

DE BARCELONA A CÓRDOBA: EL *MESTRE* JOAN SAFONT
Y LA REVOLUCIÓN DEL GÓTICO FINAL EN ANDALUCÍA*

*FROM BARCELONA TO CÓRDOBA: MASTER JOAN SAFONT
AND THE LATE-GOTHIC REVOLUTION IN ANDALUCÍA*

ÁNGEL FUENTES ORTIZ

UNED - Universidad Complutense de Madrid
<http://orcid.org/0000-0002-0730-0757>

Resumen: Atendiendo a la documentación conservada, el presente artículo propone una nueva vía de penetración del gótico final en Andalucía a través de la figura del arquitecto barcelonés Joan Safont. La presencia documentada del destacado maestro catalán en las obras del monasterio jerónimo de Valparaíso en 1465 podría haber condicionado la revolución tardogótica en Córdoba al dejar su impronta, directa o indirectamente, sobre las diferentes edificaciones de una floreciente ciudad que demandaba nuevos modelos de representación arquitectónica.

Palabras clave: gótico final; arquitectura; Joan Safont; monasterio de San Jerónimo de Valparaíso; Córdoba; Barcelona; transmisión del saber técnico.

Abstract: Following a series of archival documents, this article presents a new reading of the early development of late-Gothic trends in Andalucía thanks to the presence of the master mason from Barcelona Joan Safont. Documents dating from 1465 prove that this renowned Catalan master was working in the Hieronymite monastery of Valparaíso. This suggests that Safont was the trigger behind the late-Gothic revolution in Córdoba as he might have left, directly or indirectly, his imprint on a series of buildings in this prosperous city, precisely at a moment when the elites were seeking new models of architectural representation.

Keywords: late-gothic; architecture; Joan Safont; monastery of San Jerónimo de Valparaíso; Córdoba; Barcelona; transmission of technical knowledge.

SUMARIO

1. La difusión del gótico final entre los reinos peninsulares.– 2. San Jerónimo de Valparaíso: un repertorio de singulares soluciones constructivas.– 3. La huella de los Safont en Córdoba. ¿Más allá del monasterio de Valparaíso?– 4. Bibliografía citada.

* Este trabajo se enmarca dentro de un contrato postdoctoral de recualificación Margarita Salas de la UCM, financiado por el Ministerio de Universidades con fondos Next Generation de la Unión Europea.

Citation / Cómo citar este artículo: Fuentes Ortiz, Ángel (2022), *De Barcelona a Córdoba: el mestre Joan Safont y la revolución del gótico final en Andalucía*, "Anuario de Estudios Medievales" 52/2, pp. 595-614. <https://doi.org/10.3989/aem.2022.52.2.06>

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1. LA DIFUSIÓN DEL GÓTICO FINAL ENTRE LOS REINOS PENINSULARES

Un goteo incesante de investigaciones surgidas en las últimas décadas ha venido a poner de manifiesto que el tránsito de arquitectos de primera fila entre la corona de Aragón y el resto de reinos peninsulares durante la primera mitad del cuatrocientos fue una práctica más frecuente de lo que se había estimado tradicionalmente. Por ejemplo, hoy sabemos que los maestros de origen nórdico establecidos en la corona de Aragón Carli Gauter e Ysambart se desplazaron hasta Sevilla para actuar como directores de la obra de la catedral hispalense entre 1410 y 1447¹. También que Pedro Jalopa, de procedencia septentrional y afincado en el alto Aragón, acudió a la llamada de Carlos III de Navarra para trabajar en la catedral de Pamplona en 1414, siendo además uno de los principales responsables de la edificación de la capilla de Álvaro de Luna en Toledo entre 1437 y 1442². De la misma manera se ha señalado que las primeras fases del monasterio de Santa María de la Victoria en Batalha (1415-1437) fueron trazadas por un constructor de posible origen catalán llamado *mestre* Huguet³. Todo ello parece apuntar hacia un especial aprecio de las élites peninsulares por el buen hacer de los maestros procedentes de los territorios septentrionales de la corona aragonesa, un gusto por las refinadas y novedosas formas extranjeras asimiladas del norte de Europa que aparece resumido perfectamente en las intenciones expresadas por el rey Juan I de Portugal a la hora de proyectar la famosa capilla de los Fundadores en el citado monasterio de Batalha:

chamou de longes terras os mais celebres architotos que se sabiaõ,
convocou de todas as partes officiaes de canteria destros e sabios,
convidou a uns com honras, a otros com grosos partidos, obrigou
a otros com todo junto⁴.

En concreto, se ha relacionado el especial interés de las élites castellanas por las formas del tardogótico –tan tempranamente arraigadas en algunos territorios de la corona de Aragón– con varias claves: desde la configuración de las identidades de la nueva nobleza Trastámara a través de la renovación de los modelos utilizados en sus promociones artísticas⁵, hasta la exhibición de los patrones del gótico final como prueba visual de la adhesión

¹ Jiménez Martín 2006, pp. 50-77.

² Yuste Galán 2004, pp. 291-300.

³ Guillouet 2010.

⁴ Sousa 1767, p. 620.

⁵ Kasl 2014, p. 1; Paulino Montero 2020; Fuentes Ortiz 2021.

a la fe cristiana por parte de los judíos conversos⁶. En todo caso, y aunque evidentemente no representase la única opción, parece que el aprecio por la vanguardia artística emanada de cortes como la de los duques de Borgoña se convirtió en una de las más frecuentes demostraciones del *vivre noblement* de la aristocracia castellana⁷.

