

Sincretismo cultural y desarrollo arquitectónico. El arte múdejar como lenguaje artístico del imperio español en la Edad Moderna

PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS

Universidad de Extremadura

RESUMEN

La continuidad del “moro” en el territorio cristiano cuando el movimiento de la frontera había transformado el mapa político peninsular, con la presencia en el territorio de las técnicas, los modelos y los alarifes andalusíes, determinará la creación de un nuevo imaginario artístico, el múdejar, que con el paso del tiempo traspasará las barreras simbólicas, geográficas y físicas. El arte múdejar alcanzó tal proyección y asimilación en la sociedad cristiana que ésta llegará a considerar, en los inicios de los tiempos modernos, los elementos decorativos y constructivos de tradición musulmana como algo propio, permeando todos los sectores sociales y alcanzando este lenguaje artístico los territorios recién conquistados por la Corona española. El Imperio desarrollará una estrategia de dominio, persuasión y propaganda a través de la utilización del arte múdejar.

Palabras clave: Múdejar, propaganda arquitectónica, transculturación, imagen, poder.

ABSTRACT

“Moors” were still living in the Christian territory after the changed borders had completely transformed the political map of the Iberian Peninsula. This implies the presence in that territory of “andalusian” techniques, models and architects, which would determine the creation of a new artistic imagery, the mudejar, that would eventually cross symbolic, geographical or physical frontiers. Mudejar art was so fully and completely assimilated by the Christian society that this one, at the beginning of the modern age, would consider the Muslim decorative and constructive elements as something of its own. These artistic traits reached all social classes and also all the territories just conquered by the Spanish crown. Spanish empire developed a strategy of dominion, persuasion, and propaganda using mudejar art to this aim.

Keywords: Mudejar, architectural propaganda, transculturation, image, power.

Cuando el 25 de octubre de 1555 el emperador Carlos realiza el discurso de abdicación en Bruselas, poco antes de iniciar su último itinerario hasta el monasterio extremeño de Yuste, expuso un resumen de los más de cuarenta viajes efectuados durante el reinado para visitar sus tierras¹. Entre estos viajes figuraba el que realizó por primera vez a España tras la muerte de su abuelo Fernando el Católico, cuando contaba con 17 años, para compartir las responsabilidades de la corona de Castilla con su madre que llevaba siete años recluida en Tordesillas. Es entonces cuando, al desembarcar por primera vez en tierras españolas, entraría en contacto con la arquitectura islámica y mudéjar que debía presentársele con novedosas soluciones constructivas y decorativas y que, hasta entonces, serían desconocidas para el joven flamenco, que había sido educando en la corte de Borgoña entre monumentales edificios góticos².

Desgraciadamente, la crónica oficial de su primer viaje no nos transmite las impresiones que debieron producir en el monarca la contemplación de esta nueva arquitectura, exponente de un país que presentaba una peculiar identidad social, política y patrimonial, ya que el diario realizado por Juan de Vandenesse, quien acompañará al Emperador durante 34 años, se muestra muy sobrio en estos comentarios, ajustándose en su crónica a una escueta exposición de lo ocurrido en las jornadas³. Ante la ausencia de los testimonios directos, podemos acercarnos a la impresión que le produciría la contemplación del nuevo imaginario arquitectónico a través de las observaciones recogidas en los textos de otros viajeros europeos, procedentes de los mismos espacios y en fechas próximas. Las palabras con las que el médico alemán Jerónimo Münzer nos describe en su manuscrito, conservado en la Biblioteca de Munich (Codex Latinus Monacensis, 431), las cámaras que visitó en las diferentes residencias reales españolas, desde el otoño de 1494 hasta el invierno de 1495, insisten y reiteran algunos adjetivos como exquisito, magnífico, placentero o adecuado, manifestando frecuentemente su admiración por el lujo y el exotismo de los espacios andalusíes⁴, reutilizados y reformulados por los monarcas cristianos. Igualmente, el refinamiento y el lujo oriental de la Alhambra impactará en los borgoñones Antonio de Lalaing (1501) y Antonio de Quiévrans (1502)⁵. En la misma línea se incluye la visión del embajador veneciano Andrés Navagero que durante tres años (1525 a 1528) acompañará a Carlos V en sus recorridos⁶. Navagero estará en Sevilla con motivo de la

1 “Nueve veces fui a Alemania la Alta, seis he pasado en España, siete a Italia, diez he venido aquí a Flandes, cuatro en tiempo de paz y de guerra he entrado en Francia, dos en Inglaterra, otras dos fui contra África, las cuales todas son cuarenta, sin otros caminos de menos cuenta, que por visitar mis tierras tengo hechos y para esto he navegado ocho veces en mar Mediterráneo y tres el Océano de España, y agora será la cuarta que volveré a pasarlo para sepultarme, por manera que doce veces he padecido las molestias y trabajos de la mar”, en P. Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V (1604-1606)*, reeditado por C. Seco Serrano, Madrid, 1955-1956, III, Libro 32, cap. XXXIV, p. 479.

2 E. Rosenthal, *El palacio de Carlos V en la Alhambra*, Madrid, 1988, p. 4 y 5.

3 J. García Mercadal, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Tomo II, Salamanca, 1999, pp. 82-115.

4 J. Münzer, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, 1991.

5 P. Galera Andreu, “Carlos V y la Alhambra” en P. Galera, *Carlos V y la Alhambra*, Granada 2000, p. 23

6 J. García Mercadal, *Op. Cit.*, pp.13-63.

boda del monarca con Isabel de Portugal y luego se trasladará con la comitiva a Granada. En sus comentarios se detiene especialmente cuando nos describe los edificios islámicos y mudéjares, llamándole la atención los mármoles, las fuentes, jardines, yeserías y techos, siéndonos muy interesantes algunas frases con las que define ciertos espacios y técnicas. Al describir la Alhambra, califica de “patio a la española” o “labores moriscas excelentes”⁷ el patio de Comares y el salón de Embajadores, y cuando se refiere a los Reales Alcázares sevillanos nos dice que está “labrado a la morisca”⁸. Esta específica terminología y el espacio que dedica a los edificios islámicos y mudéjares contemplados en su recorrido, como el monasterio de Guadalupe o el de san Isidoro del Campo, nos anuncian la peculiaridad observada por el italiano en estas edificaciones españolas.

Por todo ello, cuando Carlos visita con su hermana Leonor a la reina Juana I, no sólo tuvo ocasión de estar con su madre, a quien hacía doce años que no veía, sino que también se aproximará, durante la semana que duró su estancia en Tordesillas, a una nueva propuesta estética resultado del legado andalusí en la cultura española, la arquitectura mudéjar⁹. El mudéjar formaliza en Tordesillas singulares edificaciones palatinas realizadas, fundamentalmente, durante el siglo XIV¹⁰ que, por disposición testamentaria del rey Pedro I, se convierten en el convento de santa Clara¹¹. Los baños de tradición árabe, las *qubbas* convertidas en capillas cristianas, las yeserías con decoración de atauriques y lacerías, paños de *sebqa*, caligrafía cúfica, los mocárabes; además de las complejas y decorativas armaduras apeinazadas doradas¹² y elementos iconográficos de simbología musulmana, como son las llaves de la justicia localizadas en la fachada principal del palacio (fig. 1), están presentes en este



Figura 1. Fachada del antiguo palacio del Rey don Pedro, luego monasterio de Santa Clara, en Tordesillas (Valladolid) donde permaneció en cuerpo de Felipe el Hermoso hasta su traslado a la Capilla Real de Granada. Siglo XIV.

