuficiente la información que pueden proporcionar las dovelas superiores de unos arcos de medio punto que aparecen empotrados en el muro sobre alguno de los balcones actuales (fig. 1).

A través de la puerta principal se accede a una gran sala cubierta con un alfarje sencillo y en mal estado. El emplazamiento hace suponer que allí estaría el primitivo zaguán. Las vigas de la techumbre tienen una decoración agramilada semejante a la de las cubiertas del piso alto, lo que hace suponer

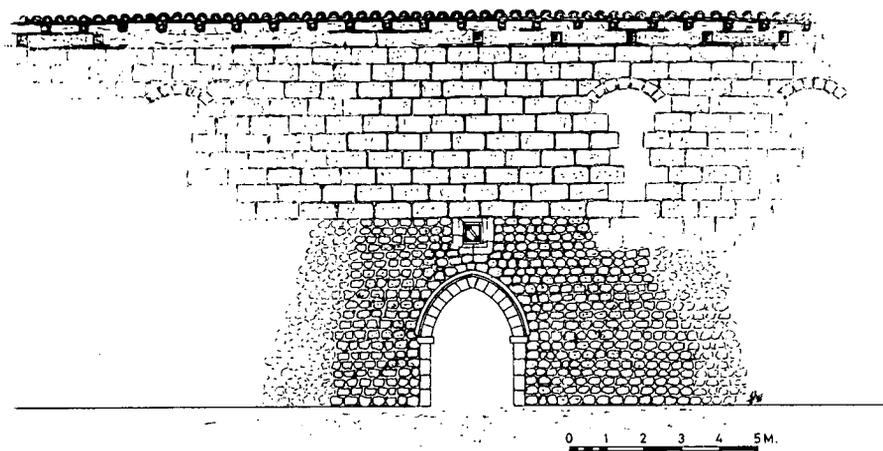


Fig. 1.—Reconstrucción de una parte de la fachada, atendiendo a los elementos conservados.

que esta dependencia fue acondicionada en la reforma de finales del siglo XIV<sup>20</sup>. La anchura de esta sala (5,80 m.) define la profundidad de este cuerpo de edificio que constituye la parte más antigua de la construcción, y que consiste en una crujía entre el muro de la fachada principal y el de la fachada posterior. Este segundo muro ha quedado embebido por las ampliaciones del siglo XVI en casi su totalidad. Desde los desvanes se ven pequeñas partes de la zona superior. En este muro se han conservado varios de los canes que sirvieron para sostener el alero del tejado. A excepción de dos que permanecen aún en el exterior, —en un pequeño sector del edificio que no ha sido ampliado en el siglo XVI—, estos canes están ahora en los desvanes, privados de función, puesto que al ampliarse el edificio y construirse nuevos tejados perdieron su operatividad. Por la misma razón, en la fachada principal fueron serradas todas las cabezas de las vigas medievales cuya sección aparece todavía por debajo de las hiladas levantadas en el siglo XVI para fundamentar la nueva techumbre (lám. III).

LOS CANES Y EL SISTEMA DE CUBIERTAS.—La justificación de estos canes es de índole funcional. Atravesando la parte superior de los muros y perpendicularmente a ellos se disponen, superpuestas, unas piezas de madera de forma trapezoidal, a modo de zapatas, cuya parte superior tiene mayor longitud. Exterior e interiormente estas piezas forman ménsulas en las que apean las grandes jácenas que fundamentan la techumbre de madera. En el interior, estas ménsulas son los canecillos que sostienen las jácenas. En el exterior, sirven de basamento a los canes de alero formados por las cabezas de las jácenas. Todo el conjunto constituye un sistema de cubierta muy coherente, sobre el que se apoya la tablazón de los alfarges y la armadura de los tejados (fig. 2).

Como consecuencia de ello existen dos modelos de canes: el de los canecillos que sostienen las jácenas, y que son visibles en el interior y en el exterior del edificio, y el de los canes de alero, tallados en las cabezas de las vigas y que sólo aparecen en el exterior.

Los canecillos tienen una decoración recortada marcando los perfiles laterales; está formada por una serie de lóbulos convexos, que enlazan las superficies superior e inferior siguiendo muy libremente una hipotética diagonal. Su origen es claramente musulmán (fig. 3).

Los grandes canes del exterior del edificio pertenecen a una tipología que tienen una larga tradición dentro del arte hispánico de influencia musulmana. Torres Balbás los clasifica como "modillones en forma de proa", aunque indicando que esta denominación es impropia puesto que su origen está en el trazado esquemático de una hoja recurvada. Cree que el

<sup>20</sup> M. MENA Y ZAMORA, *op. cit.*, p. 71, dice que se había instalado allí un teatro.

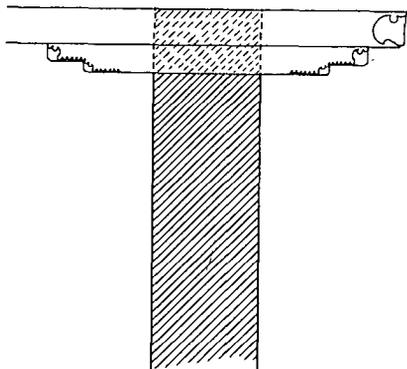


Fig. 2.—Sección transversal del apoyo de las vigas en el muro.



Fig. 3.—Canes sobre los que apean las jácenas.



Fig. 4.—Cabeza de jácena que sirve de can en el alero del tejado.

punto de arranque de las líneas básicas del diseño está en las ménsulas-impostas de la Mezquita de Córdoba, a partir de las cuales se incorporaría a la decoración de los canes dando lugar a unos esquemas cada vez más estereotipados<sup>21</sup>.

El proceso de simplificación se acentúa en los canes mudéjares, hasta concluir en las formas de proa o ariete que se generalizan en el arte castellano de los siglos XIV, XV y XVI<sup>22</sup>. Constan de un testero mocho, rematado en su parte superior por unas formas avolutadas, que enlazan lateralmente, por medio de una curva cóncava, con dos hojas en punta de lanza que se doblan con las aristas inferiores de la viga en que está labrado el can (fig. 4). Uno de los aspectos más característicos de la evolución del modelo es que en algunos casos, la superficie mocha del testero se aprovecha para labrar o pintar cabezas de animales o personas. En el caso de Cevico de la Torre, los testeros están ahora desnudos, aunque el tema aparece en los canecillos.

LA PLANTA BAJA (fig. 5).—Ha sido la parte más afectada por el paso del tiempo. Aparte de la sala-zaguán ya citada, se conserva una dependencia muy modesta, con muros irregulares y un sencillo alfarje de vigas rústicas, en una de las viviendas situadas en la parte izquierda de la fachada<sup>23</sup>. Los dueños de la casa recuerdan haber conocido en el centro de ella, una construcción subterránea con agua, que probablemente sería el aljibe. Hay que suponer, por tanto que en este sector estaría la zona de servicios de la casa.

<sup>21</sup> L. TORRES BALBAS, "Intercambios artísticos entre Egipto y el occidente musulmán", *Al-Andalus*, t. III, 1935, p. 411-424.

