

## PERVIVENCIAS HISPANOMUSULMANAS EN HISPANOAMERICA

SANTIAGO SEBASTIAN

### *Concepto y extensión de lo mudéjar*

Como estamos viendo, este *I Simposio Internacional de Mudejarismo* está creando en el orden científico algo que era necesario, es decir, llegar a un criticismo sobre la validez del término mudéjar y otro tanto podemos decir sobre la extensión que éste deberá tener. La ponencia del Dr. Gonzalo Borrás nos ha llevado a la discusión de si el mudéjar es un estilo, un metaestilo o una constante. Tras la ponencia del Prof. Fernando de la Granja se ha llegado a la conclusión de que casi no existe la que se pudiera llamar literatura mudéjar. Después de esto las brillantes intuiciones de Américo Castro en su *España en su historia* (Buenos Aires, 1948) tanto al tratar de Ramón Llull (páginas 289-294) como de los temas islámicos en los siglos XVI y XVII (págs. 679-681) no merecen el calificativo de mudéjares. Con todos los respetos a nuestro admirado Américo Castro hemos de revisar muchas de sus afirmaciones. ¿En qué se fundamenta para decir: «El delicioso *Libre de Amich e Amat* es un ejemplo de mudejarismo literario»? (pág. 290).

Por lo que respecta a Hispanoamérica, tradicionalmente los historiadores del arte virreinal han incluido en un capítulo sobre el arte mudéjar una serie multiforme de manifestaciones desde el siglo XVI al XVIII. De acuerdo con esta tradición pensé en un primer momento que mi ponencia se titulara *El legado mudéjar en Hispanoamérica*, pero tras las controversias suscitadas he cambiado de título, como podrán Vds. observar. Creo que la nueva consideración del arte mudéjar desde la perspectiva hispanoamericana, es decir, desde la otra ribera del Atlántico puede traer luz sobre este fenómeno.

Ya me perdonarán si antes de entrar en materia insisto sobre el concepto de mudéjar y sobre todo su validez como categoría estilística. Vale la pena

que meditemos en el sentido propuesto por mi amigo Gonzalo Borrás; no quisiera repetir sus argumentos, pero sí traer otros. ¿Quiénes fueron los mudéjares? Socialmente hablando los *mudayyan*, es decir, los moros sometidos a los cristianos, que vivieron bajo ellos. Claramente era un grupo étnico definido, que generalmente profesó la religión islámica, no la cristiana.

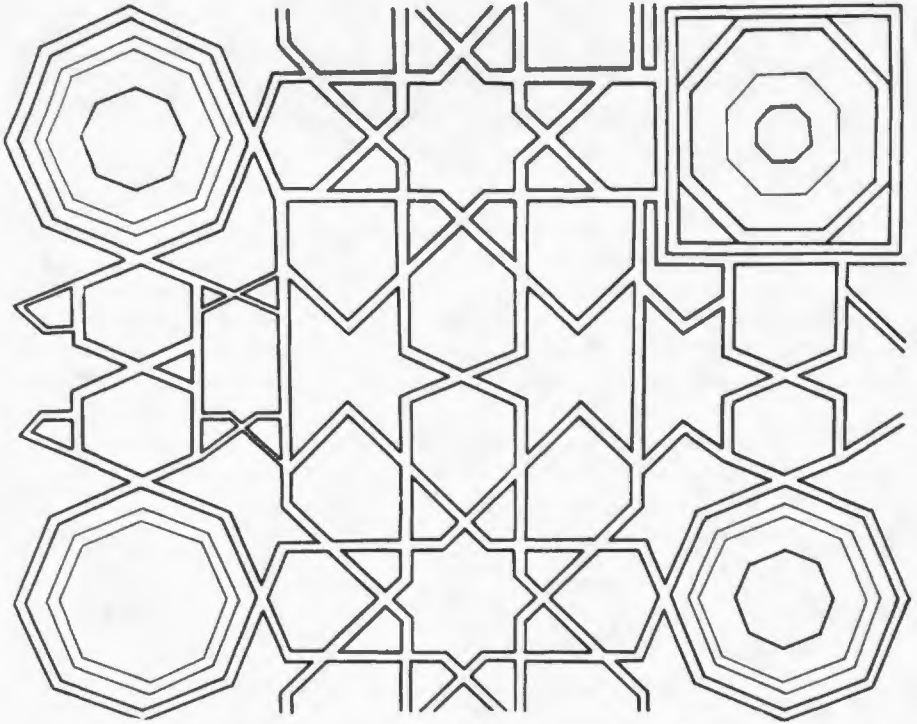
Me parece importante consignar que cuando el término surgió a mediados del siglo XIX no fue aceptado unánimemente, ya que hasta Madrazo llegó a rechazarlo. Con todo el nombre hizo fortuna y hoy tenemos que aceptarlo, pues no es cuestión de buscar otro nombre, sería ésta una tarea pueril.

