

## CARPINTERÍA Y ARQUITECTURA MUDÉJAR TRAS LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS

Rafael López Guzmán  
*Universidad de Granada*

Las publicaciones, congresos y reuniones científicas celebradas a raíz de la conmemoración del aniversario de la expulsión de los moriscos han supuesto la puesta al día, a nivel historiográfico, de la temática, así como de las líneas de investigación seguidas no sin polémica<sup>1</sup>.

Paralelamente han aparecido, de forma escalonada y al margen de conmemoraciones, contribuciones desde el punto de vista artístico que han postulado, en general, por la teoría y la realidad cultural bien cimentada, por la que entendemos que el arte mudéjar es propio de las sociedades cristianas bajomedievales y que es llevado a cabo por maestros de obras tanto cristianos como mudéjares<sup>2</sup>. De igual forma, la continuidad que se produce durante el siglo XVI con una dura convivencia con los mudéjares, ahora bautizados forzosamente y convertidos en moriscos, no empaña lo que significa de síntesis cultural en lo referente al campo artístico. Es más, el intento de calificar a este arte del quinientos como “morisco”, diferente del “arte mudéjar”, carece absolutamente de bases históricas<sup>3</sup>.

Ahora bien, partiendo de estas premisas, cuando nos enfrentamos con la supervivencia de técnicas artísticas de raigambre mudéjar en el momento de la expulsión de los moriscos, ya en el siglo XVII, y, teóricamente, dentro del ámbito estilístico que conocemos como barroco, hacernos la pregunta de si puede existir arte mudé-

---

1. Un ejemplo de la vivacidad del debate podemos intuirlo en los puntos de vista sostenidos paralelamente por Bernard Vincent y Francisco Márquez Villanueva, debate recogido en sendas cartas abiertas de ambos investigadores publicadas en la revista *Sharq Al-Andalus. Estudios Mudéjares y Moriscos*, 19, pp. 279-304.

2. En este sentido citar el volumen de estudios y catálogo publicado con ocasión de la exposición celebrada en Zaragoza entre octubre de 2010 y enero de 2011 con el título: *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Universidad-Gobierno de Aragón, 2010.

3. Este debate lo traté en el Congreso Internacional *Los moriscos: historia de una minoría*, Granada, 13 al 16 de mayo de 2009, organizado por la Fundación El legado andalusí, donde presenté una ponencia con el título «Arte Mudéjar-Arte Morisco. Consideraciones teóricas», actualmente en prensa.

jar requiere, cuanto menos, una respuesta compleja, respuesta que iniciamos considerando, a modo de pincelada, que los dos tratados de carpintería de lo blanco conservados, específicamente sobre técnicas mudéjares, el de fray Andrés de San Miguel<sup>4</sup> y el de Diego López de Arenas<sup>5</sup>, este último, incluso, publicado en su época, se realizan en años posteriores a la expulsión y dentro de sociedades, impregnadas por el espíritu religioso trentino, que podemos denominar barrocas. Esta es la realidad histórica y volveremos a los tratados en su momento.

Desde mi punto de vista son los sistemas de formación y agrupamiento de los maestros de obras los que perpetúan las estructuras mudéjares, permitiéndonos hablar de continuidad y pervivencias durante los siglos XVII y XVIII. Me refiero, evidentemente, a los gremios, sistema asociacionista que contaba con una larga tradición medieval, tanto en las culturas islámicas como cristianas, los cuales van a controlar de forma obligada los niveles formativos, productivos y asistenciales de sus componentes. Si durante los siglos XIV y XV habían sido fundamentales, con los Reyes Católicos se codificará su funcionamiento e integración en las ordenanzas, sometiéndolos al control exhaustivo del poder municipal. Asistiremos, en el siglo XVI, a su momento de máximo esplendor, en parte debido a la dinámica generada con el comercio con América, lo que se visualizará en la impresión de estos grupos documentales con los que se rigen los municipios, que volverán a reimprimirse, con ligeras variantes según las ciudades, en los siglos XVII y XVIII. Por ejemplo, las ordenanzas de Sevilla se publican en 1527 y se reeditan en 1632, y las de Granada se imprimen en 1552 y se vuelven a editar en 1672.

En esta dinámica municipal también hay que señalar el estancamiento de los gremios, que, pese a su vigencia jurídica, son sensibles a las crisis económicas del seiscientos y setecientos, abogándose, sobre todo en el XVIII, por su disolución, ya que sus posiciones enquistadas y regresivas, así como el control endogámico de los mismos, excluía sus producciones de nuevos presupuestos económicos de carácter mercantilista y competitivo.

A estas cuestiones de carácter social y económico hay que unir las claramente estéticas, tanto el clasicismo como el barroco, entendidos como una única cultura sin solución de continuidad, que respondían a los intereses de imagen de las monarquías absolutas y de las posiciones religiosas derivadas de la Reforma y de la Contrarreforma. Esto significa que es ahora y no en la época medieval, como siempre se ha querido apuntar, cuando la tecnología mudéjar adquiere más un carácter popular, restringida a obras de poco calado o periféricas y, por otro lado, obedece a programas de carácter historicista, de continuidad con el pasado.

---

4. Este texto no fue publicado, pero debió de redactarse entre 1630 y 1652. Cfr. E. BÁEZ MACÍAS (ed.), *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, 2007, p. 112.

5. D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la Carpintería de lo Blanco y tratado de alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolás Tartaglia y otras cosas tocantes a la iometría y puntas del compás. Dedicado al Glorioso Patriarcha San Joseph. Por... Maestro del dicho oficio, y Alcalde Alarife en el, natural de la Villa de Marchena y vezino de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1633.

Donde mejor podemos apreciar estas consideraciones es a través de la carpintería de lo blanco, sin olvidar otras técnicas reconocidas, incluso, por los tratadistas del siglo XVII. Así, tenemos que valorar el comentario de fray Lorenzo de San Nicolás sobre la terminación interior de yeserías en los paramentos: “La obra estuada se haze de ordinario en salas, para entretenimiento de la vista, hermoheando por si el edificio, aunque ya se acostumbran muy poco. Los Moros lo acostumbran mucho. Házese de cal, la qual se prepara como está dicho. Para la postrera costura, ó mano, son varias las labores que en la estuquería se hazen, por hazer unas veces cabeças de animales, otras brutesco, otras coronas, y vasos de panales, y todo se talla primero en madera, y después se vá vaciando, y recortando, con que viene a quedar vistoso, y assi lo conocemos oy en los edificios antiguos”<sup>6</sup>.

Centrándonos, por tanto, en el gremio de carpinteros, señalaremos que el Geométrico ocupaba la posición más elevada, y sus conocimientos, así como el propio título, le alejan de las valoraciones propias del aprendizaje exclusivamente empírico del taller e incluso de la idea de analfabetismo entre los oficiales. El nivel superior, conocedor de la geometría, supone, como ha señalado Guillermo Duclós con relación a Sevilla, “el nexo de unión y la base sobre la que apoyaría la influencia del renacimiento y el barroco en el arte y arquitectura de los siglos XVII y XVIII”<sup>7</sup>.

Este diálogo “interestético”, siempre basado en el funcionamiento y aprendizaje mediante talleres, es lo que mantiene, aún en el siglo XVIII, técnicas de origen mudéjar. Es el caso, por ejemplo, del arquitecto sevillano Ambrosio de Figueroa (1702-1775)<sup>8</sup>, que se forma en el taller paterno, nada más y nada menos que el de Leonardo de Figueroa, uno de los grandes arquitectos de la Sevilla barroca con obras tan importantes como el convento de San Pablo, la iglesia de El Salvador o San Luis de los Franceses. A través de la experiencia del taller conoce tratados de arquitectura que van desde Serlio hasta fray Lorenzo de San Nicolás; pero este arquitecto formado en los trabajos de albañilería, con un dominio absoluto del ladrillo que prevalece en su proyectiva, no ignoraba las enseñanzas de Diego López de Arenas, como queda puesto de manifiesto en la cubierta de la iglesia de Santa María de Sanlúcar la Mayor. Pero precisemos. Al menos en 1755 actuó en el tribunal que examinaba el acceso de oficiales a la maestría dentro del gremio de albañiles, lo que permite evaluar su papel destacado entre los alarifes sevillanos<sup>9</sup> en un momento en que se utilizan materiales conocidos en etapas mudéjares anteriores como el ladrillo, en limpio o enfoscado, y la cerámica vidriada en exteriores. Pero esto no nos puede llevar a engaño y otorgar valores ahistóricos a los materiales y hablar de arquitectura mudéjar. Son materiales tratados desde la óptica barroca de movimiento, de contrastes lumínicos y cromatismo, al igual que los revocos y esgrafiados que simulan perfectas sillerías. Ahora bien, cuando Ambrosio de Figueroa interviene en la igle-

6. L. de SAN NICOLÁS, *Arte y Uso de Architectura*, fol. 89v, reed., Valencia, Albatros, 1989.

7. G. DUCLÓS BAUTISTA, *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1992, p. 51.

8. Sobre este arquitecto, Cfr. J.A. ARENILLAS, *Ambrosio de Figueroa*, Sevilla, Diputación, 1993.

9. *Ibidem*, p. 22.

sia de Santa María de Sanlúcar la Mayor o supervisa en 1770 las maderas de la nave principal y del colgadizo de la nave de la Epístola de la Asunción de Espartinas<sup>10</sup>, o la cubierta de la iglesia de San Esteban de Sevilla<sup>11</sup>, acude a la carpintería de lo blanco de la más pura tradición mudéjar (figs. 1 y 2).

Intervino, como hemos señalado, en la iglesia de Santa María de Sanlúcar la Mayor (Sevilla) entre 1771 y 1774. En las condiciones dadas para la realización de la armadura específica que la estructura “ha de ser de Limpio, con sus Tirantes Guarnecidas, Arrocave y tavicas y tavicones Guarnecidos con Soleras y tocados con su Almisatte”. Fue valorada en 26.563 reales, llegándose a realizar según la propuesta de Figueroa si atendemos a un informe del arquitecto fechado el 21 de junio de 1774 y como se desprende de la inscripción situada en una de las vigas con la fecha “1773”. Se trata, según Juan Arenillas, “de una de las obras más destacadas de la carpintería de armar del setecientos, por cuanto se trata de actualizar, ornamentalmente, una formulación típicamente mudéjar. Así, mientras las distintas piezas, sus funciones e incluso designaciones son las tradicionales, los motivos decorativos son claramente barrocos”<sup>12</sup>. Es decir, tecnología heredada en el taller con su funcionamiento gremial y ornato que le permitía convivir con las nuevas expresiones estéticas.

