

HERÁLDICA, SIMBOLISMO Y USOS TRADICIONALES DE LAS CORPORACIONES DE OFICIO: LAS MARCAS DE CANTEROS

Javier Alvarado Planas



Javier Alvarado Planas, Catedrático de Historia del Derecho y de las Instituciones de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, es académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *De la ideología trifuncional a la separación de poderes* (Madrid, 1993); *El problema del germanismo en el derecho español, siglos V-XI* (Madrid, 1997); *Constitucionalismo y codificación en las provincias de Ultramar; la supervivencia del Antiguo Régimen en la España del XIX* (Madrid, 2001); *Los Fueros de Castilla* (Madrid, 2004); *Justicia, libertad y censura en la Edad Moderna* (Madrid, 2007). Es miembro del Consejo de Redacción de la Revista *Hidalguía* y Co-Director del Master de Derecho Nobiliario y Premial, Genealogía y Heráldica de la UNED.

ISBN 978-84-8381-634-1



Ediciones
HIDALGUÍA





HIDALGOS DE ESPAÑA

HERÁLDICA, SIMBOLISMO Y USOS TRADICIONALES DE LAS CORPORACIONES DE OFICIOS: LAS MARCAS DE CANTEROS

Javier Alvarado Planas

*Catedrático de Historia del Derecho y de las Instituciones
Universidad Nacional de Educación a Distancia*

**HERÁLDICA, SIMBOLISMO Y USOS TRADICIONALES
DE LAS CORPORACIONES DE OFICIOS: LAS MARCAS DE CANTEROS**

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los editores y autores.

© Hidalgos de España
© Javier Alvarado Planas

EDICIONES HIDALGUÍA

Aniceto Marinas, 114 - 28008 MADRID
Teléfs. 91 542 81 46 - 91 542 82 69 - 91 542 83 96
Fax 91 542 85 23

Primera edición: Madrid, 2009.

Imagen de la portada: Tabla de madera pintada en 1658 con 28 marcas de honor de los maestros de obras de la catedral de Estrasburgo (*Fondation de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg*).

I.S.B.N.: 978-84-89851-63-4
Depósito Legal: M. 41.948-2009

Diseño, preimpresión e impresión:
Gráficas Arias Montano, S. A.
28935 Móstoles (Madrid)

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
I. Antigüedad de las marcas de cantería	12
II. Los <i>collegia fabrorum</i> romanos	13
III. El debate sobre la pervivencia de los <i>collegia fabrorum</i> en la Edad Media	15
IV. Las cofradías y corporaciones de oficios en la Edad Media ..	22
V. El reconocimiento social del maestro de obras	29
VI. El acceso a los secretos del oficio de maestro	40
VII. Clasificación de los signos lapidarios	47
VIII. Función de la marca personal	58
IX. De los <i>Libros-Registro</i> de marcas y otras fuentes documentales .	64
X. Criterios para diseñar la marca personal	74
XI. El derecho a asumir armas	76
XII. Los signos de los maestros canteros como «marcas de honor» ..	85
XIII. Las brisuras en las marcas de cantero	92
XIV. ¿Hubo marcas reticulares de cantero en España?	97
XV. ¿Cómo identificar la autoría de las marcas de cantero?	106
XVI. Origen histórico de las retículas fundamentales; las operaciones de estereotomía	109
XVII. ¿Cómo se traza una retícula matriz?	118
XVIII. Pervivencia y difusión del uso de trazados geométricos y marcas de cantero	120
XIX. Signos geométricos en escudos de los maestros impresores y libreros	122
XX. Las marcas de agua o filigranas de los maestros papeleros ..	155
XXI. Del uso alegórico del simbolismo geométrico y constructivo .	171

«Si Yahveh no construye la casa,
en vano trabajan los albañiles»

(David, *Salmos*, 127,1)

«Por bienaventurado se debe tener todo hombre que
puede facer iglesia, do se ha de consagrar tan santa cosa
como es el cuerpo de nuestro Señor Iesu Christo»

(Partidas de Alfonso X, Libro I, Título X, ley VI)

Desde la más remota antigüedad los hombres han desarrollado ciertos sistemas de señales o marcas para dejar patente su identidad étnica, nacional o familiar (emblemas y pendones dinásticos, signos de linajes, etc.). También se han empleado para consignar la autoría de las manufacturas; por ejemplo, en las piezas de alfarería, las prendas de tejido, los impresos, las marcas de agua en el papel, la metalurgia (las marcas de los armeros, los fabricantes de objetos de plata, etc.); para probar propiedad del objeto marcado (el ganado, colmenares...)¹, representar un patrón económico intercambiable, etc. El estudio de tales signos ha originado ciencias específicas tales como la Vexilología, la Heráldica, la Sigilografía, la Numismática, la Filatelia, etc. que pueden agruparse en torno a lo que genéricamente se denomina *Emblemática*.

¹ En el derecho romano, se contemplan tales signos como medios de prueba de la propiedad mueble (Digesto 18, 6, 14.1 y 48, 18. También en el Código de Justiniano 11, 9). Entre los visigodos, el precepto 25 del *Código de Eurico* (edición de Alvaro D'Ors, Roma-Madrid, 1960) acepta como prueba de la propiedad tres señales o marcas. También en las *antiquae* del *Liber Iudiciorum* 7, 2, 1 y 8, 6, 8 (edición de K. Zeumer, *Leges Wisigothorum*, en MGH, Leges. Hannover, 1902). Igualmente la ley de los francos Ribuarios 72,9 (en MGH, Legum sectio V, Hannover, 1885). Sobre esto, vid. Javier Alvarado, *El problema del germanismo en el derecho español. Siglos V-XI*, Madrid, 1997, pp. 152-155.

Una de esas ciencias es, precisamente, la que estudia las marcas efectuadas en la piedra, es decir, la *Gliptografía*. En este breve estudio nos proponemos comentar los signos lapidarios de época medieval y moderna que aparecen en las piedras de las edificaciones religiosas, militares o civiles y, más concretamente, a las denominadas «marcas de cantero». También estudiaremos las circunstancias que llevaron a los maestros u oficiales de ciertas corporaciones de oficios a considerar su «marca personal» o *signum artificis* como «marca de honor» y, en consecuencia, a situar su marca personal dentro de un escudo y a adoptar otros usos propios del sistema heráldico como, por ejemplo, las brisuras. En suma, nos adentraremos en lo que, utilizando una expresión poco divulgada pero suficientemente expresiva, podríamos denominar *heraldización*² de las marcas de propiedad o de fábrica. Sobre este particular, conviene advertir que la heráldica en general y la adopción de un escudo de armas en particular, fue, en sus orígenes medievales, una costumbre o un derecho reconocido a todos los hombres o corporaciones que nada o muy poco tenía que ver con la vanidad o el artificio. Recordemos que incluso personas tan poco sospechosas de dejarse tentar por las vanidades del mundo como los monjes trapenses, tenían su escudo y divisa. El escudo era fundamentalmente una manera por la que cada individuo o corporación facilitaba su reconocimiento o identificación mediante un sistema generalizado de signos. El escudo o las armerías servían para que su portador expusiera su proyecto vital, ya fuera de índole religiosa (situándose bajo la advocación de un símbolo específico), militar o artesanal, o el que había heredado de sus antepasados. Algunos heraldistas actuales han llegado a afirmar que el escudo de armas era lo más parecido, salvadas las distancias, a lo que actualmente sería un *curriculum vitae*. Otra cosa es que, en algunos casos, sobre todo a partir del siglo xvi, ese libre derecho a asumir armas y a diseñar el propio escudo, diera pie a excesos imaginativos que sobrepasaran con mucho las deseables virtudes de la humildad, la sencillez y la modestia

² Acudimos a este galicismo en homenaje al antropólogo Arnold von Gennep, una de cuyas obras trata precisamente *De l'heraldisation de la marque de propriété et des origines du blason*, Paris, 1906.

(*modus-stare*, saber estar). Finalmente, dedicaremos algunas páginas a las marcas artesanales y heráldica de los maestros de otras corporaciones de oficio, concretamente, la de los impresores y papeleros.

Uno de los principales inconvenientes que nos encontramos a la hora de investigar la heráldica gremial es la ausencia de reglas y criterios específicos frente a otras modalidades de la emblemática como la heráldica nobiliaria o eclesiástica. En buena medida, ello se debió a que, a partir del siglo XIII, la heráldica nobiliaria (y la eclesiástica) fue convertida por los reyes de armas o heraldos y demás analistas en un *sistema* homogéneo relativamente bien trabado con vocación de universalidad. Por contra, la espontaneidad y flexibilidad de la heráldica corporativa no tuvo sus «reyes de armas» ni especialistas equivalentes que proporcionaran las bases para integrar la heráldica gremial en un sistema universal de signos. De hecho, por lo general, la heráldica de las corporaciones de oficios se limitaba a imitar o a adaptar los usos heráldicos nobiliarios.

Pese a este inconveniente, el estudio de la heráldica artesanal y, concretamente, el análisis de las marcas de los maestros canteros (y en buena medida la de los maestros impresores o papeleros), ofrece una ventaja singular respecto al estudio de otras marcas artesanales; la mayoría de las marcas de canteros se basan en un lenguaje geométrico. Incluso muchas de ellas se fundamentan en fórmulas clásicas de la geometría universal (el trazado de la sección áurea, la medida $\sqrt{2}$ o diagonal del cuadrado regular, el trazado de un pentágono o hexágono regular, etc.). La geometría proporciona, por tanto, un lenguaje universalmente reconocible capaz de traspasar las barreras lingüísticas, religiosas, políticas y de cualquier otra índole. Representaciones tales como una serpiente, el lobo, el creciente lunar, un caldero, etc. no han tenido un significado unívoco en diferentes culturas; sin embargo, la geometría (y las matemáticas) disponía de un lenguaje objetivo reconocible y aceptable por quienes comprendieran el Arte con independencia de sus creencias religiosas y del imaginario colectivo de la época. Es, precisamente, este carácter universalizante de la geometría, el que nos ha decidido a elegir las marcas de cantero como tema de esta investigación.

I. ANTIGÜEDAD DE LAS MARCAS DE CANTERÍA

Tenemos documentada la existencia de marcas de cantería en el antiguo Egipto (2200 a.C.), en los muros de las ciudades persas de Persépolis y Ekbatana (700 a.C.), en la antigua Grecia y en Roma sin que sepamos distinguir en todos los casos si eran firmas individuales o colectivas de cantero, marcas auxiliares de posición de cada piedra o si tenían otra finalidad. En todo caso, el precedente inmediato de las marcas de los canteros medievales se encuentra en los signos lapidarios romanos³ y más concretamente en los utilizados en Bizancio. Estas marcas singulares todavía se conservan en la mayor parte de los edificios del Imperio romano de Oriente⁴; así, en el teatro de Nicea, en el de Aezani, en el acueducto de Éfeso. Igualmente se localizan en las piedras de la cisterna de las Mil y Una Columnas de Constantinopla, en Santa Sofía, en San Sergio, en la iglesia de San Juan, etc.

En Europa, las edificaciones del siglo XI ya contienen un sistema desarrollado de signos lapidarios, aunque su plena difusión y generalización puede situarse en torno a la segunda mitad del siglo XII debido al extraordinario auge de la edificación en piedra (catedrales y edificios religiosos, castillos, palacios y casas señoriales, etc.). La expansión económica de los siglos XII al XIII supuso el desarrollo de las corporaciones de oficios como principal fuerza laboral. Para comprender la magnitud de este fenómeno económico y social baste mencionar que solamente en Francia se llegó a acarrear más piedra que Egipto en cualquiera de los períodos de su historia⁵. Todo ello llevó a una mayor

³ No solo de las empleadas por los *collegia* sino de las utilizadas por las corporaciones de oficios de las legiones romanas. En el *Registro de Inscripciones del Rhin*, están recopiladas las marcas en ladrillos con las que se indicaba el cuerpo de la legión que los fabricaban. Para ello se grababa la cifra de la legión o de la «*vexillatio*» y el nombre de los obreros (*figuli*) o de los jefes militares (*magistri figulorum*) que trabajaron en su preparación.; Vid. F. Ritschl, *Corpus Inscript. Rhenan.* n.º 223, p. 63, n.º 1397 y las tres de n.º 837, 1548 y 1554.

⁴ Vid. Auguste Choisy, «*Marques d'ouvriers byzantins*», en *Revue archéologique* 31 (1876), pp. 260-267 y *El arte de construir en Bizancio*, Madrid, 1997, p. 178.

⁵ GIMPEL, J. *La revolución industrial en la Edad Media*, Madrid, 1982, p. 31.

especialización del trabajo⁶ y al desarrollo de las técnicas constructivas. Paralelamente, este inusitado auge constructivo contribuyó a la emancipación del oficio, hasta entonces prácticamente dependiente de los talleres monásticos, y su consiguiente reconocimiento social a través de los privilegios jurídicos y económicos otorgados por los monarcas y autoridades territoriales o municipales.

II. LOS COLLEGIA FABRORUM ROMANOS

Los más remotos antecedentes occidentales de las corporaciones de oficio medievales se sitúan en los *collegia*⁷ romanos. Todavía se conservan restos de la antigua legislación de las XII Tablas (Digesto 47,22,4) en materia de los grados de profesionalización de los asociados. La característica más llamativa de estos *collegia* fue su temprana instrumentalización como órganos de oposición política. En efecto, so capa de la defensa de intereses laborales, religiosos o benéficos, servían como plataforma para aglutinar a los grupos sociales y políticos adversos o, incluso, para dar cobertura institucional a grupos claramente delictivos. Por eso, la política estatal penduló entre la tibia permisibilidad y la prohibición matizada, hasta que fueron prác-

⁶ HODGETT, G. A. J. *Historia social y económica de la Europa medieval*, Madrid, 1974, p. 148. Dieter Kimpel, «L'organisation de la taille des pierres sur les grands chantiers d'églises du XIe au XIIIe siècles», en *Pierre et métal le bâtiment au Moyen Age*, ed. Odette Chapelot y Paul Benoit, Paris, 1985, pp. 209-217. Denis Menjot, *Los trabajos de la construcción en 1400: primeros enfoques*, «Miscelánea Medieval Murciana», 6, 1980, pp. 9-56.

⁷ Al origen de las corporaciones bajo Numa se refieren Plutarco, *Numa*, 15 y Plinio, *Hist. Nat.* 34.1. Sobre su posterior transformación en instituciones paramilitares bajo Tulio: Dionis. *Halic. Ant. Rom.* 4.17.; Tit. Liv. 1.43; *Digest.* 50.6.6. Vid. Lellia Cracco Ruggini, «La associazioni professionali nel mondo romano-bizantino», en *Artigianato e tecnica nella scietà dell'alto medioevo occidentale. Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto medioevo*, Spoleto, 1971, pp. 59-193. Sigue siendo imprescindible J.P. Waltzing, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains*, Louvain, 1895-1900 (reed. Roma, 1968), 4 vols. G. M. Monti, *Le corporazioni nell'aevo antico e nell'alto medio evo. Lineamenti e ricerche*, Bari, 1934.

ticamente intervenidos por la Administración Pública como forma de controlar los contratos colectivos de trabajo en áreas sensiblemente vitales para el Imperio⁸.

Como compensación por este intervencionismo estatal, los colegios gozaron del privilegio de exención del servicio militar (*Not. Teod.* 1,26), la dispensa de funciones municipales (*Cód. Teod.* 12,1), la exención de ciertos impuestos y cargas extraordinarias (*Cód. Teod.* 14,2,2) o de todo servicio público⁹, etc. También se concedían exenciones a los artesanos de alguna región o provincia especialmente necesitada de mano de obra para llevar a cabo algunas empresas de envergadura. Pero lo cierto es que esos privilegios eran, en gran medida, ficticios ya que la mayor parte de los servicios de la ciudad caían sobre las espaldas de las corporaciones. En suma, «Sus antiguos privilegios los habían adquirido a un alto precio; sólo a través de una obediencia perpetua habían pagado sus supuestas inmunidades»¹⁰. Este constante intervencionismo acabó por anquilosar la fuerza productiva de los *collegia* que, faltos de estímulo e incapaces de soportar las exigencias de la maquinaria estatal, entraron en decadencia. Sus miembros, arruinados por un régimen de estatutos y tarifas que les privaba legalmente de una parte de la retribución debida a sus servicios, buscaron refugio en el campo como colonos.

⁸ A cambio de su consideración como *Collegia necessaria*, lo que suponía la adscripción forzosa al puesto de trabajo y la transmisibilidad de dicho puesto a los hijos para garantizar el servicio, se les favoreció con diversos privilegios o inmunidades, sobre todo de tipo tributario (*Digesto* 50,4,5; 50,6,6 a 9): Vid. F. M. de Robertis, *Il fenomeno associativo del mondo romano. Dai collegi della Repubblica alle corporazioni del Basso Impero*, Roma, 1981 y también *Diritto associativo romano*, Bari, 1983, pp. 3 y ss.

⁹ «Ordenamos que los que practican las artes enumeradas en lista adjunta, sea cual sea la ciudad que habitan, estén exentos de todos los servicios públicos, a condición de que dediquen su tiempo a aprender sus oficios. Por este medio pueden llegar a ser más provechosos y enseñar a sus hijos: Arquitectos, constructores de techos artesonados (*laquerarii*), yeseros, carpinteros, médicos, canteros, plateros, constructores, veterinarios, albañiles (*quadratarii*), oradores (*barbaricarii*), los que hacen pavimentos (*scansores*), pintores, escultores...» (Edicto de Constantino del año 337, recogido en el *Código Teodosiano* 13,4).

¹⁰ Símaco, 10.27.

Respecto al Imperio romano de Oriente, las medidas coercitivas apenas tuvieron repercusión. Los emperadores de Constantinopla se limitaban a registrar las leyes de sus colegas de Occidente sin llevarlas apenas a la práctica. De hecho, cuando en el siglo IX, el antiguo Código de Justiniano fue revisado y traducido al griego para uso exclusivo del Imperio bizantino (el llamado de las Basílicas), se producirá una desaparición completa de la normativa represora o intervencionista de los *collegia*. Por el contrario, en contraste significativo con el Código Teodosiano y demás legislación del Imperio romano de Occidente, el Código de Justiniano mantiene y aplica en Oriente precisamente aquellas leyes que consagran las inmunidades o los privilegios de los obreros¹¹. La única medida que tomarán respecto a ellas consistirá en imponerles los jefes con el pretexto de darles protectores¹². Respecto a sus costumbres internas, sus miembros se reunían en fechas determinadas en los lugares de asamblea que las inscripciones designaban con el nombre de «*scholae*». Tenían sus propios templos y toda una serie de instituciones y costumbres religiosas (por ejemplo, el culto al dios Jano o las festividades de los solsticios de verano e invierno) que se perpetuaron incluso después del triunfo del culto cristiano (San Juan de verano y San Juan de invierno), provocando la intervención de algunos emperadores. Así por ejemplo, en el 399 Arcadio y Honorio amonestaron a algunos *Collegia* por mantener algunas costumbres paganas (CI 1,1,4)¹³.

III. EL DEBATE SOBRE LA PERVIVENCIA DE LOS *COLLEGIA FABRORUM* EN LA EDAD MEDIA

Desde el siglo XVIII, los historiadores han venido discutiendo en qué medida las corporaciones de oficio medievales fueron herederas de los *collegia fabrorum* romanos y, en consecuencia, prolongaron algunas de sus costumbres y conocimientos. En líneas generales, la

¹¹ *Cod. Justin.* 10.44.1; cf. *Cód. Teod.* 12.4.2.

¹² Con base en la legislación de Justiniano que atribuía al Senado el derecho de prohibir las reuniones de los colegios (*Digesto.* 47. 22).

¹³ Bajo este pretexto el emperador Honorio reprimirá a los *dendrophorii* y a los *centonarii* (*Cód. Teod.* 16.10.20).

actual historiografía ha abandonado este debate asumiendo una respuesta negativa sobre tal continuidad y ha optado por centrarse en los aspectos sociales, organizativos y laborales de los gremios. No obstante, este debate es pertinente ahora a los efectos que nos atañen, es decir, para saber si hubo alguna continuidad en ciertas prácticas corporativas desde la época romana hasta el medievo y más concretamente, en lo relativo a la costumbre de conferir a los artesanos que alcanzaban la maestría una marca personal y si su diseño venía o no determinado por alguna circunstancia objetiva.

Tenemos documentada la existencia de corporaciones de oficios en el siglo vi. Así, una Carta del Papa Gregorio I al obispo de Nápoles advirtiéndole de que amonestara al conde de Nápoles por interferir en la vida de los jaboneros de la ciudad, prueba no solo la existencia de esta corporación, sino que además tenía recursos suficientes como para excitar al poder eclesiástico contra el poder civil. Esta Carta hace suponer la existencia de un *corpus, pactum* o conjunto de reglas por las que se regían los asociados. Por su parte, el *Edictus Rotarii* del año 643 recoge un *Memoratorium de mercedibus commacinatorum*¹⁴ que concede una serie de privilegios, fundamentalmente económicos, a unos *magistri commacini*. ¿Quiénes eran estos *commacini*? Frente a la hipótesis que hace de *commacini* un locativo derivado de los habitantes de la isla del lago Como, el análisis filológico debe centrarse en que el texto longobardo no se refiere a los *comacini*, sino a los *commacini*, es decir, a los maestros «*cum mako*», «*cum machina*» o «*cum macina*». La palabra «*mako*», procedente del antiguo verbo de origen germánico (franco) «*makon*» (alemán *Mahen*) que significa «construir» y del que deriva la palabra *makjo*, será incorporada al latín como «*macione*». Así, San Isidoro de Sevilla menciona a los *maciones* o *machiones* como constructores de paredes, equivalentes a los *muratores* o *murarii* romanos. Poco tiempo después, la palabra *macion* derivará en *maçon*¹⁵ (constructor). Sobre la pervivencia de

¹⁴ Leges Langobardorum, cc. 144-145, MGH, ed. F. Beyerle, 1962, p. 37.

¹⁵ Vid. Carlo Alberto Mastrelli, «Le denominazioni dei metieri nell'alto medioevo», pp. 320 y ss. y también Mario Solmi, «Maestri comacini o commacini?», pp. 409 y ss., ambos en *Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo occidentale. Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, Spoleto, 1971.

las corporaciones de oficios y de los usos propios de los talleres de cantería, Beda el Venerable proporciona un dato interesante. En una de sus obras comenta que hacia el año 675 en el remoto Wearmouth (Northumbria), su maestro Benito Biscop fue capaz de levantar dos iglesias según técnicas constructivas al uso romano (*more romano*), «con albañiles y demás obreros procedentes de la Galia»¹⁶. Esto parece probar que en Inglaterra, tras las invasiones de pictos, anglos y sajones, ya no existían *collegia fabrorum* debidamente cualificados¹⁷ por lo que hubo de desplazarse al continente y contratarlos en la Galia. Otro dato que suele aducirse como prueba de la pervivencia de las corporaciones de oficio es el diploma del rey Ildebrando de 4 de marzo de 746 por el que confirma a la iglesia de San Antonio de Piacenza la cesión del tributo de treinta libras de jabón que debían de entregar los jaboneros de la ciudad al Palacio regio¹⁸.

Lamentablemente, el debate sobre la pervivencia medieval de los *collegia fabrorum* romanos se ha centrado en marco geográfico de las fuentes e instituciones occidentales. Y ciertamente, es casi imposible documentar una continuidad ininterrumpida de la actividad de los *collegia fabrorum* de época romana hasta las corporaciones de oficios de la Alta Media Europea. Por lo demás, el problema sobre continuidades o rupturas del entramado institucional romano ya ha tenido otro conocido debate historiográfico con motivo de los orígenes del municipio medieval y su posible origen romano. En efecto, tras la caída de Roma en el 476 y del entramado administrativo que lo sostenía, es difícil comprobar la continuidad inalterada de las citadas instituciones durante más de cinco siglos.

No obstante, en esta polémica sobre el origen de las corporaciones medievales, se olvida que el derecho y las instituciones romanas tuvieron una perfecta y vigorosa salud en la parte oriental del Imperio al menos hasta la caída de Constantinopla en 1453. Es más, tras la de-

¹⁶ Bedae Venerabilis, *Opera Historica* (ed. Plumier), I, 368.

¹⁷ Es la tesis de Paul Naudon, *Les origines religieuses et corporatives de la Franc-Maçonnerie*, Paris, 1979, p. 36.

¹⁸ El documento está publicado por L. M. Hartmann, *Zur Wirtschaftsgeschichte Italiens in frühen Mittelalter*, Gotha, 1904, pp. 127-129.

saparición del Imperio romano de Occidente, alguno de sus territorios fue colonizado materialmente durante siglos por Bizancio, especialmente el sur de España y algunos territorios de la península itálica. De hecho, ya la dinastía merovingia se dejó seducir por la cultura bizantina, como también lo hizo el Imperio carolingio tras anexionarse el reino longobardo y, con ello, la administración longobarda que había acogido el sistema tributario romano y la organización laboral vertebrada en torno a los *officia* romanos¹⁹. Es posible que los lombardos rompieran esa continuidad de los *officia* al disolver uno de los pocos colegios romanos que pervivía aún (los acuñadores de moneda) cerrando las casas de moneda oficiales durante setenta y cinco años. Pero en todo caso, cuando la soberanía monetaria se reanudó finalmente en el año 643, se reconstituyó el entramado laboral corporativo según un sistema semejante al existente entonces en Bizancio, y posiblemente manejado por profesionales que habían trabajado en el Imperio bizantino. En efecto, se admite que la conquista lombarda en el Norte de Italia debió romper la continuidad de la organización gremial, pero los *collegia* fueron reconstituídos, más pronto o más tarde, por la propia Administración pública utilizando la planta institucional y operarios bizantinos. A pesar de la parquedad de los documentos de estos siglos «mudos», en Italia esta teoría ha sido probada en lo que se refiere a los acuñadores de moneda (*monetarii*)²⁰ demostrándose la continuidad medieval de los *collegia* romanos. Pero lo importante es que, al parecer, no fue un caso aislado. Los reyes lombardos, y después de ellos los emperadores francos, favorecieron la organización gremial como medio de percibir de sus miembros contribuciones en dinero, especies o servicios a cambio de una concesión formal de monopolio.

En algunos lugares continuaba la tradición semántica romana occidental y oriental de denominar a las corporaciones como *collegium*,

¹⁹ Sobre esto vid. G. M. Monti, *Le confraternite medievali nell'alta e media Italia*, Venezia, 1927 y P. S. Leicht, *Corporazioni romane e arti medievali*, Torino, 1937, que documenta el desembarco de las instituciones bizantinas en la Italia medieval.

²⁰ Lo ha probado R. S. López, «Continuità e adattamento nel medio evo: Un millennio di storia delle associazioni di monetieri nell'Europa meridionale», en *Studi in onore di G. Luzzatto*, vol. I, Milano, 1950, pp. 74-117.

ministerium, *officium*, o *scholae*. Herederos de las *scholae*²¹ bizantinas son las corporaciones de oficios que aparecen en un documento de principios del siglo XI que describe la organización de unos «*ministeria*» dependientes del camerario del rey de Pavía en la segunda mitad del siglo X²². Allí, los *ministeria* aparecen como asociaciones de hombres libres que ejerecen el monopolio de su oficio, aunque trabajan a la órdenes y con salarios fijados por el monarca. El documento cita al menos seis oficios o *ministeria*; acuñadores de moneda, jaboneros, pescaderos, constructores de barcos... Y en 1164 Federico Barbarroja emite un diploma de concesión de privilegios al conde San Bonifacio en el que se menciona a los *fornai* y *macellai* como corporaciones distintas a los «*ministeria*», lo que podría ser interpretado como indicio de un cambio de terminología o tal vez del sistema de administración.

Caso singular es el de la ciudad y comarca de Bolonia, cuyas corporaciones de oficio han sido minuciosamente estudiadas²³. Apenas hay registros documentales boloñeses de la etapa de influencia longobarda o carolingia anteriores a la presencia bizantina. De hecho, los documentos específicos relativos a las corporaciones arrancan de 1144 y 1169 (mencionan una «*schola calzolariorum*») alcanzando un momento significativo en 1250 con motivo de la aprobación de los estatutos municipales de Bolonia. Tal documentación ha permitido concluir; 1.º que las corporaciones eran agrupaciones de trabajadores de un mismo oficio; 2.º que los jefes de tales corporaciones se denominaban «*ministrales*»; 3.º eran elegidos anualmente por los miembros de cada corporación; 4.º todos ellos estaban obligados a acudir a la llamada de la autoridad, por ejemplo en caso de incendio («*si vocatus ad regimen*»), etc. Por el jurista Odofredo, sabemos que tales corporaciones recibían ya el nombre bizantino de *scholae*.

²¹ Según el *Codex Iustiniano* (CI 1, 23, 7) la *schola* es el lugar de reunión de los artesanos de un oficio, pero también designa a la propia corporación.

²² *Honorantie civitatis Papie*, MGH Scriptores 30,2, ed. por A. Hofmeister, Hannover, 1934, pp. 1444-1453.

²³ Para lo que sigue nos basamos fundamentalmente en V. Franchini, *Le arti di mestiere in Bologna nel secolo XIII*, Trieste, 1931 y G. Tamba, «Da socio ad obbediente. La società dei muratori dall'età comunale al 1796», en *Muratori in Bologna. Dalle origine al secolo XVIII*, Bologna, 1981, pp. 53-112.

Por otra parte, los Estatutos de Bolonia de 1250 mencionan a los *iscarii* como funcionarios municipales encargados de la inspección y supervisión de determinadas actividades locales como la entrada y salida de personas de la ciudad, la salubridad pública, la construcción, el urbanismo, actividades en el mercado, abasto, inspección de armamento, control de las actividades profesionales, etc.²⁴. Ahora bien, tales *iscarii* podrían ser los herederos de los funcionarios municipales de época longobarda, dado que asumen las mismas funciones. Pero también es posible que esa reaparición del derecho romano haya venido de la parte oriental del Imperio. A estos efectos, es importante destacar la influencia ejercida por el *Libro del Prefecto* en la normativa de algunos municipios italianos. El *Libro del Prefecto*²⁵ era un texto de derecho bizantino que regulaba los diferentes ámbitos de la vida municipal bajo la inspección de ese funcionario. Su influencia en las ciudades italianas sirvió para centralizar aún más el control del cobro de los *munera* a las corporaciones profesionales y determinar sus obligaciones, límites de su monopolio, privilegios e inmunidades, reglas del oficio, etc. En todo caso, respecto a la comarca de Bolonia, todo avala la continuidad y parentesco institucional de funciones y competencias de los *collegia* romanos, los *corpora* o *scholae* bizantinos y los *ministeria* altomedievales en cuanto agrupaciones por razón del oficio, bajo el control de la autoridad pública (el Municipio) y obligados a prestaciones excepcionales a cambio de un régimen de monopolio profesional que llevaba aparejada la concesión de determinados privilegios.

Sin embargo, la influencia bizantina no se limitó a la comarca boloñesa. La documentación medieval de Nápoles, Roma, Ravena y otras ciudades prueba la existencia de *scholae* de *piscatorum*, aceiteros, «*macellatorum*», *sandalariorum*, etc. desde los años 943, 1002,

²⁴ Fueron editados por L. Frati, *Statuti del Comune di Bologna. 1250-1267*, vol. 3, Bologne, 1869-1884. El estudio de las competencias de los *iscarii* en vol. I, pp. 176-180.

²⁵ Editado por Jules Nicole, *Le livre du Préfect ou l'edit de l'Empereur Léon le Sage sur les corporations de Constantinople*, Génève, 1893. Para el conocimiento de las *scholae* orientales vid. G. Zoras, *Le corporazioni bizantine*, Roma, 1931.

1030, 1115, 1158 por influencia de las instituciones bizantinas y del *Libro del Prefecto*²⁶. Igualmente, tenemos algunos datos que avalarían la transmisión del arte constructivo bizantino en centroeuropa. Como ejemplo, en 1091 el obispo Meinwerk de Padeborn hizo construir la capilla de San Bartolomé «per graecos operarios»²⁷.

A partir del siglo XIII, el creciente poder económico y social de las corporaciones profesionales estaba ya tan asentado como para propiciar la entrada de sus representantes en los respectivos Ayuntamientos y dirigir la vida municipal. Ya por estas fechas, los gremios acumulaban fondos especiales de reserva, distribuían auxilios a los miembros en desgracia, adquirían propiedades, dotaban hospitales y aprobaban contribuciones regulares a casas religiosas y otras obras beneficencia. Como cofradías, honraban a los muertos, costeando el sepelio de los miembros pobres y asistiendo a los servicios fúnebres. El Santo patrón era honrado con fiestas, y se hizo costumbre general pagar a los predicadores más populares por sus sermones en tales ocasiones. De las actas de sus reuniones se comprueba que se celebraban con un ceremonial semejante al observado en época romana. Se mantiene la práctica de la elección periódica de sus altos oficiales, el procedimiento de votar por bolas blancas y negras, etc.

En realidad, esta continuidad esencial del sistema corporativo romano oriental en Europa no debería extrañar tanto si reparamos en que todavía prolongó su existencia siglos después de la caída de Constantinopla en el año 1453. En efecto, merced a la influencia del artesanado cristiano, todavía en las últimas décadas del siglo XIX Auguste Choisy²⁸ pudo encontrar en las corporaciones de albañiles de Constantinopla y en las grandes ciudades del Imperio Otomano (como Salónica) la estructura, el ritual y los apelativos mismos de las corporaciones de la época de Justiniano, continuadoras a su vez de

²⁶ Vid. la documentación en Antonio Ivan Pini, «Alle origini delle corporazioni medievali: il caso di Bologna», en *Città, comuni e corporazioni nel medioevo italiano*, Bologna, 1986, pp. 233 y ss.

²⁷ Pierre Du Colombier, *Les Chantiers des Cathedrales*, Paris, 1973, p. 48.

²⁸ Vid. Auguste Choisy *L'Art de Batir chez les Byzantins*, París, 1883. Utilizamos la traducción castellana, *El arte de construir en Bizancio*, Madrid, 1997.

los *collegia* de la antigüedad pagana. Sentado lo anterior, afirmar la continuidad medieval de ciertos usos o prácticas corporativas romanas, no parece descabellado.

IV. LAS COFRADÍAS Y CORPORACIONES DE OFICIOS EN LA EDAD MEDIA

La expansión de las corporaciones de oficio²⁹ fue consecuencia del crecimiento económico experimentado por los centros urbanos en Europa a partir del siglo XII³⁰: «En un mundo donde la libertad se definía por la incorporación a un orden colectivo y donde la afirmación de los derechos del individuo pasa por la del grupo al que pertenece, todo el problema consiste en *faire corps* y en acceder por este medio a una existencia reconocida»³¹. De esta manera, los artesanos de cada ciudad se organizaban en defensa de sus intereses laborales, lo cual pasaba también por lograr su participación en el gobierno local y en las políticas económicas. Inicialmente, para que tales corporaciones no suscitaran el recelo de los poderes públicos, solían asumir fines devocionales, caritativos, de socorro a viudas, huérfanos, enfermos e inválidos de los oficios y entierro de los fallecidos³².

²⁹ Conviene advertir que la expresión gremio no aparece en la Edad Media, sino a partir del siglo XVI. Los propios artesanos se denominan a sí mismos *universitas*, *ministerium*, *artificium*, *confraria*, *almoina*, *offici*, *mester*, *collegio*, *hermandad*...

³⁰ A. I. Pini, *Città comuni e corporazioni nel Medioevo italiano*, Bolonia, 1986.

³¹ A. Vauchez, «Les confréries au Moyen Age: esquisse d'un bilan historiographique», en *Revue historique*, 558 (1986), p. 471. También P. Michaud-Quantin, *Universitas. Expressions du mouvement communautaire dans le Moyen Age latin*, Paris, 1970.

³² Los fines asistenciales de las cofradías en Italia han sido estudiadas por G. M. Monti, *Le confraternite medievali dell' alta e media Italia*, Venecia, 1927. G. G. Meerseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, Roma, 1977. D. Zardin, «Le confraternite in Italia settentrionale fra XV e XVIII secolo», en *Società e Storia*, 35 (1987), pp. 81-137. Para el ámbito francés, puede leerse con provecho Monique Bourin-Derruau y Robert Durand, *Vivre au village au Moyen Age. Les solidarités paysannes du XIe siècle*, Paris, 1984. Para España, además del clásico y pionero trabajo de Antonio Rumeu de Armas, *Historia de la Previsión social en España. Gremios y cofradías*. Madrid, 1947, puede seguirse diferentes métodos de estudio

Sin embargo, eran malquistas por las autoridades políticas³³ debido a que frecuentemente encubrían reivindicaciones políticas y económicas. De ahí que, hasta mediados del siglo XIV la palabra *confratria* fuera prácticamente sinónima de otras denominaciones como *colligationes* o *conjuraciones*. Así, el decreto n.º 37 del Concilio de Aviñón de 18 de junio de 1326 denuncia y reprime a las «denominadas cofradías y fraternidades, fundadas por clérigos o laicos sin importar su grado, dignidad o condición... que se llaman entre sí hermanos, priores, abades de dicha sociedad». Concretamente advierte que «en algunos cantones de nuestras provincias hay gente, por lo general noble, a veces plebeya, que organizan ligas, sociedades... bajo el nombre de cofradías. Se reúnen una vez al año en algún lugar para realizar sus reuniones; al penetrar en el recinto, se pronuncia un juramento por el cual deben defenderse entre sí de cualquiera que fuere excepto de sus maestros... luego de vestirse con un uniforme, y empleando marcas y signos distintivos, eligen entre ellos a un superior, al cual juran obediencia en todo...»³⁴. Si bien es cierto que tales medidas represivas se explican en desconfianza del Estado hacia la libertad de expresión y asociación utilizada con fines políticos, lo cierto es que muchas veces tales organizaciones encubrían fines claramente antisociales como la alteración de los precios o de las condiciones de trabajo.

En todo caso, el fenómeno corporativo fue generalmente apoyado por los poderes públicos en toda Europa³⁵. A partir del siglo XIII, el

en Mario Arellano García, «Datos para la historia de las parroquias de Toledo y las cofradías de las mismas», en *Toletum*, 9 (1979), pp. 91-108 y en G. Caverio Domínguez, *Las cofradías de Astorga durante la Edad Media*, León, 1992. Un estado de la cuestión en M. I. Falcón: «Las cofradías artesanales en la Edad Media. Aspectos religiosos y sociales», en *IX Jornades d'Estudis Històrics Locals: La manufactura urbana i els menestrals (ss. XIII-XVI)*, ed. a cargo de M. Barceló Crespí, Palma de Mallorca, 1991, pp. 193-222.

³³ J. Chiffolleau, *La comptabilité de l'au delà*, Roma, 1980, p. 266.

³⁴ Joannes Dominicus Mansi, *Sacrorum Conciliorum*, tomo 25, Venecia, 1782, p. 764.

³⁵ Para una aproximación a las corporaciones de oficios en Europa, puede consultarse S. R. Epstein, H.G. Haupt, Carlo Poni, Hugo Soly y Clara Eugenia Nuñez (Ed.), *Guilds, economy and society*, Sevilla, 1998. J. A. Sesma Muñoz, «Cofradías,

desarrollo de las corporaciones de oficio fue paralelo a la integración de sus dirigentes en los órganos políticos de las ciudades con el obje-

gremios y solidaridades en la Europa medieval», en *IX semana de Estudios Medievales de Estella 1992*, Pamplona, 1993, pp. 17-30. M. Prak, «Individual, corporation and society. The rhetoric of Dutch guilds (18th century)» en *Statuts individuels, statuts corporatifs et statuts judiciaires dans les villes européennes (moyen âge et temps modernes)* ed. de M. Boone y M. Prak, Amersfoort/Leuven, 1996, pp. 255-279. Sobre los movimientos corporativos en Alemania y norte de Europa; Otto Gerhard Oexle, «Die mittelalterlichen Gilden: ihre Selbstdeutung und ihr Beitrag zur Formung sozialer Strukturen», en *Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters*, ed. Albert Zimmermann y Gudrun Vuillemin-Diem, I, Berlín, 1979, pp. 203-226. Tore Nyberg, «Gilden, Kalande, Bruderschaften», en *Gilde und Korporation in den nordeuropäischen Städten des späten Mittelalters*, ed. Klaus Friedland, Köln, Böhlau, 1984. Para el caso francés sigue siendo útil F. Olivier-Martin, *L'organisation corporative de la France d'ancien régime*, Paris, 1938. Sobre la historia italiana, nos remitimos a R. Greci, *Corporazioni e mondo del lavoro nell'Italia padana medievale*, Bologna, 1988, p. 11ss. E. Occhipinti, «Quarant'anni di studi italiani sulle corporazione medievali tra storiografia e ideologia», en *Nuova rivista storica*, 74 (1990), pp. 101-174. A. P. Guenzi, A. Massa y A. Moiola (Eds.), *Guilds, Markets and Work Regulations in Italy, 16th-19th Centuries*, Ashgate Variorum Aldershot, 1998, además de otras obras que citaremos oportunamente. Para el reino portugués, vid. María Ângela Codinho Vieira da Rocha Beirante, *Confrarias Medievais Portuguesas*, Lisboa, 1990. María Helena da Cruz Coelho, «As confrarias medievais portuguesas: espaços de solidaridades na vida e na morte», en *Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa Medieval (Actas de las XIX Semana de Estudios Medievales de Estella. 20-24 de julio de 1992)*, Pamplona, 1993, pp. 149-183.

Respecto a España, además de los clásicos y pioneros trabajos de E. Segarra, *Los Gremios*, Barcelona, 1911 y de Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, *Los Gremios Españoles*, Madrid, 1944, para su estudio en la corona de Castilla, puede consultarse J. M. Monsalvo Antón, «La debilidad política y corporativa del artesano en las ciudades castellanas de la meseta (primeros pasos, siglos XIII-med. XIV)», en S. Castillo (coord.), *El trabajo a través de la historia*, Madrid, 1996, pp. 101-124; y «Solidaridades de oficio y estructuras de poder en las ciudades castellanas de la Meseta durante la baja Edad Media (reflexiones acerca del papel político del corporativismo artesanal)», en *El trabajo en la historia*, Salamanca, 1996, pp. 39-90. J. D. González Arce, «Monarquía y gremios. Acerca de las corporaciones proscritas en la Castilla bajomedieval», en *La manufactura urbana*, cit. pp. 311-327. De mismo autor, «Sobre el origen de los gremios sevillanos», en *En la España medieval*, 14 (1991), pp. 163-182. Ana Goy Diz, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, 1997. S. Villas Tinoco, *Los gremios malagueños (1700-1746)*, Málaga, 1982. Antonio Collantes de Terán Sánchez, «Solidaridades laborales en Castilla», en *Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa Medieval (Actas de las XIX Semana de Estudios Medievales de Estella. 20-24 de julio de 1992)*, Pamplona, 1993.

tivo de intervenir en la toma de decisiones. Mediante su participación en la política municipal, trataban de influir en la aprobación de dis-

D. Menjot, «Les métiers en Castille au bas Moyen Age: approche des «vécus socioéconomiques», en *Les métiers au Moyen Age. Aspects économiques et sociaux*, Louvain-la-Neuve, 1994, pp. 205-227. J. de Garmendia Larrañaga, *Gremios, oficios y cofradías en el País Vasco*, San Sebastián, 1979. Para enfoques geográficamente más particularizados, vid. María Carmen Pescador del Hoyo, *Los gremios artesanos de Zamora*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 75 (1968-1972), pp. 184-200; 76 (1973), pp. 13-60; 77 (1974), pp. 67-101 y pp. 449-520; 78 (1975), pp. 605-691. Para su estudio en el ámbito catalán, vid. Antonio de Capmany, «Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona», Madrid, 1779-1792, 4 vols., reeditada en Barcelona, 1961, 3 vols. P. Molas Ribalta, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII*. Madrid, 1970. Agustí Duran i Sanpere, *Barcelona I La Seva Història La societat i l'organització del treball*, Barcelona, 1973. Pierre Bonnassie, *La organización del trabajo en Barcelona a finales del siglo XV*, Barcelona, 1975. Margarita Tinto Sala, *Els gremis a la Barcelona medieval*, Barcelona, 1978. C. Batlle, «Le travail à Barcelone vers 1300: les métiers», en *Travail et travailleurs en Europe au Moyen Age et au début des temps modernes*, Toronto, 1991, pp. 79-102. Antoni Riera i Melis, «La aparición de las corporaciones de oficio en Cataluña (1200-1350)», en *Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa Medieval (Actas de las XIX Semana de Estudios Medievales de Estella. 20-24 de julio de 1992)*, Pamplona, 1993, pp. 285-317. Para el reino de Aragón; Carlos Luis Vega Luque, *Historia y evolución de los gremios de Teruel*, en *Teruel*, 54 (1975), pp. 5-156, y 77 (1987), pp. 143-223. María Isabel Falcón Pérez, *Las cofradías artesanales aragonesas en la Edad Media*, en *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las I Jornadas*, Teruel, 1978, II, Zaragoza, 1979, pp. 644-649. De la misma autora, *Fuentes para la historia del trabajo en la baja Edad Media aragonesa*, en *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. I. Actas de las I Jornadas celebradas en Monzón del 18 al 20 de diciembre de 1985*, Zaragoza, 1986, pp. 165-177. Guillermo Redondo Veintenillas, *Los gremios de Aragón durante la Edad Moderna*. Zaragoza, 1981. Del mismo autor, *Las corporaciones de artesanos de Zaragoza en el siglo XVII*, Zaragoza, 1982 y también, «Industria, ciudades y gremios», en *Historia de Aragón*, Vol. 2, 1989 (Economía y sociedad), pp. 135-146. Para su estudio en otros reinos y territorios de España; Marcelo Núñez de Cepeda, *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona, 1948. Francisco Figueras Pacheco, *Los antiguos gremios de la ciudad de Alicante*, Alicante, 1958. Paulino Iradiel, «Corporaciones de oficio, acción política y sociedad civil en Valencia», en *Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa Medieval (Actas de las XIX Semana de Estudios Medievales de Estella. 20-24 de julio de 1992)*, Pamplona, 1993, pp. 253-284. Gabriel Ensenyat Pujol, *Notes sobre els primers gremis i confraries coneguts a Mallorca (segles XIII-XVI)*, «IX Jornades d'Estudis Històrics Locals. La manufactura urbana i els menestrals (ss. XIII-XVI). Palma, 21-23 de novembre de 1990» (ed. María Barceló Crespi), Palma de Mallorca, 1991, pp. 247-250. Lope Pascual Martínez, «Los gremios murcianos en el siglo XIV», «Murcia», 9, 1997, pp. 120-131.

posiciones relativas a los problemas ocasionados por el monopolio del mercado tales como la calidad de la producción, la eliminación de competencias internas y externas, los pactos para alterar los precios³⁶, la reventa, el acaparamiento de mercancías, las restricciones en la contratación de obreros, etc. Mediante privilegios reales, las corporaciones obtuvieron una estructura administrativa autónoma que les garantizaba la elección de algunas autoridades gremiales, la libertad de reunión, la resolución de conflictos internos y cierta independencia frente a los oficiales reales y municipales. Bien es cierto que los poderes públicos no renunciaron a ejercer cierto control mediante el nombramiento o confirmación de los principales cargos de la corporación, o ejerciendo su potestad normativa para otorgarles reglamentos³⁷. Esto fue especialmente relevante en las ordenanzas que regulaban la contratación de aprendices y oficiales, el examen de ingreso a la corporación y la promoción a los grados superiores³⁸.

³⁶ Ordenanzas de los Herreros de Sevilla, 1502, *Ordenanzas de Sevilla*, Sevilla, 1632, f. 245 v.; Ordenanzas de los esparteros; *ibid.*, f. 218 v.; Ordenanzas de albarderos de Sevilla, 1498; *Ibid.*, f. 217 v.

³⁷ Antonio Collantes de Terán, «Los poderes públicos y las ordenanzas de oficios», *IX Jornades d'Estudis Històrics Locals. La manufactura urbana i els menestrals* (ss. XIII-XVI), Palma de Mallorca, 1991, pp. 357-372.

³⁸ Las ordenanzas gremiales son una fuente esencial para el estudio del fenómeno corporativo. Como sería ocioso citar la numerosa bibliografía relativa al estudio de casos concretos, nos limitamos a algunos ejemplos. Para el ámbito de la corona de Castilla vid. A. Vaca, J. Cuenca, M.^a C. Sánchez, E. Matas: «Una ordenanza medieval del concejo salmantino sobre el gremio de "cortidores e çapateros" de la ciudad», *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 11-12, 1984, p. 74. María Teresa Diego Velasco, *Los gremios granadinos a través de sus ordenanzas*, «En la España Medieval» (Estudios en memoria del profesor Don Claudio Sánchez-Albornoz, I), 5 (1986), pp. 313-342. Jesús Padilla González, *Las ordenanzas de los carpinteros de Córdoba (siglos XV-XVI)*, en *Actas del coloquio celebrado en La Rápita y Sevilla del 14 al 19 de septiembre de 1981. La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, vol. III, Madrid, 1987, pp. 175-202. J. L. Martín, *Ordenanzas de comercio y de los artesanos salmantinos*, Salamanca, 1992. A. Collantes de Terán Sánchez, «Las ordenanzas de Écija y la regulación de la actividad laboral», *Actas del III Congreso de Historia de Écija: Écija en la Edad Media y en el Renacimiento*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, p. 175-176. Para su estudio en los territorios de la corona de Aragón, Manuel de Bofarull y Sartorio y Francisco de Bofarull y Sans editaron numerosos estatutos de corporaciones de oficio y de cofradías (1264 a 1688) en *Colección de documentos*

Uno de los factores que influyó en el decisivo apoyo de la monarquía a este movimiento corporativo se debió a que las asociaciones profesionales podían actuar como órganos de control y recaudación fiscal de sus asociados. A estos efectos, cada oficio, mediante algunos de sus miembros junto con otros designados por el municipio, había de proceder a la evaluación de las rentas de los menestrales y recaudar los tributos asignados a la corporación. Para facilitar esta labor de control, las autoridades fijaban a cada oficio unas zonas concretas del municipio para desarrollar su labor. Por eso se ha afirmado que en la Baja Edad Media y temprana Edad Moderna, las corporaciones de oficio no fueron tan negativas para el desarrollo industrial. De hecho, la política contraria a los gremios fue más bien consecuencia del auge del capitalismo y de los procesos de industrialización de mediados del siglo XVIII. En suma; «la organización de los oficios mecánicos en corporaciones, al uniformar y someter a control las materias primas, el utillaje y los sistemas de trabajo, facilitaba tanto el alza como la estabilización de los niveles de calidad, permitía un cálculo más preciso de los costes de producción, aclaraba la formación de los precios, restringía el ejercicio de la profesión a los artesanos más cualificados y solventes, simplificaba la oferta manufacturera, suprimiendo los artículos más bastos, fomentaba el intercambio de conocimientos entre mercaderes y artesanos, y estimulaba las transferencias de capital entre los sectores terciario y secundario»³⁹.

inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón, XL, Barcelona, 1876, y XLI, Barcelona, 1910. J. M. Madurell, «Las Ordenanzas del oficio de los Maestros de obras Barceloneses», *Divulgación Histórica*, tomo V, AYMA de Barcelona, 1968, pp. 205-208. Guillermo Redondo Veintemillas, «Las ordenanzas gremiales: vías metodológicas para su estudio», en *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: actas de las I Jornadas celebradas en Monzón, del 8 al 20 de diciembre de 1985*, coord. por Agustín Ubieto Arteta, 1986, pp. 133-164. I. Falcón, *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, 1997.