<sup>22</sup> B. PAVÓN MALDONADO, *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León*. Madrid, 1975, fig. 15; P. J. LAVADO PARADINAS, "Carpintería y otros elementos típicamente mudéjares en la provincia de Palencia, partidos judiciales de Astudillo, Baltanás y Palencia" en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 38, Palencia, 1977, p. 37.

<sup>23</sup> Pertenece a la familia Quevedo.

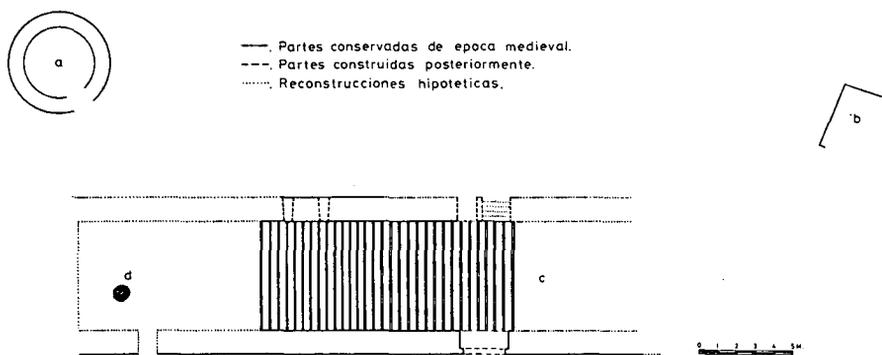


Fig. 5.—Planta baja. Primera etapa constructiva: a y b) torres; c) cuerpo de edificio; d) posible aljibe. Reconstrucción de los Tovar: la cubierta en alfarje.

LA PLANTA ALTA (fig. 6).—En esta zona se han conservado dos salas, alineadas a lo largo de la fachada, a partir del extremo izquierdo del edificio. Ocupan, como las habitaciones del piso inferior, toda la anchura de la crujía; están separadas por un tabique, y aunque hoy pertenecen a diferentes viviendas<sup>24</sup> participan de una misma estructura de cubierta. Se cubren ambas con alfaje, cuyo sistema de sustentación está basado en grandes jácenas apoyadas en canes. Sus cabezas atraviesan el muro y forman a su vez los canes que sostienen exteriormente el alero del tejado. La habitación más pequeña (4,17 x 5,80 m.), ocupa la superficie correspondiente al espacio delimitado por dos divisiones entre jácenas. En este pequeño alfarje se han conservado las pinturas primitivas sobre las que se insistirá más tarde. La sala contigua es tres veces más larga (11,87 x 5,80 m.) y su alfarje está sostenido por cinco jácenas. Actualmente aparece pintado de almazarrón, pero iba igualmente decorado con pinturas semejantes a las conservadas en la sala pequeña, como puede comprobarse en aquellas partes en que el agua de las goteras ha disuelto el pigmento marrón. Aunque a primera vista parecen muy perdidas, sería interesante comprobar hasta que punto podrían rescatarse<sup>25</sup>.

A continuación de esta sala, el espacio ha sido fragmentado en diversos trasteros y dependencias sin interés<sup>26</sup>, que enlazan con una habitación situada en el extremo meridional de la fachada, y cuyo alfarje indica que pertenece ya a la ampliación del siglo xvi.

<sup>24</sup> La más pequeña pertenece a la familia Quevedo y la mayor a la familia López.

<sup>25</sup> M. MENA Y ZAMORA, *op. cit.*, p. 71, dice que en esta sala estuvo a partir de 1885 la Sociedad "Círculo de la Unión".

<sup>26</sup> Esta es la parte que sirvió de posada, según MENA, p. 32.

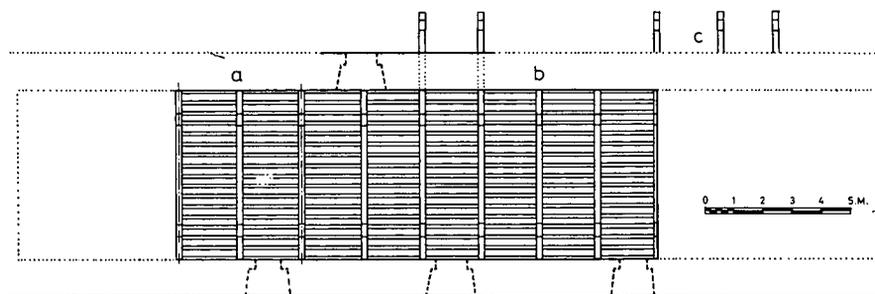


Fig. 6.—Planta alta, construida por los Tovar: a) Sala de las pinturas; b) salón con alfarje de la época; c) cabezas de vigas pertenecientes a salas perdidas.

**LAS TORRES.**—Se conserva en muy buen estado una torre cilíndrica situada en la parte posterior de la casa. Aunque ahora está incorporada al edificio, adosada a una de las habitaciones añadidas en el siglo xvi, se advierte a simple vista la solución de continuidad que existe entre el muro de la torre y el de la vivienda. El perímetro de la porción de torre que sobresale del edificio es de unos diez metros. Su construcción es muy ruda; el material empleado es una piedra blanca, irregularmente aparejada, semejante a la que aparece en las partes bajas del cuerpo de vivienda. En el paramento se abren dos pequeñas ventanas rectangulares, muy sobrias, que corresponden a los dos pisos que se albergan en su interior y que hacen patente su primitiva función defensiva. Los interiores son aún más toscos que el exterior; en la actualidad aparecen encalados.

Hay razones para suponer que esta torre no fue única. Quizá existieron las cuatro a que hace referencia Mena, situadas en los ángulos de un recinto que rodearía el núcleo central del edificio destinado a vivienda. Algunas personas de edad avanzada, recuerdan haber visto otra, situada en el rincón que forman las fachadas modernas, a la izquierda de la antigua construcción, y se dice que también hubo otra en el extremo opuesto. En ambos casos habrían sido totalmente demolidas para construir nuevas dependencias.

Se conservan también los restos de lo que probablemente fue una torre rectangular, en la parte S.E. del conjunto. Desconectada de las construcciones antiguas, y rodeada de añadidos modernos, resulta difícil reconstruir su estructura y disposición. Sería la torre fuerte de la casa.