7 J. García Mercadal, *Op. Cit.*, Op. Cit. p.2.7

8 J. García Mercadal, *Op. Cit.*, Op. Cit. p.22.

9 G.M. Borrás Gualis (Coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, 2010.

10 J. C. Ruiz Souza, “Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios medievales contrapuestos (siglos XIII-XIV)”, en *Actas V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Valladolid, 2001, Vol. II, pp. 851-860.

11 M. T. Pérez Higuera, “Palacios mudéjares castellanos: los modelos islámicos y su interpretación”, en M. C. Lacarra (Coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, 2006, p. 187.

12 M. A. Tojas Roger, “La techumbre del presbiterio de Santa Clara de Tordesillas. Análisis histórico-artístico y algunas conclusiones de su estudio”, en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 173-190.

convento en el que reposaban los restos de su padre Felipe el Hermoso, hasta que en 1525 fueron trasladados a la Capilla Real de Granada¹³.

La visión y percepción que recibiría el monarca de esta arquitectura durante su estancia en Tordesillas, y a lo largo del recorrido por tierras castellanas camino de Zaragoza, donde permanecerá durante algunos días del mes de enero de 1519, no nos es transmitida por las crónicas pero, sin duda, supusieron un contraste respecto al lugar del que procedía. En el palacio de la Aljafería realizó el juramento como rey de Aragón¹⁴ y recorrió los espacios heredados de la cultura andalusí, que habían sido renovados por su abuelo el rey Fernando, poco después de la conquista de Granada. En este momento se realizó el salón regio por maestros mudéjares¹⁵, espacio en el que residía el aparato oficial del palacio, que había sido inaugurado con motivo de la ceremonia de juramento del príncipe Juan, como heredero ante las cortes de Aragón en noviembre de 1493, acontecimiento que suponía la unión de la dinastía que el Emperador heredó.

Otros espacios del legado andalusí fueron testigos y acogieron algunos de los momentos más importantes del César Carlos, como fue su boda con Isabel de Portugal, celebrada en los Reales Alcázares sevillanos¹⁶, y la larga estancia que realizará con su reciente esposa en la Alhambra granadina, donde residirán durante medio año en 1525¹⁷. Corresponde a este momento un breve comentario, recogido por Sandoval, por el que se nos informa de la curiosidad que despertaban en el monarca los espacios andalusíes: “Aposentose en el Alhambra, y como mirase con curiosidad los edificios antiguos, obras moriscas, y los ingenios de las aguas, y la fuerza del sitio, y la grandeza del pueblo”¹⁸.

La huella del Emperador permanece en estos palacios al llevarse a cabo algunos años después nuevas construcciones y remodelaciones, en las que se mantiene su significativo recuerdo al aparecer sus armas y emblema (figs. 2 y 3). Las intervenciones realizadas en la mitad del siglo XVI, en los Reales Alcázares sevillanos y en la Casa Real Vieja de la Alhambra, mantienen, junto a las novedades renacentistas, el vocabulario mudéjar; este aspecto lo comprobamos en el llamado Pabellón de Carlos V, situado en lo que serán los jardines del Alcázar, realizado entre 1543 y 1546¹⁹. También en la remodelación del Tocador o Peinador de la Reina, antes Torre de la Estufa, junto a los Cuartos Nuevos realizados para el Emperador en la década de los años 30, por si volvía a Granada en otra ocasión²⁰. Por estas mismas fechas se estaba trabajando en el nuevo Ayuntamiento

13 P. Sandoval, *Op. Cit.*, Libro 13, cap. XXVIII, p. 120.

14 J. García Mercadal, *Op. Cit.* p. 84.

15 G. M. Borrás Gualis, “Arte mudéjar aragonés” en R. López Guzmán (Coord.), *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*, Granada, 2006, p. 48.

16 M. Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una boda real en la Sevilla del quinientos (estudio y documentos)*, Sevilla, 1988, pp. 72-85.

17 J. García Mercadal, *Op. Cit.* p. 90 y 91.

18 P. Sandoval, *Op. Cit.*, II, Libro 12, cap. XVII, p. 173, en M. Fernández Álvarez, *Carlos V, el César y el hombre*, p. 342.

19 V. Nieto, A. J. Morales y F. Checa, *Arquitectura del renacimiento en España*, Madrid, 1977, p. 112.

20 R. López Torrijos, “Las pinturas de la torre de la Estufa o del Peinador” en P. Galera Andreu, *Op. Cit.* pp. 109-115.

sevillano, en la catedral de Córdoba y en el palacio de Carlos V de Granada, incorporándose en estas ciudades fuertemente islamizadas las propuestas renacentistas. La incógnita reside en saber si la adopción de las formas italianas es consecuencia de la directa intervención del Emperador o si, por el contrario, responde a la búsqueda de nuevos planteamientos estéticos y simbólicos por parte de sus promotores y patrocinadores. Hasta el momento no nos han llegado documentos en los que Carlos V se pronuncie a favor de la sustitución de los edificios islámicos

y mudéjares por los renacentistas²¹, por lo que compartimos la opinión de algunos especialistas que han afirmado que el monarca no intervino activamente en la política constructiva o artística de sus reinos, siendo los cortesanos de su entorno y las autoridades locales a quienes se deben casi siempre las diversas propuestas estéticas²². El desinterés de Carlos V por la arquitectura y las Bellas Artes fue señalado ya por su contemporáneo Lodovico Dolce, en 1557, al justificar que el Emperador no había podido dedicar



Figura. 2. Pabellón de Carlos V en los Reales Alcázares de Sevilla. Detalle del interior con azulejos en los que aparece el lema imperial. Siglo XVI.

21 M. Nieto Cumplido, *La catedral de Córdoba*, Córdoba 1998, pp. 499-505. En esta investigación se utilizan documentos que confirman que Carlos V media en la polémica surgida por la realización de la nueva obra en la catedral, resolviéndose el pleito a favor de la construcción y planes del Cabildo Catedralicio iniciados en 1521, contra los deseos e intereses del Cabildo de la Ciudad; pero no está tan clara su defensa a favor del estilo renacentista. Por otra parte, el canónigo Bernardo José Aldrete dirá que se comenzó “non prudenti consilio”, y en la carta que envió en 1637 a Felipe IV indica que no estaba de acuerdo el Emperador con la reforma realizada en la mezquita “Aquellos dos grandes monarcas, abuelo y visabuelo de V. Majestad no quisieran se viera alterado la fabrica primera y que la Capilla, Crucero i Coro nuevos se vieran fabricado en la gran area o plaça deste templo tan espacioso”, p. 499. Tampoco el profesor y especialista Alfredo J. Morales ha localizado, entre la numerosa documentación utilizada para su interesante investigación del Ayuntamiento de Sevilla, información al respecto. El profesor Morales menciona como posible la influencia que hubiese podido ejercer el Emperador en el nuevo planteamiento, pero sin afirmarlo como comprobamos en la siguiente frase: “Algunas de estas ideas bien pudo sugerirlas el Emperador durante su estancia en la ciudad en 1526 para celebrar su boda con la emperatriz Isabel”, en *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1981, p. 18. Añade, no obstante, otros elementos que pudieran estar vinculados a la decisión, como es que el Cabildo buscara con esta iniciativa renacentista reflejar el prestigio y la dignidad que vivía la ciudad en estos años: “Indudablemente, el viejo edificio del Corral de los Olmos resultaba poco representativo y digno de una ciudad como Sevilla que vivía años de esplendor...” en *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología*, Sevilla, 1981, p. 41.

