

## GRAFITIS RENACENTISTAS EN EL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE LA COLUMNA DE BELALCÁZAR (CÓRDOBA): ANÁLISIS GRÁFICO Y ARQUITECTÓNICO

### RENAISSANCE GRAFFITI IN THE MONASTERY OF SANTA CLARA DE LA COLUMNA IN BELALCÁZAR (CORDOBA): GRAPHIC AND ARCHITECTURAL ANALYSIS

*Pablo Manuel Millán-Millán*; orcid 0000-0001-5343-6957

*Simona Belmondo*

*María Dolores Robador González*; orcid 0000-0002-4662-4949

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

doi: 10.4995/ega.2023.17436

El monasterio de Santa Clara de la Columna en Belalcázar (Córdoba), constituye uno de los más importantes ejemplos del gótico mudéjar de Andalucía. Su mal estado de conservación obligó a llevar a cabo una importante intervención de restauración y consolidación. Durante el desarrollo de estas obras aparecieron una serie de tablas de la techumbre mudéjar con pinturas escondidas que han sido sometidas a un importante estudio material, arquitectónico, técnico y gráfico. El artículo sintetiza el trabajo de investigación pluridisciplinar que ha permitido sacar a la luz y documentar estos grafitis renacentistas así como su contextualización dentro de la lógica artística del monasterio.

**PALABRAS CLAVE:** GRAFITIS, MONASTERIO, MUDÉJAR, CARPINTERÍA, ARTESONADO, BELALCÁZAR

*The monastery of Santa Clara de la Columna in Belalcázar (Cordoba) is one of the most important examples of Mudejar Gothic in Andalusia. Its poor state of conservation obliged an important intervention of restoration and consolidation to be carried out. During these works, a series of panels of the Mudejar coffered ceilings with hidden paintings, were discovered, which have been subjected to an important material, architectural and graphic study. This article summarises the multidisciplinary research work that has allowed this Renaissance graffiti to be brought to light and documented, as well as its contextualisation within the artistic logic of the monastery.*

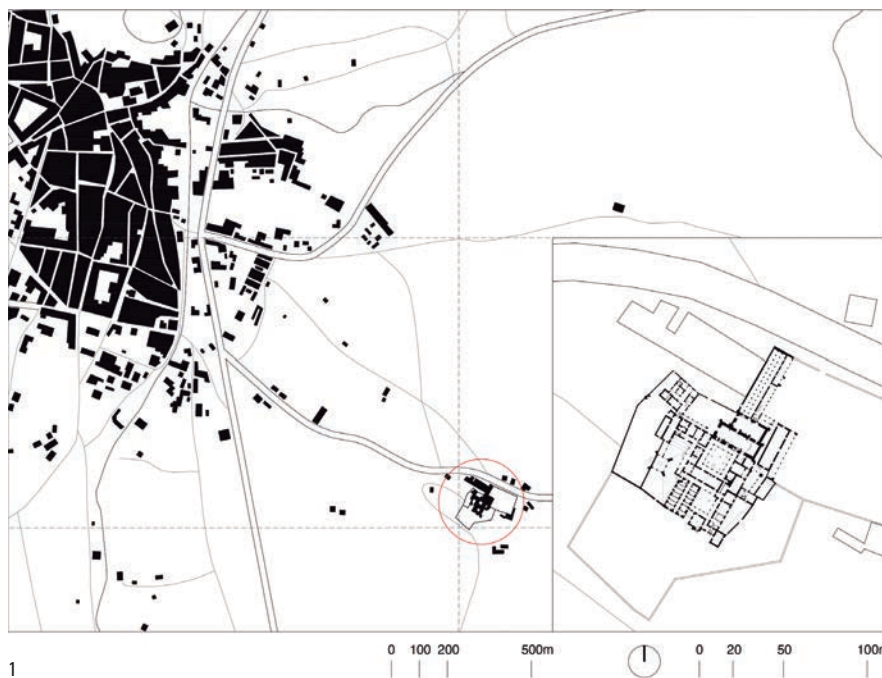
**KEYWORDS:** GRAFFITI, MONASTERY, MUDEJAR, CARPENTRY, COFFERED CEILING, BELALCÁZAR





1. Plano de situación de Belalcázar del monasterio de Santa Clara de la Columna.  
Fuente: Elaboración propia

1. Plan of the site of the monastery of Santa Clara de la Columna in Belalcázar.  
Source: Own elaboration



## Contextualización

El monasterio de Santa Clara de la Columna de Belalcázar constituye uno de los principales conjuntos monumentales de la provincia de Córdoba y del sur de España. Se ubica al norte de Andalucía, en la frontera con Extremadura en pleno Valle de los Pedroches. Declarado Bien de Interés Cultural en 1982, ha sido objeto de importantes intervenciones de restauración y conservación (Millán-Millán, 2021). La investigación recogida en este artículo, analiza el descubrimiento de unos dibujos renacentistas aparecidos en las tablas de las techumbres mudéjares, cuando se estaba procediendo a su restauración en una de las últimas intervenciones realizadas.

El origen del monasterio se sitúa en 1476, cuando los frailes franciscanos llegaron por iniciativa de D.<sup>a</sup> Elvira de Zúñiga, viuda de D. Alfonso de Sotomayor. Al poco tiempo, en 1490, el monasterio fue ocupado por religiosas clarisas, dado que dos de las hijas de la fundadora entraron en la citada Orden. Desde ese momento hasta nuestros días, el monasterio ha sido morada y custodia de las hijas de Santa Clara de Asís. Se ubicó extramuros del núcleo urbano (Fig. 1) por ser un lugar donde había importantes fuentes de agua y extensas huertas. El conjunto fue creciendo en nuevos espacios hasta llegar a día de hoy en el que cuenta con dos importantes claustros, iglesia, panteón, enfermería, talleres y casa de espiritualidad.

La presencia continua de religiosas desde la fundación del monasterio ha ido superponiendo, en función de las necesidades de la comunidad, etapas y fases construc-

tivas sobre la obra inicial del siglo xv. Hay que subrayar la importancia de la etapa barroca, sobre todo en lo que a imaginería y retabística se refiere y a la generación de nuevas dependencias. Debido a un importante aumento del número de religiosas de la orden, el monasterio necesitó nuevos espacios que se fueron construyendo, algunos periféricos al edificio existente y otros como los dormitorios de novicias, en los intersticios del monasterio original (Cabrera, 1977). Este hecho añadió complejidad a la lectura del edificio, no por ello restando valor patrimonial (Fig. 1).

Tras las desamortizaciones y el comienzo de una importante etapa de crisis del monasterio, fueron disminuyendo los recursos hasta entrar en un importante proceso de deterioro, concluyendo con la etapa de la Guerra Civil española en la que gran parte de las “tablas” del monasterio fueron usadas como

## Contextualisation

The Monastery of Santa Clara de la Columna in Belalcázar is one of the main monumental complexes in the Province of Cordoba and southern Spain. It is located in the north of Andalusia, on the border with Extremadura, in the heart of the Valle de Los Pedroches. Declared an Asset of Cultural Interest in 1982, it has been the subject of important restoration and conservation interventions (Millán-Millán, 2021). The research collected in this article analyses the discovery of some Renaissance drawings that were on the panels of the Mudejar coffered ceilings, when they were being restored during one of the latest interventions.

The origin of the monastery dates back to 1476, when the Franciscan Friars arrived at the initiative of Doña Elvira de Zúñiga, widow of Don Alfonso de Sotomayor. Shortly after, in 1490, the monastery was occupied by the Poor Clares, since two of the founder's daughters had entered that Order. From that moment to the present day, the monastery has been the residence and custody of the Sisters of Saint Clare of Assisi. It was located outside the city walls (Fig. 1) because it was a site where there were important water sources and extensive cultivated areas. The





complex grew and expanded into new spaces up to today, where it has two important cloisters, a church, a vault, an infirmary, workshops and a house of spirituality.

