

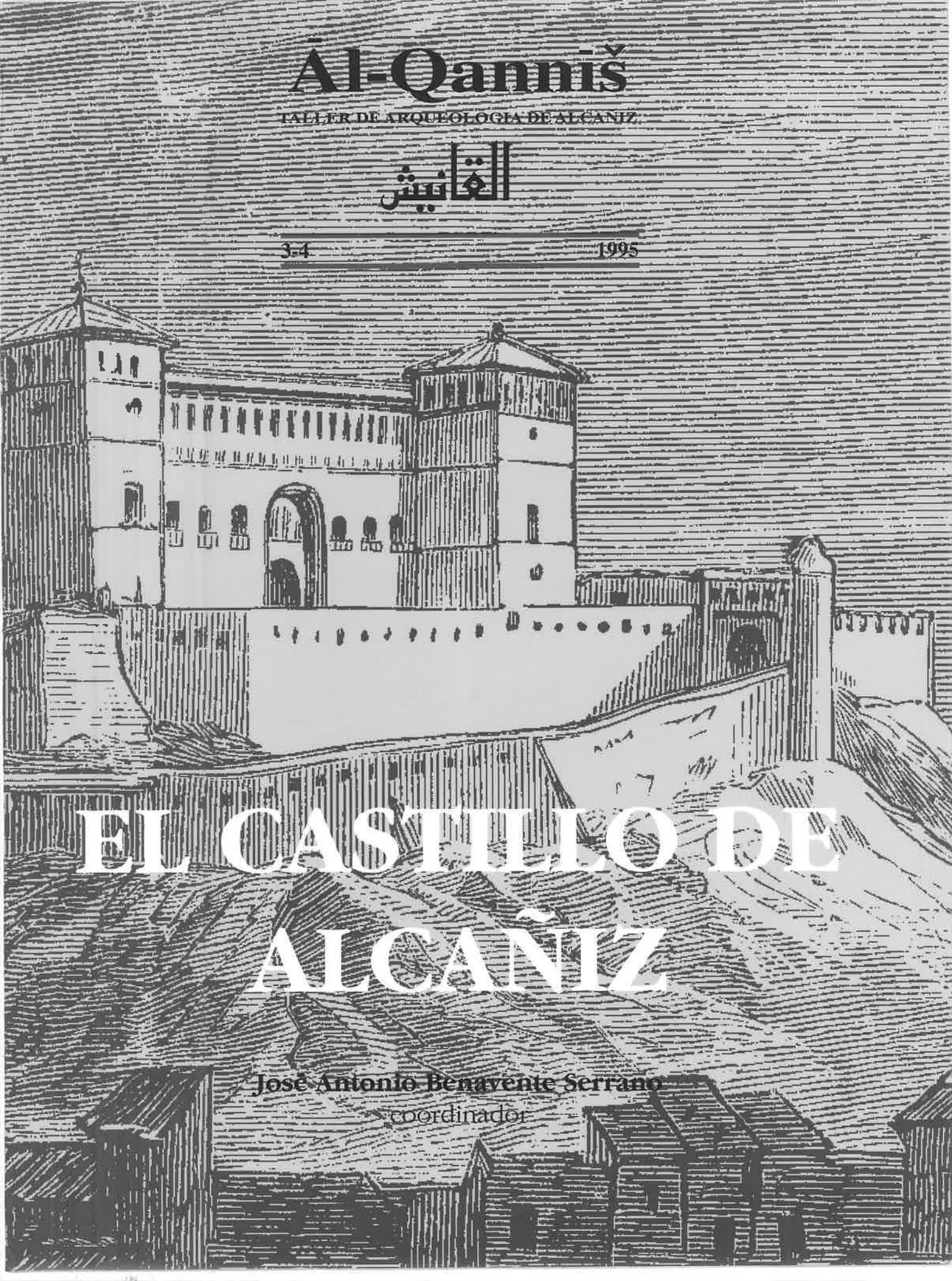
Al-Qanniš

TALLER DE ARQUEOLOGÍA DE ALCANIZ

القانيش

3-4

1995



EL CASTILLO DE ALCAÑIZ

José Antonio Benavente Serrano
coordinador

ÍNDICE

Introducción	7
ARQUEOLOGÍA	
José Antonio BENAVENTE SERRANO, <i>Memoria de las excavaciones arqueológicas del ala oeste del castillo de Alcañiz. Campaña de 1986</i>	13
M ^a Ángeles de la TORRE RUIZ, Luis SERRANO ENDOLZ y Arturo MORALES MUÑIZ, <i>La fauna de mamíferos recuperados en el yacimiento del castillo de los calatravos, Alcañiz (Teruel)</i>	65
María Isabel ÁLVARO ZAMORA, <i>La cerámica decorada del castillo de Alcañiz</i>	91
María Esperanza ORTIZ PALOMAR y Juan Ángel PAZ PERALTA, <i>La cerámica gris del castillo de los calatravos (Alcañiz, Teruel)</i>	153
José Antonio BENAVENTE SERRANO, Esther ARCHE, Fco. Javier NAVARRO y José SERRATE, <i>La cerámica común del castillo de Alcañiz</i>	169
Miguel Ángel ZAPATER BASELGA, <i>Pequeños objetos de piedra, hueso y vidrio del castillo de Alcañiz</i>	217
Gonzalo M. BORRÁS, <i>Restos arquitectónicos del castillo de Alcañiz</i>	221
Luis SORANDO MUZAS, <i>Fragmentos metálicos de un morrión de fusilero del Rgto. de Milicias Provinciales de Burgos n.º 4 (1828-1841)</i>	225
HISTORIA	
José Antonio BENAVENTE SERRANO y Carmelo LASA GRACIA, <i>Alcañiz en época islámica</i>	231
Carlos LALIENA CORBERA, <i>El castillo de Alcañiz en la Edad Media</i>	269
Eliseo SERRANO MARTÍN, <i>Notas sobre las reparaciones del castillo de Alcañiz durante la Edad Moderna</i>	283
Luis SORANDO MUZAS, <i>El castillo de Alcañiz durante la guerra de Independencia (1808-1814)</i>	293
ARQUITECTURA	
Miguel A. LAGUÉNS GONZÁLEZ, <i>Evolución urbana en Alcañiz</i>	301
Francisco Javier JIMÉNEZ ZORZO, Ignacio MARTÍNEZ BUENAGA, José Antonio MARTÍNEZ PRADES y Jesús Miguel RUBIO SAMPER, <i>El castillo medieval de Alcañiz: Arquitectura y Glyptografía</i>	347
ARTE	
Jordi ROVIRA i PORT y Angels CASANOVAS i ROMEU, <i>El complejo pictórico del castillo de Alcañiz</i>	369
Rosalía CALVO ESTEBAN, Ángel HERNANSANZ MERLO, M ^a Luisa MIÑANA RODRIGO, Fernando SARRIÁ ABADÍA y Raquel SERRANO GRACIA, <i>El sepulcro de Juan de Lanuza, virrey de Aragón en la iglesia del castillo de Alcañiz</i>	427

ARTE

El complejo pictórico del castillo de Alcañiz

Jordi Rovira i Port
Angels Casanovas i Romeu
Museu d'Arqueologia de Catalunya

A MODO DE INTRODUCCIÓN

El trabajo que sigue es el resultado de efectuar un análisis arqueográfico y estilístico compositivo sobre la mayoría de las representaciones pictóricas parietales existentes en el castillo calatravo de Alcañiz, con la finalidad última de precisar mejor su autoría, simbolismo y datación. Teniendo en cuenta que el volumen del cual formamos parte se encuentra exclusivamente dedicado al estudio global de los múltiples aspectos que constituyen la realidad actual y la historia de la fortaleza alcañizana, hemos obviado en la medida de lo posible un sinnúmero de referencias a disciplinas o temáticas de análisis colaterales, ya fuesen arquitectónico constructivas o de otro tipo.

Del mismo modo, subrayemos que a pesar del extraordinario interés de este complejo pictórico, conocido de antiguo, su estudio ha generado una escasa bibliografía especializada, desigual tanto en la valoración específica de las pinturas alcañizanas como en la filiación y la datación de las mismas. Así pues, y sin ánimo de exhaustividad, citaremos, entre otros, los trabajos de Nicolás SANCHO (1860), Ricardo del ARCO (1924), Chandler Rathfon POST (1930), Agnès CHAUSSEMICHE (1932), Walter William Spencer COOK y José GUDIOL RICART (1950), Jaime CARUANA GÓMEZ de BARREDA (1952 y 1955), José GUDIOL RICART (1955), Carlos CID PRIEGO (1958 y 1962), y los más recientes artículos de Jaume BARRACHINA (1984) y Francesca ESPAÑOL (1993).

En definitiva, una bibliografía prácticamente exhaustiva se desprenderá de la consulta de las obras citadas.

Así pues, estamos aún lejos de disponer de un estudio concluyente sobre las pinturas murales que nos ocupan, pero nuestra intención ha sido la de analizar en detalle las evidencias pictóricas conocidas, bien entendido que ello ha implicado un estudio de la cuasi totalidad de estas con algunas pequeñas excepciones que hubieran requerido un espacio mayor del disponible. No obstante, las páginas que siguen han pretendido expresar desde un punto de vista arqueográfico y estilístico compositivo nuestro objeto de estudio, con incursiones en aspectos puntuales y, sobre todo, hemos procurado abandonar determinadas inercias analíticas e interpretativas que dificultaban una apreciación más matizada de las pinturas. En este sentido, las páginas siguientes han supuesto un esfuerzo de análisis y de síntesis a fin de comenzar a despejar el monolitismo cronológico y de paternidad que ha sido la tónica dominante, con escasas excepciones en el panorama bibliográfico referido a este magnífico complejo.

EL ATRIO

PARAMENTO OESTE DEL ATRIO. REGISTRO SUPERIOR. COMBATE ENTRE MUSULMANES Y CRISTIANOS

La decoración pictórica de este lienzo (fig. 1) estuvo concebida en dos registros independientes, pero inmediatos, puesto que sólo se encuentran separados unos escasos centímetros delimitados por el trazo real que marca un cambio de hilada en la estructura pétreo de la sala. Así, ambos registros corresponden a concepciones bien distintas y a plasmaciones también visiblemente diferenciadas. Así, en el registro superior se aprecia en conjunto una imagen globalizadora que persigue mostrar en un *tempo* irreal una sucesión de hechos, resumen de un cruento encuentro bélico entre tropas cristianas y tropas musulmanas. El análisis iconográfico de la escena nos demuestra la irregularidad de la repartición del espacio disponible y cómo el núcleo de la composición queda desplazado hacia el lateral izquierdo del muro y, por tanto, fuera del eje central. Y ello es así porque –aunque se aprecia de manera muy deficiente– toda la escena se contempla presidida desde una estructura dominante sobre rocas, situada pictóricamente en el tercio más a la derecha del plafón. Bajo esta estructura y a los pies de lo que sería el montículo sobre el que se eleva, es posible percibir la tenue presencia –por perdida– de un personaje a caballo, con el cuerpo inclinado sobre el animal y la cara vuelta hacia el espectador. Cabe destacar que no porta armadura y que, por los escasos restos pictóricos apreciables, va tocado con una especie de *papahigo* como protección durante la ruta. El caballo, por su parte, no lleva ningún arnés de guerra. Desgraciadamente, la total desaparición de la pintura que ocuparía el espacio entre los restos que acabamos de mencionar y la escena principal no permite establecer una conexión narrativa entre los dos extremos del plafón, a pesar de hallarse situados exactamente en el mismo registro.

Así las cosas, el ochenta por ciento de la superficie restante se halla ocupado por las distintas fases de una batalla, o quizás por la fosilización en imágenes del resultado de varios episodios sucesivos. En todo caso, destacaremos aquí algunos aspectos que nos parecen interesantes. En primer lugar, que siguiendo un convencionalismo muy extendido y hasta cierto punto impuesto por la superficie mural disponible, el conjunto presenta sus personajes dispuestos en tres planos sucesivos que ascienden en dimensiones y nitidez desde la imaginaria línea de base hasta cerca de la bóveda. Así, en el plano inferior se nos muestra el resultado inmediato y más impactante del cruento choque entre el ejército cristiano y el islámico, es decir, un denso lecho de elementos dolientes o inertes, compuesto por abundantes cadáveres completos, cuerpos mutilados, cabezas cercenadas, armas caídas, abandonadas y rotas y un número significativo de escudos con sus correspondientes señales heráldicas. La mezcolanza es total y, de una forma muy explícita, el autor de las pinturas ha hecho llegar hasta nosotros rasgos faciales, vestiduras, armamento defensivo y ofensivo y la heráldica de los combatientes. Como sucede de manera generalizada en muchas de estas representaciones cuya función de crónica o de exaltación épica es obvia, los autores persiguen comprimir en el espacio seleccionado o disponible los episodios más significativos del hecho o de la sucesión de hechos que narran, de tal manera que el soporte utilizado se aprovecha al máximo, a fin de condensar en un mismo impacto visual una sucesión diacrónica de espacios y situaciones.

De este modo, en el plafón que nos ocupa han sido vigorizadas expresamente dos figuras que sintetizan en sí mismas las características de todos los contendientes presentes en el conjunto. A nuestra derecha, un caballero cristiano –representado de manera absolutamente convencional– contempla o se dirige lentamente hacia el escenario de la acción. Sin duda, juntamente con otro caballero situado más a su derecha y hoy prácticamente desaparecido, constituye una de las cuatro figuras de jinetes más destacadas del registro. Este caballero muestra, tanto en la gualdrapa o cubierta de su cabalgadura como en su indumentaria, una sucesión de bezantes que pueden corresponder al linaje de los Montcada. El caballero que le sigue de manera más inmediata, y originariamente también destacado de entre todo el conjunto, presenta unos símbolos constituidos por una sucesión de palos o barras en rojo, aún hoy identificables. Esta última figura sería la que se hallaría más cercana a la figuración de montañas y construcciones que en origen se habían pintado en el extremo derecho del plafón. Destaquemos, entre otros detalles, la figuración con-

vencional de estos caballeros cristianos y de sus cabalgaduras, especialmente en todo lo referente a la delineación de las patas traseras y delanteras y a la disposición de la testuz, con abundantes paralelismos en su iconografía coetánea, tanto sigilográfica como en *graffiti* y miniaturas. Sin duda, es un ejemplo de la estereotipación de ambas representaciones principales de caballeros. En cuanto a las otras dos figuras importantes del plafón, ya hemos dicho que se hallan constituidas por sendos jinetes islámicos, que a diferencia de la iconografía aplicada a sus oponentes cristianos muestran una vivacidad y una movilidad muy superiores, cualidades demostrativas no sólo del papel que cumplen en esta crónica sino, tal vez, de la ausencia de un encorsetamiento iconográfico y estilístico que les afecte en demasía, al contrario de lo que vemos acontecer con sus oponentes. Por lo que respecta a estos guerreros islámicos, el cronista pictórico quiso hacernos partícipes de una doble percepción: por un lado, evidenciar su distinta táctica de combate plasmada en sus formaciones de jinetes menos densas y más móviles. Por otro lado, transmitimos el resultado inmediato del combate mediante el recurso iconográfico de mostrarnos el quebranto de las líneas de los jinetes islámicos por parte del ejército cristiano. En efecto, la distribución de los contendientes de ambas filiaciones evidencia que las huestes cristianas han penetrado ya profundamente en las líneas de las huestes sarracenas. Esta apreciación se pone de manifiesto con la intercalación de jinetes cristianos hasta casi el otro extremo del plafón, entremezclados con las hiladas de jinetes islámicos que cabalgan en dirección opuesta. Para ello, el artista se sirvió de una multiplicación intencionada de cabezas cristianas discernibles por sus correspondientes cervelleras con la cruz de Calatrava, y complementó el efecto buscado con una ubicación avanzada en profundidad –hacia el interior de las líneas islámicas– de determinados pendones cristianos. Por otro lado, este objetivo de querer transmitir plásticamente el inicio de una supuesta derrota de las tropas islámicas, se magnifica de una manera muy gráfica a través de las imágenes existentes en el primer lecho cruento ya citado al comienzo del apartado. Es evidente que la primera impresión visual de la escena captada por el espectador –confirmada por el recuento de los elementos pintados bajo los jinetes y, en algunos casos, entremezclados con las cabalgaduras– se centra en la sensación de estar suspendido en el tiempo entre el inicio de la derrota sarracena y la consecución final de la victoria cristiana. El autor de las pinturas representó *ex professo* un número muy crecido de cadáveres de seguidores del Islam, ya muertos o en trance de ello, caso del jinete que cae de su cabalgadura –a la izquierda de nuestro teórico centro de observación– caso de otro jinete similar desplazado de su montura por un bien visible lanzazo. Así, los “infiel” abatidos son muy superiores en número a los pocos contendientes cristianos que yacen vencidos. Destaquemos también el recurso –simple pero efectista– utilizado para diferenciar la faz de los vivos de la de los muertos y que consistió en representar a los primeros con unos ojos pequeños, pero muy vivos, y a los segundos con los párpados cerrados y una variada panoplia de expresiones de dolor. Esta global sensación de combate sanginario que discurre por buenos cauces para las tropas cristianas conlleva también la representación de un cierto número de armas fragmentadas y abandonadas, así como la figuración de un número comparativamente significativo de escudos dispuestos aquí de tal forma que posibilitasen su filiación y, por tanto, colaborasen en transmitir esa perseguida sensación de encontrarnos ante un desastre próximo para las tropas islámicas.

Sobre este particular, el artista representó hacia ambos extremos laterales de la composición, y casi equidistantes, dos escudos arriñonados andalusíes con sendas grafías cúficas, los cuales yacen caídos sobre el terreno. Otros emblemas representados en el armamento defensivo pertenecen asimismo a esta facción de los contendientes. Así lo vemos en dos casos: un escudo arriñonado, muy visible y dominante, en el centro del cual campa la representación de una mano extendida con la palma mirando hacia el espectador y parte del antebrazo, y otro escudo del mismo tipo con la imagen de una estrella de ocho puntas en la cual se halla inscrito un probable sol o una luna llena. Por lo que respecta a los escudos de las tropas cristianas, el autor quiso resaltar que algunos de ellos, abandonados sobre el terreno de batalla, portaban la cruz de Calatrava bien visible, símbolo, por otro lado, presente por doquier. Otro escudo, apreciable y significativo, aparece bajo la defensa árabe que presenta la imagen de la mano extendida. Casi con toda seguridad, se trata de la divisa del linaje de los Luna. Junto a este escudo yace sin vida

su probable portador, individuo que muestra también en sus vestimentas los emblemas de la casa de los Luna (fig. 2).

Otros detalles no por menos evidentes son menos significativos desde un punto de vista iconográfico y arqueográfico. Este sería el caso de los tipos de atuendos islámicos, los tipos de sillas y correajes, las cabalgaduras, la presencia de pinjantes o faleras y apliques, los tipos de calzados y espuelas, las indumentarias militares o guerreras, el armamento, etc. Así, de este nivel inferior del registro destacaríamos también el interés iconográfico que presentan los tipos físicos y los recursos utilizados para mostrar, con efectismo, las facciones y las características morfofísicas de los contendientes, sobre todo de los guerreros islámicos. Tiene igualmente interés la recopilación futura de esta variada morfología de tipos y facciones que el artista solucionó en su momento con una variada panoplia de abundantes barbas, ya fuesen negras o rojizas, cabellos rizados y muy oscuros, ojos almendrados, narices prominentes e, incluso, distintos tratamientos de color para los diferentes tipos de tez de los combatientes islámicos.

En el tercer nivel, el más superior del registro, el autor de las pinturas buscó indicar la filiación de los distintos contendientes en liza y, sobre todo, intentó un cierto grado de profundidad plástica, una determinada perspectiva, a todas luces insuficiente, pero hasta cierto punto útil y efectista, tratándose de la zona más alejada del virtual observador. Ahora bien, la representación de las figuras no entra excesivamente en las particularidades y muestra apretadas filas de testas protegidas que apenas sobresalen de los escudos protectores. Por encima de ellas, algunos elementos coronan la acción: enseñas, probables astas de lanzas y, desde luego, la repetición ya más esporádica de la cruz de Calatrava.

Para finalizar la descripción de este plafón, cabe resaltar que toda la acción discurre flanqueada por dos imágenes de torres o fortificaciones almenadas, desde lo alto de las cuales sendos trompeteros junto con bien visibles enseñas farpadas animan, dirigen o advierten a los contendientes. Estas representaciones se dispusieron sobre la plementería de la bóveda de crucería. Sobre estas escenas de trompeteros se pintaron los contornos de un buen número de nubes y la bóveda celeste estrellada.

Uno de los aspectos más originales de esta escena y al cual numerosos historiadores del arte han prestado escasa atención es, sin duda, el estudio del armamento y de los aspectos tácticos que de él se desprenden. Efectivamente, en el arte medieval no disponemos de demasiadas ocasiones para apreciar una escena tan viva y dinámica como la que ahora nos ocupa. Así, este singular registro aporta una original e interesante información sobre el desarrollo de una batalla, las disposiciones de los diversos contendientes, los sistemas de ataque y defensa y las armas utilizadas para combatir.