³⁹ Antonio Riera y Melis, «La aparición de las corporaciones de oficio en Cataluña (1200-1350)», en *Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa Medieval (Actas de las XIX Semana de Estudios Medievales de Estella. 20-24 de julio de 1992)*, Pamplona, 1993, p. 311. Ezequiel Gort, *L'antic gremi dels mestres de cases de Reus*, Reus, 1985.

Respecto a las cofradías, logias o gremios de canteros, sabemos que, en líneas generales, gozaron de un peso y prestigio considerable⁴⁰. El nivel de reconocimiento jurídico, económico y social otorga-

⁴⁰ La bibliografía sobre las corporaciones de constructores es abundante. Nos limitaremos a mencionar algunas obras que abarcan la mayor parte de los territorios europeos: Ferdinand Janner, *Die Bauhütten des deutschen Mittelalters*, Leipzig 1876. Sobre sus ordenanzas, vid. Alfred Schottner, *Die Ordnungen der mittelalterlichen Dombauhütten*, Münster-Hamburg, 1994 y M. Scheutz, K. Schmutzer, S. G. Spevak y G. Stöger, *Wiener Neustädter Handwerksordnungen (1432 bis Mitte des 16. Jahrhunderts)* en *Fontes Rerum Austriacarum: Fontes Juris* 13. Wien, Böhlau Verlag, 1997. Respecto a Francia, vid. V. Mortem y P. Deschamps, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age, XII-XIII siècles*, Paris, 1929 y el imprescindible Pierre Du Colombier, *Les chantiers des cathédrales*, Paris, 1973. Para Italia, Mario Fantì, «I macellai bolognesi: mestieri, politica e vita civile nella storia di una categoria attraverso i secoli», en *I macellai bolognesi*, Bologna, 1980, pp. 8-119. Giuliano Pinto, «L'Organizzazione del lavoro nei canteri edili (Italia centro-settentrionale)», en *Decimo Convengo Internazionale, Artigiani e salariati: il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV*, Pistoia, 1984, pp. 69-101. Respecto a España, sigue siendo notable el repertorio biográfico de E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (con adiciones de J. A. Ceán Bermúdez), 4 vols. (reed. Madrid, 1977). Para el ámbito de la corona castellana vid.; J. M. Muñoz Jiménez, «La aportación de los maestros cántabros de Trasmiera a la arquitectura española» en *Cuaderno de Trasmiera*, Vol. II, (1990) pp. 57-100. Begoña Alonso Ruiz, *El arte de la cantería. Los maestros transmeranos de la Junta del Voto*, Santander, 1992. A. Bustamente García, «Los artífices del Real Convento de la Encarnación en Madrid», *BSAA*, (1975) pp. 369-388. Miguel Angel Aramburu-Zabala Higuera, «Los maestros canteros en Palencia (1575-1650)», en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, 27, 28 y 29 de abril de 1989, coord. por María Valentina Calleja González, Vol. 5, 1990 (Historia del arte. Palencia en la historia de la lengua y literatura. Historia de la educación), pp. 163-172. Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975. P. Navascués Palacio, «Rodrigo Gil y los entalladores de la Universidad de Alcalá», *AEA*, 177-180 (1972), pp. 103-117. No debe olvidarse el carácter familiar y, casi diríamos, dinástico de la profesión; V. Pedro Galera Andreu, «Una familia de arquitectos jiennenses: los Aranda. Estudio genealógico», *Boletín del Instituto de Estudios Jiennenses*, 1978, pp. 9-19, y *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del XVI*, Jaén, Instituto de Estudios Jiennenses, 1982, pp. 90-100; M. A. Castillo Oreja, M. A.: «Juan y Valentín de Ballesteros, maestros de obras de cantería de la villa de Alcalá», *AIEM* (Madrid, 1981), T. XVIII, pp. 69-89. Lázaro Gila Medina, «Ginés Martínez de Aranda. Su vida, su obra y su amplio entorno familiar», *Cuaderno de Arte de la Universidad de Granada*, 1988, pp. 65-81. Para la corona de Aragón y el oriente español; María Isabel Falcón Pérez, *La construcción en Zaragoza en el siglo XV: organización del trabajo y contratos de obras en edificios privados*, «Homenaje a

do a una corporación de oficio por el municipio, determinaba también su prestigio y posición dentro de la estructura gremial. Esta jerarquización se observa, por ejemplo, en el orden de precedencia que ocupa cada corporación con motivo de las procesiones religiosas⁴¹. En muchas ciudades el primer puesto reservado a las corporaciones, tras los profesores universitarios, era ocupado por los maestros de obras o los maestros impresores.

V. EL RECONOCIMIENTO SOCIAL DEL MAESTRO DE OBRAS

En la antigua cultura judeocristiana la profesión de constructor era tradicionalmente desempeñada por personas de origen social modesto⁴². Sin embargo, a partir de la Edad Media la creciente importancia de la edificación en piedra llevará aparejado otro fenómeno singular; la promoción social del maestro de obras que ya no solo será un experto en *artes mechanicae* sino un autor intelectual integrado en las artes liberales y, en calidad de tal, especializado en geometría. En efecto, a partir de la segunda mitad del siglo XII y, sobre todo, durante el siglo XIII, la documentación acredita que el maestro de obras ya gozaba de un *status* muy superior al de otros artesanos. No en vano, el maestro de obras debía saber no solo de mecánica o inge-

José María Lacarra», en *Príncipe de Viana*, Anexo 2), I, pp. 117-143, Pamplona, 1986. J. Bassegoda Novell, *Los Maestros de Obras de Barcelona*, Barcelona, 1973. Gemma Domènech, *Ofici i confraria. Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors a Girona (1419-1836)*, Bellaterra, 2001. Laura Margarita Marcus Mimo, «Notes sobre menestralia medieval: els picapedrers i les reformes urbanes a la ciutat de Mallorca, 1332-1333», en *IX Jornades d'Estudis Històrics Locals. La manufactura urbana i els menestrals* (ss. XIII-XVI). Palma, 21-23 de novembre de 1990, ed. María Barceló Crespi, Palma de Mallorca, 1991, pp. 97-114.

⁴¹ Un ejemplo de este tipo de estudio, aunque delimitado al norte de Italia, es el de A. I. Pini, *Città, comuni e corporazioni nel medioevo italiano*, Bologna, 1986, pp. 259-291.

⁴² Hugo de San Victor, *Patrología Latina* (Migne), 176, col. 760. Vid. José Antonio Ferrer Benimeli, «Antecedentes histórico-sociales del oficio de cantero y de la industria de la piedra», en *Actes du colloque international de glytographie de Saragossa*, Zaragoza, 1983, pp. 7-28.

niería, de geometría y trigonometría, sino que además había de conocer la carpintería, e incluso tener nociones de legislación⁴³. Esa superior cualificación respecto al resto de los maestros de otras corporaciones de oficios se tradujo en su mayor consideración social. De ahí que en las representaciones pictóricas de la época el maestro de obras aparezca a mayor tamaño que los demás dando órdenes e instrucciones a los operarios. Incluso, su frecuente posición iconográfica, entre el rey (o cliente) y el administrador, mostrándoles la buena marcha de los trabajos, es igualmente demostrativa de su importancia social (Ilustración 1). También suele aparecer con guantes como símbolo de su condición de trabajador intelectual especializado en la principal de las artes liberales; la geometría (Ilustración 2). Por ese mismo motivo, es igualmente frecuente que lleve una escuadra, un gran compás o una vara, la virga geometrica. De hecho, algunas inscripciones del siglo XIII lo presentan como *magister doctissimus*, *doctissimus in arte*, *nobiliter doctus in arte*, etc. Recuérdese la conocida inscripción funeraria del maestro de obras Pierre de Montreuil que aparece como «doctor lathomorum» equiparándose a los universitarios para obtener un semejante status social⁴⁴.

⁴³ Según el arquitecto romano Vitrubio, *De Architectura*, libro I, 1, 10: «Es necesario también que el arquitecto conozca el derecho, al menos el que se refiere a las paredes medianeras, las servidumbres prediales de goteras, de desagües y de luces; igualmente el derecho que se refiere a las servidumbres prediales de acueductos y otras parecidas, para poder adoptar las medidas oportunas y evitar así que, una vez terminadas las obras, surjan controversias entre los propietarios; estos conocimientos jurídicos le darán capacidad para aconsejar con prudencia a los arrendadores y arrendatarios pues si los contratos están redactados competentemente se librarán de fraudes recíprocos».

⁴⁴ Sobre la figura del maestro de obras y arquitecto, vid. Alfil Cortenesi, «Maestranze e cantieri edili nell'Europa tardomedievale», en *Studi Storici*, 24, 1983, pp. 263-274. Jesús Rubio Samper, «La figura del arquitecto en el periodo gótico. Relaciones de España y el resto de Europa», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 22 (1985), pp. 101-115. Spiro Kostof (coord.), *El arquitecto. Historia de una profesión*. Madrid, 1984. Fernando Marías, «El papel del arquitecto en la España del siglo XVI», en *Les chantiers de la Renaissance*, Paris, 1991, pp. 247-261. María Victoria García Morales, *La Figura del arquitecto en el siglo XVII*. Madrid, 1991. Para seguir la evolución histórica del aparejador, vid. T. Falcón Márquez, *El Aparejador en la Historia de la Arquitectura*. Sevilla, 1981. María Victoria García Morales, *El oficio de construir. Orígenes de profesiones. El aparejador en el siglo XVII*. Madrid, 1990.



ILUSTRACIÓN 1: Enrique III acompañado del maestro de obras según *La Vida de los Santos Albano y Amfíbalo* (mn. siglo XIV).



ILUSTRACIÓN 2: Letra inicial de un manuscrito que representa a la Geometría enseñando a los monjes, según la traducción latina del texto árabe hecha en 1120 por Adelardo de Bath de *Los elementos de Euclides* (1309-1316).

De esta época data precisamente el interés de las cada vez más potentes corporaciones de constructores por la localización de antiguos e ilustres antecesores en el desempeño de la profesión. Dentro de esta búsqueda de los orígenes prestigiosos del oficio para legitimar la aspiración de reconocimiento social del arquitecto medieval⁴⁵ hay que situar los textos más antiguos de la denominada masonería operativa inglesa, como el manuscrito Regius (1390), el manuscrito Cooke (entre el 1410 al 1420), el manuscrito Grand Lodge n.º 1 (1583) que mencionan, entre otros, a Jubal, Tubalcain, Enoch, Noé, Abraham, Euclides, y a reyes como David, Salomón, Athelstan (Piedra Antigua), Edwin o Carlos Martel⁴⁶ como ejemplos de constructores, herreros o protectores del oficio. Es significativo que tales textos recojan la mayor parte de sus referencias históricas de crónicas de la época como la de Geoffroy de Monmouth (fallecido en 1155) titulada *Historias de los reyes de Bretaña* cuya finalidad esencial radicaba precisamente en legitimar políticamente a los bretones recreando una genealogía aristocrática que los emparentaba con la antigua Roma y aun con Troya, uso, por lo demás, común en las *crónicas* o *historias* de la época. De ahí que los manuscritos Regius y Cooke adopten un parecido método tanto para prestigiar sus orígenes elaborando una relación cronológica de reyes, santos y personajes ilustres que habían sido masones o protectores del oficio como para, a la vez, presentar al masón como parte integrante de la aristocracia política, espiritual e intelectual de la época. No en vano tales textos mencionan a un tal *Naymus grecus* (el de «Nombre griego») al referirse a los maestros bizantinos que se desplazaron a Occidente para enseñar las nuevas técnicas constructivas.

⁴⁵ Incluso comienza a retomarse la antigua y más culta denominación del profesional como «*architector*» en vez de la más popular de «*magíster*» o «*caementarius*», o también «*lathomus*», «*lápida*», «*mason*», «*maçon*», «*Steinmeth*», «*magíster operis*», «*magíster fabricae*», «*maître des oeuvres*», «*capudmagister*», «*Wekmeister*», «*magistri maczonerii*» o el andaluz «*alarife*» como jefe de los al-banna (albañiles). Vid. Beatriz Mariño, «La imagen del arquitecto en la Edad Media; historia de un ascenso», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 13 (2000), pp. 11-25.

⁴⁶ Reproducidos en Philippe Langlet (recop.), *Les textes fondateurs de la franc-maçonnerie*, Paris, 2006 y Patrick Negrier (recop.), *Textes fondateurs de la tradition maçonnique*, 1390-1760, Paris, 1995.

Solo el reconocimiento social y aprecio que las autoridades de la Iglesia sentían por los maestros de obras que edificaban sus templos explica que se les permitiera ser enterrados en su interior e, incluso, que pudieran dejar esculpidas sus efigies junto a las de santos y obispos venerados. Ejemplo conocido de esto lo constituye Hugo Libergerien, arquitecto de la basílica de San Nicasio y enterrado en ella en 1263, aunque tras su destrucción en el siglo XVIII, la lápida sepulcral fue trasladada a la catedral de Reims. En dicha losa se le representa

portando la maqueta de la basílica y los instrumentos del oficio (Ilustración 3). Igualmente, en las esquinas de los desaparecidos laberintos de los suelos de las catedrales de Amiens y de Reims (1240), que servían como caminos penitenciales para los peregrinos, figuraban los nombres de sus arquitectos y de los prelados fundadores (Ilustración 4). También era frecuente que el maes-



ILUSTRACIÓN 3: Losa funeraria del maestro de obras Hugues Libergier conservada en la catedral de Reims (1263).

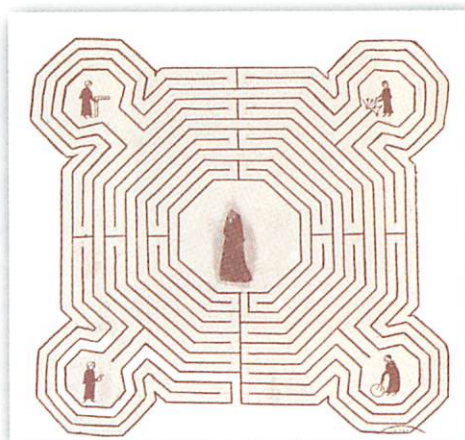


ILUSTRACIÓN 4: Copia manuscrita de época medieval del Laberinto de la catedral de Reims (1240).

tro de obras de la catedral dejara esculpido su busto. Es el caso de Henry Yevele arquitecto de la catedral de Canterbury, cuyo rostro aparece en una de las claves de bóveda. También fueron esculpidos los bustos de Hans von Burghausen, arquitecto de San Martin de Landshut de Baviera en 1432, Lorenzo Ghiberti escultor de la catedral de Florencia en 1452 (Ilustración 5). Y en el crucero meridional de la catedral de Notre Dame de París, junto al año de su fundación, figura el nombre del arquitecto Jean de Chelles.

Más interesantes para nuestra investigación son las efigies de maestros de obras que añaden su marca personal a la propia escultura. Así, el busto del maestro de obras Peter Parler (1340) que fue erigido en un lugar preeminente del presbiterio de la catedral de Praga tiene un escudo con la marca (una escuadra) del maestro. Otro maestro de dicha catedral en 1348, Mateo Arras, también dejó esculpida su efigie con un escudo y marca artesanal en el pecho. También lo hacía en 1513 Anton Pilgram en su calidad de escultor y maestro de obras de la catedral de Viena. No son infrecuentes en las catedrales hispanas las representaciones escultóricas de los bustos de sus maestros de obras; es el caso del maestro de obras Jusquín de Utrecht cuya efigie de mediados de siglo xv aparece en la Torre Nueva o del reloj de la catedral de León con



ILUSTRACIÓN 5: Henry Yevele, maestro de obras de la catedral de Canterbury (siglo XIV); Hans von Burghausen, maestro de obras de San Martin de Landshut, Baviera (1432); Lorenzo Ghiberti, escultor en la catedral de Florencia (1452).

su marca de maestría (un diábolo horizontal) en la frente (Ilustración 6).

En España disponemos de numerosos ejemplos: En la iglesia del monasterio de Guadalupe, cuyas obras comenzaron a fines del xiv, está enterrado su arquitecto tal y como consta en una lápida sepulcral: «Aquí yace Juan Alfonso, maestro que fizo esa santa iglesia». En



ILUSTRACIÓN 6: Bustos de Peter Parle, maestro de obras de la catedral de Praga (1340) con su marca de honor en el pecho. Mateo de Arras, maestro de obras en Praga (1348) con su marca de honor en el pecho; Anton Pilgram, escultor en la catedral de Viena (1513), con su marca de honor sobre el dintel de la ventana. Jusquín de Utrecht, maestro de obras de la catedral de León (1450), con su marca personal en la frente.

la catedral de Sevilla tuvieron el privilegio de recibir sepultura junto con sus familias los maestros Juan Normán⁴⁷ y Alonso Rodríguez. Y en la catedral de Mallorca una lápida sepulcral reza así: «Sepultura del honrat mestre Guillem Sagrera picapedres mestre de la present Seu e dels seus». En la iglesia de Santa María de los Huertos de Sigüenza se conserva en el lado de la Epístola de la Capilla Mayor la estatua de un orante que, portando una escoda de cantero, tiene grabado el nombre de «M.º Iuan», es decir, Juan Guas. Juan de Candamo fue enterrado a fines del siglo xv en la catedral de Oviedo, de la que fue maestro de obras, conservándose la lápida con su escudo en el que todavía pueden verse un compás y figuras geométricas (Ilustración 7). Y podríamos citar más ejemplos.



ILUSTRACIÓN 7: Escudo de Juan de Candamo de las Tablas, maestro de obras de la catedral de Oviedo en el que, junto al compás, se aprecia la fórmula geométrica para duplicar la superficie de un cuadrado (fines siglo xv).

⁴⁷ La autorización para enterrar a Juan Norman se conserva en el Archivo de la catedral de Sevilla, Secretaría, Autos Capitulares, n.º 5, fol. 249.

La representación de Dios, compás en mano y siguiendo las leyes de la geometría, fue una imagen usual del arte y literatura medieval para simbolizar su función como *Cosmocrator* o Arquitecto del Universo que se va a generalizar a medida que la profesión de arquitecto adquiere más importancia (Ilustraciones 8 y 9). Inspirado en tales pre-



ILUSTRACIÓN 8: Dios Geómetra, Biblia de San Luis
(Archivo de la catedral de Toledo).

cuando trazó un círculo sobre la faz del abismo... yo estaba junto a El como aprendiz». Es la Sabiduría quien «ha edificado su casa, ha tallado sus siete columnas» (*Prov.* 9,1). Dios pregunta «¿Dónde estabas cuando yo *cimentaba* la tierra?... ¿Quién determinó, si lo sabes, sus medidas? ¿Quién tendió sobre ella el *nivel*? ¿Sobre qué descansan sus pilotes o quién asentó su *piedra angular*?...» (*Job.* 38, 4-6). Jesucristo se compara con la «piedra angular» del edificio: «¿No habéis leído nunca en las Escrituras: la piedra que los edificadores habían rechazado, ésa fue hecha cabeza angular?» (*Mt.* 21, 42). En otras ocasiones Dios aparece en el Antiguo Testamento como Arquitecto o Geómetra revelando la «medida perfecta». Así, en *Génesis* 6 revela a Noé las medidas y detalles constructivos del Arca. También revelará el diseño del Arca de la Alianza y las medidas y proporciones del Templo según una «medida adecuada»; «Me harán un santuario y Yo habitaré en medio de ellos. Lo harán conforme a todo lo que voy a mostrar como modelo del tabernáculo y de todos sus utensilios...» (*Éx.* 25, 8-9). Es Dios quien revela e inspira sus proyectos a los más devotos. A Besalel y Oliab, elegidos como arquitectos del Arca de la Alianza, Dios «los había llenado de un espíritu de sabiduría, de inteligencia y de ciencia para toda suerte de obras, para proyectar todo lo que puede hacerse» (*Éx.* 35, 34). Las medidas perfectas o adecuadas del templo de Jerusalén son reveladas por Dios a Ezequiel mediante una visión en la que aparecen «una cuerda de lino y una vara de medir» (*Ezequiel*, 40, 3) para que se construya «según el modelo del santo tabernáculo que Tú habías preparado desde el comienzo». Igualmente, en el libro primero de los Reyes se describen las instrucciones dadas por Dios a David, y que este transmitió a su hijo Salomón para erigir el templo conforme al «modelo de todas las cosas que le habían sido inspiradas por el Espíritu que estaba con él» (*I Reyes* 5,18; 8,18...). También es Dios quien aparece como Arquitecto de la Ciudad Santa de Jerusalén; «Dios es quien edifica Jerusalén» (*Sal.* 146). Es también el Maestro de Obras de la Ciudad Santa; «asentada sobre cimientos eternos de la que Dios es arquitecto y constructor» (San Pablo, *Heb.* 11, 9-10). Tanto la ciudad terrestre como el templo cristiano se consideran un reflejo en la tierra del arquetipo celeste representado por la Jerusalén del Apocalipsis de San Juan cuyas dimensiones son también proyectadas por un ángel arquitecto mediante una caña de oro (*Apoc.* 21). Bajo tales modelos, la tarea del

.

constructor humano consiste en imitar al Gran Arquitecto del Universo transformando el caos en cosmos mediante la aplicación de las leyes y proporciones que rigen el universo. Porque, en definitiva, tales proporciones, en rigor, no son descubiertas por el hombre, sino que le son «reveladas» o «mostradas» en el momento adecuado⁴⁸.

La Historia sagrada o mítica del oficio quedaba completada al quedar bajo la advocación de unos Santos Patronos. Tradicionalmente, ciertos artesanos tenían como Patronos a San José, San Julián, etc. Los canteros se situaban bajo la protección de los dos San Juan (de invierno y verano), aunque a partir del siglo XIII se populariza la historia de los Cuatro Santos Coronados, acogidos también como patronos del oficio de la construcción y que aparecen citados, por ejemplo, en los versos 527-565 del citado manuscrito *Regius* del año 1390.

VI. EL ACCESO A LOS SECRETOS DEL OFICIO DE MAESTRO

El maestro de obras ha sido uno de los pocos oficios que ha aparecido rodeado de una nebulosa de misterios y leyendas. La historia presenta al constructor de catedrales como un personaje poseedor de secretos que ha heredado de sus maestros y que ha de transmitir celosamente a sus discípulos. Ciertamente, cabe suponer que algunas corporaciones de oficios guardaron celosamente los *secretos de su Arte* (lo que quiera que ello signifique). Limitándonos a los aspectos formales del oficio, conviene señalar que los tales «secretos» del *magister murii* radicaban esencialmente en el conocimiento de los métodos geométricos necesarios para trazar el proyecto de un edificio *pariendo tan solo de la «justa medida», la escuadra y el compás*. Es más,

⁴⁸ En su afán por adecuarse a esas leyes reveladas, el arte clásico buscaba arquetipos que reflejase fielmente las proporciones celestes; ya fuera en la arquitectura ideal (Arquidamante), en la escultura ideal (Policleto), en la música ideal (Pitágoras). Así, la fuente principal de las ideas estéticas medievales se encuentra en los tratados técnicos transmitidos por Boecio, quien, a su vez, en su *Aritmética* resume a Teón de Esmirna y a Nicómaco de Gerasa, y en su *Música* se basa en Euclides y Ptolomeo.

el maestro de obras medieval podía erigir una Iglesia sin un proyecto previo con la sola ayuda de tales instrumentos⁴⁹. Tal «secreto» se mantuvo durante muchos siglos a pesar de algunas «divulgaciones» más o menos parciales. En efecto, en el siglo XIII aparecen trabajos en lenguas vernáculas, como la anónima *Pratike Geometrie* en dialecto picardo, el de Sainte Geneviève o el *Cuaderno de notas* de Villard de Honnecourt. Ciertos dibujos técnicos del Cuaderno de Villard de Honnecourt desvelan algunos secretos del oficio relativos a construcciones elementales de geometría⁵⁰. Pero ya a finales del xv y durante

⁴⁹ José Antonio Ruiz de la Rosa, «Fuentes para el estudio de la *geometría fabrorum*. Análisis de documentos», *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, ed. S. Huerta, Madrid, 2005, pp. 1001-1008.

⁵⁰ El facsímil, con un estudio y transcripción castellana puede consultarse en Alain Erlande-Brandenburg, Régine Pernoud, Jean Gimpel y Roland Bechmann, *Cuaderno de notas de Villard de Honnecourt*, Madrid, 1991. Por ejemplo, en el fol. 20 del *Cuaderno*, Villard de Honnecourt traza diversas figuras que glosa de esta manera; «de este modo se calculaba el grosor de una columna que no se ve enteramente... de este modo se halla el centro. Se procede con un compás... de este modo se talla la plantilla de un gran arco a tres pies de tierra.... de este modo se halla la curvatura de un arco con la cimbra hacia el cielo (hacia arriba)... de este modo se hace una capilla con doce vidrieras... de este modo se tallan los arranques (salmeres de una bóveda)... de este modo se hacen coincidir dos piedras en un punto de modo que no caigan lejos... de este modo se talla el dovelaje de un vano de una construcción redonda... de este modo se talla un dovelaje en esviaje... de este modo se hace un puente por encima del agua (con) estacas de veinte pies de largo... de este modo se hace un claustro. Las galerías tienen la misma superficie que el prado... de este modo se calcula el ancho (de un curso) de agua, sin atravesarlo... de este modo se talla el ancho de una ventana que se encuentra lejos... de este modo se determinan las cuatro esquinas de un claustro sin plomo ni nivel... de este modo se divide una piedra (de modo) que sus dos mitades sean cuadradas... de este modo se gira el tornillo de una barrena (algunos traducen prensa)... de este modo se hacen dos vasijas (de tal manera) que una contenga dos veces más que la otra... de este modo se talla un dovelaje regular... todas estas figuras están tomadas de la geometría». Y en fol. 20 v, continua explicando otras soluciones geométricas: «de este modo se tallan las claves suspendidas y rectas. Colocad lo de abajo hacia arriba... así se coge un (objeto) redondo en un ángulo (recto) para hallar su grosor (diámetro)... de este modo se hace una clave de tres puntos (ojival) y se verifica en escuadra... de este modo se talla una clave de cinco puntos... de este modo se fabrica un pilar cuadrangular ensamblado... de este modo se tallan las dovelas por escantillón... de esta forma (con esta inclinación) se levanta la aguja de una torre y se tallan las plantillas... de este modo se traza un dovelaje suspendido... de este modo se mide la altura de una torre... de este modo se montan dos pilares de la misma altura sin plomo y sin nivel».

el xvi aparecen una serie de tratados que divulgan los «secretos del oficio». Es el caso de Hans Schmuttermayer (1498), Lorenz Lechler (1516), Wolfgang Rixner (1445-1515), Jacob Strommer (1561-1614) o Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577). Merece especial atención la *Geometría Deutsch* (1486) del maestro Mattäus Roriczer (Ilustración 10). En ella se explican las operaciones de geometría necesarias para la construcción de un edificio al modo tradicional, es decir, *con solo la regla y el compás*. Por ejemplo, explica cómo: a) determinar dos rectas perpendiculares ente sí; b, c, d) trazado de un pentágono, heptágono y octógono regular; e) cálculo gráfico del desarrollo de una circunferencia; f) determinar el centro de un arco, y g) obtener un triángulo de área igual a la de un cuadrado dado o viceversa, etc. (Ilustración 11).



ILUSTRACIÓN 10: Retrato y marca del maestro de obras Mateo Roriczer según Hans Holbein el viejo (siglo xv).

En suma, a partir de una «medida cierta»⁵¹ dada, un experto maestro constructor había de desarrollar todas las demás magnitudes de la planta y del alzado por medios estrictamente geométricos. El conocimiento de esta forma de determinar las proporciones se consideraba tan esen-

⁵¹ Recordemos que en la España medieval, se utilizaban el pie romano (30 cms.), la vara de Burgos (83,58 cms.), el pie de Teruel (25,60 cms.), el pie de Alicante (30,04 cms.) casi igual al pie inglés (30,48 cms.). Las catedrales de Santiago y León fueron construidas siguiendo el pie carolingio (32,16 cms.). La catedral de Toledo se basa en el pie capitolino (29,57 cms.). Las catedrales de Burgos, Salamanca, Segovia o Sevilla, utilizaron el pie castellano (27,86 cms.). En vano Felipe II estableció una homologación de medidas por pragmática de 24 de junio de 1568 imponiendo «la vara castellana que se ha de usar en todos estos reynos, sea la que hay, y tiene la ciudad de Burgos»; vid. J. M. Merino de Cáceres, «Metrología y simetría en las catedrales de Castilla y León», en Pedro Navascués (ed.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las catedrales de Castilla y León I*. Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993, Ávila, 1994, pp. 9-52.

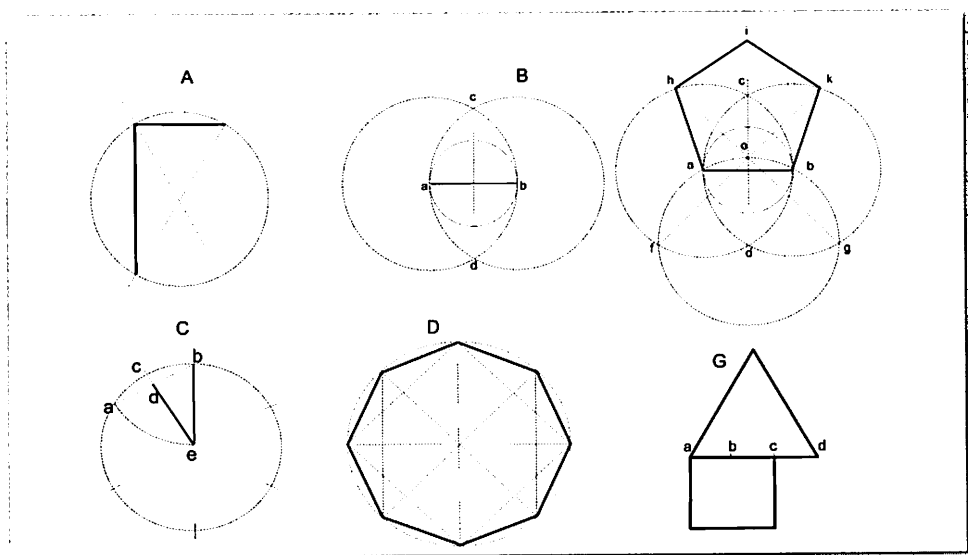


ILUSTRACIÓN 11: Según Roriczer, algunas de las operaciones de geometría esenciales para la construcción de un edificio al modo tradicional, es decir, con solo la regla y el compás, son: a) determinar dos rectas perpendiculares ente sí; b, c, d) trazado de un pentágono, heptágono y octógono regular; e) cálculo gráfico del desarrollo de una circunferencia; f) determinar el centro de un arco, y g) obtener un triángulo de área igual a la de un cuadrado dado o viceversa.

cial que las logias medievales lo guardaban como un *secreto profesional*. El citado Roriczer también divulgó parte de la técnica de «cómo sacar de la planta el alzado» de todo el edificio mediante un único cuadrado «conforme a la medida cierta». En efecto, un cuadrado puede servir para generar rectángulos al trazar la diagonal de medio cuadrado (la sección áurea) o también la diagonal de un cuadrado completo (Ilustración 12). Estas proporciones, tan fáciles de conseguir y de recordar, eran frecuentemente utilizadas para fijar las dimensiones y proporciones de diferentes partes del edificio, incluidos los pináculos a partir de un cuadrado inicial en el que se inscriben otros cuadrados con sus vértices situados en los centros de los lados del anterior⁵². La

⁵² J. A. Ruiz de la Rosa, *Traza y Simetría de la Arquitectura en la Antigüedad y Medievo*, Sevilla, 1987, p. 268 y ss.

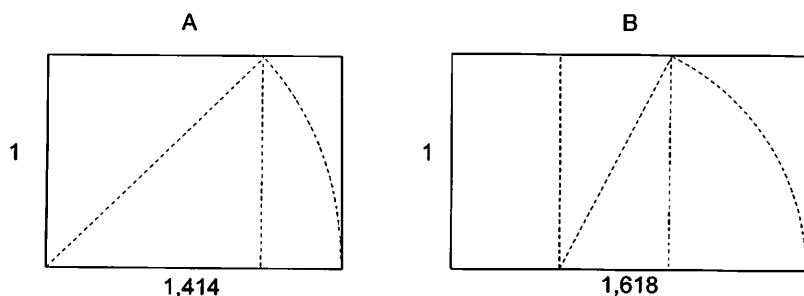


ILUSTRACIÓN 12: A) trazado de la raíz cuadrada de dos.
B) trazado de la sección áurea.

predilección medieval por la proporción *conforme a la medida cierta* (usualmente el rectángulo $1: \sqrt{2}$) fue heredada de Vitrubio (VI, 3; IX, prefacio, 2 y ss.), el cual se remonta a Platón (*Menón*, 82 y ss.) para «sacar de la planta el alzado» según la «medida cierta». A este sistema se refiere probablemente Beda el Venerable cuando, en su *Vita sanctorum abbatium monasterio in Wiramutha et Girvum* (primer cuarto siglo VIII) comenta que su maestro, Benito Biscop, tuvo que ir a la Galia para encontrar artesanos que construyeran su iglesia «a la manera de los romanos»⁵³. En las láminas de Villard de Honnecourt (siglo XIII) también se enseña a partir en dos el cuadrado con el fin de determinar las proporciones «ciertas» de una construcción, en este caso la planta de un claustro. Los ejemplos de la aplicación de estos «secretos» profesionales podrían multiplicarse⁵⁴.

⁵³ Beda el Venerable, *Vita sanctorum abbatium monasterio in Wiramutha et Girvum*, libro I, *Patrologia latina* (Migne), vol. 94, 1862, col. 716.

⁵⁴ Baste mencionar la Iglesia de Nuestra Señora de Tréveris enteramente diseñada con esa medida, o la fachada de Notre Dame de París trazada con una secuencia de cuatro cuadrados establecida «conforme a la medida cierta». Igualmente, en la fachada occidental de la catedral de Chartres, la anchura total de las tres portadas limitada por las dos torres que las flanquean, y la hilada volada horizontal que enmarca la composición por su parte superior se basa en un rectángulo proporcionado «conforme a la medida cierta», pues sus lados guardan entre sí la misma relación que los de dos cuadrados cuyas áreas estén en razón 1:2. Otras partes de la planta de la catedral, como el vieux clocher, está trazado «conforme a la medida cierta». Monjes directores de obras y canteros como los cistercienses Acardo y Godofredo d'Ainai construyeron según módulos idénticos en Francia, Alemania e Inglaterra.

En 1268 Etiénne Boileau, en su conocido *Livre des Métiers*, ya prevenía a los maestros respecto a los obreros no cualificados a fin de «que no muestren a ninguno de ellos ningún punto del oficio»⁵⁵. Y el punto tercero del manuscrito *Regius*, datado en 1390, ordenaba al aprendiz «conservar y guardar el consejo de su maestro y el de sus compañeros y no decir a ninguno nada de lo que haya visto u oído en la logia... a menos que quiera traer la culpa a sí mismo y la vergüenza a su oficio». Por su parte, una asamblea de Corporaciones de canteros centroeuropeos celebrada en Ratisbona (Regensburg) había autorizado a poner en marcha el *Hüttenfürdrung*, un sistema de ingreso y promoción profesional que comprendía los grados de aprendiz, oficial y maestro. Para aprobar el *Fürdrung*, el oficial había de demostrar que poseía la ciencia necesaria para proyectar el alzado de un edificio. Las Ordenanzas de Estrasburgo de 1459 especifican que un maestro constructor tenía que ser capaz de hacer la elevación a partir del plano, es decir, proyectar las tres dimensiones de un edificio partiendo de un segmento unidimensional. El artículo 13 de dichas Ordenanzas preceptúa que «ningún obrero, maestro, portavoz ni jornalero podrá enseñar a quienquiera que no sea de nuestro oficio y no haya hecho jamás trabajos de albañil, cómo efectuar el levantamiento de un plano». Las ordenanzas o estatutos de numerosas corporaciones de oficios, muestran que éste fue el método tradicional de acceso a la maestría y que tales conocimientos eran paulatinamente enseñados por el maestro al oficial o al aprendiz dentro de la «logia».

En definitiva, a lo largo de los siglos XIV y XV las corporaciones artesanales europeas establecen y consolidan los medios de acceso y promoción profesional mediante un sistema sometido a autorregulación estatutaria que viene a reservar a los más cualificados, los maestros, el acceso a los conocimientos geométricos más complejos para la construcción de edificios.

⁵⁵ Una selección de los artículos del gremio de albañiles del *Libro de los oficios* de Etiénne Boileau puede verse en J. Yarza et alii, *Fuentes y documentos para la Historia del arte. Arte Medieval II. Románico y Gótico*, Barcelona, 1982, pp. 239-243.

En España, las Ordenanzas relativas al gremio de los Albañiles de Sevilla⁵⁶ (aunque recopiladas en la tardía fecha de 1527 no hacen sino recoger la tradición medieval) establecen que los aprendices⁵⁷ habrán de servir al maestro durante cuatro años «para aprender lo bastardo» y cinco años «para aprender lo sutil» y llegar a ser un buen oficial. Para acceder a la maestría se exige «que el maestro de la dicha arte sepa fazer las mezclas, según el edificio» y «labrar de la mano y plomo», así como levantar casas, palacios, portales, todo género de arcos, pilares, escaleras, chimeneas, sabiendo trabar las paredes en obra de tapiería o albañilería, tejando, enlosando y encalando los edificios. Debía saber edificar una iglesia de tres naves, con sus pilares, arcos y capilla principal, cubierta de madera o bóveda de crucería e, igualmente, un monasterio con todas sus dependencias, una fortaleza con todos sus dispositivos defensivos, y una «casa real» con sus portadas de yesería, mármoles y azulejos, para todo lo cual debía también tener conocimiento de cómo «sacar formas y cartabones» con objeto de que la obra estuviera perfectamente hecha. El vocabulario específico de las técnicas del oficio, unido al deseo de controlar el acceso a las diversas categorías profesionales, produjo jergas o lenguajes propios de algunos gremios⁵⁸.

⁵⁶ *Recopilación de las Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla* (1527), Sevilla, 1632, ff. 150-151.

⁵⁷ Lamentablemente son contadas las noticias que hacen referencia al *cursus honorum* que debía seguir el artesano hasta alcanzar la oficialidad. Puede consultarse con provecho L. R. Shelby, «The Education of Medieval English Master Masons», *Medieval Studies*, 32 (1970), pp. 1 y ss. Para su estudio en España disponemos de interesantes estudios locales: J. Buceáis, «L'estament dels aprenents dels XIII i XIV segons els contractes notariais de Barcelona», *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, 6 (1978), pp. 85-142. A. Santamaría Arández, «La formación profesional en Mallorca en la época de Fernando el Católico», *Príncipe de Viana (Homenaje a José María Lacarra)* 47 (1986), pp. 651-667. O. Vaquer, «El contrato de trabajo en la Mallorca medieval. Aprendices, criados y obreros en el siglo XV», *Mayurga (Homenaje a Álvaro Santamaría)*, 22 (1989), II, pp. 645-654. José Antonio Ferrer Benimeli, «L'apprentissage des tailleurs de pierre suivant quelques règlements et ordonnances du métier des maçons», en *Actes du IX Colloque International de Glyptographie de Belley*, Belley, 1995, pp. 137-149, que compara la normativa belga, francesa y española. Vicente Romero Muñoz, *Los gremios de Sevilla*, Sevilla, 2001.

⁵⁸ En España cabe mencionar la *pantoja*, jerga utilizada todavía por los canteros de Cantabria, probablemente introducida por los canteros de Vizcaya. En Astu-

Pues bien, con motivo del acceso al *status* o grado de compañero, oficial o maestro, en algunas corporaciones de artesanos se acostumbraba a conferir al beneficiario una marca o signo personal exclusivo con el que podía «firmar» sus obras. Los documentos más antiguos que hacen referencia a la concesión de tales marcas o signos de cantero son las Ordenanzas (*Hüttenordnung*) de la Logia de Röchlitz de 1462 y la de Torgau del mismo año⁵⁹. Allí se menciona la ceremonia solemne en la que el Maestro transfiere o «comunica» (*Hohe Morgensprache*) el «signo» al oficial junto con una serie de enseñanzas alusivas, advirtiéndole de que carece del derecho a modificar su signo o a transferirlo a otro cantero. Por ejemplo, las Ordenanzas de Torgau de 1462 establecen en sus artículos 25 a 27, que al aprendiz que haya concluido su periodo de aprendizaje de cinco años se le entregará un signo durante el ágape de celebración de pase al grado de compañero. El artículo 94 insiste en que tal signo es una «*marca personal de honor*» porque le confiere una prueba de su linaje, filiación, derechos y obligaciones dentro de la logia. También se advierte que el signo solo puede ser otorgado y modificado por el maestro de la logia. Sabemos que algunos talleres o logias de canteros conservaban la costumbre de otorgar a los nuevos oficiales su marca siguiendo ciertos criterios objetivos. Por ejemplo, en centroeuropa cada logia de canteros disponían de una retícula geométrica específica de la que extraía segmentos parciales para conferir la marca a sus miembros. Pero antes de explicar la naturaleza de esas retículas y los criterios para deducir las marcas, es preciso hacer algunas precisiones sobre los signos lapidarios en general.

VII. CLASIFICACIÓN DE LOS SIGNOS LAPIDARIOS

La investigación gliptográfica relativa a las denominadas «marcas o signos de cantería» ha alcanzado actualmente un alto nivel de

rias existe otra jerga particular de canteros llamada *xiriga* (no confundirla con el bron de los caldereros, que se habla en bable). Igualmente, la jerga de los canteros gallegos todavía se llama *latín dos canteiros*. Vid Adriano García Lomas, *El lenguaje popular de la Cantabria montañesa*, Santander 1999.

⁵⁹ Citados por Franz Rziha. *Etudes sur les marques de tailleurs de pierre*, Paris, 1993, p. 34-35.

desarrollo. Buena parte de ese impulso científico ha sido canalizado a través de los bianuales *Congresos Internacionales de Gliptografía* organizados desde 1979 por el Centre International de Recherches Glyptographiques (C. I. R. G.) con sede en Braine-le-Château (Bélgica). En España también hay que destacar las actas de los *Congresos sobre Historia de la Construcción* organizados por la Asociación de ese nombre. Respecto a las «marcas de cantería», la mayoría de los de estudios monográficos se han dedicado a proporcionar criterios para su clasificación atendiendo a circunstancias más bien formales⁶⁰. Este enfoque externo sigue predominando debido a nuestro desconocimiento de los criterios por los que un taller o los maestros cantero decidían los diseños de las marcas. En líneas generales, ignoramos si tenían algún valor simbólico o de otro tipo, y de tenerlo, lo cierto es que la mayoría de las logias y talleres que conferían a tales «marcas» un significado simbólico, guardaron celosamente la técnica de su diseño y simbolismo restringiéndolo a los oficiales del taller. No obstante, sobre el simbolismo y función de las marcas de cantero tenemos meritorios trabajos⁶¹.

⁶⁰ Entre los más importantes esfuerzos por clasificar las marcas de cantería cabe citar a Juan Tous i Sanabria, «Técnica y clasificación de los signos de cantería», en *Actes du colloque international de glyptographie de Saragosse*, Zaragoza, 1983, pp. 147-163. Jean-Louis Van Belle, «Les marques de tailleurs de pierre: por une problématique régionale et internationale», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque International, Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983*, ed. Xavier Barral Altet, II, París, 1987, pp. 519-528. E. Nicolas, «Le signes lapidaires: approche méthodologique» en O. Chapelot et P. Benoit (ed.), *Pierre et métal dans le bâtiment au Moyen Age*, París, 1985, pp. 185-195. René Sansen, «Recherche pour un code de classement des marques des tailleurs de pierre, CIRG, Braine-Le Château, 1982 quien propuso un método de clasificación que ha sido seguido con provecho por Francisco Javier Jiménez Zorzo et alii, «El estudio de los signos lapidarios y el Monasterio de Veruela (ensayo de una metodología de trabajo)», en *Seminario de Arte Aragonés*, XL (1986), pp. 5-214.

⁶¹ Es ingente la bibliografía sobre el tema. En todo caso, el punto de partida han de ser forzosamente los trabajos decimonónicos del vienés Franz Rziha, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Viena, 1883 (manejamos la traducción francesa; *Etudes sur les marques de tailleurs de pierre*, París, 1993). También la obra de Otto Winkelmüller, *Die Steinmetzzeichen*, München, 1960, o de Jean-Michel Mathoniere, «Le plus noble et le plus juste fondement de la taille de pierre», en *La Règle d'Abraham* 3 (1997). Por sus

A fin de abordar el complejo panorama de la clasificación de los «signos lapidarios» grabados en las construcciones del occidente medieval y moderno, podemos seguir el siguiente criterio provisional⁶²:

A) *Marcas o signos mágicos, religiosos o conmemorativos*. Algunos signos lapidarios grabados en las construcciones no son marcas personales del cantero o del taller, sino signos de tipo religioso, astrológico o mágico que tenían funciones diversas como las de actuar de reconocimiento para el peregrino, de protección o conjuro ante las influencias negativas⁶³, servir de soportes de meditación, representar el momento

implicaciones en el tema no podemos dejar de citar a Matila Ghyka, *El numero de oro*, Madrid, 1984. Son numerosos los trabajos sobre marcas de cantero publicados en las *Actas de los Congresos Internacionales de Gliptografía*. Como su cita y comentario desbordaría los límites fijados para este estudio, nos remitimos a los índices de las Actas publicados en la web. Con independencia de lo anterior, para su estudio en España hay que citar a José Antonio Ferrer Benimeli, «Los signos lapidarios en el románico y gótico español», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, X (1975), pp. 305-402, que reproduce el utilísimo compendio de marcas publicado en su anterior trabajo *Masonería, Iglesia e Ilustración*, Madrid, 1975, pp. 339-400 con interesante introducción; del mismo autor «Les signes lapidaires en Espagne», *Actes du Colloque International de Glyptographie de Mons*, C. I. R. G., 1979, pp.25-41. Interesantes comentarios sobre diversos aspectos de las marcas de canteros en J. L. Monteverde, «Un cantero románico», *Boletín de la Institución Fernán González*, 15 (1963), p. 677 y ss. A. Pérez Arribas, «Las marcas de los canteros en los templos románicos y góticos, y su interés actual», *Wad-al-Hayara*, 1 (1974), pp. 57-63. J. A. Martínez Prados, *El castillo de Mesones de Isuela*, Zaragoza, 1983, p. 40 y ss. que sigue el método de clasificación formalista de Sansen. J. Rubio Samper, *Los signos lapidarios. Exposición sobre la metodología de la ciencia gliptográfica. Catalogación y estudio del trabajo de la piedra*, Zaragoza, 1983. J. A. Gaya Nuño, *El arte románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 151 y ss. G. Sanz Bueno, *Las marcas lapidarias de los canteros en la iglesia románica de Santa María de la Varga, de Uceda (Guadalajara)*, «Wad-al-hayara», 10 (1983), pp 22 y ss. Waldo Merino, *Arquitectura hispano-flamenca en León*, León, 1974, pp. 67-70, 73, 79, 97, 115-116, y 144 sobre marcas de canteros de la catedral de León. Además de otros trabajos que citaremos oportunamente.

⁶² Partimos de la clasificación provisional de J-L Van Belle, «Les signes lapidaires; essai de terminología», en *Actes du colloque international de glyptographie de Saragosse*, Zaragoza, 1983, pp. 29-43.

⁶³ El propio Vicente Lampérez y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, I, Madrid, 1908, pp. 47-53 aventuró la posibilidad de signos conocidos como la esvástica, el sello de Salomón o de David que aparecen en lugares principales como las basas y primeras hiladas de los muros y dovelas de los arcos o los marcos de los rosetones, tuvieran una función mágica protectora.

en que se terminó la obra, etc. Ejemplos de estos signos son la cruz, la esvástica, el sello de Salomón, el pentalfa, el laberinto, etc. Conviene extremar la prudencia a la hora de interpretar este tipo de signos a fin de que la falta de formación en la técnica del tallado de piedras unida a exceso de imaginación, no nos induzca a desafortunados tropiezos. Es el caso de un erudito investigador alemán que interpretó un dibujo geométrico grabado en la roca del «tejado» de Ad-Dayr, en las ruinas de Petra (Jordania), como una posible alineación astronómica de significado religioso⁶⁴, cuando en realidad se trataba de la montea (trazado o replanteo a escala natural) de la «planta» del *abacus* (ya en Vitrubio III. V. 6) de un capitel compuesto, como paso previo a su tallado⁶⁵. El error era menos disculpable si se tiene en cuenta no solo que se trata de un tipo de replanteo muy fácil de documentar en piezas romanas⁶⁶ y posteriores⁶⁷, sino porque además, en el propio Museo de Petra y otros lugares de Jordania abundan ejemplos similares de tales monteas⁶⁸.

B) *Marcas del donante*. Dado que algunos signos lapidarios poco tienen que ver con los útiles de la construcción (por ejemplo, unas tijeras de sastre; un hacha de leñador, el arpón de pescador, marcas de carácter militar como la ballesta o la espada, etc.) cabe suponer que tales petroglifos fueran la signatura colectiva de una corporación o de un particular que, habiendo costado parte de un sillar, columna, bóveda o de cualquier otra parte de la obra, quería dejar un signo que recordase su donación. Por supuesto que tampoco podemos descartar

⁶⁴ M. Lindner *et alii*, «New explorations of the Deir-Plateau (Petra) 1982/1983», *Annual of the Department of Antiquities of Jordan*, XXVIII (1984), p. 171.

⁶⁵ Este lamentable suceso ha sido expuesto por Alfonso Jiménez Martín, «Un dibujo de Petra (Jordania)», *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa y M. Tabales, Madrid, 2000, pp. 557-560.

⁶⁶ Como ejemplo, vid. E. Conde, «Dibujos geométricos en el teatro romano de Itálica», *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* 2 (1994). 125.

⁶⁷ Sirva la lectura de F. Pinto y A. Jiménez, «Monteas en la catedral de Sevilla», *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 1 (1993), pp. 79 y ss.

⁶⁸ Vid. algunos ejemplos en J. Dentzer-Fedey, «Remarques sur la métrologie et le projet architectural de quelques monuments d'époque hellénistique et romaine en Transjordanie», *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, Amman, 5 (1995), pp. 161 y ss.

la posibilidad de que tales signos sean auténticas marcas de cantero mediante las cuales el autor quisiera reflejar su anterior oficio.

C) *Marcas de cantería*: Cabe distinguir a su vez entre:

a) *Marcas utilitarias*:

1º. *Marcas de las canteras de procedencia de la piedra*. En algunas regiones, la forma específica de organización del trabajo originó la costumbre de marcar las piedras *en bruto* que salían de las canteras para distinguirlas de las sacadas de otros yacimientos y poder calcular fielmente su número y precio. Sin embargo, en otras ocasiones, las piedras salían de las canteras hacía su lugar de destino perfectamente esquadras, lo que de alguna manera equipara la labor de estos canteros sacadores con los canteros que trabajaban a pie de obra.