The continuous presence of nuns since the founding of the monastery, and the changing needs of the community, has caused different construction phases to be superimposed on the initial work of the fifteenth century. The importance of the Baroque period must be underlined, especially regarding imagery and altarpiece work, and the generation of new rooms. Due to a significant increase in the number of nuns of the Order, the monastery required new spaces to be built. Some were peripheral to the existing building and others, such as the novices' dormitories, were in the spaces of the original monastery (Cabrera, 1977). This fact has added complexity to the reading of the building, but has not diminished its heritage value. (Fig. 1).

After the confiscations and the beginning of an important period of crisis in the monastery, the resources were decreasing until it entered a significant process of deterioration, concluding with the stage of the Spanish Civil War in which a large part of the "panels" of the monastery were used as firewood. After a brief time of abandonment during the conflict, the nuns returned to find a destroyed and battered building. A process of slow recovery then began until an emergency intervention was carried out in 1998. Later, restoration interventions took place in 2002 and 2008. It was during the restoration of the roof structures in these latter interventions when the wood cladding and panels, which are the object of this research, were discovered. (Fig. 2).

The article summarises the work carried out by a multidisciplinary team, composed of architects, art historians, archaeologists and restorers, during the process of analysis and study of these constructive elements. The main objective of the research was to characterise these exceptional pieces, from an architectural and material point of view, in order to catalogue and make an inventory of them. For this, an analytical-deductive methodology was applied, after a detailed study and analysis of the materials, state of conservation, pictorial techniques, etc., as there were various hypotheses that were raised, all of them collected and summarised in the work presented here.



2

leña. Después de un breve tiempo de abandono en la contienda, las religiosas vuelven pero se encuentran un edificio arrasado y maltrecho. En ese momento comenzará un proceso de lenta recuperación hasta que en el año 1998 se lleva a cabo una intervención de urgencia y posteriormente en 2002 y 2008 dos intervenciones de restauración. Fue en estas últimas intervenciones cuando, en el proceso de restauración de las cubiertas, aparecieron los alfarjes y taujeles objeto de la investigación (Fig. 2).

El artículo sintetiza el trabajo llevado a cabo por un equipo pluridisciplinar compuesto por arquitectos, historiadores del arte, arqueólogos y restauradores durante el proceso de análisis y estudio de estos elementos constructivos. Como objetivo principal, la investigación se planteó caracterizar estas excepcionales piezas desde un punto de vista arquitectónico y material con el fin de catalogarlas e inventariarlas. Para ello se aplicó una metodología analítico-deductiva dado que, tras un profundo estudio y análisis de materiales, estado de conservación, técnicas pictóricas, etc. se plantearon diversas hipótesis, todas ellas recogidas y sintetizadas en el trabajo que presentamos en este artículo.

## El conjunto de carpintería de lo blanco del monasterio

Son muchas las hipótesis y algunas certezas planteadas sobre la génesis de estos dibujos ocultos en las caras no vistas de los techos del monasterio. No es la primera vez que ocurre un descubrimiento de esta naturaleza (MacDonald 2012). La excepcionalidad radica en la temprana fecha en la que estarían dadas estas tablas del monasterio de Belalcázar, dado que su factura estaría ubicada a comienzos del siglo XVI. Según fuentes documentales (Molinero, 2007), el momento en el que el convento franciscano pasa a ser monasterio de hermanas Clarisas es cuando se construyen las importantes piezas con ricos artonados. Podría parecer contradictorio que una casa para hermanas Clarisas, monjas de estricta pobreza, poseyeran una casa con tan ricas terminaciones. Pero cuando las religiosas que van a morar entre sus muros son las hijas de Francisco I de Sotomayor y Teresa de Zúñiga, el encargo deja de ser el de un monasterio para ser el de un palacio revestido de la austeridad monacal. La construcción de la enfermería del monasterio está documentada en 1524 y para esa fecha ya estaban terminadas las galerías superiores



2. Vista noroeste del monasterio realizada mediante dron DJI Phantom 4 Pro. Fuente: Elaboración propia

3. Vista de las galerías y claustro principal del monasterio y detalle de la planta primera del monasterio. Fuente: Elaboración propia

2. Northwest view of the monastery made with a DJI Phantom 4 Pro drone. Source: Own elaboration

3. View of the galleries and main cloister of the monastery, and detail of the first floor. Source: Own elaboration

del claustro principal, por lo que las tablas habrían sido pintadas antes de ese año (Fig. 3).

No es de extrañar la originalidad y calidad de las pinturas. La tradición de la carpintería de lo blanco en Córdoba era referencia obligada desde época emiral para todos los artistas y alarifes de la época. La Mezquita fue el centro de la actividad artística sobre trabajos de madera (Fernández, 2019). Se acentúa así una transmisión directa de la arquitectura y ornamento andalusí a la estética mudéjar, no solamente en el colorido policromo, sino incluso en el tipo de despieces y espesores de las tablas (López 2018; Jordano 2021; Nuere, 1993).

El origen del monasterio, si bien se enmarca dentro de la reforma de

estricta observancia franciscana de Fray Juan de la Puebla, se entendió como una importante casa para las hijas de Doña Elvira de Zúñiga. Este es el motivo por el cual rápidamente fue enriqueciéndose su arquitectura con ricas ornamentaciones. De entre todos los espacios, destacan sobremanera los taujeles de la Sala Capitular, la Galería Alta del Claustro, la Galería Baja del Claustro, la Sacristía y Antesacristía y el Refectorio (Fig. 4).

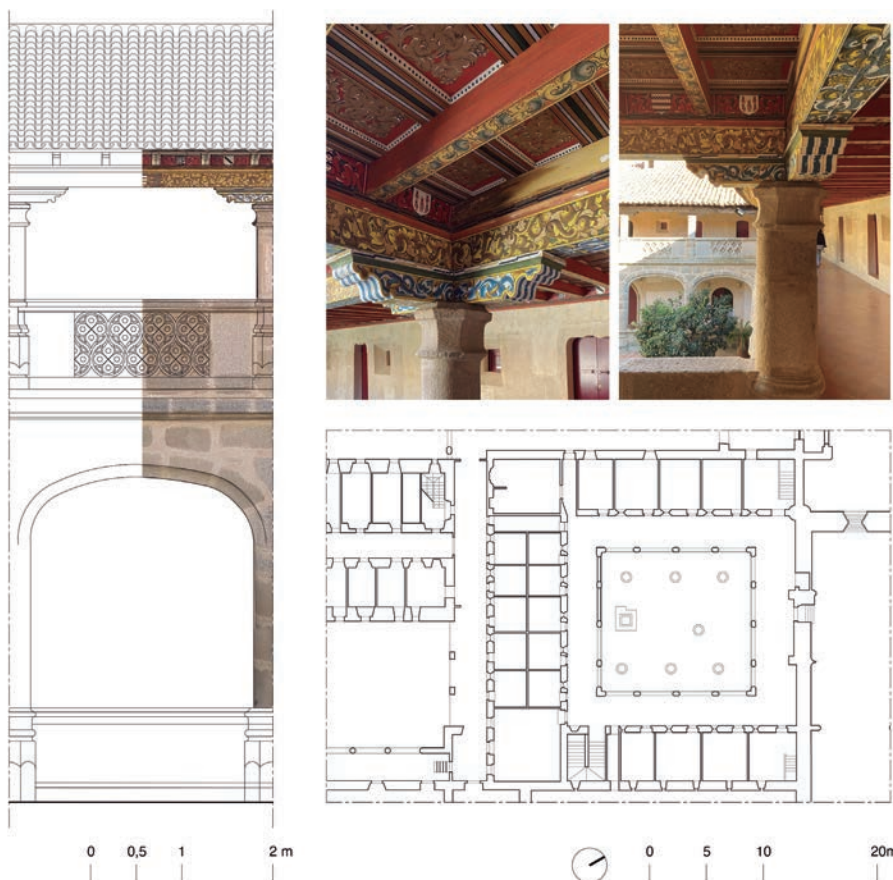
A lo largo de la historia del monasterio, todas estas estancias fueron deteriorándose con intervenciones no apropiadas que ocultaron durante largos periodos de tiempo las ricas policromías de estos espacios nobles del monasterio. Es paradójico que, siendo en todo momen-