22 V. Nieto, A. J. Morales y F. Checa, *Op. Cit.*, p. 99; F. Checa, “Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI”, en F. Checa (Dir.), *Karolus*, Madrid, 2000, p. 14 y K. Jonge, “Las empresas arquitectónicas del emperador y de su corte en los Países Bajos. El contexto europeo”, en F. Checa (Dir.), *Op. Cit.*, p.53 y E. Rosenthal, *Op. Cit.*, p. 6.



Figura 3. Peinador de la Reina en la Alhambra de Granada. Planta alta de la torre nazarí que fue transformada en el siglo XVI.

tiempo al arte debido a las numerosas tareas de gobierno,: “e per travagli quasi continui, che gli aportano le cose della guerra, non lascia de colger molte il pensiero a quest’arte, le quale ama e apprezza tanto...”²³. Publicaciones más recientes confirman esta opinión, como podemos comprobar en el estudio del profesor Checa Cremades, con motivo de la exposición que conmemoró el 500 aniversario del nacimiento del Emperador con el título de *Karolus*, en el que se afirma:

“Desde el primer momento es necesario disipar cualquier duda en torno a la actitud de Carlos V ante las artes. Así como algunos de sus predecesores, como los grandes duques de borgoña, su abuelo Maximiliano I o su tía Margarita de Austria, bajo cuyos auspicios fue educado el joven Carlos en Malinas y Bruselas, fueron verdaderos amantes de las artes y, en ocasiones, apasionados coleccionistas, nade de ello podemos observar en Carlos V”²⁴.

Carlos heredó en España lo que sus abuelos, los Reyes Católicos, habían diseñado y programado para su hijo el príncipe Juan, la unificación territorial y la creación del poder institucionalizado, consolidando el proyecto de la creación de una nación²⁵ en la que se reúnen variadas empresas artísticas exponentes de una compleja tradición cultural, entre las que se encontraba el mudéjar, definido por el especialista Borrás Gualis como el sistema alternativo de la arquitectura en los territorios españoles²⁶. El mudéjar vivirá junto al gótico y al renacimiento, manteniéndose estas variadas manifestaciones artísticas en el Imperio español en los inicios de la Edad Moderna, como consecuencia de la política de

23 L. Dolce, *Dialogo Della Pintura*, Venecia, 1735, p. 132, en E. Rosenthal, *Op. Cit.*, p. 7.

24 F. Checa., “Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera Mitad del siglo XVI”, en F. Checa, (Dir), *Op. Cit.*, p. 14.

25 M. A. Ladero Quesada, *Los Reyes Católicos y la unidad de España*, Madrid, 1989, “El proyecto político de los Reyes Católicos” en F. Checa, F. (comisario), *Reyes y Mecenas*, Toledo, 1992 e “Isabel la Católica: perfil político de un reinado decisivo” en F. Checa, P. Silva (Coord), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Valladolid, 2004.

26 G. M. Borrás Gualis, “Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo como criterios de definición del arte mudéjar” en *Actas del III Simposio de Mudejarismo*, Teruel, 1986, pp. 317-325, de nuevo en G. M. Borrás Gualis, “Mudejar: An Alternative Architectural System in the Castilian Urban Repopulation Model”, en *Rev. Medieval Encounters*, 12, nº 3, Leiden 2006, pp. 329-340, y recientemente en G.M. Borrás Gualis, “Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española”, en G.M. Borrás Gualis (Coord.), *Op. Cit.*, p. 19.

gobierno seguida por el Emperador, caracterizada por el respeto de las costumbres y singularidades de sus pueblos, como nos indica el historiador Fernández Álvarez al analizar un documento de 1523 en el que, ante la solicitud para que castellanizase la Casa y Corte, el monarca responde con los siguientes términos:

“A esto vos respondemos que, pues no conviene hacer apartamiento de los miembros que Dios quiso juntar en un cuerpo, entendemos, como es razón, de servirnos juntamente de todas las naciones de nuestros Reinos y señoríos, guardando a cada uno de ellos sus leyes e cotumbres”²⁷

Este respeto por las costumbres de cada uno de sus reinos influirá en el desarrollo artístico de sus extensos territorios, convirtiéndose en la clave de la variedad estética vivida en los inicios de la Edad Moderna, circunstancia que es señalada en el estudio del investigador Fernando Checa:

“La variedad, sin embargo, preside la evolución de su imagen durante toda su vida, una variedad que se debe tanto a los muy diversos ambientes que visitó a lo largo de sus numerosos viajes, como a los distintos intereses que estos lugares poseían con respecto al emperador. En cada uno de sus reinos y dominios Carlos V gobernaba de diferente manera y con distintos poderes, según las diversas tradiciones e historias locales y ello, naturalmente, se veía reflejado en una distinta iconografía y en una variada forma de representación de su imagen”²⁸.

La presencia de la tradición islámica, como manifestación de esa variedad cultural en la que gobernó, aparece ya en el ceremonial de la coronación del Emperador en Aquisgrán, al participar en su comitiva “pajes tocados a la morisca”, como describe minuciosamente fray Prudencio de Sandoval: “Tras esta caballería venía la del Emperador, que era un gran número de caballos maravillosos, y ricamente aderezados, a la brida y a la jineta, y en cada uno de ellos un paje, y algunos de los pajes tocados a la morisca, y todos con librea de oro y plata y raso carmesí”²⁹.

EL SINCRETISMO CULTURAL Y EL ARTE MUDEJAR: LA FORMACIÓN DE UNA NUEVA OPCIÓN ARTÍSTICA

El mudéjar tiene su origen en el territorio de la España peninsular durante la Edad Media por la sucesión de la conquista y ocupación del territorio de Alandalús. Al incorporarse durante este proceso una nueva población con una religión y cultura, la islámica,

27 Cortes de los antiguos Reinos de León y de Castilla, Madrid, Real Academia de la Historia; 1882, vol. IV, p. 366 en M. Fernández Álvarez, *Op. Cit.*, p. 294.

28 F. Checa., “Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera Mitad del siglo XVI”, en F. Checa, (Dir), *Op. Cit.*, p. 14.

29 P. Sandoval., *Op. Cit.*, II, Libro 10, cap. II, pp. 452-453.

posibilitará que exista un contacto cultural por el que elementos característicos de uno y otro grupo y religión puedan unirse produciéndose algo nuevo, que es lo que se va a identificar como mudéjar. Por lo que entendemos que el mudéjar es el resultado de una sociedad multicultural localizada en la España peninsular medieval que nos ha legado un patrimonio cultural que cuenta, entre otras representaciones, con un importante conjunto arquitectónico en el que podemos comprobar el traspaso técnico, espacial o decorativo, entre otros, que realiza el mundo islámico a favor de las nuevas edificaciones cristianas, aunando y seleccionando la sociedad cristiana los elementos distintivos.