2º. *Marcas auxiliares*. No hay que confundir las «marcas de cantero» en sentido estricto con las «marcas de asiento» o «marcas de situación». Las «marcas de asiento», de «aparejamiento», de «posi-

ción»⁶⁹, localización o de «altura», de «espesor», consistían en rayas, cifras o letras de diseño sencillo que facilitaban el montaje ordenado de los bloques al indicar su tamaño o su lugar de emplazamiento en las hiladas, en las dovelas de los arcos (Ilustración 13), etc. En esta categoría podrían incluirse los planos o esquemas geométricos de partes de la obra que aparecen gra-

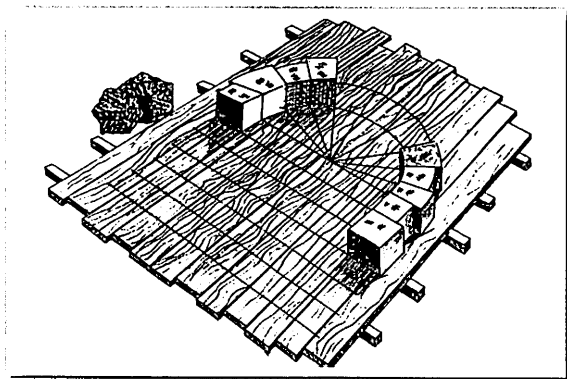


ILUSTRACIÓN 13: Signos para facilitar la adecuada colocación de las dovelas del arco de una puerta.

⁶⁹ Inscripciones en piedra de época romana tales como FR.D o FR.S significaban «fronte dextra» o «fronte sinistra».

bados en algunas paredes o suelos del edificio (Ilustración 14), incluidas las monteas (trazados a escala natural) y los replanteos o líneas trazadas sobre los paramentos para facilitar las referencias verticales y horizontales de los elementos subsiguientes.

b) *Marcas de cantero:*

Las marcas o firmas individuales o del taller para identificar el trabajo concluido han sido un sistema universalmente empleado. En función del tema o motivo de su diseño, las marcas de cantero en la Europa medieval y moderna pueden ser clasificadas al menos en dos grupos básicos:

1º. *Marcas biográficas del cantero.* Como en el caso anteriormente citado de las *marcas del donante*, ciertos signos lapidarios también podrían hacer alusión a la condición social pasada del cantero (la ballista o la espada indicaría la profesión anterior de soldado; la letra S mayúscula dividida verticalmente por una línea expresaría un estado

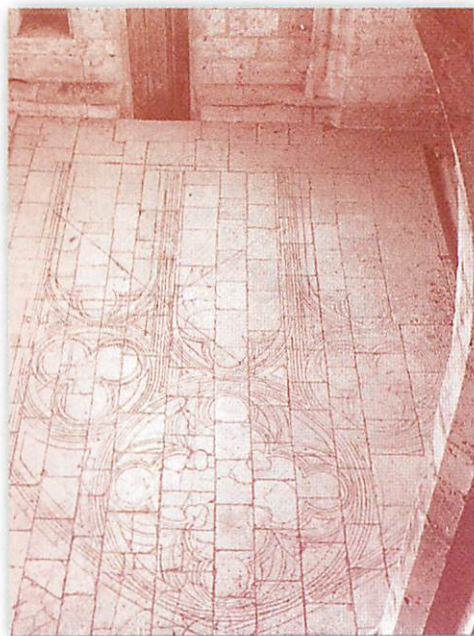


ILUSTRACIÓN 14: Trazado de época a escala natural de un ventanal de la catedral de Bourges (siglo XIII).



ILUSTRACIÓN 15: Marcas de cantero de tipo onomástico (siglo XVI).

casas personales de cada cantero. En algunos casos, el trazado de tal marca geométrica coincide con las letras del nombre o apellidos del maestro de obras (véase más adelante la marca del maestro de obras W. Tenc).

Cualquier investigación sobre este particular ha de partir de los estudios hechos sobre la *Bauhütte* o federación de todas las logias o

anterior de servidumbre), a sus creencias o devociones (una cruz), a su nombre en forma de inicial o monograma (Ilustración 15), etc. Pero por lo general, el signo o marca elegida por el maestro cantero hacía referencia a un instrumento de la construcción (compás, escuadra, regla, escalera, maza, etc. o a motivos geométricos básicos empleados en arquitectura (líneas paralelas o perpendiculares, círculo, triángulo, cuadrado, o a la combinación de ellos) o incluso a fórmulas geométricas (trazado de la sección áurea, de la raíz cuadrada de dos, etc.).

2°. *Marcas reticulares de cantero*: este tipo de trazado genuinamente tradicional se basa en la existencia de una plantilla, matriz geométrica o red fundamental compuesta de diversas figuras geométricas de la que se sacarían fragmentos o cortes parciales para configurar las mar-



ILUSTRACIÓN 16: Emblema oficial de la Bauhütte; dentro de la almendra o mandorla mística, el escudo de la corporación aparece bajo la advocación de la Virgen María y el niño Jesús.

cuatro retículas fundamentales estaba asignada a cada una de las grandes logias afiliadas a la *Bauhütte*. Esa era la razón de que las marcas de los maestros canteros afiliados a la misma logia tuvieran un diseño parecido, dado que partían de una matriz geométrica o *red fundamental* (*Steinmetzgrund*) común. Según Franz Rziha, las características geométricas de las cuatro redes o matrices fundamentales utilizadas por la *Bauhütte* fueron:

I. *Ad quadratum*. Obtenida por las particiones ortogonales y oblicuas (por medio de diagonal) de dos cuadrados superpuestos en

talleres de arquitectos y talladores de piedra del Santo Imperio Germánico que ha persistido hasta comienzos del siglo XVIII (Ilustración 16). Organizada en la época carolingia a causa del auge de la arquitectura religiosa, se la ha considerado continuadora de la tradición *operativa* de los *colegios* de constructores del Imperio romano de Occidente. La obra capital sobre este tema es *Studien über Steinmetz-Zeichen* del arquitecto vienés Franz Rziha publicada en Viena en 1883. Tras años de investigación y catalogación de unos 9.000 signos lapidarios de la Europa central llegó a la conclusión de que la mayoría de ellos habían sido trazados a partir de fragmentos de una de las cuatro redes geométricas o *matrices* tipos. También afirmó que cada una de esas

45°, formando un pseudo-octógono estrellado, inscriptos en el círculo director. Cada cuadrado está dividido en sesenta y cuatro pequeños cuadrados cuyas diagonales forman también parte de la red matricial. Los signos lapidarios del tipo *cuadrangular* se otorgaban exclusivamente en las logias dependientes de la Gran Logia de Estrasburgo (Ilustración 17).

II. *Ad triangulum*. Formada por la partición de una red triangular de dos triángulos equiláteros superpuestos en forma de exagrama e inscriptos en el círculo rector. Las marcas del tipo *triangular* eran conferidas solo por las logias que dependían de la Gran Logia de Colonia (Ilustración 18).

III. *Cuadrilobular*. Partiendo de la red nº I de tipo *cuadrangular* se trazan los círculos circunscriptos a todos los cuadrados interiores que resultan de las diferentes operaciones de partición. Los signos derivados del tipo cuadrilobulado eran conferidos solo por las logias que dependían de la Gran Logia de Viena (Ilustración 19).

IV. *Trilobular*. Sobre la red nº II del tipo *triangular* se trazan círculos circunscriptos a todos los triángulos interiores. Estas marcas lapidarias eran conferidas por la Gran Logia de Berna y por la Logia de Bohemia (Praga) (Ilustración 20).

Hoy parece claro que los estudios de Rziha no fueron consecuencia de investigaciones propias sino que, en realidad, pretendían preservar, bajo la apariencia de una investigación histórica, una parte del patrimonio cultural de la ya prácticamente extinta *Bauhütte* de la que él mismo formaría parte. En efecto, jugando con la ambigüedad que le daba ser miembro de un colegio de Arquitectos, comentaba al final de su obra que «en tanto miembro de una asociación de constructores»⁷⁰ cumplía el piadoso deber de preservar el arte de construir de sus predecesores medievales.

Algunos aspectos de la tesis de Rziha siguen siendo discutidas. Especialmente se objeta que no todas las marcas de canteros encajan

⁷⁰ Franz Rziha, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Viena, 1883 (= *Etudes sur les marques de tailleurs de pierre*, Paris, 1993).

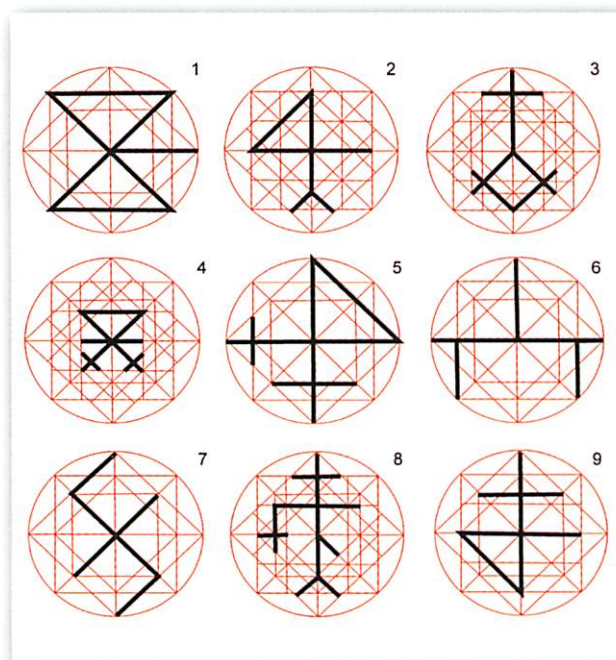
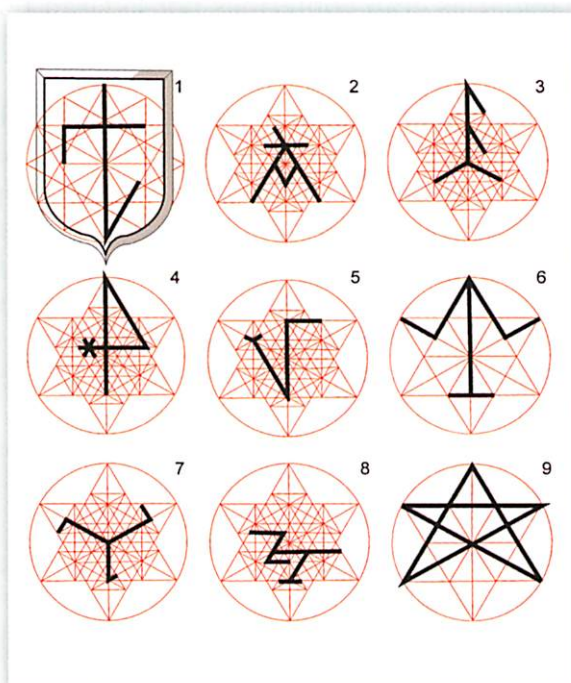


ILUSTRACIÓN 17: Nueve ejemplos de marcas de maestros canteros trazadas sobre una retícula *ad quadratum*: 1 y 2; Catedral de San Esteban de Viena. 3; Iglesia de Santa Bárbara de Kutteneberg en Bohemia. 4; Iglesia de Krumau en Bohemia. 5; Iglesia de Leitmeritz. 6; Torre de la Iglesia de Charvatek en Bohemia. 7; Catedral de Meissen. 8; Catedral de Ulm. 9; Catedral de Strasbourg. Corresponden a las ilustraciones 10, 52, 186, 358, 364 368, 493, 654 y 698 de la recopilación de Franz Rziha.

ILUSTRACIÓN 18: Nueve ejemplos de marcas de maestros canteros trazadas sobre una retícula *ad triangulum*: 1; marca de Friederich Schmidt, arquitecto de la Catedral de San Esteban en Viena, sobre la red de la Logia de Colonia. 2; Iglesia de los minoritas de Viena. 3; Iglesia de María Stiegen de Viena. 4; Catedral de San Guy en Praga. 5; Iglesia de San Jacob en Brünn; 6; Iglesia de San Pedro de Laun en Bohemia. 7; Catedral de Kaschau; 8; Monasterio de Maulbronn y 9; Catedral de Ratisbona. Corresponden a las ilustraciones 100, 131, 156, 227, 312, 351, 429, 567, 629 de la recopilación de Franz Rziha.



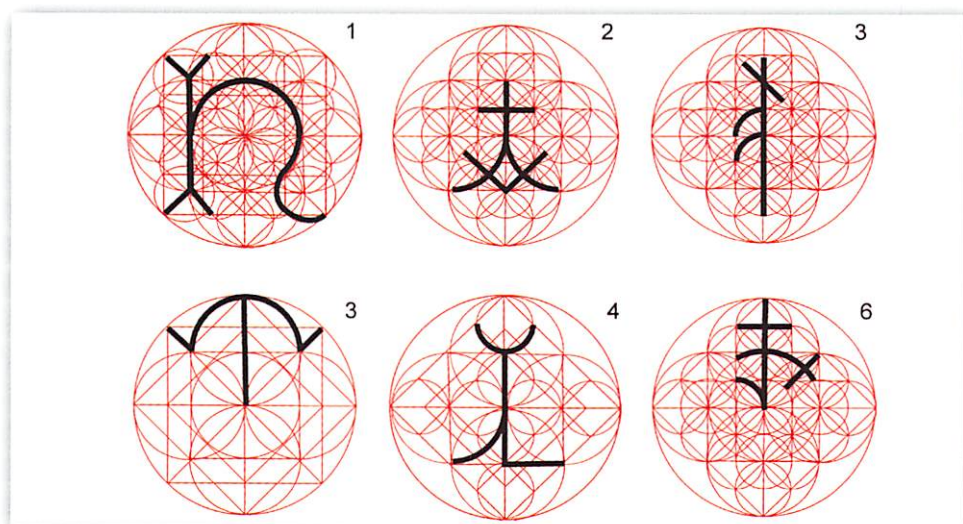


ILUSTRACIÓN 19: Seis ejemplos de marcas de maestros canteros trazadas sobre una retícula cuadrilobular: 1; Catedral de san Esteban en Viena. 2; Catedral de San Guy en Praga. 3; Iglesia de Santa Bárbara de Guttenberg en Bohemia. 4; Catedral de Ratisbona. 5; Catedral de Ulm. 6; Iglesia de Báile. Corresponden a las ilustraciones 742, 765, 798, 835, 874 y 926 de la recopilación de Franz Rziha.

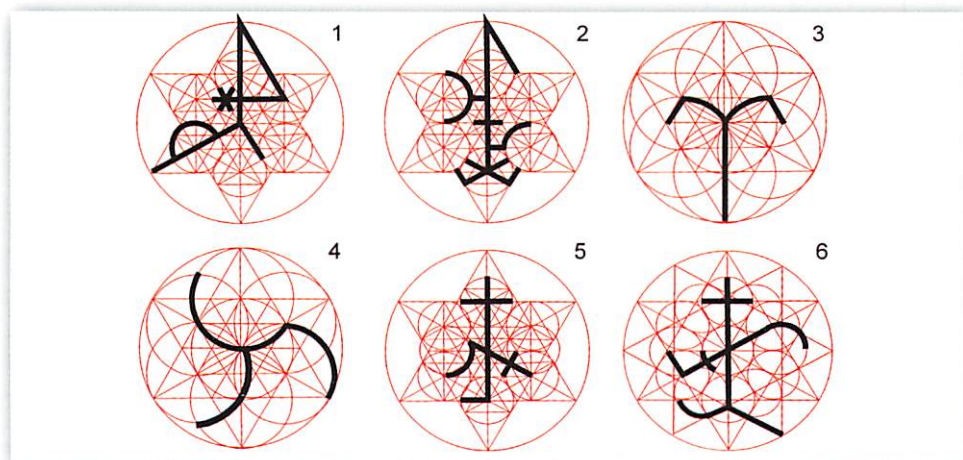


ILUSTRACIÓN 20: Seis ejemplos de marcas de maestros canteros trazadas sobre una retícula trilobular: 1; Catedral de San Guy en Praga. 2; Iglesia de Santa Bárbara de Kuttentberg en Bohemia. 3 y 4; Catedral de Ratisbona. 5; Castillo de Heidelberg. 6; Iglesia de de la Cruz en Dresde. Corresponden a las ilustraciones 782, 816, 861, 863, 933 y 961 de la recopilación de Franz Rziha.

en estas redes o que la complejidad de las retículas fundamentales puede llegar a ser tal que prácticamente encajaría cualquier signo en ella. También se puede criticar que solo existieran cuatro retículas o dudar su atribución a cada una de las logias alemanas⁷¹. Pero lo cierto es que la tesis esencial sigue en pie; algunos maestros canteros deducían sus marcas personales de una red geométrica propia del taller. Sobre el origen de estos usos corporativos, ciertos investigadores consideran que el sistema de marcas de canteros (y los emblemas heráldicos) deriva de las *Hausmarken*, esto es, de los antiguos signos familiares germano-escandinavos⁷². Pero eso supone desconocer que el uso de las figuras geométricas como marcas de propiedad es una costumbre prácticamente universal y que, además, la existencia de una retícula fundamental como medio para deducir las marcas de los maestros de obras ya aparece, al menos, desde la cultura romana. De hecho, el propio Rziha publicó diversas marcas lapidarias documentadas en el muro de Servio, el Capitolio, el palacio de Diocleciano en Spalato, en las ruinas de Pompeya, etc, diseñadas todas ellas sobre una red cuadrangular (Ilustración 21). ¿Proceden las marcas reticulares medievales y modernas de antiguos usos de los canteros romanos? ¿Se mantuvo esta peculiar costumbre entre los talleres de Bizancio y de allí regresó o se transmitió a las corporaciones occidentales?

VIII. FUNCIÓN DE LA MARCA PERSONAL

¿Cuál era la función de este signo o marca? En líneas generales, la marca es un signo de autoría. No obstante, en la actualidad todavía per-

⁷¹ Cf. Louis Schwarz: *Die deutschen Bauhütten des Mittelalters und die Erklärung der Steinmetzzeichen*, Berlin, 1926 y Alfred Zappe, «Steinmetzzeichen. Ihre geschichtliche Entwicklung und Bedeutung unter besonderer Berücksichtigung der Bauhütten», en: *Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete*, 29/9 (1963), pp. 22-27.

⁷² Vid. Otto Höfler, «Zur Herkunft der Heraldik», en *Festschrift für Hans Seldmayer*, München, 1962, pp. 134-200. Para el estudio de las *Hausmarken* además de la clásica obra de C. G. Homeyer, *Die Haus-und Hofmarken*, Berlín, 1890 y la de H. G. Meyermann, *Göttinger Hausmarken und Familienwappen*, Göttingen, 1904, puede consultarse K.K. Ruppel, *Die Hausmarke*, Berlin, 1939 y sobre todo H. Spruth, *Die Hausmarke: Wesen und Bibliographie*, Neustadt an der Aisch, 1960.

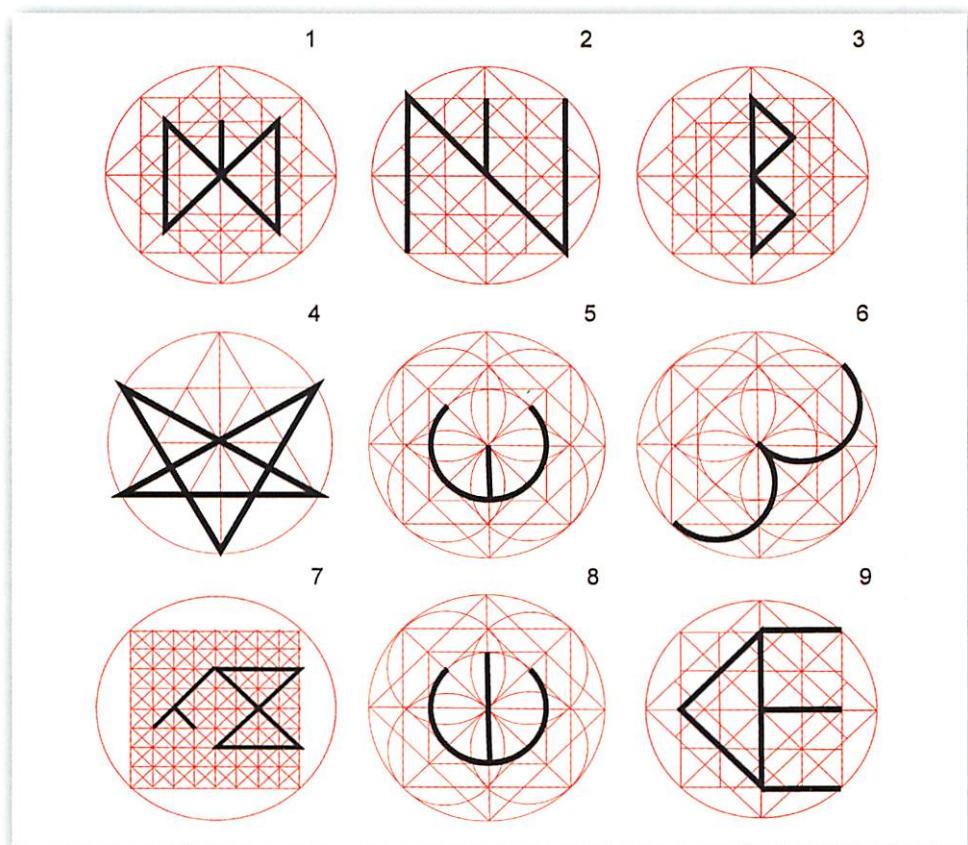


ILUSTRACIÓN 21: Planteamiento reticular hipotético de marcas lapidarias de época romana localizadas en el muro de Serbio, el Capitolio, el palacio de Diocleciano en Spalato y en las ruinas de Pompeya. Corresponden a las ilustraciones 1109, 1111, 1112, 1127, 1122, 1126, 1128, 1116 y 113 de la recopilación de Franz Rziha.

siste una viva polémica sobre las razones por las que tales marcas de cantero solo aparecen en algunas piedras de la obra y, por el contrario, están ausentes en otras. Por lo general, se cree que las piedras sin marcar habrían sido pulidas y talladas por canteros contratados a sueldo fijo y con un régimen de dedicación exclusiva. Sin embargo, cuando había que acelerar el ritmo de las obras o era necesario contratar trabajos de cantería que entrañaban una mayor dificultad o cualificación, se recurría al destajo. Esta modalidad, común en toda Europa (habitual en época romana y todavía usual en el mundo bizantino tal y como acreditaría la

pervivencia de la tarifa de Diocleciano)⁷³, recibió en España el nombre de contrato a destajo, siendo denominados tales canteros como «*destajeros*». Por este sistema de trabajo se contrataba eventualmente a más operarios, aunque también servía para que los propios canteros de la obra hicieran horas extraordinarias en momentos de necesidad. De tal manera, terminado el tallado de cada piedra, el cantero grababa su signo y la Fábrica le pagaba en función de las marcas contabilizadas. En los *libros de Obra y Fábrica* de las Iglesias se documentan los pagos efectuados a los canteros por el tallado de la piedra. Incluso alguno de ellos protestaba cuando el fedatario de la Iglesia confundía la identidad de las marcas de cada cantero. Así, en 1521 uno de los maestros canteros que trabajaban en el claustro de la catedral de Santiago, Alonso de Contín, denunciaba al aparejador de la obra, Alonso da Costa «porque non escribía las piedras de cada uno como era, é que esto es verdad, e lo marco de su marca ★»⁷⁴.

Sin embargo, otras marcas aparecen en lugares perfectamente visibles; bien a la entrada de un pasillo o escalera de caracol, en la rosca de un rosetón, a la altura de la vista en alguna columna de una capilla, etc. En estos casos⁷⁵, con independencia de que la piedra hubiera sido contratada o no a destajo, el maestro cantero quería dejar su marca personal en la obra al sentirse especialmente orgulloso de ese trabajo. A la vez que servía de reclamo publicitario y de afianzamiento del prestigio del taller, el maestro cantero aspiraba a que su signo quedara immortalizado.

Con independencia de lo anterior, en las corporaciones centroeuropeas de canteros la concesión de una marca confería al afiliado una prueba de su lugar de nacimiento como «oficial» del taller que podía utilizar como signo de reconocimiento o de paso en contactos con miembros de logias afiliadas⁷⁶ o durante sus viajes de formación.

⁷³ Vid. Auguste Choisy, *El arte de construir en Bizancio*, Madrid, 1997, p. 178.

⁷⁴ A. López Ferreiro, *Historia de la Iglesia de Santiago de Compostela*, tomo VIII, p. 64, nota. Archivo de la catedral, colección de documentos sueltos, n° 36.

⁷⁵ Sobre la amplia problemática de la función de las marcas de cantería vid. Feliciano Trigo Díaz, «Tras un enigma más allá de las archivoltas», en *Actas del Coloquio Internacional de gliptografía de Pontevedra*, Pontevedra, 1986, vol. I, pp. 109 y ss.

⁷⁶ Había formas rituales para dirigirse a los demás, para vestirse (los tres últimos botones abrochados, etc.), para mirar, para estar en pie (con los pies en ángulo recto) para caminar (con tres pasos), para llamar, saludar, agradecer, tomar la copa, beber, llevar el bastón, colocar los brazos, estrechar la mano del hermano, etc.

Según los antiguos usos corporativos centroeuropeos, el oficial que aspiraba a la maestría había de adquirir experiencia y prestigio trabajando en diversos lugares dentro o fuera de su país al menos durante un año⁷⁷. Se trata del *Wanderjahr*, «año itinerante» o del *tour de France*. Precisamente, el famoso cuaderno de Villard de Honnecourt (siglo XIII) que reproduce con detalle una serie de edificios, esculturas y técnicas constructivas, fue consecuencia de uno de estos viajes de estudios⁷⁸.

Posiblemente, la marca servía como medio de reconocimiento o de contraseña al visitar otras logias. A tal efecto, su portador debía situar y leer su «marca de honor» ante los grandes oficiales, es decir, había de explicar su construcción geométrica a partir de la *red fundamental* (*Steinmetzgrund*) y su significado simbólico en cuanto matriz que compendia todos los esquemas geométricos de la construcción. También podía identificarse mediante alguna contraseña verbal o gestual específica de su condición laboral. Respecto a las palabras de paso, Etienne Boileau en *Le livre des metier* escrito en 1268 explica (capítulo 48, 22) que su origen se encuentra en el privilegio de exención de determinadas prestaciones personales y económicas (impuestas en tiempos de Carlomagno) concedido por el rey Carlos Martel a los trabajadores itinerantes (canteros y oficios de la construcción) facultándoles para atravesar libremente el territorio.

⁷⁷ Se discute si esos «años itinerantes» eran obligatorios o más bien resultado del proceso natural de desplazarse en busca de mejores condiciones de trabajo. Como dato anecdótico, y refiriéndonos a la época de las logias especulativas cabe mencionar que una de las piezas musicales de Mozart, se inspira en esta costumbre medieval; se trata de la «Canción para el viaje del compañero; A ti que accedes al nuevo Grado» (*Lied Zur Gesellenreise: Die ihr einem neuen Grade*) (K. 468), que fue interpretada en su logia en 1785 con motivo de la ceremonia del paso de su padre, Leopoldo, al grado de Compañero.

⁷⁸ Se viajaba no solo para encontrar trabajo, sino también para conocer nuevos diseños y técnicas constructivas. Es sabido que en 1393 el Duque Felipe de Borgoña envió a su escultor Claus Sluter a Mehun-sur-Yèvre con objeto de estudiar el castillo que estaba siendo construido por su hermano el Duque de Berry. Y en 1412-1413 el cabildo de la catedral de Troyes envió a Jehan de Nantes para que copiara el diseño de las torres de Mehun y Bourges para servir de modelo a las que iban a construirse en Troyes.

Inicialmente tal contraseña fue simplemente la expresión «libertad de pasar», o abreviadamente LDP pero, con el tiempo, algunas corporaciones añadieron contraseñas propias⁷⁹. En cuanto al origen de lo gestos, toques o *signos actuados* como medios de reconocimiento, se ha especulado mucho y lo cierto es que encontramos referencias a su uso en diversas épocas, culturas e incluso religiones, en éste último caso, con una innegable procedencia ritual. La utilización de esta clase de gestos diacríticos por las corporaciones medievales fue probablemente tomado del lenguaje de signos manuales elaborado por los monjes de Cluny a partir del siglo x para comunicarse sin romper el voto de silencio y que, conocido y usado por los hermanos laicos y demás trabajadores al servicio de los monasterios, pasó posteriormente a otros talleres. Las constituciones del monasterio de Hirsau, redactadas en torno al año 1070 contienen una detallada descripción de dicho lenguaje del que nos limitaremos a mencionar el empleado para referirse al maestro de obras, que consistía en poner un puño sobre el otro como simulando construir un muro; «pro signo magistri cementariorum, praemisso generali, pugnum super pugnum pone vicissim, quasi simules construens murum»⁸⁰. Igualmente, para referirse a los laicos, había que tocarse el mentón con la mano simulando mesarse la barba en alusión a su apariencia de *fratres barbati*; «pro signo Laici, mentum tene cum dextra quasi barbam trahens»⁸¹.

En todo caso, volviendo a tema de las marcas, su concesión daba derecho a su titular a consignarla en todas las obras de las que fuese

⁷⁹ En algún caso se utilizó *Shibbólet*, por haber sido ya empleada en el libro de los Jueces 12,5-5; «Galaad cortó a Efraín los vados del Jordán y cuando los fugitivos de Efraín decían: dejadme pasar, los hombres de Galaad preguntaban: ¿Eres efrainita? Y si respondía No, le añadían: Pues di Shibbólet. Pero el decía: Sibbólet porque no podía pronunciarlo correctamente. Entonces le echaban mano y lo degollaban junto a los vados del Jordán».

⁸⁰ *Constitutiones Hirsaugiensis*, en *Patrologia latina* (Migne), 149, col. 954. El Libro I, cap. XXII trata De signis personarum y el cap. XXIII De signis diversarum rerum.

⁸¹ *Constitutiones Hirsaugiensis*, en *Patrologia latina* (Migne), 149, col. 954. Igualmente, «pro signo luminis extinguendi, praemisso luminis signo, mortui signum adijunge; hoc est indicem per obliquum gutturis trahe» (col. 955).



ILUSTRACIÓN 22: Escudos de 28 maestros de obras de la catedral de Estrasburgo (1658) en la *Fondation de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg*.



ILUSTRACIÓN 23: Escudos de 14 maestros de obras de la catedral de Estrasburgo (1669) en la *Fondation de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg*.

autor. Incluso, era costumbre de algunos territorios, por ejemplo en la catedral de Ratisbona, que una vez terminada la obra, todos los maestros canteros que habían intervenido en su construcción o mantenimiento, grabaran su *marca de honor* en una pared de la edificación habilitada al efecto. En algún caso, eran pintadas en grandes planchas de madera para ser colgadas como cuadros en el interior de la catedral imitando la costumbre nobiliaria centroeuropea de colgar los escudos de armas en el interior de las Iglesias. Conservamos un extraordinario ejemplo en la catedral de Estrasburgo; se trata de tres planchas de madera sobre las que se han pintado los escudos y marcas de los maestros de obras que trabajaron en dicha catedral⁸². La primera de ellas data de julio de 1637 y contiene 20 escudos con sus marcas⁸³; la segunda tabla está fechada el 26 de Diciembre de 1658 y contiene 28 marcas de honor (Ilustración 22); y la tercera plancha, fechada el 13 y 14 de noviembre de 1669, presenta 14 escudos con sus marcas (Ilustración 23). Con este tríptico, la costumbre de dignificar las marcas de maestros de obras dentro de un escudo que, a su vez, aparece rodeado por una orla, alcanzaba uno de sus momentos culminantes.

IX. DE LOS *LIBROS-REGISTRO* DE MARCAS Y OTRAS FUENTES DOCUMENTALES

En la mayoría de las corporaciones de oficios, cada maestro u oficial estaba obligado a consignar su sello o marca en el produc-

⁸² El tríptico se conserva actualmente en la Fondation de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg. Agradezco a Sabine Bengel, historiadora del arte y responsable de documentación de dicha Fundación, la ayuda prestada para acceder a los fondos de dicha Fundación y, especialmente, para obtener imágenes de dichas marcas.

⁸³ La nómina de todos los maestros de obras que dejaron su marca de honor en las tres tablas de madera ha sido publicada por F. J. Fuchs, «Les membres de la Confrérie des tailleurs de la Cathédrale de Strasbourg de 1623 à 1718» en *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 21 (1994) con profusión de ilustraciones y por S. Comparon y J. Raimbault, «Le tryptique aux marques de tailleurs d l'oeuvre Notre-Dame de Strasbourg», en *IX Colloque International de Glyptographie de Belley*, Belley, 1995, pp. 43-45. Sobre las diversas etapas de la edificación vid. Michel Zehnacker, *La cathédrale de Strasbourg*, Paris, 1993.

**ILUSTRACIÓN 24:**

Registro de marcas de
mercaderes de los años
1495-1527, Biblioteca
del Germanisches
Nationalmuseum de
Nuremberg, manuscrito
2908, fol. 1 vº.

to terminado no solo para demostrar su autoría, sino también para responder de su calidad. Para ello, el maestro había de declarar su marca ante las autoridades del Municipio y de su Corporación (Ilustración 24). En algunos casos, la Corporación también tenía una marca que había de quedar reflejada en todas las manufacturas de sus asociados. Disponemos de algún estudio⁸⁴ sobre el paso de las marcas colectivas de los talleres (*mar-chum artis*) a la marca personal del maestro u oficial (*signum artificis*) en Génova en los siglos XIV-XV y la consiguiente regulación encaminada a garantizar la calidad de los productos de cada artesano mediante una señal en algunos casos «homines artis fabrorum, laborantes de opere argenti grosso, teneantur... dictum opus portare ad marcandum marcatoris artis fabrorum», que no podían vender o ceder («dictum pus dari, tradi et vendi non possit»)⁸⁵ «cum signo plumbeo artis predi-cte» o a reprimir las falsificaciones («nec ponat vel faciat signum suum in aliquo ferro non fabricato per ipsum»⁸⁶; «non faciat signum alicuius alterius persone in aliqua pecia, sub pena...»). A tal efecto, debían declarar su marca en un registro público⁸⁷.

⁸⁴ Hannelore Zug Tucci, «*Marchum artis e signum artificis a Genova*», en *Studi dedicate a Carmelo Trasselli*, ed. de Giovanna Motta, Catanzaro, 1983, pp. 669-678.

⁸⁵ *Volumen magnum capitolorum civitatis Januae annorum MCCCIII-MCCCC-VII*, en MHP., tomo. 18, *Leges Genuenses*, Torino, 1901, col. 670 y 675.

⁸⁶ *Volumen magnum capitolorum civitatis Januae annorum. MCCCIII-MCCCC-VII*, en MHP., tomo. 18, *Leges Genuenses*, Torino, 1901, col. 717.

⁸⁷ *Capitula conservatorum seu ministrorum communis Januae annorum MCC-CLXXXIII et MCCCLXXXVI*, en MHP., tomo. 18, *Leges Genuenses*, Torino, 1901, col. 400.

Las mismas medidas se observan en la España medieval y moderna. La normativa de los monarcas o de los concejos y villas de los diversos reinos y territorios establecía la obligación de ciertos artesanos de consignar su *signum artificis* para responder de la calidad de la manufactura. Algunos de estos oficios habían de reproducir también la marca de la ciudad donde radicaba su taller. A tal efecto, un oficial del concejo quedaba encargado de registrar las marcas de los oficiales de las diversas corporaciones de oficios. Para garantizar la seguridad de tales marcas, también se decretaban normas que perseguían los fraudes y falsificaciones. Podemos citar algunos ejemplos: En 1133 el concejo de Santiago de Compostela acuerda que «albergarii, monetarii et cambiatores et cives non habeant marcas falsas»⁸⁸. Y en 1435 Juan II ordenó que «el platero que labre plata sea obligado de tener una señal conocida, para poner debajo de la señal que hiciere para tener debajo del marco de la tal ciudad o villa do se labrare dicha plata, y que el dicho platero sea tenido de notificar esta señal ante el escribano del concejo, porque sepa cual platero labra la dicha plata, porque si alguna fuere de menor ley, incurra en la dicha pena: y si otro platero viniere a labrar plata a la tal ciudad, villa o lugar, que sea obligado de ir a lo mostrar y declarar ante el escribano del dicho concejo la señal y marco que quiere hacere en aquella misma plata que asi labrare»⁸⁹. Y una pragmática de los Reyes Católicos dada en Medina del Campo establecía la obligación de los artesanos de tener sus productos y mercancías «selladas y señaladas con los sellos y señales que traxeren verdaderos y conocidos de los lugares donde son; y no vendan uno por otro; y las tales señas y señales no se puedan quitar ni mudar»⁹⁰. Igualmente en las Ordenanzas para el obraje de las lanas y paños de Toledo de 15 de diciembre de 1528, la Pragmática de los herradores de Ocaña de 1531, las Ordenanzas de paños de Sevilla

⁸⁸ Este y otros preceptos mencionados en la *Historia Compostelana* (cap. XXIII, lib. III) fueron comentados en 1895 por Antonio López Ferreiro, *Fueros municipales de Santiago y de su tierra*, Madrid, 1975, pp. 100-101.

⁸⁹ *Novísima Recopilación* 10, 9, 16.

⁹⁰ *Novísima Recopilación* 9, 4, 7.

de 1538, las de Alcalá de Henares de 1558, etc. En las Ordenanzas del Concejo de Gran Canaria de 1531 se preceptúa que todo maestro artesano «tengan marca e señal conocida e vengan ante el escribano del cabildo e asienten y declaren la marca e hierro e señal... que cada uno tenga el suyo porque no aya fraude»⁹¹. En los reinos y territorios orientales de España sucedía otro tanto. En 1348 Pedro IV de Aragón prescribió en una Carta Real que los tejedores de Barcelona habían de consignar una marca o signo en los cabos de determinadas piezas de tejidos a fin de responder de posibles defectos de calidad. Y en las Ordenanzas de los Pelaires de Torroella de Montgrí aprobadas en 1373 y confirmadas por Fernando I en 1413, se prescribe la obligación de tejer en el extremo del paño una torre como marca local indicativa de la villa. Igualmente sucede con las Ordenanzas de Pelaires de Barcelona dadas por Juan I en 1387: «que nenguna persona de qualque ley o condicio sia nos gos fer en cap primer ne en cap derrer ne contra fer la senyal del altre texidor sino lo seu ne textent ne ab aquella ne ab altre cosa sots ban de xxv solidos»⁹².

Desgraciadamente, no disponemos de ningún trabajo que estudie las marcas de los miembros de las corporaciones de oficio en los libros-registros habilitados por los concejos o en los propios de cada gremio. Como ya hemos indicado, este imperativo legal hubo de proporcionar copiosos inventarios de marcas de diferentes corporaciones. Solo la documentación de las más de 90 corporaciones y cofra-

⁹¹ Francisco Morales Padrón, *Ordenanzas del Concejo de Gran Canaria* (1531); transcripción y estudio, Las Palmas, 1974, p. 84. Así, por ejemplo, en las citadas Ordenanzas del Concejo de Gran Canaria de 1531 se establece la obligación de poner el sello del gremio o la marca del maestro entre los sombrereros (Ordenanza LXVIII.4), boneteros (LXIX.12), curtidores (LXXII.44), zapateros (LXXIV.21), carpinteros (LXX.25) y tejedores de lienzos (CXIV.35). El sello de la ciudad ha de constar en las manufacturas de los plateros (LVII.4 y 7), pañeros (LXII.4), traperos (LXIII.9, 13 y 17 al 20), silleros (LXXXI.8 y 9) y almadraveros (LXXXIV.19). Se imponen los dos sellos, del gremio y de la ciudad en los sederos (XXIII.35), curtidores (LXXII.27) y herradores y herreros (LXXXVIII. 2 y 19).

⁹² Manuel de Bofarull y de Sartorio, *Gremios y Cofradías de la antigua Corona de Aragón*, Barcelona, 1870, p. 262 y también en 299. En esta obra se pueden consultar también, entre otras, las ordenanzas de la cofradía de lambardos y albañiles de Barcelona de 1381, pp. 235-241.

días de la ciudad de Barcelona, custodiada en el Archivo de la ciudad, supera la cifra de 900 volúmenes que van desde el siglo xiv al xix, comprendiendo el gremio de mestres de cases 60 volúmenes⁹³. Un estudio de tales libros o de los existentes en otros archivos nacionales o locales podría aportar, sin duda, datos muy interesantes.

Sin embargo, hay otras fuentes de conocimiento de las marcas artesanales. Así por ejemplo, los repertorios de sigilografía publicados documentan la riqueza de los motivos utilizados en los emblemas corporativos o personales de los diferentes estamentos y oficios. En el área catalana, la obra de Francisco Segarra⁹⁴ nos ilustra sobre algunos de ellos: en 1364 el ciudadano de Barcelona G. Orelles, herrero de profesión, utilizaba unas tenazas como símbolo de su oficio. En 1441 el vecino de Tárrega Juan Carnicer dispuso un cuchillo de carnicero en su sello. En 1379 Francesc Serra, vecino de Barcelona, utilizaba un sello cuyo motivo era una sierra. En otros casos se acuñaba a las letras iniciales del nombre o apellido o, incluso, a figuras geométricas basadas en crismones, cuadrados, cruces o más complejas como las de Bernat Verdeguer o de Bernat Senbassar⁹⁵.

Los propios muros y suelos de catedrales como la de Barcelona⁹⁶ son un auténtico museo de marcas corporativas colectivas y personales. Algunas de sus capillas están específicamente dedicadas a antiguos gremios de la ciudad, lo que sirvió de pretexto para que algunos miembros de la corporación (Ilustración 25) o el propio gremio (Ilustración 26), grabaran sus marcas o emblemas en la pared, preferentemente dentro de un escudo en forma de losange, lo cual, por lo demás, era costumbre habitual en la heráldica artesanal de otros reinos hispanos (Ilustración 27). Otro magnífico ejemplo de edificación que contiene marcas artesanales heraldizadas es el Monasterio de

⁹³ Pedro Voltes, *Guia-catálogo del Instituto Municipal de Historia de Barcelona*, Barcelona, 1965, pp. 36-40.

⁹⁴ F. Segarra, *Sigillografia catalana*, Barcelona, 1916-1931, 5 vols.

⁹⁵ F. Segarra, *Sigillografia catalana*, cit., imagen 2920 del año 1374, e imagen 2807 del año 1603, respectivamente.

⁹⁶ Ramón Piñal Andreu, *Heráldica de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1948. Últimamente M. Carmen Vila i Martin y Antoni Puig Closa, *Gremis i Làpides al claustre de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 2008.

San Jerónimo de la Murtra en Badalona⁹⁷. Fundado en torno al año 1421 gracias al mecenazgo del comerciante Bertrán Nicolau, no obs-

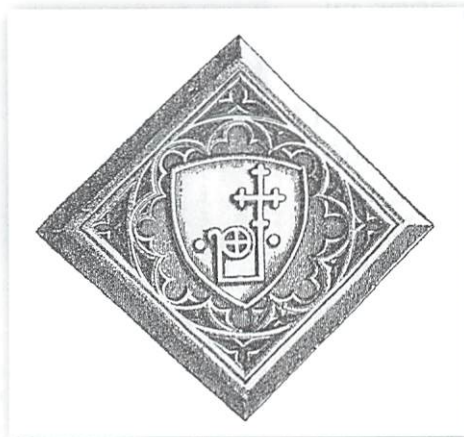


ILUSTRACIÓN 25: Escudo del comerciante Pedro Safont burilado una pared de la catedral de Barcelona.



ILUSTRACIÓN 26: Escudo del gremio de carpinteros y ebanistas de Barcelona. Claustro de la catedral de Barcelona, siglo xiv.



ILUSTRACIÓN 27: Pie de un relicario del siglo xv con escudo del gremio de canteros de Mallorca (Victoria and Albert Museum de Londres).

⁹⁷ Vid. Francisco de Asís Ferrer-Vives, *Heráldica del monasterio de San Juan de la Murtra*, Badalona, 1975 y Jaume Aymar, *El monestir de Sant Jeroni de la Murtra*, Badalona, 1993.

tante haber sufrido diversos expolios a lo largo de su historia, todavía conservas numerosos escudos⁹⁸, especialmente en las galerías y fuente del claustro. Aunque no disponemos de datos suficientes para identificar tales escudos, hemos de sospechar que corresponden, entre otros, al propio Bertrán Nicolau, a los dos maestros de obras del claustro, Pedro Bassets y Jaime Alfonso Baena, y a otros mecenas y abades del monasterio. Reproducimos un escudo con un hexágono alargado atravesado con una diagonal y rematado con una cruz patriarcal y un trazo que podría ser el palo de la letra «b» (Ilustración 28). Otro escudo contiene una escuadra o «L» rematada en sus extremos por sendas cruces (Ilustración 29). En otra ménsula y clave de bóveda aparece un escudo de azur y bordura almeada de plata con un signo de plata consistente en un círculo de cuyo diámetro ho-



ILUSTRACIÓN 28: Escudo con una marca hexagonal atravesada con una diagonal y rematada con una cruz y un trazo ¿brisa?, ¿palo de la letra b? Claustro del monasterio de San Jerónimo de la Murtra en Badalona, siglo xv.



ILUSTRACIÓN 29: Escudo con marca en forma de escuadra o «L» rematada en sus extremos por sendas cruces. Claustro del monasterio de San Jerónimo de la Murtra en Badalona, siglo xv.

⁹⁸ Debo a la amabilidad de Leticia Darna, académica correspondiente de la *Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, la noticia de estos escudos así como su reproducción fotográfica.

rizontal arranca un eje rematado por un crismón simple y con un creciente en la parte inferior (Ilustración 30). En otra ménsula y en el lateral de otra clave de bóveda hay un escudo de gules y un signo dorado parecido a una parrilla o una mesa rematada por una cruz (Ilustración 31). Otro escudo trae el campo de azur y un signo de plata que consiste en una cruz patriarcal sobre un círculo en cuyo



ILUSTRACIÓN 30: Escudo de azur y bordura almenada de plata con una marca plateada de un círculo de cuyo diámetro horizontal arranca un eje rematado por un crismón simple y con un creciente en la parte inferior. Claustro del monasterio de San Jerónimo de la Murtra en Badalona, siglo xv

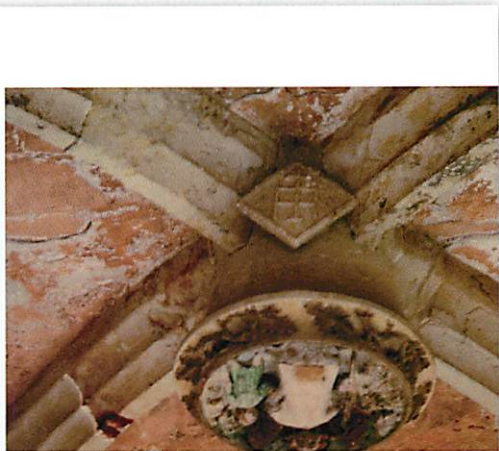


ILUSTRACIÓN 31: Escudos en ménsula y en el lateral de clave de bóveda del claustro del monasterio de San Jerónimo de la Murtra en Badalona, siglo xv. De gules y un signo dorado parecido a una parrilla o una mesa rematada por una cruz que podría ser la marca de Pedro Basets o Jaime Alfonso de Baena, maestros de obras del claustro.

interior pende la letra «P» (Ilustración 32). La letra «b» plateada y coronada por un crismón simple en un escudo con el campo de azul, aparece en otra ménsula del claustro (Ilustración 33). Y todavía se aprecia en la fuente del claustro un escudo con dos iniciales o una losa cuyo escudo contiene dos iniciales (PB) coronadas por un crismón simple (Ilustración 34).



ILUSTRACIÓN 32: Escudo en campo de azul y una marca plateada en forma de cruz sobre un círculo en cuyo interior pende la letra P. Claustro del monasterio de San Jerónimo de la Murtra en Badalona, siglo xv.



ILUSTRACIÓN 33: Escudo en campo de azul con letra «b» plateada y coronada por un crismón simple. Claustro del monasterio de San Jerónimo de la Murtra en Badalona, siglo xv.



ILUSTRACIÓN 34: Escudo con dos iniciales y losa con dos iniciales (PB) coronadas con un crismón simple. Claustro del monasterio de San Jerónimo de la Murtra en Badalona, siglo xv.

En otro orden de cosas, también se pueden localizar marcas geométricas, incluso heraldizadas, en los museos de cerámica medieval y moderna. Allí encontramos interesantes ejemplos de marcas artesanales como tema central de decoración. No se trata de marcas de maestros alfareros (éstas se grababan detrás) sino de obras encargadas a éstos por maestros de cualquier corporación que quería disponer de objetos domésticos decorados con su propia marca profesional (Ilustraciones 35 y 36).



ILUSTRACIÓN 35: Plato-brasero de cerámica con alafias y acicates (Museo de cerámica de Manises, año 1430).



ILUSTRACIÓN 36: Marcas artesanales basadas en el crismón (Museo de cerámica de Manises, siglo xv).

X. CRITERIOS PARA DISEÑAR LA MARCA PERSONAL

Respecto a los criterios para diseñar la marca que era otorgada al maestro cantero sabemos muy poco. De la comparación de las marcas de canteros de la *Bauhütte* se deduce la existencia de una regla general; necesariamente toda marca había de «tocar» el centro de la red o surgir del centro, como en el caso de las marcas circulares que no tocan o pasan por el centro, pero nacen geométricamente de él. Se ha supuesto que, a fin de escoger la marca de honor del nuevo oficial, se manejaban una serie de variables que podían tener relación con circunstancias temporales relativas a los momentos de su carrera profesional o de índole religiosa. Las marcas basadas en el «cuatro de cifra» o el crismón son un ejemplo de ello⁹⁹. Pero lo cierto es que la ausencia de estudios sobre este extremo impide ofrecer datos concluyentes.

Por otra parte, y aunque esto no parece haber sido señalado por nadie, resulta evidente que el trazado de algunas marcas de maestros canteros refleja ciertas operaciones geométricas propias del oficio consideradas secretas. Ejemplos de estas marcas-fórmula se documentan entre los canteros bizantinos¹⁰⁰; en la (Ilustración 37) se observa que la marca contiene, en sí misma, las claves para el trazado de un rectángulo conforme a la proporción áurea, la formulación geométrica de la cuadratura del círculo o la determinación de un cuadrado a partir de un lado de un triángulo, etc. Esto no debe sorprendernos, dado que un vistazo rápido al repertorio de signos lapidarios románicos y góticos españoles¹⁰¹ muestra que algunos de ellos pudieran ser marcas-fórmula, es decir, signos de canteros cuyo diseño se basa en el trazado de una fórmula geométrica. Así, por ejemplo, ciertos signos lapidarios documentados en el Castillo de Me-

⁹⁹ Sobre esto vid. René Guéron, «El Crismón y el corazón en las antiguas marcas corporativas», en *Estudios sobre la Masonería*, Madrid, 2007, pp. 93-103. En la misma obra vid. también «A propósito de los signos corporativos y de su sentido original», pp. 104-110.