## The white carpentry work of the monastery

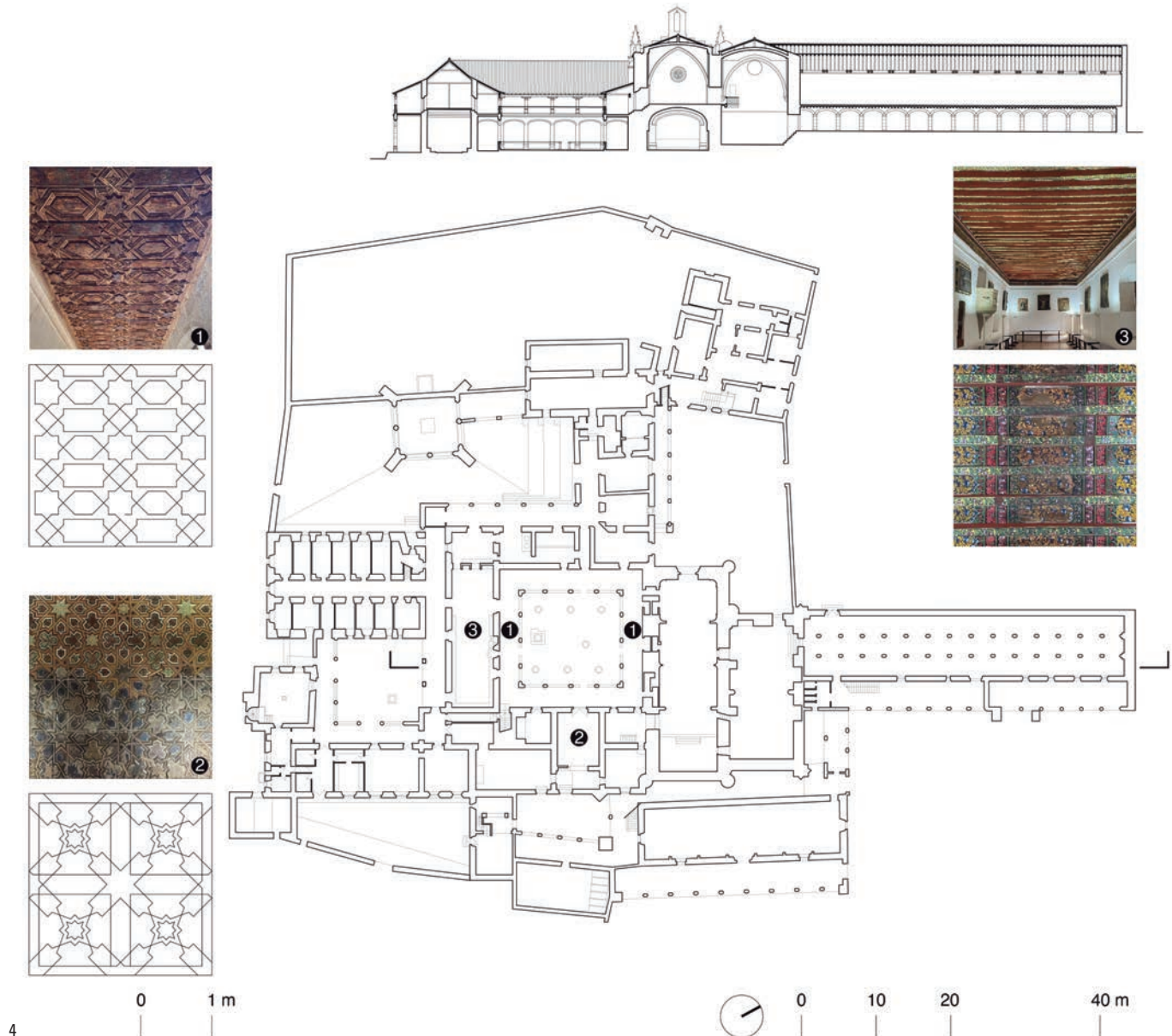
There are many hypotheses and some certainties raised about the genesis of these hidden drawings on the unseen faces of the monastery ceilings. It is not the first time that a discovery of this nature has occurred (MacDonald 2012). The exceptional nature lies in the early date of these panels, given that their construction is dated to the beginning of the 16th century. According to documentary sources (Moliner, 2007), when the Franciscan convent became a monastery for the Poor Clare sisters is when the important pieces, with richly coffered ceilings, were built. It might seem contradictory that a house for the Poor Clare sisters, nuns living in strict poverty, would own a house with such rich finishes. However, when the nuns who are going to live within its walls are the daughters of Francisco I de Sotomayor and Teresa de Zúñiga, the commission ceases to be that of a monastery, to become that of a palace dressed in monastic austerity. The construction of the monastery's infirmary is documented in 1524 and, by that date, the upper galleries of the main cloister were finished, so the panels would have been painted before that year. (Fig. 3).

The originality and quality of the paintings is not surprising. The tradition of white carpentry in Córdoba was an obligatory reference from Emiral times for all the artists and master builders of the time. The Mosque was the centre of artistic woodwork (Fernández, 2019). In this way, a direct transmission of Andalusí architecture and ornament to the Mudejar aesthetic is accentuated, not only in the polychrome colours, but even in the type of segments and thickness of the panels (López 2018; Jordano 2021; Nuere, 1993).

The origin of the monastery, although it is part of the reform of the strict Franciscan observance of Fray Juan de la Puebla, was understood as an important house for the daughters of Doña Elvira de Zúñiga. This is why its architecture was rapidly enriched with rich ornamentation. Among all the spaces, the ceiling panels of the Chapter House, the Upper Gallery of the Cloister, the Lower Gallery of the Cloister, the Sacristy and ante-sacristy and the Refectory stand out. (Fig. 4). Throughout the history of the monastery,







all these rooms were deteriorating, with inappropriate interventions that hid the rich polychromy of these fine spaces of the monastery, for long periods of time. It is paradoxical that, being at all times aware of the heritage relevance of the complex, no systematic investigation of it has been carried out up to the present time. The current Community, in an attempt to rescue the lost memory of the building, is dedicating great efforts to intervene after these important investigation processes. Hence, one of the important primary sources to which this research has had access, for the documentation of the various incursions suffered in the ceiling panels, has been the convent's archive of the monastery, unpublished until now.

Throughout the history of the building, the fine rooms underwent important transformations, a logical fact when dealing

to conscientes de la relevancia patrimonial del conjunto, no se haya realizado investigación sistemática del mismo hasta el momento actual. La actual comunidad, en un intento de rescatar la memoria perdida del edificio, está dedicando grandes esfuerzos para intervenir tras importantes procesos de investigación. De ahí que una de las importantes fuentes primarias a las que ha tenido acceso esta investigación, para la documentación de las diversas incursiones sufridas en los tajeles, haya sido el archivo conventual del monasterio, inédito hasta el momento.

Las salas nobles sufrieron a lo largo de la historia del edificio importantes transformaciones, hecho

lógico cuando se trata de una arquitectura habitada para el mismo uso desde su fundación. Estas mismas salas eran las que tenían las más importantes estructuras de madera que, si bien su desarrollo constructivo era el normalizado para esta tipología constructiva (Gómez-Ferrer, 2017), era excepcional en cuanto sus policromías. El tema repetido en la mayor parte de ellos eran motivos vegetales alternados de cartelas con la heráldica familiar. No es de extrañar que no haya representaciones antropomorfas, siendo un monasterio de la rama femenina de la orden franciscana, dedicada a la contemplación, cualquier elemento era disonante en la búsqueda del



4. Planta y sección del monasterio con detalle de algunas de las carpinterías que forman parte de su estructura. Fuente: Elaboración propia

5. Detalle de empotramiento de vigas de madera en muro, donde se observan los colores y dibujos originales. Fuente: E. Benavente

4. Plan and section of the monastery with detail of some of the carpentry that forms part of its structure. Source: Own elaboration

5. Detail of embedding of wooden beams in the wall, where the original colours and drawings can be seen. Source: E. Benavente

mundo ascético. Por ello en todos los ámbitos ricamente ornamentados, estará compuesto de elementos geométricos y vegetales.