**RECONSTRUCCIÓN HIPOTÉTICA DE LAS ETAPAS CONSTRUCTIVAS DE LA CASA-FUERTE MEDIEVAL (fig. 7).**—La neutralidad arquitectónica de los edificios civiles medievales supone una seria dificultad para cualquier intento de precisión cronológica. Por ello, resulta aún más valioso encontrar en este edificio elementos muy definidos desde el punto de vista del estilo, que junto con

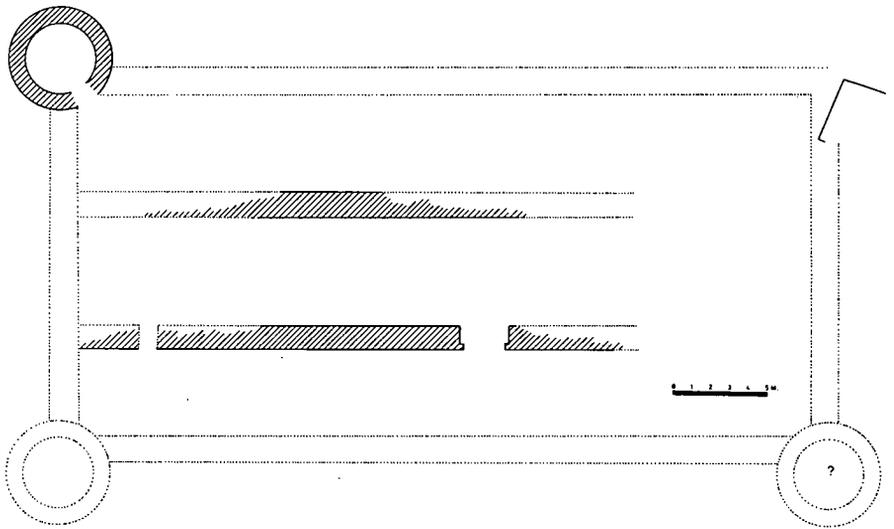


Fig. 7.—Reconstrucción hipotética de la planta del edificio medieval.

los emblemas heráldicos, contribuyen a proporcionar unas fechas relativamente precisas, al menos para algunas partes.

Partiendo de ellas, se puede intentar establecer unos límites para las etapas constructivas de este primer sector del edificio. Atendiendo, como ya se ha dicho, al cambio de material, hay que suponer que al menos deben contemplarse dos periodos.

En la parte más antigua se aprecia un carácter menos refinado y una funcionalidad defensiva más explícita. A este primer momento debe corresponder la parte baja del cuerpo de vivienda, el recinto al que pertenecería la torre cilíndrica que se ha conservado y los restos de la torre cuadrada. En esta etapa constructiva los elementos de estilo no son suficientes para aventurar una cronología precisa. Los límites están marcados por el arco apuntado de la puerta que sitúa la obra dentro del período gótico, y la fecha mucho más precisa que aporta la parte alta y que marca el término "ante quem". Se construiría a partir de la cesión del señorío de Cerico a D.<sup>e</sup> Mayor Arias.

La construcción del piso superior se fecha atendiendo al estilo de los alfarjes y a los canes que sostenían el alero de los tejados en torno al anteúltimo decenio del siglo XIV. Los escudos de los Tovar, y de Castilla, permiten suponer que esta parte de la casa se levantó durante el señorío de Juan Fernández de Tovar, casado con Leonor de Castilla y muerto en 1384, o en el de su hijo Sancho, lo que viene a corroborar la cronología que aporta el análisis estilístico. El material utilizado difiere del de la parte baja por la mayor calidad de la sillería y en general se aprecia un gusto por el lujo y la ornamen-

tación que indican formas de vida más refinadas, en las que lo suntuario tiene mayor incidencia que lo meramente defensivo.

#### LA AMPLIACIÓN DEL SIGLO XVI.

Coincidiendo con el momento en que el señorío de la villa pasa a la casa de los Manuel, se realizan nuevas obras en el edificio, que deben haber consistido en una sustancial ampliación del cuerpo de vivienda antiguo, añadiendo habitaciones a la crujía existente, principalmente en el sentido de la anchura, pero también alargando el edificio hacia el Sur. Estas nuevas habitaciones se cubrieron con alfarjes, que difieren de los antiguos por su extrema sencillez. La única decoración en este caso es una hilera de cuentas en el friso y dos gramiles subrayando los bordes de los papos de las vigas, que apoyan directamente en el estribado sin canes intermedios. La sala situada al noreste del edificio enlaza el cuerpo de vivienda anterior con la torre cilíndrica conservada, que queda así incorporada a la vivienda, con acceso desde esta sala. La unión se hizo de una manera muy tosca, y el recinto interior de la torre es absolutamente rudimentario.

Existe en esta habitación una puerta, hoy tapiada, que comunicaba con la sala de las pinturas. Su traza es muy elemental y va decorada con dos conchas situadas a ambos lados del intradós del arco. En las enjutas lleva los escudos de los Manuel y los Castilla, que situán cronológicamente la sala durante el período en que fueron señores de la casa don Juan Manuel y su mujer Catalina de Castilla, en unas fechas que pueden oscilar alrededor de 1535.

Debió de respetarse la fachada posterior de la habitación que conserva el gran alfarje cubierto de almazarrón, pues precisamente en esta zona, que forma un entrante en el cuerpo general del edificio, pueden verse desde los balcones, los canes que sostuvieron el alero del tejado, correspondiente a la casa de los Tovar. Si en la actualidad no aparece descubierta en toda su longitud, es porque posteriormente se ha hecho un añadido rústico que ahora se utiliza como palomar.

Sin embargo, a continuación de él, existió otra sala de características semejantes a la descrita, aunque de menores proporciones (5 x 5 m. aproximadamente). Ahora aparece incluida en un gran desván; el alfarje ha desaparecido, quedando únicamente el friso decorado con cuentas, en el que se ven los arranques de las vigas que han sido serradas, como testimonio de su existencia y de su perímetro.

Otra sala con un alfarje del mismo tipo está situada en el extremo sur del edificio antiguo, ampliándolo y limitándolo a la vez por aquel sector. Desde el exterior, la parte de la fachada principal que corresponde a esta ha-

bitación, sufre una pequeña desviación del eje longitudinal, doblándose hacia adelante.

Todo lo conservado parece indicar que en esta ampliación se han tenido más en cuenta los problemas de índole funcional que estética. No existen apenas elementos ornamentales; los detalles constructivos son toscos e, incluso, introducen algunas distorsiones en lo que primitivamente debió ser un cuerpo regular de vivienda (fig. 8).

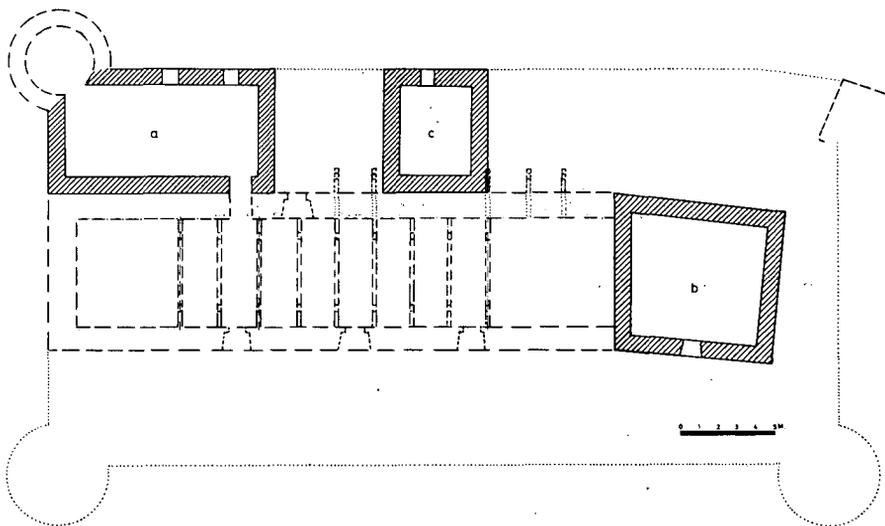


Fig. 8.—Ampliación del siglo XVI: a y b) habitaciones completas, cubiertas con alfarje; c) se conserva solamente el perímetro del alfarje. Los muros y las vigas han desaparecido.