¹⁰⁰ Peregrine Horden, «The confraternities of Byzantium», en , 23 (1986), pp. 25-45. Jean-Pierre Sodini, «Marques de tâcherons inédites à Istanbul et en Grèce», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque International, Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983*, ed. Xavier Barral Altet, II, París, 1987, pp. 503-518.

¹⁰¹ Me baso en el publicado por J. A. Ferrer Benimeli, *Masonería, Iglesia e Ilustración*, Madrid, 1975, vol. 2, pp. 339-400.

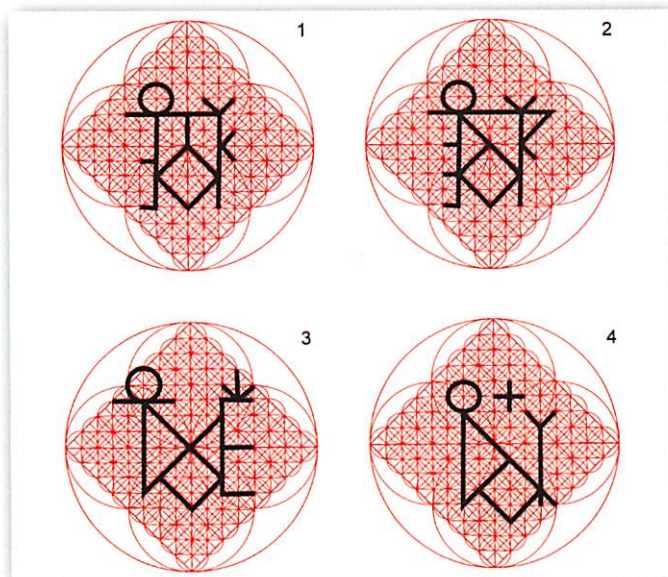


ILUSTRACIÓN 37:
Ejemplos de marcas-fórmula bizantinas de la catedral de Santa Sofía de Constantinopla y de Acre. Corresponden a las ilustraciones 1103 a 1106 de la recopilación de Franz Rziha.

sones de Isuela (Zaragoza) reflejan el modo geométrico de calcular la raíz cuadrada de una medida dada, o la proporción áurea partiendo de un cuadrado. Otro signo de la Seo antigua de Lérida muestra la forma geométrica de trazar un rectángulo o triángulo conforme a la medida cierta $\sqrt{2}$ o la proporción áurea. Otro tipo de marcas reproducen el esquema geométrico para trazar un pentágono regular. Variaciones de esta marca-fórmula pueden verse en las catedrales de Oviedo, Barcelona o Sevilla, la Iglesia de San Juan de Luna (Zaragoza), las murallas de Morella (Castellón), el Monasterio de San Vicente (Salamanca), etc.

Incluso cuando la invención de la imprenta contribuyó a divulgar las técnicas o «secretos» del Arte, este tipo de trazados-fórmula como medio de firmar una obra siguió utilizándose como costumbre propia del oficio. Disponemos de algún ejemplo de ello; se trata de la firma a base de trazados geométricos que aparece bajo el retrato efectuado por el grabador Francisco de Arriaga al maestro carpintero Diego López de Arenas publicado al comienzo de su obra *Breve compendio de la carpintería de lo blanco* impreso en Sevilla el año 1633. La escena, que muestra al maestro ensimismado en sus cálculos y sosteniendo un plano, es situada en un escudo oval con el lema VIRTUTE DUCE COMITE FORTUNA y rematada con profusas orlas (Ilustración 38).



ILUSTRACIÓN 38: Marca-fórmula al pie del retrato de Diego López de Arenas publicado al comienzo de su *Breve compendio de la carpintería de lo blanco*, Sevilla 1633.

XI. EL DERECHO A ASUMIR ARMAS

¿Cuándo y por qué comienzan los artesanos medievales a *heraldizar* sus marcas profesionales? En sus inicios medievales existió una completa libertad para asumir armas. Cualquier persona de condición libre podía adoptar un escudo y diseñar su emblema heráldico con independencia de su *status* social, incluidos, por tanto, los campesinos y artesanos. De hecho, entre los escudos de estos «aunque la estructura de sus armerías sea más simple, el repertorio de figuras está más diversificado que en las armerías de los nobles»¹⁰² (Ilustración 39).

En rigor, los debates sobre la necesidad de restringir el derecho a asumir armas son muy posteriores (siglo XIV-XV) y en buena medida fueron consecuencia de la resistencia de la nobleza de linaje, celosa de su secular monopolio, a que se ampliara el concepto jurídico y

social de nobleza y a que se vulgarizaran ciertas costumbres caballerescas (como el uso de las armerías). En efecto, desde la temprana Edad Media existía en Europa una flexibilidad cierta que permitía a burgueses y villanos el acceso a estatutos jurídicos o privilegios propios de la caballería. Por lo general, la concesión de privilegios venía determinada por el valor estratégico de determinados trabajos para el desarrollo económico del territorio. En el caso de los reinos hispanos, disponemos de numerosos ejemplos; así, el privilegio fechado el 8 de octubre de 1211¹⁰³ concedido por Pedro II a los *mestres de cases* y picapedreros de Barcelona, eximiéndoles de impuestos por la extracción de muelas de las canteras de Montjuich, al que se añade el privilegio de congregarse y elegir tres cónsules que gobernasen el oficio, lo que, poco más tarde, propició la incorpora-

¹⁰² Michel Pastoreau, «L' Armoirie médiévale; une image théorique», en *Iconographie Médiévale. Image, texte, contexte*, París, 1990, p. 132.

¹⁰³ Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Gremios, reg. 1070, fol. 30.



ILUSTRACIÓN 39:

Escudos de campesinos y artesanos del condado de Clermont-en-Beauvaisis, siglo XIV. Posibles brisuras en los escudos 1 a 4.

ción de estos tres cónsules al primer Concejo Municipal de 1257. Incluso, décadas más tarde, Jaime II, mediante privilegio del 17 de julio de 1301 dispuso que hubiera además otros dos magistrados denominados obrers que formaran parte del *Consell de Cent* con la misión de vigilar las obras que se estuviesen construyendo en Barcelona y su término¹⁰⁴. Y el 30 de junio de 1327 el mismo monarca concederá un privilegio para que los cónsules del *ofici* de canteros pudieran imponer sanciones empleando lo recaudado en las necesidades de la cofradía¹⁰⁵. Como ha sido señalado, muchos de estos privilegios venían a proteger el monopolio laboral y el estatuto jurídico y social de los *mestres de cases*¹⁰⁶. Ejemplo paradigmático del ascenso social de los canteros es el privilegio concedido el 22 de septiembre de 1384 por el monarca Juan I a los canteros y a sus «macips» y familiares que les autorizaba a llevar espadas¹⁰⁷ incluso dentro de aquellos municipios en que estaba prohibido ambular armado. En el vecino reino de Valencia se observa una proyección semejante. En un privilegio de Jaime I fechado en 1266 por el que se establece la composición del *Consell* general de la ciudad que había de auxiliar a los cuatro jurados, se da entrada a los *prohomes artesanos*¹⁰⁸. Y en otro privilegio de 1283 se concedía a los *officis, ministeriis, artificiis et artibus* representación política expresa en el *Consell* general mediante la elección de cuatro representantes-consejeros por cada uno de los quince oficios¹⁰⁹. En Castilla, los caballeros villanos, los caballeros pardos, los caballeros mercaderes y, en fin, la caballería de alarde, se había configurado como una verdadera

¹⁰⁴ Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Libre del Consell, I, fol. 30.

¹⁰⁵ Archivo de la Corona de Aragón, reg. 473, fol. 96.

¹⁰⁶ Pierre Bonnassie, *Organización del trabajo en Barcelona a fines del s. XIV*, Barcelona, 1976, p. 68. Estos y otros privilegios pueden consultarse en el *Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona*, Libre del Consell de Cent. Ordinacions Especials, V. -3-137, fol. 18.

¹⁰⁷ Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Gremios, 39/2, fol. 24 v.

¹⁰⁸ *Aureum opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentie*, Valencia, 1547 (ed. facsímil, Anúbar, Valencia, 1972), priv. 71 de Jaime I. El texto establece «quod in civitate predicta sint semper quatuor iurati cum consaliariis quos ipsi iurati elegerint secundum quod a probis hominibus eiusdem civitatis fuerit ordinatum».

¹⁰⁹ M^a Mar Sánchez Verduch «La posición económica del maestro de obras valenciano en el panorama constructivo (1350-1480)», *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, eds. A. de las Casas, S. Huerta y E. Rabassa, Madrid, 1996, pp. 469-476.

nobleza dentro de los límites jurisdiccionales de término municipal. En calidad de tales, habían ocupado los cargos concejiles y ejercido un ámbito de poder que acabaría trascendiendo el estrecho ámbito local. De esta manera, numerosas personas que ejercían oficios artesanales eran promocionados a la hidalguía¹¹⁰. Podríamos citar numerosos ejemplos de ello; en octubre de 1492, el calcetero vallisoletano Antón Velásquez consiguió heredar la hidalguía, mediante carta ejecutoria, otorgada a su abuelo que era sellero. Igualmente, en agosto de 1466 Enrique IV de Castilla otorgaba privilegio de hidalguía (incluidas exenciones fiscales) a 85 vecinos de Valladolid (selleros, sombrereros y cinteros, tejedores, carreteros, carniceros, pescaderos, escribanos, hortelanos, armeros...) que le habían apoyado frente a la alta nobleza sublevada. En definitiva, el acceso a la nobleza era compatible con el ejercicio de ciertos oficios, siempre y cuando no fuesen viles¹¹¹.

Esta permeabilidad de la condición nobiliaria acabaría por debilitar la importancia de la sangre (el linaje) como elemento esencial sobre el que la antigua nobleza pretendía legitimar su estatuto. De esta manera, durante la baja Edad Media, se perfilaron dos tesis enfrentadas: Mientras que para unos la pertenencia a un linaje era indispensable para ser armado caballero, para otros bastaba el ejercicio de una actividad meritoria o el desempeño de una dignidad u oficio. Esta tesis, que acabaría siendo predominante, entroncaba con la idea de una nobleza «de servicio» fuera de las armas, acuñada en el derecho romano, a tenor de la cual, el desempeño de ciertos cargos públicos confería al titular y a su familia un estatuto jurídico privilegiado¹¹². Los tratados medievales po-

¹¹⁰ Javier Alvarado Planas, *De la ideología trifuncional a la separación de poderes*, Madrid, 1993, pp. 138-141.

¹¹¹ Una glosa en el manuscrito del *Nobiliario* de Fernando de Mexía de 1478 menciona como «oficios viles» los de «pregonero, sayon, o limpiador de susios lugares»; Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3311, fol. 123v-124. Sobre esta cuestión vid. Jesús D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo xv*. La tradística caballeresca castellana en su marco europeo, Valladolid, 1996, pp. 276 y ss. También Adeline Rucquoi, Rex, *Sapientia, Nobilitas*. Estudios sobre la península Ibérica Medieval, Granada, 2006, p. 229.

¹¹² Ya en el derecho republicano romano el desempeño de una magistratura municipal (*dunviro, questor o edil*) durante un año, permitía el acceso a la ciudadanía romana y, con ello, obtener la exención de impuestos. Sobre esta cuestión vid. Javier Alvarado Planas, «Orígenes de la nobleza en la Alta Edad Media», en *Anuario de Historia del Derecho Español*, 76 (2006), pp. 439-459.

nían como ejemplo dignos de imitar a aquellos humildes ciudadanos de la antigua Roma que habían sido exaltados a una dignidad; Terencio Varo había sido hijo de un carnicero; Cayo Mario fue hijo de un carpintero; Marco Porcio Catón procedía de labradores, al igual que el cónsul Marco Atilio Régulo. En todo caso, y centrándonos en el asunto que nos ocupa, al extenderse entre la población no noble la costumbre de adoptar escudo de armas, diversas corrientes doctrinales iniciarán una polémica sobre la capacidad para asumir armas.

La existencia de una nobleza paralela o al margen de la sangre, será postulada desde el terreno filosófico: Así, Dante, en el Libro IV, cap. XX y XXI de *Il Convivio* defiende un concepto de «nobleza filosófica» basado en las virtudes del alma. Pero sobre todo desde el terreno jurídico y político, juristas italianos como Accursio, Bártolo de Sassoferrato, Baldo de Ubaldo o Cino de Pistoia defendían la idea de una «nobleza política», es decir, concedida exclusivamente por el príncipe en recompensa a los servicios militares, administrativos o científicos¹¹³ prestados a la república. Precisamente debemos al mencionado Bártolo de Sassoferrato (1314-1359), profesor de leyes en Pisa y Perugia, un breve tratado titulado *De insigniis et armis*¹¹⁴ sobre el derecho a asumir armas, divisas y escudos, y otro titulado *De nobilitate*. Partiendo de la conocida división tripartita del derecho en *ius naturale*, *ius gentium*, *ius civilis*, juristas como Bártolo, opinaban que no existe una única nobleza basada en el linaje de la sangre, sino tres clases: la nobleza teológica (otorgada directamente por la gracia de Dios); la nobleza mo-

¹¹³ A mediados del siglo XIII, Alfonso X se hacía eco de la doctrina del *ius commune* por la que los que alcanzaran el grado de maestros y enseñaran el derecho durante veinte años «deven aver honrra de condes» y gozar de privilegios y exenciones fiscales y militares. Alfonso X: «E por ende los Emperadores que fizieron las leyes otorgaron privilejo a los maestros de las escuelas en quatro maneras. La una, ca luego que son maestros han nome de maestros e de cavalleros, e llamaronlos Señores de leyes (...) e despues que ayan veynte años tenido escuelas de las leyes deven aver honrra de condes (...) E por ende tenemos por bien que los maestros sobredichos ayan en todo nuestro señorio las honrras que de suso diximos, asi como la ley antigua lo manda (...) que deven ser quitos de pecho e non son tenidos de yr en hueste nin en cavalgada, nin de tomar a otro oficio, sin su plazer» (*Segunda Partida*, Tit. XXXI, ley VIII).

¹¹⁴ Bartolo de Sassoferrato, *De insigniis et armis*, edición a cargo de Mario Cignoni, Firenze, 1998. Jesús D. Rodríguez Velasco, «El *Tractatus de insignias et armis* de Bartolo y su influencia en Europa (con la edición de una traducción castellana cuatrocentista)», en *Emblemata. Revista Aragonesa de Estudios Heráldicos*, 2 (1996), pp. 35-70.

ral (otorgada por los hombres) y una tercera clase, la «nobleza civil o política» que concede el príncipe. Por tanto, al identificar la nobleza con la idea genérica de dignidad, se rompía la asociación exclusivista entre nobleza y linaje. Pero además, dado que las armas no conferían dignidad alguna sino que representaban o mostraban la dignidad de quien las portaba, defendía el derecho privado de cualquier hombre «sea noble o popular» a asumir armas «por su propia autoridad» de modo que «las tales señales pertenecen a cada uno» (*Tractatus de insigniis et armis* 2) sin más limitaciones que el respeto a ciertos usos¹¹⁵. En suma, se trataba de una costumbre permitida (o no expresamente prohibida) que se había hecho extensiva a los municipios, las corporaciones de oficios y a los mismos artesanos. En rigor, la obra de Bartolo se integra en la tradición jurídica del *ius commune* que, llevada al terreno de la teoría política, implicaba la supremacía del monarca frente a las aspiraciones descentralizadoras, inmovilistas y feudalizantes de la nobleza de linaje. Concretamente, al preconizarse el derecho del príncipe a conceder títulos de nobleza o dignidades por méritos civiles a personas no vinculadas a un linaje, con ello se reconocía al príncipe un formidable instrumento para moldear una clase nobiliaria a la medida de sus necesidades y, a la vez, mermar el poder de la díscola nobleza de linaje. Ciertamente, ya existía toda una tradición anterior auspiciada por el mismo Papa para legitimar el movimiento cruzado y, más concretamente, una *nueva* concepción de la caballería. Recuérdesse la obra de San Bernardo de Claraval, de significativo título; *Liber ad Milites Templi de Laude Novae Militiae*¹¹⁶.

Como era de suponer, tal libertad para asumir armas fue rechazada en los ambientes cercanos a la alta nobleza dado que se consideraba que las armas no representaban la dignidad de una persona sino únicamente su estatuto nobiliario. En España uno de los primeros autores que intervino en este asunto fue Rodríguez del Padrón. Sobre

¹¹⁵ Por ejemplo, argumentaba que ningún herrero o fabricante de papel tiene derecho a copiar la marca de otro más prestigioso para cobrar más caras sus manufacturas. La marca es propiedad del artesano y, como tal bien, puede ser transmitido a sus herederos por derecho de sucesión o introducir pequeñas variantes que sirvan para distinguir a sus sucesores (*Tractatus* 8)

¹¹⁶ Vid. Javier Alvarado, «En torno a los orígenes de las Ordenes Militares en Occidente», en *Hidalguía*, 318 (2006), pp. 633-652.

el año 1440 escribía *Cadira del Honor* para defender la tesis de que las armas heráldicas son privilegio exclusivo del linaje. Admitía que el monarca pudiera otorgar títulos de dignidad (nobleza), pero eso no confería a sus titulares el derecho a usar un escudo de armas. Eso solo era posible si se daban otras condiciones¹¹⁷. En apoyo de las tesis bartolistas y para refutar las tesis de Rodríguez del Padrón y sus epígonos, Diego de Valera escribiría hacia el año 1441 *Espejo de la verdadera nobleza*¹¹⁸. Allí defenderá que la nobleza civil (o hidalguía) «es una calidad dada por el príncipe» en reconocimiento a la dignidad de una persona: «Dignidad es una calidad ayuntada a la persona, la qual le da alguna preeminencia... En otra manera: dignidad es una

¹¹⁷ «La verdadera nobleza requiera quatro dignidades es a saber, abtoridad del príncipe o del principado, claridad de linaje, buenas costumbres e antigua riqueza; las quales no pueden concurrir todas en aquel que nuevamente faze noble el príncipe o el principado» (Juan Rodríguez del Padrón, *Obras*, ed. César Hernández Alonso, Madrid, 1962, pp. 268-269). Fernando de Mexía adoptaba una postura parecida en su *Nobiliario vero* (Sevilla, 1492); la nobleza no es consecuencia de la dignidad de una persona sino que procede de la pertenencia a un linaje. Autores como Juan Arce de Otalora negaban que el monarca pudiera otorgar la verdadera nobleza dado que ni la virtud ni la voluntad real pueden «mejorar la sangre de un plebeyo» (*Summa nobilitatis Hispaniae*, Granada, 1559, fol. 45). La nobleza no se adscribe a una persona sino a un *linaje*; la dignidad aumenta la nobleza, pero no la crea. En consecuencia, como la dignidad no hace nobles, las concesiones de títulos nobiliarios por parte del príncipe solo otorgan dignidad; es necesario esperar a que su portador adquiera linaje por el transcurso de, al menos, cuatro generaciones; «el plebeo o pechero o villano no se puede ser limpio ni purgado por via del principio de su nobleza fasta el quarto grado en el qual es hidalgo. En el qual grado es alinpiado de la vileza del linaje»; Fernando de Mexía, *Nobiliario vero*, Sevilla, 1492, Libro II, cap. 23.

¹¹⁸ Diego de Valera, *Espejo de verdadera nobleza*, en Mario Penna (ed.), *Prosistas castellanos del siglo xv*, vol. I (Biblioteca de Autores Españoles, 116) Madrid, 1959, p. 92. Diego de Valera se hallaba en Praga acompañando al emperador Alberto II cuando en una cena Ulrique de Cilli manifestó que el rey de Castilla no podía ostentar ya sus armas porque los portugueses le habían arrebatado el pendón real en la batalla de Aljubarrota (1385). Diego de Valera replicó muy ofendido que era bien sabido «que en las armas se hace tal diferencia, que o son de linaje o son de dignidad: si son de dignidad, en ninguna manera se pueden perder, salvo perdiendose la dignidad por razon de la qual las armas se traen, como lo nota Bartolo en el tratado De insignis et armis» de modo que el rey de Castilla, aunque «perdiere una batalla en que le fue tomada su vandera, no perdio su dignidad». La discusión concluyó cuando el emperador dijo que «Diego de Valera decia la verdad»; en *Crónica de Juan II*, en *Crónicas de los Reyes de Castilla*. II, versión de Galíndez de Carvajal, ed. de Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, 68, Madrid, 1953, p. 533 b.

calidad que faze diferencia entre el noble y el plebeyo, y ésta es nobleza, segunt dicho es»¹¹⁹. Por otra parte, el escudo heráldico no estaba reservado a la nobleza de sangre, pero tampoco estaba reservado a todo aquel a quien el soberano reconociera una especial dignidad, porque los emblemas heráldicos no eran necesariamente portadores de ella. En consecuencia; «Pues a cada uno es lícito tomar nombre qual le plazze, no menos puede tomar armas o señales a su voluntad, con tanto que non sean de otro,... E que las armas pueda tomar cada uno, con tanto que no sean de otro, esto vemos en común costunbre, mayormente en Alemania y en Francia, donde todos los ciudadanos toman armás a su plazer, las quales pintan en sus casas y en las iglesias donde son parrochianos. Y aun en Castilla vemos esta costumbre guardarse, ca muchos de los plebeos toman armas quales quieren»¹²⁰. En 1497, Hugues de Salve imprimió la traducción francesa del tratado de Valera bajo el título de *Le gouvernement des princes, le trésor de noblesse et les fleurs de Valère le Grand*, contribuyendo a difundir la doctrina sobre la plena capacidad heráldica de cualquier persona libre.

En rigor, este debate ya nacía bastante devaluado en la medida en que, desde hacía más de un siglo, las ciudades venían utilizando sus particulares emblemas heráldicos que enmarcaban en un escudo redondo u oval para distinguirlo del escudo militar terminado en punta propio de la nobleza. Por extensión, algunas corporaciones de oficio y sus integrantes también asumían «armas» sin apenas oposición por parte del legislador. Aunque en algunos países como Inglaterra (1417), Saboya (1430) o Portugal (1466) se aprobaron disposiciones restrictivas sobre el uso del escudo heráldico, en el resto de Europa venía siendo una práctica consentida y relativamente usual. En Francia, Honoré Bonet (o Bouvet) explica en su *Arbre de batailles*, escrito entre los años 1386 y 1389, que su padre adoptó como emblema heráldico un escudo con una vaca y tres estrellas «porque le gustaba mucho» el significado de su verdadero apellido¹²¹. En 1615 Luis XII

¹¹⁹ Diego de Valera, *Espejo de verdadera nobleza*, cit., p. 98a.

¹²⁰ Diego de Valera, *Espejo de verdadera nobleza*, cit., p. 109a- 109b.

¹²¹ Martín de Riquer, *Heráldica Castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1986, p. 22 y ss.

creará el Juez general de armas de Francia y poco después Luis XIV, dispondrá la obligatoriedad de pagar una tasa y de inscribir en un registro general las armerías para hacer uso de ellas. Tales medidas no iban encaminadas a limitar el uso de los emblemas heráldicos sino a recaudar tributos. Tal permisividad también existió en España¹²², cuya disposiciones limitativas se refieren no al uso de escudos en sí, sino solo a la simulación de nobleza mediante la imitación de armerías ajenas¹²³. En última instancia, la «democratización» de las armerías obligó a buscar otra fuente de legitimación y de autenticidad de los escudos que no fuera accesible a todos; la autoridad real. La nobleza acudía al monarca para que les reconociera o concediera armas propias. Seguidamente, gremios, cofradías y personas ajenas a la nobleza acudirían también al monarca para que les fuera reconocido el privilegio de asumir «armas». En definitiva, en tanto que el emblema heráldico se considerase una «marca de honor» y, por tanto, una merced preciada, había de intervenir la autoridad real para otorgarla o reconocerla¹²⁴. No siendo así, el escudo heráldico era visto como una fabulación pretenciosa de su portador¹²⁵.

¹²² Los argumentos de uno de los partidarios de esta postura, Juan Rodríguez de la Cámara, puede verse en Jaime Bugallal y Vela, «La capacité et la science héraldiques au xve. siècle en Espagne. Le point de vue d'un gentilhomme espagnol de l'époque», en *Les armoiries non nobles en Europe: XIIIe.-XVIIIe. siècles* (Actas del III coloquio internacional de Heráldica), París, 1986, pp. 13-20.

¹²³ Sobre esta cuestión vid. Faustino Menéndez Pidal, *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1993, pp. 116 y 117.

¹²⁴ Faustino Menéndez Pidal, *Los emblemas heráldicos...*, cit., pp. 117 y 118.

¹²⁵ Existió otro debate paralelo a éste pero de consecuencias mucho más perniciosas en todo semejante a las discusiones escolásticas sobre la dependencia del *ius civilis* respecto al *ius naturalis*. Surgió cuando la Teología y el concepto de «nobleza teológica» se impuso sobre el Derecho y el concepto de «nobleza civil». Según esta corriente de pensamiento, la nobleza era el estado natural del hombre en el paraíso terrenal. Tras la expulsión del Paraíso, el hombre habría perdido ese estado de pureza originaria, pero podía recuperarla en la medida en que volviera sus pasos hacia Dios. Aunque el bautismo lavaba el pecado original, únicamente los méritos acumulados a lo largo de la vida permitían recuperar el estado de nobleza primigenia (Gracia). Las consecuencias jurídicas, sociales y económicas de esta curiosa idea no se dejaron esperar; alcanzar el *status* nobiliario no era solamente una forma de eludir impuestos, sino que ahora además era el reconocimiento público de la recuperación de la Gracia. Fernando de Mexía afirmaba que Dios «crió todas las cosas buenas e al

XII. LOS SIGNOS DE LOS MAESTROS CANTEROS COMO «MARCAS DE HONOR»

La consideración de las marcas del maestro cantero como «marcas de honor» responde en buena medida a un fenómeno de imitación de los escudos de armas de las casas nobiliarias que, tiempo atrás, había dado origen al desarrollo de la ciencia heráldica y a todo un universo de «leyes» o normas sobre el correcto uso de emblemas, piezas, muebles, colores o esmaltes, particiones, etc. La utilización de signos o emblemas es antiquísima porque forma parte del lenguaje no verbal del hombre. En Europa, ciertamente, ya Hesíodo describe los dibujos del formidable escudo de Heracles. También Tácito alude a los «*scuta tantum lectissimus coloribus distinguunt*» de los germanos (*Germania*, 6) y Ammiano Marcelino menciona los «*scuta insignia*» (26, 12) de los Cimbrios. En este sentido, la heráldica no es más que una modalidad de esta tradición cultural¹²⁶ que en el occidente europeo medieval adquirió alcanzó el rango de *sistema*¹²⁷ debido a su extraordinaria difusión y aceptación entre la nobleza. Más

onbre noble» y que como «por el pecado fue perdida toda la nobleza» (Fernando de Mexía, *Nobiliario vero*, Sevilla, 1492, Libro I, cap. 54), solo le cabe recuperarla mediante un «camino de perfección». En 1621, Bernabé Moreno de Vargas defendía que la potestad de ennoblecimiento otorgada por el rey devolvía al hombre su «nobleza primera» (*Discursos de la nobleza de España*, Madrid, 1621), a modo de *restitutio in natalibus*. Consecuentemente, cuanto más antiguo y limpio fuera el linaje nobiliario, mayor sería la presencia de la Gracia en todos y cada uno de sus miembros y, por tanto, más cerca estaban de la salvación del alma. Una de las pintorescas consecuencias de esta idea fue la proliferación de las *Genealogías* nobiliarias como medio de probar socialmente su limpieza de sangre y su cercanía a Dios. Por imitación, las ciudades redactaban también sus «Genealogías» con el fin de que la antigüedad de su fundación y el valor de algunos de sus «hijos» ilustres contribuyeran a demostrar la «nobleza» o *Gracia* del Municipio.

¹²⁶ Vid, William Smith Ellis, *The Antiquities of Heraldry*, Londres 1869, que defendía la tesis de que la heráldica europea procedía directamente del universo emblemático de la antigüedad.

¹²⁷ Los primeros repertorios de emblemas heráldicos o armoriales datan de mediados del siglo XIII; vid. Michel Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, 1979 y más específicamente «Origine, apparition e diffusion des armoiries: essai de bibliographie», en *Les origines des armoiries, IIe Colloque international d'héraldique*, Bressanone-Brixen, 1981, Paris, 1983, pp. 97-104.

concretamente, se ha pensado que el origen y difusión de tales emblemas se explica en la necesidad militar de distinguir el yelmo de los nobles que intervenían en la batalla¹²⁸. En efecto, en sus inicios (siglos XII y XIII) las armerías eran simples distintivos que no se planteaban recordar o representar ningún hecho heroico o memorable. Ciertamente, algunos emblemas heráldicos fueron concebidos con un sentido religioso, mágico, fantástico o puramente simbólico («armas parlantes»), pero tales pautas de diseño no pueden generalizarse al resto del panorama heráldico medieval ni constituir la única explicación sobre su origen¹²⁹. Es solo a partir del siglo XIV cuando los emblemas heráldicos son asociados a hazañas portentosas y ejemplares de su portador de modo que, de alguna manera, vendrían a mostrar un retrato social o *curriculum* de los miembros de ese linaje. Se hablará así de la heráldica como ciencia o *jurisprudencia heroica*, piezas memorables y, en definitiva, las armerías se considerarán como «marcas de honor»¹³⁰.

Volviendo al tema que nos ocupa, en la Baja Edad Media, los maestros de diversas corporaciones de oficios comienzan a «asumir armas» al colocar una marca geométrica o signo personal dentro de un escudo. Es el caso de los herreros, armeros, plateros, talladores de madera, grabadores, impresores, boneteros, fabricantes de papel, pintores, tintoreros (Ilustración 40), etc. Con el tiempo, algunos maestros artesanos no ha-



ILUSTRACIÓN 40:
Emblema de Matias Wetzel,
tintorero de París (1512).

¹²⁸ Matizando esta tesis tradicional de D. L. Galbreath, *Manuel du Blason*, Lausanne, 1942, pp. 24-43, puede consultarse Faustino Menéndez Pidal, *Los emblemas heráldicos*, cit., pp. 48-54. Sobre la evolución histórica de diversos aspectos del lenguaje heráldico vid. del mismo autor, Madrid, 1999.

¹²⁹ Es el caso de obras tales como Robert Viel, *Les origines symboliques du blason*, París, 1972; Christian Jacq y Patrice de la Perrière, *De sable et d'or, Symbolique héraldique, l'honneur du nom*, París, 1976.

¹³⁰ Sobre esto vid. Faustino Menéndez Pidal, *Los emblemas heráldicos...*, cit., p. 25 y ss.

cían más que imitar o adoptar la propia costumbre de su Corporación que previamente había obtenido, por vía de hecho o de derecho, un escudo propio, dado que se entendía que el reconocimiento de «dignidad» que implicaba el uso del escudo por parte de la Corporación, también les confería a todos ellos individualmente considerados, una cierta «dignidad» que les facultaba para «blasonar», a su vez, su marca personal.

Respecto a las marcas de honor de tipo geométrico, su difusión se produce en centroeuropa durante los siglos XIV y XV hasta el punto de constituir una verdadera seña de identidad de las corporaciones de oficios en cuanto que representaban la *dignidad* incorporada a la maestría de ciertos oficios y, en general, el *honor* del denominado *tercer estamento*. Disponemos de ejemplos en los que tales escudo de armas personales aparecen junto a (aunque en menor tamaño y por debajo) los escudos nobiliarios. Es el caso del honorable Glazius, cocinero o mayordomo del Duque Alberto III de Baviera († 1460) y de su esposa Ana de Brunswick († 1474) que, con motivo de sufragar unas misas por el eterno reposo de sus patronos, fue representado orando y arrodillado bajo su escudo personal, situado a su vez bajo los escudos del duque y su mujer (Ilustración 41).

De la misma manera, los maestros de obras centroeuropeos inician muy tempranamente la costumbre de asumir armas situando su marca geométrica personal dentro de

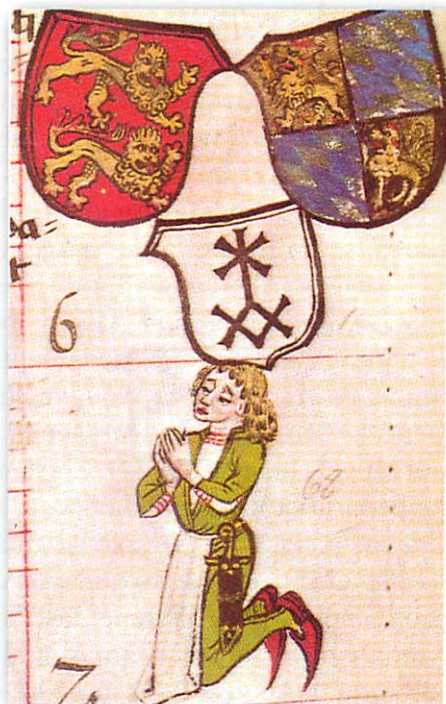


ILUSTRACIÓN 41:

Escudo con signo geométrico del mayordomo Messire Glazius bajo los escudos del Duque Alberto III de Baviera († 1460) y de su esposa Ana de Brunswick († 1474) (Libro necrológico del monasterio franciscano de Santa Ana de Munich).

un escudete que dejará esculpido o pintado en las Iglesias y edificios civiles en los que trabajaba, en sus lápidas funerarias, epitafios, apoteosis, etc. Así, por ejemplo, en la torre de la Iglesia de la Santa Cruz de Allendorf (Alemania), uno de los maestros de obras grabó en 1476 su «marca de honor». Igualmente, en la Iglesia de San Valentín en Steyr (Austria), se encuentra la tumba del arquitecto Wolfgang Tenc (1440-1513). La lápida le representa arrodillado junto al Cristo crucificado y bajo la advocación de los Cuatro santos Coronados, patronos de los canteros, y frente al escudo de la Bauhutte de Viena. Significativamente, al pie de la cruz, en lugar de la imagen usual del cráneo de Adán, aparece el escudo y marca del maestro Tenc (Ilustración 42). Todo el conjunto es una muestra iconográfica del prestigio social alcanzado por algunos maestros de obras. Igualmente, el epitafio del maestro cantero Adam Fiebigk burilado en 1605 en la Iglesia de San Cristóbal en Breslau (Alemania) es otro ejemplo de lo antedicho (Ilustración 43). El maestro de obras seguía siendo enterrado con todos los honores en la Iglesia junto a las autoridades eclesiásticas y demás hombres prominentes de su tiempo. En algunos casos situaban ostensiblemente su marca sobre la puerta de la Iglesia tal y como puede verse en la iglesia de San Esteban construida a fines del siglo xvi en Osterwieck (Alemania). También encontramos la marca del arquitecto ocupando el rosetón de la clave de bóveda, lugar tradicionalmente reservado a una de las Personas de la Santísima Trinidad, a personajes bíblicos o santos; es el caso de la Wolfgangkirche del siglo xvi en la localidad de Hoheneck, cerca de Stuttgart, cuyo escudo aparece, además, sostenido por un ángel (Ilustración 44). En el siglo xviii algunos arquitectos forman parte de la aristocracia de la época, adoptando los usos y costumbres de la alta sociedad. Uno ejemplo singular de esto lo protagoniza Elias Hungenel (1681-1755), arquitecto que intervino en la construcción de importantes obras como la Karlskirche, los Palacios de Belvedere y otros edificios de Viena y cuyos hijos encargaron al pintor Raja Schwan-Reichmann un cuadro con la Apoteosis de su padre en el que aparece su marca personal en la parte inferior izquierda.

El escudo con la «marca de honor» será empleado incluso como sello para ser estampado en los contratos y demás documentos en los que interviene el maestro en calidad de tal. Es el caso del sello con la marca de Ulrich von Ensingen, arquitecto de la catedral de Estrasburgo en el siglo xv (Ilustración 45).

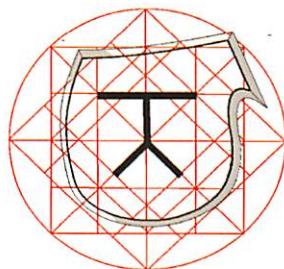
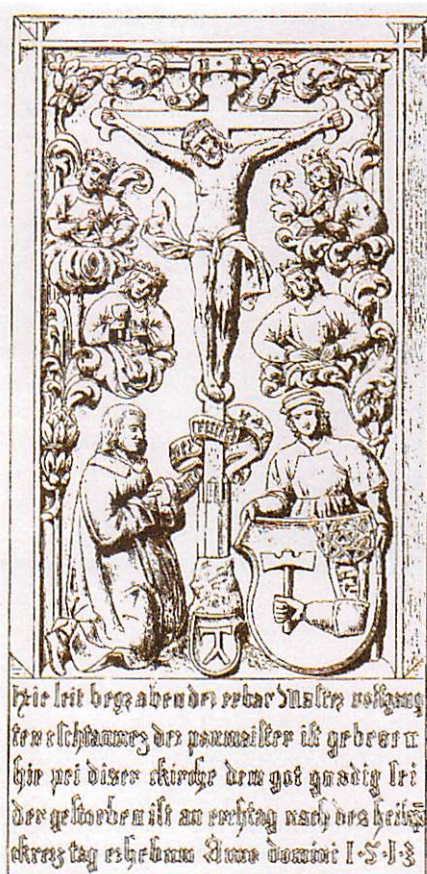


ILUSTRACIÓN 42:

Lápida de la tumba del maestro de obras Wolfgang Tenc (1440-1513) en la que aparece arrodillado bajo el Cristo crucificado y los Cuatro santos Coronados. Al pie de la cruz aparece su escudo y marca (Iglesia de San Valentín en Steyr, Austria).

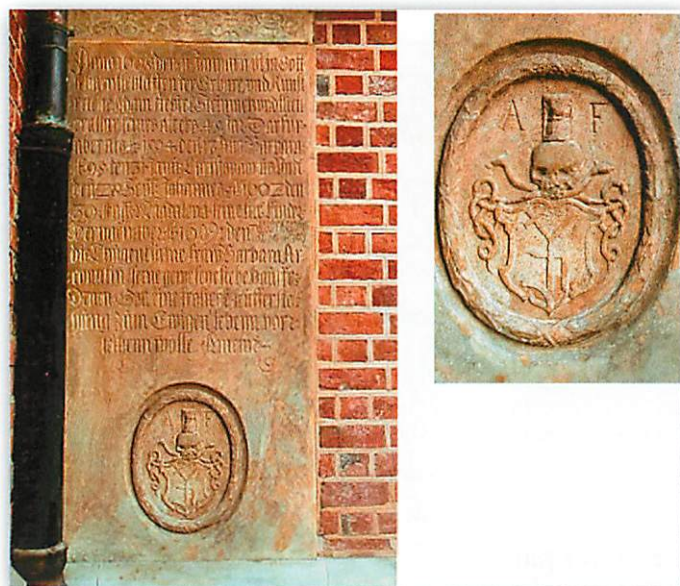
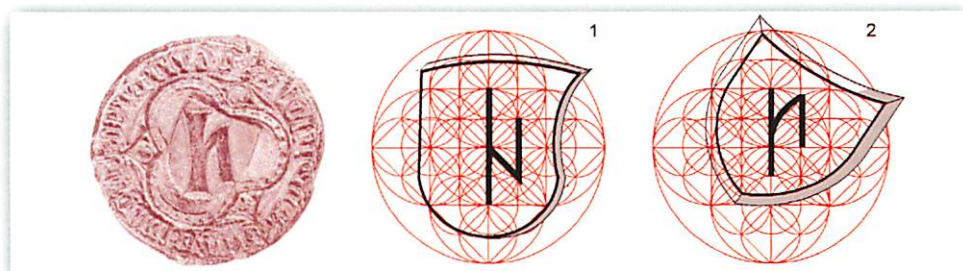


ILUSTRACIÓN 43:
Epitafio del maestro
cantero Adam
Fiebigk fallecido en
1605 (Iglesia de San
Cristobal, Breslau,
Alemania).



ILUSTRACIÓN 44:

Marcas heraldizadas de maestros de obras en el dintel de la puerta de la Iglesia de San Esteban de Osterwieck, Alemania (siglo XVI). Marca de un maestro de obras del siglo XV en el rosetón de la Wolfgangkirche-Hoheneck (Stuttgart).

**ILUSTRACIÓN 45:**

Sello con la marca heraldizada del maestro de obras de la catedral de Estrasburgo Ulrich von Ensingen. Escudo y marca sobre red cuadrilobular de Heinrich von Ensingen, maestro de obras en Ulm en 1387 y de Ulrich von Ensingen, maestro de obras en Ulm y Estrasburgo († 1419).

Conviene recordar que en España, las señales sin escudo se utilizaron muy pronto como *signum* para validar documentos. Tenemos ejemplos de Fernando II de León en 1157, Sancho VII de Navarra en 1194. En pocos años ya aparecen sellos con el escudo de armas. Los primeros sellos de este tipo aparecen en Francia en 1178 de donde se extiende la práctica hacia Cataluña y el resto de España a partir de 1187¹³¹. Los concejos adoptan prontamente la costumbre de incluir su *signum* en el sello concejil, pero no lo representan dentro de un escudo hasta el siglo XIV y, además, cuando lo hacen adopta la forma circular¹³². En el siglo XIV el uso de escudos heráldicos por parte de las ciudades ya se encuentra extendido en España. Las familias más prominentes de la villa adoptan esa forma circular para sus escudos heráldicos pero también adoptarán la forma usual de escudo rectangular terminado en punta.

¹³¹ Vid. José Rius Serra, «Las suscripciones de los nobles en los documentos catalanes de la Edad Media», en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Gesammmelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 5, Münster in Westfalen, 1930, pp. 452-457.

¹³² Salvo excepciones en las que se recurre a un artificio. Así, Faustino Menéndez Pidal, *Los emblemas heráldicos...*, cit., p. 72 da cuenta de los sellos de los Concejos de Escalona y Cuellar del siglo XIV en los que, para que el emblema concejil pudiera adoptar la forma de escudo rectangular terminado en punta usual de la nobleza, la corporación aparece personificada mediante un alférez o adalid para que pudiera embrazarlo.

XIII. LAS BRISURAS EN LAS MARCAS DE CANTERO

Los usos heráldicos medievales determinaron que el primogénito del rey y demás descendientes, no podían llevar las mismas armas reservadas a su padre. Supuestamente, esto podría deberse a la necesidad de distinguir en el combate a los miembros de la familia real. De esta manera, como el heredero y sus hermanos menores se veían obligados a introducir en sus escudos una modalidad que revelara que no eran cabezas de familia, se introdujo la costumbre de alterar, modificar o «briser les armes» (romper o cortar las armas) del cabeza de linaje. Una de las más antiguas formas de brisura consistía en sobreponer a las armas plenas una pequeña pieza rectangular denominada «lambel» por su apariencia de rastrillo. El *lambeo* como brisura está documentado desde 1190/1195 y aunque no existen reglas generales al respecto, todavía algunas casas reales europeas brisan el escudo del heredero con un lambel en la parte superior (jefe) del escudo¹³³. Así, en Inglaterra el príncipe de Gales brisa las armas reales con un lambeo de plata y sus hermanos menores añaden al lambel otras piezas que los distingan del príncipe heredero. Es el caso de la casa real española (Ilustración 46) o de la casa real portuguesa (Ilustración 47). Estos usos fueron prontamente imitados por la nobleza de cada reino, aunque nunca se alcanzaron criterios fijos. En España, Mariana de Austria, como regente del reino y en nombre de Carlos II determinó, por privilegio de 18 de junio de 1668 que se siguiera la costumbre de brisar establecida en la obra «jurisprudencia heroica», es decir, sucesivamente mediante lambel, creciente, estre-



ILUSTRACIÓN 46:

Escudo oficial del Príncipe de Asturias con lambel en jefe.

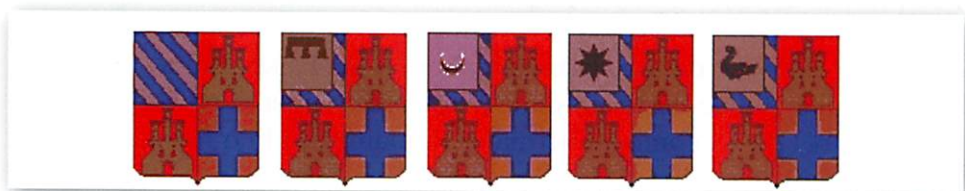
¹³³ Vicente de Cadenas y Vicent, *Fundamentos de Heráldica. Ciencia del Blasón*, Madrid, 1994, pp. 155-157.

**ILUSTRACIÓN 47:**

Brisuras tradicionales de la familia real portuguesa.

lla, mirlo, anillete y lis (Ilustración 48). En determinadas casas reales, la bordura fue también empleada como brisura para distinguir las armas de un personaje de determinado linaje de las armas plenas que utilizaba el cabeza de familia¹³⁴. Esta costumbre, apenas empleada en la heráldica castellana, es frecuente en heráldica catalana.

La consideración de las marcas de cantero como «marcas de honor» llevó a muchos talleres a imitar otros usos típicos del arte y ciencia heráldica nobiliaria como por ejemplo, la brisura y, en definitiva, a configurar sistemáticamente el fenómeno del diseño de las marcas de cantero. En efecto, era frecuente que el hijo aprendiera del padre el arte del oficio y que, incluso, heredara su marca para simbo-

**ILUSTRACIÓN 48:**

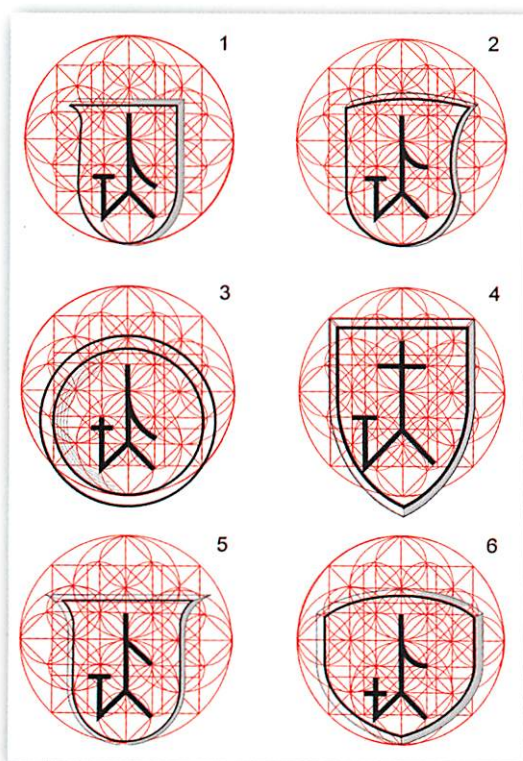
Sistema de brisuras usuales en las casas nobiliarias europeas mediante lambel, creciente, estrella, mirlo...

¹³⁴ Martín de Riquer, *Heráldica catalana desde l'any 1150 al 1550*, Barcelona, 1983, vol. I, p. 239.

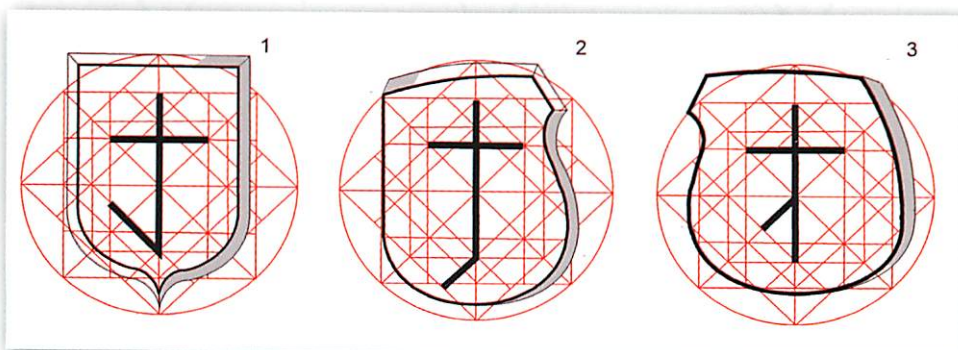
lizar que el arte, la ciencia y experiencia del progenitor era transmitido a su descendencia. La lectura social de esta costumbre era que la marca representaba el prestigio de un linaje de maestros del oficio, de modo que cuanto más antiguo fuera el linaje y más conocimientos acumulara, mayor sería la garantía del éxito de la obra encargada.

En tales casos, por imitación de la costumbre nobiliaria de brisar el escudo de armas, es decir, de añadir una pequeña variación al escudo de armas del padre para distinguir las diversas ramas del mismo linaje, los maestros canteros comenzaron a brisar sus marcas¹³⁵ para distinguir las diversas generaciones y ramas de la misma familia. La lámina o plancha 69 de la obra de Rziha muestra algunos ejemplos significativos. Así por ejemplo, la marca de Hanns Böblinger, maestro de obras en Esslingen († 1482) pasará a sus cinco hijos, previo un pequeño retoque; Marx, hijo segundo y maestro en Esslingen († 1492); Mathäus, hijo tercero y maestro en Esslingen († 1505); Lux, cuarto hijo y maestro en Constanza († 1502) y Nisi, quinto hijo y maestro en Esslingen († 1515). A su vez, el hijo de Mathäus, bautizado Hanns como su abuelo paterno, maestro en Bopfingen († 1515) heredará la marca basada en una retícula cuadrilobular de su padre brisándola con ligeras variaciones (Ilustración 49). Otro ejemplo de transmisión y brisura de la «marca de honor» durante tres generaciones es el de la familia Roritzer. Conrad Roritzer († 1480), su hijo Mathias († 1495) y su nieto Wolfgan († 1514). Estos maestros radicados en Ratisbona utilizaron una marca basada en la retícula ad quadratum cuyo elemento común era una cruz que en cada generación era brisada en su parte inferior derecha con un pequeño trazo (Ilustración 50). Disponemos también de algunos ejemplos de brisuras de maestros canteros de los siglos XVI a XVIII que desarrollaron su labor en los Países Bajos. Es el caso de la familia Boulle de Ecaussinnes, maestros canteros en Gante: Tanto Jacquemart (1561), como su hermano Romain o su hijo Grégoire (1583) tenían una parte común de la marca, el triángulo recto, que luego se desdobra para, finalmente, desplazarse hacia abajo (Ilustración 51). En la misma ciudad, las tres generaciones de la familia de maestros canteros

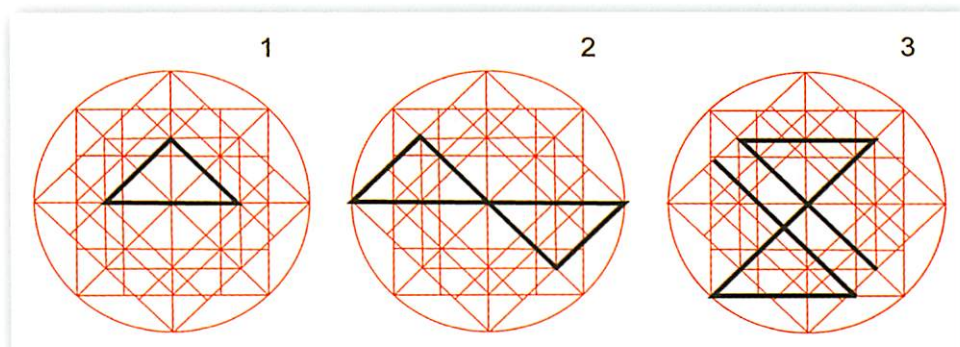
¹³⁵ Vid. José-Tomás Ramírez Barberó, «Las variantes de los signos lapidarios como brisuras heráldicas», en *Actas del Coloquio Internacional de gliptografía de Pontevedra*, Pontevedra, 1986, vol. I, pp. 145 y ss.