Otra cuestión que hay que tratar dentro de este concepto de pervivencia de estructuras mudéjares sería el de las reparaciones de obras medievales o renacentistas. Sería el caso de la Casa de Pilatos de Sevilla, obra iniciada en la segunda mitad del siglo XV y conformada en su imagen histórica en el siglo XVI<sup>13</sup>. Pero en el siglo XVIII se imponen transformaciones condicionadas básicamente por el uso. Así, en 1716 el maestro de obras Juan Navarro realiza una inspección del edificio. Entre los deterioros que identifica e intervenciones que propone se encuentra rehacer el tejado de las habitaciones que ocupaba don Jerónimo Pesío, Consejero de su Majestad y Oidor en la Real Audiencia. La evaluación de esta obra se cifra en 3.000 reales. Dicha estancia estaría situada en “el cuarto alto de enfrente de la puerta de enmedio”<sup>14</sup>. Una nueva inspección realizada en 1717 por el arquitecto y maestro mayor de los Reales Alcázares, don José de Escobar, y por parte de la familia propietaria, el arquitecto Diego Antonio Díaz, maestro mayor de la catedral y del arzobispado, dio conformidad a las labores realizadas y evaluaron el nuevo tejado, incrementando el presupuesto 650 reales y señalando en el informe final la no presencia de un maestro carpintero, innecesario por tener los firmantes conocimientos suficientes para tasar las obras<sup>15</sup>.

---

10. Los trabajos de reparación los evalúa en 14.302 reales y 16 maravedíes, lo que nos indica una profunda reparación y el conocimiento preciso de la carpintería de lo blanco. Cfr. *ibidem*, p. 64.

11. *Ibidem*, p. 41.

12. *Ibidem*, pp. 68-69.

13. Sobre la Casa de Pilatos, Cfr. V. LLEÓ CAÑAL, *La Casa de Pilatos*, Madrid, Electa, 1998.

14. Cfr. M.R. MARTÍNEZ-DARVE y J. MATA, «Obras y reparaciones en la Casa de Pilatos durante el siglo XVIII», *Archivo Hispalense*, 221, 1989, pp. 193-198.

15. *Ibidem*, p. 197.



Fig. 1. Sanlúcar la Mayor (Sevilla). Iglesia de Santa María. Interior (J. Arenillas).



Fig. 2. Sevilla. Iglesia de San Esteban. Interior (J. Arenillas).

Esta documentación es un ejemplo que permite considerar la idea de las intervenciones por razones de su deterioro con un carácter historicista y de unidad del conjunto a tratar. Gracias a la magnífica tesis de Esther Albendea<sup>16</sup>, referida a las techumbres lignarias de la Casa de Pilatos de Sevilla, podemos datar como obras del siglo XVIII la estructura correspondiente al denominado salón de los Frescos<sup>17</sup>. Se trata de una amplia cubierta de 6,45x22,75 metros de limas bordones con cuadradas y tirantes, alternándose dobles y simples. La armadura se realizó por orden del VII duque de Medinaceli ante la mala situación de los tejados, que permitía la entrada de agua de lluvia, datándose la intervención entre 1731 y 1770. Atendiendo a las reflexiones de Esther Albendea “La fecha de ejecución de esta armadura coincide con el declive del conocimiento de la carpintería de armar [...]. El sistema constructivo es el de una armadura de par y nudillo llana, sin decoración de lacería

16. E. ALBENDEA RUZ, *La carpintería de lo blanco de la Casa de Pilatos de Sevilla*, Sevilla, tesis doctoral, 2011.

17. El salón de los Frescos aparece en los documentos como el salón de las Vidrieras, mandado ejecutar por el marqués de Tarifa. Actualmente se denomina de los Frescos por los restos de la serie de frescos pintados por Diego Rodríguez, donde se representa el Triunfo de las Estaciones. *Ibidem*, pp. 325-326.

en ninguno de sus cinco paños. Los paños se unen con lima bordón, siendo ésta la única armadura de la Casa de Pilatos que no emplea la lima moamar, característica de la carpintería de armar española<sup>18</sup>.

En la misma Casa de Pilatos nos encontramos con otra realización del siglo XVIII. Se trata del artesonado que cubre la galería baja del jardín Chico. Aunque el original sería del siglo XVI, el actual se define en el setecientos. La investigadora Esther Albendea ha encontrado sobre uno de los canes epigrafía donde se identifica a Tomás Rodríguez, posible carpintero, y una fecha incompleta que permite, no obstante, datarlo en torno a 1730<sup>19</sup>. El alfarje se estructura mediante casetones que encierran diseños de lacería centrados por piñas o cubos de mocárabes. Se trataba de una recuperación historicista basada en el vecino salón del Pretorio, documentado en torno a 1536 y realizado por el carpintero Juan de Juara<sup>20</sup> (fig. 3).

En este mismo sentido tendríamos que considerar las reparaciones que se hacen dentro del Real Alcázar de Sevilla, refiriéndome sobre todo al palacio del rey don Pedro cuya definición está marcada, ya en la Edad Moderna, por las intervenciones de los Reyes Católicos y Carlos V, sobre todo en el piso superior, a las que se unen el resto de los monarcas de la casa de Austria, entre las que destaca la intervención en el dorado y pintura que se realizó en la cubierta del salón de Embajadores en el inicio del reinado de Felipe III<sup>21</sup>. A lo largo del XVII continuaron diversas intervenciones de carácter restaurador en las carpinterías mudéjares del Alcázar, como ha estudiado Ana Marín Fidalgo con una relación completa de los maestros de carpintería documentados en el palacio<sup>22</sup>. Por tanto, no nos puede extrañar que cuando analizamos la armadura de limas moamares de la cámara real, en el piso alto, percibimos que su lectura estética corresponde al siglo XIX, aunque en su reconstrucción debió de estar presente la cubierta primigenia que explica la utilización correcta de cartabones si atendemos al estudio realizado por María Isabel González Ramírez<sup>23</sup>. El mismo proceso de intervención en el siglo XIX es perceptible en la cubierta correspondiente a la alcoba este del salón de los Príncipes, en el piso bajo<sup>24</sup>.

Estos análisis, en los que se unen restauración, historicismo y unidad estética, no significan que nuestra reflexión se centre exclusivamente en este tipo de intervenciones, sino que podemos abordar un número amplísimo de realizaciones dadas a lo largo del seiscientos.

---

18. *Ibidem*, p. 326.

19. *Ibidem*, pp. 187-193.

20. *Ibidem*, pp. 171-186.

21. Cfr. AA.VV., *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla*, Madrid, Fundación BBVA, 2002.

22. A. MARÍN FIDALGO, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1990, pp. 663-668 y 711-724.

23. M.I. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *El trazado geométrico en la ornamentación del Alcázar de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1995, pp. 248-249.

24. *Ibidem*, pp. 270-271.



**Fig. 3.** Casa de Pilatos (Sevilla). Artesonado de la galería baja del jardín Chico (E. Albendea Ruz).

Así, durante el siglo XVII encontramos cubiertas hechas con bastante calidad técnica, por ejemplo en el entorno de Salamanca<sup>25</sup>. A veces, la falta de documentación lleva a datarlas en una cronología extensa entre fines del XVI y primera mitad del XVII, sin que sean un referente los años trágicos de la expulsión de los moriscos. No obstante, tenemos ejemplos más concretos, como la iglesia de Gallegos de Huebra (Salamanca), que fecha la armadura de su presbiterio en 1632. Esta iglesia alberga una interesante armadura octogonal (6,90x6,90) con cuadrales en abanico y limas moamares. El almizate, con bastante falta de estética, tiene la ventaja de presentar la inscripción que la data: “Esta obra se acabó a [...] 16XXXII años”<sup>26</sup>. También nos sirve como referencia la iglesia de Santa María del Robledo en Sequeros (Salamanca), donde encontramos una importante armadura rectangular ochavada de limas moamares en la nave con lazo de ocho en el almizate, y que está fechada en el primer tercio del siglo XVII. Posiblemente, según la documentación consultada por Belén García de Figuerola, su construcción estaría en torno a 1624, siendo el carpintero Juan Hidalgo el Viejo<sup>27</sup>. Un último ejemplo de la zona salmantina sería la cubierta de la iglesia del antiguo colegio de la Caridad, conocido como “casa de las viejas” en relación con la fundación que hizo don Bartolomé Caballero en el siglo XVII como asilo de viudas. Su calidad, atendiendo a su almizate con un sencillo lazo y con piñas de mocárabes, permite a García de Figuerola señalar que “Es la más moderna armadura con lazo de las conocidas en la provincia de Salamanca. Pone de manifiesto la pervivencia de unas tradiciones carpinteriles moriscas en fechas posteriores a la expulsión de aquellos que las originaron”<sup>28</sup> (fig. 4).

En un espacio territorialmente cercano como es la región leonesa, Miguel Fernández Cabo ha realizado un inventario preciso de las cubiertas lignarias y data en fechas posteriores a la expulsión un significativo número de las mismas, entre los siglos XVII y XVIII, aunque muchas de ellas con fechas en interrogante<sup>29</sup>. Entre las catalogadas con más exactitud en el siglo XVII destaca la del presbiterio de la ermita de San Antonio en Noceda (León), con una armadura cuadrada de limas simples en la que el almizate se decora con un plafón con diseño geométrico de clara inspiración serliana<sup>30</sup> (fig. 5). También tenemos que reseñar la cubierta de la iglesia parroquial de Almazcara (León), con una estructura de par y nudillo muy simple y con una tablazón con decoración de rombos sobre el almizate. Lo interesante es que el citado investigador aporta el contrato de la obra de carpintería de esta iglesia a favor de Tomás Fernández en 1703. Este contrato es significativo porque explica que se trata de realizar una armadura en un espacio en el que la ante-

---

25. L. MARTÍN SÁNCHEZ, «La perduración de la tradición mudéjar en las techumbres salmantinas del siglo XVII», *Actas del VIII Simposio Internacional de Mudéjarismo. De mudéjares a moriscos: una conversión forzada*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2002, vol. II, pp. 1011-1039.

26. B. GARCÍA DE FIGUEROLA, *Techumbres mudéjares en Salamanca*, Salamanca, Diputación, 1996, p. 102.

27. *Ibidem*, pp. 119-120.

28. *Ibidem*, p. 133.

29. M. FERNÁNDEZ CABO, *Armaduras de cubierta*, Valladolid, Ámbito, 1997, pp. 127-132.

30. *Ibidem*, pp. 188 y 191.



**Fig. 4.** Salamanca. Iglesia del antiguo colegio de la Caridad. Armadura de la nave.



**Fig. 5.** Noceda (León). Ermita de San Antonio. Cubierta del presbiterio.

rior ha colapsado, y se indica la prohibición de utilizar depende de qué parte de la previa para asegurar la calidad de la nueva<sup>31</sup>.