El conjunto conventual tiene un sistema constructivo similar en todas las estancias, dobles crujeas cubiertas por un alfarje compuesto por zapata de madera que descansa sobre pilares y pilastras de granito, faldones agramilados sobre jácenas (Benavente, 1998). Fue en los puntos de encuentro entre el muro y la ménsula empotrada, donde aparecieron los motivos que servirían de base para el estudio del resto de las cubiertas. Estos puntos, al estar dentro del propio muro no habían sido alterados por las diversas intervenciones y mantenían los colores originales (Fig. 5).

### Análisis gráfico

El mal estado de las cubiertas, sobre todo en lo referente a las uniones de las tablas, por la pérdida de estanqueidad de la cubierta, amenazaba el colapso estructural de gran parte de las zonas nobles. Este hecho fue el que aceleró la intervención que obligó a desmontar las

estructuras y sustituir gran parte de las escuadrías. Fue en este proceso de restauración cuando salieron a la luz una importante colección de dibujos ocultos en las tablillas de las tabicas de los techos.

Estos dibujos tienen la peculiaridad de, además de la importante calidad formal de los mismos como ahora veremos, haber sido realizados en partes de las carpinterías que no eran vistas. Las tablas pertenecían fundamentalmente a dos ámbitos de la estructura de cubierta, a las tabicas verticales que recibían a las alfardas y a saetinos. Haber estado siempre ocultos ha redundado en su óptima conservación, ya que se encuentran en perfecto estado. Estas tablas se han reemplazado de su lugar original, siendo sustituidas por otras de factura contemporánea para poder exponer las originales.

Las tablillas se encontraban extendidas por todas las salas nobles del monasterio, aunque donde más aparecieron fue en la galería superior del claustro, en el refectorio y en la sala capitular. Hoy día esta tipología de cubiertas es la que ocupa la gran parte del monasterio, tras haber sido restituidas las pérdidas.

with an architecture inhabited for the same use since its foundation. These same rooms were those that had the most important wooden structures which, although their constructive development was the standard for this constructive typology (Gómez-Ferrer, 2017), were exceptional in terms of their polychromy. The theme repeated in most of them was of vegetal motifs, alternating with panels of family heraldry. It is not surprising that there are no anthropomorphic representations. Being a monastery of the female branch of the Franciscan order, dedicated to contemplation, any element was dissonant in the search for the ascetic world. For this reason, all richly ornamented areas would be composed of geometric and vegetal elements. The convent complex has a similar construction system in all the rooms, double bays covered by a ceiling with a wooden footing, resting on granite pillars and pilasters, and painted gables on beams (Benavente, 1998). It was at the meeting points between the wall and the embedded corbel, where the motifs appeared that would be the basis for the study of the other roof / ceiling structures. These points, being inside the wall itself, had not been altered by the various interventions and have kept their original colours (Fig. 5).

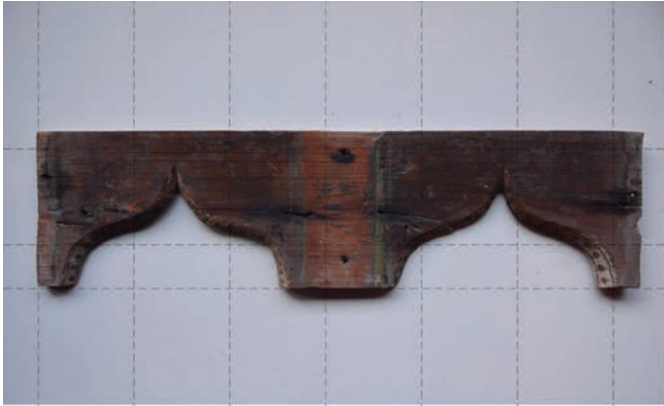
### Graphic analysis

The poor condition of the roof structures, especially in relation to the joints of the panels, was due to the loss of waterproofing of the roof which threatened the structural collapse of a large part of the fine areas. This fact accelerated the intervention which obliged the dismantling of the structures and the replacement of a large part of the scantling. It was during this restoration process that an important collection of hidden drawings on the panels of the ceiling partitions came to light.

In addition to the important formal quality of the drawings, they have the peculiarity of having been made in parts of the carpentry that were not seen. The panels pertained fundamentally to two areas of the roof structure, to the vertical partitions that received the rafters, and to coffer edging strips. The fact that these have always been hidden has resulted in their optimal conservation, they are in perfect condition.







0 10 20 30 40 50 60 cm

6



0 10 20 30 40 50 60 cm

7



0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 cm

8



0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 cm

9

6. Tabla nº 17 y detalle.  
Fuente: Elaboración propia  
7. Tabla nº 14 y detalle.  
Fuente: Elaboración propia  
8. Tabla nº 24 y detalle.  
Fuente: Elaboración propia  
9. Tabla nº 10 y detalle.  
Fuente: Elaboración propia

6. Panel N° 17 and detail.  
Source: Own elaboration  
7. Panel N° 14 and detail.  
Source: Own elaboration  
8. Panel N° 24 and detail.  
Source: Own elaboration  
9. Panel N° 10 and detail.  
Source: Own elaboration

El programa iconográfico podríamos dividirlo en cuatro temas: religiosos, antropomorfos, animales y espaciales. Un grupo restante tienen algunos trazos con motivos vegetales pero son los menores ya que, se ha podido observar que estos eran ensayos de los motivos que estaban dibujando. El conjunto puede verse unitario en sus características globales pero no en cuanto a su autoría ya que, como veremos, hay diversas manos y diferentes calidades plásticas y formales.

- **Tablas de temas antropomorfos** (Fig. 6). Se observa una importante profusión de temas religiosos. Contrasta esto con lo que se venía desarrollando en el monasterio que, si bien el encargo consistía en el trabajo de temas ornamentales propios de la arquitectura mudéjar, los dibujos ocultos realizados en las tablillas forman un importante conjunto de temas humanos. Dentro de este apartado se observa aun la influencia del mundo medieval con seres que surgen del follaje del alfardeón “recuerda las orlas góticas del siglo xv” (Jordano, 2021). Elementos clásicos de esta época, tales

como el Varón de Dolores, rostros de Jesús, ángeles, cabezas masculinas de soldados, etc. contrastan con escenas completas como la del Calvario, donde la plasticidad y monumentalidad del momento confieren a la tabla un aire nuevo, una transición pictórica protorenacentista (Gómez-Ferrer, 2017). Benévolo, sobre los primeros esbozos renacentistas dirá que son “escenas en las que se evidencia un mundo nuevo, un resultado completamente distinto del precedente. Una evolución en la anatomía donde el hombre adquiere la escala de hombre” (Benevolo, 1972). Así se entienden estos dibujos anónimos, como escenas figurativas de un cambio de época en las que el hieratismo se ha perdido y el hecho de no ser realizadas para ser observadas confieren al autor una libertad expresada en lo que cree que es importante expresar.

La temática antropomórfica se podría clasificar a su vez en dos niveles. Un nivel de tema religioso o militar muy refinado y preciso (podría verse ahí la mano de un solo autor) y un segundo nivel de factura más rápida y básica que corresponde con dibujos de personajes desnudos y elemento fálicos de menor calidad.

- **Tablas de temas religiosos** (Fig. 7). Dentro de los temas antropomorfos, los dibujos de perfil religioso son el mayor número. Los temas figurativos humanos fueron el recurso más utilizado. No hay un patrón unitario en toda la representación religiosa de estos dibujos. Esto es lógico dado que se realizan de forma espontánea y libre. El tema religioso principal, herencia del mundo medieval, será el de la pasión de Cristo. Pudiera ser que el autor esté llevando a cabo un encargo con este tema central y que

These panels have been removed and replaced by others of contemporary style, to be able to exhibit the originals.

The panels were spread throughout all the fine rooms of the monastery, although they appeared more in the upper gallery of the cloister, in the refectory and in the chapter house. Today this type of roof structure is the one used in most of the monastery, after the losses had been restored.