Podría decirse que, en términos generales, durante la primera mitad del siglo XV las dinámicas de migración de los artistas peninsulares siguieron principalmente dos ejes de movimiento: el norte-sur y el este-oeste. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo los flujos transnacionales se volverán más complejos y acabarán rompiendo con dichos vectores. En este sentido, varios testimonios sugieren que Córdoba ejerció un papel más importante de lo estimado hasta la fecha dentro de este nuevo panorama artístico. Sabemos que el pintor cordobés Alfonso Rodríguez aparece documentado entre 1450 y 1466 en las cortes de Ferrara, Nápoles, Sicilia y Barcelona⁸. Lo mismo podría decirse del célebre Bartolomé Bermejo, cordobés que desarrolló prácticamente toda su carrera en la corona de Aragón⁹. Aún podemos encontrar a un *mestre Joan de Cordova...*, *mestre maior de les obres del senyor rey*, trabajando en las obras de la capilla de la *Llotja* de Valencia en 1484¹⁰.

Que Córdoba fue un centro emisor de maestros que dominaban lenguajes extranjeros durante la segunda mitad del cuatrocientos parece fuera de toda duda. Sin embargo, aún resta mucho por desentrañar en lo que respecta a la previa llegada de dichos lenguajes foráneos a territorio cordobés. Recientemente hemos puesto de manifiesto las probables conexiones del bruselense Egas Cueman con un relieve conservado en la mezquita-catedral (fig. 1), posiblemente encargado por el obispo Gonzalo de Illescas (†1464) en los últimos años de su vida¹¹. En esta línea, también debe advertirse que por aquellas fechas la asimilación de los modelos pictóricos flamencos por parte de los pintores locales había alcanzado altos niveles de refinamiento, como se desprende de la firma *pedro de córdova pi[n]tor* esbozada en el altar de la Anunciación (fig. 2) de la misma mezquita-catedral¹².

⁶ Jennings 2016.

⁷ De Clercq, *et al.* 2007.

⁸ Molina i Figueras 2001, pp. 519-528.

⁹ Ibáñez Fernández 2019, pp. 85-104.

¹⁰ Zaragoza y Gómez Ferrer han propuesto la identificación de Juan Guas para dicho maestro (2007, pp. 84-86).

¹¹ Fuentes Ortiz 2021, pp. 226-230.

¹² Gudiol Ricart 1955, p. 399; Fuentes Ortiz 2022.



Fig. 1. Atribuido a Egas Cueman. Imposición de la casulla a San Ildefonso. Mezquita-catedral de Córdoba.



Fig. 2. Pedro de Córdoba. *Anunciación con santos y donantes*. Mezquita-catedral de Córdoba.

Amén de lo expuesto anteriormente, no son demasiados los testimonios que conservamos acerca de la presencia de maestros foráneos en Córdoba durante las décadas centrales del siglo XV. Una presencia que debió ser, si no estrictamente necesaria, altamente plausible debido a la multitud de obras posteriores que demuestran no solo el conocimiento, sino un importante grado de comprensión de los complejos lenguajes del tardogótico. Siguiendo esta línea, queremos poner nuestro foco de interés sobre la llamativa evolución de la arquitectura cordobesa durante la segunda mitad del cuatrocientos. Una arquitectura que presenta ciertas singularidades frente a otros importantes centros responsables de la renovación del gótico en Andalucía.

Hasta la fecha, las originales trazas utilizadas en el monasterio jerónimo de Valparaíso, situado a las afueras de la ciudad de Córdoba, han sido invocadas por la historiografía como fundamentales a la hora de establecer la genealogía del último gótico cordobés. Aún hoy resulta evidente que de ellas beben gran parte de los monumentos tardogóticos más destacados de la urbe, entre ellos la iglesia de San Andrés, el monasterio de Santa Marta, el hospital de San Sebastián o la nave de Villaviciosa de la mezquita-catedral. Las palabras de la profesora M.^a Ángeles Jordano resumen perfectamente el ambiente de ebullición constructiva en la Córdoba de la segunda mitad del siglo XV cuando señala que el taller formado en el monasterio de San Jerónimo de Valparaíso *marcará toda una época en la arquitectura cordobesa*¹³. Pese a todo, la extraordinaria particularidad de algunas de las soluciones presentes en los edificios citados frente a la arquitectura castellana de su tiempo no ha encontrado hasta la fecha una explicación satisfactoria más allá de una genérica adscripción a modelos toledanos¹⁴, o su arbitraria atribución a la genialidad de un jovencísimo Hernán Ruiz o de su maestro Gonzalo Rodríguez¹⁵ –ninguno de los cuales ha podido ser documentado ni en las obras del cenobio jerónimo ni en las de aquellas que lo emulan–. La hipótesis que se desarrollará a continuación pretende arrojar algo de luz sobre esta cuestión al revelar la vinculación del taller del monasterio de Valparaíso, no con ningún miembro de la saga de los Hernán Ruiz sino, sorprendentemente, con uno de los arquitectos catalanes más aventajados de su época: el *mestre* barcelonés Joan Safont.

2. SAN JERÓNIMO DE VALPARAÍSO:

UN REPERTORIO DE SINGULARES SOLUCIONES CONSTRUCTIVAS

El monasterio de San Jerónimo de Valparaíso fue instituido en 1405 como una entidad estrechamente ligada a la poderosa familia de los Fernández

¹³ Jordano Barbudo 1996, p. 178.

¹⁴ *Ibidem*, p. 194.