La pervivencia gremial es la razón que permite esta continuidad de la carpintería durante la época Moderna. Así, Joaquín García Nistral ha documentado, casi sin vacíos, los carpinteros alarifes de la ciudad de León entre 1560 y 1696, los cuales eran nombrados por el cabildo, que no elegidos por el gremio como en otros lugares, cada día dos de enero<sup>32</sup>. Este investigador aporta una interesante documentación de un número elevado de cubiertas que se van a reparar durante los siglos XVII y XVIII<sup>33</sup>, transcribiendo algún contrato como el realizado con el carpintero Isidro de la Bandera en 1710 para realizar la cubierta de la iglesia de San Pedro de Renueva, en ese momento arrabal de la ciudad de León, en el que se especifica perfectamente el sistema constructivo mudéjar de una armadura de limas simples con todas sus partes. Varias frases significativas: “Es condición que se a demoler todo el tejado del cuerpo de la iglesia y vajar todos los materiales asta limpiar las paredes, y adonde fuere menester, cabezarlas y anibelarlas todo alrededor, y después de anibeladas, se asentarán sus nudillos de buena madera, [...] y sobre ellos se asentarán sus soleras [...]. Es condición que, después de asentadas las soleras, se repartan en cada lienzo de los dos, diez zapatas moldeadas a papo de paloma [...] [en cada uno de los rincones] se pondrá su lima envarbijada con sus rebajos para que descansan las péndolas y no trabajen los clavos; y en medio de lima y lima, se pondrá su pastoral; y las limas an de ser de vuen grueso y los pares de grueso quatro dedos y de ancho seis, y toda dicha madera a de ir labrada a codales y escuadra y zepillada [...]”<sup>34</sup>. Además de estas anotaciones, la documentación, con todo el proceso de contrata, nos revela otros nombres de maestros de lo blanco leoneses que intervienen en la subasta, como Tomás García, Antonio Hernández (maestro carpintero de las obras del obispado leonés y que había redactado las condiciones), Arnaldo Bereylez, Gregorio Llorca e Isidro de la Bandera, que se quedó con la contrata al precio de “dos mill ciento y ochenta reales de moneda de bellón”. Esta obra, desgraciadamente desaparecida, es reconstruida a partir de la documentación por García Nistral con inteligentes reflexiones, como la frase en que dice el momento de buscar la madera para poder “cortarlas en menguante de henero, por su corte ser mejor y tener lugar la madera de secarse”<sup>35</sup>. Los trabajos tenían que terminarse en septiembre de 1710<sup>36</sup>.

31. *Ibidem*, pp. 44-45.

32. J. GARCÍA NISTRAL, *El oficio de la carpintería de armar en la ciudad de León*, León, Universidad, 2007, pp. 51-52 y 74-78. De este mismo autor, cfr. «Pervivencia y diversificación de la carpintería mudéjar durante el siglo XVIII», *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo. 30 años de mudejarismo: memoria y futuro (1975-2005)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2007, pp. 747-757.

33. Cfr. J. GARCÍA NISTRAL, *La carpintería de lo blanco en la ciudad de León*, León, Universidad, 2007.

34. *Ibidem*, pp. 184-187.

35. Conocimientos que venían del mundo clásico, recogidos por Vitrubio y referidos en casi todos los tratados que hacen referencia a los cortes de la madera. Por el momento que estudiamos es interesante constatar el capítulo que dedica al tema fray Lorenzo de San Nicolás. Cfr. L. de SAN NICOLÁS, *op. cit.*, fols. 77v-79v.

36. La correcta interpretación de este documento en J. GARCÍA NISTRAL, *La carpintería de lo blanco...*, pp. 155-160.

Acercándome a Andalucía, Lázaro Gila Medina enumera también una buena nómina de carpinteros a partir de las regestas que ofrece el Archivo de Protocolos de Granada a lo largo de los siglos XVII y XVIII, aportándonos datos que van desde el nombramiento de alarifes y veedores de la ciudad, pleitos internos<sup>37</sup> o con carpinteros no examinados<sup>38</sup>, contratos de aprendices con especificación de su formación<sup>39</sup> o trabajos de carácter gremial en relación con fiestas concretas y su representación<sup>40</sup>.

Si el mudéjar granadino, por sus específicas condiciones históricas, se produjo en el siglo XVI sin la existencia previa de convivencia entre musulmanes (mudéjares) y cristianos, también será, tras la expulsión primera de los moriscos de su territorio en 1571, el primer enclave de continuidad artística mudéjar sin cristianos nuevos. De hecho, durante el conflicto de las Alpujarras (1568-1571) se incendiaron un número elevado de iglesias mudéjares, procediéndose a su reconstrucción con técnicas similares tras el proceso de repoblamiento, pero las circunstancias cambiaron y los centros urbanos se redefinieron, se deshabitaron o tomaron primacía<sup>41</sup>, teniendo que esperar algunos de ellos a los siglos XVII y XVIII para que se hicieran obras de importancia en sus templos.

Los ejemplos en la denominada Alpujarra almeriense son bastante significativos. Así, en Almócita la iglesia quedó tan desbaratada por la rebelión morisca que pese a las restauraciones que se le hicieron a fines del siglo XVII estaba tan inservible que se decidió hacer en otro solar una nueva iglesia. Las obras comenzaron en 1700. Como autores de las armaduras se documentan los carpinteros Francisco Martín y Juan Ruiz de la Cámara, vecino de Guadix, que trabajó con la ayuda de tres oficiales. Para 1703 la iglesia debía estar terminada. El modelo espacial es el típicamente mudéjar de una sola nave con capilla mayor diferenciada. La nave ha perdido su cubierta original, pero la capilla mayor conserva la armadura de limas moamares con el almizate apeinado, reseñándose la gran altura de este espacio que otorga al conjunto unas proporciones ausentes en este tipo de edificaciones<sup>42</sup> (fig. 6). El mismo proceso de nueva construcción se siguió en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Angustias en La Alquería, aunque aquí hay que señalar que la población quedó desierta tras la guerra alpujarreña. En 1738 se erigió una nueva parroquia, dirigida por el maestro mayor del arzobispado Indalecio Guiot, con una planta de

---

37. Cfr. L. GILA MEDINA, *Maestros de carpintería en la Granada Moderna según los escribanos de la ciudad*, Granada, Colegio Notarial de Granada, 2008, p. 160.

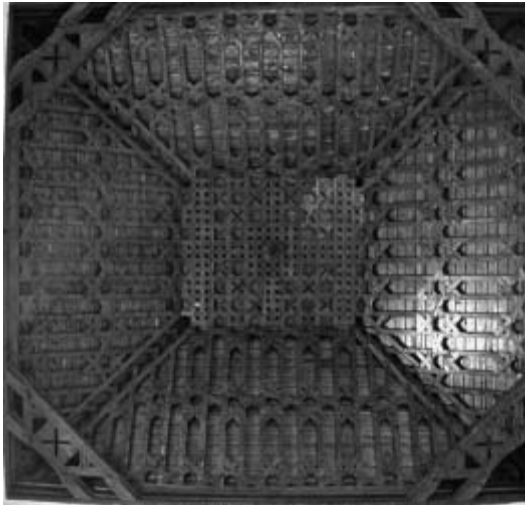
38. *Ibidem*, p. 180.

39. Por ejemplo el fechado el 18 de noviembre de 1630 con el maestro Salvador Molina, en el que se acuerda que entra de aprendiz en su taller Baltasar Ruiz, de nueve años, y especifica que entre lo que debe aprender está una armadura de par y nudillo. Cfr. *ibidem*, p. 133.

40. *Ibidem*, p. 140.

41. Sobre la situación de las iglesias en las Alpujarras tras la guerra de los moriscos, cfr. J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA, «La visita a las Alpujarras de 1578-79: estado de sus iglesias y población», *Homenaje al profesor Darío Cabanelas Rodríguez*, Granada, Universidad, 1987, pp. 354-367.

42. Cfr. J. SÁNCHEZ REAL, «La pervivencia del mudéjar en la arquitectura religiosa de la Alpujarra almeriense», *El Mudéjar en Almería. Jornadas Europeas del Patrimonio, 2000*, Almería, Junta de Andalucía, 2001, p. 77.



**Fig. 6.** Almócita (Almería). Armadura de la capilla mayor.



**Fig. 7.** Darrícal (Almería). Iglesia parroquial. Vista general.

cajón cubierta con armadura de limas simples<sup>43</sup>. De igual forma, en el siglo XVIII, concretamente en 1710, el carpintero Francisco Márquez hacía las armaduras de la iglesia de la Encarnación de Fuente Victoria. Por lo que se refiere a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Guarros, es una sencilla planta rectangular cubierta con armadura de limas simples con el almizate apeinado en los cabos, cuadrales y tirantes dobles también con peinaos de ocho. Está documentada la presencia del maestro Juan Martín de León, que estuvo al frente de la obra de albañilería entre 1662 y 1667. La carpintería fue tasada en 1667 como obra de Pedro López de Urrea, que, unos años más tarde, también hizo la armadura de la iglesia de Lucainena<sup>44</sup>.

La iglesia parroquial del Consuelo de Lucainena tiene su origen en la autorización del arzobispo para su construcción en 1671. Juan Luis de Ortega proyectó el templo con una sola nave rectangular. Los trabajos de albañilería corrieron a cargo de Diego de Vargas, y el citado Pedro López de Urrea hizo la carpintería. La tasación final fue realizada por el veedor del arzobispado, José Granados de la Barrera, en 1674. Lo interesante para nosotros es el espacio, un simple rectángulo con una sola cubierta diferenciándose el ámbito del presbiterio con una ligera elevación en el suelo. La armadura es de limas simples con lazo en los cabos del almizate, y presenta cuadrales y tirantes dobles apeinados. La relación estética con la analizada iglesia de Guarros es evidente, lo que se deriva de los limitados proyectos espaciales diseñados y de la autoría del mismo carpintero en cuanto a la cubierta<sup>45</sup>.

La iglesia parroquial de Santa María en la población de Santa Cruz de Marchena fue destruida en la guerra de las Alpujarras, y tuvo que esperar hasta el año 1621 para que Ambrosio de Vico y Bernabé de Gaviria, como veedores del arzobispado, informaran de la necesidad de construcción de un nuevo templo. Debió de alzarse, por tanto, en el segundo cuarto del siglo XVII, con una sola nave que, más tarde, en la segunda mitad del seiscientos, se completaría con una capilla mayor abovedada. La nave se cubrió con una armadura de limas bordones con apeinamiento de lazo de ocho en los cabos, cuadrales simples y tirantes pareados, estando más decorado el que se situaría sobre el primitivo presbiterio<sup>46</sup>.

La iglesia de Darrícal se construye en 1777, pujando para su realización Francisco Mellado, maestro de carpintería, y Tomás López, maestro de albañilería, vecinos de Granada<sup>47</sup>. No sabemos si la contrata recaería sobre ellos (fig. 7).

No vamos a reseñar aquí la historia de cada uno de los templos de la Alpujarra almeriense que repiten la historia constructiva ya comentada; remitimos a un precioso texto de Javier Sánchez Real muy esclarecedor de la arquitectura de esta comarca<sup>48</sup>. Pero sí, por último, señalar que el aprovechamiento de materiales en

43. *Ibidem*, pp. 77-78.

44. *Ibidem*, p. 85.

45. *Ibidem*, pp. 87-88.

46. *Ibidem*, pp. 91-92.