The iconographic programme could be divided into four themes: religious, anthropomorphic, animal and spatial. A remaining group has some traces with plant motifs, but they are minor, as it has been observed that these were tests of the motifs being drawn. The whole area can be seen as singular in its global characteristics but not in terms of its authorship since, as will be seen, there are different hands and different plastic and formal qualities.

- **Panels of anthropomorphic subjects** (Fig. 6). There is an important profusion of religious themes. Although the commissioned work consisted of the ornamental themes, typical of Mudéjar architecture, the hidden drawings made on the panels form an important set of human themes. Within this section, the influence of the medieval world is still observed with beings that emerge from the foliage of the filler panels, “recalling the Gothic borders of the fifteenth century” (Jordano, 2021). Classic elements of this period, such as the Man of Sorrows, faces of Jesus, angels, male heads of soldiers, etc., contrast with complete scenes such as that of the Calvary, where the plasticity and monumentality of the moment give the panel a new air, a proto-Renaissance pictorial transition (Gómez-Ferrer, 2017). Benévolo said that the first Renaissance sketches were “scenes in which a new world is evident, a completely different result from the previous. An evolution in anatomy where man acquires the scale of man” (Benevolo, 1972). This is how these anonymous drawings are understood, as figurative scenes of a change of era in which rigidity has been lost, and the fact that they were not made to be observed, gave the author a freedom to express what he believed was important.

The anthropomorphic theme could be classified in two levels: a very refined and precise religious or military theme (the hand of a single author could be seen), and a faster





and more basic style, which corresponds to drawings of nude characters and lower quality phallic elements.

- **Panels of religious themes** (Fig. 7). Within the anthropomorphic themes, the drawings with a religious profile are the largest number. Human figurative themes were those most often used. There is no single pattern in the religious representation of these drawings. This is logical, since they are carried out spontaneously and freely. The main religious theme, a legacy of the medieval world, is the passion of Christ. It could be that the author was carrying out a commission with this central theme, which demanded all his attention, and he took advantage of these fragments of space and time to refine his techniques. This would be why panels have appeared with Christ laden with the cross (although in a different position than usual), the Calvary scene, Christ bound, etc. There are some other drawings that, without being expressly religious subjects, are treated as such. This is the case of the soldiers, two angels, the study of head proportions and that of an elderly person's face. In short, a series of drawings that seem to be made by the same hand (in the case of the religious theme) and which, as we will see, developed a very refined technique, compared to the geometric and plant drawings that were really the object of the commission of the monastery.
- **Panels of animal subjects** (Fig. 8). This is a very recurrent theme which still echoes from the medieval world. Horses, unicorns and other imaginary animals are represented in a very basic way. They also seem to be drawn as an object of study and proportions. Such is the case in one of these drawings which traces an inherent geometry, as an attempt to study the internal structure, which articulates and orders it. Within this theme there are more refined details, such as the horse's head, perfectly drawn with important details, as if he were drawing it from a natural model.
- **Panels with a spatial theme or vanishing perspectives** (Fig. 9). A final topic, if it could be described in this way, is that corresponding to architectural spaces. Several drawings attempt vanishing (central) perspectives. The passage to the new Renaissance era can be seen in

eso le demande toda la atención y aproveche estos resquicios de espacio y tiempo para afinar sus técnicas. Este sería el motivo por el cual han aparecido tablillas con Cristo cargado con la cruz (aunque en posición diferente a la usual), escena de Calvario, Cristo atado, etc. Hay algunas otras tablas que, sin ser explícitamente temas religiosos, están tratadas como tales. Es el caso de los soldados, dos ángeles, el estudio de proporciones de cabeza y la de un rostro de persona mayor. En definitiva, una serie de dibujos que parecen estar realizados por la misma mano (en el caso de la temática religiosa) y que, como veremos, desarrolla una técnica muy refinada frente a los dibujos geométricos y vegetales que eran realmente el objeto del encargo del monasterio.

- **Tablas de temas animales** (Fig. 8). Es un tema muy recurrente que aun resuena del mundo medieval. Caballos, unicornios y demás animales irreales son representados de forma muy básica. Parecen igualmente estar dibujados como objeto de estudio y proporciones. Tal es el caso que uno de estos dibujos traza una geometría implícita como intento de estudiar la estructura interna que lo articula y ordena. Dentro de este tema hay detalles más refinados, como el que corresponde a la cabeza de caballo, realizada a la perfección con importantes detalles como si lo estuviera dibujando de un modelo natural.
- **Tablas de tema espacial o perspectivas fugadas** (Fig. 9). Un último tema es el correspondiente, si se pudiera describir así, al de espacios arquitectónicos. Se observan varios dibujos con intentos de perspectivas fugadas (centrales). El paso al nuevo tiempo del renacimiento se deja ver

10. Inventario de todas las tablas aparecidas en los techos del monasterio de Santa Clara de la Columna de Belalcázar divididas por temas iconográficos. Fuente: Elaboración propia

11. Estratigrafías pictóricas observadas en microscopio. Fuente: E. Benavente

10. Inventory of all the panels seen in the ceilings of the Monastery of Santa Clara de la Columna de Belalcázar divided by iconographic themes. Source: Own elaboration

11. Photomicrographs of the pictorial stratigraphies. Source: E. Benavente

en estos dibujos en los que el espacio es uno de los elementos que lo identifican. Estos dibujos están siendo claves para los pintores. Experimentar con la perspectiva será algo nuevo que denotaba que estos artesanos estaban en las corrientes pictóricas de la época. No se trata de un pintor local. Seguramente, como subraya J. A. Molinero, estamos ante un grupo de artistas de nivel traídos por Francisco I para decorar su palacio y que acabaron interviniendo en todos los edificios singulares construidos en ese contexto. El intento de grafiar la perspectiva de un espacio centrado de forma tan primitiva es un salto de gran relevancia plástica, gráfica y cultural.

## Análisis técnico

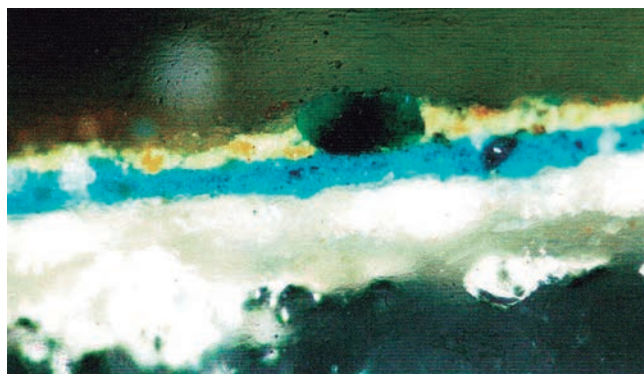
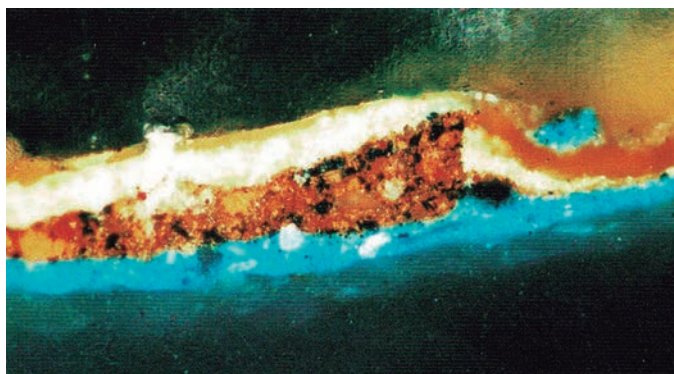
Si hay un elemento característico del monasterio de Santa Clara de Belalcázar es el impactante mundo de color que encierran sus muros. Todo estaba policromado, incluso las columnas de granito, terminadas en mortero de cal coloreado. Tras hacer pruebas químicas de estos colores y secciones al microscopio óptico, hemos podido ver la secuencia de intervenciones, así como su evolución por oxida-