¹⁵ Gimena Córdoba 2014, pp. 231-242.

de Córdoba¹⁶. No en vano, la leyenda de su fundación unía el destino del cenobio al de la milagrosa curación de un niño, Pedro de Solier, hijo segundón de Diego Fernández de Córdoba que a la postre reconstruiría el monasterio dándole la forma que hoy contemplamos. La turbulenta vida de Pedro de Solier ha sido recientemente desempolvada por Manuel Nieto Cumplido. Esta nos habla de un personaje culto y polifacético cuya carrera quedó truncada por los violentos juegos de poder derivados de la guerra civil entre Enrique IV y su hermanastro Alfonso. Pedro estudió en las universidades de Salamanca y Bolonia y, posteriormente, en la curia romana donde alcanzaría el título de doctor. Obtuvo la dignidad de arcediano de Castro en 1442 y finalmente fue elegido obispo por el cabildo cordobés tras la muerte de Gonzalo de Illescas en 1464. Sin embargo, el prelado ocuparía durante poco tiempo su puesto de mando en la catedral debido a una serie de destierros temporales que, en la práctica, convertirían al monasterio de Valparaíso en su sede de operaciones¹⁷.

Es posible determinar que al acceder Pedro de Solier al episcopado cordobés las obras del nuevo templo del monasterio de Valparaíso se hallaban ya muy avanzadas¹⁸. Por tanto, a la campaña edilicia del obispo (1464-1476) se deberían el abovedamiento del templo –probablemente también la construcción de su portada– y el levantamiento de una panda del claustro (fig. 3)¹⁹. Amén del patrocinio del prelado, quizá el dato más interesante con respecto a dicha empresa sea el hecho de que el 16 de mayo de 1465 se mencionase como testigos de una donación para sufragar las obras al cantero *Juan López, hijo de Lope de Ybarra y a Juan Safant, cantero, natural de Barcelona*²⁰. El hecho de que estos dos arquitectos aparezcan reflejados en un documento tan significativo como testigos, y *estantes en dicho monasterio*, nos habla de que su papel dentro del proceso constructivo de Valparaíso probablemente fue la de maestros de obras²¹. Aunque la presencia de un maestro cantero de origen

¹⁶ Gracia Boix, 1977, p. 129.

¹⁷ Nieto Cumplido 2012, pp. 59-82.

¹⁸ El prior Alonso de Baena (1451-1455) había comenzado “la iglesia nueva y abrió sus cimientos, poniendo él la primera piedra”. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Clero, código 233-B, f. 17. En 1464 la iglesia se hallaba “en grand parte ençimada”. Archivo Capitular de Córdoba (en adelante ACC), Obras pías, 191, n.º 21. Cf. Nieto Cumplido 2012, p. 139.

¹⁹ “Dio dineros con que se cubrió la iglesia y dio mucha madera para hacer los andamios. Hizonos a su costa el primer lienzo del claustro que fue el que está pegado a la iglesia y comenzó a hacer los otros dos lienzos y si no muriera tan presto, tenía voluntad de acabar toda la obra”. ACC, Órdenes Religiosas, San Jerónimo, caja 15. Cf. Nieto Cumplido 2012, p. 139. Sabemos que en 1459 ya se estaba labrando la sillería del coro para la comunidad. Gómez Navarro 2014, p. 443.

²⁰ ACC, Órdenes Religiosas, San Jerónimo, n.º 27, 2. Casas por parroquias, n.º 60. Cf. Nieto Cumplido 2012, p. 139.

²¹ Cabe señalar la posible relación entre Juan López, hijo de Lope de Ybarra, y la saga de los Ybarra, canteros vascos itinerantes presentes en el reino de Valencia durante la segunda mitad del siglo XV. Sobre dicha saga, véase Serra Desfilis 2014, pp. 15-18.

barcelonés en las obras del monasterio cordobés ya había sido advertida por algunos autores²², creo que es posible afirmar que hasta la fecha esta no había sido ponderada adecuadamente. Esto se debe a que, en realidad, dicha estancia podría servir para explicar ciertas singularidades que aparecen entre las soluciones arquitectónicas utilizadas en el cenobio y que supondrían, además, una nueva y desconocida vía de penetración del tardogótico en Andalucía.



Fig. 3. Claustro principal del monasterio de Valparaíso. Córdoba.

En primer lugar, cabe poner la vista sobre la notable estereotomía del claustro de Valparaíso, la cual puede apreciarse especialmente en sus portadas y en la configuración de sus arquerías (fig. 4). Estas últimas en concreto presentan una singular tipología de nervios que descansan directamente sobre pilares de base redondeada en vez de sobre capiteles. Una peculiar forma de trabajar las nervaduras que encuentra su origen en ciertas obras del *Midi* francés como la catedral de Narbona o la *Chaise Dieu* de Auvernia, y que desde allí pasará a territorio catalán donde podemos observarla en lugares como el encuentro entre los arcos y los pilares del claustro de la colegiata de *Sant Pere d'Ager*²³. También se trata de una tipología de enjarje que fue utilizada por el célebre arquitecto Marc Safont, por ejemplo, en el claustro del palacio de la *Generalitat* de Barcelona (fig. 4).

²² Jordano Barbudo 1992, vol. II, p. 157; Nieto Cumplido 2012, p. 139.

²³ Sobre los intercambios arquitectónicos entre Cataluña y el Midi francés, véase Domenge i Mesquida 2003, pp. 342-347; 2019, pp. 159-180.



Fig. 4. Izq. Dos detalles del claustro del monasterio de Valparaíso. Córdoba. Dcha. Marc Safont. Detalle del patio de la *Generalitat* de Barcelona.

