

# *Carpintería y arquitectura del Renacimiento en Madrid: las techumbres de la parroquial de Camarma de Esteruelas\**

María Ángeles TOAJAS ROGER  
Universidad Complutense de Madrid

La iglesia parroquial de San Pedro de Camarma de Esteruelas es una obra de singular interés para la historia de la arquitectura en la actual provincia de Madrid, no sólo por la calidad objetiva de sus fábricas sino por su valor documental añadido. Por un lado, conserva uno de los escasísimos vestigios de la arquitectura medieval de la zona: su ábside de ladrillo y diseño toledano, compuesto por tres órdenes de arcos de medio punto doblados y ciegos. De otro, su cuerpo de naves es un excelente ejemplar de la arquitectura del siglo XVI en la región: un edificio de tres diáfanas naves separadas por dos esbeltas arquerías sobre columnas clasicistas, con otra transversal a los pies para constituir la tribuna, espacios todos ellos cubiertos por un gran conjunto de techumbres de madera (fig. 1, 2, 3, 4). Además, estas obras de ampliación del templo primitivo pueden fecharse de forma bastante precisa gracias a los documentos guardados en su archivo parroquial, que permiten también la identificación de los maestros encargados de su ejecución.

Resulta obvio el valor de tales datos en orden a una aproximación más fundamentada a lo que fue la arquitectura quinientista en la zona, pero sobre todo en lo referente a la carpintería arquitectónica, aspecto que sigue sin valorarse adecuadamente en la historia de la arquitectu-

---

\* Con este trabajo quiero sumarme al *Homenaje al profesor J. M. de Azcárate y Ristori*, publicado recientemente como número extraordinario de esta Revista, en el que por desgraciadas circunstancias no me fue posible colaborar.

ra hispánica. En el presente caso, se trata ejemplares significativos y de gran calidad, que pueden remitirse ahora a referencias concretas sobre cronología, precios y autores, escasísimas en general y virtualmente inexistentes para la región<sup>1</sup>. Nos proponemos, en consecuencia, pormenorizar sobre estas noticias y otros análisis de la obra, insistiendo en el punto de vista que venimos manteniendo en torno al uso de las *armaduras\** de madera con valor ornamental, especialmente en la arquitectura del Renacimiento, lo que implica, por otra parte, incidir en ciertas matizaciones metodológicas en torno al problema del *mudejarismo*.

La iglesia primitiva de Camarma, probablemente del siglo XIII, debió ser de una sola nave, poco más ancha que el ábside existente, tal vez prolongación del tramo recto al que se abre el arco triunfal del presbiterio, como propone la reconstrucción de B. Pavón<sup>2</sup>; debió tener asimismo un pórtico lateral, según deduce M. C. Abad de ciertas referencias documentales<sup>3</sup>. Esta cabecera contiene en su interior restos de un Pantocrátor y otras pinturas murales, de ejecución desigual y estilo retardatario pero interesantes por la escasez de obras del género en la región, que han sido recientemente recuperadas durante las campañas de restauración llevadas a cabo desde 1988 hasta 1994<sup>4</sup> (fig. 3). Reproduce el edificio, en definitiva, un tipo característico de la arquitectura co-

<sup>1</sup> V. *Apéndice documental* al fin del texto. Se recogen en él los datos más significativos de la construcción del edificio de ampliación, y especialmente los relativos a la carpintería. La documentación existente en el archivo parroquial se basa en los libros de visitas, el primero de los cuales abarca los años de 1514 a 1549 y el segundo, de 1549 a 1579, del que procede la mayoría de los documentos que transcribimos. Algunos de los datos que aquí se aportan han sido reseñados tangencialmente, y con algunos errores que luego anotaremos, por M. C. ABAD: *Arquitectura mudéjar religiosa en el Arzobispado de Toledo*, Toledo, Obra Social Cultural de Caja de Toledo, 1991, vol. II, pp. 44-49.