En este sentido, es útil efectuar a continuación algunas observaciones sobre los abundantes datos contenidos en este documento pictórico que tratamos. Así, si comenzamos por la información proporcionada por la iconografía de las tropas cristianas, veremos que de entre los distintos elementos que componen la protección de su cuerpo, cabe distinguir entre aquellos que constituyen la parte más visible –por ser los que se visten externamente– y aquellos que se sitúan debajo de éstos y que se aprecian poco a simple vista, máxime teniendo en cuenta a la altura en la que se hallan emplazadas las pinturas así como su estado de conservación. Empezando por estos últimos, advertiremos que todos los caballeros cubrían su cabeza con una defensa de malla llamada *almófar* que, a modo de capucha, la protegía del mismo modo que lo hacía con parte del rostro, el cuello y la zona superior del pecho. En las pinturas, este elemento se encuentra representado por un reticulado que sólo deja libres los ojos y sobre el cual va colocada la *cervellera* –muy visible por las señales heráldicas que lucen todos los caballeros–, casquete semiesférico y ajustado al cráneo que llega hasta media frente. Por su parte, las manos, los antebrazos y las piernas se hallaban protegidos por sendas piezas de cota de malla que se vestían de manera independiente. Así, también se aprecian perfectamente los siguientes elementos: en la figura más destacada de los caballeros cristianos, los guantes o *guanteletes*, y en los dos caballeros caídos y en el que lleva la cabalgadura con cubierta de barras, las protecciones de las piernas y pantorrillas. Dichas protecciones eran de dos tipos: una mayoría de cota de mallas, y, las menos

—representadas lisas y con una especie de sujeciones laterales y complementadas con un calzado de mallas—, eran de cuero con launas o, tal vez, de metal rígido, apareciendo citadas en la documentación con el nombre de *grebas*. Estas piezas de arnés se imponen desde inicios del siglo XIV como recurso para la salvaguarda de las partes más vulnerables del cuerpo de los contendientes a caballo, es decir, de las zonas más fácilmente accesibles a los peones enemigos que combatían a pie. Finalmente, en cuanto a las prendas exteriores, señalaremos que todos los jinetes visten una especie de túnica con mangas llamada *sobreseñal* que, como su nombre indica, llevaba el emblema heráldico de cada caballero. En nuestra composición, observamos con nitidez en el caballero más destacado, unas armas con bezantes pertenecientes tal vez o al linaje de los Montcada o al linaje de los Alagón, concretamente a Blasco de Alagón, conquistador de Morella. Y, de igual modo, las armas de los Luna —de la rama de los Ferrenchez— en el caballero abatido. O la de los Calatravos en casi todos los demás. Completa el armamento defensivo un escudo triangular curvilíneo sujetado por los caballeros con su mano izquierda.

Por su parte, el armamento ofensivo cristiano identificable está formado por la espada, el cuchillo o puñal y la lanza, arma que aparece de manera bien activa en el plafón que nos ocupa. En efecto, la lanza figura en dos ocasiones y por su forma de manejo parece evidente que en una de las ocasiones se trata de una lanza larga como las usadas a caballo, es decir, cuando el caballero atacante se protegía con el escudo por su flanco izquierdo y atacaba con la lanza sujeta con su mano derecha. Así, en esta escena, desde el fondo de la composición, uno de los caballeros hiere y abate con una lanza de larguísima asta a un jinete islámico que se halla en primer término. La segunda lanza que figura en la composición parece más bien una lanza corta, manejada por un caballero que asoma la cabeza tras las monturas de los contendientes y alcanza a un soldado islámico que cae abatido en segundo término. La segunda tipología de arma que empuñan los caballeros cristianos es la espada, caracterizada aquí por su pomo circular, su arriaz recto y su larga hoja de doble filo. En esta singular escena de batalla a la cual asistimos, la espada figura en numerosas ocasiones empuñada tanto por los caballeros cristianos como por los islámicos. Sin embargo, el autor tuvo mucho cuidado en diferenciar las características formales de una y otra. Como ya hemos indicado, la espada cristiana era un arma pesada, cuya misión principal residía en golpear al enemigo con cualquiera de sus dos tajos e infligir así profundos cortes. Este modo de blandir la espada se aprecia perfectamente en el enfrentamiento que hallamos en la parte central de la composición, donde un jinete islámico consigue parar con su escudo un certero golpe que le habría alcanzado de lleno en el cuello y tal vez seccionado la cabeza. Finalmente, el último elemento que forma parte del armamento cristiano es un cuchillo, puñal o daga corta que portan los caballeros sujeto a su cintura. Esta arma se caracteriza por tener un pomo circular y un arriaz recto o rematado por una pequeña voluta y el artista la representó enfundada en una vaina de cuero reforzada con un armazón de hierro. Si consideramos la forma de su vaina, este cuchillo probablemente tendría una hoja curva de un solo corte. El interés de esta representación estriba en el hecho de que en ninguna ocasión los caballeros cristianos empuñan su cuchillo, el cual figura prendido ostensiblemente del cinto, tal y como se aprecia en el caballero cuyas armas son bezantes. Tal vez estemos en presencia de la famosa *Misericordia* que, citada en el *Libre de l'orde de cavalleria* (redactado entre 1251 y 1255), es conceptuada como un arma de último recurso en la lucha cuerpo a cuerpo (RIQUER, 1968, p. 42) (fig. 3).

Todo este armamento cristiano, muy pesado en su conjunto, estaba íntimamente relacionado con el tipo de montura. Efectivamente, en el panel de la batalla que nos ocupa, se aprecia cómo los caballos cristianos van encobertados y con sus cabezas protegidas por testeras, portando también un tipo de silla llamada *bridona* o *armada*, caracterizada por tener grandes arzones delanteros y traseros. Los estribos son largos y propios de este tipo de silla, permitiendo cabalgar a hojarcas con las piernas prácticamente estiradas.

Por su parte, el armamento islámico, empezando por la silla, contrasta vivamente con los elementos anteriormente descritos. Así, todos los musulmanes montan a la *jineta*, es decir, en una posición que implica unas piernas encogidas adaptadas a los estribos cortos. Esta manera de montar iba asociada a un armamento —tanto ofensivo como defensivo— ligero, puesto que se primaba, por encima de cualquier cosa, la compenetración entre el jinete y su caballo y la rapidez

de movimientos de ambos. Por esta razón, ningún combatiente de este bando porta armadura, ni tan siquiera cota de mallas. Asimismo, el tipo de espada es diferente. Se trata de una espada corta y ancha que en las pinturas se evidencia perfectamente por la peculiar forma del arriaz, curvado hacia la hoja. Esta forma de guerrear aquí presente empezó a ser adoptada por los musulmanes peninsulares a partir del siglo XIII (FERRANDIS TORRES, 1943) (fig. 4).

Ya para finalizar este apartado, señalaremos sólo a título indicativo que en el ángulo inferior de la plementería colateral a las arcuaciones interiores del muro frontal sur o de acceso fue pintada la cabeza de un personaje islámico visto de perfil y sacando la lengua en actitud burlesca. Destaca su barba triangular y su cabello negro y rizado bajo un tocado semejante a un turbante. Sobre él, estilizadas representaciones de nubes (fig. 5).

Completaban la decoración de la bóveda dos figuras de un posible Tetramorfos, situadas en las plementerías sur y norte y de las cuales actualmente sólo restan vestigios identificables en la primera de ellas. Se trata de parte de un medallón cuyo campo central se hallaba ocupado por la representación de una gran águila con las alas desplegadas, la cual reposaba o sostenía con sus garras una filacteria en la que aún se lee con dificultad la inscripción IOAN NES. Probablemente, su imagen correspondería a la simbología propia del evangelista San Juan.

PARAMENTO OESTE DEL ATRIO. REGISTRO SEGUNDO. LA LEYENDA DE LOS TRES VIVOS Y LOS TRES MUERTOS

Inmediatamente debajo del lecho de la batalla (fig. 6) aparece una representación simbólica con una sucesión de tres figuras coronadas montadas a caballo delimitadas y separadas entre sí por árboles y motivos vegetales. Las cabalgaduras están representadas lateralmente, de perfil, y parecen ir al paso, no al trote. La primera figura —empezando por la izquierda— va cubierta de ricos ropajes con cenefas horizontales en el extremo inferior y en el cuello y abundantes pliegues tratados con una coloración entre ocre claro y amarillo oscuro. Bajo la cabalgadura aparece caminando en la misma dirección un lebrél o perro de caza. Este primer personaje va tocado con una corona y tiene el torso doblado y visto de frente y la cabeza ladeada. La mano izquierda —probablemente enguantada— culmina el antebrazo levantado en actitud de saludo, en tanto que la mano derecha cuelga hacia abajo a partir del brazo extendido.

Después del segundo árbol, el siguiente personaje va también tocado con una corona y, actualmente, su cabalgadura se encuentra parcialmente perdida. Su disposición somática es singular, presentando la cabeza ladeada. Parece sujetar las riendas con su mano izquierda, mientras su mano derecha abierta —con el brazo extendido y la palma de la mano mirando hacia el espectador— suelta un precioso guante ricamente ornado, perfilado en negro y pintado en color rosado. Esta misma tonalidad se empleó para decorar la figura del caballo precedente. La vestimenta de este segundo personaje coronado es distinta a la del anterior. Parece consistir en una túnica inferior ajustada al cuerpo, de cuello semi-recto, y un manto cruzado sobre el pecho, ornamentado con un damero de triángulos rojos. Cabe destacar que cada una de las sillas de montar presenta un motivo heráldico diferente. La primera, a la izquierda, palos. La segunda, losanges negros y blancos. En cuanto al tercer caballero, perdido en un cincuenta por ciento debido a la posterior apertura de una puerta de arco de medio punto, presenta una disposición similar: la cabeza ladeada, coronada. Su mano derecha se encuentra alzada en actitud de saludo, en tanto la izquierda reposa sobre su falda y sujeta las riendas del caballo. Muestra el personaje larga melena de cabellos ondulados, dejados caer sobre la espalda y va vestido con un manto de color rojo abrochado sobre el pecho. Prácticamente ha desaparecido la cabalgadura de esta figuración. Sólo se aprecian bien parte de la cabeza y las crines. Finalmente, justo en el eje superior de la puerta inferior del arco de medio punto dovelado, aparece un esqueleto visto de perfil que mira hacia los nobles. Fue representado perfilado en negro y ocre. Le siguen otros dos esqueletos —muy perdidos— que parecen vestir capa.

PARAMENTO OESTE DEL ATRIO. REGISTRO TERCERO. CICLO DE LA INFANCIA DE JESÚS

Inmediatamente debajo de una moldura decorativa compleja, constituida por la combinación de un caveto y un bocel que la delimitan superiormente, aparece enmarcada dentro de un recuadro rectangular vertical –que quiere recordar un gran ventanal trilobulado– una composición que reproduce la escena de la Visitación. Efectivamente, en este marco vemos, muy borradas, dos mujeres nimbadas, vestidas con mantos –Santa Ana y la Virgen– y que se abrazan (fig. 7). Acompañaba a esta composición otra escena situada inmediatamente a su izquierda –y a la derecha del espectador– que es hoy casi invisible y que, seguramente, pertenecería al mismo ciclo. Quizás, nuevas imágenes que simbolizarían la Natividad y que, a juzgar por su disposición y características, habrían sido realizadas o simultáneamente o en un espacio de tiempo muy corto.

MURO NORTE DEL ATRIO

PARAMENTO NORTE DEL ATRIO. CICLO DE LA PASIÓN DE CRISTO

Tras penetrar en el interior del atrio, el visitante veía frente a él la visión abigarrada del muro frontal o norte que había sido profusamente ornado con diversas escenas pictóricas de la vida de Jesucristo. También podía contemplar, centrado en el muro y dominando toda la obra, un majestuoso escudo nobiliario en relieve, en el cual campa un león rampante de oro sobre campo de gules con bordura de piezas en las cuales combinan alternadamente una sucesión de torres y *domus*. Al respecto, es interesante precisar que, con posterioridad a la ejecución del blasón y a la decoración pictórica de sus armas, fueron pintadas en negro un cierto número de cruces de Calatrava más o menos equidistantes y repartidas a lo largo de toda la bordura, sobre las armas originarias representadas en las piezas.

Destaquemos que toda la ornamentación pictórica de este muro se adapta no sólo a los elementos arquitectónicos –caso de la ventana– sino también al perímetro del blasón.

Por otro lado, es muy probable que la figura heráldica en forma de león rampante que campa en este blasón sea la misma que aparece representada en la clave de la bóveda del atrio.

REGISTRO SUPERIOR. LA CRUCIFIXIÓN

El registro ocupa toda la parte superior del muro que limita con la plementería de la bóveda. Este sector seleccionado implicó una superficie más o menos triangular a la cual se adaptan las representaciones pictóricas (fig. 8). Así, en su tercio izquierdo, hallamos la escena que representa un episodio del camino del Calvario. En su eje aparece Jesús –con nimbo crucífero– portando pesadamente la cruz, apoyada en su hombro derecho. Esta figura central distribuye el espacio pictórico restante dividiéndolo en dos laterales, en cada uno de los cuales se apiñan diversos protagonistas: así, a la izquierda de la escena, aparecen cuatro personajes, dos de los cuales –en primer y segundo plano–, nimbados y vestidos con largas túnicas de abundantes pliegues, acompañan a Jesús. Uno de ellos, el de mayores dimensiones, le ayuda a sostener la cruz. Tras ellos, vemos otros dos personajes que, vestidos con probables hábitos, muestran su cabeza cubierta por una capucha y asisten a la escena arrodillados, en actitud de señalar o rezar. A la derecha de Jesús y ocupando un angosto espacio delimitado por un pendón de larga y ancha asta, el artista pintó cinco personajes de entre los cuales sobresalen dos que se hallan en primer término. Uno de ellos toca briosamente un gran olifante, mientras el segundo, que va cubierto con un capirote rojo con manga, sostiene de manera ostensible dos largos clavos que anuncian la Pasión que se avecina.

Inmediatamente a la derecha de este sector izquierdo descrito, el artista representó sobre el eje central del muro norte la composición de una Crucifixión en sentido estricto. Esta escena principal preside todo el conjunto y, en cierto modo, también todo el atrio. Así, justo bajo el punto culminante del arco, hallamos la figura majestuosa de un Cristo crucificado con el torso desnudo, algo encorbado, los brazos extendidos y las manos abiertas y clavadas en los maderos. La mala conservación de esta zona impide apreciar la posible existencia primigenia de un *titulus*. Vemos

también que bajo su cintura doblada y anudado en las caderas, la figura doliente porta un magnífico y bien ejecutado *perizonium* que cuelga en su costado izquierdo (THOBY, 1959). Esta prenda, que posee una orla ornamental, permite apreciar –gracias a su transparencia– los detalles somáticos. Sus pliegues arropan las piernas entrecruzadas y muy dobladas de Cristo, cuyos pies –uno encima de otro– aparecen clavados en la cruz con un enorme clavo. Acompañan al crucificado –a su derecha– las tres Marías. La madre, de pie en el centro, en actitud de desmayo, tiene la cabeza reclinada sobre su hombro derecho y muestra sus brazos doblados en actitud de sollozo, mientras es sostenida por sus dos acompañantes. Inmediatamente a su izquierda San Juan, con su habitual gesto doliente, sostiene un libro. Por su parte, arrodillados a los pies de la cruz, dos pequeñas figuras en actitud de orar flanquean al crucificado. Representan a los donantes, uno de los cuales aparece tonsurado y con hábitos de monje (fig. 9).

Para finalizar, a la derecha del espectador se aprecia una bien visible figura de soldado que señala con su mano derecha la imagen de Cristo. Sostiene con su mano izquierda una gran espada enfundada y va ataviado con una túnica exterior que presenta un aspecto escamoso. Quizás se trate de la representación gráfica de las *lamias* de hierro que reforzaban la defensa corporal y que comienzan a ser representadas en pinturas catalanas en el primer tercio del siglo XIV, como comprobamos, por ejemplo, en el retablo de la iglesia de La Sang de Alcover (Tarragona). Finalmente, tras el soldado se aprecian las figuras –adaptadas al escasísimo espacio triangular existente– de otros cinco personajes que siguiendo la señal del soldado contemplan al Cristo crucificado.

REGISTRO SEGUNDO. LA SANTA CENA

Bajo el trazo que delimita el registro superior de este muro norte del atrio ocupado por la composición de la Crucifixión, se conserva un segundo registro que, a modo de larga y estrecha franja, nos hace llegar otra composición referida a la Santa Cena. Sus personajes se adaptan, en la medida de lo posible, al espacio existente entre la plementería de la bóveda y el gran blasón central que preside este lienzo.

Aparece así, presidiendo la mesa y todo el registro, la figura mayestática y sedente de Jesucristo. Se muestra de frente, con nimbo crucífero, rostro sereno, barbado y con una larga cabellera que cae sobre un manto abrochado sobre su pecho. Se encuentra en actitud de bendecir con su mano derecha, mientras con su brazo izquierdo acoge en su regazo a un apenado San Juan. Flanquean la figura del Cristo dos apóstoles barbados que, respectivamente a su derecha e izquierda, levantan uno de sus brazos en actitud de dirigirse hacia este personaje principal. Finalmente, completa esta parte central de la Santa Cena un pequeño personaje, que representa a Judas, el cual, situado en primer plano y en la parte opuesta de la mesa, roba un pescado. Iconográficamente fue representado en un formato mucho menor y nimbado, característica que hay que considerar más como una licencia iconográfica repetitivamente transmitida que como un error del artista. Los restantes apóstoles se hallan dispuestos en igual número en cada extremo de la mesa, formando dos grupos de cuatro que comen, beben y platican entre sí. Todos los personajes, sin excepción, visten manto y túnica. Dos de ellos van vestidos de forma especialmente rica y vistosa, a pesar de que, en general, los ropajes son monocromos.

La mesa, sumamente alargada, es de tipo rectangular, y suponemos que ya en origen fue representada sin las correspondientes patas o borriquetas a fin de evitar invadir el espacio destinado a un gran registro pictórico inferior, que prácticamente ha desaparecido. Así, sobre esta larguísima superficie se disponen todo tipo de utensilios y vajillas similares a las que se usarían en la época de ejecución de las pinturas. No obstante, la aparente abundancia de enseres puede producir una engañosa sensación de variedad. Si analizamos detenidamente la escena, enseguida apreciaremos una reiteración tipológica: el recipiente más representado es la escudilla con pie, apreciándose también cuatro copas con pie alto, nudo central y base troncocónica, varias fuentes y platos, todos ellos vistos en perspectiva superior. Observamos también dos botellas de vidrio de cuerpo globular y cuello alto, largo y cilíndrico para el vino, así como una jarra y varios cuchillos. Los alimentos que se distinguen son aún más reiterativos, componiéndose casi exclusi-

vamente de pan, pescado y vino (fig. 10). Esta austera panoplia de útiles y alimentos bebe aún de las fuentes iconográficas del último románico y dista mucho del concepto generalizado que de un banquete se tenía a lo largo de la Baja Edad Media, y cuya visualización encontramos tan frecuentemente manifestada en las composiciones de un gótico avanzado que hacían referencia a la "Santa Cena" (CARRETERO, CASANOVA y GONZÁLEZ, 1995).

CARTELA BAJO IMPOSTA. LA VIRGEN MARÍA

Bajo la imposta y entre ésta y el alféizar de la ventana cegada de arcos apuntados existente en este muro norte, fue pintada la imagen de María, de pie y en actitud de saludar. En efecto, su figura nimbada va cubierta con un manto cruzado por delante de la falda que la Virgen sujeta con su mano derecha y bajo el cual se aprecian los pliegues de su túnica. Tal vez formase parte de una composición desaparecida cuya temática fuera la Anunciación (fig. 11).

REGISTRO TERCERO

Se aprecian todavía algunos vestigios que comentaremos más extensamente en otro apartado de este trabajo. En resumen, originariamente correspondían a diversas estructuras arquitectónicas coronadas por una probable calavera, cerca de las cuales aparecen varias figuraciones. Así, aún puede verse la imagen de un ángel. Cabe subrayar la presencia en este registro del color azul o azul verdoso que fue utilizado como fondo. En el estado actual de nuestros conocimientos, ésta sería una de las pocas ocasiones –junto con la representación de la Virgen de la Leche en el claustro– en las que se constata el empleo de este color.

FACHADA DE LA PRIMITIVA IGLESIA

CICLO DEL JUICIO FINAL

En lo que hoy es el muro oriental del atrio y sobre lo que en origen fue la fachada principal de la anterior iglesia románica, se dispuso una amplia composición en torno al ciclo del Juicio Final, constituida por tres registros independientes que, en cierto modo, forman parte del mismo ciclo. Ocupan la parte izquierda de la puerta de acceso a la iglesia, el espacio disponible sobre las arquivoltas de la puerta, la superficie de estas mismas arquivoltas y la mayor parte del paramento sur o situado a la derecha de la puerta de entrada al templo.

Así, una gran figura central preside toda la escena y arbitra la composición del espacio pictórico. Se trata de un Pantocrátor que ocupa el desarrollo del muro por encima de las arquivoltas de la puerta de acceso a la iglesia. Lamentablemente, sólo conservamos de dicha figura el tercio inferior, apreciándose los pliegues finales de una túnica ornada con una decoración geométrica romboidal. Bajo los ropajes aparecen ambos pies, muy separados y divergentes, con las señales de la crucifixión. Entre los pies resta un amplio espacio ocupado por un magnífico sol antroposopo, cuya faz circular –vista frontalmente– aparece periféricamente rodeada por una orla dorada sogueada o flameante que simboliza los rayos solares. El último vestigio que nos queda por describir de este Pantocrátor es el trono o sitial. Se trata de un rico mueble compuesto de patas macizas en forma de fuste y capitel y un asiento de forma algo arqueada sobre el que descansa un rico cojín de tela decorada con una composición de grecas horizontales de color negro. Todo ello muy en la tradición románica dentro del primer gótico y sobre lo cual hablaremos más adelante (fig. 12).