### ICONOGRAPHY

Anthropomorphic figures				Animals	Religion	Architecture	Vegetable motifs	
 Taujel 1	 Taujel 2	 Taujel 3	 Taujel 4	 Taujel 1	 Taujel 8	 Taujel 10	 Taujel 1	 Taujel 2
 Taujel 5	 Taujel 6	 Taujel 7	 Taujel 11	 Taujel 8	 Taujel 12	 Taujel 30	 Taujel 6	 Taujel 9
 Taujel 15	 Taujel 17	 Taujel 18	 Taujel 24	 Taujel 23	 Taujel 14	 Taujel 30	 Taujel 12	 Taujel 13
 Taujel 25	 Taujel 26	 Taujel 27	 Taujel 28	 Taujel 24	 Taujel 16	 Taujel 44	 Taujel 16	 Taujel 21
 Taujel 29	 Taujel 30	 Taujel 31	 Taujel 37	 Taujel 34	 Taujel 19		 Taujel 32	 Taujel 48
 Taujel 38	 Taujel 39	 Taujel 39	 Taujel 40	 Taujel 58	 Taujel 19		 Taujel 49	 Taujel 51
 Taujel 43	 Taujel 45	 Taujel 47	 Taujel 47		 Taujel 20		 Taujel 54	
 Taujel 48	 Taujel 50	 Taujel 51						

10



11





these drawings in which space is one of the elements which identify them. These drawings were becoming key for painters. Experimenting with perspective would be something new which denoted that these artisans were in the pictorial currents of the time. We are not dealing with a local painter. Surely, as J. A. Molinero points out, we are dealing with a group of top-level artists brought in by Francisco I to decorate his palace and who intervened in all the unique buildings built in that context. The attempt to draw the perspective of a centred space in such a primitive way is a leap of great plastic, graphic and cultural relevance.

### Technical analysis

If there is a characteristic element of the Monastery of Santa Clara de Belalcázar, it is the impressive world of colour that its walls enclose. Everything was polychromed, even the granite columns, finished in coloured lime mortar. After making chemical tests of these colours, and viewing sections under an optical microscope, it was possible to see the sequence of interventions, as well as their evolution through oxidation (Fig. 11). The pictorial stratigraphies (x200) have shown a more or less fine layer of preparation (level 1). Subsequently, the blue section (level 2), carried out with the mixture of lead (white) with azurite and traces of red or vermilion earth, has been dated. A later level (level 3) of non-continuous reds, made with vermilion, earth and red lacquer, and a final level (level 4) of blacks made with charcoal, corresponding with drawings and designs on the framework. In the graffiti areas there are none of these layers, and the drawing has been applied directly onto the wood. According to these analyses, it has been possible to verify that all the drawings made on the ceilings of the monastery were made according to the same canonical technique. The panel was prepared with glue- or egg-bound plaster, and a base geometry was drawn on it with charcoal, to serve as a guide for the polychromy. A base of red, green or orange was given depending on the predominant colour. The areas of panel which coincided with other elements and, therefore, were going to be hidden when assembling other timber, remained in bare wood and without plaster

ción (Fig. 11). Las estratigrafías pictóricas (x200) han mostrado un estrato, más o menos fino, de preparación (nivel 1). Posteriormente se ha datado la sección azul (nivel 2) llevada a cabo con la mezcla de plomo (blanco) con azurita y trazas de tierra roja o bermellón. Un nivel posterior de rojos (nivel 3) no continuo, realizado con bermellón, tierra y laca roja y un último nivel (nivel 4) de negros realizado con carbón, correspondiente con dibujos y trazas sobre las armaduras. En las zonas de grafitis no existe ninguna de estas capas, y se ha aplicado el dibujo directamente sobre la madera.

Según estos análisis hemos podido comprobar que todos los dibujos realizados en los techos del monasterio se realizaron según la misma técnica canónica. La tabla se preparaba con yeso aglutinado con cola o huevo y sobre ello se trazaba una geometría base dibujada con carbón que sirviera de guía para la policromía. En función del color predominante se daba una base de rojo, verde o anaranjado.

Los ámbitos de la tabla que coincidían con otros elementos y, por tanto, iban a quedar ocultos al ensamblar otras maderas, permanecían en madera desnuda y sin preparación de yeso. Es en estos lugares donde nuestros artistas anónimos realizaron estos dibujos objeto de la investigación. Para dibujar utilizó los mismos elementos que tenía para dibujar los contornos, pigmento negro fluido realizado a mano alzada. Tal como sostiene M. A. Jordano, estos pigmentos se obtenían de huesos, carbón vegetal y humo (Jordano, 2017) y el grosor variaba según la inclinación de la mano.

El trabajo de restauración requirió extraer elementos estruc-

turales de los muros que habían sido empotrados en el momento de la construcción. De esta forma se consiguieron fragmentos de policromía original que habían permanecido inalterados y ocultos, dando un ejemplo claro de cómo estaban pintadas todas las estructuras del monasterio. En todos estos elementos, además de la propia riqueza policroma se observaba el dibujo de todos los contornos de los motivos vegetales. El plumado que se realizaba a todos los elementos vegetales servía para dar sombra y volumen a todo el entramado de dibujos. Esta técnica es muy utilizada en los dibujos ocultos, lo que nos hace pensar que los mismos maestros que dibujaban los artesonados, con las mismas técnicas y materiales, hicieron los dibujos que permanecerían ocultos durante siglos (Fig. 10).

Si bien es cierto que los dibujos eran improvisados, viendo la calidad técnica y decisión del trazo se observa a un autor solvente que con una simple línea tiene la capacidad de dibujar un perfil expresivo o el volumen de una túnica. Podríamos hablar como mínimo de dos autores claramente diferenciados. Por un lado, el autor expresivo y delicado que dibuja Cristo atado a la columna o Cristo Varón de Dolores y que, con el sistema de repetición del trazado de líneas de los elementos vegetales, consigue dar expresividad y fuerza a sus dibujos. Su gráfica muestra importante soltura en formas y volúmenes, encajando escenas complejas. El autor de estos dibujos conoce la técnica y el instrumento, dando mayor o menos grosor a las líneas en función de la perspectiva o el plano de sombra. No se trata por tanto de un dibujo realizado de



## Inventario de las tablas / Inventory of the panels

TAUJEL	DIMENSIONS	STATE OF CONSERVATION	ICONOGRAPHY				CHROMATIC SCALE (*)	
			Anthropomorphic figures	Animals	Religion	Architecture		Vegetable motifs
1	1,540 m (L) x 0,165 m (W) 0,254 m <sup>2</sup> (Sur.)		•	•			•	A B C F I
2	0,565 m (L) x 0,165 m (W) 0,093 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	A B C E I
3	0,905 m (L) x 0,165 m (W) 0,149 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	A B C E I
4	1,345 m (L) x 0,165 m (W) 0,221 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	A B C E I
5	1,360 m (L) x 0,165 m (W) 0,224 m <sup>2</sup> (Sur.)		•					B C I
6	0,680 m (L) x 0,105 m (W) 0,071 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	E F I
7	0,770 m (L) x 0,225 m (W) 0,173 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	E G H
8	1,220 m (L) x 0,110 m (W) 0,134 m <sup>2</sup> (Sur.)			•	•		•	A B E F I
9	0,735 m (L) x 0,225 m (W) 0,165 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	C D E G I
10	1,670 m (L) x 0,105 m (W) 0,175 m <sup>2</sup> (Sur.)					•	•	E G I
11	1,570 m (L) x 0,175 m (W) 0,274 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	G I
12	1,370 m (L) x 0,170 m (W) 0,232 m <sup>2</sup> (Sur.)				•		•	B E F I
13	1,295 m (L) x 0,120 m (W) 0,035 m <sup>2</sup> (Sur.)						•	C F I
14	0,670 m (L) x 0,110 m (W) 0,073 m <sup>2</sup> (Sur.)				•		•	B E F I
15	0,600 m (L) x 0,165 m (W) 0,099 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	A B C F I
16	1,330 m (L) x 0,165 m (W) 0,219 m <sup>2</sup> (Sur.)				•		•	A B E F I
17	0,630 m (L) x 0,160 m (W) 0,101 m <sup>2</sup> (Sur.)		•					B I
18	0,595 m (L) x 0,105 m (W) 0,062 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	A F I