47. Cfr. L. GILA MEDINA, *op. cit.*, p. 202.

48. Otros templos serían la iglesia parroquial del Santo Ángel Custodio de Darrícal y la ermita de Nuestra Señora de las Angustias en Fondón. Cfr. J. SÁNCHEZ REAL, *op. cit.*, pp. 69-93.

aras de reducir gastos es lo que llevó, en una fecha fuera del antiguo régimen como 1861, a reaprovechar la armadura de limas bordones de la iglesia del siglo XVII en Rágol (Almería) para la definición del nuevo templo<sup>49</sup>.

En la Alpujarra granadina, a Ambrosio de Vico<sup>50</sup> se deben las iglesias de Bayacas y Carataunas, trazadas y tasadas por el maestro de la catedral en 1615 y 1617 respectivamente. Las condiciones de ambas fueron similares, aunque la de Bayacas se hizo un poco más corta y conserva mejor su estructura original. De una nave, se cubre con una armadura sencilla de limabordón, realizada por Agustín Durazno, y las paredes son de cajones de mampostería entre rafas y cintas de ladrillo. Las mismas características ofrecía la de Carataunas, cuya obra de albañilería también corrió a cargo de Martín de Soto y la de carpintería de Alonso López Zamudio<sup>51</sup>, iglesia que se completó en el siglo XVIII con una capilla mayor cubierta con cúpula. Relacionada espacialmente con estas parroquiales estaría también la de Cónchar (1610-1614), en el Valle de Lecrín, con la particularidad de que se conserva la traza firmada por el propio Ambrosio de Vico<sup>52</sup> (figs. 8 y 9).

En pleno corazón de la sierra de la Contraviesa se levantó, entre 1665 y 1670, la iglesia de Alcázar, que presenta una nave rectangular cubierta con una armadura de limas simples. Sabemos que el carpintero fue Diego Ximénez y que la madera procedía del puerto de Málaga<sup>53</sup>. El mismo carpintero volvía a repetir el sistema de cubiertas en la iglesia de Lújar en fechas similares<sup>54</sup>.

Una iglesia excepcional en cuanto al espacio sería la de Sorvilán, construida entre 1667 y 1670, cuya obra corrió a cargo de Diego González, maestro de albañilería, y Francisco González, maestro de carpintería. Se trata de tres naves separadas por arcos sobre pilares y capilla mayor diferenciada, que estarían cubiertas con armaduras que han sido reconstruidas<sup>55</sup>.

En cuanto a integración de sistemas tenemos que destacar la iglesia de Bérchules, que se amplía a tres naves en 1675 bajo las condiciones dadas por José Granados de la Barrera, el cual cubría estas naves laterales con colgadizos de madera de castaño, siguiendo el sistema habitual mudéjar<sup>56</sup>.

En los últimos años del siglo XVII se levantan las iglesias de Cástaras y Cojáy, construidas por Juan de la Torre y Francisco de Morales, maestros de alba-

49. J. SÁNCHEZ REAL, *op. cit.*, p. 91. Sobre este templo, cfr. E. GUILLÉN MARCOS, *De la Ilustración al Historicismo: arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1773-1868)*, Granada, Diputación, 1990, pp. 325-329.

50. Cfr. J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, Granada, Universidad, 1992, pp. 86-87.

51. J. SÁNCHEZ REAL, «La arquitectura religiosa de las Alpujarras: un patrimonio poco conocido», *I Jornadas de Patrimonio de la Alpujarra. Legado arquitectónico y turismo cultural*, Almería, Leader II-Iniciativas Líder Alpujarra, s.a., 2000, p. 76.

52. Cfr. J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA, *El arquitecto granadino...*, p. 85.

53. J. SÁNCHEZ REAL, «La arquitectura religiosa...», p. 78.

54. *Ibidem*.

55. *Ibidem*.

56. *Ibidem*.

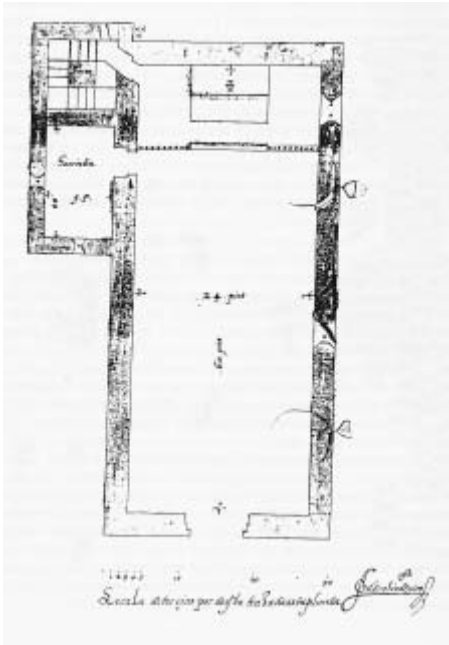


Fig. 8. Ambrosio de Vico. Traza de la iglesia de Cónchar (Granada) (J.M. Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, Granada, Universidad, 1992, p. 85).



Fig. 9. Cónchar (Granada). Iglesia parroquial. Interior.

ñilería y carpintería respectivamente. Ambas presentan una planta de cajón rectangular y capilla mayor cuadrada. La nave de la iglesia de Cojáyar se cubre con una armadura de limabordón muy sencilla, con tirantes reutilizados de la iglesia vieja y canes manieristas, mientras la de Cástaras muestra unos tirantes de mejor factura<sup>57</sup>.

El templo de Mecina Tedel se levanta entre 1703 y 1705. Responde al esquema de nave única con capilla mayor diferenciada, aunque actualmente sólo se conserva la armadura de limas moamares que cubre la nave<sup>58</sup> (fig. 10).

La iglesia de Mairena, iniciada en 1704 y tasada una década más tarde por Manuel Risueño, consta de una nave y capilla mayor diferenciada por arco de medio punto, y tiene armaduras de lima bordón que fueron realizadas por el carpintero Juan Ruiz de la Cámara<sup>59</sup>.

57. *Ibidem*, p. 80.

58. *Ibidem*.

59. *Ibidem*.



Fig. 10. Mecina Tedel (Granada). Vista general.

Un último ejemplo: la iglesia de Pampaneira se comienza en 1726 y presenta una nave con capilla mayor diferenciada por un arco de medio punto y armadura de lima bordón, con una rica decoración de lazo en los tirantes que se aleja de la tradición<sup>60</sup>.

Concluye Javier Sánchez Real señalando que “La mayoría de las iglesias alpujarreñas del primer tercio del siglo XVIII se construyeron de acuerdo con la tipología más generalizada del mudéjar granadino: nave rectangular cubierta con armadura de limas, con o sin capilla mayor diferenciada”<sup>61</sup>. La razón de esta celeridad constructiva se basaba en la recuperación económica de la zona, que se produce a lo largo del siglo XVII y primera mitad del XVIII, dando lugar a un aumento de población que se traduce en la necesidad de templos de mayores proporciones para acoger a los fieles. La solución económica estaba en la tecnología mudéjar, que permitió la ampliación de las iglesias primitivas mediante el añadido de una capilla mayor de planta cuadrada (Juviles y Trevélez) que, a veces, obligaba a un cambio direccional, añadiendo esta nueva capilla en la parte de los pies (Lucainena y

60. *Ibidem*, p. 82.

61. *Ibidem*.

Darrícal). Otra solución en aquellas iglesias que ya tenían el presbiterio independiente fue añadir una nave lateral (Torvizcón y Fuente Victoria).

Pese al carácter periférico de los ejemplos referidos al arzobispado de Granada, situados básicamente en las Alpujarras, tenemos que reseñar alguna muestra notable de la propia capital, como la intervención que se realiza en el hospital de San Juan de Dios. La construcción de un segundo claustro, la necesidad de comunicarlo con el originario del siglo XVI y el movimiento en vertical llevaría a estructurar una nueva escalera en carroza con entrada por ambos patios que se cubre con una importante armadura de carpintería dorada. El arquitecto José de Bada y Navajas (1691-1755)<sup>62</sup> sería el tracista del segundo claustro y el responsable de la definición final de la escalera. Lo cierto es que no tenemos documentación sobre la fecha de realización de la armadura mudéjar, no sabemos si sería del siglo XVI o se haría *ex novo* para el nuevo trazado. Ahora bien, la realidad es que el concepto espacial y la lectura estética se redefine ahora, en 1737 si atendemos a la epigrafía de la azulejería, con un carácter de movimiento, luz y decoración absolutamente barrocos<sup>63</sup> (fig. 11).

Las Islas Canarias son un espacio de enorme riqueza patrimonial mudéjar, donde desde los inicios de su pertenencia a la corona hispana la presencia de mudéjares y moriscos no es significativa<sup>64</sup>. En el siglo XVIII en este espacio asistiremos a un interesante debate estético relacionado con la funcionalidad y la tradición mudéjar de la mano del obispo Tavera y Almazán, que censura el empleo de madera en las cubiertas de los templos así como la decisión y moda del momento de cubrirlos con bóvedas falsas pues, según aclara, no otorgaban diafanidad a los interiores y ofrecían notable deformidad. Insiste en una serie de características que le hacen despreciar dichas construcciones y definir su estilo bajo la denominación genérica de “propio del país”, un término que cita repetidamente en su diario de visitas y que debió de tener cierta popularidad en la época<sup>65</sup>. El obispo era un fiel representante de los ideales de la Academia de San Fernando y su actividad le valió, incluso, ser nombrado Académico de Honor en 1796<sup>66</sup>. Por ejemplo, cuando visita en junio de 1792 la iglesia de Betancuria expresa que “por desgracia tenía la notable deformidad en el techo, que es de madera”<sup>67</sup>. El punto de vista del obispo, que se corresponde con el de los ilustrados, hacía aguas cuando se enfrentaba con las limitaciones económicas y técnicas.

62. Sobre el arquitecto José de Bada y las obras en el hospital de San Juan de Dios, cfr. E. ISLA MINGORANCE, *José de Bada y Navajas. Arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, Diputación, 1977, pp. 336-350.

63. Cfr. J. LARIOS, *El hospital y la basílica de San Juan de Dios*, Granada, Diputación, 2004, pp. 60-62.

64. Para el estudio del mudéjar canario son fundamentales los trabajos de Carmen Fraga, entre ellos: M.C. FRAGA GONZÁLEZ, *Aspectos de la Arquitectura Mudéjar en Canarias*, Gran Canaria, Cabildo Insular, 1994; e ID., *La arquitectura mudéjar en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular, 1977.

65. J.A. LORENZO LIMA, *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)*, Granada, tesis doctoral, 2010, p. 135.

66. *Ibidem*, p. 136.