A continuación, a la izquierda del espectador, pero a la derecha de Dios padre, se aprecia una composición de personajes arrodillados, dos de los cuales, situados junto a la figura central, son de mayores dimensiones, y otros, situados a la derecha de los anteriores y más alejados del Pantocrátor, notablemente más pequeños. Todos visten mantos y muestran la cabeza cubierta. En un segundo plano y siguiendo la línea del arco, aparece un mínimo de cinco personajes –muy perdidos– que llegan hasta la línea del arco. También miran hacia Dios padre. En el mismo panel

—pero en la zona más alejada del trono— aparecen los restos de tres o cuatro damas con la cabeza cubierta con un manto con capucha, arrodilladas y en acción de orar o suplicar. Su dibujo, su delineación, es mucho más detallista, mucho más simplificada y esquemática, tanto en el silueteado como en los pliegues. Por su parte, su coloración no parece presentar los matices de las otras representaciones ya tratadas, aunque esta apreciación quizás sea debida a que se hallan muy perdidas. Para finalizar, justo al lado del trono se aprecia la parte inferior de un personaje arrodillado que porta un rico vestido decorado con figuras en forma de medallones losangeados.

Bajo esta línea compositiva y en el mismo lienzo de pared aparece a la izquierda del espectador y situado entre la línea de desnivel del muro y la arquivolta exterior de la puerta un ángel con las alas desplegadas, la cara vista de frente y algo inclinada y en actitud de extender sus brazos sobre el arco, hacia el eje central de la puerta como si portara algo. Sin que podamos asegurarlo a ciencia cierta parece que este ángel puede ser relacionado con la escena de la Resurrección de los muertos, representada a manera de pequeñas viñetas sobre los arcos románicos de la puerta de acceso a la iglesia (fig. 13).

A la derecha del ángel y con una relación difícil debido a la pérdida de la pintura, aparece la imagen de una dama coronada y situada en una ventana trilobulada, cuyos cabellos caen trenzados sobre el pecho. Con sus manos en señal de orar, la dama mira hacia la puerta. A la izquierda de esta ventana y en posición algo más baja se aprecian los restos pictóricos de otras dos damas que miran hacia el ventanal. Ambas figuras se hallan arrodilladas o sentadas sin que podamos efectuar más precisiones. Asimismo, bajo el primer ventanal se abre otra ventana trilobulada en la que asoma la imagen de otra dama, peor conservada que la anterior. Probablemente se habían representado otras damas en actitudes similares, aunque hoy en día se encuentran prácticamente desaparecidas.

Sin que podamos afinar más sobre la composición debido a su deficiente estado de conservación, es muy probable que todos estos personajes arrodillados que figuran en diversos registros y diversos planos sean la representación de las almas que, una vez salvadas, se sitúan a la diestra de Dios.

EL INFIERNO

En el lienzo derecho de la puerta —según la visión del espectador— se dispuso en primer lugar y flanqueando la arquivolta externa otro ángel homólogo al que se encuentra en el lado opuesto de la puerta. Tras este ángel aparecen restos de edificaciones con altos ventanales y tejados.

También en la misma línea, pero formando parte de una escena que representa a los condenados al fuego eterno y a los tormentos del infierno, hallamos en primera instancia un número no inferior a dos ángeles: uno en primer término, de cuerpo entero, con túnica y sandalias y otro del cual el autor sólo pintó el torso, la cabeza y las alas. Estos ángeles fueron dispuestos en movimiento, inclinados hacia el centro de la composición, y en actitud de clavar lanzas a dos individuos —un rey con rasgos islamizantes y un monje— cuyos ropajes aparecen teñidos de sangre. Junto a los ángeles, varias figuras de probables damas contemplan la compleja escena o quizás colaboran en ella. Actualmente sus figuraciones se encuentran muy perdidas.

Junto al rey y al monje citados aparece otro personaje con aire islamizante semejante a los que figuran en el registro de la batalla entre cristianos y musulmanes. Estos tres personajes se encuentran bien delineados, con los rostros detallados y una expresión mezcla de ferocidad y temor ya observada en el plafón opuesto. Están tratados dinámicamente, con los brazos entre doblados y extendidos, en posición de caer. Portan largas túnicas de abundantes pliegues de colores ocre, que les llegan hasta los pies. Sus rostros barbados y los cabellos rizados y morenos. El personaje más destacado de los tres y pintado en primer término, que muestra largos cabellos y, como ya hemos indicado, va tocado con una corona, es mordido en su muñeca izquierda por una enroscada serpiente.

Todos los condenados son arrojados a un nivel inferior o nivel de sufrimiento, tras ser lanceados por los ángeles. Sus cuerpos tienen como meta inmediata caer y ser atados a una rueda infernal, caracterizada por su circularidad, por tener ocho radios y mostrar a lo largo de su perímetro cuatro personajes desnudos, los cuales, atados de pies y manos, están extendidos a lo largo de la rueda para sufrir torturas (fig. 14).

Gran parte de la escena se halla dominada por los efectos de un gran fuego, una gran hoguera inferior representada por una masa ígnea de la cual sobresalen y ascienden grandes llamaradas. Así, otras numerosas y pequeñas lenguas de fuego se elevan por la composición y, repartiéndose por ella, afectan a los distintos personajes sufrientes. Destaquemos que sobre el fuego inferior y a su lado aparecen varios personajes. Concretamente, abrasándose sobre las llamas se halla un personaje barbado, desnudo, que parece presentar las manos atadas a la espalda y que sufre el fuego en la parte trasera de su cuerpo. Este personaje se halla sujeto por los pies por un elemento demoníaco que arroja fuego por la boca. Este "demonio" ha sido pintado bajo forma antropomorfa pero ostentando su boca bajo un hocico, cabeza triangular, espectaculares orejas, grandes ojos bizcos y alas de murciélago. Se trata de un personaje musculoso, alto y fuerte.

Por encima de la víctima que sufre directamente el fuego principal el autor representó a otro participante que o cae o se halla arrodillado sobre el personaje principal torturado y lo sujeta por las caderas. Este personaje, de corta cola, posee también una cara estereotipada y de su gran boca surge una lengua de fuego. Sobre esta escena aparecen tres personajes cayendo: una dama, un monje y un tercer individuo barbado que se vislumbra muy mal. Junto con ellos cae una cabalgadura. A la derecha de la rueda y del espectador, algo encima, se aprecia la figura de un caballero con su cabalgadura. Ambos elementos se hallan muy perdidos.

Bajo la cornisa compuesta –caveto/bocel–, en el plafón derecho de la puerta y en un reducido espacio disponible entre ésta y las columnas que soportan las arcuaciones, es posible apreciar una compleja composición repleta de personajes diabólicos y sus víctimas (fig. 15). Vemos así una interesante sucesión de imágenes infernales a lo largo de las cuales sobresalen tres elementos principales: se trata de tres diablos entre antropomorfizados y animalizados, pintados en colores rojo vinoso y ocre a fin de destacar cromáticamente las cabezas de los demonios. Cada uno de ellos ha tomado la figura de un animal distinto. Así, el central, que surge inmediatamente de debajo de la cornisa, aparece desde arriba y muestra una cabeza deforme, barbada, con hocico de macho cabrío y grandes alas de murciélago junto con brazos humanos. La boca, abierta, las fauces, con grandes dientes y expresión feroz. Parece que trae y suelta los cuerpos de los infelices sometidos a tormento. Junto a él, en posición dominante y a la derecha de la escena, aparece otro diablo corpulento de distinta solución gráfica: cuerpo humano, musculoso, rotundo, garras de águila, grandes orejas puntiagudas, melena de león y tocado de capirote en punta. Este diablo va armado de una lanza bien visible. Inclinado hacia el centro de la composición, se halla sentado en una especie de construcción que le sirve de sitio y de la cual cuelgan sus patas. Ante él se aprecia una concentración de condenados.

Al otro lado –enfrentado y delimitando también la escena por la derecha– aparece otro diablo, también de pie e igualmente inclinado, encorvado, dirigiéndose hacia el centro. Presenta cuerpo musculoso, cabeza con melena –quizás de felino–, con las fauces abiertas y aspecto feroz. Las extremidades superiores semejan patas y parecen arrastrar a un grupo de desgraciadas víctimas que en número de seis o siete surgen en la parte superior y bajo la cornisa.

Bajo la escena del infierno vemos muy borrada la representación de una estructura o ámbito en forma de bóveda –en el interior de la cual hay escenas muy perdidas–, muy posiblemente la figuración de la boca del Infierno. Finalmente, junto al final del lienzo, al lado de la puerta de acceso a la iglesia y a la espalda del tercer demonio, aparece otra imagen demoníaca y monstruosa muy difícil de leer.

FACHADA DEL ATRIO Y PARAMENTO EXTERIOR DE LA PLANTA NOBLE

La fachada del atrio fue totalmente decorada con composiciones pictóricas. Así, su registro más inferior se extiende siguiendo el eje de las dovelas del gran arco apuntado –que primitivamente servía de acceso al atrio–, ocupando toda la anchura de su rosca. Su disposición sigue el perímetro del arco y su temática consiste en cartelas con decoración vegetal que incluyen emblemas con la cruz de Calatrava junto con otros en los que campa una torre.

Por su parte, el complejo decorativo principal ocupaba primgeniamente todo el resto de la fachada, impactando a los visitantes de esta zona del castillo/palacio con una magnífica secuencia de combinaciones pictóricas cortesano caballerescas.

Así, a la izquierda (según el espectador) de la clave del arco se aprecia una notable composición palaciega y cortesana, en la cual aparecen siete damas, distribuidas en dos subcomposiciones. De entre todas ellas, sobresale una figura principal con la mano derecha sobre el pecho y su mano izquierda tendida hacia una dama acompañante que se halla a su derecha (izquierda del espectador). A su izquierda inmediata, otra dama –también de menor tamaño– está pendiente de ella. A la derecha de estos personajes femeninos vemos otra composición de cuatro damas, de tamaño algo menor que la principal –aunque una de ellas también sobresale ligeramente por su tamaño y entidad–, las cuales se asoman a amplios ventanales abiertos en la fachada de un castillo. La dama principal de esta segunda composición, tocada y cubierta con un manto, parece saludar con su mano derecha y con la palma mirando hacia fuera. La dama que se halla justo a su derecha ostenta una larga melena y se encuentra en actitud de conversar o de dirigirse hacia la dama principal de esta composición, ubicada muy cerca de la clave del arco. Por lo que respecta al primer grupo mencionado de damas, se muestra muy visible a nuestros ojos desde un ventanal polilobulado, imaginario, aparatoso y dominante que ha sido representado por encima de un lienzo almenado del castillo ya mencionado. En cuanto a esta construcción, tiene abierta una de las hojas de una puerta de acceso bajo la torre, abundancia de ventanales y rosetones, almenas rematadas en puntas triangulares y una bien precisada sillería. Se trata de un castillo/palacio representado bajo una óptica muy cortesana.

A la derecha del castillo –y a la izquierda del espectador– se conserva, aunque muy perdida, otra compleja y magnífica escena caballeresca que asume su desarrollo sobre una base en forma de friso o greca de doble zigzag triangular entrelazado en el cual se vislumbran los restos de un caballero montado en una magnífica cabalgadura –de elegante cabeza– y tocado con una corona. Este personaje observa con suma atención una escena de lucha o torneo a pie, que tiene como protagonistas a dos contendientes que combaten a espada. Uno de ellos, el más visible y cercano al personaje coronado, porta en su cabeza un yelmo y se encuentra en trance de recibir un golpe de espada en su hombro izquierdo de manos de su adversario. Va vestido con un *perpunte*, o pieza similar –a juzgar por el aspecto almohadillado de la pieza–, y muestra sus piernas protegidas por las grebas que ya hemos visto en otros guerreros. Finalmente, con dificultad, podemos apreciar la existencia de su espada al cinto, o quizás mejor la vaina de ésta.

Por su parte, el personaje que le hiere está casi totalmente perdido a excepción de algunos trazos que dibujaban también sus piernas protegidas y la espada empuñada en acción, el elemento más visible de la figura. Llamen la atención en esta composición los restos pictóricos de un caballo caído, con las patas delanteras dobladas y la cabeza algo baja. Quizás se trate de la cabalgadura de uno de los dos contendientes a pie.

Finalmente, cabe señalar que a la derecha del arco sólo son visibles algunos restos de construcciones, probablemente de otro castillo palaciego.

Para completar la descripción de la decoración exterior de este complejo constituido por el atrio y la torre, debemos referirnos a los escasos vestigios de decoración pictórica que aún se conservan, muy maltrechos y borrosos, en el paramento exterior del primer piso, a la altura de la tribuna. Así, contemplamos, de entre otros residuos cromáticos, la imagen de una torre, singularizada por presentar sus sillares almohadillados y situada en el sector de poniente del lienzo exterior existente a la izquierda del gran ventanal.

LAS PINTURAS DEL CLAUSTRO

CAPILLA SEPULCRAL

En una capilla que se halla en el ala este del claustro se conserva un gran sepulcro, quizás en su posición originaria o bien depositado allí después de la restauración del edificio. Se trata de un sepulcro con un encaje en el borde de media caña sobre el cual vemos una lauda sepulcral de doble vertiente decorada con cinco cartelas. En la cartela central hay una inscripción que reza: DON. GARCIA. LÓPEZ. COMANDADOR DALKANIZ. A la derecha de la inscripción aparecen dos escudos con la cruz de Calatrava, flanqueados respectivamente por dos sogas y dos veneras. A su izquierda otros dos blasones, uno cargado con la cruz de Calatrava flanqueado por dos veneras y el segundo cargado por cuatro veneras. Más arriba del mencionado sepulcro –pero representadas sobre el mortero de cal y arena de la pared interna del arcosolio– se hallan siluetadas en negro y muy perdidas dos aves. Su imagen se inscribe esencialmente en modelos proporcionados por la iconografía popular y los *grafitti* desde por lo menos los inicios del siglo XIII. Un paralelo a citar serían las representaciones similares de aves grabadas sobre enlucido existentes en el castillo de la localidad de Castellfollit de Riubregós (L'Anoia, Barcelona) (CARBONELL et al., 1981).

LA HISTORIA DE SAN MIGUEL

A la derecha de la mencionada capilla –subconstrucción que arranca del muro delimitador del claustro– se encuentra un estrecho lienzo decorado con pinturas. Sobre un fondo rojo vinoso y centrando la composición aparece un magnífico arcángel San Miguel, con grandes alas extendidas, delineadas en negro, y coloreadas en color anaranjado (fig. 16). Las alas muestran las plumas remeras, en número de siete, abiertas y extendidas. El arcángel, de rostro ovalado y muy perdido, con largos cabellos, y la cabeza nimbada, presenta un elegante cuello y va cubierto con una túnica y un manto anudado sobre el pecho. Presenta su brazo derecho alzado y sostiene una probable lanza con la que hiere a un animal monstruoso, dragón infernal –muy perdido– del cual ha llegado hasta nosotros una parte de la cabeza que se muestra de perfil mordiendo el escudo oval del arcángel. Este maligno animal posee un gran hocico, ojos grandes y amenazantes, orejas poco visibles, grandes caninos y dentición de carnívoro. Su cuerpo, serpentiforme y absolutamente enroscado en varias vueltas, ocupa todo el sector a la derecha del espectador. Por su parte, el arcángel fue delineado con sumo cuidado, ojos atentos y cejas arqueadas, finamente pintadas y hoy casi desaparecidas. Su cabello rizado se extiende a lo largo de su cuello y cae onduladamente sobre sus orejas y nuca. Completa la composición, a la derecha del arcángel, a la altura de su cabeza, y a la izquierda de la composición, un toro dibujado sobre un fondo negro a manera de puerta con arco de medio punto. El animal yace sobre sus cuatro patas y sujeta una gran palma entre las delanteras. Tal vez, como puntualizó Cid en su momento, se trate de la representación simbólica de la entrada a la misteriosa cueva del monte Gargano (CID, 1958, pp. 35 y 36). En el lado opuesto y sobre una decoración arbórea fue representada la imagen estereotipada de un castillo de tres torres coronadas con almenas en punta de saeta. Las dos torres laterales muestran ventanales y en el cuerpo inferior del edificio aparece centrada una gran puerta de arco de medio punto flanqueada por dos ventanales geminados. Finalmente, el artista representó una última figura flanqueando el fondo rojo en el que se desarrolla esta escena: se trata de una figura humana muy borrada, aparentemente sólo silueteada y dibujada en negro. Es un personaje masculino –que viste una zamarra con la cabeza inclinada y tocada con una caperuza o papahigo– cuya faz, entre ovalada y triangular, muestra una posible barba apuntada, boca finamente perfilada y sonriente, ojos almendrados y grandes cejas arqueadas. Toca un instrumento de viento que sujeta con ambas manos. Probablemente se trate de la representación de un pastor.

LA CRUCIFIXIÓN

En el lado sur del contrafuerte que delimita la capilla sepulcral citada anteriormente, se conservan los restos muy fragmentarios y maltratados de una especie de sinopia o preparación

para la posterior ejecución pictórica de una escena de Crucifixión (fig. 17). Dicha escena fue esbozada aparentemente con carboncillo sobre un delgado revoque de fina argamasa dispuesta sobre el muro de sillería. Centrando la composición aparece muy perdida la imagen del crucificado, clavado en la cruz con los brazos extendidos, arqueados y el cuerpo muy bajo en relación a los maderos horizontales. El crucificado lleva el cuerpo desnudo hasta las caderas donde aún se aprecian los restos de un *perizonium* anudado en su costado izquierdo. Junto a su costado derecho –a la izquierda del espectador– vemos la parte superior de una figura que, cubierta con capa y capucha, se halla de perfil. Muestra su cabeza dirigida hacia el crucificado, el brazo izquierdo elevado y doblado sobre sí mismo y con su mano se toca la frente. En el lado opuesto, otra figura lleva en la cabeza una *galota* o *cofia*, especie de gorra de dos puntas que cubre las orejas. El personaje va vestido con una pieza de pliegues muy ablusada y de escote ceñido al cuello, y sostiene con ambas manos una larga vara que dirige hacia el crucificado. Desgraciadamente, una deficiente conservación impide precisar si se trata solamente del asta de una lanza o de la esponja empapada de agua y vinagre. Finalmente, en los ángulos superiores –derecho e izquierdo– aparecen las representaciones humanizadas del Sol y la Luna, de bella factura. Bajo ambas y flanqueando la composición apreciamos dos figuras. La que se halla a la diestra de la composición es San Juan quien, con ademán apesadumbrado, se sostiene la cabeza con la mano derecha. La figura dispuesta a la izquierda probablemente sea María.

LA VIRGEN DE LA LECHE

A la derecha del espectador del plafón en el cual hemos descrito el arcángel, aparecen preeminentes y con aspecto de muralidad, los restos muy maltrechos de una composición en la cual se quiso representar una cuasi segura imagen de la Virgen de la Leche. La figuración principal correspondería a la Virgen –cuya cabeza ha desaparecido– sentada, con un manto de color azul y un vestido de amplio ropaje y pliegues de color verde. Aparentemente, con su mano izquierda sostiene uno de sus pechos para amamantar a su hijo que es apenas perceptible. Flanquean la figura a nivel de las piernas dos monjes orantes, los cuales, notablemente más pequeños y probablemente arrodillados, fueron representados de perfil, la cabeza ligeramente elevada y los brazos levantados con las palmas unidas en actitud de súplica u oración. Completan la composición a la altura del pecho dos ángeles de los cuales sólo se aprecian bien sus alas negras.

Bajo la figura central de la Virgen aparece un lecho de palos o barras gruesas pintadas de color rojo vinoso y que en número de ocho finalizan la escena por su parte baja. Inmediatamente debajo vemos un friso compuesto de escudos nobiliarios pintados y otros esculpidos y pintados. De izquierda a derecha se identifican el emblema de la cruz de Calatrava –escudo con bordura de gules y cruz de sable– al cual sigue otro escudo muy perdido que parece un castillo sobre campo de gules. Justo a su lado, otro emblema de los calatravos, similar al anterior y que se halla parcialmente destruido por una inscripción que reza: DON PEDRO GARCIA DE RUEDA. A su diestra figura otro escudo nobiliario esculpido que fue superpuesto al friso de emblemas pintados. En este caso aparece una doble rueda concéntrica y cuatro radios centrales y doce perimetrales sobre campo de gules.

PLANTA PRIMERA O PLANTA NOBLE DE LA TORRE DEL HOMENAJE

A fin de no contribuir a aumentar un cierto confusiónismo existente en torno a la enumeración o situación de los distintos muros y lienzos de este primer piso decorados pictóricamente, hemos creído oportuno, provisionalmente, mantener el mismo orden descriptivo empleado por Carlos Cid (Cid, 1958) para el estudio de las diversas superficies (fig. 18).

MURO SUR. REGISTRO DE LA COMPOSICIÓN. TEMÁTICA HISTÓRICO CONMEMORATIVA

En este muro, el primero que encontramos a la derecha, justo cuando trasponemos la pequeña puerta de acceso a esta sala noble, se conservan todavía interesantes escenas histórico

conmemorativas que ocupan, substancialmente, la mitad superior del muro. Y ello, siempre adaptándose perfectamente al perímetro del gran ventanal central, abierto interiormente mediante un arco de descarga centrado en el muro y, exteriormente, mediante un magnífico ventanal de arcos apuntados entrecruzados (fig. 19).