Quizá el elemento más llamativo del conjunto, en cuanto a pericia tecnológica se refiere, lo constituya la propia portada del templo. De cronología controvertida²⁴, esta presenta singularidades tales como una considerable esbeltez o la presencia de nervios entrecruzados y columnas entorchadas (fig. 5). Sin tratarse de una tipología exclusiva de la corona de Aragón, lo cierto es que la portada conformada por un arco apuntado de poca luz, terminada en gablete y flanqueada por dos altos pináculos fue paradigmática de la arquitectura catalana y mediterránea, al menos desde su utilización en la puerta de Santa Eulalia de la catedral barcelonesa en 1431. Se trataría este de un modelo que hoy sabemos que gozó de tanto éxito que se constituyó en todo un prototipo dentro de la arquitectura de su tiempo. Autores como Joan Domenge y Jacobo Vidal han demostrado que, en una fecha tan avanzada como 1542, aún se pidió al maestro Bernat Salvador que hiciese un nuevo portal para Santa María del Mar siguiendo los modelos de la portada de Santa Eulalia²⁵. Pero aún más interesante resulta que, de nuevo, el maestro Marc Safont también utilizase este tipo de vano esbelto y decorado,

²⁴ Mientras algunos autores, citando una supuesta inscripción que sólo pudo ser vista por Ramírez de Arellano, datan la portada en 1510, otros autores la estiman una obra del último tercio del siglo XV. Jordano Barbudo 1996, p. 194.

²⁵ Señalan al respecto Joan Domenge y Jacobo Vidal que en 1542 aún se pide al maestro Bernat Salvador que haga un nuevo portal en Santa María del Mar siguiendo los modelos de la portada de Santa Eulalia (1431), más de cien años después de su construcción. Domenge i Mesquida, Vidal Franquet 2018, p. 94.

tal y como puede comprobarse en la capilla de *Sant Jordi* del palacio de la *Generalitat* (fig. 5). Finalmente, aunque de manera anecdótica, no deja de llamar la atención que el único elemento figurativo representado en la portada de la iglesia de Valparaíso, coronando la serie de arquivoltas, sea un murciélago (fig. 6). Se trata de una representación que desde luego formaba parte habitual del imaginario visual de los arquitectos de catalanes ya que era utilizada sistemáticamente en las cimbras del rey de Aragón y, por tanto, también fue esculpida rematando las fachadas de diversos edificios áulicos como la capilla de *Sant Jordi* en el monasterio de Poblet. Como se apuntaba anteriormente, la presencia en Valparaíso de avanzadas soluciones técnicas que eran ciertamente infrecuentes en Castilla, pero bien conocidas por algunos maestros catalanes de la época, me ha llevado a plantear que tras nuestro “Juan Safant” se encontrase ni más ni menos que una castellanización del nombre del arquitecto barcelonés Joan Safont.



Fig. 5. Izq. Portada de la iglesia del monasterio de Valparaíso. Córdoba.
Dcha. Marc Safont. Portada de la capilla de *Sant Jordi* en el palacio
de la *Generalitat* de Barcelona.



Fig. 6. Murciélago coronando la portada del monasterio de Valparaíso.

A pesar de la densa bruma que envuelve su biografía, los datos que conocemos sitúan a Joan Safont como uno de los más notables constructores de la arquitectura catalana del cuatrocientos. Sus primeros pasos tuvieron lugar en el taller de su propio padre, Marc Safont, uno de los principales introductores de las formas flamígeras en Cataluña junto a *mestres* como Carlí y Rotlí Gauter o Arnau Bargués, y el constructor que monopolizaría todos los grandes encargos de su época: desde la Seu de Lleida y la *Llotja de Mar* de Barcelona a los palacios de la *Generalitat* de Barcelona y Perpiñán. Tras la muerte de su padre, en 1458, Joan Safont se haría cargo de dirigir el exitoso taller familiar en el que hasta pocos años antes había sido un momento de especial bonanza económica para Cataluña. En realidad, padre e hijo ya habían trabajado juntos desde 1437 en diversas obras, de entre las que destacaría el encargo conjunto de la *Llotja* de Barcelona entre (1452-1453)²⁶. Sin embargo, al igual que su padre, Joan Safont no centró sus esfuerzos únicamente en el sector de la construcción. Este también dedicaría gran parte de su tiempo a la trata de esclavos y otras actividades económicas y comerciales²⁷. Es necesario precisar que el conocimiento de la vida de Joan Safont se ha visto entorpecido por la presencia de otros miembros en su familia que compartían su mismo nombre, entre ellos su tío, varios primos e incluso su propio hijo, aunque tal y

²⁶ Carbonell i Buades 2003, p. 216.

²⁷ *Ibidem*, p. 209.

como señala Mariá Carbonell este último en ocasiones aparecerá en los documentos bajo el nombre de “Joan Font”²⁸.

De lo que no cabe duda es de que al poco de heredar el taller familiar en 1458 Joan Safont –que había llegado a alcanzar los cargos de maestro de obras de la *Generalitat* y la *Llotja de Mar*²⁹– tuvo que enfrentarse a un periodo de guerra civil y depresión económica que retrasaría o paralizaría las obras en la Ciudad Condal durante los siguientes diez años³⁰. Es probablemente debido a ello por lo que no dispongamos de datos que corroboren su presencia en Barcelona entre 1460 y 1467³¹, momento este último en el que el maestro reaparece ejecutando *certes obres* en el claustro del convento de *Sant Agustí Vell* de Barcelona (fig. 7)³².