Por tanto, para que se produjera el mudéjar fue necesario que dos conjuntos sociales, dos religiones, dos culturas, la cristiana y la islámica, entrasen en contacto mediante un conflicto armado que supuso la conquista y ocupación por parte del grupo cristiano del territorio islámico peninsular. En la Península se incorpora con ello un nuevo factor, un elemento diferenciador que introduce en el escenario artístico de la Europa cristiana una nueva realidad que nos habla de diversidad y también que nos remite al concepto de las fronteras como realidades que separan los pueblos y culturas, pero que con sus movimientos y transformaciones conectan posturas y asimilan identidades³⁰. Como bien nos refieren los estudios históricos, literarios, antropológicos, económicos etc. que investigan la realidad de la sociedad medieval española, el “moro” permaneció en el territorio pese a los movimientos producidos en los límites territoriales de las nuevas fronteras compartiendo la tierra, su arte y su cultura.

La coexistencia de ambas comunidades, el contacto diario en el desarrollo de las diversas actividades cotidianas, como el mundo laboral, el mercado, el juego, las celebraciones sociales etc.³¹, obligaron a la permeabilidad entre ambos grupos y a la transmisión intercultural. Como señala el profesor Hinojosa para el caso de la corona de Aragón, en los territorios de Aragón y Valencia, fueron razones económicas las que se impusieron a las religiosas y a la intolerancia, de modo que la coexistencia entre cristianos y mudéjares fue en general pacífica en la mayor parte de los territorios cristianos. Es precisamente el terreno laboral y económico el que permitirá el mayor contacto entre los musulmanes y los cristianos, como señala el investigador anteriormente indicado³².

Como consecuencia de todo ello nos encontramos que “sin historia y sin cultura andalusíes no habría sido posible el fenómeno cultural que denominamos Mudéjar, que no es otra cosa que la recepción del legado cultural andalusí en la España cristiana medieval”³³, como muy bien expone el profesor Gonzalo M. Borrás en su capítulo introductorio del libro publicado con motivo de la exposición realizada por la Universidad de Zaragoza.

30 P. Mogollón Cano-Cortés, “El arte mudéjar como diálogo y transmisión intercultural transfronteriza”, en G.M. Borrás Gualis (Coord.), *Op. Cit.*, pp. 265-273.

31 J. Hinojosa Montalvo, *Los mudéjares. La voz del Islam en la España cristiana*, Teruel, 2002.

32 J. Hinojosa Montalvo, “Balance y perspectivas de los estudios mudéjares en España: 1975-2005”, *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 2007, pp. 23-110.

33 G. M. Borrás Gualis, “Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española”, en G. M. Borrás Gualis (Coord.), *Op. Cit.*, p.19.

Diversas han sido las investigaciones en las que se ha incluido como marco referencial el análisis de los elementos, de las formas arquitectónicas, y de las técnicas existentes en el arte mudéjar³⁴. También han sido tratados los elementos estructurales, decorativos, sus fórmulas compositivas y el vocabulario formal en atención a los respectivos precedentes islámicos o cristianos³⁵, señalándose las peculiaridades aportadas por cada una y las diferencias existentes entre ambas. Estas investigaciones son importantes para poder comprender el sincretismo cultural del arte mudéjar y su evolución, para apreciar el diálogo cultural y la transculturación, para entender las opciones escogidas por los cristianos ante la diversidad, en cada caso, y su traspaso cultural, contribuyendo al mayor conocimiento del arte español en la Edad Media y Moderna desde la perspectiva de la creatividad artística como resultado del contacto cultural.

La realidad presencial del patrimonio islámico influirá en las opciones artísticas cristianas medievales, ya que tras la conquista se mantuvo el urbanismo y serán reutilizados los palacios, los baños, las mezquitas o las viviendas por el grupo vencedor, produciéndose, como ha señalado el profesor Morales, “una peculiar actitud conservacionista que no se explica sólo por razones económicas, sino que también responde a un sentimiento de admiración ante el arte hispanomusulmán que a la larga fructificará en el mudéjar”³⁶. Con ello, se introduce un factor interesante que hay que considerar en el planteamiento del arte mudéjar, un nuevo elemento que hay que tener en cuenta a la hora de su análisis y estudio como transmisor intercultural, completándose su significado con el del gusto, como ya nos anunciara la profesora Carmen Fraga para el caso del uso de los palacios musulmanes por la nobleza andaluza³⁷.

Las formas occidentales determinarán en gran medida la tipología de la arquitectura religiosa de los templos, ermitas y monasterios cuyos modelos presentan, frecuentemente, una vinculación con las estructuras cristianas presentes desde sus primeras edificaciones. Aún con ello, hemos de tener en cuenta variantes espaciales determinadas por la frecuente adaptación de las mezquitas islámicas en templos cristianos realizados en los primeros momentos tras la conquista, que determinarán estructuras culturales derivadas de las salas de oración hipóstila de la mezquita andalusí³⁸. La presencia de los arcos de herradura o túmidos, formalizando las naves de los templos, recuerdan el modelo de las salas de oración islámicas tan presentes en el territorio peninsular. De este mismo origen

34 Todos los trabajos aparecen recogidos en el repertorio bibliográfico A. R. Pacios Lozano, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991*, Teruel, 1993 y *Bibliografía del arte mudéjar. Addenda. 1992-2002*, Teruel, 2002. Hay que añadir también los recientes estudios artísticos incluidos en la obra publicada en 2010 por la Universidad de Zaragoza y coordinada por el profesor Borrás Gualis anteriormente citada.

35 A. J. Morales, “El arte mudéjar como síntesis de cultura”, en R. López Guzmán (Coord.), *El mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, 1995, pp. 59-65.

36 A. J. Morales, *Op. Cit.*, p. 59.

37 M. C. Fraga González, *El mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

38 G. M. Borrás Gualis, “Tipologías y estructuras de origen andalusí en la arquitectura mudéjar religiosa”, en G. M. Borrás Gualis (Coord.), *Op. Cit.*, pp. 361-375.

hay que situar muchos campanarios mudéjares que repiten, con gran precisión, la tipología de los alminares islámicos. Otros modelos continuarán durante un largo periodo en la arquitectura mudéjar alcanzando interesantes variantes. Un buen ejemplo es la *qubba*, estructura que tendrá gran aceptación para las capillas funerarias desde el siglo XIV, continuando durante todo el siglo XV, que traspasará la frontera simbólica al formar parte del presbiterio, el lugar más sagrado y respetado del templo cristiano. Lo mismo ocurrirá con las cubiertas de madera de tradición islámica³⁹ que, con su incorporación a finales del siglo XV en las cabeceras de los templos, inició una importante andadura que llegará a su plenitud en el siglo XVI.

Con todo ello, comprobamos que las estructuras y las tipologías de la arquitectura andalusí se prolongan y formalizan, a través del mudéjar, en edificaciones definidas por su sincretismo cultural. Lo mismo veremos con los elementos constructivos como los pilares, -achaflanados, cruciformes y octogonales- y columnas, que se encuentran en edificios religiosos y civiles, privados y públicos, al igual que ocurrirá con los arcos, configurándose un amplio y variado catálogo en el que se incluyen los de herradura, túmidos, lobulados y peraltados, con los apuntados, de medio punto, carpaneles o conopiales, que tendrán mayor o menor presencia según el edificio y la época.