67. Cit. *ibidem*, p. 145.

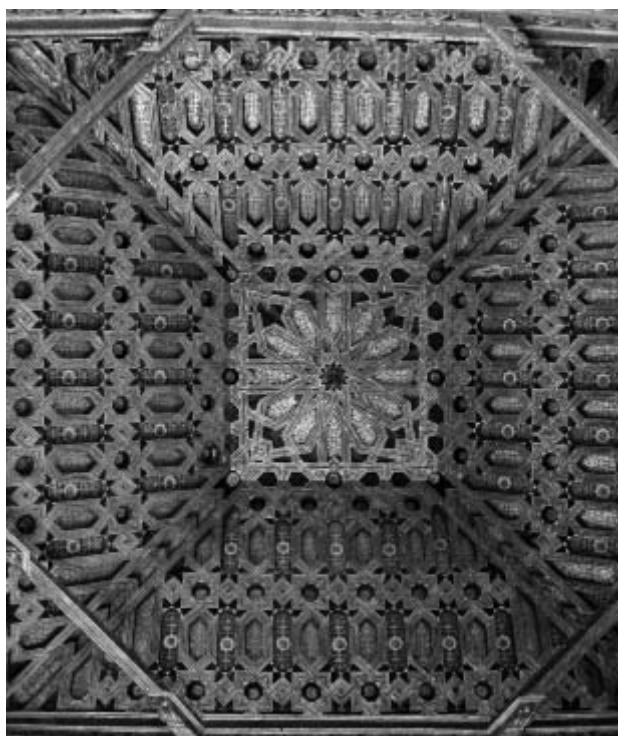


Fig. 11. Hospital de San Juan de Dios (Granada). Armadura de la escalera.

De hecho, el desarrollo de la arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII, más de carácter popular y en poblaciones reducidas, constituye un episodio muy interesante para el arte de las islas orientales, sobre todo en Fuerteventura, puesto que en sus fábricas se centrará parte de la actividad edificativa durante la época Moderna. Al ser fundadas, demolidas, abandonadas o reconstruidas contaron con el apoyo de los vecinos y con mayordomos que controlaban sus caudales, de forma que a ellos y a sus titulares, si eran de patrocinio, se debe la consecución de reformas de todo tipo durante el periodo que nos ocupa. A la hora de proyectarlas solía primar un sentido funcional y la necesidad de dar cabida a los fieles que vivían en sus inmediaciones. Por este motivo, no es casual que en diciembre de 1766 los habitantes de Tindaya pidieran licencia con la intención de alargar un poco su ermita para evitar tanta incomodidad y también poder abrir una puerta para una sacristía, por no tener ninguna. La posterior obligación a ello y la licencia del prelado (firmada en Gáldar en febrero de 1769) permitieron ampliarla y otorgarle la imagen que muestra en la actualidad, una sencilla nave rectangular con armadura de limas en la que sólo la decoración de los cuadrales dignifica, junto al retablo, el espacio de la capilla mayor. Este ejemplo pone de manifiesto cómo durante el periodo de



Fig. 12. Tindaya (Fuerteventura). Iglesia. Interior (J.A. Lorenzo Lima).

las Luces se siguieron construyendo ermitas bajo pautas mudéjares y sin dar cabida a ideales reformistas<sup>68</sup> (fig. 12).

A veces, las soluciones eran de enorme originalidad, poco frecuentes en su resultado. Es el caso de la iglesia de San Miguel Arcángel de Tuineje (Fuerteventura), que fue elevada a categoría de parroquial por el obispo Tavira en 1787. Su mayor rango obliga a una serie de intervenciones que se concretan en la creación de un presbiterio y en el aumento de una nave lateral. Si el sistema columnado con arquerías en sentido clasicista marca el nuevo espacio longitudinal, las cubiertas mudéjares son las que definen el espacio del conjunto<sup>69</sup>. También en el largo proceso de convertir en parroquial La Antigua permitió a los vecinos construir su iglesia desde la década de 1750, colocándose el Santísimo el 6 de septiembre de 1785<sup>70</sup>. Pese al muy largo pleito sostenido por los vecinos y el progresivo amueblamiento del templo, lo interesante para nosotros es su configuración arquitectó-

68. *Ibidem*, pp. 1088-1089.

69. *Ibidem*, pp. 1161-1164.

70. *Ibidem*, pp. 1143-1149.



Fig. 13. Tuineje (Fuerteventura). Iglesia de San Miguel Arcángel. Interior (J.A. Lorenzo Lima).



Fig. 14. La Antigua (Fuerteventura). Iglesia parroquial. Interior (J.A. Lorenzo Lima).

nica de una sola nave con capilla mayor diferenciada, cubiertas ambas con sistemas de carpintería mudéjares<sup>71</sup> (figs. 13 y 14).

No podía terminar este recorrido geográfico sin dedicar al menos un pequeño espacio a la realidad americana. Allí, la prohibición a moriscos de emigrar desde el inicio de la presencia española sitúa al nuevo continente como una referencia, anterior en el tiempo, del desarrollo del arte mudéjar sin moriscos, idea básica de esta ponencia. No obstante, para mantener el espacio cronológico sólo voy a referir algunas realizaciones producidas a partir de 1613, y me voy a centrar en ejemplos menos conocidos, como serían los correspondientes a la Audiencia de Charcas, actual Bolivia.

En Sucre destacan las iglesias de San Francisco y de la Merced, trazadas por Juan Vallejo a fines del siglo XVI. La primera presenta cubiertas de cualidad diversa en sus distintos espacios, mientras que la segunda cubre los brazos del crucero con importantes soluciones ochavadas de limas moamares y lazos. Todas están realizadas en el primer tercio del siglo XVII. Pero el proyecto más importante de esta ciudad fue la iglesia de los jesuitas, actual iglesia de San Miguel, con planta de cruz latina, que se concluía en 1620. La armadura del crucero es octogonal de limas moamares con los faldones totalmente apeinazados con lazo de ocho. El almizate está abierto en su parte central para albergar una linterna que proporciona iluminación al conjunto y cuyo interior está decorado con grutescos. El presbiterio y los brazos del crucero son bastante cortos y tienen armaduras en ochavo de limas moamares con decoración de lazo en los faldones y harneruelo. La nave principal es más sencilla, pero presenta una cubierta de par y nudillo con lacería. Este proyecto es singular al alejarse de los modelos jesuíticos, que solían cubrir sus iglesias con sistemas abovedados, excepción que volvería a repetirse en la iglesia de la Compañía en Cuzco, aunque en este caso sería destruida en el terremoto de 1650 y sustituida por la actual (fig. 15).

En la gran urbe sudamericana de época virreinal, Potosí, el valor de su arquitectura mudéjar se incrementa si tenemos en cuenta que la ciudad se asienta geográficamente en un entorno casi desértico, a 4.070 metros de altura. Las masas forestales no existen en las cercanías, lo que obliga a traer la madera desde los valles de Pilaya o de Padcaya (alrededor de trescientos kilómetros) e, incluso, cuando se trataba de grandes vigas podían llevarse desde Centroamérica, desembarcándose en el puerto de Arica para ser transportadas por recuas de mulas hasta la ciudad minera. Esto supone, evidentemente, un aumento de los costes productivos. Pero la Villa Rica tiene en su propia denominación capacidad económica para asumir proyectos espaciales y constructivos que unifican los virreinos artísticamente. Citaremos como ejemplo de esta ciudad la iglesia de Santo Domingo, que conserva dos capillas cubiertas con armaduras de limas bordones con lazo de ocho en el almizate realizadas por Lázaro

---

71. Los ejemplos se extienden por buena parte de las Islas Canarias y no son ajenas algunas obras de las poblaciones más importantes, incluso de la isla de Tenerife, como Garachico, donde una erupción volcánica en 1706 obligó a la reconstrucción, San Juan de la Orotava o Tacoronte. Agradezco a Juan Alejandro Lorenzo Lima la información suministrada, así como las imágenes de los edificios correspondientes a las islas afortunadas.

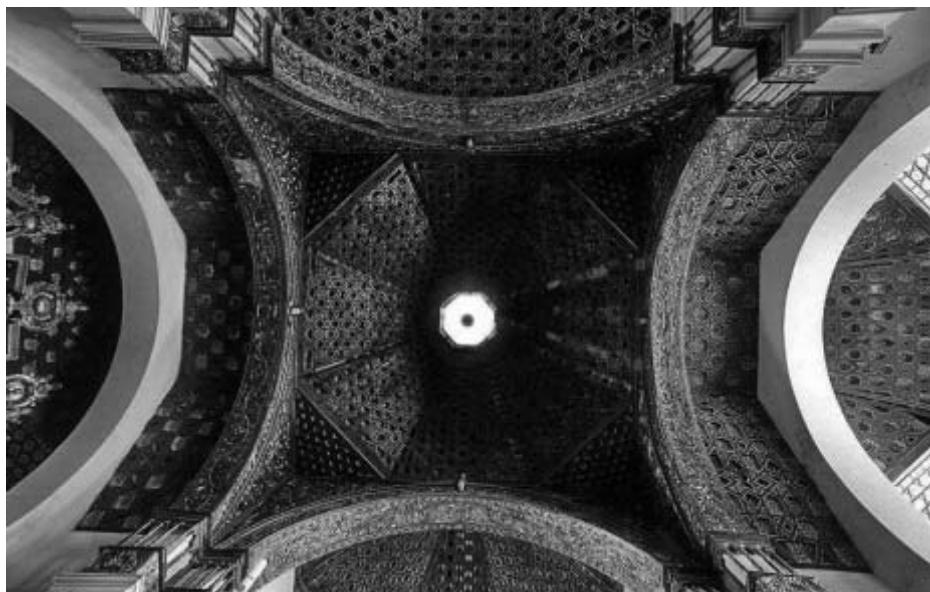


Fig. 15. Sucre (Bolivia). Iglesia de San Miguel. Crucero.

de San Román en 1625. La cubierta de par y nudillo de la nave y capilla mayor, así como el magnífico coro con estructura lignaria, son del siglo XVIII. Otra iglesia conventual, la de Santa Teresa, se fecha en torno a 1692, definiéndose por una sola nave que separa la capilla mayor mediante un arco toral. La armadura que cubre el espacio es de par y nudillo, con la tablazón pintada con elementos florales.

Fuera del centro urbano, en los barrios indígenas periféricos, se construyó la iglesia de Copacabana, parroquia que reunía a los feligreses provenientes de la zona del lago Titicaca que habían llegado a la ciudad minera a través del sistema de trabajo denominado “mita”. Es la más monumental de la ciudad, con planta de cruz latina y magníficas cubiertas de par y nudillo. Sobresale la bóveda lignaria del crucero que presenta casetones siguiendo modelos serlianos, lo que nos habla de la interrelación de diseños procedentes de distintas propuestas estéticas. Toda la carpintería de esta parroquial es obra del maestro Lucas Hernández, que fallecía en 1685<sup>72</sup> (fig. 16).

El itinerario realizado por distintos lugares de la geografía hispana revela cuantitativamente la pervivencia de esquemas espaciales y estructurales mudéjares; es bien cierto que domina la restauración historicista y la construcción de proyectos

72. Sobre el tema de mudéjar en América, cfr. R. LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura Mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas americanas*, Madrid, Cátedra, 2000 (reed. 2005). También, ID., *Mudéjar Hispano y Americano*, Granada, Fundación El legado andalusí, 2006.