Esta ampliación del edificio afectó especialmente a las armaduras del tejado de la casa antigua, que hubo de ser desmontado en las partes ampliadas, para cobijar las nuevas dependencias. El análisis de esta estructura desde el desván, parece indicar que en las obras que se hicieron en el siglo XVI se prescindió de alguna sala de la casa-fuerte de los Tovar, pues para construir la armadura nueva se han aprovechado vigas en cuyos papos se aprecia una decoración agramilada, semejante a la que decora las vigas de la sala de las pinturas, y aparecen fragmentos aislados de vigas pintadas con motivo del mismo estilo. En uno de los trozos aprovechados se ve todavía un escudo de Castilla rodeado de una decoración lobulada.

Las reformas que hayan podido hacerse en el edificio a partir de este momento, no han dejado una huella significativa, y en todo caso deben haber iniciado el proceso de degeneración que todavía no ha concluido.

## EL ALFARJE CON PINTURAS.

Como ya se ha dicho, cubre una habitación rectangular de 4,17 por 5,80 m. Está dividido longitudinalmente por una de las grandes jácenas que constituyen el fundamento de la techumbre de estas salas<sup>27</sup>. Todo el perímetro del muro, en la franja superficial correspondiente a la zona en que se insertan las jácenas, va cubierto con tabicones en los que se continúan los motivos ornamentales de las caras laterales de jácenas y canecillos. Remata en una pequeña tocadura en caveto.

Perpendicularmente a la jácena, y apoyadas sobre ella y sobre los estribados de los muros, se disponen diecisiete alfarjías o vigas de menor esquadría, sobre las que se asienta la tablazón. Como única decoración llevan gramiles incisos, pintados en rojizo y verde pálido a lo largo de los papos.

Los huecos entre las cabezas de las alfarjías se cubren con tabicas decoradas. En la tablazón destacan cuatro jaldetas a cada lado de la jácena central y paralelas a ella, también con motivos pintados. Los paños lisos de la tablazón van rematados por un saetino en forma de cinta con cuentas blancas que llevan un punto rojo en el centro (fig. 9).

DECORACIÓN.—Los canes y las jácenas, los tabicones, tabicas y jaldetas están cubiertos de decoración pintada, cuyos motivos ornamentales corresponden al ciclo decorativo mudéjar<sup>28</sup>. Algunos de los temas son frecuentes en la escuela toledana, de donde deben proceder en origen, pero las relaciones más estrechas se establecen con otros conjuntos de la región castellana, en la que alcanzan una gran difusión desde fines del siglo xiv hasta principios del siglo xvi. Los motivos son, en casi su totalidad, decorativos, si se excluyen tres cabezas humanas y una de león. Su estudio pormenorizado ofrece múltiples sugerencias.

ZIG-ZAG.—Aparece en la base de los tabicones de los lados menores y en la parte central del papo de la jácena. Se juega con el efecto decorativo producido por la alternancia de colores blanco, rojo, blanco y azul oscuro que suscita una tensión dinámica. Este motivo aparece con cierta frecuencia en la decoración de edificios mudéjares toledanos<sup>29</sup> y procede del mundo musulmán, donde se utiliza en la ornamentación de las telas<sup>30</sup> (fig. 10).

<sup>27</sup> Para la nomenclatura de los elementos del alfarje he seguido el "glosario técnico" que añade M. GÓMEZ MORENO a la edición facsímil hecha en Madrid, en 1966, de la *Primera y segunda parte de las Reglas de Carpintería*, hecho por Diego LÓPEZ DE ARENAS, en este año de MDCVIII. Para la clasificación estructural a J. F. RAFOLS, *Techumbres y artesanados españoles*. Barcelona, 1945.

<sup>28</sup> Se da una noticia vaga de la existencia de estas pinturas en R. REVILLA VIELVA, *Cat. Monumental...*, *op. cit.*, p. 61, y en E. ORTEGA GATO, "Nobiliario...", *op. cit.*, p. 54; P. J. LAVADO PARADINAS, *op. cit.*, p. 153-155, y "Arquitectura mudéjar en Tierra de Campos". *Al Andalus*, XLIII, 1978, p. 449.

<sup>29</sup> Ver V. CAVIRO, *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*. Madrid, 1980, p. 77, lám. 54 y p. 162, lám. 137.

<sup>30</sup> F. LEWIS MAY, *Silk textiles of Spain. Eighth to fifteenth century*. New York, 1957, figs. 38 y 58.

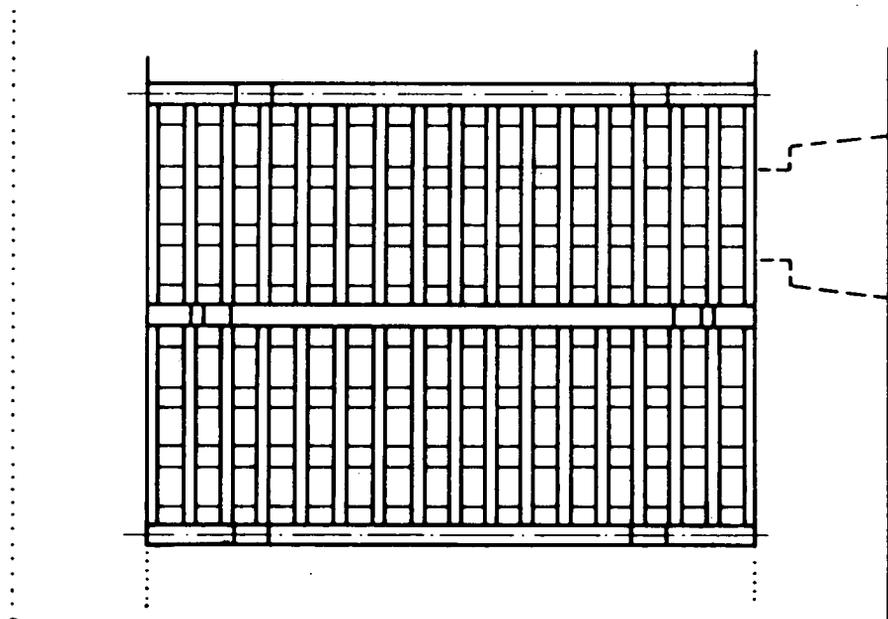


Fig. 9.—Esquema del alfarje con pinturas.

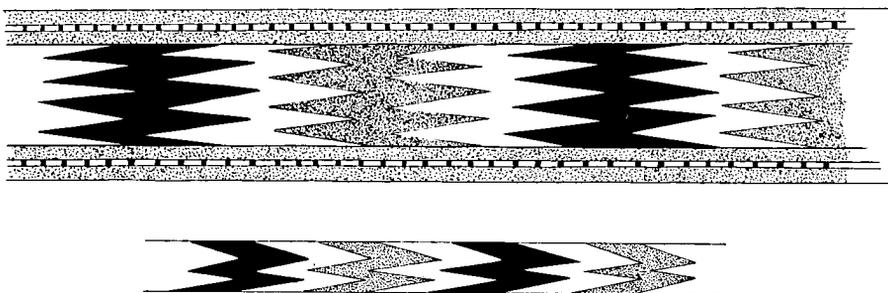


Fig. 10.—Zig-zag.