Así las cosas, el autor utilizó el mismo recurso simple que encontramos ya en el atrio a fin de delimitar los dos registros principales existentes en este lienzo: trazó una línea horizontal que seguía exactamente el curso de la base de la quinta hilada de sillares desde la cubierta. De derecha a izquierda, según la óptica del espectador, aparece una bien visible instalación campamental constituida por numerosas tiendas de cubierta cónica con abundantes cabos de tensión y sujeción y en todas ellas —expresamente bien visible y remarcada— la cruz de la Orden de Calatrava. Sobre este “mar” de tiendas de campaña fue pintada una densa formación de jinetes calatravos a caballo —alguno de ellos claramente con gualdrapa—, todos ellos con cotas de malla, sobreseñales y cervelleras —indumentaria similar a la documentada en la batalla entre calatravos y musulmanes del atrio— y cuya compacta hueste desfila en dirección opuesta a la ciudad. Corona este fragmento de la composición una ostensible cruz de Calatrava, dispuesta horizontalmente por encima de la multitud de cervelleras y que, con toda probabilidad, formaba parte de un pendón (fig. 20).

Sigue la descripción: un grueso trazo que contornea el extremo izquierdo de la masa de tiendas fue prolongado verticalmente y rematado por un notable elemento arbóreo, como recurso simple pero efectivo para separar y delimitar la escena campamental del resto del registro, concretamente de la inmediata ciudad que se halla a su lado. Esta última se nos muestra en forma de una notable e impactante composición arquitectónica en la que aparece *infra* una magnífica ciudad amurallada con abundancia de torres, muros almenados e incluso un evidente campanario con sus correspondientes campanas, y por otro lado, tras ella o sobre ella, una bien visible montaña sobre la cual se eleva un castillo, también fuertemente almenado y con matacanes (fig. 21). Ondeando sobre la ciudad destaca el pendón con las armas de Castilla. Asimismo, es interesante señalar la presencia de la imagen de una superficie acuosa —mar o río— dibujada con el estereotipo gráfico que hallamos en otros lugares de las pinturas alcañizanas, es decir, a base de trazos ondulados superpuestos horizontalmente y que aquí aparecen entre el límite oeste de la ciudad y la gruesa línea que señalaba los límites del campamento. Cid interpretó este detalle gráfico como la posible imagen del foso del castillo.

Inmediatamente a la izquierda del espectador y a la derecha del complejo estructural que acabamos de describir, con una mezcla de afán descriptivo y *horror vacui*, el autor pintó la ingenua representación de un monte o una sierra, caracterizado por una masa de contorno ondulado sobre la cual aparecen irregularmente repartidas distintas representaciones arbóreas. Precisemos que la visión de antiguas fotografías de este sector parece indicar la presencia de la ya citada superficie acuosa a ambos lados del monte. Hoy esta precisión es hartó difícil.

A continuación prosigue el registro superior con la imagen de otra magnífica ciudad que se encuentra separada por las ya mencionadas líneas de agua. Esta construcción presenta una disposición distinta a la ciudad opuesta, pero utiliza idénticos o muy similares recursos iconográficos: muros con la representación de los sillares, abundancia de almenas de remate triangular, profusión de ventanas o ventanales, etc. Hay también una voluntad explícita del artista de resaltar de manera notoria, y en primer término, la imagen de una probable construcción religiosa, a la cual se inscribe en el interior de un irregular semicírculo relleno de color negro. Para finalizar la descripción de este complejo arquitectónico hay que señalar un detalle sumamente interesante: la presencia de un estandarte rectangular que —justo entre dos torres— ondea por encima de una de las cubiertas de la ciudad, portando las barras de la corona catalanoaragonesa.

La prosecución del análisis iconográfico de este registro es ya difícil, puesto que a partir de ahora en el resto del lienzo sólo contamos con muy escasas evidencias de la decoración mural originaria. Así, muy cerca de la techumbre y a la misma altura del muro que las torres superiores y las almenas de la construcción anterior, se aprecian algunos vestigios, distinguiéndose los restos de cinco cabezas de guerreros con sus correspondientes cervelleras. Mientras, en la cuarta hilada de sillares vuelven a aparecer restos de pinturas, esta vez de numerosos cascos de caballos y las

faldas inferiores de alguna gualdrapa. Con toda probabilidad, el artista pintó otro ejército que –atendiendo a la dirección de las cabezas y de los cascos– desfilaba justo en dirección opuesta a la formación de caballeros calatravos de la que hemos hablado anteriormente.

REGISTRO SEGUNDO DE LA COMPOSICIÓN. TEMÁTICA HISTÓRICO CONMEMORATIVA

En cuanto al registro inferior, realizaremos su descripción con idéntico sentido, es decir, desde el arranque del lienzo a poniente, junto a la puerta de acceso a la sala (fig. 22). De este modo, bajo el trazo divisorio que delimita cada uno de los dos registros superior e inferior, asistimos a una densa composición en la cual aparece una hueste de caballeros –aparentemente en formación muy compacta– cabalgando sobre monturas visiblemente encobertadas con sus correspondientes gualdrapas en las cuales lucen bien visibles las armas de su jinete. Señalemos al respecto que a diferencia de otras composiciones en las que aparecen caballeros, este fragmento que nos ocupa muestra a los jinetes cubiertos con un elemento distinto a las cervelleras, quizás con el llamado *capiello de fierro* (fig. 23). Dichos elementos no portan ningún distintivo y éstos quedan reservados para los estandartes, pendones, sobreseñales, arzones de las sillas y las abundantes gualdrapas. Así podemos distinguir de derecha a izquierda los siguientes escudos: 1. Escudo cuartelado en cruz. Primer y cuarto cuartel, un león rampante de gules en un campo sin color; tercer y cuarto cuartel, campo de gules cargado de un arma borrada en la actualidad. 2. Campo de sable cargado con una estrella de ocho puntas de color blanco (probablemente indicativo de plata). 3. Barra de sable sobre un campo blanco (tal vez representativo de plata). 4. Cabra de sable sobre un campo blanco (tal vez plata). Cabe indicar aquí que la gualdrapa del caballo presenta la imagen de dos cabras. 5. Aguila de sable. 6. Tres barras de sable (muy perdido), sobre campo blanco. 7. Dos calderos de sable sobre blanco. 8. Aunque actualmente perdido, a través de las fotografías antiguas se aprecia muy bien un escudo de veros de ondas. Es interesante señalar que ondeando por encima de las testas protegidas de los caballeros cristianos, se apiña un buen número de enseñas y estandartes que, significativamente, casi nunca repiten las mismas armas que aparecen ornando las gualdrapas descritas. Así, figuran en la parte superior cinco pendones triangulares, dos de los cuales –con los dos calderos y el águila– repiten las armas de las gualdrapas, y otros tres son distintos. Debajo, una abundante serie de enseñas presenta armas totalmente diferentes. De entre ellas sobresale la presencia de una enseña con un escudo con tres rodeles bezantes de sable que vemos repetido en un mínimo de tres cervelleras, pertenecientes a caballeros que desfilan en segundo término. Para finalizar la descripción de esta hueste, señalaremos que el último caballero que desfila despunta de manera especial sobre los demás por hallarse ataviado con un rico perpunte de oro con decoraciones geométrico florales y un notable *capiello de fierro*. Por último, sólo nos cabe resaltar que se pintaron un mínimo de ocho mazas de guerra correspondientes a otros tantos caballeros representados en primer término. Su disposición –descansando sobre el hombro derecho mientras el brazo izquierdo sostiene escudos triangulares curvilíneos– nos habla de que nos encontramos en presencia de una marcha.

Inmediatamente a la izquierda de esta hueste, aparece de forma secundaria una nueva construcción asimilable a otra probable ciudad amurallada y que participa de las mismas características formales comunes a las anteriormente citadas. Observamos que de entre las almenas de remate triangular de dos de sus torres surgen erguidos dos estandartes. El primero y de mayor tamaño, está dividido en cruz en cuatro cuarteles: 1º y 4º, torre o castillo sobre campo de gules; 2º y 3º, león rampante de gules. El segundo estandarte, más pequeño, parece una repetición del primero aunque se halla incompleto. Así pues, esta construcción llega pictóricamente hasta el límite marcado por la jamba del gran ventanal que preside esta sala.

A continuación, este registro prosigue al otro lado del gran ventanal justamente enlazando con su jamba derecha –a la izquierda del espectador–. En este sector todo el conjunto pictórico se halla muy deteriorado y perdido y ello ya de antiguo. Por lo que se puede apreciar, la línea horizontal que limita ambos registros, superior e inferior, es seguida inmediatamente debajo por una cenefa o franja de gruesos palos verticales, de color rojo vinoso. Bajo esta banda, aún se conservan los vestigios de algunas construcciones, de entre los cuales los más visibles se concretan

en la imagen –bien delineada– de un campanario que contiene dentro de un ámbito repleto de color negro una magnífica representación de campana. Como sucede en otros sectores de estos registros, se utilizó para rellenar la figura del campanario y de las construcciones el color amarillo ocre. Todo el resto de la composición originaria de este sector del registro se ha perdido, a excepción de pequeños fragmentos casi imperceptibles o poco significativos.

MURO SUR. REGISTRO TERCERO. EL SALVAJE Y LA DONCELLA

Completa actualmente la decoración pictórica de este muro un registro inferior, actualmente muy perdido y borroso. Veamos: siguiendo la línea descriptiva, encontramos muy cerca de la puerta de acceso el conocido tema iconográfico de “El salvaje y la doncella”, al cual hay que asimilar las figuraciones presentes (fig. 24). Vemos así una figura predominante –muy bien delineada y resuelta– que toma el aspecto antropomorfizado de un individuo cuya cabeza recuerda vagamente a la de un felino y que se caracteriza, sobre todo, por su abundante melena y sus largas barbas que le rodean y circunscriben el rostro. Su faz y su mirada no observan a la doncella sino que se dirigen claramente al posible espectador que penetra en la cámara. Su cuerpo –muy borrado– permite entrever una morfología animalística con rasgos de felino, así como un grueso, abundante y largo pelaje. Es interesante destacar la expresividad de su rostro afinado y muy bien delineado, descrito mediante pocos pero precisos trazos que dibujan unas grandes cejas arqueadas, unos ojos grandes y de mirada viva y penetrante, una nariz larga y recta y una boca amplia, de labios estrechos y cerrados que parecen esbozar una media sonrisa que confiere al personaje una expresión entre expectante e irónica. Este “salvaje” sujeta fuertemente con su mano izquierda la muñeca del brazo derecho de una doncella, ricamente ataviada. La figuración, caracterizada por presentar unas dimensiones notables, se halla a un nivel inferior al del “salvaje”. Su dibujo y disposición le confieren un papel significativo dentro de la composición. Su imagen se caracteriza por mostrar unos largos cabellos que, recogidos en la frente mediante una ostensible diadema, resbalan ondulantes por sus hombros. La faz, entre ovalada y angulosa, posee cejas arqueadas, ceño fruncido, ojos almendrados y mirada aguda. Vemos también una nariz pequeña recta y de aletas prominentes. Su boca es pequeña, con los labios fuertemente apretados. En cuanto a su vestimenta, porta un brial muy ceñido, de falda acampanada, cuello redondeado, mangas largas y ajustadas en el antebrazo, decorado con ricos entredoses dispuestos a lo largo del delantero del vestido, en las sisas y en las mangas. Parecen completar la escena los restos de una abundante foresta visible a la izquierda del “salvaje”, entorno coherente con la tradición selvática de este personaje.

Sin duda, estamos ante una magnífica representación del tema iconográfico de “El Salvaje y el rapto de la doncella”, con abundantes paralelos y variadas soluciones iconográficas, muy especialmente las bajomedievales (AZCÁRATE, 1948; MADRIGAL, 1983; CAAMAÑO, 1984; LAVADO, 1986). El tema dispone de abundante bibliografía y uno de sus paralelos más conocidos es el existente en la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada.

Al otro lado del ventanal, el muro restante –en su registro inferior– dispone de muy escasas escenas visibles. Sólo cabe destacar la presencia de un notable árbol de copa redondeada ante el cual figura un jinete.

MURO SUR. REGISTRO CUARTO. LA RUEDA DE LA FORTUNA

Otra interesantísima composición iconográfica originariamente dispuesta en esta sala y concretamente en este muro no se halla ya aquí (fig. 25). Nos referimos a la muy conocida imagen de La Rueda de la Fortuna que ocupó *in illo tempore* gran parte de la cara interna del ventanal de esta planta noble. Estas pinturas, conservadas en la actualidad en el Ayuntamiento de la ciudad de Alcañiz, fueron pintadas sobre la superficie resultante de cegar la mitad superior de la luz del gran ventanal de arcos apuntados entrecruzados. Para ello, en un momento ya avanzado de la vida de esta planta, se habilitó una nueva superficie decorable en uno de los pocos o escasos espacios aún libres, la gran abertura citada. Este ventanal sólo presentaba una sencilla decoración

de palos o barras verticales y torre heráldica central –del mismo tipo que aparece por doquier– entre el sofito y el pseudotímpano existente bajo el arco de descarga interior. Es la misma decoración de palos que aquí y allá sirve como elemento decorativo polivalente o como recurso para diferenciar y separar distintos registros.

En lo que concierne a la nueva superficie habilitada tras tapiar gran parte del ventanal, el artista la utilizó para plasmar el conocido tema simbólico de “La Rueda de la Fortuna” (fig. 26). La iconografía alcañizana de este tema nos muestra a la diosa Fortuna coronada y aposentada en un sitial, en el centro de una doble rueda concéntrica de ocho radios equidistantes dispuestos en las horas y en los cuartos y morfológicamente con un notable ensanche hacia el exterior. El motivo de la Rueda –enmarcado dentro de un rectángulo delimitado pictóricamente y que en su zona superior vemos decorado mediante pequeñas arcuaciones de medio punto pintadas– aparece íntimamente relacionado con cuatro personajes que, encaramados, agarrados o expulsados, son arrastrados por el giro inexorable de esta máquina en sentido contrario a las manecillas de un reloj. Tras la propia Fortuna, tan sólo el personaje superior –situado sobre el eje vertical de este artificio mecánico– aparece también coronado, en una actitud mayestática de equilibrio, sosteniendo con ambos brazos extendidos dos copas con idéntico contenido, símbolo de la relación dialéctica entre el tiempo y el poder. Acompaña a nuestro personaje coronado la inscripción REGNO (Reino). Por su parte, el individuo situado a la derecha del espectador –a las tres– sostiene con su diestra alzada una gran copa, mientras sigue el girar de la rueda con la pierna derecha cruzada por encima de uno de sus radios, observando expectante sus posibilidades futuras, aquí simbólicamente representadas en el fiel de la composición. Este personaje se halla acompañado de la inscripción REGNABO (Reinaré). Al otro lado, enfrente –a las nueve– y despeñándose, tras ser arrastrado por el movimiento rotatorio del Tiempo y el Destino, encontramos otro individuo de expresión entre dolida e impotente que parece soltar su copa de la mano. Le acompaña la inscripción REGNAVIT (Reiné). Finalmente, un cuarto y último personaje, con expresión aterrorizada y situado a las seis, es aplastado por el peso y el girar de la rueda. A su lado observamos la inscripción en dos registros SUMSI NEREGNO (Estoy sin reino, ya no reino).

Seguidamente, en sus cuartos segundo y tercero, la imagen de la Rueda y sus personajes se encuentra acompañada por dos figuraciones simbólico-animalísticas, en gran parte fantaseadas. Así, a la derecha del espectador aparece un cánido de cuya amenazante cabeza erguida surge un enorme y probable cuerno. Su expresión muestra fiereza y agresividad, características realizadas por unos ojos saltones, las fauces abiertas y una cierta tensión.

Al otro lado, una representación algo menor nos muestra la imagen de un ave, concretamente un gallo, de pico abierto, gran cresta y vistosas plumas caudales, patas bien diferenciadas y espolones visibles.

Ambas figuras animalísticas que flanquean el perímetro exterior de la rueda en los dos cuartos inferiores miran, respectivamente, a derecha e izquierda hacia el exterior de la composición, concretamente hacia los intradoses de las jambas del ventanal.

No entraremos aquí a valorar en profundidad los paralelos iconográficos y las implicaciones simbólicas de esta temática, sumamente tratada en la bibliografía especializada y que reservamos para trabajos futuros. Resaltaremos, sin embargo, una cierta originalidad de la Rueda de la Fortuna alcañizana en la cual observamos cómo gran parte del simbolismo de su composición radica esencialmente en la inexorabilidad del acontecer, mucho más allá incluso de lo que se puede desprender de la intervención de la Fortuna misma, puesto que ésta aparece aquí –en el centro de la rueda– mayestática, sedente y, sobre todo, pasiva, con la mirada dirigida hacia su derecha –izquierda del espectador– y esbozando una sonrisa entre amable e irónica a la espera de la fatalidad de los acontecimientos. Así, aunque no participe gráficamente en la rotación de la rueda, asiste al acontecer desde su mismo epicentro, mientras el único personaje que se acerca lejanamente a su actitud es precisamente el otro personaje coronado, situado a las doce y representado en una ajustada situación de equilibrio entre el pasado y el futuro. No en balde, su personaje predecesor, encaramado en el pretérito, sostiene en precario equilibrio su gran copa rebosante de arena, o, en otras palabras, de tiempo y perspectivas. Su copa es la famosa copa

bíblica desbordante de futuro que recibe de la mano de Dios, su copa es su destino: "Yavé es la parte de mi heredad y mi cáliz; /tu eres quien me garantizas mi lote" (Salm. 16/5).

Un poco más allá, en ese equilibrio precario que proporciona el hoy, es decir, la percepción del tiempo casi detenido, nuestro personaje superior coronado y ubicado a mediodía sostiene con los brazos en cruz –como si del fiel de una balanza se tratara– sendos cálices de mucho menor tamaño que el anteriormente citado, en los cuales la arena de "su" tiempo se ha repartido en dos mitades –*Tempus fugit...*, *irreparabile*– de hecho, entre el pasado inmediato y el porvenir inminente.

MURO SUR. LOS INTRADOSES DEL GRAN VENTANAL

En cuanto a las dos decoraciones pictóricas que ornaban frente a frente los dos intradoses de las jambas del gran ventanal, una de ellas, la situada a la izquierda del espectador, se ha perdido, mientras que la que se hallaba originariamente ubicada en la zona derecha se conserva también en el Ayuntamiento de la ciudad. La primera representación –conocida a través de antiguas fotografías– mostraba una figuración animalística difícil de interpretar y en la cual parecía apreciarse una simbiosis entre distintas morfologías zoomórficas sin que se quisiera precisar, aparentemente, una determinada caracterización. Así, a pesar de las dificultades de análisis, esta figuración recoge la hibridación resultante de aunar posturas y actitudes absolutamente humanas con unos caracteres entre felinos y de ave rapaz. No deja de llamar la atención la enorme piel de larga cola y abundante pelaje que cubre la totalidad del cuerpo de este personaje fantástico. Esta piel disimula su verdadero aspecto y, tras cubrirlo hasta la cabeza y los ojos, ayuda a conferir a la imagen un aspecto entre indefinido e inquietante (fig. 27).

Enfrente, en la otra jamba, cuya decoración pictórica ha llegado hasta nosotros, se ubicaba la imagen de un doncel que con expresión ingenua, sentado y con las piernas dobladas, tañía un instrumento musical, probablemente un laúd. Su expresión de ensoñación encaja bien con su actitud y con el marco que le sirve de ambientación, subido como está en las ramas de un alto árbol de largo y estilizado tronco y frondoso ramaje. Nuestro bucólico personaje observa al posible espectador. Bajo las raíces del árbol, algunos restos pictóricos permitían entrever vestigios de otra representación relacionable pero difícilmente definible en la actualidad (fig. 28).

ARCO PRIMERO. CARA SUR

En la cara sur de este arco diafragmático que mira por tanto hacia el gran ventanal, se aprecian dos importantes registros –uno superior y otro inferior– delimitados ambos por una faja intermedia que porta un elemento decorativo consistente en una sucesión de listeles o de cartelas en zigzag con la representación alterna y sucesiva de tres palos verticales en rojo y tres bezantes en negro (fig. 29). El primer registro muestra una excelente composición que sigue patrones iconográficos y compositivos ya observados en el lienzo anterior. Vemos así una densa y apretada formación de caballeros cubiertos con cervelleras que lucen tanto en su indumentaria como en las gualdrapas de sus monturas sus armas correspondientes. La hueste se encuentra parada, en formación, estática, en lo que se refiere a las cabalgaduras, pero activa, atenta y expectante en lo que concierne a los jinetes. Estos dirigen sus miradas –concretadas en grandes y saltones ojos, muchos con cejas arqueadas– hacia la escena central de la composición, en tanto parecen conversar entre sí y asistir a la escena en actitudes similares pero no iguales. De este modo, algunos de ellos sostienen mazas de guerra ya sea con la mano derecha o con la izquierda y, en ocasiones, sus antebrazos y sus manos parecen señalar hacia el epicentro de la acción. Sin embargo, varios personajes se destacan por delante de esta formación. Este sería el caso de un caballero principal con su montura en movimiento, saludando con la mano izquierda levantada y luciendo en su vestidura y en las gualdrapas las barras de Aragón. Le preceden tres caballeros a pie que parecen acompañar o arropar a los dos personajes centrales de este registro. En efecto, en la cúspide del arco se representó, de manera muy gráfica y emotiva, una escena de encuentro, pacto o reconciliación (fig. 30). Asistimos así a un estrecho y amistoso abrazo entre dos personajes, ataviados con

arnés, uno de los cuales —el situado a la derecha— muestra una ostensible corona y viste una túnica exterior que parece reforzada con launas. Tras ellos se encuentran, respectivamente a derecha e izquierda, otros tres caballeros a pie con los brazos extendidos y las manos levantadas en actitud de salutación. Es muy probable que otra hueste similar descrita con anterioridad apareciese en este sector del arco, a juzgar por pequeños vestigios pictóricos que aún restan y que permiten apreciar algún casco de caballo. Desgraciadamente, la mayor parte de la decoración pictórica de esta zona ha desaparecido.