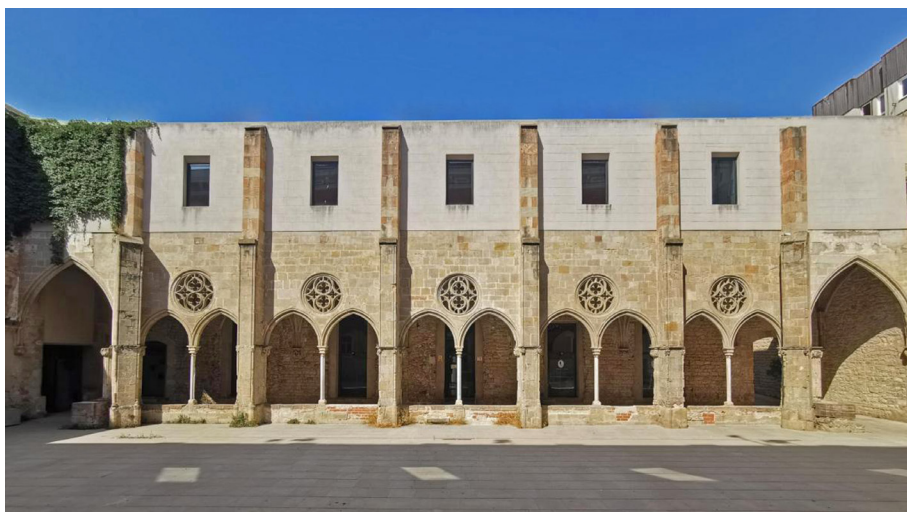


Fig. 7. Ruinas del claustro del convento de *Sant Agustí Vell* en Barcelona.

Si tenemos en cuenta que Joan Safont fue un sagaz empresario, propietario además de un prestigioso y amplio taller en la Ciudad Condal, cabría preguntarse sobre las posibles circunstancias de su traslado a Córdoba entre 1460 y 1464. ¿Acudiría al monasterio sólo o en compañía de algún miembro

²⁸ Carbonell i Buades 2008, p. 130.

²⁹ Bernaus Vidal 2011, pp. 295-328.

³⁰ Carbonell i Buades 2008, p. 120.

³¹ Tan sólo conocemos que en 1461 Marc Safont, familiar de Joan, aparece como fiador de este para restituir las soldadas cobradas al servicio del Principado. ACA, Generalitat, v. N-477, Manual comú, 1458-1460, f. 183v. Cf. Carbonell i Buades 2003, p. 220, nota 51.

³² *Ibidem*, p. 203, nota 63.

de confianza de su taller, entre los que se encontraba su propio hijo Joan Font?, ¿se trataría de una larga estancia de ida y vuelta, o por el contrario de varios desplazamientos a lo largo del tiempo realizados en calidad de supervisor de obras? Por el momento parece imposible encontrar una respuesta certera a estas cuestiones. Pero como se adelantaba más arriba, aun no pudiendo precisar en el tiempo la duración de la estadía del arquitecto barcelonés en tierras cordobesas, su presencia documentada en las obras del claustro y de la iglesia de Valparaíso en 1464 podría ayudarnos a explicar ciertas singularidades que se observan entre las elecciones artísticas del cenobio. No en vano se trataría de técnicas y modelos que, como hemos visto, se venían utilizando en el taller familiar al menos desde tiempos del célebre Marc Safont.

En todo caso debe hacerse hincapié en que la presencia en Valparaíso del maestro barcelonés Joan Safont se produjo al mismo tiempo que el obispo Pedro de Solier estaba reconfigurando dicho monasterio con vistas a dignificar la memoria de su turbulento episcopado³³. Aunque no podemos descartar que durante su periplo italiano Pedro de Solier visitase la Ciudad Condal y llegase a conocer la obra de los Safont, parece más razonable poner el foco sobre el papel que pudieron jugar al respecto los capítulos generales de la Orden Jerónima celebrados en el monasterio de San Bartolomé de Lupiana³⁴. Unas reuniones trienales en las que se daban cita los priores de todos los monasterios jerónimos de Castilla y Aragón para debatir ideas y dar forma a las leyes que debían regir la caótica superestructura de la Orden Jerónima. Probablemente en ellas, tal y como sugiere Nieto Cumplido, habría intercambios de ideas y pareceres en cuanto a la arquitectura de los monasterios en proceso de construcción³⁵. Cabe señalar aquí que, en aquel momento, además de Valparaíso, aún se encontraban terminando sus edificios principales los dos grandes monasterios jerónimos de Barcelona, *Sant Jeroni de la Vall d'Hebrón* y *Sant Jeroni de la Murtra*³⁶.

No parece casual que, en este sentido, se le pagasen seis libras en 1484 a *Joan Çafont, mestre de cases* por la tarea especializada de construir en La Murtra una esquina del claustro con su arbotante (fig. 8)³⁷. Un trabajo que podría haber sido proyectado por nuestro Joan Safont, a pesar de que por entonces debía ser una persona de edad avanzada. Sí parece seguro que su hijo Joan Font ya le habría sucedido como constructor en las obras de La Murtra

³³ Fuentes Ortiz 2021, pp. 276-277.

³⁴ Vizuete Mendoza 1988, p. 122

³⁵ Nieto Cumplido 2012, p. 143.

³⁶ Carbonell i Buades 2008, pp. 127-128.