Cuando se fijó el concepto de mudéjar se colocaron inseparablemente unidos lo estético y lo étnico, y esto fue un tremendo error, pues un estilo se determina por sus características propias y no por sus artífices. Es evidente que la palabra mudéjar está cargada de contenido étnico y social, por ello hubiera sido más correcto buscar otro vocablo que sirviese para designar las creaciones artísticas de lo que hasta ahora venimos designando como mudéjar.

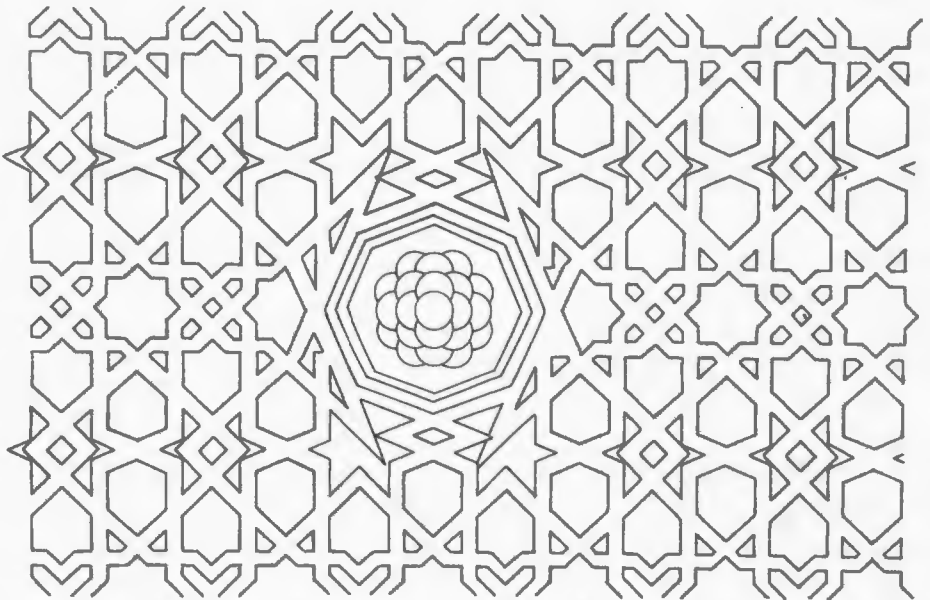
Con motivo del *I Simposio de Mudejarismo* la ocasión es magnífica para plantearnos una visión de lo mudéjar de acuerdo con las exigencias científicas de nuestro tiempo. Sin duda la cuestión clave es preguntarse si lo mudéjar constituye una característica estilística, es decir, el mudéjar es un estilo. Vds. piensen que en época reciente las designaciones tradicionales de los períodos de la Historia del Arte, es decir, la sucesión de los diferentes estilos, ha sido sometida a crítica, especialmente por la escuela alemana. Recordemos cómo se ha limitado el concepto del Renacimiento y el gran auge que ha cobrado el estudio del Manierismo.

Lampérez vió el mudéjar como estilo porque para él *el estilo era la conformidad de la forma con el material*, pero esto hoy día es inaceptable. Ciertamente que es difícil determinar la noción de estilo en general, pero hay algo claro: la noción de estilo, como ha visto Bialostocki, para que sea eficaz en la historia de las artes no debe ser entendida como un mero conjunto de elementos formales. Meyer Schapiro escribió hace dos decenios sobre la noción de estilo. Lo definió como un «medio de transferir valores dentro de los límites de un grupo, el cual hace aparecer y conserva ciertos valores de la vida religiosa, social y moral a través de la sugestión emocional de las formas. Para un historiador de la cultura o un filósofo de la historia, el estilo es una expresión de la cultura que reúne el conjunto de signos visibles de su unidad». Desde este punto de partida cabría preguntarse si la cultura española de los siglos XII al XV constituye un conjunto homogéneo. En manera alguna el supuesto estilo mudéjar carece de ese poder unificador. Es evidente que la palabra mudéjar tendría que estar dotada de una categoría estética de tal manera que quedase desligada de toda asociación étnica. Y por tanto dentro de la órbita cultural y estética mudéjar deberían abarcarse hechos que hasta ahora no se habían incluido a causa del matiz social atribuido siempre a la palabra.