En todo caso, el aspecto más llamativo de esta composición, aunque quizás no el más interesante, sea la abundancia y variedad de emblemas heráldicos, visibles tanto en los jinetes como en las cabalgaduras. Su presencia fue expresamente remarcada por el autor, puesto que todos los personajes muestran sus enseñas, y los que actualmente carecen de ellas es más que probable que las hayan perdido con el paso del tiempo. Así, de izquierda a derecha vemos: 1. Rueda de molino de gules. 2. Fajas anglesadas de sable. 3. Tres bandas de gules. 4. Desaparecido. 5. Losanjado de gules. 6. Partido en faja. En el cuartel superior, creciente jaquelado de sable, y en el inferior, jaquel de sable. 7. Escudo cuartelado en cruz. Primer y cuarto cuarteles, tres barras de gules. Segundo y tercero, cruz de gules. 8. Igual que el número 6. 9. Desaparecido. Según fotografías antiguas, parece que se trataba de un escudo partido. 10. Escudo cuarteado en cruz. Primer y cuarto cuartel de gules. 11. Escudo bandado de gules. 12. Fajado de sable. 13. Barras de gules. Por último, cabe destacar que entre los caballeros que se hallan en segundo término uno porta como emblema un cuervo.

Por lo que respecta al registro inferior separado por la gruesa banda anteriormente descrita, las dos únicas figuraciones se refieren a dos tipos distintos de construcción. En el sector más a poniente aparece la imagen magnífica de una gran ciudad murada, con abundancia de recintos y torres almenadas, dotadas de grandes ventanales ya sean geminados o trilobulados. En una de las torres más a la izquierda del espectador, se observa todavía un estandarte cuarteado en cruz del que se aprecia el segundo cuartel con un león rampante. Probablemente, se trata del estandarte de Castilla. Justo frente a esta ciudad amurallada, hacia el centro del arco, el artista pintó una esquemática elevación —absolutamente desproporcionada— coronada por una torre rectangular almenada con dos ventanales o quizás saeteras, y una puerta delantera de arco de medio punto.

Finalmente, enmarca el perímetro del gran arco hasta llegar a su intradós una amplia y vistosa cenefa compuesta por una sucesión de grandes triángulos o dientes de lobo.

ARCO PRIMERO. CARA NORTE

Sobre la sillería que conforma la cara que mira al norte de este primer arco, ya descrito por lo que se refiere a la decoración pictórica de la cara sur, es observable una serie de interesantes composiciones que parecen responder a un mismo registro narrativo pero que, en aras de un mejor aprovechamiento del espacio disponible y de una narración por fases de los hechos, fue compartimentado por el autor de su ornamentación (fig. 31). En este sentido, y si comenzamos la descripción analítica desde el arranque del arco, en el muro este del primer piso veremos que —como ya han indicado otros investigadores que nos han precedido— una parte muy substancial de la decoración pictórica de este sector de levante no ha llegado hasta nosotros. Así las cosas, todavía es posible identificar los elementos esenciales de una composición que constituía un primer registro de este lienzo, bien diferenciado de la composición principal que llega hasta el muro oeste. Vemos así que todo este primer sector se encuentra ocupado por una interesante escena de desembarco, a lo largo de la cual el autor plasmó la navegación y el probable acercamiento a la playa de dos barcas de desembarco, caracterizadas por una proa muy lanzada y escaso puntal. Las embarcaciones aparecen muy bien delineadas y en actitud de deslizarse sobre la superficie marina representada bajo la forma de un número indeterminado de ondulaciones horizontales paralelas que ocupan toda la anchura de la rosca e incluso la sobrepasan en algún punto. Asimismo, a fin de dotar a toda la escena de mayor expresividad y credibilidad, el pintor plasmó sobre las dovelas del arco, y superpuesta a las ondulaciones indicativas del agua, la magnífica figura de un espléndido delfín, cuya silueta se aprecia perfectamente y cuyos ojos vivaces obser-

van el acercamiento de la barca de desembarco situada a un nivel ligeramente inferior (fig. 32). A pesar de su semejanza formal, ambas embarcaciones muestran una distinta disposición de sus ocupantes. Así, aún es posible apreciar en los restos de decoración pictórica del esquiife superior la presencia de, al menos, tres personajes –muy juntos y apretados– probablemente cubiertos con cervelleras, que fijan su mirada en la costa cercana y uno de los cuales reposa su antebrazo sobre la orla de estribor de la barca. Y ello es así porque estos personajes de la embarcación superior aparecen sentados sobre su cubierta. Por el contrario, la embarcación inferior traslada a sus ocupantes de pie sobre ella. Vemos así un número indeterminado de testas protegidas por cervelleras cuyos ojos, grandes y vivaces, observan también con suma atención la probable costa cercana. Al parecer, todos se hallan de pie, con los antebrazos doblados, quizás sosteniendo parte del armamento. El guerrero más inmediato al espectador, el más cercano, que también es el que se encuentra más cerca de la proa de la embarcación, sostiene con su mano derecha, enhiesto y descansando sobre la cubierta, un gran estandarte rectangular –cargado de anchas barras– de larga asta inclinada.

Prosiguiendo con la decoración de este frente norte del arco, el autor trazó una gruesa barra vertical que casi desde la techumbre alcanzaba hasta la cenefa de “dientes de lobo” que llega hasta el intradós de este arco. A partir de esta gruesa línea vertical que sirve para enmarcar la escena de arribada y desembarco anteriormente descrita, se desarrolla una efectista escena de desfile triunfal y subsiguiente entrada a una gran ciudad: entre dieciocho y veinte caballeros, agrupados en hueste, cabalgan tras un personaje principal que, absolutamente destacado de todos los demás, es representado en la tesitura de acceder al interior de la ciudad (fig. 33). La observación de los jinetes permite apreciar rasgos y características ya vistas en otras composiciones bélicas de este castillo, aunque con algunas diferencias parciales que vale la pena comentar. Así, estos personajes van cubiertos con cervelleras sobre cota de malla, a fin de proteger toda su cabeza y gran parte del rostro hasta la nariz. Sus vestiduras muestran una variada panoplia heráldica que coincide con las armas presentes en las gualdrapas de sus encobertadas monturas. En este sentido, se repiten muchas de las casas o linajes que figuran en otros plafones –caso de los Luna, los Cornell, o la del Rey con las barras–. Vemos también cómo casi todos los caballeros dirigen sus miradas hacia el posible monarca y la ciudad, aunque algunos de ellos parecen conversar, caso del primer jinete que aparece tras el rey, que gira su cabeza y se vuelve ostensiblemente hacia sus compañeros. Muchos de ellos presentan el brazo derecho medio levantado, casi horizontal, con la mano abierta o el dedo índice señalando hacia el frente. Asimismo, de entre los numerosos detalles que podríamos resaltar en esta escena, llama la atención el hecho de que todos los caballeros –incluyendo el posible monarca que les precede– van desarmados. Tan sólo se aprecia la existencia de un escudo triangular curvilíneo con las armas de los Cornell y algún que otro pequeño detalle como podría ser la espuela de punta triangular que porta el caballero que abre la marcha de la hueste.

Precediendo al numeroso grupo de caballeros que hemos descrito, aparece la destacada figura de un paje o escudero que, de manera muy gráfica, se vuelve hacia el primer personaje que preside la marcha. Este personaje –cubierto con un gorro– va vestido con una especie de calzones y zapatos botinados y sostiene con su mano derecha un estandarte trapezoidal con enseña de barras, cuya asta apoya curiosamente en su hombro izquierdo. Bajo él y también bajo el caballo del posible monarca aparecen decoraciones arbóreas y vegetales.

Este curioso personaje que acabamos de describir, y al cual gráficamente se le concedió una importancia muy pareja a la que recibe el personaje principal de la hueste que le sigue, aparece a punto de penetrar en una magnífica ciudad murada, de grandes dimensiones, caracterizada aquí por cuatro grandes torres coronadas con las almenas de tipología usual, abundantes construcciones de cubiertas a doble vertiente con una exquisita señalización de las tejas, numerosos ventanales, visibles matacanes, una única y gran puerta trilobulada de acceso a la ciudad y, sobre todo, un elemento sumamente interesante que, dispuesto en la torre más a poniente de la ciudad, la corona a semejanza de una gran cúpula, rodeada y rematada a su vez por varios pináculos esféricos. Destacan también en esta ciudad, por un lado, la abundancia de pendones y enseñas que ondean, ya sean portadas por guerreros, ya sean enhiestas en lo alto de diversas torres o matacanes –enseñas de tres bezantes; con bandas de sable; con la corneja, y los pendones de

barras y del creciente jaquelado, así como otros hoy no discernibles— y, por otro lado, la existencia de cuatro guerreros que parecen aguardar la entrada de la hueste en la ciudad (fig. 34).

Para finalizar con este registro, el autor utilizó el recurso iconográfico de rellenar con distintos elementos arbóreos y vegetales el espacio vacío. Así, el suelo de la ciudad tiene su prolongación como terreno circundante en forma de un grueso trazo que llega hasta casi el fin del arco. Arrancando de esta supuesta base y a la derecha de los muros de la ciudad, el autor pintó una gran palmera central flanqueada de otras dos palmeras menores. Bajo este espacio, la superficie restante hasta una nueva línea de base fue completada con otros motivos arbóreos y vegetales en número de seis. Bajo este registro y hasta el arranque inferior del arco, aparece una decoración geométrica repartida en fajas horizontales compartimentadas y coronada por los mencionados motivos arbóreos. Lógicamente, prosigue en este sector la franja perimetral de grandes triángulos.

El intradós de este arco se halla totalmente ocupado por una cenefa decorativa que combina motivos vegetales y geométricos en blanco y negro. Esta decoración entrelaza la figura de dos palmetas que doblan hacia el interior terminando en un trébol común. Esta decoración de influencia sarracena la encontramos en otros monumentos anteriores como la portada de Santa María de Ripoll.

ARCO SEGUNDO. CARA SUR

Llegamos ya en nuestra descripción analítica al paramento del segundo arco de esta planta noble que mira al sur, es decir hacia el gran ventanal. Sobre las representaciones de este lienzo hay que comentar que su estudio debe mucho tanto a la disponibilidad de antiguas fotografías que permiten salvar, parcialmente, las dificultades que presenta el estudio directo actual a causa de la degradación de las pinturas, cuanto al estudio de decenas de fotografías actuales tomadas desde distintos ángulos con teleobjetivo y a la autopsia directa de la obra pictórica (fig. 35).

Así pues, el autor de la decoración del plafón subdividió todo el sector oeste del mismo en tres registros horizontales, de los cuales, el primero y el segundo comenzando por la techumbre repiten las consabidas composiciones narrativas de tema épico, caballeresco e histórico. De este modo, comenzando por el primer registro superior, apreciamos una composición articulada en tres bloques, cuyo eje central se halla constituido por la imagen de un caballero que con su montura al paso y una maza de guerra apoyada en su hombro derecho, luce en toda su vestimenta y en las protecciones de su montura las armas que forman las cuatro barras. En este sentido, las escenas comienzan con la representación —en estilo menor y un esquematismo significativo— de una hueste, compacta y bien delineada que, agrupada, cabalga hacia el centro del arco. Sin duda, se trata de tropas que siguen a los caballeros representativos de casas o linajes y a las cuales el autor de las pinturas —en su afán clarificador— mostró sin sobreesenales y con cabalgaduras sin encobertar. Ello no es óbice para que sobre la masa de sus testas aparezca un “pseudobosque” superior constituido por un buen número de enseñas rectangulares con diversas armas —cornejas, jaquelados, barras, lunas, cruces, entre otras—, las cuales, en parte, se repiten sobre las bien visibles *pavesas* que portan los jinetes. De entre todas las enseñas visibles, destaca sobremanera una gran *señal cabdal* que, enhiesta, es portada por el primer jinete luciendo en su superficie las cuatro barras. Sin duda, este grupo descrito sirve de complemento explicativo al núcleo principal de personajes del registro, puesto que las figuraciones muestran una mayor simplicidad y un detallismo mucho menor (fig. 36).

A continuación, tras la representación idealizada de un árbol que sirve de elemento separador, aparece parte de la escena principal con un grupo de caballeros —no menos de diez individuos— los cuales, como es usual, cubren su cabeza con cervelleras y lucen sus enseñas tanto en sus sobreesenales como en las gualdrapas y protecciones de los caballos. Su posicionamiento es casi de desfile, con la expresividad que ya conocemos en otros plafones. Varios de ellos llevan mazas de guerra apoyadas en los hombros, en una pose muy semejante a la adoptada por el caballero central. En cuanto a las armas visibles vuelven a ser o una repetición o un compendio de las ya observadas en otras composiciones —jaquelado, cuarteado en cruz, cargado de barras y cruces, por ejemplo—, a excepción hecha de las pertenecientes al caballero que se halla más

a la izquierda –escudo timbrado en faja y, en el cuartel superior, creciente de plata sobre campo de gules, y el inferior de plata– que con toda probabilidad corresponden a Raimundo de Luna.

Como ya hemos dicho, centrando la composición y capitaneando el cortejo de los guiadores de huestes, aparece la imagen de un destacado caballero que porta maza de guerra y al cual se le ofrece un protagonismo principal en la estructuración de todo el registro, a la vez que sirve de eje central y punto de referencia como recurso articulador de la composición. Sus armas corresponden a las cuatro barras.

Inmediatamente, le precede otra hueste de caballeros que, de hecho, es la que encabeza toda la columna de jinetes hasta el siguiente árbol delimitador. Aparecen así, alrededor de media docena de nuevos caballeros cuyas monturas avanzan al paso hacia el centro del arco. Las vestimentas y actitudes son repetitivas o similares, y las armas representadas incorporan, entre otras, la corneja, las fajas diagonales y los bezantes. De entre todos los presentes, sobresale la actitud del personaje que –con el emblema de la corneja– antecede a nuestro personaje central con el emblema de las cuatro barras: gira así su cuerpo y cabeza desde su montura en dirección al caballero cuadribarrado y le saluda con el brazo levantado, de manera muy expresiva y aparentemente correspondiendo a la salutación del anterior.

Prosiguiendo con la descripción, sobre las dovelas centrales de este arco y tras la compartimentación del registro que implica la existencia de un segundo árbol de tronco nudoso ya citado, aparece otra escena con una agrupación de caballeros que se dirige asimismo hacia la derecha del espectador, es decir, hacia el extremo este del arco, lugar en donde fue plasmada una expresiva representación campamental. De este modo, esta zona del plafón contiene un buen número de imágenes que, aunque muy perdidas, introducen elementos escénicos originales, complemento de las repetitivas escenas con sucesión de caballeros. Aparece así otra composición constituida por un conjunto de jinetes compacto y numeroso, plasmado aquí por un número no inferior a los diez personajes. Cabalgan todos ellos sobre una imaginaria superficie delimitadora en forma de gruesa ondulación horizontal. Los jinetes cubren su testa con una cervellera, portan mazas de guerra y las gualdrapas de los caballos lucen los consabidos emblemas heráldicos, de entre los cuales destacaremos por su novedad el castillo con dos torres almenadas y la rueda de molino. Dichos jinetes llegan a un campamento que se halla en plena actividad.

Efectivamente, a diferencia de otros plafones, en este sector el autor abandonó cierta rigidez compositiva y quiso plasmar una escena campamental global, con distintas situaciones y que, por tanto, tenía que prescindir gráficamente del encorsetamiento inherente a la repartición de las composiciones en registros superpuestos e independientes. Para ello interrumpió el trazo ondulado horizontal sobre el cual se desplazaban los últimos caballeros descritos, para disponer de una superficie lo suficientemente amplia que le permitiera afrontar su discurso iconográfico con unas mínimas garantías. Así, nuestra última hueste de caballeros enfila una agrupación de grandes tiendas de campaña cupuliformes en cuyas cubiertas aparecen muy visibles algunas de las armas que ya hemos comprobado en numerosas ocasiones sobre los caballeros representados. Este sería el caso del creciente de los Luna, de las fajas horizontales y de la rueda de molino. La voluntad de realismo y de cotidianidad se hace bien patente aquí. Por ello, las grandes tiendas parecen mostrar parte de sus faldones laterales recogidos. Entre ellas, un curioso e interesante personaje encorvado –muy bien delineado y de tamaño proporcionado al campamento– transporta sobre su espalda un elemento difícilmente identificable, quizás un gran cesto, quizás un escudo. Destaquemos de este sujeto –tal vez un sirviente– su vivacidad y su expresionismo. Inmediatamente debajo de esta figuración, completaba la decoración de este sector otra escena sumamente interesante por su afán descriptivo. Se trata de la representación de un grupo de individuos que a pie y convenientemente dotados de varas o palos conducen a un grupo de caballos, desensillados y libres de gualdrapas, hacia el extremo este del arco. Estos personajes van ataviados con simples sayos y uno de ellos va tocado con un bonete flexible (fig. 37). Todo este sector del lienzo finaliza en el consabido friso de triángulos o dientes de lobo que llega hasta el perímetro del intradós.

ARCO SEGUNDO. CARA SUR. REGISTRO SEGUNDO

Volviendo de nuevo sobre nuestros pasos, reemprendemos la descripción de la superficie pictórica de este arco en el sector de poniente, puesto que el autor colocó bajo el registro superior ya analizado otros dos registros inferiores sucesivos y superpuestos. Así, bajo una somera línea horizontal separadora del registro superior y el registro intermedio, se dispuso la representación de otra compacta hueste de caballeros que pretende mostrar no sólo su elevado número compositivo, sino también la regularidad de su formación y la filiación de sus componentes. Efectivamente, el autor tuvo enorme interés en enfatizar la presencia de los Luna, puesto que sus armas figuran repetidas veces sobre diversos caballeros junto a los cuales representó otro caballero con la divisa de una ala de medio vuelo sobre campo de gules. Todos los componentes de esta formación tienen un aire distendido. La mayoría porta cervellera, aunque también distinguimos algún que otro *capiello de fierro*, y la imagen de varios jinetes simplemente protegidos con cota de malla. A pesar de que el registro se halla parcialmente destruido, cabe señalar el "bosque" de lanzas de larga asta que luce toda la formación, la cual va precedida de dos destacados portaestandartes con las armas del linaje de los Luna. Finaliza el registro un estereotipado árbol de tronco nudoso, comprimido a su derecha por un sinuoso y grueso trazo vertical que prosigue en el límite superior del registro, sirviendo parcialmente de suelo a la composición anterior. El espacio interior de este pseudotriángulo resultante fue rellenado pictóricamente de manera irregular a fin de simbolizar un supuesto paraje.

ARCO SEGUNDO. CARA SUR. REGISTRO TERCERO

Finalmente, el último registro —el más inferior—, separado del anterior por una simple línea horizontal, presenta la imagen muy parcial de una ciudad con muros almenados y ventanales que repite iconografías usuales. Sólo restan de ella escasos vestigios pictóricos.

INTRADÓS DEL ARCO SEGUNDO. EL MENSARIO

Originariamente, todo el intradós de este gran arco se hallaba ocupado por un magnífico mensario, de enorme vivacidad (fig. 38). Con el paso del tiempo, se perdieron las dos primeras cartelas, es decir, las más inferiores cerca del arranque del arco por su lado este y cuyas imágenes debían corresponder a los meses de enero y febrero. A continuación, ascendiendo por el registro de este intradós aparece la iconografía del mes de marzo de la que tan sólo resta la testa inclinada hacia adelante de un individuo que se protege la cabeza con una especie de papahigo, prenda usual entre la gente del mundo rural. Tras él, cuelga idealizadamente del trazo horizontal que delimitan las cartelas una probable cantimplora, que veremos iconográficamente repetida en otras cartelas simple relacionadas con actividades que transcurren al aire libre. Sobre esta imagen que comentamos, Cid en su magnífico trabajo (CID, 1958, p. 25) especifica que el individuo representado está en actitud de calentarse cerca del fuego, pero ignoramos en qué evidencias basa esta afirmación. Siguiendo el transcurso de los meses, la siguiente cartela nos muestra la jovial imagen de una joven —representación del mes de abril— que, vestida con una sencilla túnica y con los brazos semilevantados, sostiene en ambas manos sendas representaciones de lirios. Algo más arriba, la siguiente cartela nos remite al mes de mayo simbolizado gráficamente en la estupenda imagen de un noble coronado que, montando su cabalgadura, porta sobre su puño izquierdo un posible halcón. Su brazo derecho aparece doblado y con su mano sostiene las riendas de la cabalgadura. La mirada de este personaje, expectante y aguda, se dirige hacia un pájaro, la próxima presa en esta escena de cetrería. La última cartela de este sector —inmediatamente por debajo de una gran torre representada en el intradós de la clave del arco— consiste en la imagen de un personaje, de larga y ondulada melena rubia, en plena acción de segar. Nos hallamos ante la iconografía representativa del mes de junio. Nuestro individuo, tocado con un bonete con la vuelta decorada con pequeñas barras rojas y vestido con un simple sayo, retiene las espigas con su mano izquierda mientras efectúa su siega con una hoz pintada de negro en su mano derecha. A su espalda cuelga la consabida cantimplora cerámica (fig. 39).