Si son importantes las estructuras, los sistemas y elementos constructivos, así como los materiales, no nos podemos olvidar de la decoración como un elemento esencial del arte mudéjar y base de su identidad como continuación de un principio estético. El amplio y variado repertorio ornamental se contemplará en los más diversos espacios y convivirá con los modelos utilizados del arte occidental⁴⁰, alcanzando lugares tan variados como los salones de palacios, las capillas funerarias, porterías, encuadernaciones, púlpitos o sillerías.

Por todo ello, comprobamos que el mudéjar es el resultado de una larga y continua experiencia artística específica en la que se ha seguido un proceso de inclusión de elementos, seleccionados por la sociedad cristiana, transformándolos en homogéneos e identificativos de una nueva cultura cristiana occidental, la española.

EL MUDÉJAR EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN LOS COMIENZOS DE LA EDAD MODERNA

Con todo lo anteriormente expuesto, comprobamos que el sincretismo cultural desarrollado en el arte mudéjar se debe a la continuidad de la arquitectura andalusí en el territorio cristiano, cuando el movimiento de la frontera había transformado el mapa político peninsular. La presencia en el territorio de las técnicas, los modelos y los alarifes,

39 M. C. Fraga González, *Op. Cit.*, pp. 100-101 y 205.

40 I. Álvaro Zamora, "La decoración como elemento formal primordial en el arte mudéjar", en G. M. Borrás Gualis (Coord.), *Op. Cit.*, p. 276-291.

será determinante para su asimilación cultural y el punto de partida de un nuevo imaginario artístico, que se identificará como propio por parte del grupo cristiano, al estar profundamente arraigado a sus raíces.

El proceso que estamos exponiendo es paralelo al producido en otro ámbito cultural, como es la lengua y la literatura. La coincidencia temporal existente, entre el fenómeno de asimilación y sincretismo artístico con la presencia de los textos aljamiados, nos indica que estamos ante un fenómeno cultural con procesos similares y globales. Según nos indica la especialista Ángeles Vicente, el desgaste que tiene en estas fechas la lengua árabe será el motivo por el que se produzcan en el siglo XVI la mayor parte de los textos aljamiados, aunque los primeros ejemplos están datados a mediados del siglo XV:

“su existencia se ha interpretado como una manera diferente de resistir a la asimilación cultural. No obstante, la primera característica que nos demuestra es la pérdida efectiva de la lengua árabe entre los castellanos y aragoneses, ya que los moriscos de Valencia y Granada fueron casi ajenos a esta literatura, pues lo habitual en sus aljamas era la presencia de literatura árabe”⁴¹.

El proceso de asimilación, identificación y transculturación que se ha producido en la península ha requerido un itinerario de largo recorrido para poder convertirse en un sistema propagandístico de la identidad de España. Lo cierto es que asistimos a la creación de un nuevo imaginario por parte de los cristianos, en el que se utilizarán los símbolos de ambas culturas, que evolucionarán acorde con las funciones del imaginario nacional mediante una selección de los mismos. Las manifestaciones artísticas proyectan un discurso en el que se manipula la imagen, porque los signos musulmanes irán perdiendo significado, se desgastan, para construir nuevas identidades⁴².

El fenómeno cultural resultante de la transmisión simbólica del imaginario justifica la presencia de los mocárabes o las lacerías cubriendo espacios sagrados cristianos distantes, como es el presbiterio de un templo aragonés, las iglesias en los archipiélagos de Madeira y Canarias, o en los conventos y catedrales hispanoamericanos. Lo que ha ocurrido es que, en determinado momento del arte cristiano medieval español, se comenzó a emplear un lenguaje artístico con un vocabulario procedente de la identidad cultural del Islam, que acabó convirtiéndose en otra realidad, que es lo que denominamos arte mudéjar y que evolucionará socialmente hasta llegar a identificarse como algo propio.

41 A. Vicente Sánchez, “La “desarabización” de mudéjares y moriscos: un proceso irreversible de varios siglos”, en G. M. Borrás Gualis (Coord.), *Op. Cit.*, p. 151.

42 P. Mogollón Cano-Cortés, “El arte mudéjar como diálogo y transmisión intercultural transfronteriza”, en G. M. Borrás Gualis (Coord.), *Op. Cit.*, pp. 271.

En los últimos años, estamos trabajando en el estudio de algunos textos que contienen interesantes comentarios al informarnos de algunos aspectos que no son frecuentes en la documentación, pero que permiten acercarnos a la visión y la cultura visual de la sociedad cristiana⁴³. El aprecio que los patrocinadores tenían de las construcciones mudéjares y la imagen que percibían sus demandantes, son factores determinantes para entender la continuidad de los modelos hasta momentos distantes, en su concepción y significado, de la fase inicial. A través de estos textos contemporáneos, comprobamos que el gusto se convirtió en el factor constante del sincretismo cultural, que permitirá la continuidad del mudéjar en los tiempos modernos y en las empresas del Imperio hasta el siglo XVII.

De 1458 es un documento por el que el Concejo de Badajoz autoriza, al deán y cabildo de la iglesia catedral, a realizar unos soportales en unas casas que tenía en la Plaza Mayor, la llamada Plaza Alta, especificándose cómo debían ser estas arquerías con las que se continuaban los modelos. Por los restos que hoy se conservan, sabemos que fueron galerías mudéjares las que se realizaron siguiendo las directrices que les daba el Concejo. Este modelo se mantendrá hasta mediado el siglo XVI, cuando se añaden soportales en la vecina plaza de San José⁴⁴. El documento que nos transmite Solano de Figueroa, en su crónica del siglo XVII, resulta de gran interés por comunicarnos ciertos informes referentes a los soportales de las plazas públicas en España y a la influencia que tenían los ayuntamientos en su gestión y organización, al definir cómo deberían hacerse las galerías. En este caso, se optaba por arquerías mudéjares, como podemos comprobar tanto por la descripción como por los restos que nos han llegado⁴⁵; además, nos informa que con estos pórticos se ennoblecía el espacio público. El documento conservado en el Archivo de la Catedral de Badajoz nos dice al respecto:

“...e que los Arcos que fiçierades así los façades sobre Arcos de ladrillo e piedra, porque la dicha plaza sea mas noblesçida, con tanto que los dichos portales sean de la dicha çibdat, según las condiçiones que se an dado los otros Portales de la dicha Plaza”⁴⁶

El segundo documento está datado en 1480, se trata del testamento de la segunda condesa de Feria. Doña Constanza encomienda a su esposo que realice un hospital dedicado a san Miguel incluyendo algunas indicaciones sobre cómo debiera construirse. La expresión que figura en el documento de “obra de esta tierra”, al referirse a la capilla del hospital, que presenta un presbiterio cubierto con una cúpula sobre trompas de tradición

43 P. Mogollón Cano-Cortés, “Manifestations of power and visual culture: some examples in Extremaduran mudejar architecture”, en *Rev. Medieval Encounters*, 12, nº 3, Leiden 2006, pp. 341-359.

44 J. M. González González, *La Plaza Alta de Badajoz*, Badajoz, 2006, pp. 110-118.

45 P. Mogollón Cano-Cortés, *El mudéjar en Extremadura*, Cáceres, 1987, p. 131 y 132.

46 J. Solano de Figueroa, *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz* (1681), Badajoz, 1932, Tomo IV, Cap. IX, pp. 214-215.

islámica, nos indica que, ahora, estas construcciones forman parte del marco tradicional y usual de la sociedad cristiana, de su identidad patrimonial:

“se faga e hedifique un cuerpo pequenno de iglesia con su tejado de la madera desta e obra desta tierra e que se faga capilla asi pequenna de boveda de ladrillo con su altar en ella donde se pueda decir misa e los pobres enfermos puedan ver a Nuestro Señor desde sus camas...”⁴⁷.