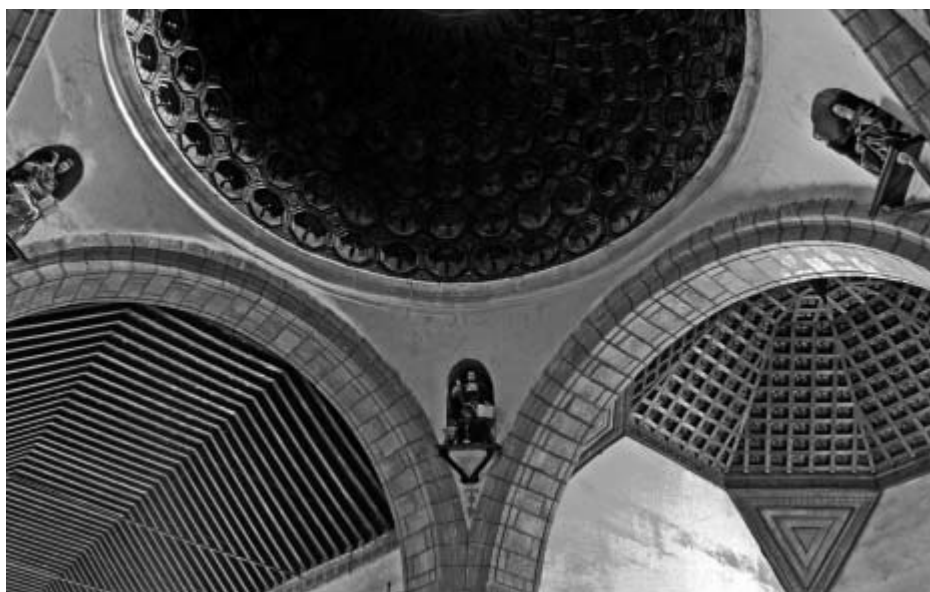


Fig. 16. Potosí (Bolivia). Iglesia de Copacabana. Interior.

secundarios con carácter popular y funcional, si exceptuamos ciertas arquitecturas americanas, pero para nada se puede marginar este capítulo de nuestra historia de la arquitectura ni ignorarlo en los estrechos márgenes de la configuración estilística.

Ahora bien, si pasamos al ámbito teórico, como citamos inicialmente, volvemos a señalar que es al final del primer tercio del siglo XVII cuando se documentan los dos tratados originales de carpintería de lo blanco conservados: el de Diego López de Arenas y el de fray Andrés de San Miguel. Ambos nos indican la vigencia de unos sistemas constructivos, pero también cómo la elite de los carpinteros está plenamente integrada en los saberes arquitectónicos del momento. No podemos olvidar que ambos autores practicaron la arquitectura, el primero en obras tan significativas como el monasterio de Santa Paula de Sevilla<sup>73</sup> y el segundo en numerosos conventos carmelitas, así como en el desagüe de la ciudad de México<sup>74</sup>.

73. Sobre las realizaciones de Diego López de Arenas como carpintero de lo blanco, cfr. M.A. TOAJAS ROGER, *Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Diputación, 1989, pp. 117-148.

74. Aunque el paralelo en el tiempo y la distancia territorial hace que fray Andrés de San Miguel y Diego López de Arenas no tuvieran contacto, hay una hipótesis, descabellada por la falta de documentación, que me permite señalar sólo en nota marginal. Me refiero al carpintero Pedro de Soto, que se cita en el manuscrito de 1619 como autor de otro tratado con el que López de Arenas no está de acuerdo (cfr. la introducción de María Ángeles Tojas Roger en D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes (Sevilla, 1633)*, Madrid, Visor Libros, 1977, pp.

Los conocimientos teóricos que tuvo Diego López de Arenas podemos evaluarlos a través de dos textos: el manuscrito que estaba fechado en 1619 con el título *Primera y Segunda parte de las Reglas de la Carpintería*<sup>75</sup> y el texto que se edita en 1633<sup>76</sup>. La obra publicada en Sevilla por Luis Estupiñán tendría como título: *Breve compendio de la Carpintería de lo Blanco y tratado de alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolás Tartaglia y otras cosas tocantes a la iometría y puntas del compás*. El libro podemos estructurarlo en tres partes. La primera, correspondiente a los 21 capítulos iniciales, dedicada a la carpintería de lo blanco. La segunda, del 22 al 28, trata de la valoración de solares y casas. La tercera y última, capítulos 29 al 32, se refiere a la construcción de relojes de sol<sup>77</sup>.

De esta obra nos interesa valorar las tres primeras reediciones. La inicial, en 1727<sup>78</sup>, prueba el uso del texto todavía por los maestros de carpintería; luego, las de 1887<sup>79</sup> y 1912<sup>80</sup> hay que entenderlas más dentro de una óptica historicista de recuperación estilística en el ámbito neomudéjar, tema al que volveremos posteriormente. A partir de esta fecha las ediciones y estudios realizados se encuadran dentro del marco de conocimiento y valoración histórica o imbricados con los procesos de restauración de la arquitectura (fig. 17).

En la misma fecha en que aparecía el tratado de Diego López de Arenas, 1633, ya tenía los permisos pertinentes la obra del agustino fray Lorenzo de San Nico-

52-53). De este autor no se sabe absolutamente nada, sólo la presencia del mismo nombre citado como activo en 1617 en Sevilla (cfr. M.C. FRAGA GONZÁLEZ, *Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, Gráficas Tenerife, 1977, p. 123). Ahora bien, en un texto sobre la carpintería mudéjar en Nueva España abrimos la posibilidad de que el tratado de fray Andrés fuera de otra persona y apuntábamos, entre otros nombres, a Juan Pérez de Soto que, a su vez, fue padre de Melchor Pérez de Soto, maestro mayor de la catedral de México a mediados del siglo XVII. Éste fue denunciado a la Inquisición y en la biblioteca que se le incautó había un tratado de López de Arenas. La coincidencia de apellidos con el referido por Arenas nos podría llevar a pensar en una posible emigración de Pedro de Soto a Nueva España. Si esto se pudiera documentar sí tendríamos la relación de los dos carpinteros y de los textos consiguientes. Cfr. MARQUÉS DE SAN FRANCISCO, *Un bibliófilo en el Santo Oficio*, México, Librería de Pedro Robredo, 1920; y R. LÓPEZ GUZMÁN, L. GILA MEDINA, I. HENARES CUÉLLAR y G. TOVAR DE TERESA, *Arquitectura y Carpintería Mudéjar en Nueva España*, México, Azabache, 1992, p. 63.

75. Este texto fue el encontrado por Manuel Gómez-Moreno en una tocinería de Granada y donado al Instituto Valencia de don Juan, donde se conserva. Fue publicado por Gómez-Moreno y, más tarde, serviría de base para la publicación interpretativa y fundamental de Enrique Nuere. Cfr. M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Primera y Segunda parte de las Reglas de la Carpintería, hecho por D<sup>o</sup> López de Arenas en este año de MDCXVIII*, Madrid, Instituto Valencia de don Juan, 1966; y, E. NUERE, *La carpintería de lo blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

76. El manuscrito del texto publicado se conserva en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y sirvió de base para la edición que hizo Luis Cervera Vera en Valencia en 1982.

77. María Ángeles Toajas da mucha importancia al manuscrito de la Academia de San Fernando, que fue la base del texto editado por López de Arenas, encontrando algunas ligeras diferencias de interés, entre ellas la existencia de dos prólogos que no se llevaron a imprenta. Cfr. introducción de María Ángeles Toajas Roger en D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio...*, pp. 40-47.

78. Publicada por Santiago Rodríguez Villafañe en Sevilla.

79. Esta edición estuvo a cargo de Eduardo Mariategui y apareció en Madrid.

80. Edición realizada en Madrid por Guillermo Sánchez Lefler.

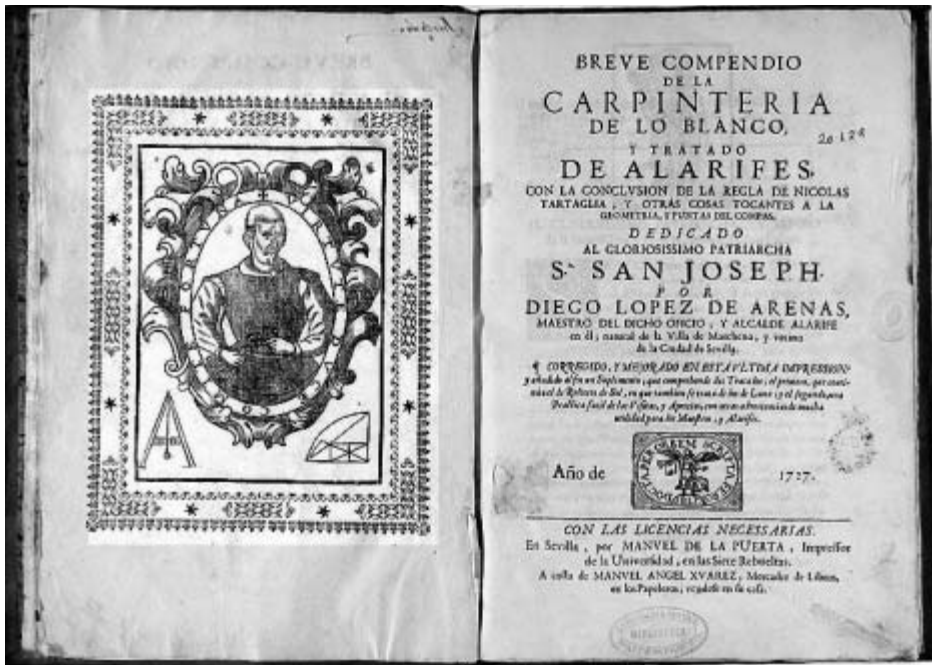


Fig. 17. Tratado de carpintería de Diego López de Arenas (edición de 1727).

lás titulada *Arte y Uso de Architectura*, aunque su impresión se retrasaría hasta 1639, y recordemos que sólo un año antes, en 1632, se reeditaron las ordenanzas de Sevilla. Aunque el texto del agustino es uno de los tratados de arquitectura más completos de nuestra cultura artística y con más repercusiones tanto en la Península como en América, aquí nos interesa por sus referencias a las construcciones lignarias, teniendo en cuenta que sus diseños se hacen siempre para quedar ocultos por bóvedas falsas de escayola o, incluso, con cantería. Esta precisión permite la eliminación en sus propuestas de aquellos elementos puramente decorativos. Pero la esencia constructiva nos lleva a valorar sus reflexiones dentro de la carpintería de lo blanco, recogiendo aspectos como los tipos de madera o las épocas climáticas para cortar las maderas, tema ya referido, recopilando recetas que arrancan de Vitrubio y que fueron básicas en el periodo mudéjar. También dedica amplios apartados a la definición y tipos de cartabones, así como a los sistemas de cubiertas<sup>81</sup>.