ILUSTRACIÓN 49:

Escudos y sistema de brisuras en la familia Böblinger sobre red cuadrilobular: 1) Hanns Böblinger, maestro de obras en Esslingen († 1482). 2) Marx, hijo segundo y maestro en Esslingen († 1492). 3) Mathäus, hijo tercero y maestro en Esslingen († 1505). 4) Lux, cuarto hijo y maestro en Constanza († 1502). 5) Nisi, quinto hijo y maestro en Esslingen († 1515). 6) Hanns, hijo de Mathäus, maestro en Bopfingen († 1515).

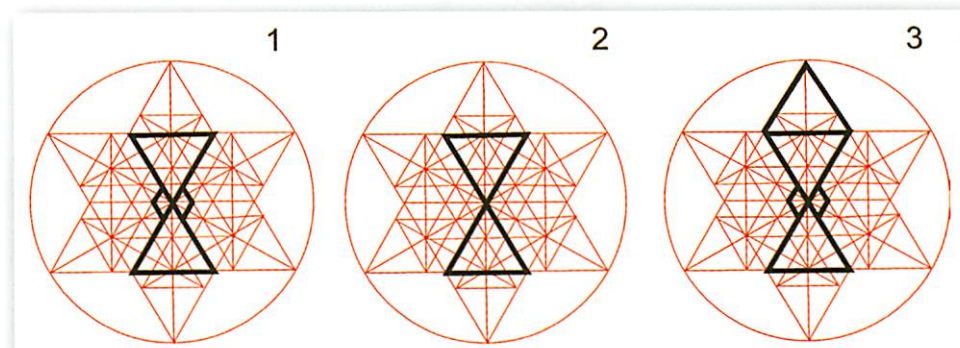

ILUSTRACIÓN 50:

Escudos y sistema de brisuras sobre red *ad quadratum* de 1) Conrad Roritzer († 1480), 2) su hijo Mathias († 1495) y 3) su nieto Wolfgan († 1514), maestros de obras en Ratisbona.

**ILUSTRACIÓN 51:**

Posibles brisuras *ad quadratum* de la familia Boulle de Ecaussinnes, maestros canteros en Gante: 1) Jacquemart (1561), 2) su hermano Romain y 3) su hijo Grégoire (1583).

Lechien utilizaba el diábolo como marca personal sobre la que se añaden o quitan elementos al pasarla de una generación a otra (Ilustración 52). Otro ejemplo es el de la familia belga Wincqz, originaria de Feluy y luego instalada en Soignies hacia 1720. Durante más de un siglo, las diversas generaciones de maestros canteros de la familia utilizaran la W, letra ini-

**ILUSTRACIÓN 52:**

Posibles brisuras de la familia Lechien, maestros canteros, en red *ad triangulum*.

¹³⁶ Estos y otros ejemplos de marcas brisadas en canteros de los Países Bajos de los siglos XVI a XVIII pueden verse en J-L. Van Belle, «Genealogie et Glyptographie», en *Actes du VII Colloque International de Glyptographie de Rochefort-sur-mer*, Paris, 1991, tomo I, pp. 256 y ss.

cial de su patronímico, como elemento común de su marca, a la que cada uno podía adosar la inicial de su nombre de pila (Ilustración 53)¹³⁶. Es difícil descubrir si había alguna regla general que estableciera un criterio de brisura en función del orden de sucesión filial o de parentesco. Al menos, la comparación de marcas no lo revela a pesar de algunos intentos poco representativos¹³⁷.

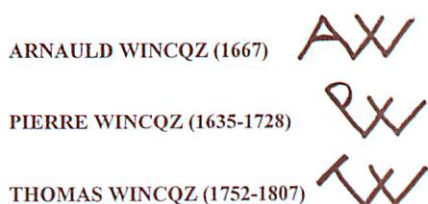


ILUSTRACIÓN 53:

Posibles brisuras en marcas de tipo onomástico de la familia Wincqz, maestros canteros de Gante.

XIV. ¿HUBO MARCAS RETICULARES DE CANTERO EN ESPAÑA?

Hasta el presente, ningún estudio se ha planteado si el método de creación de la marca del cantero a partir de una matriz fundamental estuvo vigente también en los reinos hispanos. No obstante, un examen superficial de los registros de signos publicados¹³⁸, nos lleva a sospechar tal origen en muchos de ellos.

¹³⁷ Es el caso de J-L. Van Belle, «Genealogie et Glyptographie», en Actes du VII Colloque International de Glyptographie de Rochefort-sur-mer, Paris, 1991, tomo I, pp. 256 y ss.

¹³⁸ Sobre gliptografía hispana V. Lampérez fue el primer historiador en ocuparse de ellas, *Historia de la Arquitectura Española en la Edad Media*. 2 vols., Madrid, 1908. Vid. también J.A. Martínez Prades, *Los canteros medievales*. Madrid, 2001; A. Álvarez Peña, *Simbología mágico-tradicional*. Gijón, 2002. Una magnífica recopilación de muchos de ellos fue publicada por J.A. Ferrer Benimeli, *Masonería, Iglesia e Ilustración*, Madrid, 1975, pp. 339-400. Y en la pp. 44 y ss. de dicha obra podrá consultarse la abundante bibliografía sobre el tema. En las *Recherches Glyptographiques* puede encontrarse también abundante información al respecto.

A modo de ejemplo, en los libros de Obra y Fábrica del año 1463 de la catedral de Toledo queda constancia de la firma autógrafa de los maestros de obras a modo de acuse de recibo de su salario. En muchos casos, el maestro de obras firmaba también con su marca de cantero (Ilustración 54). De esta manera tenemos identificadas¹³⁹, entre otras, las marcas de Pero Gutierres (un triángulo central con otros tres adosados a sus respectivos vértices), Ferrando Alvares (triángulo en cuyo vértice superior se adosan tres rombos), Diego Alfonso (rombo de cuyos extremos superior e inferior pende un triángulo equilátero), Antón Martines (letra M en forma de triángulo equilátero con línea que cierra la parte superior), Pedro de Utrillo (flecha en cuyos extremo inferior hay un triángulo y en la punta dos triángulos adosados), Lope de Villalobos (flecha vertical que atraviesa un triángulo equilátero en la base de dos cuyos laterales salen dos significativos trazos), etc. Lo significativo de tales signos es que todos ellos encajan únicamente y de manera perfecta en una retícula *ad triangulum* (Ilustraciones 55 y 56), por lo que hemos de sospechar que la práctica centroeuropea del diseño de marcas de cantero a partir de una *red geométrica fundamental* (*Steinmetzgrund*) había llegado ya a España. No se nos oculta que la principal objeción que cabría hacer a esta tesis es que la complejidad de algunas retículas es tal que cualquier marca o signo de cantería podría hacerse encajar en ella. A esto cabría replicar que los estudios de Franz Rhziha son suficientemente elocuentes sobre la existencia y aplicación de una retícula fundamental como medio de deducir las marcas de los maestros canteros del Taller. Y en lo que se refiere a las marcas toledanas del siglo xv, el estudio de su trazado evidencia que han sido deducidas de una red triangular simple y no compleja, lo que reduce, por no decir que elimina, las posibilidades de una coincidencia meramente casual. Bastaría con observar solo una de esas marcas, la del folio 267 vto. del Libro de Obra y

¹³⁹ Archivo de la catedral de Toledo, libros de Obra y Fábrica; el libro del año 1463 lleva la signatura OF 779. Vid. Ricardo Izquierdo Benito, «Noticias sobre los canteros de la catedral de Toledo en el siglo xv», en *Actes du colloque international de glytographie de Saragosse*, Zaragoza, 1983, pp. 557- 563. La costumbre de firmar con la marca de cantero era más habitual en Inglaterra, Bélgica, Francia y Alemania; vid. Jean-Louis Van Belle, *Dictionnaire des Signes Lapidaires. Belgique et Nord de la France*, Ciaco Ed. Bruxelles, 1984.

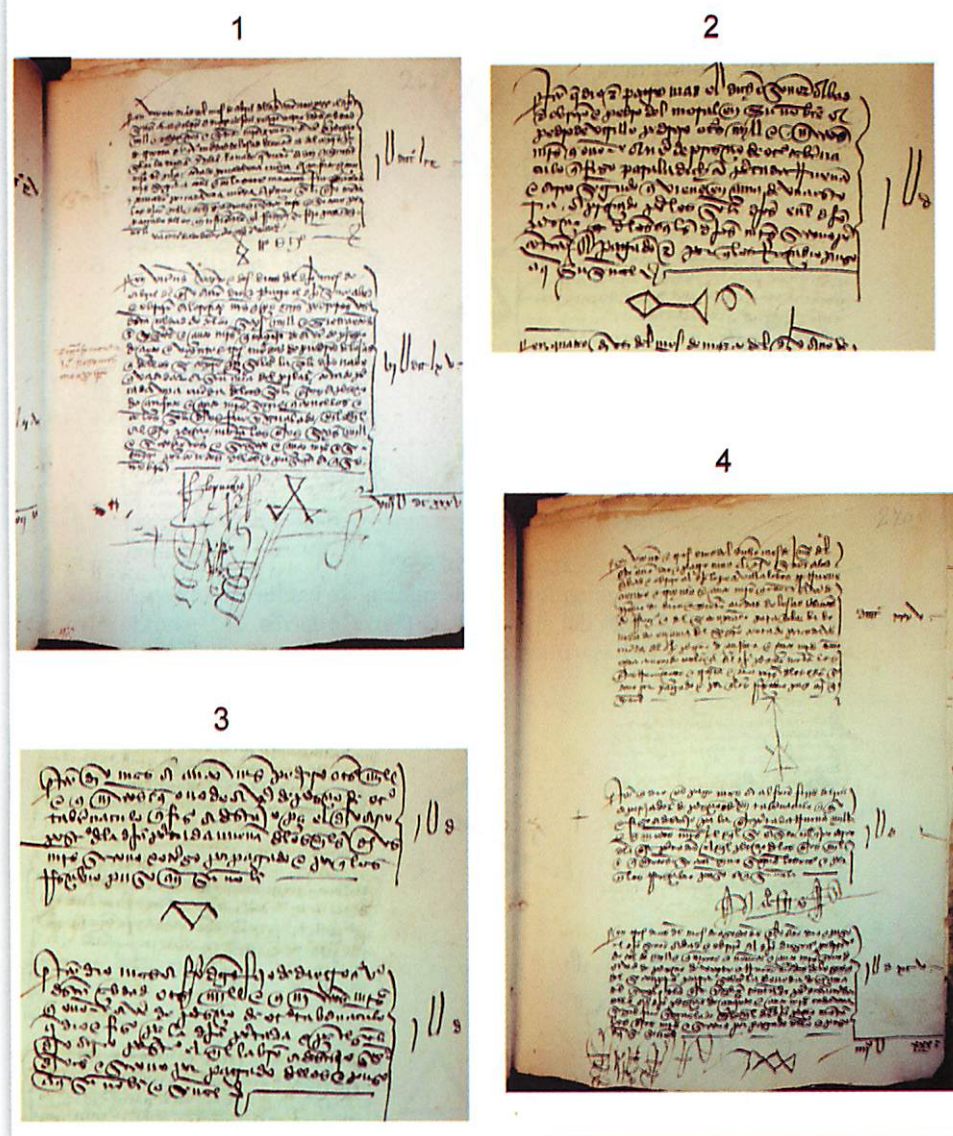


ILUSTRACIÓN 54:

Ejemplos de marcas de canteros en el Libro de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo del año 1463 (Archivo de la catedral, signatura OF 779): 1) Marcas de Diego Alfonso y Pero Gutierrez (fol. 267). 2) Marca de Pedro de Utrillo (fol. 264 vº). 3) Marca de Antón Martínez (271 vº) y 4) Marcas de Lope de Villalobos y Diego Alfonso (fol. 270).

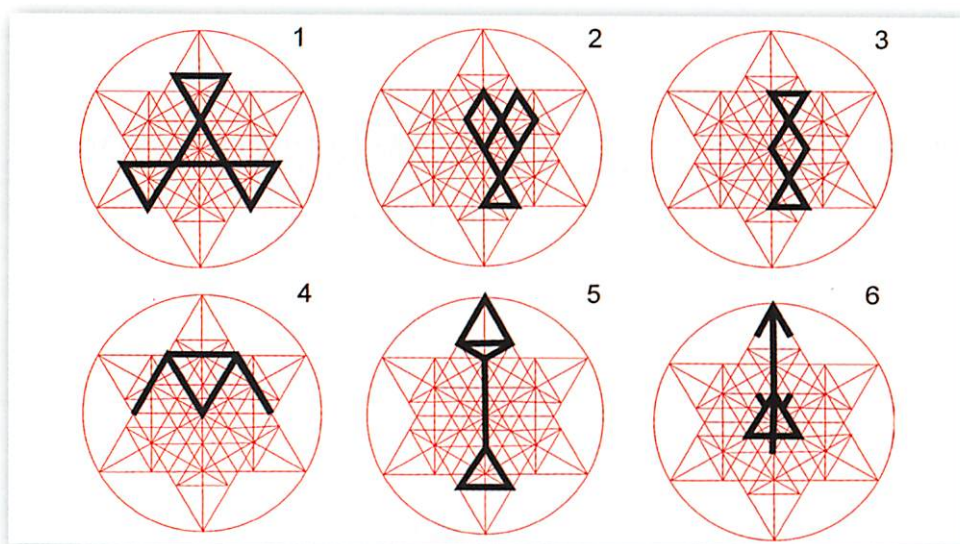


ILUSTRACIÓN 55:

Probable trazado sobre red *ad triangulum* de las marcas de canteros del Libro de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo del año 1463: 1) Pero Gutierres. 2) Ferrando Alvares. 3) Diego Alfonso. 4) Antón Martines. 5) Pedro de Utrillo. 6) Lope de Villalobos.

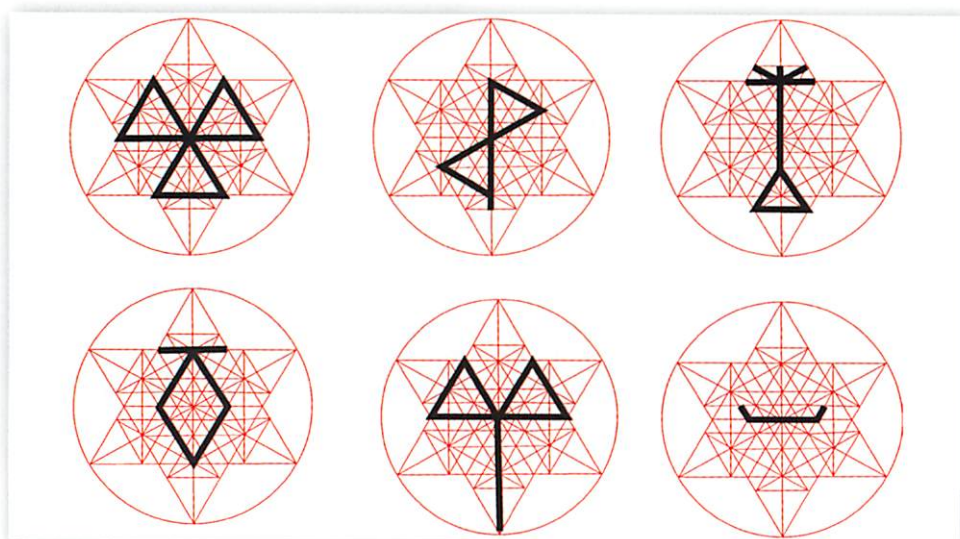


ILUSTRACIÓN 56:

Probable trazado sobre red *ad triangulum* de otras marcas de canteros de la catedral de Toledo.

Fábrica del año 1463 de la catedral de Toledo, para percatarse de que su arbitrario diseño y el aparentemente desgarrado trazo de las dos líneas que a modo de alas arrancan de los respectivos lados superiores del triángulo, solo ha podido ser configurado partiendo de una red *ad triangulum* preexistente. Esta marca, perteneciente al maestro cantero Lope de Villalobos (véase la marca nº 6 de la ilustración 55), *es una prueba rotunda, inequívoca y definitiva de que algunos talleres de España se basaban en redes geométricas para configurar las marcas de sus oficiales.*

Hasta ahora, los métodos de estudio y clasificación *formalistas* de las marcas de canteros no han proporcionado resultados significativos. Por el contrario, el estudio de tales marcas desde la perspectiva reticular ofrece un horizonte más rico, coherente y realista de los usos y costumbres específicos de los talleres y oficiales de la época. Basta con examinar las marcas de una edificación concreta para comprobar que la mayoría de ellas han sido diseñadas a partir de una retícula fundamental o matriz propia de cada taller o cuadrilla que trabajaba en la obra. A la luz de este simple método, las marcas que antes parecían extrañas, esquivas y mudas, revelan ahora su elocuencia. Su trazado aparentemente simple o arbitrario, cobra entonces un nuevo sentido pleno de racionalidad y coherencia. Por el momento, nos limitaremos a mostrar un ejemplo concreto; las marcas del castillo de Mesones de Isuelo (Zaragoza)¹⁴⁰ construido en la década de 1370. La práctica totalidad de ellas encajan en una red simple bien *ad triangulum* o bien *ad quadratum*¹⁴¹. Las 18 marcas *ad triangulum* seleccionadas (Ilustraciones 57, 58 y 59) presentan diversas particularidades. Por ejemplo, la nº 13 representa la fórmula geométrica para hallar la raíz cuadrada de dos 2 partiendo de una medida concreta, es decir, el lado de un cuadrado; basta con situar la punta del compás en la mitad de un lado y trazar un arco desde cualquiera de sus esquinas para prolon-

¹⁴⁰ El catálogo de marcas ha sido publicado por José Antonio Martínez Prades, *El castillo de Mesones de Isuela*, Zaragoza, 1983, pp. 127-129. En la p.131 publica la tabla clasificatoria según los criterios formalistas de René Sansen.

¹⁴¹ Otro grupo de al menos 7 marcas encajaría en uno de los gajos o puntas de la estrella de una retícula *ad quadratum* formada por cuatro cuadrados superpuestos. Ahí encajaría otro grupo de al menos 4 marcas basadas en el trazado geométrico de un rectángulo según la proporción áurea.

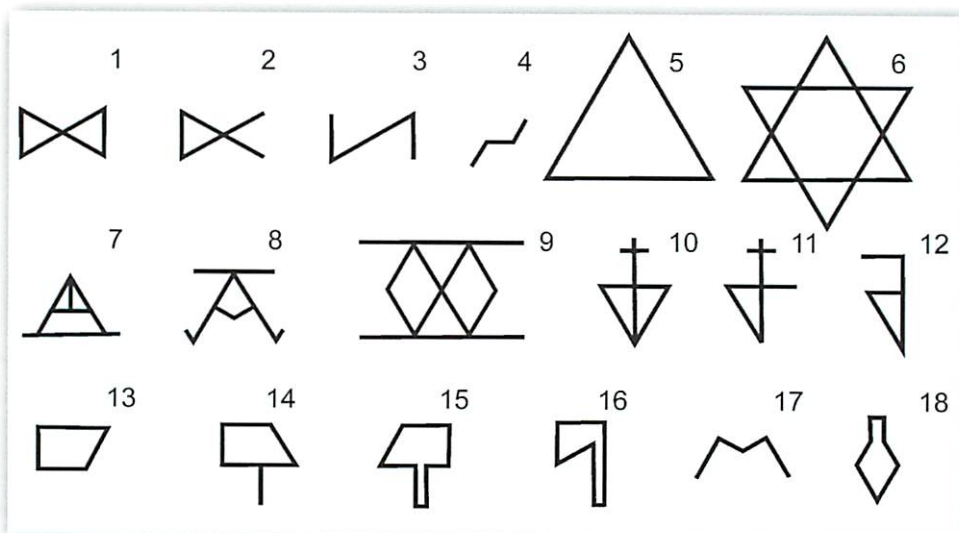


ILUSTRACIÓN 57:

Marcas de los canteros del castillo Mesones de Isuela (Zaragoza), década 1370.

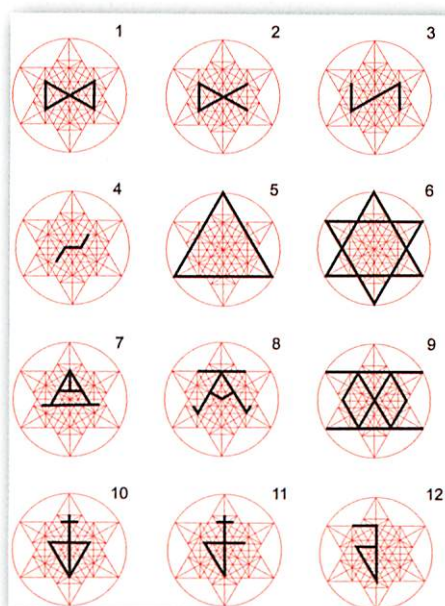


ILUSTRACIÓN 58:

Hipótesis *ad triangulum* de las marcas de los canteros del castillo Mesones de Isuela (Zaragoza), década 1370.

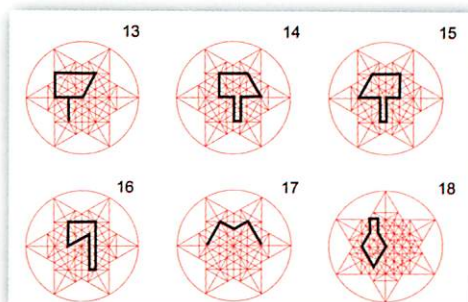


ILUSTRACIÓN 59:

Hipótesis *ad triangulum* de las marcas de los canteros del castillo Mesones de Isuela (Zaragoza), década 1370.

gar ese lado y encontrar la proporción. El polígono resultante, bajo la apariencia de una maza o martillo, ha servido para diseñar al menos 8 marcas diferentes (publicamos tres de ellas como marcas nº 13, 14 y 15). Y el mismo polígono con forma de hacha ha inspirado al menos otras 2 marcas más (publicamos una de ellas como marca nº 16). Por su parte, otras marcas como por ejemplo las 1, 2 y 3 entre otras, parecen proceder de la conocida figura del diábolo horizontal, lo que podría indicar que las otros dos han adoptado alguna forma de brisura. Lo mismo sucede con las nº 10, 11 y 12.

Respecto a las 24 marcas *ad quadratum* seleccionadas (Ilustraciones 60, 61 y 62), destacan las nº 1 y 21 por su acabado trazado que nos hace sospechar que no se trata de marcas personales sino de marcas colectivas de un taller o cuadrilla (tal vez eso explique que, junto con la marca nº 6 *ad triangulum*, sean las únicas que se han grabado en piedra mediante troquel y no buril). Pero dejando aparte las especulaciones, cabe señalar que algunas marcas (por ejemplo las marcas nº 11 a 16) son iguales con la sola diferencia de añadir una línea o una línea rematada por puntos en sus extremos. Probablemente se trata de formas simples de brisurar o diferenciar la marca de varios canteros que tenían el mismo diseño básico. Esta costumbre era usual cuando el hijo seguía el oficio del padre y adoptaba su marca. Respecto a los puntos que también aparecen en estas marcas, no podemos aseverar nada a ciencia cierta. Ya sabemos que no era infrecuente que tuvieran un sentido diacrítico (nº 13 y 14) a modo de nueva brisura utilizada por el nieto (o un familiar) que sigue el diseño de la marca de su padre y de su abuelo. En este caso, pudo ser una forma de diferenciar la marca de tres canteros sin lazos de parentesco o, simplemente, que las marcas con puntos no tuvieran sentido diacrítico sino que fueran una manera más artística de burilar las marcas personales.

¹⁴² Así, el municipio de Jerez enviaba al sitio de Antequera a «Martin Fernandes cantero que va por cabeça de quince pedreros» (Archivo Municipal de Jerez. Actas Capitulares, 28 de abril de 1410, fol. 28 vº). Este aspecto ha sido estudiado por Rosario Fresnadillo, «Canteros, cantería y simbología en el castillo de Santiago. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)», *Estudios de Historia y de Arqueología Medievales*, IX, 1993, pp. 131-160.

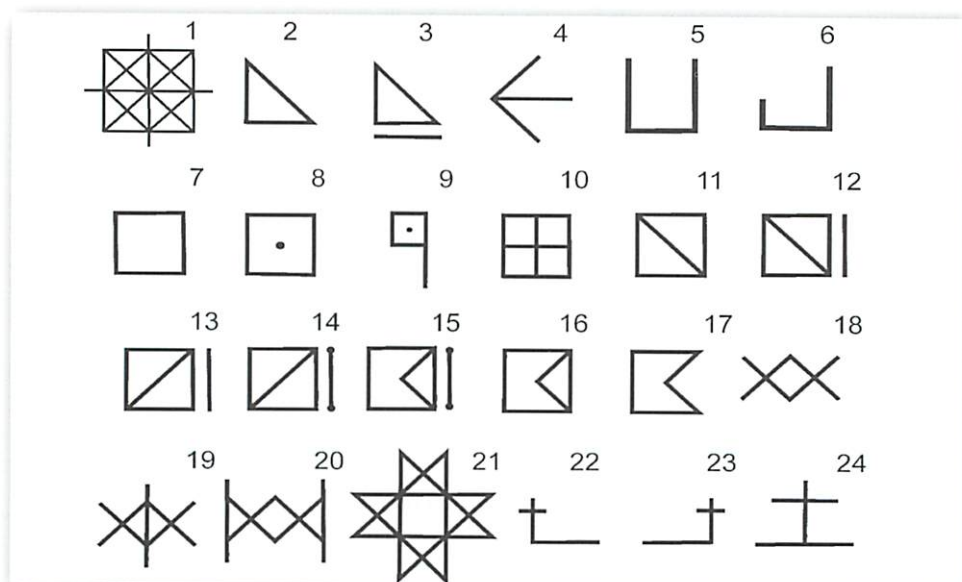


ILUSTRACIÓN 60:

Marcas de los canteros del castillo Mesones de Isuela (Zaragoza), década 1370.

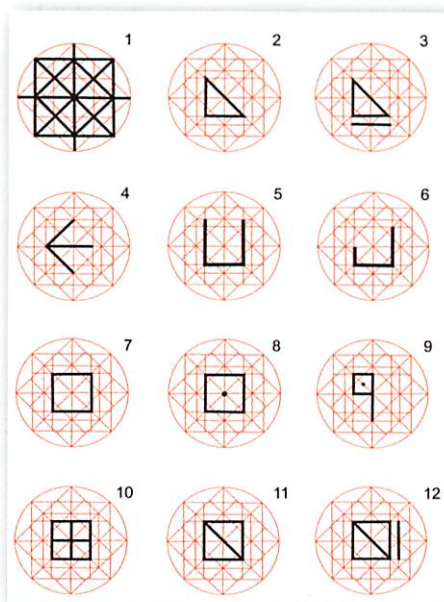


ILUSTRACIÓN 61:

Hipótesis *ad quadratum* de las marcas de los canteros del castillo Mesones de Isuela (Zaragoza), década 1370.

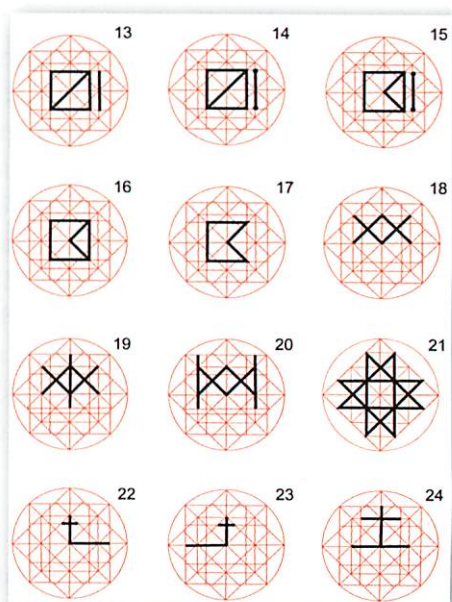


ILUSTRACIÓN 62:

Hipótesis *ad quadratum* de las marcas de los canteros del castillo Mesones de Isuela (Zaragoza), década 1370.

Todo ello nos lleva, en definitiva, a suponer que en algunos talleres (incluidos los talleres de canteros sacadores), o cuadrillas de «pedreros» o «canteros» de todos los grados al mando de un capataz¹⁴², se adoptaban ciertos usos y costumbres propios de la corporación como, por ejemplo, disponer de una retícula geométrica propia de la que extraían segmentos para configurar la marca de cada uno de los oficiales del «taller». Algunos de esos talleres trabajan en las mismas canteras (los denominados en algunas comarcas de España *canteros sacadores*). Otros se desplazaban para trabajar a pie de obra¹⁴³. Por ejemplo, sabemos que la obra de cantería de la catedral de Sevilla se concibió desde el principio «en torno a dos colectivos diferenciados; uno lo formarían los miembros del taller catedralicio, destinado al diseño y ejecución del edificio; el otro, un número variable de *canteros sacadores*, vecinos de Jerez y, en menor medida, de El Puerto, que extraían los materiales convenidos» y cobraban a destajo¹⁴⁴. A los efectos del estudio de las marcas de cantero, saber si los signos de la catedral corresponden a los canteros sacadores o a quienes trabajaban a pie de obra constituye un problema secundario si tenemos en cuenta que, en muchas ocasiones, la piedra procedente de las canteras salía hacia la obra ya perfectamente escuadrada. Ciertamente, en otros casos, los bloques podían sufrir alguna rectificación a pie de obra¹⁴⁵ bien porque no llegaban perfectamente acabados o porque, llegando escuadrados, habían

¹⁴³ M. Costa Palacios, «Aspectos del mudéjar cordobés», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte* (1981), Teruel, 1982, p. 79, ha señalado la existencia de las mismas marcas en partes concretas de varios edificios, lo que demostraría la existencia de cuadrillas especializadas. Así, en Córdoba, aparecen nueve tipos de marcas de canteros tanto en la capilla de San Bartolomé como en los pilares de la torre de la iglesia de San Pablo, en la escalera de la torre de San Pedro, en el muro exterior de la iglesia de San Miguel, y en la escalera de la torre de San Nicolás.

¹⁴⁴ J.C. Rodríguez Estévez, «Los constructores de la catedral», en VV.AA. *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la Obra Nueva*, Sevilla, 2006, pp. 180. Del mismo autor, vid. *Los canteros de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 2001. En la actualidad, el prof. J.C. Rodríguez Estévez, a quien agradezco sus valiosas observaciones sobre este particular, está realizando una detallada investigación para identificar las marcas de canteros de partes concretas de la catedral sevillana.

¹⁴⁵ J. C. Rodríguez Estévez, *Los canteros de la catedral de Sevilla*. Del Gótico al Renacimiento, Sevilla, 1998, pp. 258-260.

de ser nuevamente adaptados. Esto último podría explicar la paradójica existencia de dos signos en la misma piedra; podían ser la marca del cantero sacador y la del maestro cantero que había rectificado la piedra para adaptarla a su ubicación específica.

XV. ¿CÓMO IDENTIFICAR LA AUTORÍA DE LAS MARCAS DE CANTERO?

Disponemos de numerosos estudios y compilaciones de signos lapidarios burilados en las edificaciones religiosas, civiles o militares. Cosa distinta es que podamos dar nombre a los autores de esas marcas de cantero. De hecho, esa es una tarea tan extremadamente compleja que, en la mayor parte de los casos, resulta prácticamente imposible.

Uno de los procedimientos más simples para identificar la autoría de las marcas de cantero es la consulta de la documentación generada durante la construcción de la obra. Ya hemos visto cómo en ocasiones algunos canteros consignaban en los libros de Obra y Fabrica de las Iglesias su marca en el momento de recibir el precio estipulado por su trabajo. Además del citado ejemplo de los libros de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo, disponemos de más ejemplos. En el libro de Mayordomía de la Fábrica de la catedral de Sevilla correspondiente al año 1487 aparece recogido el pago a tres canteros sacadores que consignaron su marca profesional a modo de «recibí». Se trata de Bartolomé García, que firma con dos uves cruzadas con los vértices en horizontal; Diego Martínez de Ariño, que firma con una especie de «A»¹⁴⁶ y Gracián Fernández, que consigna una marca en forma de «Y» griega, vulgarmente denominada «pata de gallo» o, utilizando la terminología heráldica, «perla», haciendo constar que ella «*es la marca*»¹⁴⁷ (Ilustración 63).

¹⁴⁶ Archivo de la catedral de Sevilla, Libros de Mayordomía, n° 14, fol. 57 v° a 59. Vid. Alfonso Jiménez Martín, «Las fechas de las formas», en VV.AA., *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la Obra Nueva*, cit., p.76.

¹⁴⁷ Archivo de la catedral de Sevilla, Libros de Mayordomía, n° 14, fol. 43 y 46 respectivamente. Vid. J.C. Rodríguez Estévez, «Los constructores de la catedral», en VV.AA., *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la Obra Nueva*, Sevilla, 2006, pp.181.

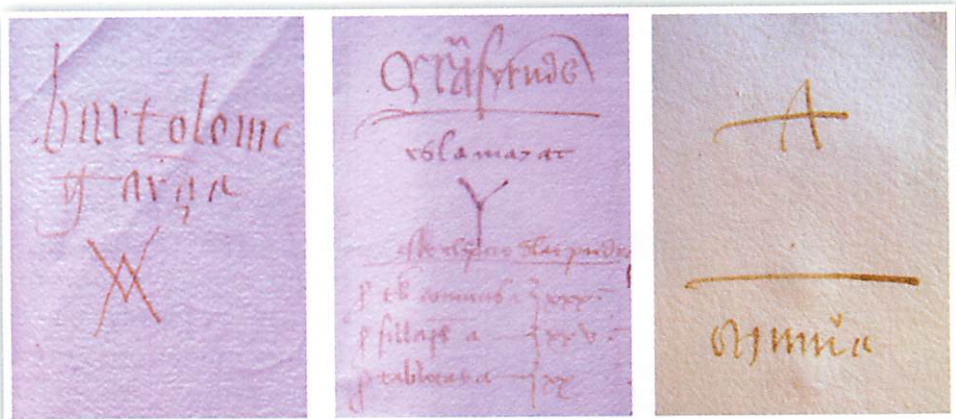


ILUSTRACIÓN 63:

Marcas de maestros canteros de Sevilla: Bartolomé García (dos uves cruzadas en horizontal); Gracián Fernández («Y», «pata de gallo» o «perla»), Diego Martínez de Ariño (una «A») Archivo de la catedral de Sevilla, Libros de Mayordomía, n° 14, fol. 57 v° a 59 del año 1487.

Este *signum artificis* fue muy utilizado por los maestros de diversas corporaciones de oficios en toda Europa para simbolizar, por lo que sabemos, la disyuntiva a seguir la *via arcta* o la *via lata*. También, por imitación de la emblemática eclesiástica, simbolizaba el trabajo y redención bajo la advocación de la Santísima Trinidad (Ilustración 64). Podemos mencionar también algún caso de identificación de una marca de cantero. Se trata del documento de 1521, ya citado, en el que queda constancia de la marca de Alonso de Contín, maestro cantero que trabajaban en el claustro de la catedral de Santiago, con ocasión de denunciar al aparejador de la obra, Alonso da Costa «porque non escribía las piedras de cada uno como era, é que esto es verdad, e lo marco de su marca ☆»¹⁴⁸.

Pero incluso aunque no aparezcan tales marcas, los Libros de Obra y Fábrica de las Iglesias y demás documentación relativa a los gastos y ejecución de la obra de edificios de carácter civil o militar, pueden ser una ayuda decisiva para *dar nombre* a las marcas de cantero¹⁴⁹. Por ejemplo, cuando en la documentación aparecen contratadas y pagadas partes concretas de la obra (portadas, pináculos, arbotantes, pasajes, rosetones, caracoles, doseles, etc.) a maestros de cantería, bastaría con localizar la marca en tales piezas. Si en ellas

**ILUSTRACIÓN 64:**

Escudo del obispo de York, British Library, ms.
Harl. 2169 fol. 9 v.

aparece una sola marca, la identificación es sencilla porque no hay confusión posible pero, si aparecen más marcas la tarea de identificación ha de ser completada con el cotejo y comparación de marcas de otras partes documentadas de la obra. Disponemos de algún ejemplo de este tipo de investigación con resultado positivo. En el Libro de Fábrica de la catedral de Sevilla del año 1449 queda constancia del encargo y pago a Juan Norman y a Nicolás Martínez de determinadas entalladuras de partes concretas de la obra¹⁵⁰ en las que se

puede localizar la marca personal. Concretamente, casi con toda seguridad, la de Nicolás Martínez aparece en la Puerta del Bautismo, y la de Juan Norman en el dosel de dicha Puerta (Ilustración 65).

¹⁴⁸ A. López Ferréiro, *Historia de la Iglesia de Santiago de Compostela*, tomo VIII, p. 64, nota. Archivo de la catedral, colección de documentos sueltos, nº 36.

¹⁴⁹ Sería de desear que la glytografía medieval y moderna acudiera con más frecuencia a estas fuentes de conocimiento pues, en todo caso, siempre proporcionan relevantes noticias de diversa índole. Vid. ejemplos en José Antonio Ferrer Benimeli, «Notas sobre algunos canteros de la catedral de Huesca (1497)», en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, 1987, pp. 81-90; o Miguel Ángel Chamorro Trenado «Los libros de obra de la iglesia de San Félix de Girona en el siglo XIV», en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, ed. S. Huerta, Madrid, 2005, pp. 317-327.

¹⁵⁰ Según investigaciones de J.C. Rodríguez Estévez, «Los constructores de la catedral», en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la Obra Nueva*, Sevilla, 2006, pp. 192 efectuadas a partir de la documentación del Archivo de la catedral de Sevilla, Libros de Fábrica, nº 5, fol. 184, 185 y 141.

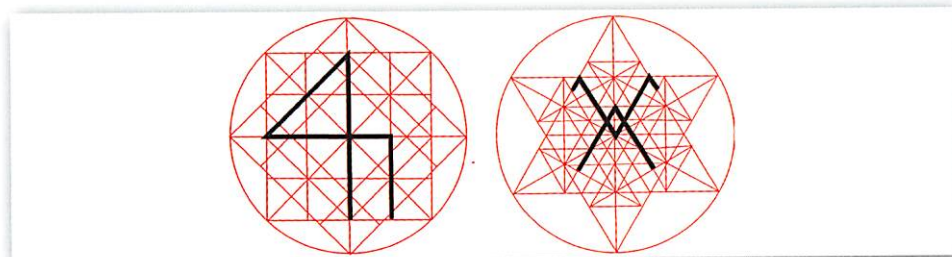


ILUSTRACIÓN 65:

Hipótesis reticular de las marcas de los maestros de obras de la catedral de Sevilla
Juan Norman y Nicolás Martínez, año 1449.

XVI. ORIGEN HISTÓRICO DE LAS RETÍCULAS FUNDAMENTALES; LAS OPERACIONES DE ESTEREOTOMÍA

Desde el punto de vista constructivo, las *redes* o *matrices geométricas* servían para proporcionar al arquitecto una malla gráfica que facilitase el diseño de la planta y alzado de la edificación. Ello posibilitaba las posteriores operaciones de *estereotomía*, es decir, de trazado en tamaño real de las partes de una obra previamente a su ejecución material¹⁵¹. De hecho, el modo tradicional de diseño de la planta de una edificación implicaba el previo trazado de un círculo en tamaño real sobre el que desarrollar las medidas del edificio. De entre los diversos textos y miniaturas medievales que escenifican esta operación, destaca el episodio del abad Gunzo; entre 1132 y 1136, Guigo, quinto prior de la Cartuja, escribió la *Vita Sancti Hugii*, en donde se relata la visión del monje Gunzo en la que aparecen San Pedro, San Pablo y San Esteban provistos de una larga cuerda (Ilustración 66) para trazar la planta de la futura basílica cluniacense conforme al método medieval tradicional¹⁵².

¹⁵¹ E. Rabasa Díaz, *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Madrid, 2000; Joël Sakarovich «Stereotomy; a multifaceted technique», en *Proceedings of the First International Congress on Construction History*, ed. S. Huerta, Madrid, 2003, pp. 69-79.

¹⁵² Guigues le Chartreux, *Vie de St. Hugues, eveque de Grenoble, l'ami des moines*, ed. Cahiers des Alpes, Grenoble, 1984.

Ciertamente, el proyecto de la obra (o sus diversas partes) era inicialmente concebido a escala menor, en una *retícula* manejable dentro del taller. La ejecución del proyecto de las obra giraba en torno al taller o «logia» del maestro constructor; es decir, el cobertizo situado junto a las obras en donde los canteros, los moldureros y entalladores trabajaban la piedra protegidos de las inclemencias del tiempo. Inicialmente el taller consistía en una estructura modesta cubierta con maderas, cañas o teja vieja que solía apoyarse sobre los muros de la propia obra y de la que queda constancia en diversos óleos o grabados de la época. Era denominada también la «casa de los trazos» dado que en ella los maestros de obras dibujaban los diversos alzados del edificio ayudados con las retículas geométricas. También era denominada «casa de yeso» debido a la antigua costumbre de dibujar tales alzados sobre el suelo de yeso que hacía de soporte¹⁵³. Se conservan numerosos dibujos y bosquejos arquitectónicos de la época medieval¹⁵⁴, sobre todo a partir del siglo XIV cuando se ge-



ILUSTRACIÓN 66:

Operaciones de esterotomía para trazar la planta de la Iglesia en el sueño del abad Gunzo según la *Vita Sancti Hugii* (1132-1136).

¹⁵³ Aceptación documentada, por ejemplo, para la «logia» de la catedral de Sevilla; vid J. C. Rodríguez Estévez, *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, 1998, p. 292. De esta costumbre de escribir y borrar trazados sobre el suelo enyesado, derivará la costumbre de la masonería especulativa del siglo XVIII de trazar sobre el suelo el tablero o plancha de la logia al comienzo de sus trabajos y borrarla al concluirlos. Y el famoso suelo ajedrezado es también un recuerdo de la retícula trazada sobre el suelo para facilitar los trazados del maestro de obras.

¹⁵⁴ Por la descripción de los preparativos para la construcción de la iglesia carolingia de San Germán de Auxerre transmitida por Heiricus en su obra *Miraculorum S. Germani* (circa 870), sabemos que previamente se hizo una maqueta de cera del edificio; *Ex gestis episcoporum autisiodorensium* («*Ex heirici miraculorum, sancti germani*»), Libro II, caps. 5 y 6. M. G. H., vol. XIII, 1963, p. 403.

neralizan los complejos diseños de molduras, bóvedas y tracerías coincidiendo con el empleo del papel frente al caro pergamino. Los planos podían ser enormes; así por ejemplo, el diseño F de la fachada de la catedral de Colonia mide 4 x 1,70 metros distribuidos en once piezas cosidas, y el dibujo de la fachada de la catedral de Estrasburgo, trazado en torno al año 1360, tiene 4 metros de alto. Dado que todo maestro de obras había aprendido a levantar el plano de una catedral con solo el arte de manejar la escuadra y el compás bastándole con proyectar algún trazado en la «casa de yeso» o grabar en las propias paredes del edificio algún desarrollo para auxilio de los oficiales¹⁵⁵, se ha supuesto que esos colosales planos fueran trabajos destinados a impresionar al patrono o cliente.

Sin embargo, una vez aprobado el diseño de la edificación, había de procederse a su planteamiento a tamaño real. A tal efecto, tras la selección del lugar de erección del edificio, la primera figura geométrica trazada era el círculo necesario para orientar su planta. Plinio¹⁵⁶, Higinio Gromático¹⁵⁷ y Vitrubio¹⁵⁸, entre otros, describen con diferente minuciosidad este método. Para orientar los cimientos del edificio se levanta un palo, alrededor del cual se trazaba un gran círculo para observar la sombra que el Sol proyectaba sobre dicho círculo; la separación máxima entre la sombra de la mañana y la de la tarde indicaba el eje este-oeste, y dos círculos centrados sobre los puntos cardinales del primero indicaban, por su intersección, los ángulos del cuadrado

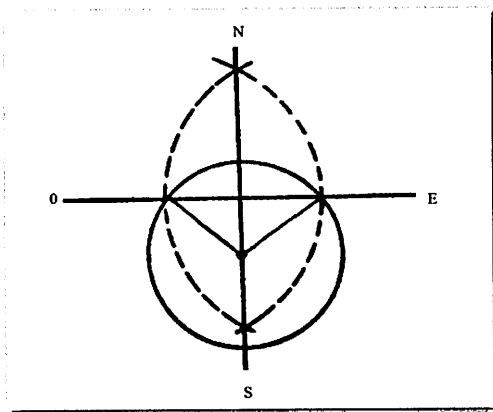


ILUSTRACIÓN 67:

Método tradicional de orientación de la planta de un edificio por la trayectoria solar.

¹⁵⁵ Sobre el uso de esta técnica, vid. Ruiz de la Rosa, José Antonio: *Traza y simetría de la arquitectura, en la Antigüedad y medievo*, Sevilla, 1987, pp. 280-326.

¹⁵⁶ *Historia Natural*, 18, 326.

¹⁵⁷ Hig. Grom., *De Const. Limit.*, ed. C. O. Thulin, 123.

¹⁵⁸ Vitrubio, *De Architectura* 1, 6, 12.

(Ilustración 67). Esta era la también denominada cuadratura del círculo solar. Por eso se ha dicho que toda arquitectura sagrada se reduce a la operación de la «cuadratura del círculo» o transformación del círculo rector inicial en un cuadrado mediante la cual se pretende establecer una relación de afinidad o sintonía entre el orden divino y el humano. Ello afectaba también a la orientación de la edificación; mientras que los judíos construían sus sinagogas orientadas hacia el templo de Jerusalén y los musulmanes sitúan el mihrab de sus mezquitas orientado hacia La Meca, las iglesias cristianas se orientaban según el eje solar este-oeste o, más concretamente, hacia el punto del horizonte por el que salía el sol en el día de la festividad del Señor, o de la Virgen o del santo al que la iglesia está dedicada (la palabra *orientar*, proviene precisamente de situarse hacia el origen, Oriente, es decir, la salida del sol). A este respecto, hay que mencionar la conocida tesis de H. Nilssen deducida a partir de la medición de las orientaciones cardinales de 211 iglesias románicas, según la cual se habían replanteado u «orientado» el día de la fiesta del santo titular de la iglesia. Sin embargo, esta sugestiva tesis sigue teniendo sus detractores. Uno de ellos se ha basado en el estudio de los datos de 187 iglesias románicas españolas situadas a lo largo del Camino de Santiago y emplazadas bajo la advocación de Santiago, S. Esteban, S. Miguel, S. Juan, S. Martín y Sta. María, S. Ubaldo, S. Pantaleón, S. Cipriano, etc. Para ello se tuvieron en cuenta posibles variaciones de la orientación de la planta de las iglesias debidas al calendario juliano, a la declinación magnética, a los movimientos del eje terrestre y de precesión de los equinoccios. La conclusión fue que la traza de tales iglesias no había sido replanteada el día de la fiesta del correspondiente santo¹⁵⁹. No obstante, ambas posturas pueden conciliarse si se tiene en cuenta que tales criterios de orientación de la planta del edificio no eran una costumbre general sino que dependían de los usos de la región o, más comúnmente, de los constructores.

¹⁵⁹ Juan Pérez Valcárcel «La orientación de las iglesias románicas del Camino de Santiago», en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, eds. F. Bores, J. Fernández, S. Huerta y E. Rabasa, Madrid, 1998, pp. 391-396.

En la tradición judeocristiana esta operación geométrica esta inspirada en las Antiguas Escrituras: «Yo estaba presente cuando Dios dispuso los cielos y trazó un círculo sobre la faz del abismo» (Prov. 8, 27; Job 26, 10). El abismo es organizado mediante ese círculo, del cual salen construcciones perfectas; el ángel «me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo, del lado de Dios... la ciudad es cuadrada» (21, 10-16). Incluso, una vez concluida la construcción del templo cristiano, se observaba otro rito con ocasión de su consagración; *la inscripción del doble alfabeto*. En efecto, sobre el suelo de la nave, el sacerdote trazaba con cenizas una cruz de San Andrés o gran X alargada que unía los cuatro ángulos y seguidamente, con la punta de su báculo, inscribía en los brazos de esta cruz el alfabeto griego y el latino (antiguamente, a veces, el alfabeto hebreo). En efecto, durante la consagración de una Iglesia, según Honorio de Autun (siglo XII), «Después de esto escribe con su báculo el alfabeto sobre el suelo, comenzando por el ángulo oriental izquierdo y acaba en el ángulo occidental derecho. A continuación comienza otro alfabeto desde el ángulo oriental derecho y concluye escribiendo en el ángulo occidental derecho. Estos dos alfabetos se juntan en forma de cruz en el centro de la iglesia y nos revelan claramente en qué consisten los misterios»¹⁶⁰. Es posible que la cruz oblícuo fuera una pervivencia de las dos líneas transversales o diagonales que los agrimensores romanos trazaban sobre los terrenos que se tenían que medir, mientras que las letras serían el recuerdo de los signos numerales combinados con las líneas para definir las dimensiones del perímetro. En todo caso, ahora simbolizaba la toma de posesión del terreno en nombre de Cristo, pues la X es la primera letra del nombre griego de Cristo.

Moessel¹⁶¹ planteó en su día la existencia de diversos modelos de planta que, partiendo del círculo, habrían servido a los antiguos constructores para el trazado de los edificios (Ilustración 68). El más utilizado fue el método ortogonal o «*ad quadratum*» (Ilustración 69), sobre todo para trazar la planta del edificio, no solo por su simplicidad, sino también como imitación de la construcción en forma cuadrada de la Jerusalén celeste (Apoc. 21, 12 ss.). Ejemplos de trazados *ad quadratum* son la catedral de

¹⁶⁰ Según Honorio de Autun, *De gemma animae*, en *Patrologia latina* (Migne), 1844-1864, t. 172, Libro I, cap. CLIII, cols. 585-590.

¹⁶¹ E. Moessel, *Die Proportion in der Antike und Mittelalter*, München, 1926.

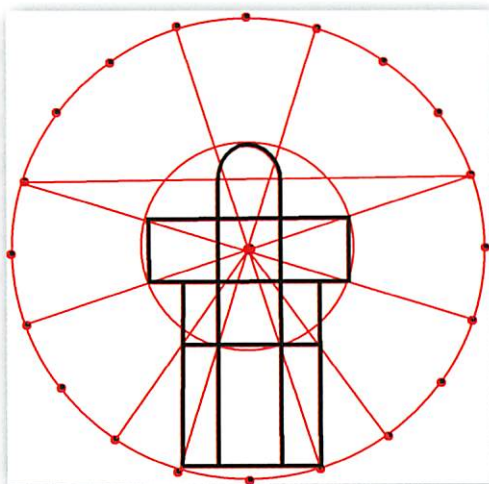


ILUSTRACIÓN 68:

Trazado *ad quadratum* de la planta de una catedral gótica mediante la división en veinte del círculo rector según Moessel.