El mensario prosigue con nuevas cartelas en el intradós del costado de poniente. Así, tras la cartela central con la imagen de una gran torre, ya citada, vuelve a aparecer otro personaje similar al del mes de junio, aunque distinto a él, puesto que el artista quiso mostrarlo con un rostro algo modificado, cabello relativamente corto, ondulado y muy negro, y cubierto con un bonete similar de cono rojo cuya vuelta está decorada con barras rojas. Este individuo se muestra afanado en su labor de trillar o desgranar el cereal mediante un bien visible mayal. A su espalda vuelve a figurar otra cantimplora que cuelga, como las anteriores, del trazo delimitador de la cartela mediante una cuerda o correa, curiosamente pintada con un doble trazo en rojo y negro. Toda la escena desarrolla una de las actividades más significativas del mes de julio.

Llegamos ya al mes de agosto. Bajo la cartela que acabamos de describir, aparece otra con la imagen de un botero en actitud de fabricar una gran bota ventruda, de ligero perfil en ese. El artista plasmó las duelas en ocre y el resto del armazón mediante un doble reticulado de color negro. Este personaje, de larga melena ondulada de color negro y vestido con un simple sayo, se afana en su tarea blandiendo un gran mazo en su mano izquierda. Esta representación del mes de agosto aparece con suma frecuencia en innumerables mensarios italianos y prácticamente no aparece o escasea en Francia, Alemania e Inglaterra (YARZA, 1987, pp. 243-245). De hecho, la fabricación de botas y en general de todo tipo de recipientes para la elaboración y el almacenaje del vino era una actividad que tenía su apogeo en numerosos países mediterráneos durante el mes de agosto.

Por su parte, la cartela inferior, que corresponde a la iconografía seleccionada para el mes de septiembre, nos muestra a otro afanoso campesino durante las labores de la vendimia. Aparece vestido con un largo sayo y cubierto con un papahigo que deja apreciar sus facciones, su cabello negro y rizado y su barba. Con la mano izquierda sostiene un cesto trenzado y con la mano derecha recoge uno de los múltiples racimos de uvas que vemos por doquier y que, a juzgar por su disposición, colgarían de algún sistema de emparrado.

Le sigue otra cartela con la representación del mes de octubre y en la cual fue pintada una escena en la que un personaje cubierto con un capote, guía y aparentemente fustiga –con un pequeño latiguillo de tres cabos blandido en su mano derecha– a una pareja de cuadrúpedos. Sin duda, la imagen ejemplifica algún aspecto de las labores de labranza y preparación de los campos.

La penúltima cartela o iconografía del mes de noviembre resume una escena de la matanza del cerdo. Efectivamente, otro personaje vestido con saya ajustada en su cintura se esfuerza en la labor de sacrificar un posible cerdo. Mientras, ante él cuelga de un soporte la imagen de otro animal abierto en canal. Bajo este último parece apreciarse, aunque muy perdida, la silueta de algún recipiente, quizás para recoger la sangre del puercu.

Finaliza el mensario con una última e inferior cartela, en el intradós más a poniente, y en la cual aparece –muy perdida– la escena de un banquete cuyos protagonistas serían dos comensales, de ambos sexos, dispuestos tras una mesa rectangular bajo la cual distinguimos la representación de sus pies. Ambos personajes se encuentran enmarcados dentro de un ventanal trilobulado y el comensal situado más a la izquierda del espectador parece hallarse en acción de recoger una copa, en tanto su acompañante toca o acaricia su mano. Sobre la mesa, abundantes viandas y utensilios, caso de panes, platos, cuchillos, etc. Esta iconografía corresponde al mes de diciembre y se inscribe en una larga tradición de imágenes que resumen los logros acumulados a lo largo de los meses y estaciones y que, a menudo, simbolizan la celebración festiva del último mes del año en ambientes recogidos, familiares y domésticos.

ARCO SEGUNDO. CARA NORTE

La parte posterior de dicho arco, es decir, la zona que mira al norte, carece ya de toda función narrativa y épico histórica. Toda ella fue decorada con un sinfín de elementos geométricos repetitivos.

MURO OESTE O DE ACCESO

Ante todo hay que decir que la mayoría de las representaciones pictóricas de este muro han desaparecido. Sólo ha llegado hasta nosotros parte de una composición de temática cortesano caballeresca que pasamos a describir y comentar sucintamente.

Centran la composición los restos pictóricos de un caballero que –cabalgando su montura encobertada– se aleja al galope, en dirección sur. Su figura, bien delineada, de elegante porte y magnífico ritmo, fue pintada justo sobre el eje del arco de medio punto que corona la puerta de acceso a esta planta noble. En la actualidad, sólo resta una parte de la figuración ocupando las dovelas centrales de este arco. El caballero, del cual hace ya tiempo se perdió todo su torso, portaba quizás como protección de su testa un bacinete, tal y como se desprende de las escasas líneas de su cabeza aún discernibles. Protegía su cuerpo con una cota de mallas y, tal vez, con una túnica reforzada de launas. A su derecha, una magnífica composición arquitectónica nos muestra un complejo palaciego protegido por muros almenados y matacanes en el que destacan abundantes ventanas y amplios ventanales trilobulados. Así, bajo una techumbre cubierta de visibles tejas y complementada con las figuras de dos pájaros afrontados, aparece omnipresente una larga tribuna tripartida frontalmente por tres grandes arcos trilobulados sostenidos por finas columnas (fig. 40). En el marco de cada uno de los tres grandes ventanales, tres damas de largos cabellos, sentadas, evidencian con sus cabezas inclinadas y la tristeza reflejada en sus rostros, una actitud entre preocupada y resignada. La dama situada más a la izquierda del espectador seca sus lágrimas con los pliegues de su manto. Sus dos acompañantes –con la triste impotencia reflejada en sus rostros– entrelazan ambas manos sobre su pecho, en un ademán estereotipado que indica habitualmente sufrimiento o plegaria (fig. 41).

Sin lugar a dudas, nos hallamos ante una composición sumamente gráfica y expresiva que enlaza con una secular tradición altomedieval multiforme de representaciones amatorio caballerescas, en la cual la dialéctica entre el caballero arquetípico, depositario de todas las virtudes –nobleza, valor, generosidad–, y la dama o las damas es una constante a lo largo de todo el arte medieval (MARKALE, 1987). Queda en el aire la posible relación de esta composición con su vecina del paramento sur en la que aparece el secuestro de la doncella a manos del “salvaje”, ya que en el supuesto de que ambas escenas hubieran sido fruto de la intencionalidad de evocar un mismo ciclo simbólico-narrativo, la eterna dicotomía entre las fuerzas del bien y las fuerzas ocultas del mal, la desaparición de la mayor parte de las escenas acompañantes de estos fragmentos narrativos que ahora analizamos dificulta sobremanera precisiones más ajustadas al respecto. Si nuestro caballero que se aleja al galope de un idealizado “castillo del amor” estuvo realizado en función de la escena centrada en el rapto de la doncella, es algo que habrá que analizar en el futuro y más si tenemos en cuenta que la autoría de ambas composiciones parece ser debida a manos distintas.

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA DATACIÓN DE LAS PINTURAS. POSIBLES FASES PICTÓRICAS

Sin duda, junto con la identificación e interpretación de todos los registros pictóricos existentes en el castillo de Alcañiz, la periodización de los distintos registros pictóricos y, por tanto su datación, son cuestiones sumamente complejas y aún no dilucidadas a pesar de la existencia de algunos trabajos que o versan directamente sobre estas decoraciones parietales o se refieren tangencialmente a ellas en estudios históricos sobre la construcción calatrava o en obras generales sobre el arte hispánico.

Como hemos visto a lo largo de las páginas precedentes, cada uno de los plafones, y dentro de ellos cada uno de los registros e incluso de las imágenes aisladas, debe ser estudiado pormenorizadamente tanto en sí mismos como en relación a las distintas unidades arquitectónicas del complejo alcañizano. En este sentido, nos ofrecen información complementaria tanto los referentes arquitectónicos como la tipología, la iconografía, el estilo, la composición de las escenas y conjuntos, así como el análisis arqueográfico de las imágenes parietales. Así pues, la conjunción y la contrastación de la información proporcionada por todos estos enfoques permite abordar la

complejidad de la decoración mural existente a lo largo y ancho de las cuatro principales zonas decoradas. Según se desprende del análisis de todos los conjuntos, no cabe duda que la composición más arcaizante es la del Pantocrátor, situada sobre la puerta de acceso al interior de la iglesia románica. Efectivamente, esta representación –prácticamente perdida– se inscribe en una clara tradición románica que ubicaba el Pantocrátor ya fuese en los tímpanos de las puertas de acceso a las iglesias como en los ábsides o en los frontales de altar. Los restos pictóricos de esta imagen que comentamos responderían a paralelos bien conocidos tanto en tierras catalanas como aragonesas, aunque de entre los pocos fragmentos visibles nos llaman la atención dos particularidades representativas: por un lado, la imagen estereotipada de las piernas abiertas y los pies separados y desnudos de una “Maestas Domini”, que muestra las cicatrices dejadas por los clavos de la crucifixión, característica muy poco habitual en esta iconografía y, tal vez representativa, como se ha sugerido en ocasiones, de la imagen de un Cristo crucificado sedente, precisión imposible de realizar al haberse perdido la mayor parte de la figuración. Y, por otro lado, es interesante constatar la presencia entre los pies del Pantocrátor y bajo los pliegues de su túnica de una magnífica imagen antropomorfizada del Sol en forma de faz circular masculina o círculo ardiente, cuyos rayos perimetrales dibujan una corona u orla llameante con trazos pseudohelicoidales. Aunque esta tipología de representación no abunda en demasía, contamos con algunos paralelos de entre los cuales citaremos aquí el proporcionado por el Pantocrátor de la iglesia castral de Sant Cugat de Ravós del Terri, cerca de Gerona, fechable en la transición del siglo XIII al siglo XIV. Se trata de un caso más de iconografía híbrida que combina elementos del modelo de la Crucifixión con actitudes y elementos plenamente pertenecientes a la “Maestas”. Estas representaciones híbridas simbolizan el anuncio de la Resurrección y parecen ser más frecuentes en momentos avanzados del siglo XIII, a lo largo de los primeros compases del protogótico con soluciones iconográficas o combinatorias similares perdurando hasta mediados del siglo XIV.

En este sentido, las restantes representaciones de esta fachada primigenia –especialmente la representación de los tormentos del infierno– responden también a patrones iconográficos y temáticos sumamente tratados a lo largo de todo el periodo románico. No es de extrañar pues su presencia aquí, ya que encajarían bien en un ciclo iconográfico de la Resurrección de las ánimas y del Juicio Final. Tampoco es nueva la figuración de los tres demonios principales, ni sus actitudes, aunque sí hay que subrayar que el autor, que trabajó por encargo, tuvo la orden explícita de hacer encajar en el conjunto de la escena a varios protagonistas islámicos, cuya iconografía se ajusta muy bien a la observable en sus homólogos de las composiciones de temática bélica. La combinación de tradición y actualidad, tan patente en todos los ciclos iconográficos existentes en el castillo, se hace evidente aquí en el hecho de que figuren también como condenados monjes, mujeres y laicos, con una intención claramente moralizante, muy de acorde con la idiosincrasia de los ocupantes de la fortaleza. La vivacidad de la composición, la utilización de recursos iconográficos como el lecho de llamas y la disposición en triángulo de los tres diablos principales nos acercan a las composiciones temáticamente paralelizables como la conocida escena del infierno del Maestro de Soriguerola, fechable en el último cuarto del siglo XIII. Sin duda, la escenificación de todo este plafón con la representación del infierno en la fachada de la iglesia se inscribe, ya de manera rotunda, en una etapa de afianzamiento de la teatralidad de la composición y en una dinámica acentuada e interrelacionada de todos los protagonistas. Hay una sabia combinación de personajes, elementos y recursos iconográficos tomados de las tradiciones prerománica y románica y cuyas temáticas y simbologías son sabiamente trasladadas desde anteriores y distintas unidades formales al discurso, mucho más impactante e interactivo, del mural. En efecto, tanto las composiciones superiores como las escenas bajo la cornisa de la fachada saben aunar y mezclar tres ingredientes que encontraremos a lo largo de gran parte de la ornamentación pictórica de Alcañiz: tradición, modernidad y pragmatismo. Por lo que respecta a la datación de este paramento, es muy probable que se sitúe alrededor del 1300.

Siguiendo con la valoración estilística y cronológica de las pinturas murales del atrio, la visión inmediata de que gozaban los visitantes del lugar se hallaba centrada por el singular muro frontal o norte de este espacio. De este muro, limitado por la bóveda de crucería y su plentería, sobresalen dos elementos, uno arquitectónico –una ventana– y el otro identificativo –un blasón

central— que, amén de dotar de una personalidad específica a este paramento norte, se utilizan como puntos de referencia para condicionar la disposición de las pinturas. Como ya hemos indicado en los capítulos descriptivos de la ornamentación mural, la decoración de este muro fue concebida para ser distribuida en tres registros horizontales principales. Aquí nos interesan ya algunos rasgos esenciales de las distintas composiciones que nos permitan entrever su datación y su imbricación en la voluntad decorativa general. Así, en el tercio superior del muro, inmediatamente debajo de los plementos, se pintó una de las mejores composiciones estudiadas. No entraremos aquí en los detalles descriptivos que ya han sido tratados con anterioridad pero destacaremos varios aspectos. En primer lugar, aunque se trata de una escena densa y forzosamente encajada en los condicionantes arquitectónicos, muestra una excelente disposición y una enorme elegancia, a pesar de sus limitaciones tanto estilísticas como formales. Sin duda, el autor o el equipo tuvo que disponer la composición en un espacio premeditado que había que repartir con el resto de las composiciones e imágenes presentes. Por ello, y a pesar de seguir cánones, clichés o modelos iconográficos bien estereotipados y fijados, mostraron suficiente habilidad como para obtener una magnífica simbiosis entre la temática a reproducir y el espacio disponible. En este sentido, aunque la composición, como otras muchas del castillo, tiene que ser limitada por su base, tanto por razones de modelo como por razones de espacio e interrelación con las otras composiciones, no se duda en sobrepasar determinadas limitaciones estructurales y así, por ejemplo, invadir en determinadas ocasiones la implementación superior, sin que ello interfiera en el resultado global. Sin ánimo de exhaustividad, esta composición perteneciente al ciclo de la Pasión dispone de innumerables paralelos y modelos. La representación que aquí nos ocupa toma, como en otras composiciones, soluciones formales de unos y otros, preexistentes o coetáneos. Aquí, el soldado situado de pie a la izquierda de Jesús crucificado muestra un hieratismo formal que encaja más con las representaciones de caballeros y soldados existentes en otros plafones. Así, tras el análisis de la composición y de las soluciones estilísticas adoptadas, es evidente que nos hallamos ante un registro debido a dos autorías distintas y que, sin embargo, colaboraron para obtener una escena predeterminada que se adaptase a la superficie disponible y a los condicionantes arquitectónicos. En efecto, la escena de la Crucifixión encaja bien con otros modelos iconográficos coetáneos, caso de la conocida escena mural del presbiterio de la Seu Vella de Lleida —fechable en el segundo cuarto del siglo XIV— o de la escena del Calvario de las pinturas murales del refectorio de la catedral de Pamplona, realizado por Juan Oliverio en 1330. En todo caso, en la composición que nos ocupa, es probable que debamos situar su periodo de ejecución a lo largo del primer cuarto del siglo XIV.

Inmediatamente debajo de la composición referida a la Crucifixión, aparece otro friso, alargado y limitado a su derecha por la existencia del ya conocido blasón central. Sin duda, como ya hemos repetido en otras ocasiones, es muy probable que, a juzgar por su disposición, ambos frisos narrativos —superior e inferior— fuesen ejecutados, si no de manera simultánea, sí muy cercana en el tiempo. En este sentido, si ya hemos visto en la Crucifixión que la solución formal adoptada para representar al centurión y a sus acompañantes más cercanos indica probablemente una autoría distinta a la que atribuimos al realizador de todo el resto de la escena, no es menos cierto que, con toda probabilidad, la composición inferior en donde fue representada una estereotipada imagen de la Santa Cena es obra de otro autor distinto a los dos anteriores. Así, tanto por lo que se refiere a la calidad artística de las figuras como por lo que respecta a la armoniosidad del conjunto, podemos afirmar que su autor no consigue la calidad que vemos reflejada en la Crucifixión. Sin duda, estamos en presencia de un autor de tercera fila que se limita a representar por encargo y de manera harto deficiente modelos iconográficos corrientes en el periodo de transición de los siglos XIII al XIV y durante el primer cuarto de este último. Efectivamente, las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de El Tormillo (Huesca) (LACARRA, 1993, pp. 175-189), con una escena de la Santa Cena ejecutada en el primer cuarto del siglo XIV, nos demuestran una enorme similitud compositiva y tipológica entre ella y la escena de Alcañiz. Con la salvedad de hallarnos en El Tormillo ante un arte más refinado, de gestos elegantes y de mejor ejecución. El parecido entre ambas escenas también está presente en la figura de Judas robando el pescado, que tanto allí como aquí se representa nimbado, hecho esporádicamente constatado en el arte aragonés y catalán de la misma época y que responde a una licencia iconográfica que

concede a Judas, el traidor, un atributo de santidad que no debería llevar. En este sentido, también el hecho de que Judas aparezca situado en la parte frontal de la mesa responde a la multiplicación repetitiva de determinados modelos iconográficos, de larga tradición, como tenemos ocasión de comprobar en la Santa Cena de la catedral de la Seu d'Urgell (hoy en el Museu Episcopal de Vic), fechable entre 1269 y 1293.

En definitiva, y sin que podamos efectuar mayores precisiones, hay que fechar esta composición de la Santa Cena a comienzos del siglo XIV. En todo caso, es interesante subrayar que el análisis ocular de todo el plafón sugiere que el registro segundo ocupado por esta Santa Cena es ligeramente anterior en el tiempo a la fecha de ejecución del registro superior, ocupado por la Crucifixión. Sin embargo, ambos registros si no son casi contemporáneos, sí que deben hallarse cronológicamente muy cercanos.

Siguiendo con las representaciones conservadas en este plafón norte del atrio, nos encontramos con la imagen de María, de pie en actitud de saludar. Aparentemente, podría referirse a la Anunciación y, a pesar de su ubicación, tanto por su técnica como por su temática parece encajar mejor con la escena de la Visitación existente en el lienzo oeste del atrio. Tal vez fue ejecutada en otra fase pictórica coetánea a la escena de la Visitación, durante la cual también quizás se representase, al otro lado de la ventana, el ángel de la Anunciación. Los detalles arqueográficos de su iconografía nos hablarían de una datación ligeramente avanzada y situable en el segundo cuarto del siglo XIV.

Para finalizar con este muro, en su mitad inferior, bajo el friso de la Santa Cena, el blasón central y la Anunciación, discurría originariamente otro discurso iconográfico del cual nos restan tan escasos elementos que es prácticamente imposible discernir no sólo su contenido en imágenes, sino también sus características estilísticas. Junto con algunos vestigios que hacen referencia a estructuras arquitectónicas con ventanales trilobulados y entre otras imágenes, cuyo detalle puede estar expuesto a error, se aprecia con claridad a la derecha del blasón y bajo el alféizar inferior de la ventana la imagen ya citada del ángel nimbado, de una cierta calidad estética y cuya autoría y datación son hartó difícil precisar.

En cuanto al muro oeste del atrio, su mitad superior ya ha sido descrita prolijamente en páginas anteriores. Aquí, de todas maneras, recordaremos que el armamento representado a lo largo de toda la composición nos traslada a una fecha que oscila entre el último decenio del siglo XIII y los primeros años del siglo XIV. Así, tanto la imagen estereotipada de los guerreros islámicos —rostros barbados y tocados de variados turbantes— como el peculiar escudo arriñonado aparecen perfectamente reflejados en la iconografía del Códice de las Cantigas de Alfonso X el Sabio custodiado en El Escorial, fechado en el último cuarto del siglo XIII. Por otro lado, otros elementos como las espuelas de punta romboidal que lucen cristianos y musulmanes conducen también hacia una datación en torno al cambio de centuria (DEMIANS D'ARCHIMBAUD, 1980; MONREAL y BARRACHINA, 1983, p. 269). En definitiva, y como ya hemos visto en el apartado dedicado a analizar pormenorizadamente tanto el armamento como otros aspectos de la indumentaria y el bagaje, todos los elementos reseñados permiten fechar la ejecución de esta parte superior del plafón o muy a fines del siglo XIII o dentro del primer decenio del siglo XIV.