TAUJEL	DIMENSIONS	STATE OF CONSERVATION	ICONOGRAPHY				CHROMATIC SCALE (*)	
			Anthropomorphic figures	Animals	Religion	Architecture		Vegetable motifs
19	1,570 m (L) x 0,105 m (W) 0,164 m <sup>2</sup> (Sur.)				•		•	E F I
20	1,360 m (L) x 0,160 m (W) 0,217 m <sup>2</sup> (Sur.)				•		•	B E F I
21	0,650 m (L) x 0,165 m (W) 0,107 m <sup>2</sup> (Sur.)						•	B I
22	1,360 m (L) x 0,165 m (W) 0,224 m <sup>2</sup> (Sur.)						•	B E F I
23	0,665 m (L) x 0,165 m (W) 0,109 m <sup>2</sup> (Sur.)			•			•	B E F I
24	1,430 m (L) x 0,165 m (W) 0,235 m <sup>2</sup> (Sur.)		•	•				B I
25	0,635 m (L) x 0,165 m (W) 0,104 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	B E F I
26	1,020 m (L) x 0,200 m (W) 0,204 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	F I
27	1,005 m (L) x 0,165 m (W) 0,165 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	B E F I
28	1,350 m (L) x 0,165 m (W) 0,222 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	B E F I
29	1,410 m (L) x 0,165 m (W) 0,232 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	B E F I
30	1,350 m (L) x 0,105 m (W) 0,141 m <sup>2</sup> (Sur.)		•			•	•	F I
31	1,010 m (L) x 0,105 m (W) 0,106 m <sup>2</sup> (Sur.)		•					F I
32	1,350 m (L) x 0,105 m (W) 0,141 m <sup>2</sup> (Sur.)						•	E F I
33	1,030 m (L) x 0,165 m (W) 0,169 m <sup>2</sup> (Sur.)						•	B E F I
34	0,920 m (L) x 0,105 m (W) 0,096 m <sup>2</sup> (Sur.)			•			•	E F I
35	0,815 m (L) x 0,240 m (W) 0,195 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	C E G I
36	0,660 m (L) x 0,165 m (W) 0,108 m <sup>2</sup> (Sur.)							B I
37	0,675 m (L) x 0,160 m (W) 0,108 m <sup>2</sup> (Sur.)		•					B I
38	0,730 m (L) x 0,235 m (W) 0,171 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	D E I
39	0,990 m (L) x 0,165 m (W) 0,163 m <sup>2</sup> (Sur.)		•					B D
40	0,640 m (L) x 0,160 m (W) 0,102 m <sup>2</sup> (Sur.)		•				•	B E F I



TAUJEL	DIMENSIONS	STATE OF CONSERVATION	ICONOGRAPHY					CHROMATIC SCALE (*)	
			Anthropomorphic figures	Animals	Religion	Architecture	Vegetable motifs		
41	0,670 m (L) x 0,105 m (W) 0,070 m <sup>2</sup> (Sur.)							•	A F I
42	0,400 m (L) x 0,110 m (W) 0,044 m <sup>2</sup> (Sur.)		•						F I
43	0,715 m (L) x 0,105 m (W) 0,075 m <sup>2</sup> (Sur.)		•					•	E F I
44	0,450 m (L) x 0,105 m (W) 0,047 m <sup>2</sup> (Sur.)					•		•	E F I
45	1,050 m (L) x 0,165 m (W) 0,173 m <sup>2</sup> (Sur.)		•						B D
46	1,600 m (L) x 0,190 m (W) 0,304 m <sup>2</sup> (Sur.)							•	D F
47	1,350 m (L) x 0,105 m (W) 0,141 m <sup>2</sup> (Sur.)		•					•	E F I
48	1,535 m (L) x 0,165 m (W) 0,253 m <sup>2</sup> (Sur.)		•					•	B C D F I
49	1,535 m (L) x 0,165 m (W) 0,253 m <sup>2</sup> (Sur.)							•	C I
50	1,120 m (L) x 0,130 m (W) 0,145 m <sup>2</sup> (Sur.)		•						I
51	0,970 m (L) x 0,165 m (W) 0,160 m <sup>2</sup> (Sur.)		•					•	B E F I
52	1,430 m (L) x 0,165 m (W) 0,235 m <sup>2</sup> (Sur.)							•	B E F I
53	1,730 m (L) x 0,165 m (W) 0,285 m <sup>2</sup> (Sur.)		•						B I
54	0,910 m (L) x 0,165 m (W) 0,150 m <sup>2</sup> (Sur.)							•	B C D F I
55	1,230 m (L) x 0,165 m (W) 0,202 m <sup>2</sup> (Sur.)							•	B C D F I
56	0,990 m (L) x 0,165 m (W) 0,163 m <sup>2</sup> (Sur.)								C
57	1,370 m (L) x 0,165 m (W) 0,226 m <sup>2</sup> (Sur.)							•	B E F I
58	1,210 m (L) x 0,165 m (W) 0,199 m <sup>2</sup> (Sur.)				•			•	B E F I

\* Chromatic scale (colour library: PANTONE solid coated)

A	PANTONE 406 C	F	PANTONE 1807 C
B	PANTONE 5767 C	G	PANTONE 1815 C
C	PANTONE 5615 C	H	PANTONE 534 C
D	PANTONE 465 C	I	PANTONE 426 C
E	PANTONE 723 C		





preparation. It is in these places where our anonymous artists made these drawings that are the object of the investigation. To draw, he used the same elements that he had to draw the contours, freehand fluid black pigment. As M. A. Jordano maintains, these pigments were obtained from bones, charcoal and smoke (Jordano, 2017), and the thickness varied, according to the inclination of the hand. The restoration work required removing structural elements from the walls that had been embedded at the time of construction. In this way, fragments of original polychromy which had remained unaltered and hidden were observable, giving a clear example of how all the structures of the monastery were painted. In all these elements, in addition to the richness of the polychrome itself, the drawing of all the contours of the vegetal motifs was observed. The feathering that was carried out on all the vegetal elements served to give shade and volume to the entire network of drawings. This technique is widely used in the hidden drawings, which makes us think that the same masters who drew the coffered ceilings, with the same techniques and materials, made the drawings that would remain hidden for centuries. (Fig. 10). Although it is true that the drawings were improvised, looking at the technical quality and decisiveness of the lines, one can see a reliable author who, with a simple line, has the ability to draw an expressive profile or the volume of a tunic. We could speak of at least two clearly differentiated authors. On the one hand, the expressive and delicate author who drew Christ tied to the column, or Christ the Man of Sorrows, and who, with the system of repetition of the line drawing of the vegetal elements, manages to give expressiveness and strength to his drawings. His graphics show significant skill in shapes and volumes, embracing complex scenes. The author of these drawings knew the technique and the instrument, giving more or less thickness to the lines, depending on the perspective or the shadow plan. Therefore, it was not a drawing made hastily to be covered, but it shows the perfection of the technique used. On the other hand, there is the author of more basic elements and with a thicker outline who quickly makes drawings for entertainment. Drawings such as the phallic elements, or some flat shapes and basic animals, correspond to this form. In both cases, they

forma presurosa para ser tapado, sino que evidencia la perfección de la técnica empleada.

Por otro lado, está el autor de elementos más básicos y con un trazado más grueso que realiza dibujos como un entretenimiento de forma rápida. A este trazado corresponden dibujos tales como los elementos fálicos o algunas formas planas y animales básicos. En ambos casos evidencian la riqueza creativa de estos pintores que, rompiendo el trabajo sistemático y mecánico de dibujar hojas y geometrías, trazan unos dibujos con técnicas recogidas de la arquitectura andalusí y llevadas a las puertas del Renacimiento.