**ATAURIQUE.**—Decoran las caras laterales de los canes y la franja inferior de los tabicones. Constituye el fondo ornamental entre los arquillos mixtilíneos que cobijan los escudos de armas. Estos atauriques forman un tipo de decoración vegetal estilizada, con predominio de los ritmos lineales, que suele conocerse también como arabesco. Está basada en el entrecruzamiento de tallos en los que se insertan hojas de palma lisas con dos lóbulos. Los tallos van interrumpidos de trecho en trecho, por abultamiento a modo de nudo, que aparece, a veces, en la base de las palmetas. Este tipo de decoración floral tiene un remoto origen bizantino, pero son los musulmanes y

concretamente los almorávides y almohades quienes definen el modelo que se ha utilizado aquí. De ellos pasa a los repertorios ornamentales mudéjares y nazaritas<sup>31</sup>. Aunque la base compositiva de este motivo es la asimetría, en las enjutas de los arcos mixtilíneos que cobijan los escudos de armas la composición se organiza mediante un eje de simetría que enfrenta dos mitades simétricas de trazado pero inversas en la distribución del colorido (fig. 11).



Fig. 11.—Atauriques.

La tendencia a controlar la libertad de movimiento mediante ejes de simetría aparece en las formas tardías del ataurique<sup>32</sup>. El análisis de la factura de este ornamento indica un profundo conocimiento del diseño por parte de los artistas que las han realizado. El trazado libre sin plantilla, la fluidez de la curva y la contracurva ponen de manifiesto un dominio absoluto del arabesco. Mediante un sencillo recurso que consiste en duplicar el contorno de las palmetas en sus bordes externos por medio de una línea más clara, consiguen dotar de cierta turgencia a las superficies lisas. Unido ésto a la alternancia entre los colores rojo y azul, las formas adquieren un movimiento continuado y orgánico, capaz de conferir vida a lo que en principio podría calificarse de un simple esquema. En los alfarjes mudéjares más tardíos el ataurique se transforma en hojarasca gótica.

**ARCOS MIXTILÍNEOS.**—Alternando con los atauriques, en los laterales de los canes y en la franja inferior de los tabicones, hay una composición de arcos mixtilíneos formada por el entrecruzamiento de dos finas bandas que limitan horizontalmente el espacio decorativo. Las bandas están formadas, como el saetino de la tablazón, por una sucesión de cuentas blancas con un punto rojo en el centro. Estas bandas de cuentas, son muy frecuentes en la decoración musulmana y deben tener su origen en las artes textiles<sup>33</sup>. En la forma que aquí está utilizado el motivo aparece también en el techo del claustro de Santo Domingo de Silos y en otras obras relacionadas con él (fig. 12).

Composiciones de arcos mixtilíneos de igual fractura decoran también

<sup>31</sup> B. PAVÓN MALDONADO, *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*. Madrid, 1981.

<sup>32</sup> G. MARCAIS, *Manuel d'art musulman*, t. II, París, 1927, p. 634.

<sup>33</sup> F. LEWIS MAY, *op. cit.*, figs. 53, 54 y 55.

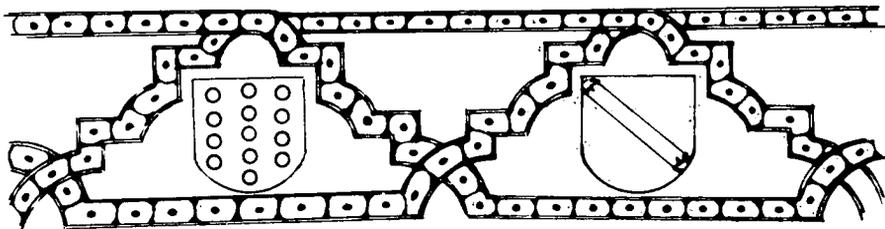


Fig. 12.—Arcos mixtilíneos.

las tabicas y los recuadros de las jaldetas más próximas a la jácena, es decir, en aquellos espacios destinados a contener decoración heráldica. El timpano de todos estos arcos está coloreado alternativamente en rojo y verde pálido, sobre los que destacan los escudos de armas.

El arco mixtilíneo parece haber tenido su origen en los centros cortesanos abasidas del oriente mesopotámico. Se introducen en Córdoba en la época de Alhaken II, adquiriendo después un gran desarrollo en las etapas posteriores del arte islámico. En los alfarjes mudéjares es un motivo muy frecuente y suele cobijar escudos, como en este caso, o escenas figurativas como en Silos, Vileña o Curiel de los Ajos. Adquiere especial difusión a lo largo del siglo xv en las techumbres pintadas de Palencia, Burgos y Valladolid<sup>34</sup> pero, realmente, es un tema común en el repertorio ornamental mudéjar tanto de pintura como de labor de yeserías.

Aparte de lo que pueda representar el desarrollo de este elemento decorativo, en relación con la asimilación de las formas estéticas musulmanas por el sector cristiano, conviene no olvidar que su mismo esquema compositivo está siendo utilizado en los repertorios ornamentales del arte gótico occidental desde el siglo xiii en medallones polilobulados, de tal manera, que, más que de una alternativa estética, habría que hablar de un mismo lenguaje formal.

CORDÓN.—Separando las dos franjas decorativas de los tabicones hay un cordón rojo, cuya composición sigue un ritmo alterno según el cual, cada cinco torsiones normales se produce una distensión que establece una pausa en la dinámica de las formas. Como en el caso de los atauriques, con una simple línea más clara trazada en el centro, se consigue la turgencia y el movimiento que son las características más destacadas del diseño. Este motivo se utiliza lo mismo en la ornamentación islámica que en los repertorios occidentales de la pintura románica (fig. 13).

<sup>34</sup> Consultar B. PAVÓN MALDONADO, *Arte mudéjar en Castilla...*, *op. cit.* y P. J. LAVADO PARADINAS, "Carpintería...", *op. cit.*



Fig. 13.—Cordón.

**CINTAS FORMANDO ROMBOS.**—El friso superior de los tabicones va decorado con una sucesión de rombos formados por la unión de dos cintas dobladas en zig-zag. Se establece la diferencia entre las dos caras de la cinta por medio de la coloración, que es roja en el interior y verde pálido en la cara externa. Las superficies van ornamentadas con motivos, que en términos de costura podrían calificarse de pespuntos y ojetes. Esta referencia a la labor de aguja se aprecia más explícitamente en la línea de unión de las dos cintas, donde se han representado cuidadosamente las puntadas (fig. 14).

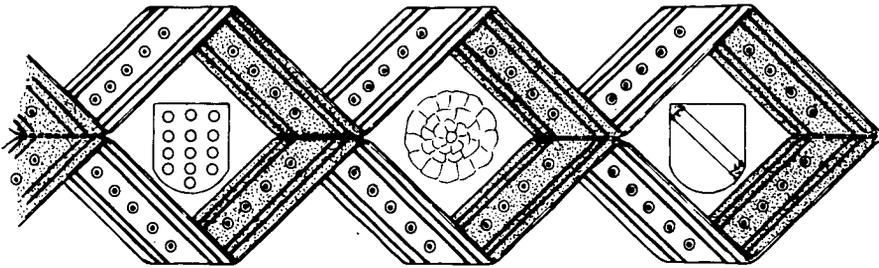


Fig. 14.—Cintas dobladas.