Hay que pensar que cada estilo abarca a una época y que crea un clima general, es decir, responde a un ambiente espiritual. Tal cosa se ve en todos los estilos. Si el estilo llamado mudéjar existiera sería lógico pensar en ese clima general, extendido a otras manifestaciones de la vida y de la cultura



*Figura 1.—Detalle del presbiterio de La Concepción, en Bogotá.*



*Figura 2.—Detalle del almizate de la techumbre. Iglesia de San Francisco. Bogotá.*

medievales, es decir, que apareciese en otros campos, no sólo en las Bellas Artes.

Debemos replantearnos ahora si lo mudéjar puede subsistir estilísticamente considerado. En este sentido tendría que abarcar a toda la sociedad y no a un grupo social oprimido como fue el de los mudéjares. Ya hemos visto que no hay literatura propiamente mudéjar, y que obras como el *Poema de Yusuf*, el *Libro de Patronio*, etc., tienen una estructura occidental y elementos moriscos incrustados en mayor o menor abundancia. En el terreno filosófico, al examinar la brillante personalidad de Ramón Llull se ve la asimilación de fuentes orientales, pero no propiamente mudéjares. Claramente se ve que estos hitos y hechos son insuficientes, no pueden justificar una categoría estilística.

Puesta en tela de juicio la existencia de un estilo mudéjar no queda sino considerar a lo mudéjar como la continuación del arte hispano-musulmán, tras la desaparición de su poder político. Este fenómeno de pervivencia es muy característico del mundo hispánico, es como una tradición medieval siempre presente en la cultura española desde la Alta Edad Media hasta el siglo XVIII. De acuerdo con la sensibilidad de la historiografía moderna habría que calificar el fenómeno mudéjar como una moda o un arte, no un estilo, sino un subestilo, de un carácter netamente popular o popularista.

El Dr. Borrás propone abrir nuevos cauces para la interpretación del mudéjar aragonés y en seguida, de acuerdo con las directrices actuales piensa en el espacio interior, sólo así se podría superar la concepción del mudéjar como algo «ornamental», pero esto me parece un despropósito. El mudéjar, al carecer de categoría estilística, no ha tenido poder suficiente para crear nuevas estructuras, que necesariamente hubieran contemplado la creación espacial de un nuevo tipo de edificio al menos. Los alarifes mudéjares repitieron los espacios ya conocidos: los hispano-musulmanes o los góticos.

Parece obvio que hay que admitir lo mudéjar como un subestilo, como tradición popular de raigambre hispanomusulmana vigente especialmente hasta el siglo XV. Desde el siglo XVI tanto en España como en Hispanoamérica esta tradición irá perdiendo cada vez más fuerza hasta quedar convertida en una supervivencia, es decir, se trata de un fenómeno «popularista», como ha visto Américo Castro en la literatura de los siglos XVI y XVII, y ahora sí que le damos la razón.

El día que los historiadores tengan un concepto más preciso del Manierismo, estilo que en el mundo hispánico se desarrolla desde mediados del siglo XVI, se habrá limitado bastante la extensión de lo mudéjar pues muchos aspectos calificados de mudéjares se verá que son de raigambre netamente manierista, y no exclusivos del arte hispánico propiamente dicho, sino comunes a todo el arte de Occidente según corresponde a la noción de estilo como algo unificador. Así, desaparece ese carácter de estilo horizontal que pretendió darle Lafuente Ferrari, lo mismo que su proyección histórica al amparo de la trayectoria política española. Por tanto los españoles aportaron al medio americano un legado de formas vigentes en España, en las que lo mudéjar pasó ya como una pervivencia popular, como un arte puramente nostálgico.

Estas pervivencias de un arte popular harán que fructifiquen en el medio

virreinal las recreaciones espaciales y los esquemas compositivos de acuerdo con modelos ejemplares vistos en la Península, y asimilados en Hispanoamérica por pura nostalgia. Así se explican estas palabras de mi maestro Angulo: «De antiguo se viene reconociendo que quienes construyeron la Capilla Real de Cholula tenían en su memoria los bellos efectos de perspectiva de las numerosas naves de la Mezquita de Córdoba, y si en el aspecto constructivo este caso debe considerarse excepcional, en lo decorativo las manifestaciones mudéjares son frecuentes. El alfiz, que en algún caso se quiebra, es marco usual en las puertas de los monasterios mejicanos del siglo XVI, y los listeles paralelos de abolengo almohade son igualmente frecuentes. Estos listeles eran lo último que contemplaba el maestro cantero o el fraile misionero que, al embarcar en Sevilla, desde la popa de la nave que había de conducirle a Indias, dirigía sus miradas a las torres de la bella ciudad andaluza».