Efectivamente, las realizaciones mudéjares de Zafra van a definir y caracterizar a gran parte del patrimonio de los siglos XV y XVI de la población, y son exponente del gusto y de la predilección de los Señores del lugar, los Suárez de Figueroa, a quienes se deben diversas obras artísticas desde 1394. Se conserva en Zafra un importante legado patrimonial mudéjar formalizado en edificios de diversa índole, localizándose en la iglesia-panteón del convento de Santa María del Valle o de Santa Clara el antecedente inmediato de la capilla del hospital de san Miguel⁴⁸. Por otro lado, en Zafra residió un grupo de alarifes que se desplazaban por la zona para llevar a cabo los diversos encargos. Según nos informa un documento de 1515, se pregonaron las obras para la construcción de la iglesia mudéjar de Hornachos en las poblaciones de Zafra, Llerena y en el mismo Hornachos, por ser en estas localidades en las que residía el mayor número de maestros albañiles⁴⁹.

A través de estos hechos podemos comprobar que la sociedad extremeña del siglo XV demanda estas realizaciones por considerarlas como propias y comunes de la zona. Todo ello nos lleva a la conclusión que el arte mudéjar alcanzó tal proyección y asimilación en la sociedad cristiana que ésta llegará a considerar, con el paso del tiempo, los elementos constructivos y decorativos de tradición islámica como algo propio. Como dice el profesor Borrás:

“De esta manera, lo que comenzara siendo una herencia islámica, al quedar desvinculada del mundo cultural islámico, desgajada del dominio político-religioso del Islam se convierte en una manifestación artística nueva, que caracteriza a la cultura hispánica desligándose paulatinamente del soporte étnico mudéjar que la posibilitó, para sobrevivir a fenómenos culturales tan drásticos como la conversión forzosa de las minorías mudéjares, primero, y la expulsión de los moriscos más tarde. El mudéjar se había convertido en una expresión artística característicamente hispánica, superando incluso las referencias religiosas de origen”⁵⁰.

47 J. C. Rubio Masa, *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*, Mérida 2001, recoge el documento del Archivo Ducal de Medinaceli, Sección Feria, *Leg.* 56-23.

48 P. Mogollón cano-Cortés, “El patrimonio mudéjar de Zafra”, en *Cuadernos de Çafra*, nº 1, Zafra, 2003, pp.38 y 39.

49 A.H.N. Órdenes Militares. Visitas de la Orden de Santiago, *Libro 1109-C*, p. 325.

50 G. M. Borrás Gualis, *El arte mudéjar*, Teruel, 1990, p. 90.

51 B. Pavón Maldonado, *Arte toledano: Islámico y Mudéjar*, Madrid, 1973.



Figura 4. Cubierta de la iglesia de Santo Toribio en Cartagena de Indias (Colombia). Detalle de los tirantes con inscripción que contiene un fragmento del Levítico que hace alusión al sacerdocio. Siglo XVIII.

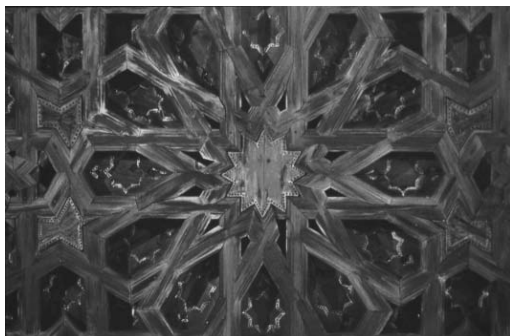


Figura 5. Cubierta de la iglesia parroquial de Hornachos (Badajoz). Detalle del almizate con rueda en la que aparece la cruz de la Orden Militar de Santiago. Siglo XVI.



Figura 6. Cubierta del claustro del monasterio franciscano de Tzintzuntzan (México). Siglo XVI.

En esta línea y a estas circunstancias se deben, entre otros aspectos, la continuidad en las construcciones cristianas de los mocárabes o de la epigrafía árabe, así como ciertas peculiaridades localizadas en algunos ejemplos de templos toledanos⁵¹, extremeños y andaluces, derivadas del mantenimiento de edificios islámicos para el culto cristiano. Esto es lo que explica que elementos característicos de la cultura islámica sean utilizados en puntos geográficos alejados, en espacios temporales distantes y totalmente desarraigados de su contenido, de su significado original (Fig. 4). Este es el punto de partida por el que determinadas imágenes, propias e identificativas de una cultura, pervivan en el espacio y en el tiempo, más allá de la propia existencia que la define, careciendo ya de su verdadero contenido simbólico, como comprobamos por la presencia de la misma lacería en la cubierta de un templo extremeño (Fig. 5) y en un convento mexicano (Fig. 6). Ello nos indica que, a uno y otro lado del Atlántico, se está empleando el mismo lenguaje artístico, con un vocabulario que originariamente pertenecía a otra realidad cultural, pero que a través de una selección se ha transformado e incluido en lo que será la “imagen nacional”; de modo que se ha creado una homogenización de la cultura nacional en la que se proyecta el discurso político.

EL MUDÉJAR COMO LENGUAJE ALTERNATIVO DEL IMPERIO ESPAÑOL EN LA EDAD MODERNA

El arte mudéjar, en los inicios de la Edad Moderna, se ha impuesto en los territorios españoles permeando todos los sectores sociales mediante la asimilación de los elementos artísticos andalusíes que serán reinterpretados social y políticamente, alcanzando este nuevo lenguaje artístico los territorios recién conquistados, y los que en los años sucesivos se incorporarán a las nuevas conquistas americanas en tiempos del poderoso monarca Carlos V, como Perú, Chile o Colombia.

Con Carlos V tiene lugar un renacimiento de la idea imperial en cuya argumentación entró a formar parte el territorio americano basado en la idea del Imperio y de la “monarquía universal”⁵², como podemos apreciar en la carta que escribe el extremeño Hernán Cortés al Emperador:

“Porque he deseado que vuestra alteza supiese las cosas de esta tierra; que son tantas y tan tales, que como ya en la otra relación escribí, se puede intitular de nuevo emperador de ella, y con título y no menos mérito que el de Alemania, que por la gracia de Dios vuestra sacra majestad posee”⁵³.

En el estudio realizado por el especialista Hans-Joachim König, profesor de la Universidad Católica de Eichstätt, se llega a la conclusión que en España empezó a cuajar una nueva concepción del Imperio mundial basado en una conciencia colectiva nacional, sustentada en la expansión territorial y en la propagación de la religión católica. Es a esta “idea tradicional nacional del Imperio singular”⁵⁴ a la que hay que ligar las construcciones mudéjares que llegaron a América de la mano de los españoles porque, como podemos ver en la dedicatoria que hace Francisco López de Gomara en 1522 a Carlos V en La Historia General de las Indias, los españoles extendieron sus costumbres y lengua a estos nuevos territorios, incluyendo con ello las manifestaciones artísticas:

“Nunca nación extendió tanto como la española sus costumbres, su lenguaje y armas, no caminó tan lejos por mar y tierra, las armas a cuestras. Pues mucho más hubieran descubierto, subjectado y convertido si vuestra majestad no hubiese tan ocupado en otras guerras: aunque para la conquista de Indias no es menester vuestra persona, sino vuestra palabra. Quiso Dios descubrir las Indias en vuestro tiempo y a vuestros vasallos, para que las convirtiédeses a su santa ley, como dicen muchos hombres sabios y cristianos. Comenzaron las conquistas de indios acabada la de moros, por que siempre guerreasen españoles contra infieles; otorgó al conquista y conversión al papa; tomastes por letra “Plus Ultra”, dando a entender señorío de Nuevo Mundo”⁵⁵.