El tamaño de estos dibujos variará dependiendo del lugar en el que se encuentren, pero todos ellos se circunscriben a espacios no más grandes de quince centímetros cuadrados. Los alfarjes y taujeles definían unos espesores de escuadrías de madera que eran los que condicionaban el tamaño del espacio libre para dibujar. Lo reducido del tamaño de estos dibujos le confiere aun una mayor riqueza patrimonial, se podría decir que el techo del monasterio sirvió de cuaderno de notas para los artistas que allí trabajaron.

## Conclusiones

Los trabajos de restauración del Monasterio de Santa Clara de la Columna en Belalcázar descritos y sintetizados en este artículo, descubrieron unas tablillas con unos dibujos de gran riqueza plástica en muy buen estado de conservación que han permanecido en el anonimato desde su descubrimiento hasta hoy. Tras el largo proceso de investigación y

catalogación de esos elementos se establecen varias conclusiones:

1. Los dibujos fueron improvisados. Dado el grafismo, la ubicación, los materiales empleados y la técnica, se puede observar cómo estos dibujos fueron improvisados en el proceso de la obra. No se han documentado geometrías implícitas ni preparación del soporte, únicamente un paralelismo entre muchos de estos dibujos, lo que sugiere una misma mano en gran parte de ellos.
2. Fueron realizados en la primera mitad del siglo XVI. Dada la fecha de construcción de los elementos arquitectónicos singulares donde aparecen (claustro, sala capitular, refectorio y galería) se ubican en una cronología similar. Tras analizar y documentar todas las intervenciones realizadas en el monasterio, es evidente que estas tablas quedaron ocultas en el proceso constructivo de los alfarjes y taujeles y desde ese momento permanecieron ocultas hasta nuestros días.
3. Por la calidad de los dibujos, se pueden identificar dos autores, uno con técnica muy depurada y calidad y otro que utiliza el dibujo como pasatiempo o entretenimiento. En referencia al primero cabe destacar el proceso gráfico como herencia de técnica andalusí acercándolo a temas y argumentos renacentistas.
4. Con esta catalogación, además de la puesta en conocimiento de su descubrimiento, se pretende dar luz sobre ellas de manera que nuevas investigaciones puedan ir aportando información al hecho cultural y social que aconteció en este momento en este contexto monacal del Valle de los Pedroches. ■



## Referencias

- BENAVENTE GUTIÉRREZ, E., 1998. Problemas de la rehabilitación de techumbres de madera españolas: restauración en Santa Clara de Belalcázar (Córdoba). *Arte: materiales y conservación*. Madrid: Fundación Argentaria.
- BENEVOLO, L., 1972. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Taurus Ediciones.
- CABRERA MUÑOZ, E., 1977. *El condado de Belalcázar (1444-1518). Aportación al estudio del régimen señorial en la Baja Edad Media*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, A., 2019. *Estudios de la Mezquita de Córdoba*. Granada: Universidad de Granada.
- GÓMEZ-FERRER, M., 2017. Artesonados entre Italia y España en la arquitectura renacentista temprana. *Studi e Ricerche di Storia dell' Architettura*, pp. 8-27. <https://doi.org/10.17401/STUDIERICERCHE-2/2017-GOMEZ>
- JORDANO BARBUDO, M. A. 2017. La libertad del artista frente al comitente. *XIII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, pp. 101-110. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares.
- JORDANO BARBUDO, M. A. 2021. Carpintería de lo blanco en Córdoba. *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, pp. 97-118. Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.
- LÓPEZ PERTÍÑEZ, M.C., 2018. *La carpintería en la arquitectura nazarí*. Granada: Consejería de Cultura. Patronato de la Alhambra y Generalife.
- MACDONALD, M.P. 2012. *Reinassance to Goya. Prints and drawings from Spain*. Londres: The British Museum Press.
- MILLÁN-MILLÁN, P.M., 2021. Investigaciones en el proyecto de restauración de la antigua sala capitular y panteón del monasterio de Santa Clara de la Columna de Belalcázar (Córdoba). *Arqueología De La Arquitectura*, (18), e121. <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2021.013>
- MOLINERO MERCHÁN, J.A., 2007. *El convento de Santa Clara de la Columna de Belalcázar*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- NUERE MATAUCO, E., 1993. La carpintería en España y América a través de los tratados. *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Granada: Universidad de Granada.

show the creative richness of these painters who, breaking the systematic and mechanical work of drawing leaves and geometries, drew with techniques taken from Andalusí architecture and which was brought to the gates of the Renaissance.

The size of these drawings vary, depending on where they are located, but all of them are limited to spaces no larger than fifteen square centimetres. The ceiling cladding and panels defined the dimensions of the timber cross sections which conditioned the size of the free space in which to draw. The reduced size of these drawings gives them even greater heritage value, and it could be said that the roof of the monastery served as a notebook for the artists who worked there.

## Conclusions

The restoration works of the Monastery of Santa Clara de la Columna in Belalcázar, described and summarised in this article, discovered a number of panels with drawings of great plastic richness in a very good state of conservation, and which have remained concealed until their recent discovery. After the long process of investigation and cataloguing of these elements, several conclusions have been established:

1. The drawings were improvised. Given the graphics, the location, the materials used and the technique, it can be seen how these drawings were improvised in the process of the work. No implicit geometries or preparation of the support have been documented, only a parallelism between many of these drawings, which suggests the same hand in most of them.
2. They were made in the first half of the 16th century. Given the date of construction of the special architectural elements where they appear (cloister, chapter house, refectory and gallery) they are placed in a similar chronology. After analysing and documenting all the interventions carried out in the monastery, it is evident that these panels were hidden in the process of construction of the ceilings and panels and, from that time, they remained hidden until today.
3. Due to the quality of the drawings, two authors can be identified, one with a highly refined technique and quality, and the other who used drawing as a hobby

or for entertainment. In reference to the first, it is worth noting the graphic process as an inheritance of Andalusí technique, bringing it closer to Renaissance themes and arguments.

4. With this cataloguing, in addition to making their discovery known, it is intended to shed light on them so that new research can contribute information to the cultural and social events which occurred at that time in this monastic context of the Valle de Los Pedroches. ■

## References

- BENAVENTE GUTIÉRREZ, E., 1998. Problemas de la rehabilitación de techumbres de madera españolas: restauración en Santa Clara de Belalcázar (Córdoba). *Arte: materiales y conservación*. Madrid: Fundación Argentaria.
- BENEVOLO, L., 1972. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Taurus Ediciones.
- CABRERA MUÑOZ, E., 1977. *El condado de Belalcázar (1444-1518). Aportación al estudio del régimen señorial en la Baja Edad Media*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, A., 2019. *Estudios de la Mezquita de Córdoba*. Granada: Universidad de Granada.
- GÓMEZ-FERRER, M., 2017. Artesonados entre Italia y España en la arquitectura renacentista temprana. *Studi e Ricerche di Storia dell' Architettura*, pp. 8-27. <https://doi.org/10.17401/STUDIERICERCHE-2/2017-GOMEZ>
- JORDANO BARBUDO, M. A. 2017. La libertad del artista frente al comitente. *XIII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, pp. 101-110. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares.
- JORDANO BARBUDO, M. A. 2021. Carpintería de lo blanco en Córdoba. *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, pp. 97-118. Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.
- LÓPEZ PERTÍÑEZ, M.C., 2018. *La carpintería en la arquitectura nazarí*. Granada: Consejería de Cultura. Patronato de la Alhambra y Generalife.
- MACDONALD, M.P. 2012. *Reinassance to Goya. Prints and drawings from Spain*. Londres: The British Museum Press.
- MILLÁN-MILLÁN, P.M., 2021. Investigaciones en el proyecto de restauración de la antigua sala capitular y panteón del monasterio de Santa Clara de la Columna de Belalcázar (Córdoba). *Arqueología De La Arquitectura*, (18), e121. <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2021.013>
- MOLINERO MERCHÁN, J.A., 2007. *El convento de Santa Clara de la Columna de Belalcázar*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- NUERE MATAUCO, E., 1993. La carpintería en España y América a través de los tratados. *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Granada: Universidad de Granada.