La composición de este ornamento está basada en el efecto tridimensional que producen las cintas dobladas. Este concepto compositivo en el que interviene de forma tan evidente el factor espacio, no procede de la sensibilidad ornamental de los musulmanes. Es verdad que las composiciones en rombo son un motivo repetido en la decoración islámica, especialmente a partir del período almohade, pero allí se utiliza siempre referido al plano, incluso en aquellos casos en los que se juega con dos redes superpuestas, y nunca buscando un efecto de ilusión espacial.

Las cintas dobladas en zig-zag sugiriendo la tercera dimensión son, por el contrario, muy frecuentes en los frisos decorativos de la pintura occidental. Durante el período románico aparecen como separación entre distintas zonas en los frescos de las iglesias, y formando orlas alrededor de los frontales. Este tema enlaza pues, con la tradición decorativa del mundo cristiano.

Los espacios interiores que forman las cintas al juntarse, están ocupados alternativamente por escudos de armas y rosetas. Estas rosetas han sido realizadas siguiendo un mismo modelo, en el que los pétalos se disponen radialmente en tres círculos concéntricos, a partir de un botón central (fig. 15). Esta forma ha sido generalizada por la cerámica mudéjar del siglo xv.

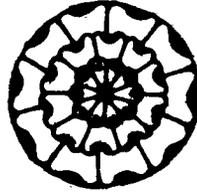


Fig. 15.—Tipo de roseta que decora la composición de cintas dobladas.

**MOTIVOS VEGETALES NATURALISTAS.**—Los espacios que quedan libres en este friso superior están decorados con temas vegetales de factura muy ligera, movida y variada (fig. 16). El repertorio puede ampliarse con los que sirven de relleno en tabicas y jaldetas. Esta decoración corresponde a lo que Pavon Maldonado denomina “flora naturalista mudéjar”, que consiste en la incorporación a series ornamentales de tradición islámica, unidades florales extraídas del mundo gótico<sup>35</sup>. También en este caso existe un paralelismo con los motivos pintados de la cerámica mudéjar.



Fig. 16.—Motivos vegetales naturalistas.

**EL ACICATE.**—El borde superior de la tocadura se subraya mediante la alternancia de acicates de color rojo, blanco y azul oscuro (fig. 17). Este tema, que tiene su origen en la “espuela” o “acicate” que usaban los jinetes moros, se emplea en decoración formando series enlazadas, alternando en algunos casos la coloración. Puede haber tenido un origen almohade<sup>36</sup> y es muy fre-



Fig. 17.—El acicate.

<sup>35</sup> B. PAVÓN MALDONADO, *El arte hispano-musulmán...*, op. cit., p. 177.

<sup>36</sup> Aparece ya en el llamado Pendón de las Navas, y es igualmente un motivo textil.

cuenta en la ornamentación mudéjar<sup>37</sup>. El tema llega al límite de sus posibilidades en la cerámica de Manises, donde puede cubrir superficies enteras<sup>38</sup>.

LA DECORACIÓN DE LAS JALDEJETAS.—En todas ellas la composición viene dada por un medallón central de ocho lóbulos, formado por el trenzado de un cordón que delimita a su vez la superficie total del rectángulo. El espacio interior de los medallones está ocupado por rosetas, en las que, a diferencia de las que decoran los tabicones, no se repiten los diseños, y constituyen por tanto un repertorio muy variado de formas. El denominador común de todas ellas es el fuerte efecto de movimiento (fig. 18).

Excepcionalmente, en cuatro de estos medallones se han representado temas figurados, de los cuales, uno corresponde a la máscara de un león, y los otros tres son rostros humanos. Su diseño es lineal, y no aparecen deta-

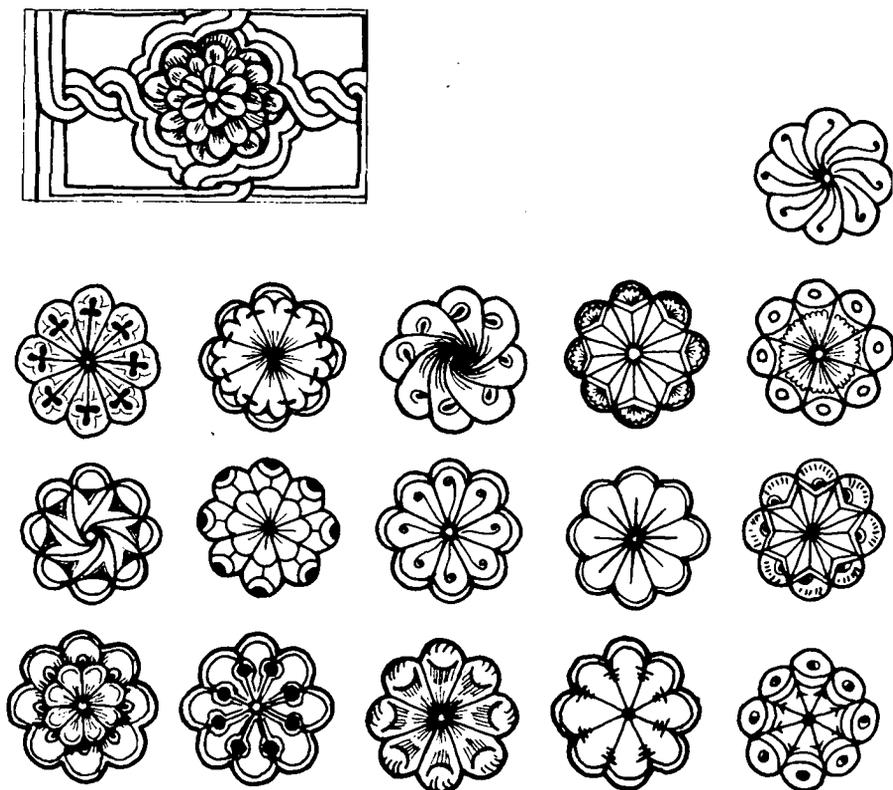


Fig. 18.—Tipos de rosetas.

<sup>37</sup> B. CAVIRO, *Mudéjar toledano...*, op. cit., p. 64, lám. 36.

<sup>38</sup> M. GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica del Levante español*. 3 vols., Barcelona, 1933.

lles que indiquen la incorporación de la moda borgoñona, lo que puede ser una referencia más para precisar la cronología (fig. 19).