52 H. J. König, “Plus Ultra: ¿Emblema de conquista e imperio universal? América y Europa en el pensamiento político de la España de Carlos V”, en *Actas del Congreso Carlos V/Kart V 1500-2000*, Madrid, 2001, pp. 578-579.

53 H. Cortés, *Cartas y documentos*, México, 1963, p. 33.

54 H. J. König, *Op. Cit.*, p. 599.

55 F. López de Gomara, *Historia General de las Indias y Vida de Hernán Cortés*, Caracas 1979, fol. VII.

Junto a los conquistadores viajaron los predicadores, funcionarios y los artistas, incorporándose en el nuevo continente el arte español entre el que cabe señalar el mudéjar. El mudéjar alcanzará gran éxito durante el primer siglo de la presencia española, lo que se llama “Ciclo Fundacional”, como nos indica el profesor López Guzmán, especialista del mudéjar en América: “Formando parte de ese espíritu sincrético, mestizo, de tolerancia y enfrentamiento que había conformado la cultura española en los inicios del siglo XVI, el mudéjar llegaría a América para convertirse en el arte más utilizado cuantitativamente, pero sin olvidar sus valores estéticos”⁵⁶.

El Imperio utilizó el arte, el mudéjar, como instrumento de dominio, de persuasión, de propaganda. La cuestión reside en si fue una estrategia dirigida por el poder del Estado, de la monarquía absoluta, o por el social. Las pautas seguidas para la adopción del arte español en el nuevo territorio trasatlántico se han identificado con las utilizadas por los mismos años en la península, tras la incorporación del reino nazarí de Granada, brillantemente analizadas en los trabajos de Henares Cuellar y López Guzmán⁵⁷. En el caso del mudéjar granadino nos dice el profesor Henares:

“Lo que va a marcar el término de la reconquista es la conversión de esos centros urbanos en similares a los que constituían los dominios castellanos tardomedievales. Esto es exactamente lo que constituyó el programa principal de las llamadas iglesias mudéjares. Es un programa intenso de castellanización que se cumple desde el punto de vista institucional con el plan de iglesias parroquiales del Cardenal Mendoza en 1501, y se va a desarrollar en los dos primeros tercios del siglo XVI”⁵⁸.

El mudéjar se impondrá, en opinión del profesor Henares, por razones de urgencia política y económicas, por su versatilidad y adaptación a las nuevas opciones renacentistas⁵⁹. Junto a estos elementos hay que considerar otro factor, que debió tener cierta influencia en la incorporación del mudéjar en el nuevo territorio, como sería la demanda que debieron tener los pobladores españoles de estas realizaciones artísticas por motivos de identidad, justificado por elementos sentimentales y recuerdos de sus lugares de origen: “El fenómeno que se produce en América será similar al desarrollado no mucho antes en el Archipiélago Canario, los inmigrantes trataron de imitar las obras de su región, es por tanto un factor sentimental el que determinará en gran medida, amén del expuesto anteriormente, el éxito y desarrollo del mudéjar en Hispa-

56 R. López Guzmán, “Valoración estética y geografía del mudéjar americano”, en G. M. Borrás Gualis (Coord.), *Op. Cit.*, pp. 377 y 378.

57 I. Henares Cuellar y R. López Guzmán, *Arquitectura mudéjar granadina*, Granada, 1989, y en R. López Guzmán, *La carpintería de lo blanco en el mudéjar andaluz y americano*, Sevilla, 1992.

58 I. Henares Cuellar, “Perspectiva historiográfica finisecular del mudéjar en la Península, archipiélagos Atlánticos e Iberoamérica” en R. López Guzmán (Coord.) *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo mundo*, Barcelona, 1995, p. 25.

59 I. Henares Cuellar, *Op. Cit.*, p. 26.

noamérica”⁶⁰. Aspecto que también es señalado por López Guzmán al indicar que, con estas obras, lo que quieren los conquistadores, encomenderos, funcionarios o religiosos es “rehacer la imagen de sus tierras natales”⁶¹.

El mudéjar que llegó a América configurará iglesias, catedrales y monasterios como parte de una estrategia de dominio, de persuasión y de propaganda; proyectada y desarrollada por el Imperio a través de los servidores del Estado. Se incorporarán en los nuevos territorios de la Corona española los modelos desarrollados en la península, conviviendo los renacentistas con los mudéjares, como ya se ha indicado anteriormente.

El mudéjar evolucionará durante el siglo XVI conforme se va desarrollando la moda y el gusto, atendiendo e incluyendo las novedades de los modelos y de los elementos del renacimiento, tanto en las obras realizadas en los reinos peninsulares como en la expansión territorial que iniciaron, en la década de los noventa del siglo XV, los abuelos del Emperador; incluyendo por tanto las posesiones de las islas Canarias y las americanas, especialmente en el territorio de lo que fue el virreinato de Nueva España y el de Perú:

“Se trata de reconocer, como punto de partida, que en los inicios de la Edad Moderna se incorpora a la monarquía española, a través de la Corona de Castilla, un conjunto de nuevos territorios, por conquista o descubrimiento, entre los que se encuentra el reino nazarí de Granada, las islas Canarias, y las tierras del Nuevo Mundo, que al margen de sus precedentes culturales diferenciadores –los factores de diversidad, en los que más ha insistido la historiografía- configuran ellos un marco cultural unitario, el de ser territorios de población no cristiana –moros aborígenes, indios-, en los que se van a ensayar, con matices, los mismos comportamientos de la administración colonizadora cristiana”⁶².

El estudio del arte mudéjar del siglo XVI se presentaba bastante fragmentado al haber sido atendido en base a los tradicionales focos artísticos o a zonas geográficas, como comprobamos en el repertorio bibliográfico publicado por Pacios Lozano⁶³. Los últimos trabajos de conjunto nos ofrecen el panorama de lo que fue el mudéjar durante el siglo XVI en España; como ocurrió con el publicado en 1990 por profesor Borrás⁶⁴, el editado una década después en la colección Manuales Arte Cátedra debido al profesor López Guzmán, que incluye el estudio de esta centuria en el capítulo que denomina “El siglo XVI” en la parte dedicada a “las Españas Mudéjares”⁶⁵, o el que realizará posteriormente

60 P. Mogollón Cano-Cortés, “Repercusiones del arte mudéjar en América”, en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América, Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Valladolid, 1990, p. 173.

61 R. López Guzmán, “Valoración estética y geografía del mudéjar americano”, en G. M. Borrás Gualis (Coord.), *Op. Cit.*, p. 377.

62 G. M. Borrás Gualis, “Granada, Canarias y América: Las pervivencias artísticas mudéjares en la Edad Moderna”, en *Actas del IX Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 2004, pp. 237.