³⁷ Díaz Martí 2012, p. 48.

en 1491³⁸. En cualquier caso, la presencia documentada de los Safont en el monasterio barcelonés nos sirve para establecer una conexión más entre la familia de constructores barceloneses y la Orden de San Jerónimo, responsable última del monasterio cordobés.



Fig. 8. Joan Safont. Arbotante en el claustro del monasterio de la Murtra en Barcelona.

3. LA HUELLA DE LOS SAFONT EN CÓRDOBA. ¿MÁS ALLÁ DEL MONASTERIO DE VALPARAÍSO?

Como se señaló al principio, gran parte de los edificios más importantes de finales del cuatrocientos en Córdoba bebieron sin disimulo de los patrones esbozados previamente en el taller de canteros del monasterio de Valparaíso. No en vano, tal y como subraya Amadeo Serra, *en la baja Edad Media, las canterías de grandes obras son también un ambiente propicio para la circulación de las técnicas*, y además dichas obras:

cuentan con una concentración de medios materiales y humanos que puede mantenerse a corto o medio plazo, propiciando la puesta a punto de técnicas (...), así como la formación de varias promociones de artífices³⁹.

³⁸ Carbonell i Buades 2008, p. 127.

³⁹ Serra Desfilis 2012, p. 177.

En otras palabras, podría decirse que la huella de un maestro de entidad sería suficiente para dejar una fuerte impronta no solo en el saber técnico de su momento, sino también en el de generaciones sucesivas.

En este sentido, no debe sorprender que algunas fachadas cordobesas de finales del siglo XV y principios del siguiente incorporen ciertos ecos visuales de la portada del cenobio patrocinado por Pedro de Solier⁴⁰. Este parece ser el caso de la portada del monasterio de Santa Marta (fig. 9), terminada probablemente en los últimos años del siglo XV o los primeros años del siglo XVI por iniciativa de Diego Fernández de Córdoba⁴¹. Se ha señalado que en dicha portada podrían haber intervenido Gonzalo Rodríguez, o incluso un joven Hernán Ruiz I, basándose en que este último había declarado en su testamento su voluntad de ser enterrado allí junto a su padre⁴². Sin embargo, hasta la fecha, ningún registro documental ha podido avalar tal hipótesis. Lo que sí parece indudable es la deuda formal de la portada de Santa Marta para con la del monasterio de Valparaíso, algo que también parece suceder con la más tardía fachada del hospital de San Sebastián en la misma ciudad de Córdoba (fig. 9)⁴³.



Fig. 9. De izquierda a derecha: portadas del monasterio jerónimo de Santa Marta, del hospital de San Sebastián y de la iglesia de San Andrés en Córdoba.

Más allá de la participación o no de Gonzalo Rodríguez en las obras anteriores, resulta especialmente interesante para nosotros otra traza destinada

⁴⁰ Gimena Córdoba 2014, pp. 55-87.

⁴¹ Jordano Barbudo 1992, vol. III, pp. 276-277.

⁴² *Ibidem*, pp. 277-278.

⁴³ *Ibidem*, pp. 181-193.

a una puerta, en este caso la de la iglesia de San Andrés (fig. 9), la cual sería ejecutada no mucho después de 1489 bajo el auspicio del obispo Íñigo Manrique (1486-1496). Un proyecto que, además de encontrar similitudes en el de Valparaíso –tanto en tracerías como en molduras–, probablemente compartiría maestros con la obra de la nave de Villaviciosa en la catedral cordobesa⁴⁴.



Fig. 10. Izq. Capilla real de Santa Ágata en Barcelona.
Dcha. Nave de Villaviciosa en la mezquita-catedral de Córdoba.

Retomando la idea anterior, se ha subrayado que ciertas soluciones que pueden observarse en la nave de Villaviciosa (fig. 10), especialmente en sus pilares y arcos formeros del lado de la epístola, son exactamente las mismas ejecutadas años antes en el claustro del monasterio de San Jerónimo⁴⁵. Tampoco ha pasado desapercibida la singularidad del cerramiento de dicha nave mediante una cubierta de arcos diafragma, la cual ha sido considerada un *unicum* dentro de la arquitectura bajomedieval andaluza⁴⁶. Hoy sabemos que la obra de la nave de Villaviciosa se debió a una iniciativa del citado obispo Íñigo Manrique, quien deseaba dotar a la abarrotada catedral de un espacio ordenado y suntuoso

⁴⁴ *Ibidem*, vol. II, p. 295.

⁴⁵ Jordano Barbudo 1996, p. 199.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 200.

para la liturgia. Edificada hacia 1489 y calificada en su tiempo de “obra tudesca”, la nueva construcción fue muy probablemente patrocinada y supervisada por los propios Reyes Católicos durante su estancia en Córdoba⁴⁷. No podemos olvidar en este sentido que dicha nave servía de prolongación natural de la Capilla Real, lugar que acogía los enterramientos de Fernando IV y Alfonso XI. Al mismo obispo Manrique debemos también el proyecto del pintoresco campanario de la iglesia de San Martín de la Villa en la misma ciudad (fig. 11). Una torre fechada en 1496 y dotada de singular planta octogonal –de nuevo excepcional en territorio castellano–, que incluía en sus muros una potente advertencia visual a los aristócratas vecinos en forma de esculturas grotescas y sendas inscripciones con los lemas *patientia* y *obedientia*⁴⁸.



Fig. 11. Torre de la iglesia de San Nicolás de la Villa, Córdoba.

⁴⁷ Los escudos de los monarcas fueron colocados junto a los del obispo en algunos de sus arcos. Jordano Barbudo 2018, pp. 384-385.