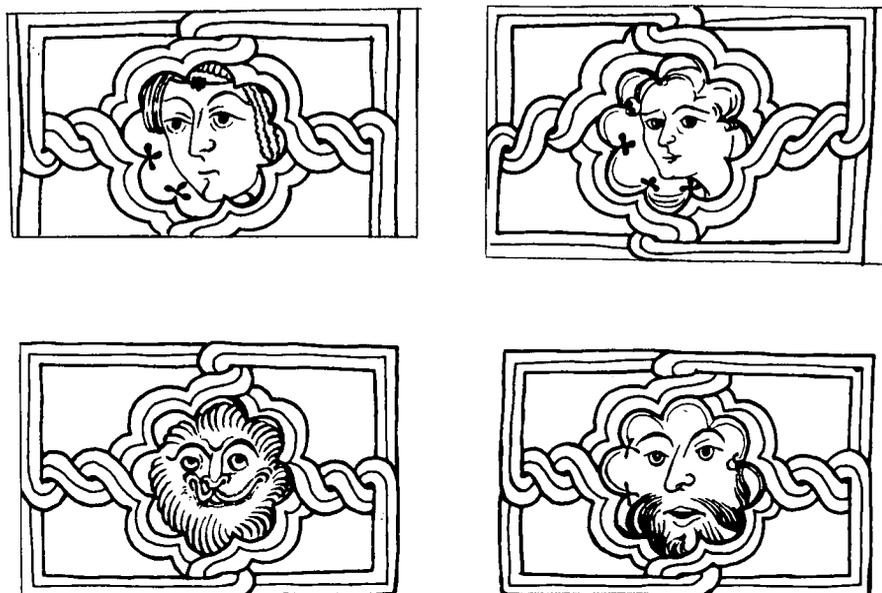


Fig. 19.—Motivos figurados en la decoración de las jaldetas.

**DECORACIÓN DE LOS CANES QUE SOSTIENEN LA JACENA.**—El tema figurativo aparece de nuevo en las proas de los canecillos, donde se representan rostros humanos (fig. 20). Los papos se cubren con una composición geométrica formada por medios círculos contrapuestos, sobre un fondo punteado, alterándose los colores entre fondo y lunetas de tal modo que se produce un cierto juego de cinetismo óptico.

**LOS ESCUDOS DE ARMAS.**—El elemento más significativo de la decoración del alfarje es la reiterada presencia de los escudos heráldicos, como índice de la valoración del linaje y la autoafirmación de su "status" dentro de la sociedad señorial (fig. 21). Dos de ellos se suceden alternativamente. El uno pertenece al linaje de los Tovar, y tiene por armas una banda engolada por dragones de oro, sobre campo de azul<sup>39</sup>. El otro tiene trece roeles sobre fondo, igualmente, de azul. No he encontrado argumentos concluyentes para identificar el linaje al que pertenece este escudo. El recurso de los enlaces matrimoniales no me ha servido de ayuda en este caso, y con todas las reservas al respecto pienso que puede corresponder a los Sarmiento que usan por

<sup>39</sup> Todos los nobiliarios y enciclopedias heráldicas coinciden en la descripción.

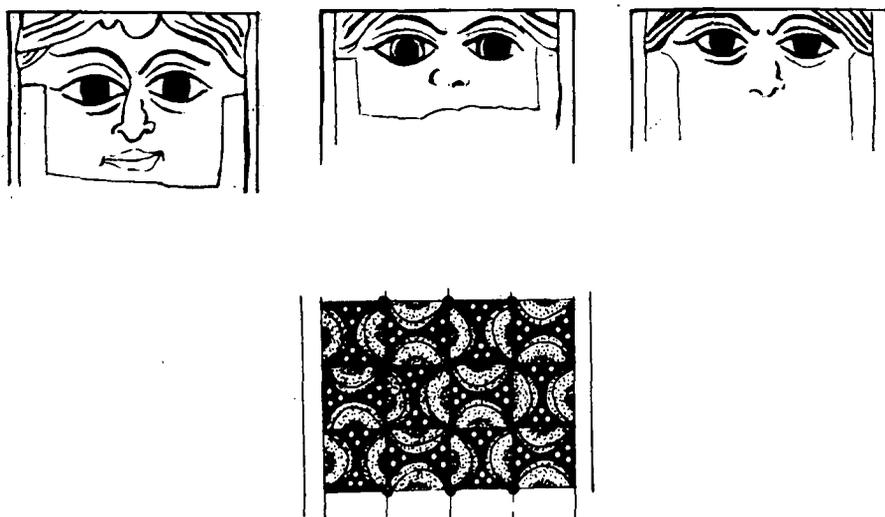


Fig. 20.—Decoración de los canes que sostienen la jácena.

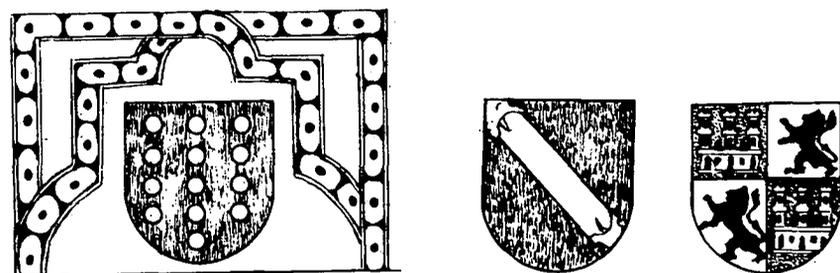


Fig. 21.—Decoración heráldica.

armas los trece roeles<sup>40</sup>. Lo hago apoyándome en una noticia poco sólida como es la del matrimonio de Fernán Ruiz Tovar, con Isabel de Padilla y Sarmiento recogida por García Carraffa<sup>41</sup>. Este Fernán Ruiz Tovar podría identificarse con Fernán Sánchez de Tovar, muerto en el cerco de Lisboa en 1384, puesto que se le atribuye también la dignidad de Almirante de Castilla. Este último nombre, por el que se le conoce en los documentos, lo heredó de su tío que había muerto sin sucesión. El nombre de Fernán Ruiz Tovar sería entonces el patronímico que le correspondería por naci-

<sup>40</sup> Escudos con trece roeles tienen también los López de Lemos y los Villamayor (de los que parecen descender los Sarmiento) ver, J. S. CRESPO POZO, *Enciclopedia gallega. II. Blasones y linajes de Galicia*. Santiago de Compostela, 1957; y los Bustamante, ver, M. C. GONZÁLEZ ECHEGARAY, *Escudos de Cantabria. T. IV. Asturias de Santillana y el bajo Asón*. Santander, 1981, p. 48, lám. 79-80.

Los Villamayor y los Sarmiento llevan los roeles sobre campo de gules, según indican los repertorios heráldicos, pero habría que saber en que momento se precisan los esmaltes.

<sup>41</sup> *Enciclopedia heráldica...*, op. cit.

miento, ya que un hermano del Fernán Sánchez de Tovar que le hizo su heredero, se llamaba Ruy Fernández de Tovar<sup>42</sup>. Sin embargo esta noticia no se confirma documentalmente al aparecer doña Mencía de Padilla como mujer de Fernán Sánchez de Tovar<sup>43</sup>.

El tercer escudo, que aparece solo en los lados cortos del alfarje, alternando con los anteriores, tiene las armas de Castilla y es posible que corresponda a doña Leonor de Castilla, hija ilegítima de don Tello, casada con Juan Fernández de Tovar, que como ya se ha visto anteriormente, era hijo del personaje antes citado.