63 A. R. Pacios Lozano, *Op. Cit.*, 1993 y 2002.

64 G. M. Borrás Gualis, *El arte mudéjar*, pp. 159-198.

65 R. López Guzmán, *Arquitectura Mudéjar*, Madrid, 2000, pp.350-416.

de nuevo Borrás Gualis sobre la arquitectura de Granada, Canarias y América, proponiendo una renovación metodológica en las investigaciones del mudéjar del siglo XVI⁶⁶.

A través de estos trabajos podemos comprobar que, durante todo el siglo XVI, continuaron las realizaciones mudéjares en los templos, manteniéndose el modelo bastante generalizado. En las iglesias, de una o tres naves, la cabecera se diferencia con un arco toral, cubriéndose ambos espacios con techos de madera, en los que suelen desarrollarse complejas cubiertas ochavadas, con decorativas lacerías. En el caso de presentar tres naves se separan por columnas con capiteles clásicos, incorporándose frecuentemente la decoración renacentista en las cubiertas. De estos elementos dice el profesor López Guzmán :

“Si los nuevos soportes suponían en la obra una opción estética renacentista, la adopción de arquerías y cubiertas mudéjares significa la viabilidad de un léxico vigente y la continuidad de unas técnicas que, como hemos visto en ricos ejemplos conventuales, de ninguna manera estaban obsoletas”⁶⁷.

Estos templos, diseñados con gran amplitud espacial y con pocos elementos que seccionen sus volúmenes, se localizan en Castilla, Andalucía, especialmente en los territorios de lo que fue el reino nazarí de Granada que ahora necesita emprender numerosos proyectos edilicios religiosos, Canarias y América. Las tipologías de estas iglesias, para el caso malagueño y granadino, han sido analizadas en las investigaciones de M^a Dolores Aguilar García⁶⁸ y de Gómez-Moreno Calera⁶⁹, y tipificadas en cuatro categorías en un ensayo tipológico publicado por el profesor Borrás. Tres modelos derivan del mudéjar medieval, de Sevilla y Aragón, y el cuarto responde a una solución granadina del siglo XVI⁷⁰.

También se realizan en este momento algunas torres, en las que se mantienen similares planteamientos estéticos al cubrirse los frentes del prisma con diversas series ornamentales, organizadas a base de ladrillo que suele ir en resalto, incluyéndose también elementos clasicistas. Sobresalen las torres aragonesas de Nuestra Señora de los Ángeles en Paniza, la de La Almunia de doña Godina, la de Utebo, la desaparecida torre Nueva de Zaragoza⁷¹, o las extremeñas de Palomas, Puebla de la Reina o Granja de Torrehermosa⁷².

Las galerías que formarán los patios de las residencias y palacios de la nobleza, los colegios u hospederías, así como los claustros de los monasterios, presentan unos mode-

66 G. M. Borrás Gualis, “Granada, Canarias y América: Las pervivencias artísticas mudéjares en la Edad Moderna”, en *Op. Cit.*, pp. 231-241.

67 R. López Guzmán, *Op. Cit.*, p. 383.

68 M. D. Aguilar García, *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, 1980.

69 J. M. Gómez-Moreno Calera, “El mudéjar granadino” en R. López Guzmán (Coord.), *Op. Cit.*, p. 148.

70 G. M. Borrás Gualis, *Op. Cit.*, pp. 239 y 240.

71 G. M. Borrás Gualis, *Arte mudéjar aragonés*, Vol. 2, pp. 286-291, p. 443 y 444.

72 P. Mogollón Cano-Cortés, *El mudéjar en Extremadura*, pp. 51 y 52.

los muy definidos que obtendrán elegantes resultados con la incorporación de la columna de influencia renacentista. Los ejemplos son frecuentes en Extremadura, Andalucía y América, en los que aparecen arquerías enmarcadas en alfiz, con arcos de medio punto, o peraltados, en el piso bajo y rebajados en el superior, apoyando en pilares octogonales. La incorporación de la columna, como elemento sustentante, nos habla de la influencia del renacimiento, continuándose con el ritmo descrito en las arquerías de las diversas plantas⁷³.

Testimonio del éxito alcanzado por la carpintería de lo blanco en los tiempos modernos son las excelentes y complejas cubiertas de madera realizadas durante los siglos XVI y XVII en la península, Canarias y América, convirtiéndose en el modelo que tendrá mayor continuidad; como comprobamos por los tratados realizados en los inicios del siglo XVII por el sevillano Diego López de Arenas y por fray Andrés de san Miguel en México⁷⁴. En ocasiones, la figura del Emperador está presente en estas cubiertas al aparecer en un lugar destacado su escudo y lema, tal y como aparece en el almizate de la iglesia parroquial de Hornachos (Badajoz)⁷⁵ (Fig.7); mientras que en otras responde a su implicación por asumir los costes, como se desprende del privilegio otorgado en 1537, en el que el que Carlos V y la reina Juana, conceden una importante cantidad para contribuir a la construcción de la techumbre de la iglesia de san Pablo en Córdoba. Esta obra, a juicio de la investigadora M^a Ángeles Jordano, es uno de los mejores ejemplares conservados, con adornos de “putti cabalgado en pie sobre tritones”⁷⁶ en el arrocabe.

Como resultado de todo este proceso, entendemos que la asimilación cultural producida a lo largo de la Edad Media dio lugar a un nuevo imaginario artístico, que se identificó como propio del grupo cristiano en los inicios de los tiempos modernos. Estos



Figura 7. Interior de la iglesia parroquial de Hornachos (Badajoz). En el centro del almizate de la armadura se encuentra el escudo del Emperador Carlos V. Siglo XVI.

-
- 73 P. Mogollón Cano-Cortés, “Repercusiones del arte mudéjar en América”, en *Op. Cit.*, p. 176.
 74 E. Nuere Matauco, *La Carpintería de lo Blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid, 1985, y *La carpintería de Lazo. Lectura dibujada del manuscrito de fray Andrés de san Miguel*, Málaga, 1990. También en M. A. Toajas Roger, *Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, 1989 y *Breve compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes*, Madrid, 1997.
 75 P. Mogollón Cano-Cortés, “Los alarifes moriscos y las realizaciones mudéjares en la villa de Hornachos”, en *Actas del IX Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 2004, pp. 243-253.
 76 M. A. Jordano Barbudo, *El mudéjar en Córdoba*, Córdoba, 2003, pp. 51-53.

modelos traspasaron las barreras simbólicas, temporales y geográficas. En el primer caso, al utilizarse, a partir de la mitad del siglo XV, las cubiertas de madera mudéjares y los modelos de las *qubbas* islámicas en los presbiterios, que eran los espacios más sagrados. Temporal, al mantenerse y prolongarse durante los siglos XVI y XVII, sobreviviendo a situaciones históricas difíciles y momentos complicados, como fue la conversión forzosa, en 1502 para la Corona de Castilla y 1526 para la de Aragón, y la expulsión de los moriscos en 1609 en Castilla y el año siguiente en el reino de Aragón⁷⁷. Por último espacial, al trasladarse las estructuras, los sistemas constructivos o los elementos decorativos a otros territorios en los que nunca había existido el Islam, como Canarias y América; constituyéndose el mudéjar en un modelo de repoblación y ocupación del territorio utilizado por la Corona de Castilla y por el del Imperio.

77 I. Álvaro Zamora, *Op. Cit.*, p. 275.