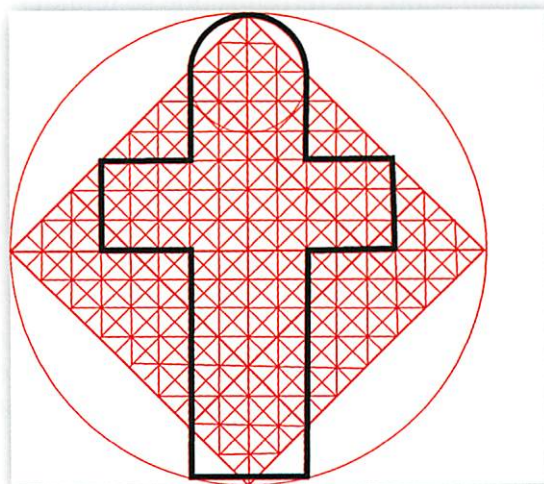


ILUSTRACIÓN 69:

Modo tradicional para trazar la planta de una iglesia cristiana sobre una red ortogonal.

Ely de fines del siglo XI¹⁶² (Ilustración 70), la antigua planta de la catedral gótica de Sens, la abadía de San Miguel de Hildesheim (siglo XI)¹⁶³, la catedral de York (Ilustración 71) la catedral de Notre-Dame de París, etc. La arquitectura islámica, incluida la *andalusí*¹⁶⁴, también empleó el módulo *ad quadratum*¹⁶⁵. En España, las plantas de los edificios religiosos suelen tener un perímetro rectangular de proporción sesquialtera (2 x 3), áureo (1 x 1,68) o duplo (1 x 2). La nave y crucero se basan en una composición planimétrica *ad quadratum*, aunque luego la cabecera se traza ad triangulum en base al pentágono regular. Así, las catedrales de Santiago (Ilustración 72), León, Segovia, Toledo, Burgos, Salamanca, Avila y Sevilla, etc.¹⁶⁶ (Ilustración 73). En las fachadas de las Iglesias predomina el trazado *ad triangulum* (Ilustración 74). En todo caso, nos encontramos ante una técnica de proyectado universal que, por ejemplo, se constata no solo en la mayoría de las catedrales románicas y góticas europeas¹⁶⁷, sino también en las plantas y fachadas de los templos griegos y romanos.

¹⁶² Allí, un cuadrado basado en la anchura de la nave central genera las dimensiones de los muros y de los pilares en una secuencia de relaciones de proporcionalidad de $\sqrt{2}$. Ello significa que la nave central es el doble de ancha que cada una de las naves laterales, que a su vez tienen $\sqrt{2}$ veces la distancia entre cada responsión, que a su vez tienen $\sqrt{2}$ veces el espesor de los pilares, que a su vez tienen $\sqrt{2}$ veces la anchura de los muros iniciales. Estas dimensiones pueden conseguirse mediante el procedimiento de hacer girar medio cuadrado.

¹⁶³ La nave central y los dos transeptos constituyen tres grandes cuadrados, cada uno de los cuales se halla a su vez integrado por tres unidades de nueve pies. La altura de la nave central es dos veces la de las laterales, la cual es a su vez igual al lado del cuadrado básico de la planta, etc.

¹⁶⁴ E. Campos Cazorla, *Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa*, Madrid, 1953.

¹⁶⁵ R. Lewcock, «Arquitectos, artesanos y constructores: materiales y técnicas» en G. Michell (dir.), *La arquitectura del mundo islámico, su Historia y significado social*, Madrid, 1988, p. 132.

¹⁶⁶ J. M. Merino de Cáceres, «Metrología y simetría en las catedrales de Castilla y León», en Pedro Navascués (ed.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las catedrales de Castilla y León I*. Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993, Ávila, 1994, pp. 9-52. Sobre el mismo tema en la arquitectura del Císter vid. del mismo autor, «Métrica y composición en la arquitectura cisterciense: Santa María de Sacramenta», *Segovia cisterciense. Estudios de Historia y Arte sobre los monasterios segovianos de la orden del Císter*, Segovia, 1991, pp. 107-124.

¹⁶⁷ J. F. Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals*, Oxford, 1961 demuestra que en el suelo se trazaba la planta a tamaño natural a partir del círculo rector y de los landmarks o mojones exteriores.

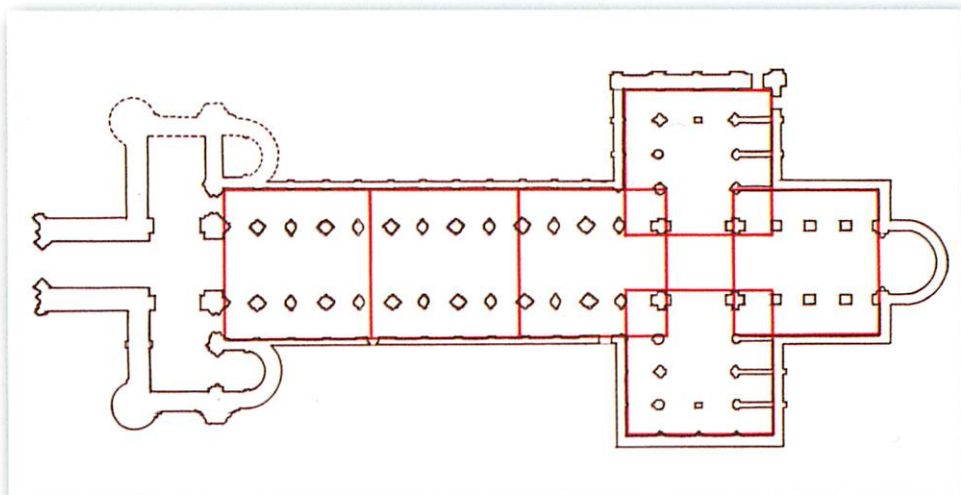


ILUSTRACIÓN 70:

Trazado de la planta de la catedral de Ely por módulos *ad quadratum*, fines del siglo XI.

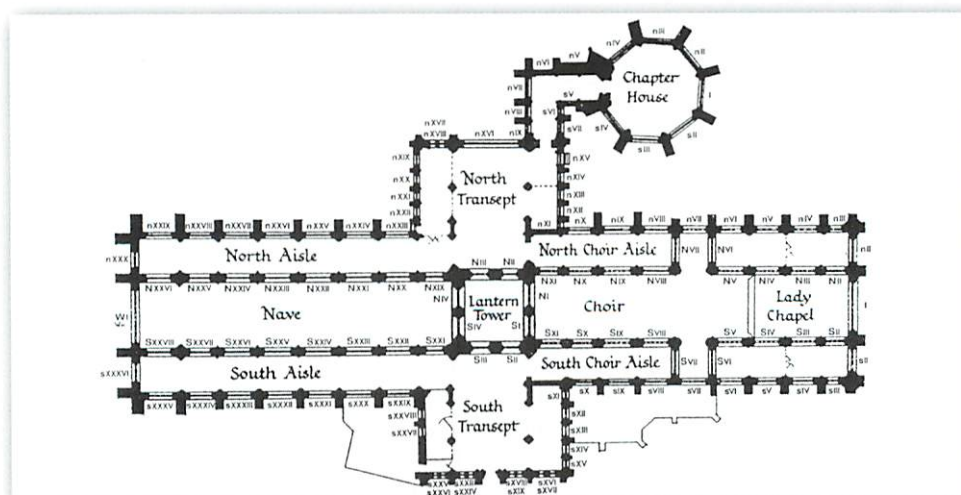


ILUSTRACIÓN 71:

Trazado *ad quadratum* de la catedral de York, siglo XIV.

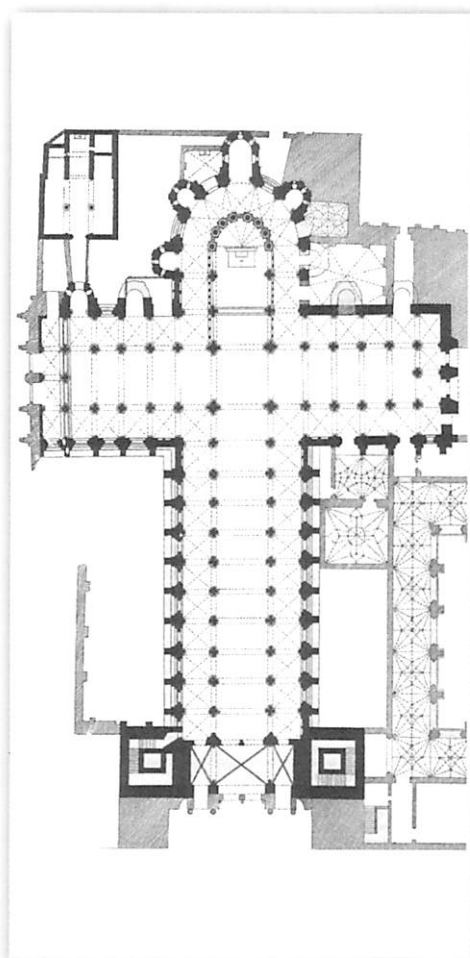


ILUSTRACIÓN 72:

Trazado *ad quadratum* de la planta de la catedral de Santiago de Compostela según Vicente Lampérez.

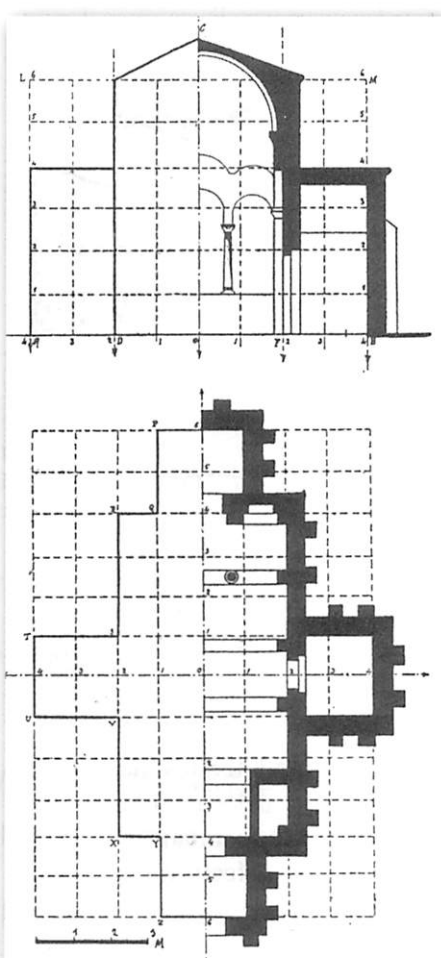
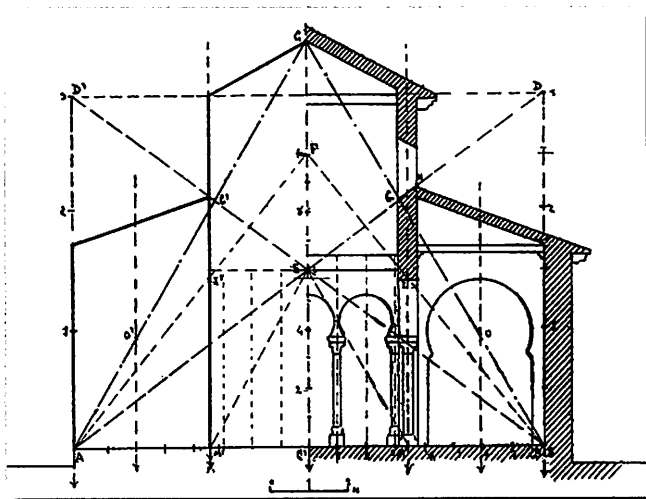


ILUSTRACIÓN 73:

Trazado *ad quadratum* de la planta y sección de la iglesia de Santa Cristina de Lena en Asturias según Vicente Lampérez.

**ILUSTRACIÓN 74:**

Traza *ad triangulum* del alzado de la iglesia de San Miguel de la Escalada en León según Vicente Lampérez.

En suma, este círculo matriz que contenía todas las formas geométricas o *retículas fundamentales* con las que diseñar cualquier edificio, fue la base sobre la que se generaban también las marcas de cantero.

XVII. ¿CÓMO SE TRAZA UNA RETÍCULA MATRIZ?

Como ya se ha indicado, todo maestro constructor que conociera bien su arte, había de ser capaz de trazar los planos de cualquier edificio, por muy complicado que fuera, con el solo uso del compás y la regla. Por tanto, el trazado de la retícula era una operación que se iniciaba con el compás (símbolo de la Divinidad Geómetra) partiendo de un punto, y que se ejecutaba tomando como base una medida única, módulo o patrón (medida cierta). Trazado el círculo, se procura no salir nunca de él para que el diseño sea justo y perfecto y no pierda pureza simbólica (nobleza). Hay dos modelos de trazado básico, según se tome como tema el triángulo o el cuadrado, cuyo diseño no sigue necesariamente un esquema fijo y único según el principio de que *ningún trazado es totalmente auténtico ni totalmente falso*.

Ad triangulum (Ilustración 75): Trazado el círculo, se utiliza el compás con la medida del radio para dividir el perímetro en seis partes iguales. Uniendo todos los puntos con rectas queda trazado un heptágono o «sello de salomón». A su vez, una vez trazadas todas las diagonales de los seis ángulos, la intersección de tales diagonales con las rectas del heptágono proporcionan los puntos necesarios para el trazado de otro heptágono mediano o «encogido», sobre el cual, por el mismo método, se puede trazar un tercer heptágono menor. A partir de aquí se puede proceder a la división, por ejemplo, prolongando exteriormente los lados del tercer heptágono y trazar triángulos equiláteros. Para ultimar la red puede dividirse aun más la retícula mediante círculos, arcos de círculo o rectas.

Ad quadratum (Ilustración 76): Su trazado se considera menos «noble» porque el proceso «sale» del círculo. Consiste en trazar con el compás la perpendicular a un diámetro horizontal. Para ello, trazado tal diámetro, se sitúan las dos puntas de compás sobre sus extremos para trazar dos semicírculos. Uniendo las intersecciones de tales semicírculos, queda fijada la perpendicular y, con ella, quedan definidas las diagonales de un cuadrado¹⁶⁸. Para pasar al octógono, se repite la misma operación sobre cada uno de los lados del cuadrado fundamental y se unen los vértices opuestos con sus diagonales. A partir de aquí se puede proceder al «encogimiento» del octógono y, posteriormente, complicar la red con círculos, arcos y rectas.

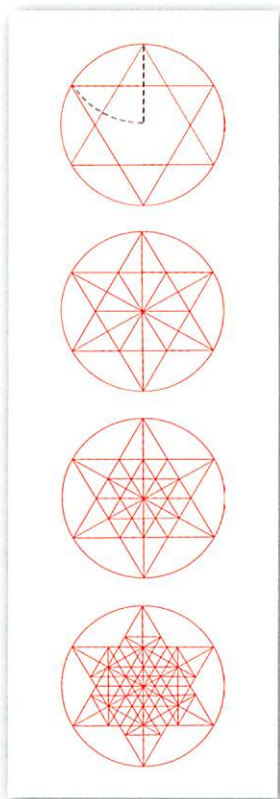


ILUSTRACIÓN 75:
Modo de trazar una red
ad triangulum.

¹⁶⁸ Este procedimiento es el utilizado para trazar la almendra, mandorla mística o *vesícula piscis* utilizada en las fachadas de las catedrales góticas. Por su parte, dicha perpendicular, unida por una línea al extremo de la horizontal, forma el *cuatro de cifra*, marca de cantero relacionada, entre otras cuestiones, con los cuatro evangelistas o los cuatro santos coronados patronos de la masonería.

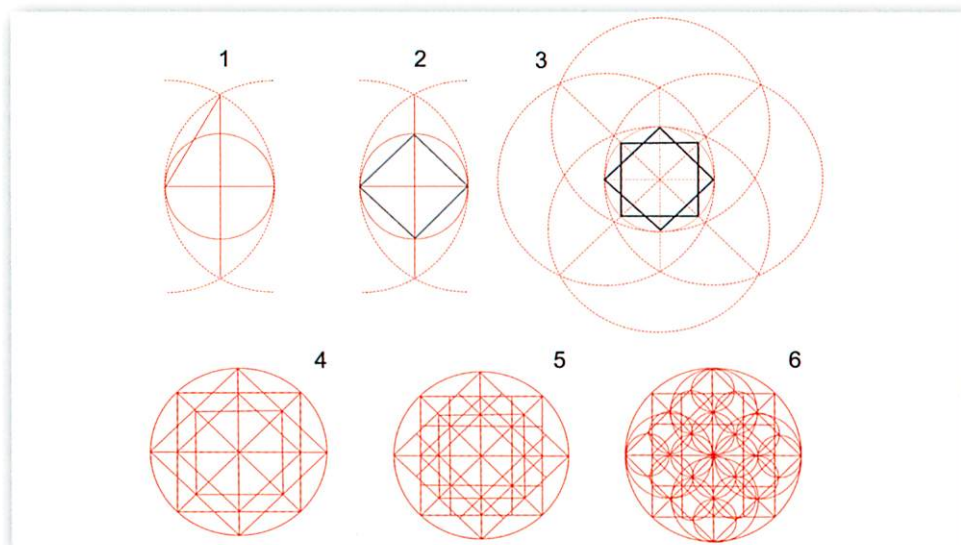


ILUSTRACIÓN 76:
Modo de trazar una red *ad quadratum*.

XVIII. PERVIVENCIA Y DIFUSIÓN DEL USO DE TRAZADOS GEOMÉTRICOS Y MARCAS DE CANTERO

Como ya se ha indicado, el uso de retículas fundamentales no es un fenómeno exclusivo de las cofradías de constructores centroeuropeas. Bajo el esquema del entrelazado de cuerdas, también llamados «nudos de amor», fue utilizado no solo por otras cofradías europeas sino también como tema simbólico. Es el caso de la obra de Nicolo de Aristotile (Zoppino), *Esemplario di lavori*, publicada en Venecia en 1529, cuya lacería está expresamente referida al amor y la fraternidad simbolizado por los corazones dibujados en los dos ángulo y por las dos manos entrelazadas que aparecen en otro ángulo y que, por lo demás, está emparentado directamente con el simbolismo de la cadena de unión de la masonería y el compañerazgo actual. Con estos nudos o redes laberínticas se formaban los emblemas de ciertas academias filosóficas o artísticas, como la de Leonardo de Vinci, para simbolizar el peregrinaje hacia el centro a través del amor y la fraternidad y que tienen su precedente en los laberintos dibujados en el suelo o en las paredes

de las catedrales. Las utilizó Giordano Bruno, junto con trazados geométricos, para sus especulaciones metafísicas en obras tales como *De triplici minimo et mensura*, *De monada et figura*, *De infinito universo et mundi*, *Spaccio della bestia triunfante o en sus Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis matemáticos atque philosophos*. Igualmente, Alberto Durero diseñó su emblema basado en nudos laberínticos¹⁶⁹. Por su parte, una colección de 516 dibujos de John Byrom¹⁷⁰ (1691-1763) reúne ejemplos de matrices geométricas de masones operativos ingleses de comienzos del siglo XVII. Que tales marcas eran todavía conocidas y utilizadas en el siglo XIX lo prueba su uso en obras de arquitectura como las de Kart Alexander Heideloff (1789-1865), *Breviario sobre el primitivo alemán (gótico) o principios del estilo arquitectónico primitivo alemán*¹⁷¹, en el que, por ejemplo, publica en la lámina II la portada de un manual antiguo de canteros de Zúrich con las matrices *ad triangulum* y *ad quadratum*. O Friedrich Hoffstadt (1802-1846), *Abecedario gótico, es decir; reglas fundamentales del estilo gótico para artistas y edificadores*¹⁷² con diversos ejemplos de alzado de planos en los que aparecen las «marcas de honor» de los correspondiente arquitectos.

Todavía en nuestros días algunos talleres o corporaciones mantienen el uso de entregar a sus oficiales una marca personal deducida de la matriz característica del taller. Así por ejemplo, en uno de los *Congresos Internacionales de Glytografía* organiza-

¹⁶⁹ Alberto Durero, *Instituciones para la medida con regla y compás* (edición moderna titulada *De la medida*, Madrid, 2000. Sobre esta cuestión puede verse A. K. Coomaraswamy, «La iconografía de los nudos de Durero y de la concatenación de Leonardo», en *Patrón y Artista*, Madrid, 2007, pp. 75-105.

¹⁷⁰ Parcialmente publicadas por Joy Hancox, *The Byrom Collection; Renaissance thought, the Royal Society and the building of the Globe theatre*, London, 1992.

¹⁷¹ Kart Alexander Heideloff, *Der Kleine Altdeutsche (Gothe) oder Grundzüge des altdeutschen Baustyles*, Nüremberg, 1852.

¹⁷² Friedrich Hoffstadt, *Gotisches A-B-C Buch, das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute*, Frankfurt, 1845. Sobre la pervivencia contemporánea del uso de marcas de cantero vid. Alfred Schottner, *Das Brauchtum der Steinmetzen in den spätmittelalterlichen Bauhütten und dessen Fortleben und Wandel bis zur heutigen Zeit*, Münster 1991.

dos por el *Centre International de Recherches Glyptographiques*, una de las ponencias desvelaba el simbolismo del trazado de las marcas personales de tres *compagnons*¹⁷³.

XIX. SIGNOS GEOMÉTRICOS EN ESCUDOS DE LOS MAESTROS IMPRESORES Y LIBREROS

Como dijo un monje cartujo del siglo xv parafraseando el comienzo del Génesis, el descubrimiento de la imprenta inauguró una nueva era «*Et impresores librorum multiplicantur in terra*»¹⁷⁴. En 1455 Johann Guttemberg finalizó su famosa Biblia monumental en colaboración con Johann Fust y Meter Schoeffer. Diversas circunstancias motivaron que, una vez impresa la Biblia, se disolviera esa sociedad y que Fust y Schoeffer (que en 1465 se casaría con la hija de Fust) continuaran imprimiendo por su cuenta. Durante bastantes años el oficio de impresor fue un trabajo exclusivo de alemanes. Fueron alemanes quienes difundieron el arte de la imprenta por toda Europa¹⁷⁵. En Francia, la primera imprenta se estableció en 1470 cuando unos profesores de París invitaron a tres alemanes, Miguel Freiburger, Ulrico Gering y Martín Krantz, a fundar un taller tipográfico en la Sorbona. En ese mismo año, dos discípulos de Schöffer, Conrad Sweyn-

¹⁷³ Concretamente, uno de ellos, escultor de la *Logia Devoirs Unis* revela las reglas de la construcción geométrica y simbolismo de su marca personal; así, desde la base del círculo, un compás y una escuadra que simbolizan la iniciación; de extremo a extremo se eleva una vertical a plomo que en la mitad superior es atravesada por una horizontal para formar el conocido cuatro de cifra que simboliza el esfuerzo en la búsqueda de la perfección; en la parte superior se consigna el delta como representación de esa perfección, etc. En Roger Lechote, «Ethno-glytographie; comment trois compagnons ont créé leur marque au xx siècle», en *Actes du Colloque international de glyptographie de Saragosse*, Zaragoza, 1983, pp. 537-543.

¹⁷⁴ Werner Rolevinck, *Fasciculus Temporum*, Colonia, 1474, fol. 71 r.

¹⁷⁵ Sobre la historia de la imprenta y del libro hay abundante bibliografía. Puede consultarse con provecho; Antonio Palau y Dulcet, *De los orígenes de la imprenta y de su introducción en España*, Barcelona, 1952. S. H. Steinberg, *Five hundred years of printing*, Harmondsworth, 1955. Lotte Hellings, *Impresores, Editores, Correctores y Cajistas. Siglo xv*, Salamanca, 2006. Sobre el libro; K. Haebler: *Die Deutschen Buchdrucker des xv. Jahrhunderts im Auslande*, Munich, 1924. Armin Renker, *Das Buch vom Papier*, Leipzig, 1950. Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, México, 1962. Svend Dahl, *Historia del libro*, Madrid, 1987.

heim y Arnold Pannartz, se establecían en Trevi y poco más tarde veremos imprentas regentadas por alemanes en Ferrara, Milán, Bolognia, Nápoles, Pavía, Savigliano, Treviso, Florencia, Jesi, Parma, Mondovì, Brescia, Fivizzano, Mantua. En 1471 los veremos en España, en Ulm (1473), en Lovaina (1473), en Lubeck (1475), en Breslau (1475), en Guda (1477), etc.

En poco tiempo, los maestros impresores, emparentados y en cierta manera continuadores de la tradición corporativa de los grabadores¹⁷⁶, miniaturistas, estampadores, encuadernadores, etc. constituyeron una corporación orgullosa de su oficio. Con objeto de hacer patente que sus tareas no eran *mecánicas* sino letradas, obtuvieron en diversos países una serie de privilegios como, por ejemplo, el de ceñir espada¹⁷⁷ o el de desfilar en las procesiones y ceremonias inmediatamente después de los profesores y estudiantes¹⁷⁸. Igualmente, asumieron ciertos usos y costumbres tradicionales de otras corporaciones como, por ejemplo, la adopción de medidas benéfico-asistenciales para ayudar a los cofrades reducidos a la miseria o a sus viudas y para conmemorar algunas fiestas, en particular la de su patrono San Juan. En París, la cofradía de San Juan Evangelista, que prolongó sus actividades hasta el siglo XVIII, se reunía dos veces al año coincidiendo con los días de San Juan Bautista y de San Juan Evangelista, para oír misa seguida de un banquete fraternal¹⁷⁹.

Uno de esos usos corporativos asumidos por los primeros impresores fue el de adoptar una marca, emblema o signo personal como distintivo de su oficio. Pero al elegir los motivos simbólicos de sus

¹⁷⁶ El primer impresor que utilizó el grabado en madera en sus libros fue Albrecht Pfister, de Bamberg. Anteriormente se dedicaba a la iluminación de láminas de santos, naipes y otros impresos xilográficos. Ya en 1461 publicó un librito popular con muchos grabados en madera, el *Edelstein* («Piedra preciosa»).

¹⁷⁷ Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, México, 1962, p. 141.

¹⁷⁸ No en vano, algunos impresores o libreros alcanzaron suficiente fortuna como para figurar entre los primeros burgueses de su ciudad después de haber obtenido patente de nobleza. Otros se transformaron en banqueros, como los Junta de Venecia, que ampliaron el negocio del libro al de los seguros marítimos.

¹⁷⁹ Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, México, 1962, p. 149.

marcas profesionales, los maestros tipógrafos¹⁸⁰ no hicieron más que adaptar algunos temas tradicionales. Así, las marcas basadas en el dibujo de un libro sobre el que descansa un Grifo con alas desplegadas simbolizaba el Arte de la Imprenta como productor de libros que eran distribuidos por todo el mundo gracias al trabajo «alado» de los impresores o las marcas de imprenta o escudos con el «Ave Fénix» que renace de sus cenizas o el Pelicano que, sangrándose el pecho con su pico, da de comer a sus pequeñuelos (San Isidoro, *Etimologías* 12, 7, 26) como Cristo se ofreció en la Cruz y abrió su costado para redimir a la humanidad con su sangre. Todos estos antiguos símbolos venían a representar ahora la importancia del Arte de la Imprenta y de la producción de libros en la difusión de la Fe y en el renacimiento moral y espiritual de la humanidad. Por eso mismo, los emblemas más antiguos también asocian la marca del Impresor al Árbol de la Ciencia que asienta sus raíces en el Globo del Mundo, el Sagrado Corazón de Cristo o versiones geometrizadas de éstos.

Sin embargo, al estudiar las marcas de los primeros impresores se observa una curiosa circunstancia; en los siglos xv y xvi predominan las marcas geométricas, pero van disminuyendo durante la segunda mitad del siglo xvi. Tenemos aquí un aparente enigma ya advertido por el propio Vindel; «*No soy el primero en advertir que la mayoría de las marcas de los tipógrafos del siglo xv son de configuración geométrica,*

¹⁸⁰ Para el estudio de las marcas de impresores y libreros en España, el mejor trabajo sigue siendo el de Francisco Vindel, *Escudos y marcas de impresores y libreros durante los siglos xv a xix*, Barcelona, 1942. Información sobre los usos y costumbre de uno de tales gremios, puede consultarse en Guillermo Redondo Veintemillas, *El Gremio de libreros de Zaragoza y sus antiguas ordinaciones (1573, 1600, 1679)*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón (CAI), 1979. Interesantes repertorios de marcas de impresores son los de Louis Cathérine Silvestre, *Marques Typographiques ou recueil des monogrammes, chreffres, enseignes, emblèmes, devises, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs quin ont exercé en France, depuis l'introduction de l'imprimerie en 1470 jusqu'à la fin du seizieme siècle*, Paris, 1853 (manejo edic. facs. Amsterdam, 1971). F. C. Avis, *English printer's marks of the sixteenth century*, London, 1965. Giuseppina Zappella, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Milano, 1986. Frank Vandeweghe, *Marques typographiques employées aux xve et xvie siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Nieuwkoop, 1993. Georges Duplessis, *Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs*, Bolonia, 1979.

y que estos rasgos geométricos, que se repiten constantemente en las marcas de todos los países, determinan particularidades referentes a los impresores fijas y determinadas, pero sin que sean jeroglíficos, pues en el siglo xv serían perfectamente conocidas, y con el transcurso de los siglos se han convertido en verdaderos secretos tipográficos, que en vano se han intentado descifrar, y que únicamente en las de los tipógrafos españoles que nadie ha estudiado es donde yo he podido descubrir algunas de estas particularidades claras y terminantes, referentes a los talleres tipográficos y a su funcionamiento en España»¹⁸¹. Pero tales «secretos» o usos propios del oficio fueron traídos al solar hispano por los impresores alemanes. De entrada, hay que recordar que las primeras marcas de impresores aparecen en Alemania. Incluso, la primera marca de imprenta, la de los dos socios de Johan Guttemberg (Fust y Schoeffer) no solo adopta signos geométricos sino que además los sitúa dentro de un escudo como «marca de honor» (Ilustración 77).

Llegados a este punto cabría preguntarse ¿de dónde procede esta singular *manera geométrica* de diseñar las marcas de imprenta? Los motivos geométricos de estas primeras marcas tipográficas son tan sorprendentemente similares a las utilizadas por los maestros canteros de la Bauhütte que todo parece indicar que el «secreto» de la técnica de su trazado reticular había sido transmitido muy tempranamente a los

maestros impresores. Sobre esta cuestión hay que destacar una circunstancia especialmente relevante; los primeros talleres dedicados a la impresión de xilografías, que datan de finales del siglo xiv y se localizan en Renania y en los Países Bajos, se crearon en los claustros de los Monasterios, por lo que no hay que descartar la existencia de préstamos o transferencias entre gremios o corporaciones de distintos oficios que trabajaban bajo un mismo patrocinio. Por otra parte, el arte de la imprenta descansa también en una técnica «geométrica». El

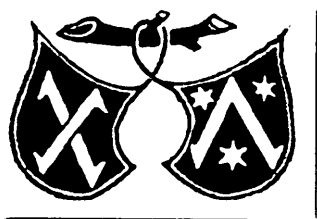


ILUSTRACIÓN 77:
Marca heráldica del taller
de los impresores Fust y
Schoeffer, socios de
Guttemberg (1457).

¹⁸¹ Francisco Vindel, *Escudos y marcas de impresores*, cit., p. XVI.

cajista, colocado delante de un bastidor de madera con compartimentos (caja), en los que se guardaban los caracteres de cada signo tipográfico, los iba tomando uno a uno para colocarlos en el componedor o regla, pequeño recipiente alargado de madera o metal. Con ellos se componían las líneas de una página que eran colocadas en un marco o forma donde se ajustaban y ataban por medio de trozos de madera.

En todo caso, las similitudes entre los diseños de las marcas de maestros canteros con las marcas de los maestros tipógrafos de esta primera época de la imprenta, hace sospechar una comunicación o transmisión de aquellos a estos. Reparemos en algunos ejemplos significativos:

De entrada, llama la atención el gusto de libreros e impresores por los útiles herramientas, fórmulas geométricas y divisas más propias de canteros que de maestros tipógrafos o libreros, máxime si se tiene en cuenta que estos podían elegir otros símbolos más específicos del Arte de la Imprenta o del mundo del libro. En efecto, algunas marcas tipográficas llegan a basarse en motivos esenciales de la arquitectura religiosa medieval como la almendra mística o *vesica piscis*. Tal es el tema de la marca del impresor Lorenzo Lion de Dei (Ilustración 78)¹⁸² que coloca una cruz con un travesaño adicional, indicativo de que pertenece a un solo impresor, dentro de la mandorla mística a modo de escudo



ILUSTRACIÓN 78:
Marca del maestro impresor
Lorenzo Lion de Dei basada en la
almendra mística (1518).

ovalado ornado con la divisa «La Gracia del Espíritu Santo sea con nosotros», que es sostenido por sendos ángeles en cada costado. Ciertamente, el impresor francés pudo haber escogido este motivo por razones meramente piadosas por completo ajenas al oficio de la construcción o copiándolo de otro impresor o grabador de libros pero, de cualquier manera, el elevado número de ejemplos de este tipo indica una estrecha conexión entre los oficios de la construcción y de la imprenta.

¹⁸² Aparece en *Libri paraphraseos themistii peripatetici acutissimi. In posteriora Aristotelis* de Pedro Alliaco (Salamanca, 1518).

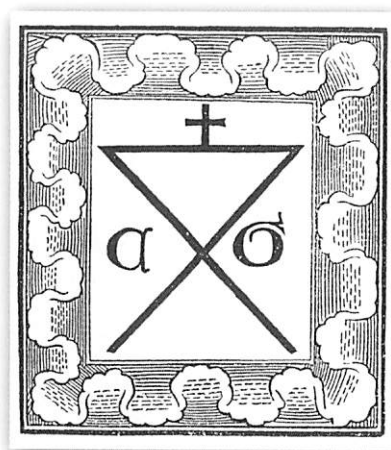


ILUSTRACIÓN 79:
 Marca de Claude Giboleti,
 maestro impresor de Lyon,
 basada en el crismón (1497).

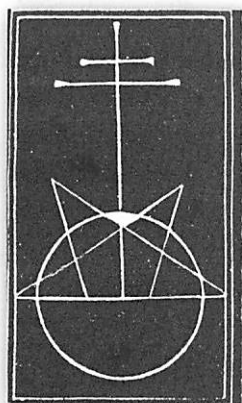


ILUSTRACIÓN 80:
 Marca-fórmula del maestro Pierre
 Bellesculée, impresor de Rennes,
 basada en la fórmula geométrica
 para trazar un pentágono regular
 (1484).

Así, la marca de Claude Giboleti, impresor de Lyon en 1497, consiste en una X cuyos lados superiores están unidos por un trazo del que parte una cruz. Este signo no deja de ser una variante de la sagrada Cruz sobrepuesta sobre la X como símbolo de *Christos* (Ilustración 79) que asume además el polivalente tema del Sagrado Corazón en su versión geométrica del triángulo con vértice hacia abajo. Pero este símbolo aparece con mucha frecuencia en las marcas de canteros de toda Europa. Basten como ejemplos los de la Iglesia de Botzen en el Tirol (reproducida sobre una retícula *ad cuatratum* en la recopilación de marcas de canteros publicada por Rziha como ilustración nº 1075) o los documentados en diversos edificios religiosos de España como la catedral de Tudela, la catedral de Toledo, la Seo antigua de Lérida, la iglesia de Santa María la Real de Nájera, la catedral vieja de Salamanca, la catedral de Girona, la catedral de Tarragona, etc¹⁸³.

Lo mismo podría decirse de la marca del maestro impresor de Rennes, Pierre Bellesculée, datada en 1484, que incorpora al conocido tema de la cruz sobre el Globo Mundi, unos trazados más propios de la marca de un maestro de obras (Ilustración 80) dado que consisten en una abreviación de la fórmula

¹⁸³ Salvo indicación en contrario, la documentación relativa a signos lapidarios de edificaciones españolas ha sido tomado del útil catálogo de José Antonio Ferrer Benimeli, *Masonería, Iglesia e Ilustración*, Madrid, 1975, pp. 339-400.

geométrica para trazar un pentágono o una estrella de David. Esta circunstancia, por sí sola, evidencia la estrecha dependencia de los diseños de las marcas tipográficas respecto de las de los talleres de canteros. Variaciones de esta fórmula aparecen grabados en las piedras de varios edificios españoles; las catedrales de Oviedo, Barcelona o de Sevilla, la Iglesia de San Juan de Luna (Zaragoza), las murallas de Morella (Castellón), el Monasterio de San Vicente (Salamanca), etc.

Un ejemplo llamativo de la fidelidad de las marcas de imprenta hacia sus precursores lapidarios medievales es la marca de Jacques de Liesveldt, impresor en Anvers entre los años 1528 y 1544 (Ilustración 81); dos angelotes sostienen un escudo con la forma de cabeza de caballo en cuyo interior, además de las dos iniciales del maestro impresor I L, aparece una marca geométrica compleja propia de un maestro de obras, con la particularidad de que tres de sus extremos acaban en forma de estrella. La influencia «constructiva» de la marca queda enfatizada por el hecho de que la escena se sitúa frente a dos columnas que soportan un suntuoso arco que da entrada a otra estancia presidida por otro escudo de flores de lis con un lambel en jefe imitando a los escudos de la Familia Real francesa. Dicha marca encaja perfectamente en una retícula trilobular en la que las tres estrellas serían los seis radios de los correspondientes lóbulos. Una marca con parecido diseño pero sobre un trazado *ad quadratum* puede verse en la Iglesia de Tejn en Praga¹⁸⁴.

Otra marca de singulares características es la de Claude Carcand que regentaba un taller de impresión en Lyon en 1533. El trazado geométrico se basa en un *crismón* simple soportado por una barra horizontal de la que pende una V invertida. Lo curioso es que sus dos trazos no son



ILUSTRACIÓN 81:
Marca de honor del maestro
Jacques Liesveldt, impresor en
Anvers (1528-1544).

¹⁸⁴ Ilustración n° 235 de la recopilación de marcas de maestros canteros publicada por Franz Rziha, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Viena, 1883.

simétricos, lo que era frecuente en las marcas de canteros¹⁸⁵ para diferenciarlas unas de otras (Ilustración 82).

Un trazo de marca común también entre los maestros canteros es el utilizado por el impresor Fadrique de Basilea (Ilustración 83)¹⁸⁶. Un León que porta el pendón con las armas de la ciudad de Basilea, protege un escudo acostado en el que, entre las iniciales del impresor, aparece una cruz sobre un triángulo con el vértice hacia abajo (versión geometrizada del Sagrado Corazón) al que le falta uno de sus lados. Esta misma marca, o diseños muy parecidos, fue asumida por varios maestros de obras de centroeuropa¹⁸⁷. En España encontramos la misma marca en la catedral de Burgos o en la Iglesia de San Lesmes de Burgos.



ILUSTRACIÓN 82:

Marca de honor del maestro Claude Carcand, impresor en Lyon, basada en el *crismón* (1533).



ILUSTRACIÓN 83:

Marca de honor del impresor Fadrique de Basilea, basada en las armas de la ciudad de Basilea y una versión geometrizada del Sagrado Corazón (1493).

¹⁸⁵ Una marca de cantero *ad quadratum* similar a la de este impresor puede verse en la ilustración nº 124 de la recopilación de marcas de maestros canteros publicada por Franz Rziha, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Viena, 1883.

¹⁸⁶ Por ejemplo en *Introductionum latinarum* de Antonio de Nebrija (Burgos, 1493).

¹⁸⁷ La misma marca, sobre una retícula *ad quadratum*, fue utilizada por un maestro de obras de Estrasburgo; vid. la ilustración nº 698 publicada por Franz Rziha, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Viena, 1883. También se basan en el mismo diseño las nº 47 y 139.

Todavía en una fecha tan tardía como 1588 Franciscus Fevraeus, editor en Lyon, utilizaba una marca en la que aparecen una plomada y una escuadra sobre una base horizontal con el lema; «AD PERPENDICULUM ET NORMA» (Ilustración 84). Allí no hay libros, ni árboles del saber, ni globos terráqueos, ni aves que pongan de manifiesto el carácter universal del Arte de la Imprenta; solo símbolos de la construcción. Lo mismo puede decirse de la marca del impresor Thomas Soubron, plagado de instrumentos más propios de maestros de obras y agrimensores, que de editores de libros (Ilustración 85). Algunos de estos «secretos profesionales» o usos propios del oficio mencionados por Francisco Vindel se refieren, por ejemplo, a la manera de señalar el número de maestros impresores del taller.

Como ya se ha mencionado, la primera marca de imprenta utilizada en un libro impreso, el Psalterio de Maguncia (1457), pertenecía a los socios de Guttemberg, los también alemanes Fust y Schoeffer. Consistía en sendos escudos colgados de los dos brotes de una rama, simbolizando que el libro había sido editado por dos maestros impresores. Además de que el tema de ambos escudos sea de tipo geométrico, nos interesa destacar que esta primera marca de imprenta acusa la influencia caballeres-



ILUSTRACIÓN 84:
Marca de Franciscus Fevraeus,
editor en Lyon, basada en
instrumentos de la construcción
(1588).



ILUSTRACIÓN 85:
Marca del impresor Thomas
Soubron.

ca por doble partida; de un lado, acude al escudo para reforzar el carácter honorable de la marca; de otro lado, recurre al artificio de colgar el escudo por imitación de la costumbre (y luego privilegio exclusivo) nobiliaria de colgar el escudo en hospederías o tabernas mientras su poseedor permaneciera en su interior a modo de advertencia a los demás transeúntes. En el caso de la marca de impresor, la colgadura del escudo tiene una finalidad igualmente pretenciosa dado que la rama de dos brotes remite al simbolismo del Árbol de la Ciencia mediante el cual el impresor deja patente que su oficio está íntimamente conectado con la Sabiduría. Por lo demás, este tema de marca de imprenta fue muy utilizado; aparece más explícitamente en la marca de los impresores alemanes Men Ungut y Stanislao Polono¹⁸⁸. Sus respectivos escudos aparecen colgados de los dos brotes del Árbol de la Ciencia para indicar que son dos los impresores que han propiciado el libro (Ilustración 86). En cada escudo figura la inicial del nombre de pila; M. (Men) y S. (Stanislao).

Sin embargo, de manera paralela se estableció un *sistema geométrico* para mostrar el número de maestros impresores que había colaborado en la edición del libro. Consistía en trazar una cruz añadiendo tantos trazos horizontales al travesaño como maestros hubieran intervenido en la obra. Así, el citado Stanislao Polono editaría en solitario varios libros en los que consignaba su marca de imprenta; la cruz sobre el diámetro horizontal rodeado por un círculo (el «Globo del Mundo») en cuya parte inferior aparece la inicial de su nombre, todo ello inscrito a su vez en otro cír-



ILUSTRACIÓN 86:

Los escudos de los impresores alemanes Men Ungut y Stanislao Polono, con taller en Sevilla, penden de los dos brotes del Árbol de la Ciencia (1491).

¹⁸⁸ Que abrieron taller en Sevilla. Entre sus primera obras podemos mencionar la *Obras de Séneca* (Sevilla, 1491), las *Siete Partidas* (Sevilla, 1491), la *Guerra Judaica* de Flavio Josefo (Sevilla, 1492), las *Ordenanzas* de Díaz de Montalvo (Sevilla, 1492), etc.



ILUSTRACIÓN 87:

Marca de imprenta del maestro Stanisla Polono. La cruz tiene un travesaño adicional para indicar que la marca pertenece a un solo tipógrafo (1500).

culo más grande (la esfera celeste). La cruz tiene un travesaño adicional para indicar que la marca pertenece a un solo tipógrafo (Ilustración 87)¹⁸⁹. Igualmente, por lo general, aparecen diminutas estrellas rodeando las iniciales y el globo terráqueo para reforzar su simbolismo celeste.

Esto se aprecia más claramente en la marca de la compañía de impresores alemanes formada en 1490 por cuatro maestros tipógrafos; Paulo de Colonia, Juan Pegnizer de Nuremberg, Magno Herbs de Fils y, por último, Thomas (Ilustración 88). Entre dos círculos concéntricos aparece consignada la nacionalidad de los miembros del taller (ALEMANI); la división acuartelada de la superficie efectuada por una cruz cardinal en el círculo interior ha servido para reflejar en cada uno de los cuarteles la inicial del nombre de cada

maestro. Finalmente, el *axis mundi* se prolonga hacía arriba terminando en una curiosa figura geométrica en forma de W. Sobre ese eje se han trazado cuatro travesaños horizontales, uno por cada miembro de la compañía¹⁹⁰. Como tres años después, la misma compañía perdió a Paulo de Colonia, se suprimió uno de los travesaños de la Cruz¹⁹¹ así como la inicial P (Ilustración 89), lo que obligó a una nueva división del círculo en medio partido y cortado. Finalmente, la salida del maestro Thomas, obligó a reajustar la marca (Ilustración 90) eliminando el tercer travesaño del *axis* de la Cruz y la inicial T¹⁹². Esta curiosa marca encaja perfectamente

¹⁸⁹ Esta marca puede verse al final de la obra *Ordenanzas Reales fechas por el rey y la reyna nuestros señores sobre los paños* (Sevilla, 1500).

¹⁹⁰ Esta marca, impresa en color rojo, puede verse, entre otras obras, en el *Universal vocabulario en latín y e romance* de Alfonso de Palencia (Sevilla, 1490).

¹⁹¹ Entre otros libros, puede verse en los *Cinco Tratados* de Ortiz (Sevilla, 1493), las *Ordenanzas* de Díaz de Montalvo, (Sevilla, 1495), *Forma libelandi* del doctor Infante (Sevilla, 1498) o las *Ceremonias de la Misa* de López de Mendoza (Sevilla, 1499).

¹⁹² La marca se localiza en la *Aurea expositio hymnorum* (Sevilla, 1500).



ILUSTRACIÓN 88:

Marca de la compañía alemana formada por los cuatro maestros impresores Paulo de Colonia, Juan Pegnizer de Nuremberg, Magno Herbs de Fils y Thomas. La cruz incorpora cuatro travesaños y cuatro cuarteles, uno por cada maestro del taller (1490).

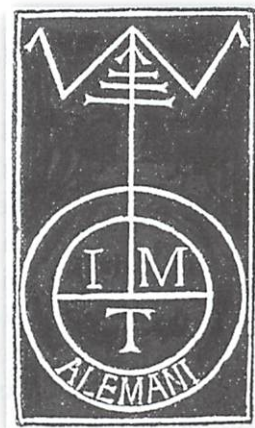


ILUSTRACIÓN 89:

Marca de la citada compañía alemana con tres travesaños tras la baja de Paulo de Colonia (1495).



ILUSTRACIÓN 90:

Marca de la citada compañía alemana con dos travesaños tras la baja del maestro Thomas (1500).

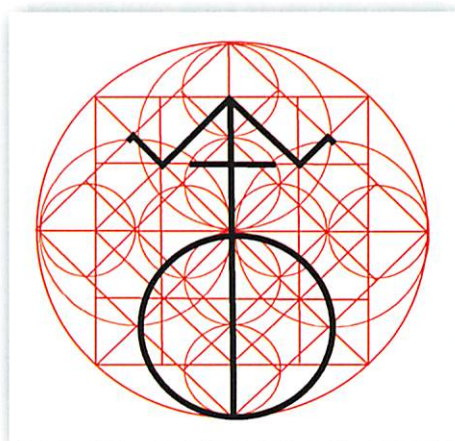


ILUSTRACIÓN 91:

Hipótesis cuadrilobular de la marca de la compañía alemana.

en una retícula geométrica cuadrilobular sencilla, es decir, basada en el cuadrado y el círculo por lo que cabría aventurar nuevamente la hipótesis de que algunos talleres se basaron en retículas geométricas para diseñar sus marcas (Ilustración 91).

No obstante, la adición de travesaños a la cruz también comenzó a utilizarse prontamente a modo de *brisura* para diferenciar a los miembros de una misma familia de impresores o libreros. De esta manera el hijo podía utilizar o heredar la marca del padre con solo añadir un travesaño adicional. Así, Galliot du Pré, librero de París durante los años 1512 a 1559, tenía por marca un corazón medio partido y cortado con las iniciales G D P de cuyo centro ascendía la cruz con un travesaño adicional (Ilustración 92). Dicha marca era situada dentro de un escudo «alemán», que confería explícitamente el carácter de «marca de honor», colgado de una Galera (alegoría del nombre Galliot). Su hijo, también llamado Galliot du Pré y librero de París entre los años 1561 y 1574, adoptó el mismo emblema pero añadiendo al es-



ILUSTRACIÓN 92:

Marca del librero parisino Galliot du Pré basada en el Sagrado Corazón y la Cruz con un primer travesaño adicional (1512-1559).

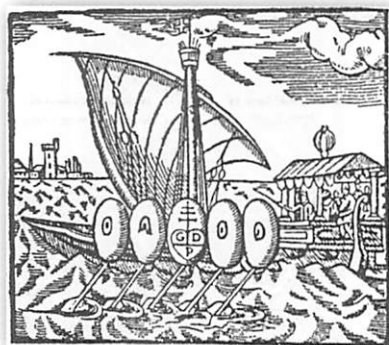


ILUSTRACIÓN 93:

Marca del hijo de Galliot du Pré, igual a la de su padre, brisando con un segundo travesaño adicional (1561 y 1574).

cudo colgado de la Galera un travesaño adicional a la cruz (Ilustración 93). Se observa una forma semejante de brisura en la marca del librero parisino Jeahn Granjon utilizada durante los años 1506 y 1551. Del centro de un círculo medio partido y cortado que contiene las iniciales I G y signos estelares, asciende el «cuatro de cifra» cuyo tramo horizontal exento es rematado por una cruz. El signo geométrico, flanqueado por sendas espigas, está situado como «marca de honor» dentro de un escudo sostenido por dos sirenas. En la parte superior aparece dividido el nombre de Jesucristo y en medio el alfa y el omega (Ilustración 94). Su hijo Robert Granjon, librero de París durante los años 1549 a 1573, utilizó la misma marca basada en el «cuatro de cifra» pero añadiendo un palo vertical a la Cruz (Ilustración 95) a modo de brisura para indicar que era una marca profesional de segunda generación.

En líneas generales, el trazado de uno o dos círculos concéntricos sobre una cruz representa la victoria y difusión del Conocimiento y la Verdad (Jesucristo) por el mundo (el círculo) y de la misión que había de desempeñar el libro y el oficio de impresor en la difusión de la Fe.



ILUSTRACIÓN 94:

Marca heraldizada del librero parisino Jeahn Granjon basada en el «cuatro de cifra» (1506-1551).



ILUSTRACIÓN 95:

Marca heraldizada del librero parisino Robert Granjon, igual a la de su padre pero brisando la Cruz con un palo vertical (1549-1573).

En algunos casos, el motivo de la cruz sobre el círculo entendido como Globo del Mundo es totalmente explícito, como en la marca de Juan de Salamanca, impresor en Granada en 1505 (Ilustración 96)¹⁹³.