⁴⁸ El último cuerpo de campanas fue levantado tras el Terremoto de Lisboa de 1755. Señala Jordano Barbudo que las inscripciones fueron proyectadas como respuesta a las quejas por parte de los Fernández de Córdoba, debido a que la torre limitaba la notoriedad de sus cercanas casas. *Ibidem*, pp. 396-397.

Ya hemos visto como la portada de Valparaíso presentaba sugerentes afinidades con otras obras catalanas de la época. Siguiendo esta misma línea de pensamiento, puede establecerse sin temor a equívoco que las cubiertas de arcos diafragma utilizadas en la nave de Villaviciosa supusieron una constante en la arquitectura bajomedieval de la corona de Aragón al menos desde el siglo XIII. Aún pueden observarse extraordinarios ejemplos en el *Saló de Cent* o en la *Capella Reial de Santa Àgata* de Barcelona (fig. 10), edificios que sin duda fueron conocidos por los Safont y su taller⁴⁹. El caso de la capilla de Santa Àgata (1302) resulta especialmente sugestivo debido a que su aspecto había sido redignificado en 1465 por orden de Pedro de Portugal mediante diversas labores que incluían el repinte de toda su techumbre a manos del maestro andaluz Alfonso de Córdoba⁵⁰. De igual manera, los campanarios de planta octogonal fueron tremendamente infrecuentes en la corona de Castilla, si bien, tal como señala la profesora Jordano Barbudo para el caso de San Nicolás, estos fueron tradicionalmente utilizados en el paisaje monumental de la Corona de Aragón⁵¹, y especialmente en la Barcelona medieval.

Llegados a este punto, y valorando en su conjunto los ejemplos expuestos hasta ahora, creo oportuno presentar la hipótesis de que la presencia de Joan Safont en Valparaíso durante la segunda mitad del siglo XV pudo condicionar significativamente la revolución del gótico final en Córdoba a través de la importación de algunas fórmulas representativas de la arquitectura catalana de su tiempo, unas fórmulas que probablemente se mantendrían en el imaginario de los maestros locales durante décadas. Se trataría este de un vector de transmisión del conocimiento técnico entre las coronas de Aragón y Castilla que habría pasado prácticamente desapercibido hasta la fecha. Un modelo que, además, desafiaría las convenciones tradicionales sobre centros y periferias establecidas para explicar la difusión y la recepción del último gótico en la península ibérica.

Para concluir, me gustaría traer a colación un último dato que ayudaría a afianzar la hipótesis que se propone en el presente trabajo. En las postrimerías del siglo XV, al menos un cuarto de siglo después de la presencia documentada de Joan Safont en Valparaíso, otro maestro constructor catalán acudía *para evacuar consultas* con el rey Fernando el Católico en Córdoba⁵². Dicho arquitecto no era otro que Joan Font, el hijo y heredero del taller de Joan Safont. ¿Serviría su desplazamiento hasta la Ciudad Califal

⁴⁹ Sobre las cubiertas de arcos diafragma en la corona de Aragón, véase Zaragoza Catalán 2003, pp. 105-192. Sobre las diversas condiciones tenidas en consideración en la corona de Aragón a la hora de optar por una techumbre de madera frente a la piedra, véase Domenge i Mesquida, Vidal Franquet 2013, pp. 9-46.

⁵⁰ Pallejà 1922, p. 402.

⁵¹ Jordano Barbudo 1992, vol. II, pp. 178-181.

⁵² Carbonell i Buades 2008, p. 130.

para supervisar algún proyecto derivado del taller que su padre pudo formar años antes en Valparaíso?, ¿quizá alguna consulta técnica sobre alguna de las obras que se estaban desarrollando bajo el auspicio del obispo Íñigo Manrique como la nave de Villaviciosa? A fin de cuentas, parece muy probable que el monasterio reconstruido por el obispo Pedro de Solier con la participación de Joan Safont se constituyese en avanzadilla de una serie de destacadas construcciones en Córdoba. Unas edificaciones que, ya fuese de la mano de algún maestro de la saga de los Hernán Ruiz o no, por primera vez se hacían eco de los nuevos lenguajes artísticos que en la corona de Aragón y en gran parte de Castilla ya atendían a las nuevas necesidades de representación de la sociedad de su tiempo.

4. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bernaus Vidal, Magda (2011), *La capella de la Llotja dels mercaders de Barcelona: "ab senyals reyls, e de la Lotge, e de Muncade"*, en Terés i Tomás, M.^a Rosa, *Capitula facta et firmata, inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona, Cossetània, pp. 295-328.
- Carbonell i Buades, Marià (2003), *Marc Safont (ca. 1385-1458) en l'arquitectura barcelonina del segle XV. Documents per a un esbós biogràfic*, "Estudis històrics i documents dels arxius de protocols" 21, pp. 181-226.
- Carbonell i Buades, Marià (2008), *De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivència de la arquitectura gòtica en Catalunya*, "Artigrama" 23, pp. 97-148.
- De Clercq, Wim; Dumolyn, Jan; Haemers, Jelle (2007), "Vivre Noblement": *Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders*, "The Journal of Interdisciplinary History" 38, pp. 1-31.
- Díaz Martí, Carles (2012), *Un fragment del llibre de despeses del procurador de Sant Jeroni de la Murtra (segle XV)*, "Carrer dels Arbres. Revista anual del Museu de Badalona" 22, pp. 23-54.
- Domenge i Mesquida, Joan (2003), *Els intercanvis amb el migdia de França*, en Pladevall i Font, Antoni, *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pp. 342-347.
- Domenge i Mesquida, Joan (2019), *La Chaise-Dieu y la arquitectura gòtica catalana del siglo XIV: algunas confluencias*, en Constantini, Frédérique-Anne, *La Chaise-Dieu. Communauté monastique et congrégation (XI^e siècle-fin de l'Ancien Régime)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 159-180.