La vigencia de la carpintería y la transposición a textos escritos quedan demostradas también con el manuscrito de Rodrigo Álvarez fechado en 1699 y conserva-

81. L. de SAN NICOLÁS, *op. cit.*, fols. 79v-88r.

do en la Fundación Lázaro Galdiano<sup>82</sup>. Aunque buena parte del texto es un plagio de Diego López de Arenas y partes de fray Lorenzo de San Nicolás, el salmantino avanza con ciertos comentarios y cuestiones precisas<sup>83</sup>, y con un conjunto de dibujos que ilustra las diferentes tipologías estructurales, aportación de interés ya que el tratado de López de Arenas se centraba más en temas de lazo<sup>84</sup> y, por otro lado, nos habla de la vigencia del sistema constructivo mudéjar en estos momentos. Guillermo Duclós evalúa este tratado señalando que “El tono de su discurso denota bastantes conocimientos sobre su oficio, intentando siempre completar las enseñanzas de Arenas con aportaciones propias, y sirviendo de transición entre la tradición hispanomusulmana y las nuevas técnicas del renacimiento y el barroco que encontraron en artífices como éste las bases para su desarrollo”<sup>85</sup>. Ahora bien, el hecho de que en el tratado no aborde los sistemas de lazo nos permite concluir con la idea, por una parte, de la pervivencia de sistemas constructivos mudéjares y, por otra, de la simplificación de los mismos a favor de lo meramente constructivo, sin abordar cuestiones complejas como el lazo que, además, había dejado de estar de moda<sup>86</sup>.

En cuanto a las aportaciones de fray Andrés de San Miguel (1577-1652) en paralelo a Diego López de Arenas, tenemos que señalar que debió de comenzar la redacción del texto hacia 1630, conclusión a la que llega Eduardo Báez a partir de datos que se intercalan en sus obras<sup>87</sup>. La valoración de sus conocimientos de carpintería de lo blanco ya han sido evaluados y puestos de manifiesto en distintas publicaciones, contando además con la magnífica lectura dibujada de Enrique Nuere<sup>88</sup>. Lo que a nosotros nos interesa reseñar son las cualidades de este carmelita, plenamente integrado en la proyectiva del momento en México, que realiza conventos para la orden no incluyendo en ninguno carpintería de armar; que participa

82. El título del manuscrito es: *Breve compendio de la carpintería y tra(ta)do de lo Blanco, con Algunas cosas tocantes A la Iometría y Puntas del compás*. Sobre el mismo, cfr. M.A. TOAJAS ROGER, «Un manuscrito inédito de arquitectura y carpintería del siglo XVII: el *Breve compendio y tratado de lo blanco* de Rodrigo Álvarez (1674)», *Anales de Historia del Arte*, 1, 1989, pp. 181-195.

83. Por ejemplo en la ejecución de los arrocabes y el estribado, así como en las armaduras de cinco paños. Cfr. G. DUCLÓS BAUTISTA, *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1992, p. 112.

84. Cfr. M.A. TOAJAS ROGER, *Diego López de Arenas...*, p. 250.

85. G. DUCLÓS BAUTISTA, *op. cit.*, p. 112.

86. Guillermo Duclós añade interesantes comentarios sobre otro tratado de carpintería del siglo XVIII para entender este final de los usos tradicionales de la carpintería de lo blanco. Me refiero al de Juan García Berruguilla, *Verdadera práctica de las resoluciones de la Geometría, sobre tres dimensiones para un perfecto arquitecto* (Madrid, 1747). Señala Duclós: “Estos escritos son en general manuales destinados a los artífices con objeto de que dispongan de los conocimientos básicos de geometría. Veremos cómo la tradición ha quedado relegada al sistema de obtención de los cartabones, más como una curiosidad que como una herramienta útil a la hora de construir. No obstante, es de destacar el profundo arraigo de esta técnica en los artesanos españoles, a tenor de las todavía reconocibles enseñanzas que se aportan en escritos tan tardíos como el de Berruguilla” (G. DUCLÓS BAUTISTA, *op. cit.*, p. 122).

87. E. BÁEZ MACÍAS (ed.), *op. cit.*, p. 112.

88. E. NUERE MATAUCO, *La carpintería de lazo. Lectura dibujada del manuscrito de fray Andrés de San Miguel*, Málaga, Colegio de Arquitectos, 1990.

en el desagüe de la ciudad de México<sup>89</sup>, posiblemente la obra más importante de ingeniería de todo el virreinato; que está en contacto con personalidades del momento como el obispo de Puebla y virrey Juan de Palafox y Mendoza, el cual terminará la catedral de Puebla con la introducción de elementos barrocos en su ornato como la columna salomónica en el retablo de la capilla de los reyes.

Si se ha manejado la idea de que fray Andrés de San Miguel fue un recopilador de textos dada la variedad de temáticas que trata en su manuscrito<sup>90</sup>, a lo que contribuye como prueba, por ejemplo, el diseño de portada firmado por Andrés de Concha, también tenemos que pensar que parte de lo escrito es suyo, por ejemplo cuando cuenta su propia vida o reproduce planimetrías de edificios realizados por él mismo, como sería el caso del convento del Carmen de San Ángel en la ciudad de México<sup>91</sup>. La autoría, por tanto, de un número elevado de los textos compendiados permite acercarnos a algunos puntos de su formación y conocimientos. Así, podemos apreciar entre sus fuentes los textos del inca Garcilaso de la Vega<sup>92</sup>, que utiliza para informar sobre los templos del Perú; también conoce y plagia, a veces literalmente, a Alberti y Vitrubio<sup>93</sup>. El estudio detenido del manuscrito revela otras referencias propias de la cultura artística y arquitectónica del momento, las cuales han sido perfectamente identificadas por Báez Macías<sup>94</sup>. Y, por último, aunque pueda parecer fuera de lugar, no podemos olvidar el texto dedicado al cultivo de priscos y melocotones, relacionado con la aclimatación en la huerta del convento de San Ángel, si tenemos en cuenta la importancia que estos espacios tuvieron en la distribución de semillas y plántones para difundir las especies botánicas procedentes de Europa y, viceversa, en dirección a la Península Ibérica.

El esfuerzo recopilatorio de fray Andrés de San Miguel también se vislumbra en algunos aspectos de la obra de Arenas, como la utilización de un grabado de

89. Cfr. E. BÁEZ MACÍAS (ed.), *op. cit.*, pp. 79-84.

90. Eduardo Báez divide la obra de fray Andrés en tres partes con cualidad diversa de documentos integrados: “[...] la primera, de aquellos en los que escribió sobre el Templo de Salomón, algunos templos del Perú y las reglas para construir iglesias de su orden. Una segunda parte, que desde nuestro punto de vista despierta mayor interés por ser la parte técnica, abarca todo lo que se refiere a arquitectura y matemáticas, y, finalmente, los informes sobre el desagüe de la ciudad y los tratados sobre las aguas, acueductos y bombas, formando en conjunto un tratado de hidrología. Intercala por ahí la relación del viaje de la Santa María de la Merced, que no supo acomodar sino donde buenamente cayó, la demostración de la gracia de la Virgen María por cálculos numéricos y el breve tratado sobre priscos y melocotones, al final del volumen”, *ibidem*, p. 86.

91. Sobre esta arquitectura, *ibidem*, pp. 53-62.

92. Estos textos son: *Comentarios reales* (publicado en Lisboa por Pedro Crasbeeck en 1609) y la *Historia general del Perú* (publicada en Córdoba en 1616).

93. Debió de consultar la edición de los *Diez libros de arquitectura de León Batista Alberti*, obra traducida por Francisco Lozano en 1582, así como la impresión del mismo año realizada, según la traducción de Miguel de Urrea, del libro de Vitrubio *De architectura. Dividido en diez libros*. Sobre las concommitancias de estos textos con las obras de fray Andrés, cfr. E. BÁEZ MACÍAS (ed.), *op. cit.*, pp. 88-94.

94. Por ejemplo, se detecta también la influencia de *La Divina Proporción* de Luca Paccioli, aunque parece que no directamente sino a través de otros autores como Guido Ubaldo Marchesi del Monte (1545-1607) y Jerónimo Cardano (1501-1576), a los que cita en el texto. También conocía los *Descubrimientos geométricos* de Alfonso de Molina Cano, publicado en Amberes en 1598. *Ibidem*, pp. 95 y 98-99.

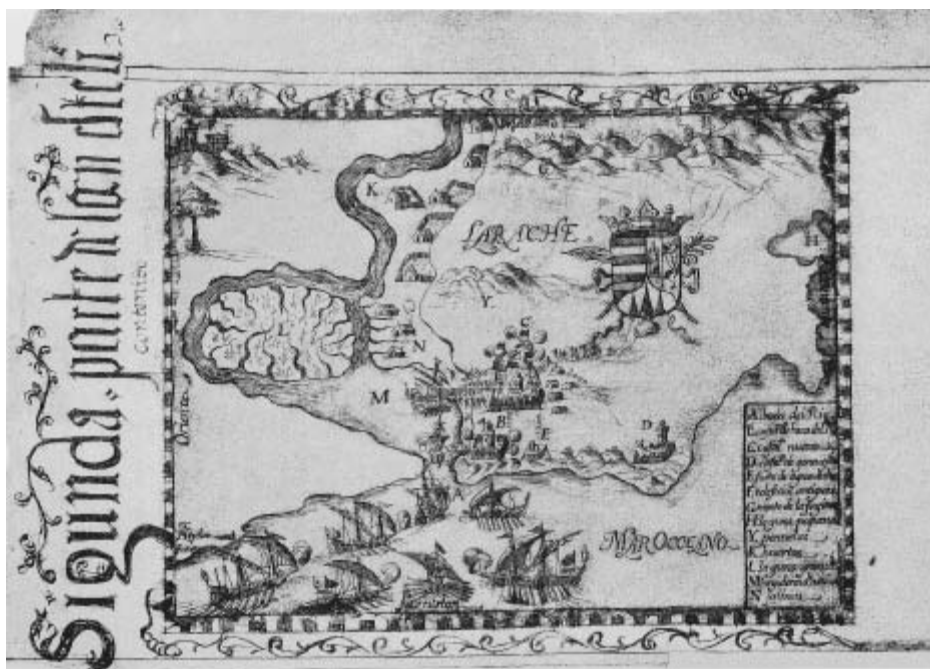


Fig. 18. *Desembarco en Larache, 1608*. Grabado de Francisco Heylan separando las dos partes del manuscrito de Diego López de Arenas.

Francisco Heylan para separar la primera de la segunda parte en el manuscrito de 1619<sup>95</sup> (fig. 18).

Tenemos que reflexionar sobre aspectos genéricos en ambos tratadistas y de enorme modernidad, como sería la forma de representación, es decir, el tipo de dibujos que, como muy bien ha interpretado María Ángeles Toajas para el caso de Diego López de Arenas: “[...] responden al mismo tiempo a las modernas formas de representación arquitectónica en cuanto al uso de sistemas de descripción en planta/alzado de las distintas montañas, basadas en el concepto de proyecto a escala, lo que supone, particularmente en el caso de las armaduras de madera hispánicas, una concepción totalmente distinta y contradictoria respecto al procedimiento constructivo tradicional (el que el propio Arenas transmite) que no precisaba de dibujos previos”<sup>96</sup>. Luego nuestro alarife está en la línea de la tratadística arquitec-

95. Para Manuel Gómez-Moreno, este grabado corresponde al desembarco en Larache de la expedición de 20 de noviembre de 1608 mandada por Juan de Mendoza, cuyo escudo de armas aparece. Según Gómez-Moreno es el único grabado conocido con este tema. Cfr. M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 8 (nota 4) y 22.