Una variante del trazado anterior es la marca basada en un solo círculo y rematada en aspa. Ejemplo de ello es la marca del impresor Pere Miquel (Ilustración 97) datada en 1493¹⁹⁴ en la que aparece un solo travesaño adicional a la cruz o *axis mundi* sobre las iniciales de su nombre y apellido. El mismo motivo de la X sobre un eje aparece en otras marcas, aunque esta vez arranca desde una base o pedestal. Es el caso, por ejemplo de la marca de los hermanos impresores franceses Enguilbert y Geofroy de Marnef (Ilustración 98). El origen cristiano de este signo se



ILUSTRACIÓN 96:

Marca de Juan de Salamanca, impresor en Granada en 1505, que simboliza la difusión de la Fé por el mundo a través de la imprenta.

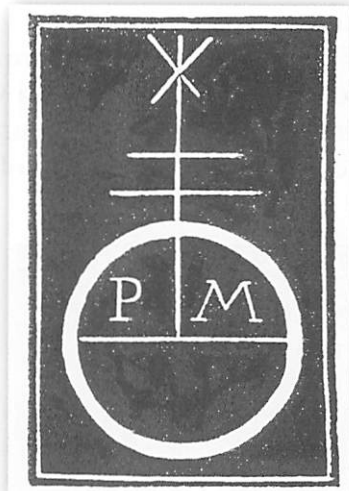


ILUSTRACIÓN 97:

Marca del impresor barcelonés Pere Miquel (1493) basada en un círculo coronado por una cruz acabada con el *crismón* simple.

¹⁹³ Aparece, por ejemplo, en el *Bocabulista arábigo en letra castellana* de Pedro de Alcalá (Granada, 1505).

¹⁹⁴ Por ejemplo en la edición del *Prologus de meditationes* de San Buenaventura (Barcelona, 1493).

encuentra en el denominado crismón simple constantiniano¹⁹⁵ de 6 radios formado por la superposición de las letras I y X, iniciales griegas de las palabras Iesous Christós, cuya relación con los refuerzos o bloca del escudo romano son evidentes. Este signo tiene la particularidad de que si unimos sus extremos de dos en dos se obtiene el doble triángulo o estrella de Salomón que, según los estudios de L. Charbonneau-Lassay¹⁹⁶, fue uno de los antiguos símbolos de Cristo. Sobre todo en la Alemania de los siglos xv y xvi fue también un emblema o contrasena de ciertas corporaciones de oficio para entrar en las reuniones que mantenían en tabernas y hospederías¹⁹⁷. El *crismón* simple es uno de los signos lapidarios más frecuentes en las edificaciones románicas y góticas españolas. Lo vemos en la Colegiata de San Isidoro de León, la Seo de Lérida, la Colegiata de Daroca, las catedrales de Burgos, Barcelona, Huesca y de Ciudad Rodrigo, el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos, etc. El *crismón* rematado por un «cuatro de cifra» o el cuatro «girado» como la letra «ro» griega también se documenta en las marcas de maestros canteros de



ILUSTRACIÓN 98:

Marca de los hermanos impresores franceses Enguilbert y Geofroy de Marnef basada en el crismón simple.

¹⁹⁵ Un completo catálogo de crismones franceses ha sido publicado bajo la dirección de Edmond-René Labande por Robert Favreau, Bernadette Mora y Jean Michaud, *Corpus de inscriptions de la France Médiévale*, vol. 10, Universidad de Poitiers, 1985.

¹⁹⁶ L. Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo*, Mallorca, 1997.

¹⁹⁷ René Guénon, «El Crismón y el corazón en las antiguas marcas corporativas», en *Estudios sobre la masonería*, Madrid, 2007, p. 98.

la Colegiata de San Isidoro de León, la catedral de Barcelona, la catedral de Toledo, etc.

Algunas representaciones iconográficas del crismón no adoptan la forma de X sino de un aspa rematada por una cruz. Este diseño también aparece tanto en las marcas de cantero como en las marcas de impresores y libreros-editores. Es el caso de la marca del librero parisino Antoyne Baquelier en torno al año 1495. Dos columnas que parecen representar las puertas del Paraíso terrenal dejan ver el Árbol de la Ciencia del que pende, ayudado por dos aves, una rodela con la divisa, «*iniciium sapiencie timor domini*» en cuyo interior está la marca geométrica que comentamos; un círculo dividido por seis radios equidistantes cuyo radio superior es rematado por una cruz mientras que el radio inferior está elidido, es decir, un aspa con una cruz. Como es sabido, esta forma de aspa se relaciona con la cruz de

san Andrés y representa la humildad del santo que no quiso ser crucificado de la misma manera en que lo fue Jesucristo. Pero, por otra parte, esta antigua manera de representar el *crismón* como una rosa de los vientos tiene estrecha relación con las operaciones tradicionales de estereotomía necesarias (ya explicadas anteriormente) para orientar un edificio observando la salida y ocaso del sol (Ilustración 99).

El *crismón* constantiniano se completa cuando se agrega al extremo vertical superior un pequeño «ojal» o semicírculo, formándose entonces por la superposición de las letras X y P (la P griega o «ro» es la R latina), es decir, las dos primera letras de la palabra Christos. Este signo, al que se atri-



ILUSTRACIÓN 99:

Marca del librero parisino Antoyne Baquelier basada en el crismón simple a partir de la división hexagonal del círculo (1495).

buye la victoria providencial de Constantino sobre Majencio (la unión de las iniciales de «*in hoc signo vinces*» forma IHSV) en el Puente Milvio, que mencionan Lactancio (*De mortibus persecutorum*) en el año 318 y Eusebio de Cesarea en torno al año 325 (*Historia Ecclesiastica*, libro IX), aparece en diversas marcas profesionales medievales y modernas con la particularidad de que el «ojal» adopta la versión geométrizada de un pequeño triángulo. Es el caso, entre otras, de la «marca de honor» del impresor parisiense Jacques Kerver entre los años 1535 a 1583 (Ilustración 100), cuyo travesaño de la cruz ha desaparecido para dejar paso a una K como inicial del apellido desplazando la cruz al extremo libre de la base del triángulo.

El «cuatro de cifra», es decir, el Eje del Mundo en cuyo extremo superior esta el ojo de la aguja o «puerta estrecha» fue uno de los símbolos tradicionales para representar el acceso al grado de Maestro. El tema del «ojal», del «ojo de la aguja», la «puerta estrecha», etc. basado en San Mateo 19, 24 («es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que el que un rico entre en el Reino de los Cielos») tiene implicaciones simbólicas muy sugestivas que eran perfectamente conocidas por las corporaciones de oficio e incluso utilizadas por algunas de ellas en sus ceremonias de iniciación en los diferentes grados. Desde este punto de vista, la P griega (R latina) representaba la aguja coronada por el «ojo de la aguja» que, colocada



ILUSTRACIÓN 100:

Versión geométrizada del crismón en la marca de honor del impresor parisiense Jacques Kerver (1535-1583).

verticalmente era una figuración más del *axis mundi* y del «ojo del mundo» que todo lo ve. Referido a la «puerta estrecha», remite al camino angosto y virtuoso transitado por unos pocos («*multi vocati, pauci electi*»; Mateo, 4, 22, 14) frente a la vía ancha y cómoda seguida por los perezosos¹⁹⁸. En la iconografía medieval y renacentista (Ilustración 101), la «puerta estrecha» es también la «puerta solar» por la que se efectúa la «salida del cosmos» (el «ojo del domo»)¹⁹⁹. Dentro de este simbolismo solar, el solsticio de invierno representaba la vía de la derecha o *via arcta* (puerta estrecha), mientras que el solsticio de verano se identificaba con la vida de



ILUSTRACIÓN 101:
El neófito ¿Pitágoras, Empédocles? emerge del ojo del domo. Fresco de la capilla de Santa Brice, de Luca Signorelli, 1499-1504.

¹⁹⁸ Sobre este simbolismo René Guénon, ha señalado unos interesantes precedentes en «La puerta estrecha» y «El ojo de la aguja», en *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, Buenos Aires, 1976, pp. 230 y ss. y 297 y ss. respectivamente. Dicho autor señala que en sánscrito, el ojo de la aguja es denominado «*pâsha*», término que también significa «nudo» porque antiguamente las agujas no tenían ojal sino una curvatura para atar o anudar el hilo. Dicho nudo o lazo es el atributo de Mrtyu (la muerte) o de Yama (dios de los muertos). Así, los «animales» cazados son, en realidad, todos los seres vivos, porque todo ser permanece atado a las condiciones de su existencia particular. Para salir de ella hay que liberarse del lazo y pasar a través del ojal o de las quijadas de la muerte.

¹⁹⁹ En tal caso, aunque el «ojo del domo» reemplaza a la clave de bóveda con la representación escultórica de Jesucristo o de Dios Padre, mantiene el mismo significado.

la izquierda, *via lata* o ancha. Estas consideraciones explican que la Cruz, el Globo del Mundo, la X y P sobrepuestas, el corazón, etc. hayan sido símbolos reservados por las antiguas corporaciones de oficio para las marcas del grado de maestro, es decir, aquellas personas que poseen las mayores cualificaciones para trabajar a la Gloria del Creador.

Algunas marcas de imprenta reflejan este tema. Tal es el caso de los emblemas del impresor Nicolás du Chemin (1512). En uno de ellos (Ilustración 102) recurre a la Cruz que descansa en sus iniciales N D C y es coronada por el *crismón* simple a la que ha añadido un travesaño adicional indicativo de que la marca es de un solo impresor. Finalmente, la marca es «dignificada» situándola dentro de un escudo oval sostenido por ángeles portadores de «conocimiento». Pero el mismo impresor utilizaba también otro emblema (Ilustración 103) en el que la marca geométrica ha sido sustituida por una gran Y que señala la *via lata* que conduce a la condenación de las llamas del infierno y otra *via arcta* o derecha que conduce a la corona de la victoria. Por lo demás,

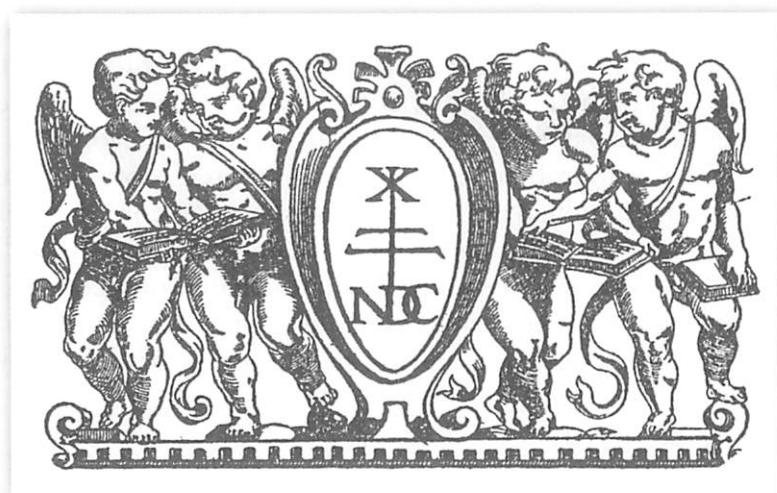


ILUSTRACIÓN 102:

Marca de honor *more geometrico* del impresor Nicolás du Chemin basada en la Cruz coronada por el crismón simple con un travesaño adicional indicativo de que la marca es de un solo impresor (1512).

**ILUSTRACIÓN 103:**

Marca alternativa del impresor Nicolás du Chemin basada en el simbolismo de la «Y»; la *via lata* y la *via arcta*.

era frecuente que los impresores utilizaran dos o más emblemas para representar su marca al compatibilizar su marca geométrica con otras de diseño puramente alegórico. Así, Sebastián de Cormellas disponía de su «marca de honor» *more geometrico* basada en la cruz, con un travesaño adicional, que descansaba en un corazón medio partido y cortado para situar sus iniciales S. D. C. y que estaba rematada con el «cuatro de cifra» tal y como puede verse en la parte inferior de la (Ilustración 104)²⁰⁰. Pero también adoptará como marca profesional un escudo con un símbolo alusivo a su apellido (cormella; corazón mellado) consistente en un corazón plagado de heridas (Ilustración 105)²⁰¹.

Volviendo al tema de la P geometrizada mediante un pequeño triángulo, hay otra conocida variación cuando está vuelto hacia el otro lado del eje formando el «cuatro de cifra», signo muy utilizado en diversas

²⁰⁰ Corresponde a la portada del libro *Doctrina cristiana* de Fray Luis de Granada (Barcelona, 1604).

²⁰¹ La marca aparece en la portada de las *Guerras civiles de los romanos de Apiano* (Barcelona, 1592). No era infrecuente el recurso a diseñar la marca con la alegoría del apellido; el impresor Jorge Costilla empleaba la inicial del nombre y una *Costilla*; una mano que empuña una Broca pertenecía al impresor Juan de Brocar, etc.

corporaciones de oficio medievales y modernas y cuya relación con los cuatro evangelistas es evidente²⁰². Pues bien, cabría plantear hasta qué punto el paso del semicírculo al triángulo o «cuatro de cifra» se produjo como consecuencia de trazar el *Crismón* sobre retículas de talleres profesionales *ad triangulum* no trilobulares en las que los círculos no estaban comprendidos. Si bien es cierto que el «cuatro de cifra» y trazados similares tienen su antiquísimo origen en las operaciones geométricas necesarias para trazar una perpendicular, una escuadra, un cuadrado, un pentágono, un octógono, etc., su incorporación al simbolismo cristiano pudo deberse a su identificación con la P del nombre griego de *Christos*. Las



ILUSTRACIÓN 104:

Marca de honor *more geometrico* del impresor de Barcelona Sebastián de Cormellas basada en la cruz, el corazón y el «cuatro de cifra» (1604).



ILUSTRACIÓN 105:

Marca alternativa del impresor de Barcelona Sebastián de Cormellas alusiva de su apellido; cor-mella, corazón mellado (1592).

²⁰² Para las corporaciones de constructores el «cuatro de cifra» también representaba a los cuatro Santos Coronados, patronos de su profesión.

corporaciones de artesanos emplearon profusamente diversas variaciones de este símbolo como marca de maestría²⁰³. Sobre este particular, conviene recordar que las corporaciones de oficio veían en la cifra cuatro una representación del orden del universo. Numerológicamente, a la Santísima Trinidad simbolizada por la serie 1, 2, 3, le sigue el 4 que equivale a la Creación en el momento puro de sus orígenes y, por tanto, el nacimiento de las cuatro direcciones del espacio. De ahí que la Jerusalén celeste sea

representada como una ciudad cuadrada o que el Paraíso terrestre sea dividido en cuadrantes por cuatro ríos. En suma, el cuatro de cifra representa «la obra bien hecha».

Una marca de similar simbolismo consiste en una cruz sobre un triángulo equilátero con la punta hacia abajo lo cual no es sino la versión iconográfica geometrizada del Sagrado Corazón. Son abundantes las marcas basadas en este diseño (Ilustración 106)²⁰⁴. Como puede deducirse fácilmente, el círculo o «globo del mundo», el triángulo con el vértice hacia abajo y el corazón simbolizan el mismo principio; el Sagrado Corazón de Cristo o Corazón del Mundo. A modo de ejemplo, podemos citar la marca del impresor de Lyon Jean Syber (1478-1498) (Ilustración 107) en el que, por lo demás, el interior del cora-

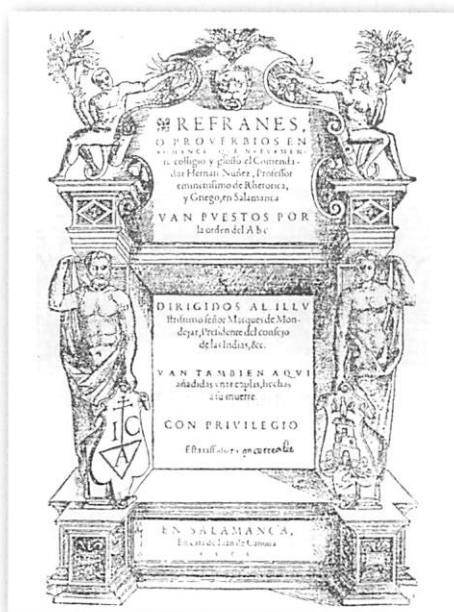


ILUSTRACIÓN 106:

Marca heraldizada del impresor salmantino Juan de Cánova basada en la geometrización del Sagrado Corazón (1555).

²⁰³ Ejemplos de marcas de maestros canteros pueden verse en Franz Rziha, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Viena, 1883, n° 227, 267, 364, etc. En España, se documentan en la catedral de Toledo, la Iglesia de Santo Domingo de la Calzada, el Convento de la Anunciación de Salamanca, etc.

²⁰⁴ Se trata de los *Refranes* de Hernán Nuñez (Salamanca, 1555). La marca del impresor Juan de Cánova, con las iniciales I.C.A. aparece dentro de un escudo con la forma de «piel de toro» sujeto por un tenante.

zón aparece tronchado pero, siguiendo usos heráldicos inusuales, añadiendo un cuartel en cuyo interior hay una estrella de seis puntas. Al travesano de la cruz se le añade otro más en señal de que la marca es de un solo impresor, y todo ello es rematado por el «cuatro de cifra». En otra marca puede verse el Sagrado Corazón rematado con el crismón simple al que se han añadido unos trazos oblicuos en tres de los cuatro extremos de la X; se trata de la marca del impresor Leonardo Hutz (Ilustración 108)²⁰⁵. La versión más utilizada de este signo fue la del corazón con el interior expedito para con-

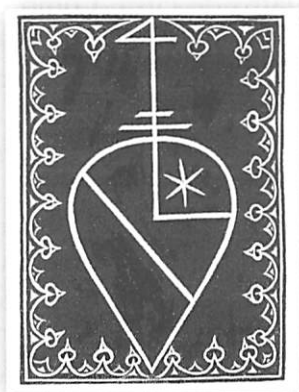


ILUSTRACIÓN 107:
Marca del impresor de Lyon Jean Syber basada en la Cruz, el «cuatro de cifra» y el Sagrado Corazón dividido en cuarteles (1478-1498).



ILUSTRACIÓN 108:
Marca del impresor Leonardo Hutz basada en el Sagrado Corazón rematado por el crismón simple al que se han añadido unos trazos diacríticos en tres extremos de la X (1506).



ILUSTRACIÓN 109:
Marca de Mathieu Vivian, impresor en Orleans (1490).

²⁰⁵ Levantó talleres en Salamanca, Zaragoza y Valencia. La marca puede verse en *Ars metaphisicae naturalis* de Jacobo Januarius (Valencia, 1506).

signar las iniciales del impresor rematado con la cruz (Ilustración 109)²⁰⁶ o el cuatro de cifra. Como ejemplo de este último supuesto, traemos a colación la marca del librero-editor Gabriel de Vázquez, rodeada del aparato heráldico necesario para afianzar su carácter de «marca de honor» (Ilustración 110)²⁰⁷. El valor intercambiable del Sagrado Corazón con la versión geométrica *ad triángulum* o en su forma perfecta de «Globo del Mundo» puede comprobarse en la marca del impresor parisino Bertholde Rembolt del año 1499 (Ilustración 111). Los travesaños horizontales del eje vertical han desaparecido porque la cruz se ha desplazado al extremo del «cuatro de cifra». Una marca semejante es la utilizada por el impresor parisino Pierre Gromors en 1516, aunque aparece con los usuales aditamentos de *dignidad*; en efecto, la marca aparece dentro de un escudo, el escudo pende del Árbol de la Ciencia que inspira la labor del tipógrafo, y dos leones rampantes custodian el «honor» de la marca (Ilustración 112). Como ya se indicó con ocasión de explicar las marcas de los canteros, el «cuatro de cifra» fue uno de los motivos más utilizados para representar el acceso a la maestría dentro de la corporación del oficio y cómo tales



ILUSTRACIÓN 110:

Marca de honor del impresor madrileño Gabriel de Vázquez basada en el Sagrado Corazón, la Cruz y el «cuatro de cifra» (1655).

²⁰⁶ Esta marca es la de Mathieu Vivian, impresor en Orleans en 1490. En el interior del corazón están las iniciales M V superpuestas.

²⁰⁷ Aparece en la obra *Historia Imperial y Cesarea* de Pedro de Mexia (Madrid, 1655).

diseños tenían un origen reticular. En el caso de los maestros impresores, el origen reticular de la marca podría inspirarse en el marco o molde de madera que debía acoger los tipos móviles de imprenta (Ilustración 113).

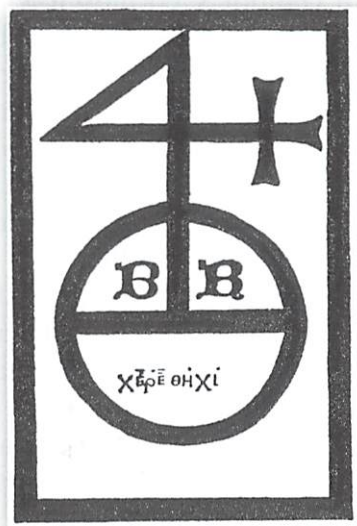


ILUSTRACIÓN 111:

Marca de honor del impresor parisino Bertholde Rembolt basada en el Globo del Mundo, la Cruz y el «cuatro de cifra» (1499).



ILUSTRACIÓN 112:

Marca heraldizada o de honor del impresor parisino Pierre Gromors basada en el tema iconográfico del escudo que pende del Árbol de la Ciencia (1516).

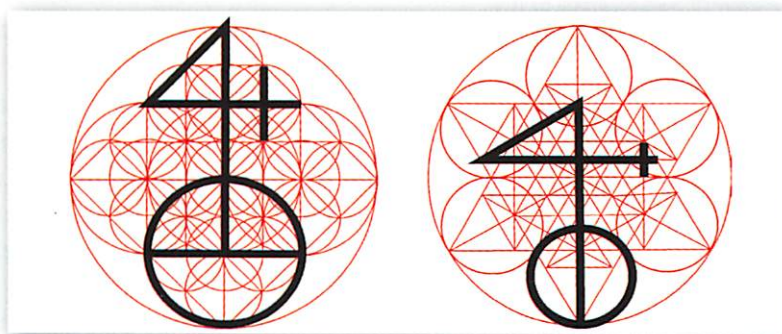


ILUSTRACIÓN 113:

Hipótesis del origen cuadrilobular o trilobular del «cuatro de cifra» como marca de maestría.

Otra adaptación del mismo diseño ha convertido ya explícitamente el corazón en un escudo o soporte con forma de «piel de toro», con sus correspondientes particiones. Se trata de la marca «heraldizada» del Benoist Bouyn (Ilustración 114), impresor de Lyon entre 1491 y 1538; un escudo-corazón medio partido con un ceñidor y cortado, con las iniciales de su nombre y apellido en sendos cuarteles en jefe y tres abejas en punta. La marca geométrica descansa o arranca del centro o abismo y consiste en una cruz con un travesaño adicional, indicativo de que la marca es de un solo impresor; rematado con el «cuatro de cifra». La «marca de honor» aparece rodeada por una corona de laurel que es sostenida por el rey David. Todo el conjunto está enmarcado por una divisa alusiva al trabajo manual extraída de la Biblia.

Dentro del simbolismo metafísico y religioso en general y del simbolismo de las corporaciones de oficio en particular, el árbol y la cruz también pueden ser intercambiables. Al igual que la Cruz redime a la Humanidad representada por el cráneo de Adán que es situado a los pies del madero, también el Árbol de la Vida situado en el Paraíso

(no confundir con el Árbol del Bien y del Mal) puede redimir al Mundo, es decir, a todo aquel que se acerque con la debida actitud. Esto se aprecia claramente en la marca utilizada entre los años 1499 y 1505 por el impresor parisino Alexander Aliatte (Ilustración 115). La Cruz ha sido sustituida por el Árbol de la ciencia que arranca del «Globo del Mundo», el cual aparece cortado para poder situar en la mitad superior las dos iniciales sobrepuestas del impresor A. A. La escena está enmarcada por el versículo bíblico «por sus obras los conoceréis» (Mateo 7, 15) a modo de divisa.

Hay algunas marcas que integran la mayoría de los temas que hemos desarrollado anteriormente. Por ejemplo, el emblema de Constantin Fradin, librero



ILUSTRACIÓN 114:
Marca heraldizada de Benoist
Bouyn, impresor de Lyon
(1491-1538).

de Lyon durante los años 1505 a 1525, consiste en una cruz con travesaño adicional que asciende desde el centro del círculo medio partido y cortado que contiene las iniciales C F. A su vez, esta marca geométrica es asumida como «marca de honor» al ser situada en un escudo que pende del Árbol de la Ciencia y es sostenida por una sirena y un caballero con armadura. Al pie del Árbol se sitúa una fuente para reforzar el carácter edénico de la escena. En la parte superior aparece el ya comentado lema «in hoc signo vinces» (Ilustración 116).

Existe otra marca geométrica cuyo trazo consiste en una cruz sobre uno o dos triángulos equiláteros como representación de la perfección de la Santísima Trinidad. Es el caso de la marca del impresor «Joan Hurus alaman de Constancia»²⁰⁸. Dicha marca, bien en forma-



ILUSTRACIÓN 115:

Marca del impresor parisino Alexander Aliatte basada en el Árbol de la Ciencia sobre el Globo del Mundo (1499-1505).



ILUSTRACIÓN 116:

Marca heraldizada de Constantin Fradin, librero de Lyon (1505-1525) basado en la cruz que parte del centro del círculo.

²⁰⁸ Así consta en la impresión de las *Ordenanzas Reales de Castilla* de Alfonso Díaz de Montalvo (Zaragoza, 1490).

to simple (Ilustración 117), o bien colgada dentro de una rodela con divisa y flanqueado por Santiago y San Sebastián (Ilustración 118) encaja perfectamente en una retícula fundamental *ad triangulum* (Ilustración 119)²⁰⁹.

Otras marcas sustituyen los dos triángulos por dos círculos en cuyo interior se sitúan las iniciales del impresor. Es el caso de las marcas de los libreros Alonso Gómez de Udicana²¹⁰ (Ilustración 120) o Juan de Boyer²¹¹. En el mismo esquema o red se basa la marca de Francisco Trinxer, que añade a lo anterior un tercer círculo más amplio por debajo de los otros dos y que, además, presenta como «marca de honor»²¹² al situarla dentro de un escudo ovalado rematado por orlas (Ilustración 121).

Como hemos tenido ocasión de comprobar, la mayoría de los impresores o libreros de los siglos xv y xvi tenían, conforme a las tradiciones corporativas de la época, una marca de estilo geométrico que frecuentemente presentaban dentro de un escudo al que añadían el aparato heráldico al uso; yelmos, lambrequines, orlas, tenantes, divisas, etc. para dejar patente el carácter honorable o «noble» de su oficio. Como la «adopción de armas» seguía considerándose derecho sin apenas restricciones significativas, los impresores podían optar entre consignar su marca profesional sin aditamentos heráldicos o presentarla como «marca de honor», es decir, rodeada de símbolos alusivos a la dignidad del oficio. De hecho, muchos maestros del oficio simultaneaban los dos tipos de marcas; la versión simple y la de «dignidad». Como ejemplo de esto baste el de la marca puramente geométrica de Juan Cromberger basada en la cruz sobre un círculo cortado en cuya mitad inferior aparecen las iniciales del impresor I C (Ilustración 122)²¹³. El mismo impresor utilizará también el mismo signo pero ya como «marca de honor» dentro de un escudo (Ilus-

²⁰⁹ El mismo motivo era utilizado era asumido como marca de maestros de obras; vid. ejemplos en las ilustraciones nº 152, 268 y 355 de la recopilación de marcas de maestros canteros publicada por Franz Rziha, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Viena, 1883.

²¹⁰ Aparece en *Espejo de Consolación* de Juan de Dueñas (Medina del Campo, 1570).

²¹¹ *Libro de Agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera (Medina del Campo, 1584).

²¹² Aparece en *Catonis distichi moralis* de Desiderio Erasmo (Barcelona, 1588).

²¹³ La marca aparece publicada debajo del colofón de Los Morales de San Gregorio (Sevilla, 1527).

ILUSTRACIÓN 117:
Marca del alemán
Joan Hurus,
impresor en
Zaragoza (1504).



ILUSTRACIÓN 118:
Marca heraldizada
del alemán Joan
Hurus, impresor en
Zaragoza (1504).

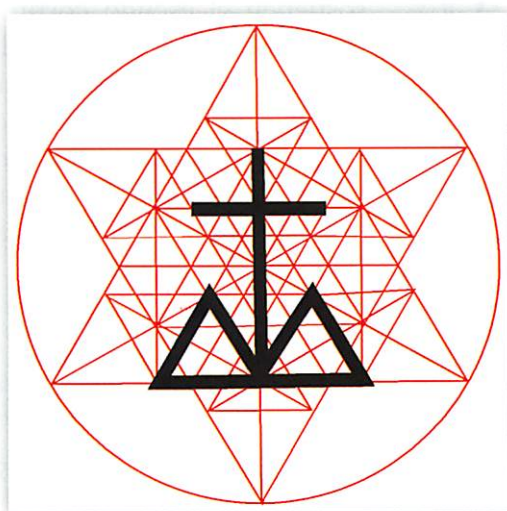
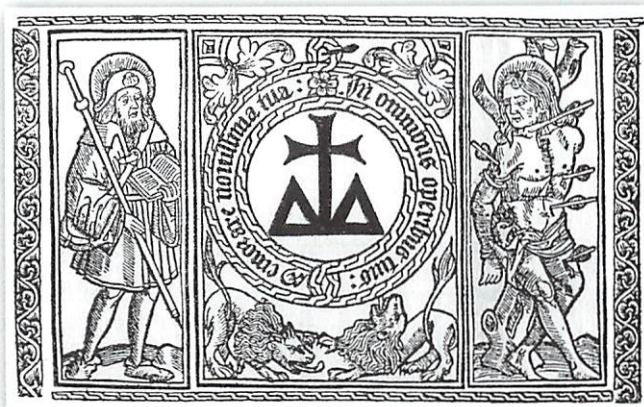


ILUSTRACIÓN 119:
Hipótesis reticular
de la marca de Joan
Hurus.



ILUSTRACIÓN 120:
Marca del librero de Medina del
Campo Alonso Gómez de Udicana
(1570).

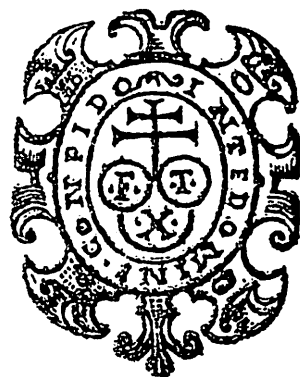


ILUSTRACIÓN 121:
Marca del impresor de Barcelona
Francisco Trinxer (1588).

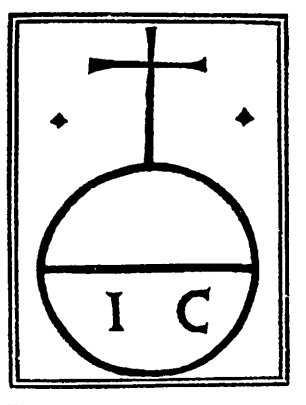


ILUSTRACIÓN 122:
Marca geométrica del impresor
Juan Cromberger (1527).

tración 123)²¹⁴. O el de la marca geometrizarante de Juan Rosembach basada en la cruz con un travesaño adicional indicativo de que pertenece a un solo impresor, en cuya base aparecen un R y una «h» (Ilustración 124)²¹⁵, que simultaneó con otra marca adaptada a los usos heráldicos (Ilustración 125)²¹⁶; dos ciervos sostienen el escudo cortinado con tres ruedas astrales de ocho radios que pende de la rama del Árbol (cuyo carácter celeste está reforzado por cobijar en sus ramas otras tres estrellas a modo de frutos) indicando que la marca pertenece a un solo impresor. El emblema esta enmarcado por una divisa.

²¹⁴ Aparece en la *Summa defecerunt* de San Antonino (Sevilla, 1537).

²¹⁵ La marca aparece en el colofón del *Vocabolari molt profitos per aprendre catala alamany y lo alamany catala* (Barcelona, 1502) o en el *Ordinarium tarraconense* (Barcelona, 1530).

²¹⁶ Aparece en la portada de *Sedulii Paschale* (Barcelona, 1515) o en la *Vite Christi* de San Buenaventura (Barcelona, 1522) entre otras obras.



ILUSTRACIÓN 123:
Marca de honor del impresor Juan Cromberger (1537).



ILUSTRACIÓN 124:
Marca geométrica del impresor Juan
Rosembach (1530).



ILUSTRACIÓN 125:
Marca de honor del impresor Juan
Rosembach (1515).

De esta manera, las marcas geométricas y la heráldica tradicional protagonizaron una etapa de mixtificación profundamente novedosa y singular que llevó, incluso, a situar marcas geométricas en los cuarteles del escudo. Es el caso de la marca de un impresor zaragozano de fines del XVII, Pascual Bueno (Ilustración 126)²¹⁷, que incorpora junto a la marca corporativa tradicional del corazón medio partido y cortado y rematado por una cruz terminada en punta, un león y águila coronados y un pendón en sus respectivos cuarteles o cantones. El escudo, timbrado por un yelmo, es sostenido por dos angelotes. El emblema heráldico satisfacía cumplidamente la finalidad de mostrar el «honor» de su titular así como la «dignidad» de su oficio.



ILUSTRACIÓN 126:
Marca heraldizada del
impresor zaragozano
Pascual Bueno que
incorpora su marca
geométrica en uno de
los cuarteles del
escudo (1703).

²¹⁷ Puede verse en el *Libro de los secretos de agricultura, casa de campo y pastoreo* de Miguel Agustín (Zaragoza, 1703).

XX. LAS MARCAS DE AGUA O FILIGRANAS DE LOS MAESTROS PAPELEROS

Una actividad estrechamente relacionada con la imprenta fue la de la fabricación de papel. Aunque es cronológicamente anterior, hemos preferido exponerlas en este lugar por varios motivos fundamentales. Primeramente, porque, al contrario que los libros, el papel no proporciona siempre datos seguros sobre su fecha y lugar de fabricación y autoría. En ocasiones, la propia técnica de creación de las filigranas hace muy difícil la exactitud de los trazados geométricos y su correcta interpretación. Por lo demás, respecto a los diseños geométricos de tales marcas de agua²¹⁸, lo cierto es que estos sí coinciden temporalmente con los temas geométricos de los impresores (y de otras corporaciones de oficio) lo que demostraría la existencia de un mismo lenguaje simbólico artesanal en Europa a partir de la Baja Edad Media.

Como es sabido, el papel fue inventado en el norte de China. Para su fabricación se utilizaba fundamentalmente el cáñamo y algodón, pero el encarecimiento de tales productos a consecuencia de su uso en la industria textil obligó a recurrir a otras materias de menos calidad como el bambú, yute, lino y los tallos de trigo y arroz. La ruta de la seda contribuyó a la difusión de la técnica de fabricación de papel por oriente próximo y el norte de África llegando a la España musulmana. En los

²¹⁸ Para el estudio de las marcas de aguas en España, vid. el clásico trabajo de Francisco Bofarull y Sans, *La heráldica en la filigrana del papel*, Barcelona, 1901. Del mismo autor, *Los animales en las marcas de papel*. Barcelona, 1910. También José Luis Basanta Campos, *Marcas de agua en papeles del siglo XVIII*, Alicante, 1977. Oriol Valls i Subirá, *El papel y sus filigranas en Catalunya*. Ámsterdam, 1970. Oriol Valls i Subirá, *La historia del papel en España. Siglos X-XVI*. Madrid, 1980. En los últimos años se han publicado en revistas especializadas diversos trabajos sobre filigranas que es imposible citar aquí. Respecto a las marcas de agua de otros países europeos, la obra de referencia sigue siendo Charles-Moïse Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire des marques de papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, París, 1907, 4 vols., aunque desgraciadamente no estudia las filigranas de los reinos hispanos. Salvo indicación en contrario, las filigranas que reproducimos proceden de la obra de Briquet. Para facilitar su localización hemos respetado el número que dicha obra les asigna, y añadimos el nombre de la ciudad en donde se expidió o publicó originariamente el documento (privilegios, cartas, libros impresos, etc.) y el año de impresión o data del mismo.

siglos x y xi ya tenemos documentadas fábricas de papel (molinos) en Xátiva, Córdoba, Sevilla y Toledo. Desde Egipto, la técnica también pasaría a Italia, concretamente a la ciudad de Fabriano desde donde irradiaría a otras ciudades y países. Así por ejemplo, tenemos constancia de que en 1391 existía un taller papelerero en la ciudad de Nuremberg.

Para la fabricación de papel era necesaria la recogida de trapos y cuerdas viejos que, una vez reducidos a pedazos en cubas con agua, se dejaban fermentar en bodegas subterráneas para aislar la celulosa. Posteriormente tal masa se introducía en balsas o tinas para que unas mazas con clavos y cuchillos movidos mediante la fuerza hidráulica de un molino, la triturara en pasta de papel que, finalmente, era diluida con agua jabonosa. En tal pasta se introducía una bandeja, forma o marco de madera con una serie de cinco o seis alambres verticales (puntizones) y multitud de alambres horizontales (corondeles) a modo de retícula para que retuviera la pasta de papel. Tras sacar el marco y sacudirlo para que la pasta se repartiera de manera uniforme, el «maestro alzador» levantaba o extraía el papel del marco, lo prensaba para eliminar el agua sobrante y lo colgaba para su secado. Finalmente, era barnizado con colas vegetales o animales para que la tinta no se corriera.

Era costumbre o norma que el maestro papelerero signara cada papel con una marca doble (contramarca) o sencilla que diera fe de la calidad y procedencia de la manufactura. Tales marcas de agua o filigranas eran generadas mediante el entrelazamiento de un fino hilo de cobre situado en el fondo del molde junto a la malla de corondeles y puntizones.

Respecto al sistema de marcas artesanales empleados por estos maestros papeleros, desconocemos las circunstancias por las que comenzaron a utilizar tales signos. Los primeros de ellos adoptan motivos religiosos (cruz, crismón, *globo mundi*, etc.) o propios de la nobleza (escudos de armas), lo que demuestra la estrecha relación del papel con el *scriptorium* del monasterio o la cancillería de las dinastías reinantes, es decir, con los medios materiales para la difusión de la fe o la expedición de documentos públicos. También es probable que los maestros papeleros, al igual que los xilógrafos, grabadores o impresores, estimulados por su continua convivencia en los talleres de los monasterios o catedrales, tomaran algunas de las costumbres de los maestros de obras dado que, en

última instancia, su arte se basaba también en una retícula geométrica de base ortogonal de la que se extraían las hojas de papel. Ciertamente, entre la técnica de la fabricación del papel y la del maestro de obras que alzaba un edificio a partir de un plano reticulado, existía bastante similitud formal pues para la fabricación de papel también era necesario un molde o marco en cuyo interior se formaba una espesa red sobre la que se vertía la pasta de papel. Como puede advertirse, el sistema de retícula cuadrículada previa como método de trabajo, pudo facilitar la transferencia de la costumbre de las marcas geométricas de los maestros de obras a los fabricantes de papel. El maestro artesano, elevado a la categoría de pequeño demiurgo, trabajaba una masa primigenia procedente de desechos para moldearla en pasta de papel que, una vez sometida al orden geométrico representado por la malla de corondeles y puntizones, era transformada en papel apto para el noble arte de la escritura.

De entre las filigranas geométricas más antiguas destaca el tema de la cruz o crismón sobre el *globo mundi* que, al igual que en otras corporaciones, representa la devota labor del artesano que, bajo la advocación de la Cruz, trabaja en la fabricación del papel para contribuir a la fortaleza de la fe, es decir, a la gloria del Señor. En la (Ilustración 127) se observan diversos modelos de marcas de agua

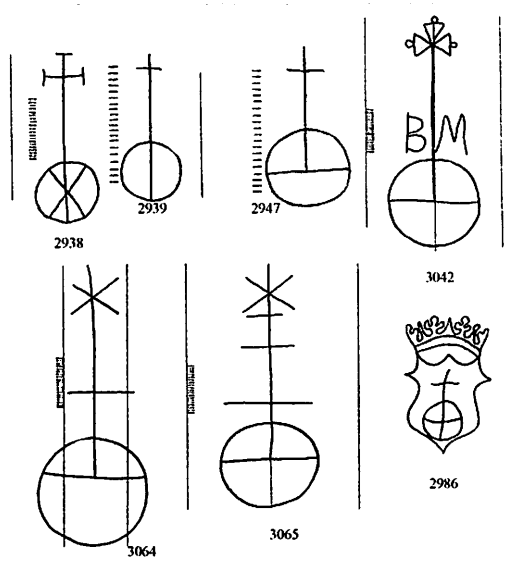


ILUSTRACIÓN 127:

Diversos ejemplos de filigranas basadas en el tema de la cruz y el crismón sobre el *globo mundi*. 2938, Nápoles, 1326. 2939, Verona, 1350. 2947, Autun, 1371. 3042, Bérgamo, 1571. 3064, Babenhausen, 1523. 3065, Innsbruck, 1525. 2986, Polonia, 1560. Posibles brisuras de talleres del norte de Italia: 3064, Babenhausen, 1523. 3065, Innsbruck, 1525.

basadas en la cruz sobre el círculo. El *globo mundi* aparece dividido en cuarteles o mediante el crismón (2938). En otros casos el crismón o cruz constantiniana aparece coronando la cruz. Este tipo de marcas de agua fueron especialmente frecuentes en Italia. Precisamente del norte de Italia proceden las n° 3064 y 3065 cuya similitud, con la sola diferencia del número de palos de la cruz, que podría deberse a una brisura. Sin embargo, la ausencia de los datos necesarios para identificar a los maestros artesanos nos impide resolver esa cuestión. Igualmente temprana es la costumbre de heralizar el emblema de la cruz sobre el globo mundi, incluso mediante un escudo coronado (ver filigrana n° 2986), o de convertir explícitamente la bloca del escudo en un crismón en el que el refuerzo vertical sale del mismo escudo y se prolonga hacia arriba para formar una cruz (Ilustración 128).

Como ya se ha explicado anteriormente al hablar de las marcas de maestros impresores, el círculo se asocia también al simbolismo del Sagrado Corazón de Cristo y a su representación geométrica, el triángulo equilátero con la punta hacia abajo. En la ilustración 129 se observan diversos ejemplos de la asociación simbólica entre el corazón, el triángulo y el círculo coronados por una cruz o un crismón. En la n° 6485, el crismón, que desde el punto de vista geométrico no deja de ser una especie de estrella de seis puntas, se ha transformado

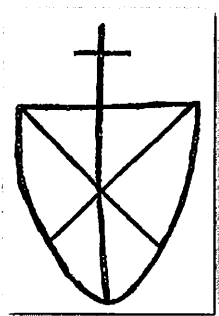


ILUSTRACIÓN 128:

Marca de agua en documento
n° 12 del año 1387, Barcelona
(Reproducido de F. Bofarull,
Sigillografía catalana,
Barcelona, 1901, p. 34.

en una flor de seis pétalos, una rosacruz, para simbolizar el florecimiento y eterna primavera de los que moran en el Corazón del Señor. Precisamente este tema de la intimidad con el Señor parece ser el que inspira filigranas como las n° 4238 o 4239 en el que el eje del crismón arranca de un reducido circulito, «tan pequeño como un grano de mostaza» situado en el centro del corazón. En otros casos, el simbolismo del corazón como motor del universo es más explícito (filigrana n° 4310).

Las filigranas basadas en el tema del corazón se complican al dividirlo en

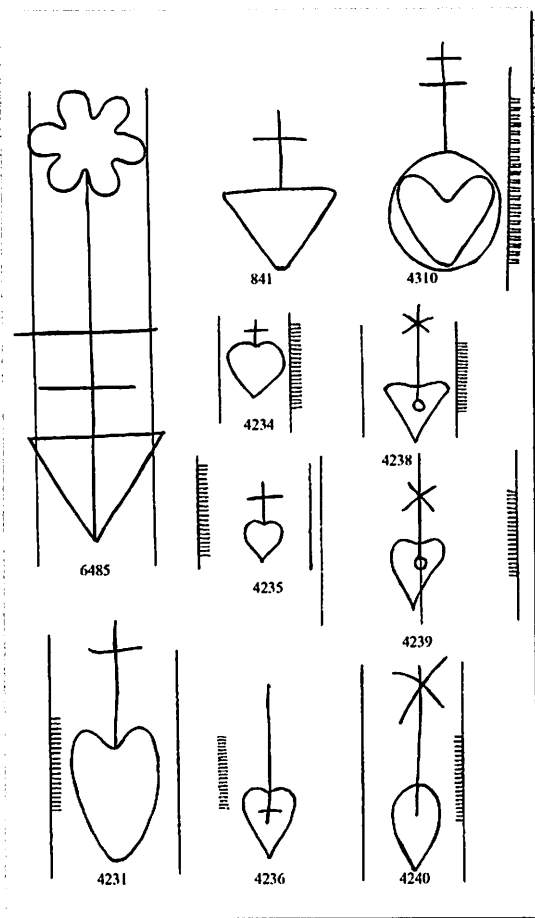


ILUSTRACIÓN 129:

Diversos ejemplos de filigranas basadas en el tema de la cruz y el crismón que nace del corazón. 6485, Augsbourg, 1471. 841, Dijon, 1323. 4310, Avignon, 1400. 4234, Nancy, 1498.

4238, Pont-d'Ain, 1470. 4235, Metz, 1492. 4239, Génova, 1475. 4231, París, 1443. 4236, Venecia, 1475. 4240, Monthey, 1487.

cuarteles para incluir las iniciales del maestro del taller u otros dibujos en su interior o añadir palos a la cruz. También es dibujado dentro de escudos o coronado incluso invirtiendo su posición natural de modo que la punta quede hacia abajo como símbolo de humildad (Ilustración 130). Entre los temas religiosos escogidos por los maestros papeleros para diseñar sus marcas de agua, uno de los más explícitos es el de la escalera que conduce al Cielo y que se basa en el episodio bíblico de la visión de Jacob (Génesis, 28, 10-22) según la cual unos ángeles, representación de los estadios superiores del Ser, subía y bajaban por una escala. En la (Ilustración 131) pueden verse varias filigranas en las que la escala de Jacob aparece dentro de un escudo o junto a la marca geométrica del maestro artesano.

Hay una serie de filigranas que muestran la estrecha conexión de éstas con las marcas de imprenta. Se trata del conocido tema de los dos escudos colgados del Árbol de la Ciencia (Ilustración 132) y que se inicia probablemente con la ya antes men-

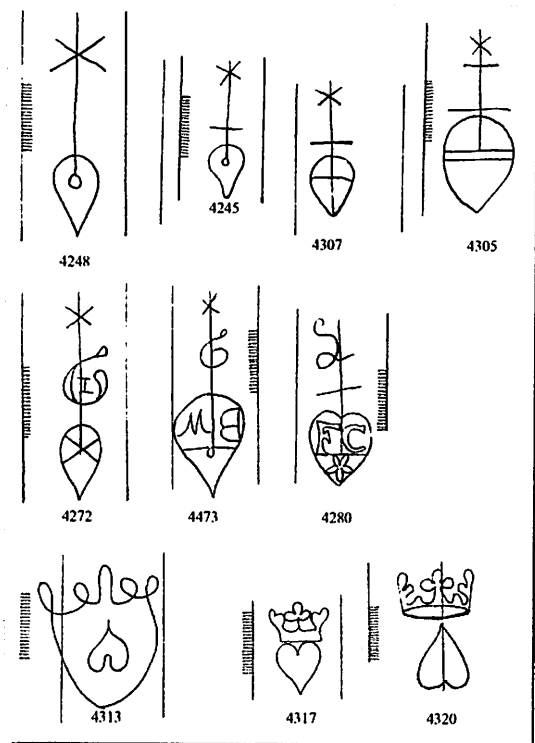


ILUSTRACIÓN 130:
Diversos ejemplos de filigranas
con la cruz y el crismón que
nace del corazón y de
heraldización de corazón. 4248,
Sion, 1533. 4245, Sion, 1516.
4307, Génova, 1543. 4305,
Perpignan, 1479. 4272, Génova,
1552. 4273, Génova, 1566. 4280,
Génova, 1577. 4313, Vannes,
1591. 4317, Bordeaux, 1540.
4320, Hochstädt, 1526.

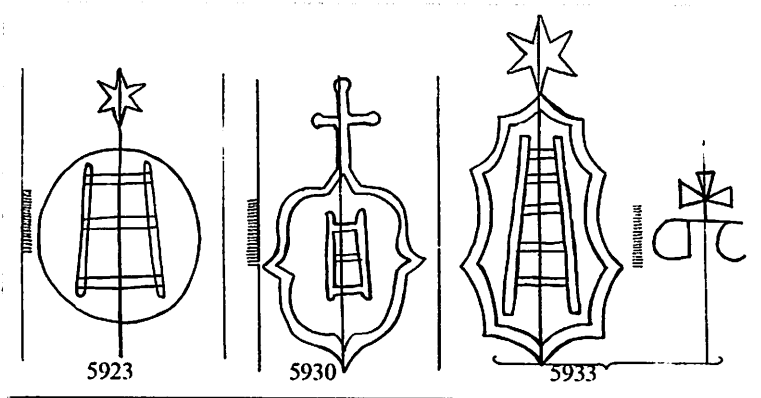


ILUSTRACIÓN 131:
Marcas de agua basadas en la escala de Jacob dentro de un escudo. 5923, Florencia,
1513. 5930, Nápoles, 1568. 5933, Verona, 1509.

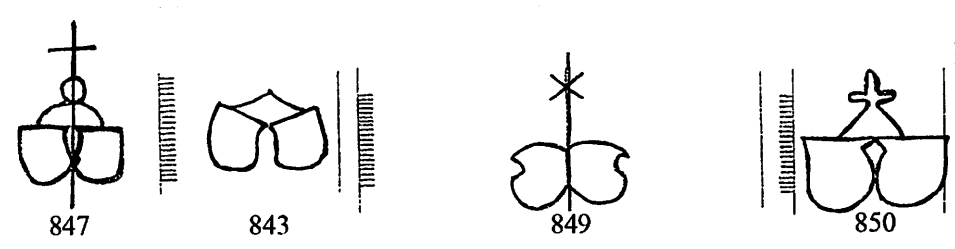


ILUSTRACIÓN 132:

Filigranas basadas en el tema de los dos escudos colgados del Árbol o Cruz. 847, Salzbourg, 1548. Marca del maestro papelerero Jacob Stalegker. 848, Salzbourg, 1551. 849, Liseregk, 1551. 850, Salzbourg, 1557.

cionada primera marca de imprenta utilizada en un libro impreso; el Psalterio de Maguncia (1457) editado por los socios de Guttemberg, Fust y Schoeffer. Algunas de estas filigranas basadas en dos escudos colgados del Árbol o Cruz proceden del molino que en 1536 el papelerero Jacob Stalegker obtuvo en alquiler del arzobispo de Salzbourg Matthieu Lang.