Las pervivencias hispanomusulmanas fueron frecuentes en Hispanoamérica por el empleo muy generalizado de las techumbres de madera, ya que este era un material que abundaba y no la piedra; por otra parte, la inestabilidad telúrica del suelo americano recomendó las estructuras de madera por ser más ágiles para soportar los frecuentes seísmos. En estas techumbres pervivieron los esquemas decorativos hispanomusulmanes, ya popularizados en el subestilo mudéjar, en la fase previa, la propiamente mudéjar del siglo XII al XV.

### *Un artesanado: los carpinteros*

Convendrá, antes de estudiar algunos ejemplos concretos, hacer referencia al prestigio que tuvieron los carpinteros en Hispanoamérica. Obsérvese que los recreadores de estas fórmulas popularistas no fueron arquitectos sino carpinteros. Como fueron numerosos, se constituyeron en gremios, de los que conocemos el de Méjico, cuyas ordenanzas fueron dadas en 158. Más interesantes son las referencias de fray Andrés de San Miguel en su tratado, quien ve al carpintero como artífice mecánico, y después de citar a Platón, Aristóteles y Plutarco mantiene que es un «nombre honroso». Llega a concebir al carpintero como un maestro experto en toda buena arquitectura, pues ha de entender «con toda perfección la planta, perfil y techo, con todo su adorno, en que se encierra toda arte de edificar, y está obligado a saber el perfecto albañil y cantero». Aun especula más el fraile carmelita, pero lo importante es la idea elevada que nos da del carpintero, visto como artífice y no como un simple artesano. Era lógica esta autovaloración.

Acabo de mencionar a fray Andrés de San Miguel y no se puede pasar por alto su labor como teórico del mudejarismo. Su obra pudo haber ejercido una gran influencia en un medio tan propicio como el hispanoamericano, pero lamentablemente permaneció inédita hasta que la dió a conocer en fecha reciente Báez Macías, con todo el manuscrito conservado en la Universidad de Texas. Son pocos los tratados escritos sobre carpintería mudéjar y ello valora mucho la obra del carmelita. Si se hubiera de buscar un paralelo en España habría de ser con la obra de Diego López de Arenas titulada *Carpintería de lo blanco*.

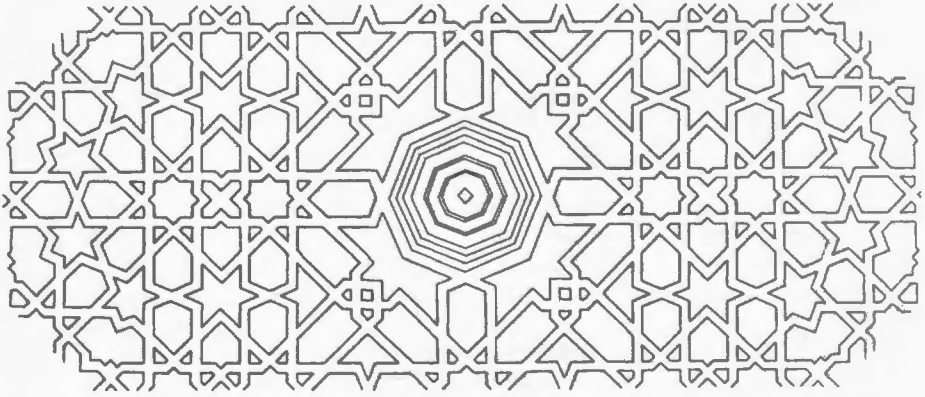
libros ambos que fueron escritos para expertos o técnicos del arte, es decir, no son obras de divulgación. «Fray Andrés es más minucioso —ha escrito Báez Macías— y asequible que el sevillano, cuando discurre sobre las reglas que precisa para trazar las lacerías, y contiene un número mayor de figuras. Por desgracia, ha faltado a nuestro arquitecto que alguien, con suficientes conocimientos en la materia, lo estudie, como lo hizo don Eduardo Mariátegui con el de López de Arenas, al publicarlo en su tercera edición de 1867, anotándolo y glosándolo hasta dejar su texto más claro». Con todo fray Andrés resulta más inteligible que López de Arenas. El capítulo que fray Andrés dedica a la lacería lo titula «De cómo se traza una armadura, su almizate cuajado de lazo de ocho y los paños de signos y nudos», en que demuestra sus profundos conocimientos de un arte tan difícil como éste. Era obvio que coincidiera con López de Arenas en algunos modelos, como los que el último trae en las páginas 55 y 57 de la edición sevillana de 1727. También hemos observado que su composición con un lazo de ocho y otro cruciforme es muy semejante al harneruelo de una capilla de la iglesia de Santa María de Arbas, en Mayorga (Valladolid - España), aunque resuelta en forma más simple que la presentada por fray Andrés.