- Domenge i Mesquida, Joan; Vidal Franquet, Jacobo (2013), *Construir i decorar un teginat: del document a l'obra*, "Quaderns del MEV" 6, pp. 9-46.
- Domenge i Mesquida, Joan; Vidal Franquet, Jacobo (2018), *Santa María del Mar*, Barcelona, Fundació Uriach.
- Fuentes Ortiz, Ángel (2017), *La Capilla de Gonzalo de Illescas en el Monasterio de Guadalupe: un proyecto de Egas Cueman recuperado*, "Archivo Español de Arte" 358, pp. 107-124.
- Fuentes Ortiz, Ángel (2021), *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*, Madrid, La Ergástula.
- Fuentes Ortiz, Ángel (2022), *Cultura material e inmaterial en torno al Corpus Christi en el retablo de La Encarnación de Pedro de Córdoba (1475)*, en Calvo Capilla, Susana, *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de exclusión y olvido*, Madrid, La Ergástula (en prensa).
- Gimena Córdoba, Pilar (2014), *Forma, espacio y estructura en la transición al renacimiento cordobés. Tradición e innovación en la arquitectura de Hernán Ruiz "El Viejo" (h. 1479-1547)*, Sevilla, Universidad de Sevilla (tesis doctoral).
- Gómez Navarro, Soledad (2014), *Mirando al cielo sin dejar el suelo: los Jerónimos cordobeses de Valparaíso en el Antiguo Régimen. Estudio preliminar y edición crítica del libro "Protocolo" de la Comunidad*, Madrid, Visión Libros.
- Gracia Boix, Rafael (1977), *El real monasterio de san Jerónimo de Valparaíso en Córdoba*, Córdoba, Real Academia de Córdoba.
- Gudiol Ricart, José (1955), *Pintura gótica, volumen 9 de Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra.
- Guillouët, Jean-Marie (2010), *Le portail de Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal) ou l'art européen à ses confins*, "Revue de l'art" 168, pp. 31-44.
- Ibáñez Fernández, Javier (2019), *Bartolomé de Cárdenas, alias el Bermejo, en Aragón. Una nueva perspectiva*, en Molina i Figueras, Joan, *Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo del Prado, pp. 85-104.
- Jennings, Nicola (2016), *The Chapel of Contador Saldaña at Santa Clara de Tordesillas and the Fashioning of a Noble Identity by an Early Fifteenth-Century Converso*, "Hispanic Research Journal" 17, pp. 363-383.
- Jiménez Martín, Alfonso (2006), *La catedral gótica de Sevilla: fundación y fábrica de la obra*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- Jordano Barbudo, M.^a Ángeles (1992), *Arquitectura medieval cristiana de Córdoba*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).

- Jordano Barbudo, M.^a Ángeles (1996), *Arquitectura medieval cristiana de Córdoba: desde la reconquista al inicio del Renacimiento*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- Jordano Barbudo, M.^a Ángeles (2018), *El mecenazgo del obispo don Íñigo Manrique en Córdoba (1486-1496)*, en Herráez Ortega, M.^a Victoria; Cosmen, María C.; Teijeira Pablos, M.^a Dolores; Moráis Morán, José A. (coords.), *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, Berna, Peter Lang, pp. 377-401.
- Kasl, Ronda (2014), *The Making of Hispano-Flemish Style Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castile*, Londres, Brepols.
- Molina i Figueras, Joan (2001), *Las rutas mediterráneas de Alfonso Rodríguez, pintor y miniaturista de corte*, en *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 519-528.
- Pallejà, Josep (1922), *Lo retaule del Conestable, obra de Jaume Huguet (1464)*, “Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona” 77, pp. 397-404.
- Paulino Montero, Elena (2020), *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajo-medieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Ándalus y Europa*, Madrid, La Ergástula.
- Serra Desfilis, Amadeo (2012), *Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV*, “Anales de Historia del Arte” 22, pp. 163-196.
- Serra Desfilis, Amadeo (2014), *A través de la frontera. Los maestros de Castilla y la arquitectura tardogótica en Valencia*, en Navarro Fajardo, Juan C., *Bóvedas valencianas. Arquitecturas ideales, reales y virtuales en época medieval y moderna*, Valencia, Universitat Politècnica de València, pp. 10-33.
- Sousa, Luis de (1767), *Historia de S. Domingos Particular do Reino e conquistas de Portugal*, vol. I, Lisboa, Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo.
- Vizueté Mendoza, Juan C. (1988), *Guadalupe: un monasterio jerónimo (1389-1440)*, Madrid, Antiqua et Medievalia.
- Yuste Galán, Amalia (2004), *La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, Maestro de los Luna*, “Archivo Español de Arte” 307, pp. 291-300.
- Zaragozá Catalán, Arturo (2003), *Arquitecturas del gótico mediterráneo*, en Mira, Eduard; Zaragozá Catalán, Arturo, *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 105-192.
- Zaragozá Catalán, Arturo; Gómez-Ferrer, Mercedes (2007), *Pere Compte. Arquitecto*, Valencia, Generalitat Valenciana.

Fecha de recepción del artículo: febrero 2022

Fecha de aceptación y versión final: octubre 2022