Por su parte, la mitad inferior de este muro de poniente se halla cubierta de manera parcial e irregular por imágenes y composiciones sumamente interesantes. Así, bajo la línea divisoria imaginaria que indica el lecho de la composición superior y el inicio de la inferior, hay una escena simbólica en la cual, como ya hemos visto, fueron dispuestas entre árboles las representaciones de tres nobles a caballo, tocados con sendas coronas de las llamadas ducales, y a los cuales se les aparecen otras tantas figuraciones esqueléticas. Se trata, casi con toda seguridad, de la plasmación de la conocida leyenda sobre "El encuentro de los tres vivos con los tres muertos", que conoce una gran expansión a partir de la segunda mitad del siglo XIII (SETTIS, 1967; ESPAÑOL, 1984; CHIHAI, 1988). Esta composición se incluye en la variada panoplia de temática ejemplificante y moralizante existente en los muros de la fortaleza alcañizana y su datación puede situarse perfectamente a lo largo del primer cuarto del siglo XIV.

Ya para finalizar con la fecha de ejecución de las representaciones pictóricas existentes en este plafón oeste del atrio, sólo nos cabe señalar que en la actualidad únicamente es visible de todo el registro inferior del muro una pequeña escena situada bajo una moldura parcial, muy cerca de la entrada y por debajo del inicio de la escenificación del "Encuentro de los tres vivos con los tres muertos". A juzgar por los vestigios que restan, esta escena puede simbolizar la Visitación. Parece una continuación del ciclo de la infancia de Jesús, iniciado en la pared norte utilizando las jambas de la ventana. Es evidente que el artista dispuso de manera algo anárquica las escenas de este ciclo, aprovechando los espacios no pintados con anterioridad. A pesar de la dificultad de su datación, es muy probable que todo este friso inferior —en el cual se aprecia además un mínimo de dos fases, caso de la superposición de dos franjas de cenefas con motivos geométricos sobre la arquetípica cenefa con palos que hallamos en muchos otros puntos pictóricos del recinto— sea algo más tardío que la mayor parte de las figuraciones pictóricas existentes en el atrio. Así, tanto esta escena de la Visitación, como la más que probable escena de la Natividad que parece adivinarse a su izquierda —a la derecha del espectador— podrían ser datadas en la segunda mitad del siglo XIV, con lo cual estaríamos en presencia de algunas de las más recientes representaciones pictóricas conservadas en la torre.

No entraremos ya en más consideraciones estilístico cronológicas sobre los demás restos pictóricos conservados en el atrio, puesto que en su mayoría o son muy fragmentarios, o complementan las temáticas esenciales ya analizadas, o no parecen aportar nada substancial al respecto.

Otro sector sumamente interesante aunque difícil de datar es el que corresponde, por un lado, a la fachada exterior o sur del gran arco apuntado de acceso al atrio y, por otro lado, al paramento que circunscribe el gran ventanal de arcos entrecruzados que se abre a la magnífica tribuna que domina el acceso. El primer sector fue probablemente decorado inmediatamente después de la construcción del atrio y, desde luego, algunos años antes de que el gran arco de acceso fuera cerrado por la fachada actualmente existente. Así, es posible que en una primera fase del proceso constructivo y decorativo de este sector, tanto el paramento exterior del gran arco de acceso al atrio como su prolongación hacia lo alto, es decir hasta el gran arco de descarga de la torre en la zona del primer piso, estuvieran completamente ornados con impactantes representaciones pictóricas que han llegado hasta nosotros muy perdidas. Ya las hemos descrito prolijamente con anterioridad y sólo destacaremos aquí que las más inferiores, las situadas sobre el lienzo exterior del ventanal de acceso al atrio, muestran composiciones cortesano caballerescas asimilables estilística y arqueográficamente a otras escenas existentes en los muros interiores, caso de la ya analizada composición del caballero que se aleja de las tres damas dolientes.

En el paramento superior de la planta noble, alrededor del gran ventanal gótico, fueron dispuestas abundantes representaciones pictóricas de las cuales ahora se conservan escasísimos vestigios. De entre ellas destacaríamos la imagen aún bien identificable de una magnífica torre almenada que fue situada muy cerca de la jamba izquierda y del intradós del gran arco de descarga de este primer piso, primero y homólogo de los dos arcos de diafragma ornados pictóricamente en el interior de la sala de esta planta noble. Poco podemos decir sobre esta imagen, aunque sus características formales se diferencian un tanto de las construcciones documentadas en el complejo. Es probable que sea la única edificación que muestra en la fachada la utilización de sillares almohadillados y tal vez sería prudente atribuirle una datación ligeramente posterior a otras composiciones y situable a mediados del siglo XIV. En este sentido, no cabe descartar la posibilidad de que este paramento exterior del primer piso fuera decorado tras la construcción de la tribuna que domina el acceso inmediato al atrio.

En lo que concierne a la datación de las distintas representaciones pictóricas del claustro, es prioritario efectuar algunas precisiones. Así, sabemos gracias a la inscripción conservada en el lado este del recinto, que un tal "Ioanes lapicida" (fig. 42) fue el maestro ejecutor de las obras de edificación del claustro (CARUANA, 1955). Esta inscripción mural no lleva fecha alguna, pero el tipo de caracteres góticos empleados coincide sobremedura con los caracteres que vemos en la inscripción mural sepulcral de un comendador llamado "García Luppi" fechable en el año 1306. Obviando la polémica que existe sobre la fecha exacta de esta inscripción y teniendo en cuenta la similitud de los caracteres epigráficos de ambas inscripciones, tomamos como buena esta fecha

de MCCCVI, sin necesidad de tener que restarle los años derivados de la hipotética existencia de la palabra ERA encabezando la inscripción y de cuya supuesta existencia no existen evidencias. Así, es muy probable que la construcción del claustro culminara en una fecha no muy alejada de la señalada en la susodicha inscripción, es decir, dentro del primer decenio del siglo XIV y quizás algo anterior al 1306 (fig. 43).

Por otro lado, no puede mantenerse una ecuación cronológica directa entre algunas figuraciones pictóricas conservadas en el claustro y la conocida inscripción de Don Pedro Garcés de Rueda y su acompañante emblema heráldico, puesto que estos dos trabajos lapidarios se superponen visiblemente a un friso decorativo pintado compuesto de gruesas barras y escudos con las armas de Calatrava, complemento inferior de la ya descrita imagen de la Virgen de la Leche.

Así las cosas, sólo nos queda el recurso de intentar fechar las principales ornamentaciones claustrales a través de la iconografía y el estilo hasta que no dispongamos de una información más completa sobre las distintas inscripciones murales de este sector y sobre los personajes a los cuales representan o evocan. Tampoco es posible, por ahora, efectuar una relación directa entre determinadas pinturas murales de este sector y los sepulcros aquí conservados, teniendo en cuenta las vicisitudes que ha sufrido el claustro y la probable remoción de algunos de estos enterramientos.

En conclusión, pocas precisiones podemos efectuar, ya que las composiciones no muestran ni una unidad temática ni presentan similitudes estilísticas notables, ni tan sólo responden a una misma tradición iconográfica, puesto que al lado de imágenes ligadas al arte popular –como sería el caso de las aves ya citadas– apreciamos imágenes sumamente elaboradas, cargadas de simbolismo y erudición, ejemplificadas aquí por la representación del arcángel San Miguel. Vemos, pues, que no sería prudente en absoluto atribuir todas estas composiciones claustrales a una misma mano y mucho menos convertirlas en coetáneas. Somos de la opinión que de la misma manera que sucedió en otros ámbitos del castillo, y aquí en mayor medida, se fueron sucediendo las decoraciones pictóricas en función de necesidades muy concretas o de proyectos muy puntuales. El claustro sería el paradigma de esta dinámica y, por tanto, es posible que las representaciones que ocupan sus arcosolios, contrafuertes y muros nacieran en varias fases, bajo encargos distintos y *lato sensu* a lo largo de casi todo el siglo XIV.

Prosiguiendo con los comentarios estilísticos y cronológicos de las decoraciones murales del castillo, llegamos al magnífico complejo del primer piso de la torre o planta noble que en su día debió hallarse completamente ornamentado con decoraciones pictóricas murales. Si bien es verdad que –del mismo modo que ocurre en otros sectores de la fortaleza alcañizana– tanto las temáticas tratadas como los recursos iconográficos y los estilos evidencian una cierta multiplicidad de fases y autorías, no es menos cierto que esta planta noble proporciona uno de los conjuntos pictóricos de mayor personalidad artística y coherencia temático narrativa de cuantas composiciones pictóricas contiene el castillo.

En este sentido, las representaciones conmemorativas de evidente configuración épico narrativa aparecen aquí como predominantes, ocupando las superficies más visibles y de un mayor impacto visual de entre las existentes en este ámbito. De igual modo, por muchas de las evidencias ya descritas, debieron ser estas representaciones las más antiguas y, por tanto, las primeras que se ejecutaron con la finalidad de decorar muralmente los paramentos perimetrales y los dos arcos que sostienen la techumbre de la sala. Su mensaje reposa en la necesidad de explicar anteriores hechos históricos unificados en un único relato descompuesto, probablemente, en dos episodios. De este modo, y a fin de conseguir para el espectador una lectura lo más unitaria y coherente posible con la plasmación de una sucesión de hechos relatados, fueron seleccionadas cuatro superficies afrontadas y contrastables que permitían una percepción visual continuada. Es decir, el muro sur, situado a la derecha de la puerta de acceso fue puesto en relación con el paramento que mira al sur del primer arco diafragmático y, por otro lado, el paramento norte también de este primer arco fue puesto a su vez en relación con el lienzo sur del segundo arco de diafragma. Sin duda, era una disposición óptima para ser contemplada en dos fases por un mismo espectador que estuviera centrado entre las dos series respectivas de frisos pictóricos,

posibilitando una lectura de dos en dos y casi simultánea con la finalidad de recrear un *continuum* épico narrativo.

Las dos superficies que componen el primer episodio nos evocan el recordatorio de un probable acuerdo o pacto. A juzgar por la información que nos proporcionan estos dos registros, es muy probable que el profesor Carlos Cid (Cid, 1958, pp. 66-74) se acercara sumamente a la realidad interpretativa de estas manifestaciones cuando las asimiló a secuencias de los acuerdos tomados entre el rey Jaime I y el rey Alfonso X de Castilla. Sus argumentaciones podrían ser apropiadas para dos de las posibilidades que apunta: el pacto de Alcoraz, que buscó reglamentar los futuros límites territoriales reconquistados para cada uno de los dos reinos y, por otro lado, la reconciliación entre los dos reyes en su disputa por Navarra. En todo caso, y teniendo en cuenta que nosotros mismos analizaremos en un futuro y con más profundidad el posible significado histórico de las imágenes que nos ocupan, también es verdad que carecemos de una parte substancial de la información, puesto que en cada uno de los paramentos se ha perdido la representación originaria de uno de los dos séquitos que constituían la totalidad de la composición.

En cuanto a los otros dos lienzos –paramento norte del primer arco y paramento sur del segundo arco– proseguirían la narración historicista con el probable relato de la entrada del ejército del rey Jaime I a una gran ciudad que, tal vez como sostenía Cid, sería la ciudad de Valencia. Efectivamente, justo antes de la toma de Valencia llegaron desde Barcelona víveres y refuerzos que ayudaron sobremedida a la toma de la ciudad. Este hecho histórico, narrado por Descot (cap. XLIX), coincide con la narración gráfica que hizo el autor en la parte izquierda del paramento norte del primer arco, donde aún son perceptibles dos barcas cargadas de soldados.

Por lo que se refiere al paramento sur del segundo arco, el análisis pormenorizado de la pintura indica que se trata de un majestuoso desfile, en el que el rey ocupa la parte central y más relevante. Este desfile es el más complejo de todos los existentes en Alcañiz, teniendo en cuenta el número de caballeros y mesnadas allí representados. Probablemente, se trate de la plasmación de las huestes después de la toma de la ciudad de Valencia en la situación de retornar al campamento que les sirvió de base de operaciones durante la campaña. De hecho, las insignias de los caballeros de este lienzo repiten las armas existentes en el arco opuesto –la luna jaquelada de Artal de Luna, el cuervo negro de Pere Cornell o las fajas de Guillem de Anglesola– (SAGARRA, 1916-1932, núm. 1860), pero la composición se enriquece con otras como las de Raimundo de Luna –escudo en faja, el cuartel superior luna de plata sobre campo de gules– o la rueda de molino de Pedro de Mola. Al respecto, vale la pena señalar que los dos hermanos Luna –Artal y Raimundo– participaron conjuntamente en la empresa de Valencia (GARCÍA CIPRÉS, 1911, pp. 45 y 46).

Sobre la datación de estos plafones, es evidente que el artista rememoró en su momento hechos aparentemente históricos acaecidos varios decenios antes –1238, toma de Valencia–, pero empleando recursos y modelos iconográficos perfectamente ambientados en la etapa que le tocaba vivir y que, por tanto, permitían una simbiosis entre este pretérito que se quería recordar de una manera épica y la adaptación a su contemporaneidad a fin de provocar una asimilación más rápida por parte del espectador. De este modo, ya hemos comentado en otro lugar que tanto el estilo como el análisis arqueográfico de la composición nos remiten a un lapso de tiempo situable entre el último decenio del siglo XIII y el primer decenio del siglo XIV. Esta datación encaja bien con las dataciones propuestas hasta ahora para los otros complejos de pinturas murales de temática asimilable existentes en palacios de la Corona catalanoaragonesa –Palau Aguilar o Caldes (actualmente en el Museu d'Art de Catalunya) y Palau Reial Major de Barcelona– que conmemoran la toma de Mallorca y cuyas dataciones se sitúan a finales del siglo XIII. Es, en efecto, un periodo situado entre el último tercio del siglo XIII y el primer tercio del siglo XIV, caracterizado por la significativa eclosión de representaciones pictóricas murales con una voluntad explícita de narrar, rememorar y glosar hechos épico históricos. Así, desde un punto de vista histórico y estilístico, la expansión de estas manifestaciones coincide con la implantación de un gótico lineal cuya voluntad de huir de estereotipos no conlleva inmediatamente el éxito buscado, aunque consigue la recreación de los temas tradicionales, la creación de otros nuevos y, desde luego, un

tratamiento distinto de las imágenes en soportes y ámbitos cada vez más variados y asociados a la nueva sociedad civil. Estamos en un periodo de “afirmación” del valor histórico del pasado más inmediato. Las abundantes pinturas murales son un magnífico instrumento que “fija” modélicamente los hechos más sobresalientes de una memoria histórica que se consolida como tal y que avanza paralela al auge y difusión de las principales crónicas escritas.

Ya para finalizar, y teniendo en cuenta las múltiples observaciones ya realizadas en su momento en las páginas precedentes sobre las restantes decoraciones pictóricas de esta sala, es casi seguro que estamos en presencia de manifestaciones debidas a autorías distintas, ejecutadas también en momentos diversos y que globalmente poseen para nosotros un común denominador resumible en su aparente modernidad con respecto a las ya estudiadas composiciones épico históricas. También su distribución en los distintos paramentos de este piso contrasta vivamente con la ubicación coherente y estudiada que presentan a nuestros ojos los distintos registros de temática épico histórica. Así, no deja de ser significativa la concentración de modelos derivados de una larga tradición narrativa basada en leyendas y simbologías caballerescas en dos paramentos colaterales –oeste y sur– aunque ya en su momento constatamos las dificultades que se desprenden de un intento simplista de correlación. En definitiva, es muy probable que tras la ejecución de la decoración pictórica épico histórica, nuevos encargos condujeran a otros artistas a ocupar con su obra las superficies disponibles, como sucede en otros puntos del complejo alcañizano. Este sería el caso del Mensario, cuyo modelo compositivo más usual se adapta perfectamente al intradós disponible. Probablemente también fue el caso de las dos figuraciones situadas a ambos lados de la Rueda de la Fortuna y el caso de la imagen misma de la Rueda. Así, también la composición de “El salvaje y la doncella”, amén de mostrar esta adaptación a la superficie libre y de hallarse precisamente en el sector de paramentos reservados a estas temáticas complementarias simbólicamente caballerescas, participaría de esta datación más avanzada, corroborada por detalles arqueográficos que como la vestimenta de la doncella llevarían esta composición hacia mediados del siglo XIV. En conclusión, es probable que estas otras representaciones que no dejan de ser producto de una voluntad distinta al ciclo épico histórico que ocupa el lugar preeminente de la sala se escalonen cronológicamente a lo largo del segundo y tercer cuartos del siglo XIV.

A MODO DE COLOFÓN

En el estado actual de nuestros conocimientos, es evidente que el complejo pictórico mural del castillo de Alcañiz requiere aún para su estudio una notable dosis de paciencia y dedicación analítica a fin de expresar en mayor medida la información que contiene. Ahora bien, estamos en condiciones de apreciar que los distintos registros y las diferentes composiciones, en absoluto pueden ser atribuidas a una sola mano ni, desde luego, a un único taller. Tampoco podemos seguir afirmando que las pinturas alcañizanas responden a una planificación global ni tampoco a un programa predeterminado aplicable a la totalidad de las superficies que fueron decoradas. Bien al contrario, como hemos sostenido en las páginas precedentes, constatamos la existencia de numerosas manos y autorías, probablemente pertenecientes a especialistas en determinadas figuras, escenas o modelos iconográficos y componentes de un mismo taller –caso de la Crucifixión–o, a menudo, pertenecientes a artistas distintos contratados en diferentes ocasiones para efectuar trabajos muy puntuales. Es decir, estamos en presencia de un “complejo pictórico”, en el sentido más estricto de la expresión. Por ello, es indispensable no sólo tener una visión globalizadora de las representaciones siempre en función de la problemática arquitectónica que les sirve de soporte, sino, sobre todo, disponer de un análisis pormenorizado de cada uno de los registros, imágenes y composiciones.

De este modo, aunque en el futuro habrá que precisar todavía más la personalidad y la singularidad de las representaciones, hay que descartar que este “complejo pictórico” naciera del encargo de un único promotor o comendador. Por el contrario, el complejo se fue constituyendo de la mano de distintos artistas y talleres y por encargo de diferentes personajes a lo largo de un periodo de tiempo que nosotros situaríamos desde 1290 hasta, por lo menos, 1375.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCO, R. del (1924), «La pintura mural en Aragón», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII.
- AZCÁRATE, J.M. (1948), «El tema iconográfico del Salvaje», *Archivo Español de Arte*, 82, pp. 81-99.
- BARRACHINA, J. (1984), «Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del Castillo de Alcañiz», *Estudios de Iconografía Medieval Española* (J. Yarza, ed.), Bellaterra, pp. 138-143.
- CAAMAÑO, J. (1984), «Un precedente románico del "Salvaje"», *Boletín del Seminario Estudios de Arte y Arqueología*, I, pp. 399-401.
- CARBONELL, E. et al. (1981), «Els grafits de Castellfollit de Riubregós. Primeres aportacions», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 5, Artestudi Edicions, pp. 278-310.
- CARRETERO, R.; CASANOVA, E. y GONZÁLEZ, M. (1995), «El parament de la taula a la pintura gòtica de retaules», *Primer Col·loqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó. Edat Mitjana*, 2, Lleida, pp. 755-782.
- CARUANA GÓMEZ de BARREDA, J. (1952), «La Orden de Calatrava en Alcañiz», *Teruel*, 8, pp. 1-174.
- CARUANA GÓMEZ de BARREDA, J. (1955), «El castillo de Alcañiz», *Teruel*, 13, pp. 5-116.
- CID PRIEGO, C. (1958), «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», *Teruel*, 20, pp. 5-103.
- CID PRIEGO, C. (1962), «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», *Goya*, 46, pp. 274-277.
- COOK, W.W.S. y GUDIOL RICART, J. (1950), «Pintura e imaginería románicas», *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, VI, Madrid, Ed. Plus Ultra, p. 137, figs. 109-110.
- CHAUSSEMICHE, A. (1932), «Alcañiz. Espagne. Les Fresques du Castillo», *Salon des Artistes Français*, Paris.
- CHIHAI, P. (1988), «Le roman de Barlaam et Joasaph à l'origine de "la rencontre des Trois vifs et des Trois morts", cap. 2, y L'itinéraire européen du thème de la rencontre des trois vifs et des trois morts», *L'immortalité et décomposition dans l'Art du Moyen Age*, cap. 3, Madrid, pp. 43-108.
- DEMIANS d'ARCHIMBAUD, G. (1980), *Les fouilles de Rougiers (Var). Contribution à l'archéologie de l'habitat rural médiéval en pays méditerranéen*, Archéologie médiévale méditerranéenne, mémoires n.º 2, URA, 6, Paris-Valbonne.
- ESPAÑOL, F. (1984), «El "encuentro de los tres vivos y los tres muertos"», *Estudios de Iconografía Medieval Española* (J. Yarza, ed.), Bellaterra, pp. 91-95.
- ESPAÑOL, F. (1993), «Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz», *El Cerro de Pui Pinós y el Castillo de Alcañiz. Una presencia histórica, Al-Qannis, Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, Alcañiz, pp. 30-32.
- FERRANDIS TORRES, J. (1943), «Espadas granadinas de la jineta», *Archivo Español de Arte*, XV, pp. 142-166.
- GARCÍA CIPRÉS, G. (1911), «Ricos hombres de Aragón, los Luna», *Linajes de Aragón*, tomo II, pp. 44-47.
- GUDIOL RICART, J. (1955), «Pintura gòtica», *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, IX, Madrid, Ed. Plus Ultra, pp. 29-30.