El aspecto más interesante de estas pervivencias hispano-musulmanas en obras hispanoamericanas parece que es el que nos presenta su análisis a través de la morfología del diseño.

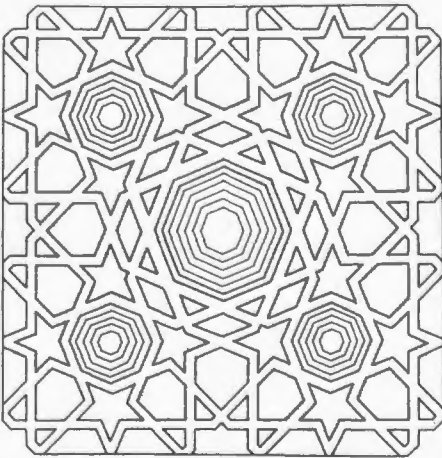
### *Algunos ejemplos*

El ejemplar más antiguo de diseño con *cruces interpuestas de nudillos* es el artesonado de la iglesia de La Concepción de Bogotá, que perteneció a la fastuosa mansión de Juan Díaz de Jaramillo, uno de los fundadores de la ciudad de Tocaima (Colombia), y que debió de ser realizado hacia 1560. Este tipo de artesonado tiene una forma poco común ya que faltan las traviesas entrecortadas; está constituido por maderos enrasados, que parten de un artesón decorado con un gran racimo de mocárabes, y artesones octogonales o cuadrados con octógonos inscritos ocupan el centro de la composición y quedan separados por medio de ejes de cruces de nudillos interpuestos. Por razón del traslado se ven algunos fallos en la composición, y sobre todo en el ensamblaje de la superficie central. Tanto por la rica policromía como por los motivos florales este artesonado muestra una gran libertad por parte de los primeros artesanos mudéjares en Hispanoamérica, quienes dieron un carácter singular a las fórmulas venidas de España.

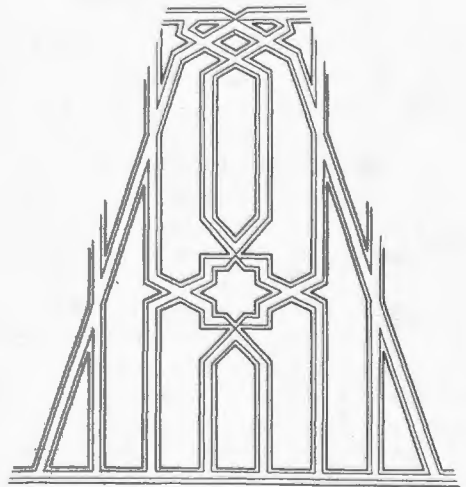
El diseño con *entramado de nudillos perpendiculares y diagonales medios* lo vemos en el presbiterio de la iglesia matriz de San Juan Bautista de Pasto (Colombia), construida en 1543-44; el autor del bello alfarje bien pudiera ser el carpintero gallego Alfonso López, activo en la ciudad en 1564. Partiendo del centro se desarrolla en el almizate un entramado a base de nudillos perpendiculares y diagonales medios, que forman un conjunto rico y variado, perfectamente ensamblado; sirve de centro a la composición un gran racimo con ornamentación renacentista, que se relaciona con los alfarjes de San Francisco de Quito.



*Figura 3.—Almizate de la techumbre del presbiterio, San Juan de Pasto.*



*Figura 4.—Almizate del presbiterio, Catedral de Tunja.*



*Figura 5.—Detalle de la techumbre de la Capilla de Chapetón, Iglesia de San Francisco, Bogotá.*

Digno de compararse con el ejemplo anterior es el diseño de *entramado con nudillos perpendiculares y cuadrados* que vemos en la cubierta de la nave central de San Francisco de Bogotá, por su forma y sistema de construcción parecen corresponder a la terminación de la iglesia (c. 1615). El almizate muestra una sabia combinación de nudillos perpendiculares partiendo del cupulín central, con sendos racimos de mocárabes a los extremos, y se parece mucho a los ejemplares del Hospital Real de Granada, y se relaciona con otros del área sevillana.