96. Cfr. introducción de María Ángeles Toajas Roger en D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio...*, p. 44.

tónica de época, razón por la que no duda en intercalar en su obra dos dibujos procedentes de Serlio y Vignola u otros de moda en la época<sup>97</sup>. Estos dibujos<sup>98</sup>, según María Ángeles Toajas, “[...] proporcionan pista segura para la procedencia de numerosos detalles ornamentales habituales usados por López de Arenas y abunda en la contribución de ambos tratadistas italianos a la difusión del repertorio clasicista en la carpintería arquitectónica española durante la segunda mitad del siglo XVI y XVII”<sup>99</sup>. En la parte correspondiente al tratado de alarifes introduce un número elevado de citas de autoridades<sup>100</sup>, siendo especialmente significativas las referidas al *Tratado de Geometría práctica y speculativa* (Salamanca, 1573) de Juan Pérez de Moya, al texto *De Varia Conmesuración para la escultura y arquitectura* (Sevilla, 1585) de Juan de Arfe y Villafañe, y a la publicación de Cristóbal de Rojas *Teórica y práctica de fortificación* (Madrid, 1598).

La intención de esta publicación de Diego López de Arenas, que refrenda el prólogo que redactó y no se publicó como el que se imprimió, ahonda en la idea de la formación de los aprendices y señala que es la base de los buenos oficiales y los buenos maestros. Insiste en la necesidad de formación, de conocimiento de la geometría y de intentar superar el analfabetismo, pese a que procura ofrecer un texto con suficientes dibujos teniendo en cuenta que “[...] hay tan buenos oficiales y maestros que no saben leer ni escribir [...]”<sup>101</sup>. Estas ideas son básicas e, incluso, las recoge el informe de carácter técnico de Juan Gómez de Mora incluido en el texto y dirigido al rey, en el que señala que los temas tratados en este libro “[...] pueden ser de provecho a los que quisieren saber por reglas ciertas lo que se hace mecánicamente, por no querer estudiar y trabajar en saber los que han de ser jueces, y dar sus pareceres en lo perteneciente a las medidas de los sitios, fábricas y sus labores; y, para los que con fundamento quisieren saber esto en aquel Reino [se refiere a Sevilla], se les da muestra y camino para ello”<sup>102</sup>. Esta valoración no tendría más importancia si no fuera porque el firmante es el arquitecto Juan Gómez de Mora, encargado de las obras reales y uno de los primeros grandes arquitectos barrocos del momento.

El éxito del tratado de López de Arenas se deriva directamente de su presentación ante el cabildo municipal de Sevilla el 7 de septiembre de 1633, presentación que supone que, dos años después, se reformen las ordenanzas de alarifes de Sevi-

---

97. *Ibidem*, nota 18.

98. Los dibujos integrados proceden del Libro Tercero y Cuarto de Serlio (traducción de Francisco Villalpando, Toledo, 1552), concretamente los ornamentos del templo de Baco (fol. XIIIr), y también está pegada la lámina XXV de la edición castellana de la *Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura* de Vignola (traducción de Patricio Caxes, Madrid, 1593). *Ibidem*, p. 45. Estos dibujos fueron publicados por primera vez en M.A. TOAJAS ROGER, *Carpintería de tradición mudéjar en la arquitectura española: Diego López de Arenas*, Madrid, Universidad Complutense, tesis doctoral, pp. 1603-1604.

99. M.A. TOAJAS ROGER, *Diego López de Arenas...*, pp. 239-245.

100. Cfr. introducción de María Ángeles Toajas Roger en D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio...*, pp. 49-53.

101. D. LÓPEZ DE ARENAS, *op. cit.*, p. 91.

102. *Ibidem*, p. 73.

lla que afectaban a los gremios de albañiles y carpinteros, señalando que, a partir de 1635, en la toma de posesión de los cargos de alcaides alarifes de albañiles y carpinteros de Sevilla se señale públicamente “en conformidad del libro y adiciones de Diego López de Arenas”<sup>103</sup>, lo que demuestra el interés tanto del gremio como del propio cabildo municipal de renovar en positivo los sistemas de enseñanza y de acceso a los más altos cargos.

En esta valoración que queremos hacer dentro del debate estético del momento es quizás significativa la reflexión de María Ángeles Tojas al señalar que la obra de Arenas es “[...] sin duda de difícil catalogación pues nos encontramos ante un libro que, publicado en plena cima del Siglo de Oro, transitando entre el Renacimiento y el Barroco, trata de lacerías hispano-musulmanas, que tiene en su portada el término *alarifes*, de sonora e inequívoca procedencia arábiga, y en su interior numerosas ilustraciones sobre modelos de *armaduras de par y nudillo* como soluciones arquitectónicas”<sup>104</sup>.

Claro está que esto no es tan problemático si entendemos a López de Arenas como un artista de su época, heredero de la más pura tradición mudéjar, pero, a su vez, capaz de mostrar la capacidad de adaptación y vitalidad que mantiene el sistema de cubiertas mediante carpintería de lo blanco. Así tenemos que entender la asimilación de diseños procedentes del renacimiento italiano, como los sistemas encañonados al romano o con motivos de grutescos pintados o tallados, muchos derivados de los diseños ofrecidos por Serlio en su tratado.

Y es que los gremios se transforman, desde los Reyes Católicos, en un mecanismo importantísimo al servicio de los cabildos municipales para el control de la actividad económica, comercial y, en nuestro caso, constructiva de la ciudad. Si los siglos XVII y XVIII significan momentos de estancamiento y anquilosamiento que llevarán a la decadencia de fines del setecientos, es cierto que esto no es más que el fiel reflejo de los procesos sociales y políticos del país en su conjunto. Las polémicas que se desatan en el siglo XVIII a favor y en contra de la estructura gremial inciden en la idea de que constituyen un freno a la libertad de producción y, por tanto, a las posibilidades de comercialización, ideas lógicas defendidas desde los ámbitos más ilustrados. “Los gremios se oponían a la libertad de comercio, fuente de todo beneficio económico. Esta oposición se hacía efectiva a través de una producción escasa y poco competitiva tanto en calidad y variedad como en precio. Los reglamentos se oponían a toda innovación progresista, con lo que el ritmo cambiante de la moda, y por lo tanto de la demanda, no podía ser seguido por la producción”<sup>105</sup>. Pero también hay que señalar el deterioro progresivo de las enseñanzas en los talleres gremiales, a lo que contribuyó, en la crisis del siglo XVII, el esfuerzo de la Corona por conseguir que los alarifes entraran en el sistema de venta de cargos públicos, a lo que se negaron y por lo que lucharon gremios como el de carpinteros y albañi-

103. Cfr. introducción de María Ángeles Tojas Roger en D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio...*, p. 54; y véase, M.A. TOJAS ROGER, *Diego López de Arenas...*, pp. 161-166.

104. Cfr. introducción de María Ángeles Tojas Roger en D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio...*, p. 13.

105. S. VILLAS TINOCO, *Los gremios malagueños, 1700-1746*, Málaga, Universidad, 1982, vol. I, p. 70.

les de Sevilla<sup>106</sup>, pero que, indudablemente, esta política también sería desfavorable al mantenimiento técnico y de calidad de la carpintería de lo blanco<sup>107</sup>.

Quizás, para terminar, son las ediciones del tratado de López de Arenas, siguiendo algunas reflexiones de María Ángeles Toajas, las que muestran el proceso cultural y la interpretación del tema que nos concierne. Si la reedición de 1727 vendría a mostrar la vigencia del texto de López de Arenas, las ediciones del XIX “[...] se deben a ciertos eruditos decimonónicos, cuyo propósito entre arqueológico y romántico hay que asociar al auge del historicismo y al nacimiento de las ciencias históricas”<sup>108</sup>. Es el momento de inicio de la definición de los estilos nacionales, de búsqueda de cierto casticismo que se encuentra en los episodios no clásicos y que se valora dentro de la incipiente construcción de la historia del arte español. Es ahí, en el mismo germen ideológico, donde se incluye el famoso discurso de José Amador de los Ríos<sup>109</sup>, que define el término “arte mudéjar” e inicia su recorrido historiográfico. Es en este debate ochocentista donde el tratado de carpintería de López de Arenas adquiere valores “casticistas” y “nacionalistas”, como se percibe en la introducción que realiza José Fernández Giménez: “La Carpintería de lo Blanco, mantenida por costumbre hasta López de Arenas, y desde él reglamentada y sometida a fórmulas imperecederas, fue el único ramo del arte monumental que sobrevivió a la arquitectura de los buenos tiempos, que resistió a la inflexiva tiranía de Juan de Herrera, cuya exagerada austeridad heló la fantasía arquitectónica en toda España; que luchó con los extravíos contagiosos de los Riveras y Cornejos, y que, por último, consiguió llegar con la posible pureza, hasta los confines de presente siglo. Testimonio de ello son las últimas obras de carpintería fabricadas al estilo de Arenas en Zaragoza y Granada, y singularmente estas últimas, alguna de las cuales cuenta poco más de ochenta años, y cuyas trazas morunas, elegantes y delicadas, no consiguió adulterar el desenfadado churriguerismo a la sazón reinante”<sup>110</sup>.

Un inexistente enfrentamiento histórico, ni con Juan de Herrera ni con la pintura de Ribera, la escultura de duque Cornejo o la arquitectura de los Churriguera, que situará a la carpintería de lo blanco y al arte mudéjar en general como antítesis del sistema estructurado de estilos artísticos. Es, posiblemente, este desarrollo al margen de la historia de los estilos lo que ha condicionado el duro proceso de reconocimiento del arte mudéjar dentro de nuestra historiografía y la incompreensión, de igual forma, de las realizaciones posteriores a la expulsión de los moriscos, de las que hemos realizado un amplio esbozo, aceptando su desarrollo dentro de los sistemas productivos del Antiguo Régimen y, por tanto, con carta de identidad cuantitativa y cualitativa dentro de nuestra arquitectura.

---

106. Cfr. M.A. TOAJAS ROGER, *Diego López de Arenas...*, pp. 165-166.

107. Cfr. introducción de María Ángeles Toajas Roger en D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio...*, p. 39.

108. *Ibidem*, p. 55. Véase también: M.A. TOAJAS ROGER, *Diego López de Arenas...*, pp. 256-259.

109. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *El estilo mudéjar en arquitectura*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872.

110. D. LÓPEZ DE ARENAS, *Carpintería de lo blanco y tratado de Alarifes y de relojes de sol*, Madrid, Impr. Manuel Álvarez, 1912, pp. XV-XVI. Aunque hemos tomado la nota de la edición de 1912, el texto original aparecía prologando la de 1867.