LACARRA DUCAY, M.C. (1993), «Pintura gótica en el Alto Aragón», *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Jaca Huesca, pp. 175-189.

LAVADO, P.J. (1986), «En torno a la figura del Salvaje y sus implicaciones iconográficas», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, I, Barcelona, pp. 231-237.

MADRIGAL, J. A. (1983), «El "Ome mui feo": ¿Primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?», *Archivo Español de Arte*, LVI, 22, pp. 154-161.

MARKALE, J. (1987), *L'Amour courtois ou la couple infernal*, Paris.

MONREAL, L. y BARRACHINA, J. (1983), *El castell de Llinars del Vallès. Un casal noble a la Catalunya del segle XV*, Abadía de Montserrat.

POST, Ch.R. (1930), *A History of Spanish painting*, tomo II, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 70-74, fig. 107.

RIQUER, M. de (1968), *L'arnès del Cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, Ed. Ariel.

SAGARRA, F. de (1916-1932), *Sigilografía Catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, I-V, Barcelona.

SANCHO, N. (1860), *Descripción histórica, artística, detallada y circunstanciada de la ciudad de Alcañiz y sus afueras*, Alcañiz.

SETTIS, Ch. (1967), «Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana», *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, XIII, Roma.

THOBY, P. (1959), *Le Crucifix des origines au Concile de Trente. Etude iconographique*, Nantes.

YARZA, J. (1987), «La portalada de Ripoll, confluència de corrents internacionals», *Catalunya Romànica*, X, *El Ripollès*, pp. 243-245.



Fig. 1. Paramento oeste del atrio. Registro superior. Combate entre musulmanes y cristianos (foto F.J. Sáenz).



Fig. 2. Paramento oeste del atrio. Registro superior. Combate entre musulmanes y cristianos. Detalle de los caballeros caídos y sus escudos (foto autores).



Fig. 3. Paramento oeste del atrio. Combate entre musulmanes y cristianos. Detalle del caballero cristiano que porta una daga o cuchillo al cinto (foto autores).



Fig. 4. Paramento oeste del atrio. Combate entre musulmanes y cristianos. Detalle de un combatiente musulmán montando a la jineta (foto autores).



Fig. 5. Plementería de la bóveda del atrio. Figura burlesca (foto autores).

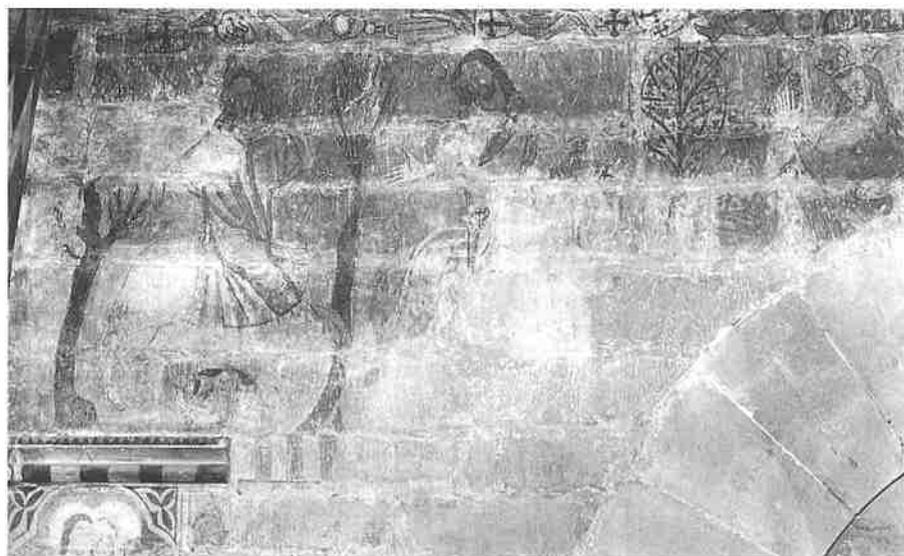


Fig. 6. Paramento oeste del atrio. Registro segundo. "El Encuentro entre los Tres Vivos y los Tres Muertos." Detalle de los nobles (foto autores).



Fig. 7. Paramento oeste del atrio. La Visitación (foto autores).



Fig. 8. Paramento norte del atrio. Ciclo de la Pasión (foto F.J. Sáenz).



Fig. 9. Paramento norte del atrio. Ciclo de la Pasión. Detalle de la Crucifixión (foto F.J. Sáenz).



Fig. 10. Paramento norte del atrio. Detalle de la Santa Cena (foto autores).



Fig. 11. Paramento norte del atrio. Detalle de la Anunciación (foto F.J. Sáenz).



Fig. 12. Fachada de la primitiva iglesia. Ciclo del Juicio Final. Detalle del Pantocrátor (foto autores).



Fig. 14. Fachada de la primitiva iglesia. Ciclo del Juicio Final. El infierno. Registro superior (foto F.J. Sáenz).



Fig. 13. Fachada de la primitiva iglesia. Ciclo del Juicio Final. Detalle de la Resurrección de las ánimas (foto autores).



Fig. 15. Fachada de la primitiva iglesia. Ciclo del Juicio Final. El infierno. Registro inferior (foto Archivo Mas).



Fig. 16. Claustro. Historia del arcángel San Miguel (foto Archivo Mas).



Fig. 17. Claustro. La Crucifixión (foto autores).



Fig. 18. Planta noble de la torre del Homenaje. Vista general en dirección sudoeste (foto Archivo Mas).



Fig. 19. Planta noble de la torre del Homenaje. Vista general del paramento sur (foto Archivo Mas).

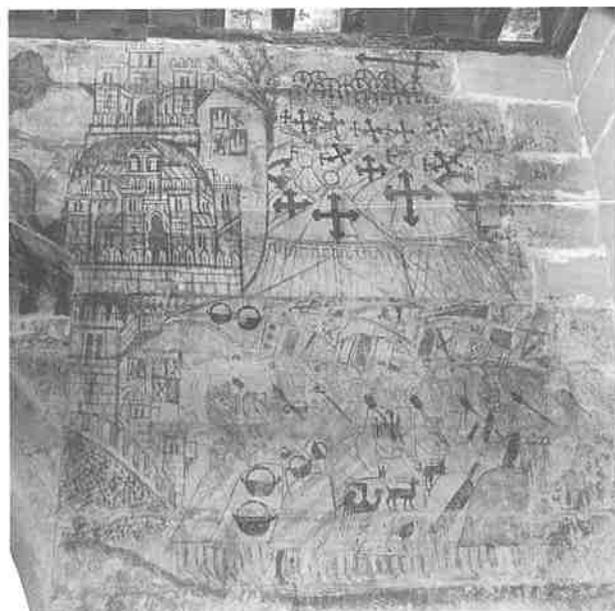


Fig. 20. Planta noble de la torre del Homenaje. Paramento sur. Registro primero (foto autores).



Fig. 21. Planta noble de la torre del Homenaje. Paramento sur. Registro primero. Detalle del castillo (foto autores).



Fig. 22. Planta noble de la torre del Homenaje. Paramento sur. Registro segundo. Vista general (foto Archivo Mas).



Fig. 23. Planta noble de la torre del Homenaje. Paramento sur. Registro segundo. Detalle de un caballero portando un *capiello de fierro* (foto autores).



Fig. 24. Planta noble de la torre del Homenaje. Paramento sur. Registro tercero. El salvaje y la doncella (foto Archivo Mas).

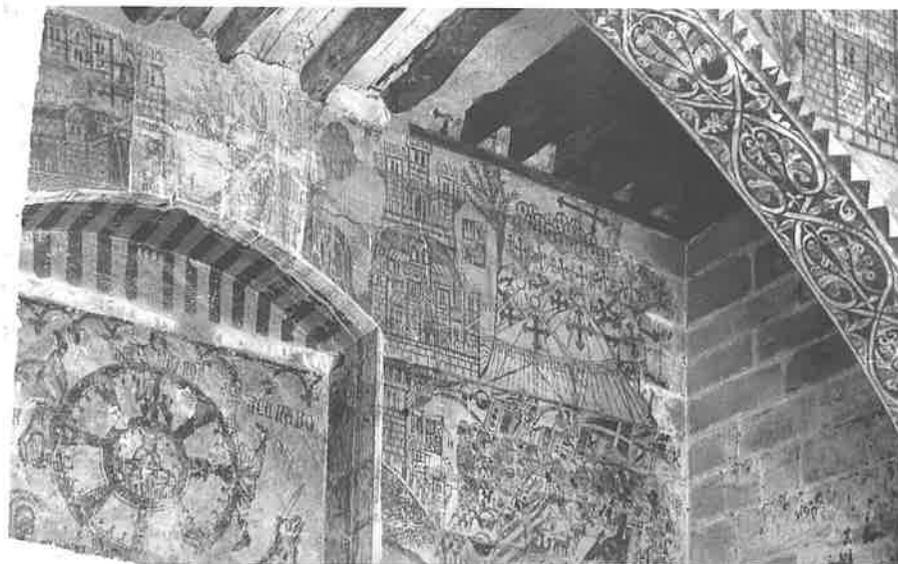


Fig. 25. Planta noble de la torre del Homenaje. Paramento sur. La Rueda de la Fortuna en su emplazamiento original (foto Archivo Mas).

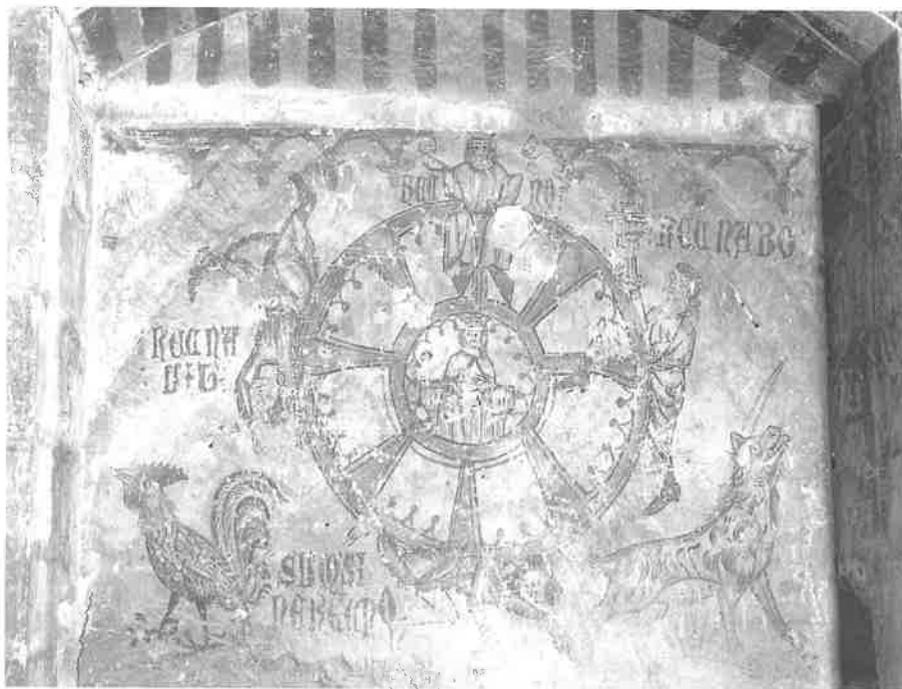


Fig. 26. Planta noble de la torre del Homenaje. Paramento sur. La Rueda de la Fortuna (foto Archivo Mas).

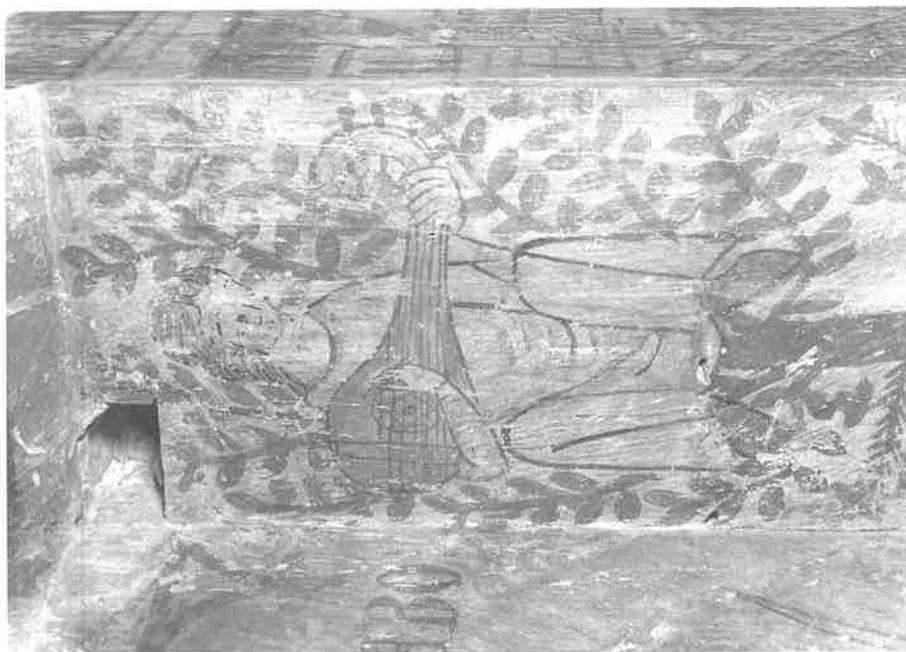


Fig. 28. Planta noble de la torre del Homenaje. Paramento sur. Intradós derecho del gran ventanal. Hoy en el Ayuntamiento de Alcañiz (foto Archivo Mas).



Fig. 27. Planta noble de la torre del Homenaje. Paramento sur. Intradós izquierdo del gran ventanal. Figura hoy desaparecida (foto Archivo Mas).

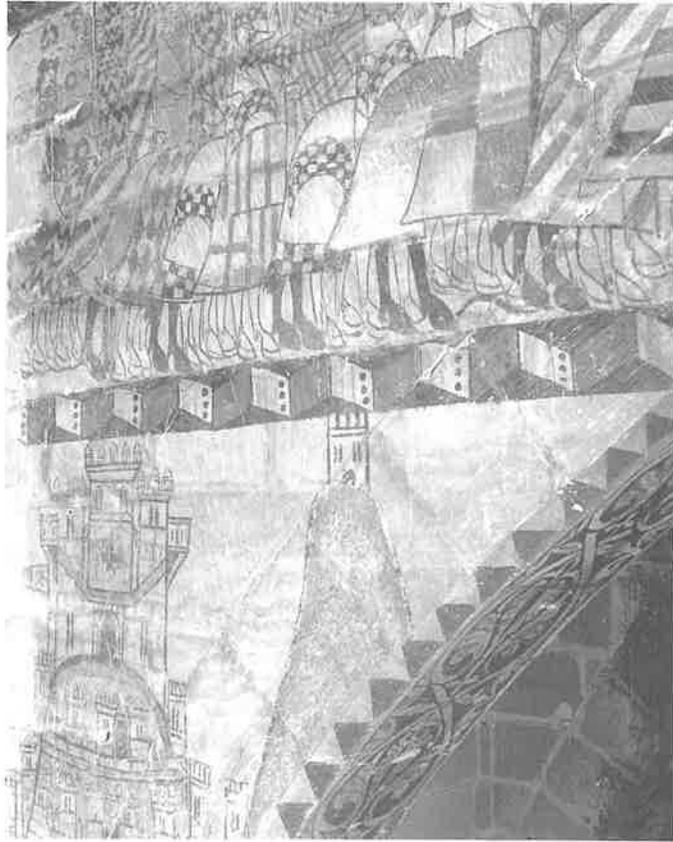


Fig. 29. Planta noble de la torre del Homenaje. Arco primero, cara sur. Desfile de caballeros y detalle de una ciudad (foto Archivo Mas).



Fig. 30. Planta noble de la torre del Homenaje. Arco primero, cara sur. Detalle del "abrazo" (foto Archivo Mas).



Fig. 31. Planta noble de la torre del Homenaje. Arco primero, cara norte. Vista general (foto autores).



Fig. 32. Planta noble de la torre del Homenaje. Arco primero, cara norte. Detalle de un delfín (foto autores).



Fig. 33. Planta noble de la torre del Homenaje. Arco primero, cara norte. Detalle de la entrada de las huestes a una ciudad. Quizás Valencia (foto autores),



Fig. 34. Planta noble de la torre del Homenaje. Arco primero, cara norte. Detalle de una ciudad, tal vez Valencia (foto autores).

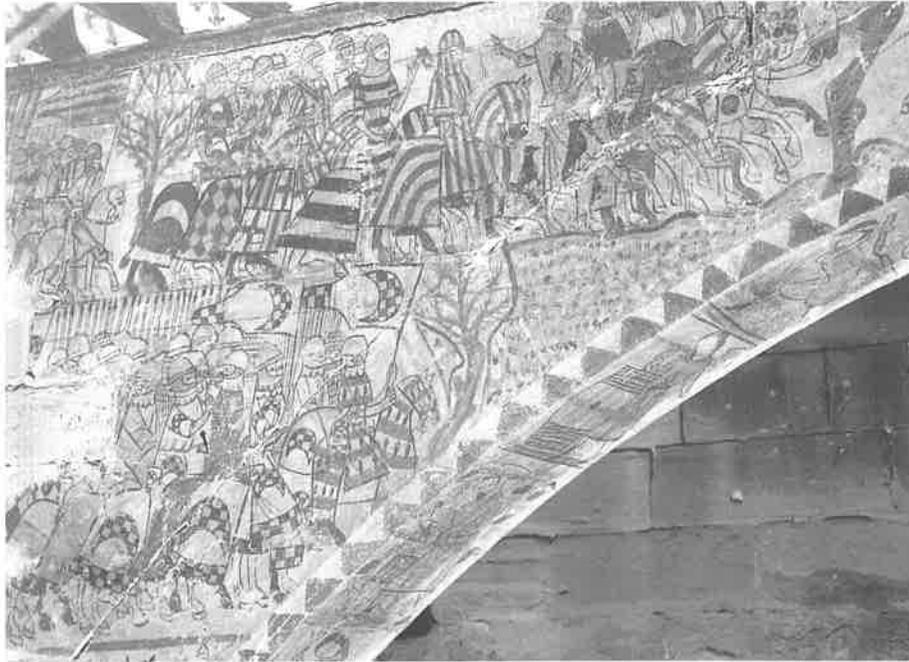


Fig. 35. Planta noble de la torre del Homenaje. Arco segundo, cara sur. Vista parcial del sector este (foto Archivo Mas).



Fig. 36. Planta noble de la torre del Homenaje. Arco segundo, cara sur. Núcleo principal (foto autores).

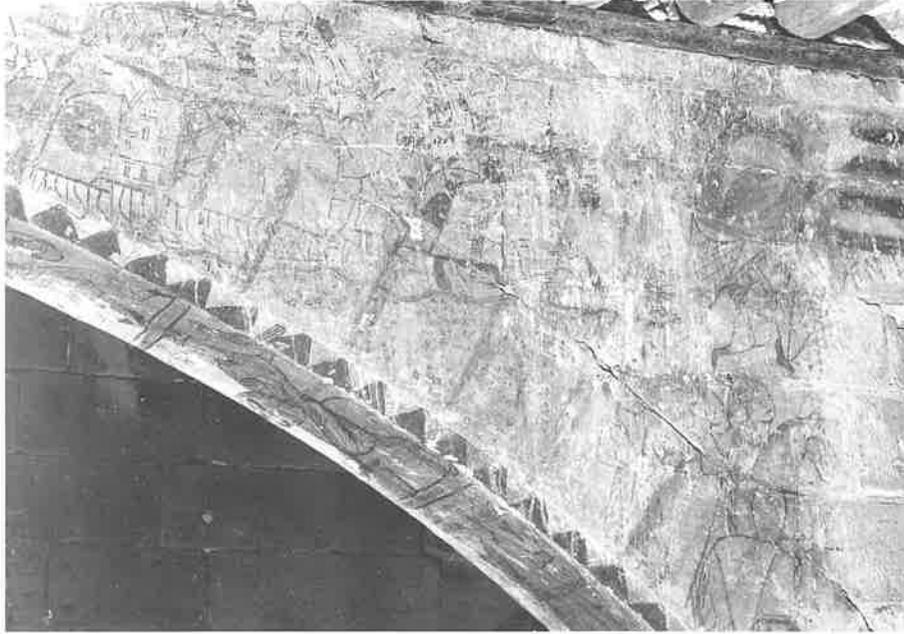


Fig. 37. Planta noble de la torre del Homenaje. Arco segundo, cara sur. Detalle del campamento (foto Archivo Mas).



Fig. 38. Planta noble de la torre del Homenaje. Intradós del arco segundo. El mensario. Vista general (foto Archivo Mas).



Fig. 39. Planta noble de la torre del Homenaje. El mensario. 1. De arriba abajo: junio, mayo y abril. 2. Agosto, septiembre y octubre. 3. Octubre, noviembre y diciembre (foto Archivo Mas).



Fig. 40. Planta noble de la torre del Homenaje. Muro oeste o de acceso. El "castillo del amor" (foto Archivo Mas).



Fig. 41. Planta noble de la torre del Homenaje. Muro oeste o de acceso. Detalle de las damas dolientes (foto autores).



Fig. 42. Claustro. Inscripción parietal de Ioanes Lapicida (foto autores).



Fig. 43. Claustro. Inscripción parietal sepulcral del comendador Garci López (foto autores).



Fig. 44. Uno de los numerosos *graffiti* medievales existentes en los muros de la fortaleza alcañizana (foto autores).