En la catedral de Tunja (Colombia) hay un diseño con *entramado de nudillos perpendiculares y diagonales centralizados*. La obra fue propuesta primero a Francisco Abril (1567) pero luego la continuó su competidor Bartolomé Moya, quien alegó que había hecho obras mucho más importantes y delicadas en Córdoba España). Tiene almizate de planta cuadrada, y en su composición resulta muy fácil colocar en su centro un cupulín de mocárabes, por cuyos ángulos pasan los ejes de nudillos, pero solamente los que corresponden con los ejes diagonales aparecen ornamentados con racimos de mocárabes. Aunque no conocemos soluciones centralizadas en Andalucía, este modelo desde luego está emparentado con algunos ejemplares de aquella zona española. Semejante a esta es otra techumbre de la iglesia de San Francisco, en la misma ciudad de Tunja, realizada en 1595 por el carpintero Melchor Hernández. La techumbre de la nave presenta en el centro una composición centralizada, con nudillos en los ejes perpendiculares y en los diagonales, y racimos octogonales de mocárabes en el centro. En el presbiterio de la misma iglesia se siguió el mismo esquema centralizado, pero enriquecido, ya que los racimos adornan los ocho ejes que salen de los ángulos del racimo central. Semejante es una techumbre de San Francisco de Quito.

Según este moderno punto de vista no se pueden incluir a continuación los artesonados derivados en su composición de Serlio y entroncados con la tradición italiana. En la primera redacción de esta ponencia me mantuve en la línea tradicional, pero tal actitud es inaceptable. Estos modelos de diseño pertenecen al Manierismo, que también gustaba de los trazados geométricos; es decir, tales trazados no tenían nada que ver con las tradiciones y pervivencias hispano-musulmanas sino con los grabados ilustrativos que acompañaban a los comentarios de Vitruvio, de los que los más famosos fueron los realizados por Serlio, que ya fue traducido al castellano en 1552.

No es esta la ocasión para hacer un resumen de las pervivencias hispano-musulmanas en América, sino de apuntar un camino. Dejo por tanto la consideración de otros elementos de tradición hispano-musulmana, que fueron trasplantados al medio americano: torres, alfices, arcos de rosca rehundida, etc. Todos ellos pervivieron como aportes de un arte popular, desconocedor de su lejano ancestro, pero también incapaces de constituir una unidad estilística como era la del mudéjarismo según se ha pretendido hasta ahora.

BIBLIOGRAFIA

- Fr. Andrés DE SAN MIGUEL, *Obras, Ms. de la Universidad de Texas. Hay microfilm en la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca.*
- D. ANGULO, E. MARCO DORTA y M. BUSCHIAZZO, *Historia del arte hispanoamericano*, 3 vols., Ed. Salvat, Barcelona, 1945-56.
- D. ANGULO, *The Mudejar style in Mexican architecture*, "Ars Islamica", vol 2, Michigan University, 1935.
- E. BÁEZ MACÍAS, *Obras de Fray Andrés de San Miguel*, Ed. UNAM, México, 1969ff
- G. GASPARINI, *Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales venezolanas*, "Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas", n.º 1, Caracas, 1964.
- D. LÓPEZ DE ARENAS, *Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería*, Ed. Fac-símil, Introducción de M. Gómez-Moreno, Ed. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1966.
- S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *La torre mudéjar de Santiago de Cali* "Archivo Español de Arte, Madrid, 1963, págs. 134-6.
- S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Techumbres mudéjares de la Nueva Granada*, Ed. Universidad del Valle, Cali, 1965.
- M. TOUSSAINT, *Fray Andrés de San Miguel, arquitecto de la Nueva España*, "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", n.º 13, México.
- M. TOUSSAINT, *Arte mudéjar en América*, Ed. Porrúa, México, 1946.
- G. BORRÁS GUALIS, *El mudéjar turolense*, "Boletín de la Diputación", n.º 29, Teruel, 1973.
- G. GUASTAVINO GALIENT, *Concepto y extensión de lo mudéjar en "De ambos lados del Estrecho"*, Tetuán, 1955.