**CRONOLOGÍA.**—Tomando como punto de referencia estos escudos, se puede suponer, o que los alfarjes fueron realizados a partir de 1370 en que doña Leonor aportaría Cevico a su matrimonio, figurando por tanto sus armas y las de los linajes de Tovar y Sarmiento, por parte de su marido Juan Fernández<sup>44</sup> que murió, como su padre, en 1384, o durante el señorío de su hijo Sancho Fernández de Tovar, que habría hecho figurar junto con sus propias armas y las de su madre, las de su mujer que serían en este caso los trece roeles.

**ESTILO Y TÉCNICA.**—Atendiendo a las características de su estilo, las pinturas del alfarje se relacionan estrechamente con las que decoran el claustro inferior del Monasterio de Santo Domingo de Silos, y con un ciclo de obras afines a él, como la techumbre de Vileña o las vigas de la colección Espona en Barcelona<sup>45</sup>. Aunque en el alfarje de Cevico faltan las graciosas escenas pintadas que son el rasgo más significativo de todas estas techumbres, las semejanzas son evidentes en lo que atañe a lo ornamental, en particular con las pinturas de Silos. Allí aparece, también, el motivo del acicate; se ha utilizado el mismo esquema de trazado para la composición de los arcos mixtilíneos, que como en Cevico, están formados por una cinta de cuentas blancas con puntos rojos en el centro. Pero sobre todo, hay que destacar la casi total identidad que existe en el trazado de los atauriques que rellenan el espacio entre los arcos lobulados, que induce a pensar que han sido realizados por el mismo taller. Por otra parte, existe una perfecta correspondencia cronológica entre la fecha propuesta para la construcción de las salas altas de la casa-fuerte de Cevico y la que se propone para la techumbre de Silos, inmediatamente posterior al incendio que tuvo lugar en el monasterio en el año

<sup>42</sup> A. RUCQUOI, *op. cit.*

<sup>43</sup> Según consta en un documento de la Colección Salazar (R.A.H. M-17, fol. 7-8) cuya información me ha transmitido A. Rucquoi.

<sup>44</sup> Elegido éste entre los dos de su madre.

<sup>45</sup> Ver R. CH. POST, *A history of Spanish Painting*. Cambridge-Massachusetts, 1930, vol. II, p. 158 y J. GUDOL, *Pintura gótica*. Vol. IX de *Ars Hispaniae*. Madrid, 1955.

1384<sup>46</sup>. Este taller, de formación toledana quizá, crearía juntamente con los artistas que habían trabajado años antes en la decoración del palacio de Astudillo, una tradición decorativa que se difunde a lo largo del siglo xv, dando lugar a un amplio conjunto de techumbres pintadas, donde los temas se repiten y evolucionan.

Los rostros que aparecen en los medallones del alfarje de Cevico, están realizados de acuerdo todavía con las características del llamado gótico lineal, lo que contribuye a reafirmar la cronología.

El procedimiento técnico utilizado en estas pinturas, es el que Camps Cazorla denomina como "técnica morisca al aceite", sobre una delgadísima capa de imprimación<sup>47</sup>. Esta técnica debía de ser conocida y utilizada no sólo en medios moriscos, sino en toda Europa occidental, puesto que la describe Cenino Cennini y le da un posible origen tedesco<sup>48</sup>. Consistía en disolver los colores en aceite de linaza, previamente reducido a la mitad de su volumen por cocción, al que se ha añadido un barniz fino. Tiene la ventaja de no requerir imprimación, siendo suficiente un encolado previo de la tabla. Es una técnica muy apta para la pintura de techos de madera, o de sillerías de coro, porque tiene mayor resistencia a los agentes atmosféricos que la técnica del temple.

CONCLUSIÓN.—El análisis de la techumbre de Cevico de la Torre me ha sugerido una serie de reflexiones acerca de la naturaleza del mudéjar, —sin pretender generalizar, puesto que creo que puede aceptarse que el mudejarismo es un fenómeno multiforme<sup>49</sup>— así como sobre las causas, referidas a este caso concreto, que pueden haber influido en que las clases nobles de la sociedad castellana hicieran suyo un estilo en el que una importante cantidad de elementos formales procedían de un ámbito cultural muy diferentes al suyo, por no decir antagónico. Se ha insistido suficientemente en el carácter peculiarmente hispánico del mudéjar, como expresión estética de una síntesis cultural. Sin pretender, en absoluto, poner en cuestión la incidencia directa que tuvieron en el arte español unas formas que se imponían visualmente por la proximidad física de las obras musulmanas, la fascinación que evidentemente produjeron, y la presencia de operarios expertos en sus técnicas, creo que pueden hacerse algunas matizaciones en el sentido de que, al menos en el siglo xiv, no todo el mudéjar tiene su fundamento en la mimesis. Las propias transformaciones que estaba sufriendo el gótico occidental proporcionan un campo abonado para que algunas de aquellas formas sean

<sup>46</sup> R. CH. POST, *op. cit.*, p. 159.

<sup>47</sup> E. CAMPS CAZORLA, *Sillas del coro de Santa Clara de Astudillo*. Madrid, 1932.

<sup>48</sup> CENNINO CENNINI, *Tratado de la Pintura*. Ed. Pérez Dolz, Barcelona, 1968, p. 73-75.

<sup>49</sup> Ver G. M. BORRÁS GUALIS, "El mudéjar como constante artística" en I Simposio Internacional de mudejarismo. 1975. Madrid-Teruel, 1981, y la introducción del mismo autor a *Arte Mudéjar aragonés*. Zaragoza, 1978.

acogidas sin dificultad, e incorporadas sin traumas a una cultura que no renuncia en modo alguno, a su condición occidental. Las techumbres de madera no son en ese momento un particularismo hispánico. Las iglesias de órdenes mendicantes han generalizado este tipo de estructura en los edificios religiosos, y los edificios civiles se cubren igualmente con madera. En la península Ibérica se aprovecha la pericia y conocimiento de los carpinteros moros, con resultados desconocidos en otros países de Europa. El gusto por el ornamento y por el lujo se incrementa en la sociedad occidental a medida que se acentúa la crisis. La sofisticación del gusto en los medios cortesanos provoca la atracción hacia lo exótico, hacia los estereotipos y los modelos de plantilla que precisamente en los reinos hispánicos podía encontrar una satisfacción inmediata, sin tener que inventar los patrones. A fines del siglo XIV las cortes europeas incorporan a su indumentaria rasgos orientales. Una prenda tan musulmana como el turbante es retomada por los nobles hispánicos durante la primera mitad del siglo XV, a través del influjo borgoñón.

La impresión general que transmite la contemplación del alfarje de Cevico no es precisamente la de islamización de un espacio. La casa-fuerte de Cevico es un edificio occidental en el que los atauriques sustituyen a las incipientes formas flamígeras que podrían utilizarse en otros países de Europa, y que a su vez sustituyen a los atauriques en las techumbres más recientes. En este sentido habría que ver en ciertas manifestaciones del mudéjar más como un particularismo del gótico, que como una alternativa a él.

#### LAMINA I



Cevico de la Torre. Casa-fuerte. Cabeza de viga perteneciente a la reconstrucción de los Tovar.



2



3

Cevico de la Torre. Casa-fuerte: 1. Portada.—2. Torre.—3. Alfarje (lado Este).



2



4



Cevico de la Torre. Casa-fuerte: 1. Alfarje (lado Oeste).—2 al 5. Detalles decorativos del alfarje.