Son inusuales las marcas-armería que reflejan el nombre y apellidos del maestro papelerero. Más comunes son las que tienen solo una letra inicial del nombre (Ilustración 133). Tampoco son infrecuentes las marcas onomásticas dobles en las que, junto a la marca geométrica del artesano

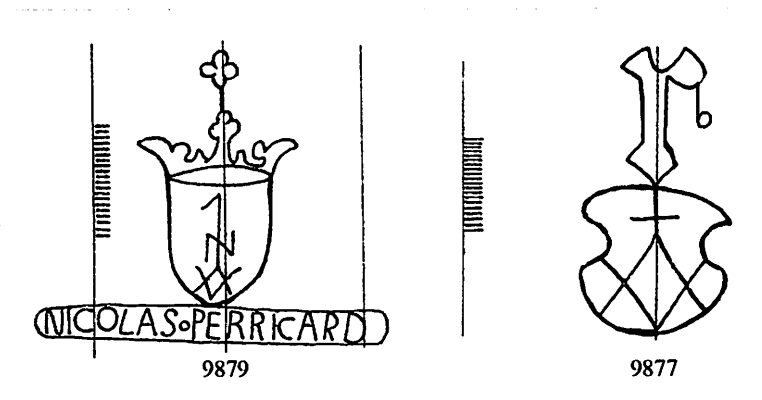


ILUSTRACIÓN 133:

9879, Bruselas, 1570; Marca de honor del maestro papelerero Nicolás Perricard. 9877, Ulm, 1542. Marca con inicial del artesano, con emblema del AVE MARÍA.

(en este caso, *el cuatro de cifra* que incorpora las iniciales del maestro papelerero), aparecen también las iniciales de la autoridad concesionaria de la papelería. El motivo de las filigranas 9327, 9328, 9329 y 9330, que probablemente se origina en 1578, se basa en la doble C contrapuesta que abraza la cruz de Lorena por corresponder a las insignias de Carlos III, duque de Lorena y de su mujer Claudia de Francia (Ilustración 134).

En muchos casos, las marcas adoptan una forma heraldizada o armería. Incluso, en ocasiones aparece en la hoja una segunda filigrana a modo de contramarca. Esto acontece en los casos en los que el maestro papelerero, junto a su marca personal consistente por lo general en una figura geométrica o signo alfabético, añade el de la ciudad o territorio donde se ubica el taller de papelería (el molino) o el del linaje propietario del ingenio que auspicia tal industria o que había encargado el papel. Como es lógico, las armerías filigranadas no muestran indicaciones sobre el color del cam-

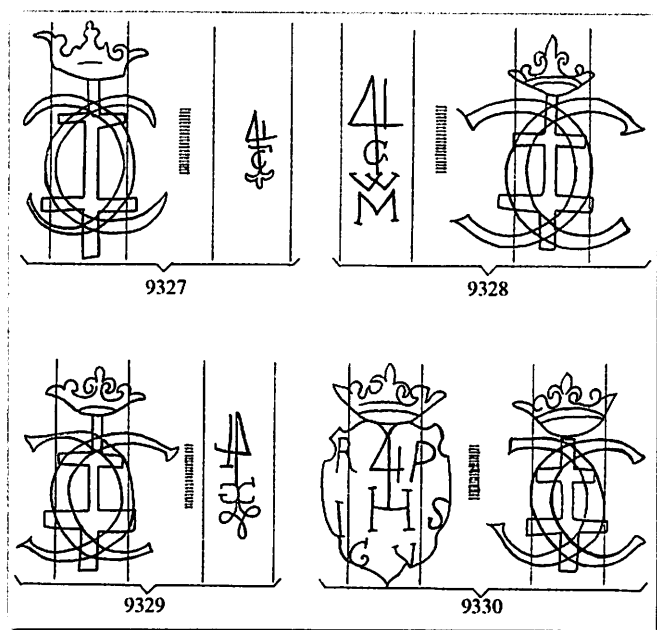


ILUSTRACIÓN 134:

Doble C de Carlos III, duque de Lorena y de su mujer Claudia de Francia junto a la contramarca del *cuatro de cifra* e iniciales del nombre del maestro papelerero. 9327, Mastricht, 1596; 9328, St-Dié, 1597; 9329, Mureau, 1598 y 9330, St-Marcel, 1599.

po del escudo o de lo muebles y demás piezas. No obstante, en algunos casos puede recuperarse dicha información cuando el escudo reproducido por el papelerero es suficientemente conocido. A pesar de esto, algunas armerías están torpemente esbozadas, lo que explicaría los rudimentarios conocimientos heráldicos de los papeleros.

Disponemos de varios ejemplos de marca de linaje, señorío jurisdiccional o ciudad junto a la contramarca personal del maestro papelerero: La ilustración 135 refleja las armas de Juan III de Clèves, que reunió las armerías de los ducados de Juliers, de Clèves y Berg, y condados de La Mark y Ravensberg, junto a la contramarca-armería del maestro papelerero basada en la estrella de David con una punta hacia abajo. Otro artesano eligió como marca el escudo de la ciudad de Estrasburgo (banda roja sobre fondo blanco) del que colgó el símbolo de la maestría (el cuatro de cifra) y sus iniciales. Lo propio hizo el maestro impresor y papelerero de Montbéliard Jacques Foillet, que había arrendado un molino en 1597 para fabricar papel y que colgó su marca (cuatro de cifra con iniciales I F) de la punta del escudo de armas del duque de Wurtemberg (cornamentas, losange, estandarte y dos peces, y pendiendo de la punta del escudo, la

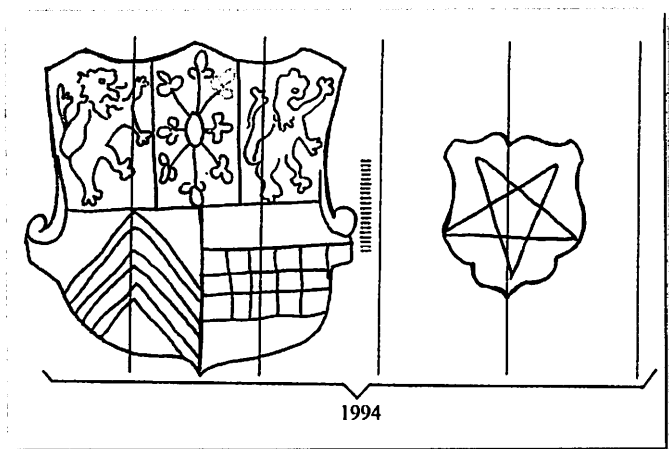


ILUSTRACIÓN 135:

1994, Bremen, 1591. Armas de Juan III de Clèves junto a la contramarca-armería del maestro papelerero.

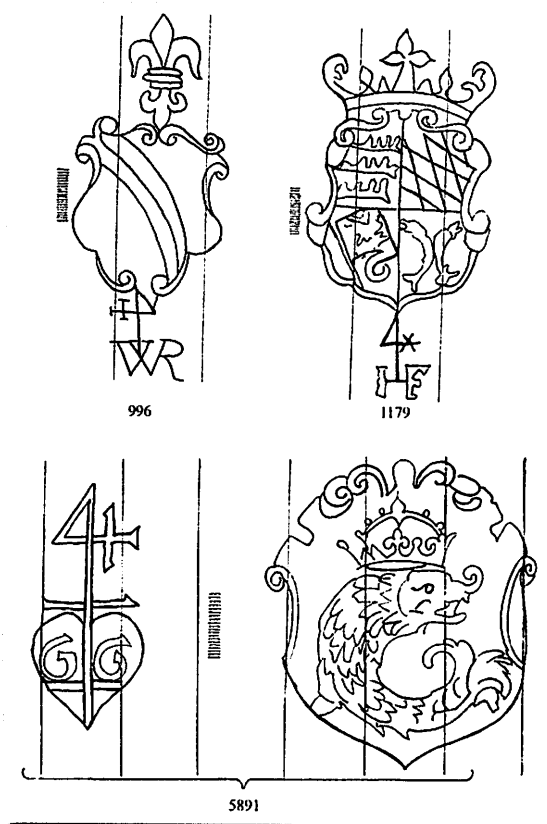


ILUSTRACIÓN 136:
996, Strasbourg, 1598. Filigrana
con el escudo de la ciudad de
Estrasburgo de cuya punta
pende el cuatro de cifra con
iniciales. 1179. Granges, 1598.
Escudo de armas del duque de
Wurtemberg del que pende la
marca de Jacques Foillet
(cuatro de cifra con iniciales I
F). 5891, Mézières, 1586.

marca. El tema del cuatro de cifra, que arranca de la punta del Sagrado Corazón cuartelando su interior para facilitar la colocación de las dos iniciales del artesano, aparece también junto al escudo de una de las localidades de Alsacia-Lorena (Ilustración 136). En 1598 el maestro papelero Hans Düring, con taller en Thal y que, años después, en torno a 1612, regentaba su hijo Pedro, elegía como marca del taller el escudo de la ciudad de Berna, que tomó el oso de otras armerías más antiguas de Lorena, Saboya y Baviera, situando en el interior su marca geométrica y las iniciales H D de su nombre (Ilustración 137).

En algunos casos tenemos documentados los motivos por los que el taller incorpora las armas del linaje titular del señorío. Así por ejemplo, como el duque Alberto de Sajonia (1464-1500) había autori-

zado la construcción de un molino papelerero, los concesionarios del taller incorporaron tal escudo como filigrana del papel fabricado. Es el caso de la ilustración 138 en la que, junto al escudo de Sajonia (de sable con bandas de oro y de diestra a siniestra banda de sinople con florones o corona de rudas) aparece la marca personal del artesano consistente en sus iniciales y el crismón o el *cuatro de cifra*. En la parte inferior izquierda de la misma ilustración puede verse el mismo tipo de marcas de maestría bajo el escudo de una ciudad, probablemente el escudo de Milán, del que pende la marca personal del impresor de dicha ciudad Wendelin Riehel.

Otro tema usual en las contramarcas de este tipo es el del castillo-palacio y el águila. Respecto al primer tema, precisamente su generalizada utilización como emblema de la ciudad hace extremadamente difícil su identificación geográfica. Caso llamativo, pero no infrecuente, es la filigrana que sitúa la marca geométrica del artesano en el pecho del águila imperial exployada, es decir, bicéfala, coronada y con las alas extendidas (Ilus-

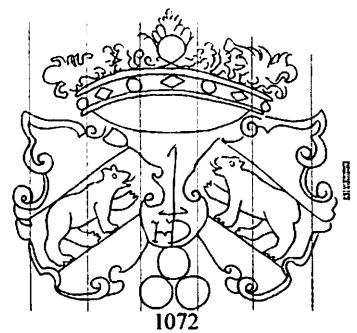


ILUSTRACIÓN 137:
1072, Berna, 1598. Escudo de Berna con marca del maestro papelerero Hans Düring.

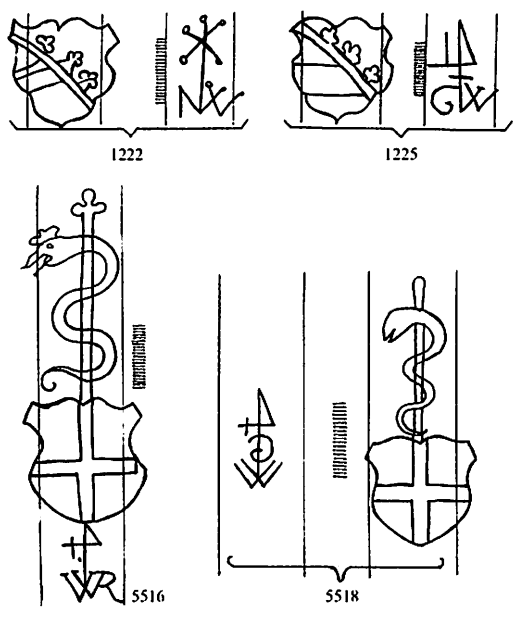


ILUSTRACIÓN 138:
1222, St-Dié, 1589. 1225, Tréves, 1595. Filigrana que incorpora el escudo de Sajonia a marca del maestro papelerero. 5516, Osnabrück, 1591. Marca del impresor y papelerero Wendelin Riehel junto al escudo de la ciudad. 5518, Arras, 1598.

tración 139). El uso del águila como emblema es de los más antiguos, y extendidos geográficamente pues no en vano la feudalidad carolingia lo recuperó de la Roma clásica. Dado que en la Europa medieval y moderna fue utilizado por numerosos linajes y ciudades, es poco menos que imposible identificar la autoría o ciudad sede del taller papelerero. No obstante, no nos resistimos a reflejar algunos ejemplos: En la ilustración 140 pueden verse cuatro filigranas cuyo elemento común es el tema del águila de alas extendidas y el cuatro de cifra como signo de acceso a la maestría: la filigrana 180 porta un cuatro de cifra invertido a modo de crismón complejo; la nº 1890 ha situado la marca fuera del cuerpo del águila de San Juan pero ha situado en el pecho un león ram-

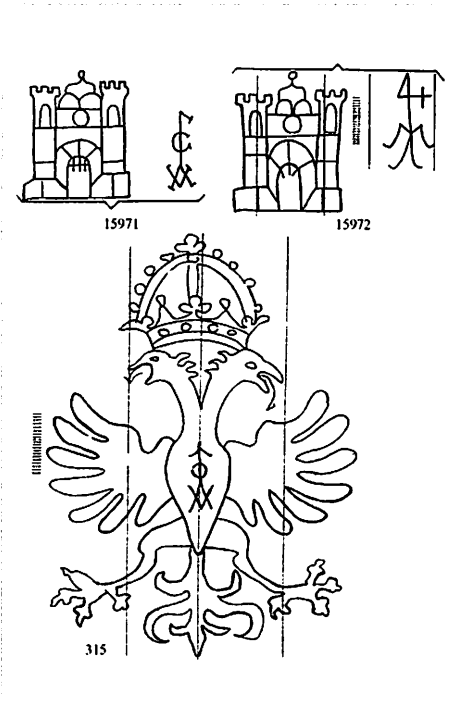


ILUSTRACIÓN 139:

15971, Marbourg, 1589. 15972, Marbourg, 1574. Escudo de ciudad sin identificar junto a marca geométrica de maestro papelerero. 315, Würzburg, 1585. Águila imperial empleada con marca corporativa en el pecho.

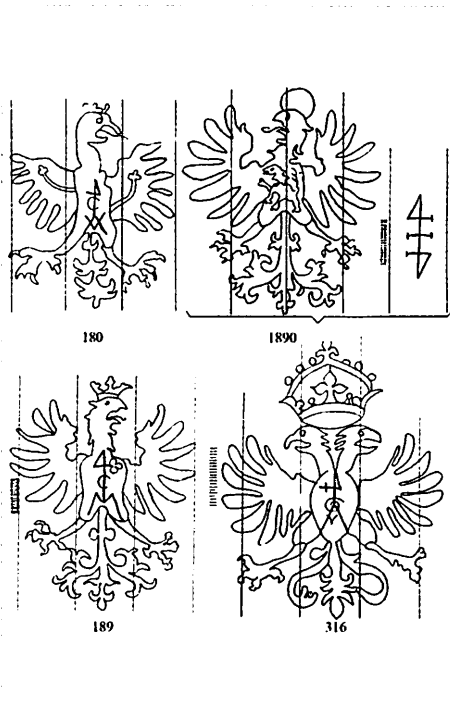


ILUSTRACIÓN 140:

Filigranas basadas en el águila y el cuatro de cifra. 180, Hunteburg, 1585. 1890. Colonia, 1593. 189, Colmar, 1596. 316, Mástricht, 1591.

pante; la nº 189 sitúa en el pecho de águila coronada la marca con iniciales del maestro papelerero, y la nº 316 vuelve a ser el águila imperial con la marca corporativa en el pecho.

Pero sin duda, uno de los motivos más comunes en las marcas de agua es el *cuatro de cifra*. Ya hemos explicado anteriormente su significación y los motivos que llevaron a las corporaciones de los diversos oficios de toda Europa a escogerlo como símbolo del acceso a la maestría²¹⁹. El nuevo *status* social adquirido por el artesano que accede al grado de maestro queda reflejado en algunas filigranas. Así, en la ilustración 141 pueden verse seis figuras humanas; las tres situadas en la parte inferior

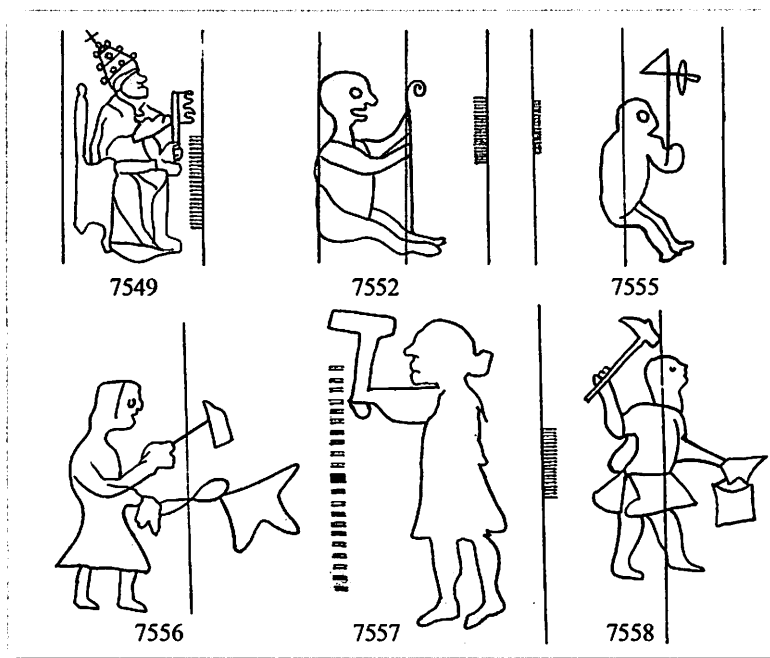


ILUSTRACIÓN 141:

7549, Troyes, 1455. 7552, Noyon, 1499. 7555, Dijon, 1598. 7556, Cividale, 1337. 7557, Avignon, 1357. 7558, Lucas, 1564. Al igual que las autoridades civiles y eclesiásticas, el maestro de la corporación es representado en posición sedente y portando el cuatro de cifra como vara de mando.

²¹⁹ G. Lastig, *Markenrecht und Zeichenregister*, Halle, 1890.

de la lámina reflejan al artesano erguido y en plena actividad laboral. Por contra, la posición sedente de las tres filigranas de arriba, o filigranas semejantes, indica que se trata de personas revestidas de una especial autoridad, ya sea por su condición de Emperador o Pontífice que porta la o las llaves y de una autoridad eclesiástica que porta báculo. Pero la figura de la filigrana nº 7555 solo puede explicar su posición sedente por su condición de maestro artesano en cuya calidad de tal, porta el cuatro de cifra como símbolo de autoridad. En las ilustraciones 142 y 143 pueden verse numerosos ejemplos de marcas de agua basadas en el cuatro de cifra o el crismón geométrico, con o sin escudo y con o sin las iniciales del nombre del maestro papelero.

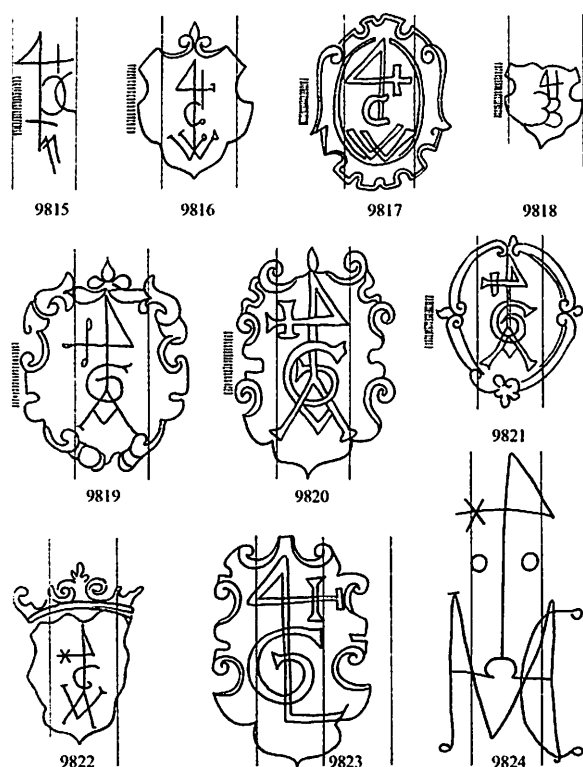


ILUSTRACIÓN 142:

Marcas de agua basadas en el cuatro de cifra. 9815, Faverney, 1524. 9816, Nancy, 1600. 9817, Douai, 1603. 9818, Colonia, 1587. 9819, Riegel, 1588. 9820, Würzburg, 1594. 9821, Epinal, 1597. 9822, Remiremont, 1598. 9823, Epinal, 1583. 9824, Colonia, 1524.

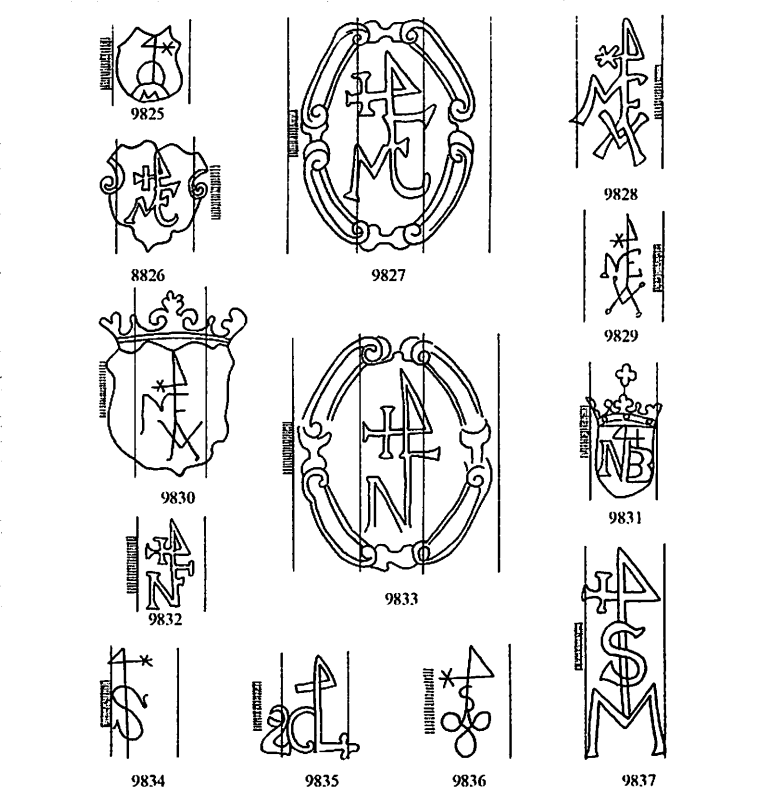
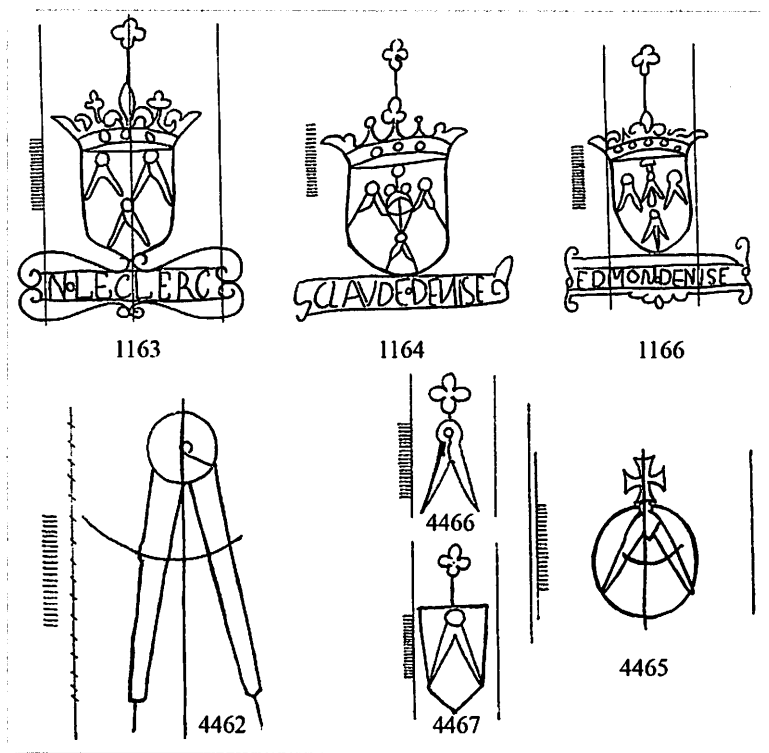


ILUSTRACIÓN 143:

9825, Héricourt, 1571. 9826, Metz, 1592. 9827, Château-Regnault, 1593. 9828, Namur, 1594. 9829, Faverney, 1596. 9830, Maastricht, 1696. 9831, Troyes, 1557. 9832, Bruselas, 1588. 9833, Wiesbaden, 1595. 9834, Graffschaft, 1525. 9835, Luneburg, 1555. 9836, Génova, 1563. 9837, Maastricht, 1581.

Finalmente, cabría señalar que, al igual que otros gremios, el hijo solía heredar el taller del padre o continuar su oficio abriendo taller en otra localidad. Así, según Briquet²²⁰, la mayor parte de las filigranas n° 4462 a 4467 de la ilustración 144 proceden de los talleres de Pedro Le Bé

²²⁰ Los cuales heredaron, a su vez, el privilegio de nobleza concedida a su abuelo materno Simón le Compasseur mediante una sentencia de 25 de febrero de 1491; Charles Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire des marques de papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, París, 1907, vol. II, p. 271.

**ILUSTRACIÓN 144:**

1163. St-Denis, 1593. Escudo del maestro papelerero Nicolás Leclerc.

1164. Berg-op-Zoom, 1575-1588. Escudo del maestro papelerero

Claude Denise. 1166. Troyes, 1586. Escudo del maestro papelerero

Edmon Denise. 4462, Siena, 1402. 4465, Cremona, 1466. 4466,

Troyes, 1543. 4467, Troyes, 1590.

y de su hijo Guillermo. En algunos de tales casos, cabe sospechar que el hijo adoptara la marca del padre añadiéndole alguna brisura o trazo distintivo. No obstante, al desconocerse la autoría de la mayoría de las marcas de agua, resulta extremadamente difícil detectar tales brisuras. A esta dificultad hay que añadir que el carácter traslúcido del papel, en ocasiones hace muy difícil averiguar el lado diestro o siniestro de la filigrana. El desciframiento de la autoría de las marcas de agua se complica a su vez si tenemos en cuenta que algunos contratos de transmisión de talleres obligaban al nuevo titular a conservar la marca del anterior fabricante. Así, en una industria papelerera cerca de Marsella, Antonio de

Bousset transfiere el negocio en 1635 a favor de Sebastián Pignon estableciendo que el papel que se fabrique habrá de llevar «la marca de una G y de una F porque es la marca originaria que siempre se ha acostumbrado a poner en el dicho molino que significa Georges Fornier aunque el dicho Pignon puede hacer en el dicho Molino algunos papeles añadiendo a la dicha marca la contramarca del dicho Pignon que será una P»²²¹. Por consiguiente, solo cabe plantear algunos casos como meras hipótesis. Más arriba ya nos hemos referido a algunos posibles casos de brisuras en las marcas de agua basadas en la cruz o crismón sobre el círculo. Ahora podemos proporcionar algún dato más explícito. Se trata de la marca de agua-armería de la familia Denisse, reproducida en la anterior ilustración, que toma tres compases abiertos en ángulo de 45° con punta hacia abajo con la diferencia de que Edmon incorpora un cuarto compás en medio del campo, mientras que Claude sitúa un creciente. El tema aparece también en la filigrana armería de Nicolás Le-crerc del que desconocemos el parentesco con los anteriores.

XXI. DEL USO ALEGÓRICO DEL SIMBOLISMO GEOMÉTRICO Y CONSTRUCTIVO

Es patente en las sociedades tradicionales, la pretensión de integrar la ciencia y arte de los diversos oficios en una dimensión simbólica trascendente o religiosa que pudiera facilitar la práctica devocional y la meditación. Y en este sentido, no es casual que en la Edad Media, el trabajo diario de purificación moral del hombre sea descrito como una «edificación interior» que se realiza dentro del alma figurada como un templo. Son clásicas las reflexiones de San Agustín sobre la basílica como imagen del cielo o sobre el trabajo manual de su construcción con el proceso espiritual de edificación interior²²². Los mismos temas aparecen en diversos autores benedictinos²²³. De hecho, se

²²¹ Charles-Moïse Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire des marques de papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, París, 1907, vol. III, p. 490.

²²² Sermones, XXLII (PL, XXXVIII, 1171 y ss.) y CCLVI (PL, XXXVIII, 1190). La comparación de la basílica con la Ciudad Celestial, ibíd., 1620: «sed ista Jerusalem umbra est illius». Véase también *Sermones*, CCCLXII (PL, XXXIX, 1615).

²²³ Algunos ejemplos en R. Mittermüller, *Vita et Regula sancti patri Benedicti una cum expositione Regulae a Hillemaro tradita*, Ratisbona, 1880.

ha afirmado que para el hombre de las sociedades tradicionales, toda manifestación artística o técnica solo tiene sentido en la medida en que refleja un motivo o modelo preexistente de orden trascendente²²⁴. Toda «*christiana aedificatio*», es decir, construida según las «proporciones» reveladas o siguiendo un modelo superior (ya sea el Paraíso, Arca de Noé, Tabernáculo, Templo o la Ciudad del Apocalipsis) se encuentra en relación de afinidad o resonancia porque su fundamento es una «solidísima Petra»²²⁵ o está coronada por la *piedra angular* o la *clave de bóveda* que desecharon los malos constructores.

La utilización de estas alegorías, elaboradas desde antiguo en los monasterios y aprendidas y asumidas por los artesanos, muchos de ellos *fratres laici*, ha llevado a algunos autores²²⁶ a suponer que, bajo todas estas especulaciones geométricas, se escondían algo más que los secretos del oficio entendidos como técnicas de cálculo y proyección de edificios. Concretamente, se utilizaba la técnica del oficio, es decir, la geometría, y el arte de la construcción como soporte para las reflexiones metafísicas y morales e, incluso, para la práctica de la meditación. Recuérdese que muchos de los maestros de obras medievales eran precisamente monjes, hermanos laicos o artesanos estrechamente vinculados a iglesias y monasterios. De estos recintos saldrían las más sutiles y elaboradas reflexiones sobre la vida espiritual como edificación interior tomando como tema de meditación las partes del templo o su recorrido hacía el altar. Ya en el Antiguo Testamento se indica que «Samuel meditaba»²²⁷ en el Templo de Dios, donde se encontraba el Arca» (1 Samuel 3, 3). El propio abad Suger de Saint Denis (c. 1081 – 1151) afirmaba que el simbolismo del Templo era el más noble de los temas para facilitar la meditación. Lo mismo pensaba uno de los más monjes más influyentes en su época, Honorio de Autun²²⁸.

²²⁴ Sobre esto vid. las obras de Ananda K. Coomaraswamy, *La Filosofía del Arte*, Madrid, 2006 y *Patrón y Artista*, Madrid, 2007.

²²⁵ Abad Suger, *De consecr. Eccl.*, en *Patrologia Latina* (Migne), 186, col. 1242d.

²²⁶ El más significativo de ellos es René Guénon.

²²⁷ Todavía algunas traducciones de la Biblia traducen *Shakhav* por dormir en vez de meditar pero, tal y como han advertido numerosos comentaristas, Samuel no podía estar durmiendo en el Templo porque incluso sentarse estaba prohibido, lo que significa que la palabra *Shakhav*, usualmente traducida como «yacer», indica que estaba meditando en el Templo.

²²⁸ De *gemma animae*, en Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Paris, 1844-1864, t. 172, cols. 585-590.

Y dentro de los temas de meditación contenidos en el templo cristiano²²⁹, el altar fue uno de los más empleados en cuanto que, como mesa o piedra del sacrificio, es el lugar sobre el que Dios se muestra²³⁰. Los usos cristianos establecen que el altar ha de estar labrado de una sola piedra y que en sus cuatro esquinas han de burilarse unas marcas, usualmente el signo de la cruz²³¹. Por otra parte, la puerta del templo es Cristo; «Yo soy la puerta, el que entre por mí será salvo» (Juan 10, 9). Por eso, el paso del umbral está vigilado por un guardián, en ocasiones representado como un monstruo o criatura fabulosa, que prueba o interroga al que pretende franquearla. Los laberintos y adivinanzas pretenden proteger la entrada confundiendo a los intrusos. Al atravesar la puerta del templo, un fabuloso universo simbólico es desplegado: La planta de la edificación, la nave, es un rectángulo orientado según coordenadas solares de tal manera que, al atravesar la puerta, que se sitúa al oeste representando el mundo profano o la región de los muertos, se penetra en el espacio sagrado de modo que, en la medida en que se va al encuentro de la luz o el altar situado a oriente, se progresa en la «Vía de la salvación» que conduce a «la tierra de los vivos». Dicho eje oeste-este viene a ser la proyección plana traducida en coordenadas solares de otro eje vertical orientado según coordenadas polares que va del altar hacia el cielo atravesando la cúpula o el ojo del domo. El templo, como la ciudad, está levantado con «piedras cuadradas» (*quadrati lapides*) de modo que el conjunto es un «*opus quadratum*», una indestructible estructura cuadrada cuyos cuatro ángulos están debidamen-

²²⁹ Jean Hani, *Simbolismo del Templo Cristiano*, Barcelona, 2000.

²³⁰ De hecho, en el rito de la consagración, el ara es asimilada a la piedra de Jacob vertiéndose sobre ella los santos oleos en recuerdo de aquella noche en que Jacob duerme a la intemperie utilizando una piedra como cabezal. En sueños ve el cielo abierto y una escala por la cual suben y bajan los ángeles y en cuyo extremo está Dios. Al despertar exclama: «¡Qué temible es este lugar! No es sino la Casa de Dios (Betel) y la puerta de los cielos» y decide verter óleo sobre la piedra por considerarla un altar (Gen. 28, 11-19).

²³¹ Tal piedra, como paradigma de altar o lugar sagrado escogido por la Divinidad para sus revelaciones es, por tanto, un «centro del mundo», no en el sentido de centro geográfico sino de centro espiritual del que arranca la escala o «eje» que atraviesa este mundo y cuya parte superior constituye la «puerta de los cielos» desde donde suben y bajan los ángeles como «mensajeros» o ejecutores. Este simbolismo explica que la escala de Jacob que conduce al cielo fuera asociada al cultivo de las virtudes y al proceso de

te protegidos. Tal es el orden religioso del monasterio o de cualquier espacio sagrado como lugar de ascesis en el que se procura una reedificación de la «*conscientia quadrata*»²³² en todo contraria al movimiento de las cuatro perturbaciones del alma²³³. Ya a finales del siglo IX el benedictino Candidus, desarrollará el simbolismo de las diversas dependencias del monasterio²³⁴: Tejas, vigas, escaleras, pasadizos, criptas serán asociados a nuevos significados conforme a la mentalidad de la época²³⁵. Las metáforas serán reutilizadas por el citado Honorio de Autun; «Las columnas que sostienen la casa, son los obispos los cuales por su rectitud de vida elevan hacia las alturas la máquina de la iglesia. Las vigas que ensamblan la casa, son los príncipes de este mundo que con su protección fortalecen la iglesia. Las tejas del tejado que alejan la lluvia de la casa, son los soldados que protegen la iglesia de paganos y de enemigos»²³⁶. Doce son las columnas del templo, como son doce las ventanas o puertas de la ciudad celeste. De ahí

purificación necesarios para ascender en la vida espiritual tal como dice el salmista: «Ellos suben de virtud en virtud». De ahí que sus escalones recuerden a los *quince* escalones que conducían al Templo de Salomón y que se subían cantando los *quince* salmos «de los peldaños» como símbolo las *quince* virtudes que llevan al cielo.

²³² Elredo, *Serm. Nat. Dom.* 2: PL 195, p. 221ac.

²³³ Dentro de la espiritualidad cisterciense existe una corriente literaria ascética basada en una cierta nomenclatura simbólico-numérica. Sus exponentes más conocidos son quizá Godofredo de Hautecombe y Guillermo de Albarripa.

²³⁴ «Pues el apóstol Pablo, de las piedras vivas de la Iglesia de Cristo, esto es, de la iglesia formada por los santos hombres para que sea morada de Dios, dijo: -Porque el templo de Dios es santo, y ese templo sois vosotros- (I Corintios, 3). De cuya morada el jefe y fundador es Jesucristo, es decir, el fundamento y la columna que permanece siempre inmóvil...», Candidus, *Vita venerabilis Eigilis*, caps. 20 y 22, ed. al cuidado de Mabilon, *Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti*, vol. V. 1ª parte, 1735, pp. 226 y 227.

²³⁵ Sicardo, obispo de Cremona que vivió entre 1160 y 1215, dirá en su obra *Mitrale*; «¡Jerusalén! Todos tus muros serán contruidos con piedras preciosas y tus torres con gemas (Tob. 13, 17)... Las tejas, que impiden el paso de la lluvia al templo, son los soldados que protegen el recinto de los enemigos. Las escaleras de caracol, cuyo modelo se toma del templo de Salomón, son caminos secretamente intercalados en el muro, con ayuda de los cuales se accede a los conocimientos ocultos de uno en uno, y que sólo conocen los que caminan hacia lo celestial, y ni siquiera éstos plenamente...», en Migne, P.L., t. 213, cols. 19-26.

²³⁶ (De *Gemma Animae*. Libro I, cap. CXXXI). Las piedras representan a los fieles de modo que su situación en la construcción depende de la fortaleza de su fe. Igualmente, según Honorio de Autun, la Iglesia está «colocada sobre unos cimientos de piedra y la Iglesia está apoyada sobre la segura roca de Cristo. La una se levanta hacia lo alto entre cuatro paredes, mientras la Iglesia crece en virtud por medio de

que se representara a los Apóstoles en los doce pilares de la iglesia, pues «Sois el Templo de Dios vivo» (II Cor. 6, 16) o, como en la iglesia de Saint Denis mandada construir por el Abad Suger, en las doce columnas que sirven de apoyo tanto a la girola como a la capilla mayor que une una pared con otra²³⁷. «En Él toda la construcción», tanto espiritual como material, «crece como templo santo en el Señor. En Él también nosotros hemos sido insertados en la construcción para convertirnos en morada de Dios en el Espíritu Santo» (Efesios 2, 19-22). La comparación del amor fraternal con el cemento que une las piedras del templo es también frecuente en la literatura religiosa medieval²³⁸.

En definitiva, el hombre que atraviesa el umbral del templo y realiza con éxito la «vía de la salud» desde la puerta hasta el altar ha logrado reedificar el paraíso perdido, es decir, el estado de reintegración del hombre con el Creador, el regreso del alma desde el mundo de la pluralidad y desemejanza al reino de la Unidad, siendo el paraíso terrestre un anticipo del Paraíso celeste, es decir, de la Jerusalén

los cuatro evangelios. Esta casa está construida con sólidas piedras, la Iglesia aún la fuerza de aquéllas en su fe y en sus obras. Las piedras se mantienen unidas con mortero y los fieles se unen con el lazo del amor» (De *gemma animae*, Lib. I cap. CXXIX).

²³⁷ El pueblo elegido está distribuido en doce tribus y son doce mil por cada tribu. Las doce cruces pintadas en los muros corresponden a los doce Apóstoles cuyos nombres están escritos en los doce cimientos de la Jerusalén celeste: «El muro de la ciudad tiene por fundamento doce piedras, sobre las cuales hay doce nombres, los de los doce Apóstoles del Cordero» (Apoc. 21, 14). Por eso dice San Pablo que «Habéis sido edificados sobre el fundamento de los Apóstoles...» (Ef. 2, 20). Para Suger, «La parte media del edificio fue rápidamente elevada sobre doce columnas representado el número de los doce apóstoles y sobre otras tantas columnas en las naves laterales, simbolizando el número de los profetas (menores) que junto con el apóstol (san Pablo), sostienen espiritualmente el edificio...», siendo Jesucristo la clave que une un muro con otro de modo que, terminado el edificio, «ya no sois extranjeros ni peregrinos... sino conciudadanos de los santos y miembros de la casa de Dios, edificados sobre el fundamento de los apóstoles y de los profetas, con el propio Cristo Jesús como piedra angular», en *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii* (1144), en Migne, P.L., t. 186, col 1211.

²³⁸ La empleó Sicardo de Cremona en su citado *Mitræle*; «El mortero consta de cal, agua y arena; la cala es el fervor de la caridad, el agua el Espíritu Santo; con ambas se mezcla la arena; aquéllas, como fuerzas espirituales, aportan su ayuda a lo terrenal y sin ellas no podríamos vivir en este mundo...». O el ya citado Honorio de Autun: también recurre a esa metáfora; «Las piedras se mantienen unidas a base de cemento y los fieles se ensamblan por medio del vínculo de amor» (De *Gemma Ani-*

Celeste. Este Paraíso terrestre o «jardín cerrado», es el misterio de Cristo, un «*mysterium quadratum*»²³⁹ dado que, al igual que la Jerusalén celeste, está edificado con piedras cuadradas. Los que han alcanzado ese paraíso terrestre viven ya en sencillez, humildad, paz y velando sin descanso esperando al Señor para retornar por fin al Paraíso celeste. La literatura monástica medieval estableció una serie de equivalencias que se hicieron clásicas. Para una de ellas, el claustro había de reflejar lo más perfectamente posible la perfección del Paraíso terrestre de la misma manera que la vida monástica debía asemejarse a la vida de los ángeles. Así, la planta cuadrada del claustro, a su vez reflejo de la Jerusalén futura, era un cuadrado perfecto del cuyo centro manaban los cuatro ríos del Edén o las cuatro fuentes que también representan a los cuatro evangelios y a las cuatro virtudes cardinales. El claustro es, por eso mismo, «*schola humilitatis, schola Christi, schola Verbi*»²⁴⁰ porque mediante la disciplina del claustro, Cristo, que es la piedra angular, mata la ignorancia del corazón del hombre y le devuelve la dignidad perdida. El claustro es, en definitiva, espacio para la meditación y anonadamiento de la mente.

Mediante esta clase de elaboraciones piadosas o intelectuales, muchas cofradías de oficios medievales, de la mano del clero, intentaron imprimir una dimensión trascendente a su oficio convirtiendo su quehacer profesional en una forma más de honrar al Creador, servir a la comunidad y realizarse a través del trabajo.

mae. Libro I.Cap. CXXIX). El propio San Bernardo recurrirá a ella en sus *Seis sermones en la dedicación de la iglesia* que «se construirá con piedras vivas, esto es, con ángeles y hombres. Al mismo tiempo, pues, se completará la edificación y la dedicación. Sin duda, las vigas y las piedras separadamente no hacen una casa, ni en ellas puede habitar nadie; sólo la unión hace la casa. Así, la perfecta unión, continuada sin ninguna división en ella, devuelve a Dios íntegra y conveniente la habitación a la que inefablemente santifica la gloria de la majestad que la habita», en San Bernardo, Obras completas, I, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1953, En la *dedicación de la iglesia*, Sermón 1, pp.852 a 879.

²³⁹ Helinando de Froidmont, *Serm.* 10: PL 212, p. 612^a.

²⁴⁰ San Bernardo, Cart. 320, 2; Guillermo de Saint Thierry, *De nat. et dig.* am. 4: PL 184, p. 395c. Para Sicardo de Cremona, «Así como el templo representa a la Iglesia triunfante, el claustro simboliza el paraíso celestial, donde el corazón es uno, e igual ocurre en el amor de Dios y en la voluntad». Para Honorio de Autun, el claustro prefigura el paraíso, de igual modo que el monasterio es el Edén, lugar más seguro del

Las mismas redes geométricas utilizadas por los maestros artesanos de diversas corporaciones de oficio fueron objeto de especulaciones filosóficas. Así, por ejemplo, por muy compleja que sea la red fundamental, toda ella parte *de y es* contenida en un círculo matriz que simboliza la Creación del cosmos. El círculo parte a su vez, de un punto central que, por definición, no tiene dimensión. Ese punto central es el lugar santo sobre el que el Creador sitúa la punta del compás y efectúa el primer «toque» de la divina perpendicular a partir del cual se origina el Cosmos o, utilizando el lenguaje de la construcción, el Templo celeste, dentro del cual se inscribe el Hombre prototipo o modelo primordial, es decir, el Hombre Universal (Adán) que recibió de Dios el conocimiento de la naturaleza y de todos los seres y les dió nombres (Genesis 2,19-20) y cuya representación puede trazarse bien sea *ad quadratum* o *ad circulum* (Ilustración 145). De hecho, el cuerpo humano ha sido el modelo constructivo por excelencia al tomarse como una revelación o *hierofanía*²⁴¹.

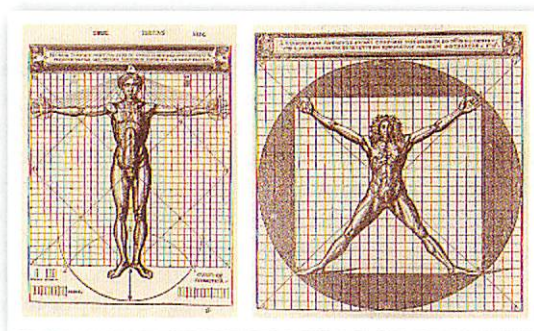


ILUSTRACIÓN 145:

Homo *ad quadratum* y *ad circulum* según Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitrubio Pollione de Architectura*, 1521, p. 49, basándose en Vitrubio.

paraíso. En aquel lugar se halla la fuente del placer; en el monasterio la fuente bautismal; en el paraíso está el árbol de la vida y en el monasterio el Cuerpo del Señor. Lo cerrado del claustro nos evoca la imagen del cielo, en el que los que profesan la vida religiosa son alejados de los seglares en el claustro. El monasterio prefigura el paraíso celestial. La fuente y el árbol de la vida son signos de Cristo que es fuente de vida y alimento de los santos, eternamente vivo... (De *gemma animae*, Lib. I).

²⁴¹ Vitrubio explica en su *De architectura libri decem* que las medidas del cuerpo humano han servido para determinar las de todo templo. Por ejemplo, el grosor de una columna se deducía a partir de la del pie humano, que es la sexta parte de su

Se trata, en definitiva, de una forma *more geometrico* de interpretar la dualidad primigenia Creador-Creación o Dios-criaturas de la que parten las reflexiones teológicas²⁴².

Para el conocimiento de la historia de los trazados y formas geométricas como soporte de meditación disponemos actualmente de un amplio y muy riguroso estudio al que nos remitimos²⁴³. Todas estas construcciones simbólicas constituyen un ejemplo de la nostalgia del hombre por retornar a la unidad esencial, al punto central, donde cesa el movimiento de las pasiones y reina la paz total y definitiva (la recuperación de la nobleza teológica o paradisíaca de la que hablaban los teólogos y juristas medievales). Precisamente debemos a los místicos medievales el mérito de acuñar una elocuente metáfora descriptiva de la «geometrización» de las imperfecciones morales, con la que los artesanos medievales se referían al tallado a escuadra de la piedra bruta mediante la «justa medida» (la regla) hasta «reunir lo disperso» (es

altura corporal, así, toda columna habría de ser seis veces más alta que el grosor de su fuste. El lenguaje arquitectónico refleja este origen de la columna al tomar el nombre que designa su base (krepis) que significa «calzado» o «pie». Igualmente, el capitel se llama *kionokranion* «cabeza de columna» de donde el latín *capitellum*, diminutivo de *caput*, «cabeza». Vitrubio describe al hombre perfecto mediante una imagen que se hará célebre; «en un hombre tendido en decúbito supino, con las manos y los pies extendidos, si se tomase como centro el ombligo, trazando con el compás un círculo, éste tocaría los dedos de ambas manos y los de los pies; y lo mismo que se adapta el cuerpo a la figura circular se adapta también a la cuadrada: por eso si se toma la distancia que hay de la punta de los pies a lo alto de la cabeza y se confronta con la de los brazos extendidos se hallará que la anchura y la altura son iguales resultando un cuadrado perfecto» (III, 1).

²⁴² Es bien sabido que el empleo de la geometría como apoyo para las especulaciones metafísicas o como soporte para la meditación viene de antiguo. Respecto a lo primero, son numerosos los ejemplos que podríamos citar y abarcarían desde las implicaciones cosmológicas del trazado antropomórfico de algunos templos del antiguo Egipto o de la India, hasta las mistificaciones de alquimistas, hermetistas y cabalistas, pasando por la metafísica de pitagóricos y neoplatónicos. Un ejemplo de geometría aplicada a la metafísica lo constituye la obra de René Guénon y sus explicaciones sobre la representación geométrica de los estados múltiples del Ser. Vid. René Guénon, *Simbolismo de la Cruz*, Barcelona, 1987; *Los principios de cálculo infinitesimal*, Madrid, 2007, algunos de cuyos aspectos desarrollaría en *Los estados múltiples del Ser*, Valencia, 2007.

²⁴³ Se trata de la obra del prof. Ignacio Gómez de Liaño, *El círculo de la sabiduría*, 2 vols. Madrid, 1998.

decir, recogiendo o resignando los sentidos externos, la memoria y la inteligencia). Se trata de la expresión *cuadrar la meditación* inspirada en San Pablo (Éfesos 3,18) y luego utiliza por paladines del *recogimiento* como Bernardino de Laredo, Bernabé de Palma, fray Juan de los Ángeles o Santa Teresa de Jesús, entre otros. Con tal expresión se designaba el paso de la meditación reflexiva o discursiva (la meditación en la pluralidad de objetos simbolizados por los infinitos puntos del círculo) a la meditación pura, es decir, a la meditación sin objetos o contemplación (ir del círculo al punto central), pues «el mejor modo de orar es estarse el alma dentro de sí misma y cuadrar su entendimiento»²⁴⁴. Así, «cuando nuestra voluntad tiene quietud... su asiento es en cuadrado»²⁴⁵. Por eso, meditar «en anchura, longura, altura y profundidad... (es) contemplar a Dios en cuadrada manera»²⁴⁶. La contemplación es así entendida como desapropio o desapego de pensamientos, discursos o imágenes porque «toda es espíritu, que cualquier cosa corpórea la puede estorbar o impedir; y que considerarse en cuadrada manera, y que está Dios de todas partes y verse engolfado en El, es lo que han de procurar»²⁴⁷. De ahí que, cabría sospechar que, por el mismo motivo, depositar la confianza en el punto, era algo más que un tema literario empleado por los maestros de la Bauhütte para crear poemas como este:

«Un punto que va en el círculo,
que está en el cuadrado y en el triángulo.
Conoce el punto, entonces todo va bien.
No lo conozcas, entonces todo es vano»²⁴⁸.

²⁴⁴ Fray Juan de los Ángeles, *Manual de vida perfecta*, Madrid, 1609, X, 15; p. 597.

²⁴⁵ Bernardino de Laredo (1482-1540), *Subida del Monte Sión*, III, c. 31. En la moderna edición de la BAC, Madrid, 1998, vid. pp., 257, 334, 410, 427 entre otras.

²⁴⁶ Bernabé de Palma, *Via Spiritus* 3,8. hay un edición moderna de Teodoro H. Martín, Madrid, 1998, p. 29.

²⁴⁷ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, XXII, 1.

²⁴⁸ Citado por Matila Ghyka, *El numero de oro*, cit., vol. I, p. 139.