En cuanto al análisis de la carpintería, incluyo también como apéndice una explicación básica de términos, cada uno de los cuales quedará señalado con un asterisco (\*) en el texto.

<sup>2</sup> B. PAVÓN: *Alcalá de Henares, islámica y mudéjar*, Madrid-Alcalá de Henares, C.S.I.C.-Asociación Cultural Henares, 1982, p. 118.

<sup>3</sup> M. C. ABAD: *op. cit.*, p. 48. Ambos autores concluyen señalando el siglo XIII como fecha más probable para este ábside, aunque, dada la persistencia del modelo y la simplicidad decorativa de este caso, podría igualmente ser obra más tardía; eso sin contar la prácticamente total reconstrucción realizada en las fechas inmediatas a la reforma del edificio, a que nos referimos después.

<sup>4</sup> Vid. M. C. ABAD-M. CUADRADO: «Unas pinturas bajomedievales en la iglesia parroquial de Camarma de Esteruelas (Madrid)», en *A.E.A.*, 242 (1988), pp. 160-163. Sobre el proceso de restauración de la iglesia, vid. *Madrid restaura en Comunidad. Ábside mudéjar de la iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas*, Comunidad Autónoma de Madrid, 1988; *Madrid restaura en Comunidad. Techumbres y pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas*, Comunidad Autónoma de Madrid, 1991.

mún del momento y el lugar: un modelo propio del denominado *mudéjar toledano*.

La obra del siglo XVI, que aquí nos interesa, es virtualmente un nuevo edificio independiente adosado al viejo presbiterio y también es toledana, no sólo por incluirse en los límites geográficos de la antigua archidiócesis de Toledo, sino por su evidente proximidad a la mano de Alonso de Covarrubias, maestro —como se sabe— directamente vinculado a las iniciativas arquitectónicas de los prelados toledanos desde la década de 1520; Covarrubias ostenta el nombramiento de Maestro Mayor de las Obras del Arzobispado desde 1534 hasta 1566<sup>5</sup> y es eje, por tanto, de las más importantes obras arquitectónicas del Renacimiento en su demarcación, entre ellas las del Palacio Arzobispal en la cercanísima Alcalá de Henares. Pero esta ampliación de la iglesia, de un depurado lenguaje «*al romano*» en la magnífica cantería de sus arquerías y soportes, también muestra sus rasgos andalusíes en la solución tipológica, con grandes armaduras de madera como superestructuras funcionales y ornamentales, según fórmula aparentemente muy tradicional.

Así pues, en los dos edificios de la iglesia de Camarma —cabecera medieval y cuerpo de naves quinientista— puede contemplarse la acomodación de la doble tradición artística y cultural que conforma el desarrollo de la arquitectura castellana desde la Baja Edad Media en adelante: la andalusí y la cristiana occidental; es decir, lo que en un sentido amplio y por economía lingüística se podría calificar de *mudéjar*. Sin embargo, como hemos dicho arriba, parece conveniente hacer al respecto algunas consideraciones previas, sobre todo en casos como el presente en que se aborda un terreno fuera de los estrictos límites acotados por los usos historiográficos habituales.

A mi juicio, el término *mudéjar* es válido y funcional para navegar en las difíciles aguas de los estudios sobre arte hispánico, aunque no comparta su definición como «estilo» artístico que la historiografía ha venido manteniendo —cosa muy discutida ya, por otra parte—, como tampoco la delimitación cronológica convencional que se le asigna, si no es en una aplicación muy restringida<sup>6</sup>. Parece, más bien, que este apelativo deba hacer referencia a un aspecto del arte hispánico, una condición o un carácter que deriva de las circunstancias históricas peculiares de la crea-

<sup>5</sup> Vid. F. MARIAS: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983-1986, t. I, pp 195-274.

<sup>6</sup> Independientemente de otras ocasiones anteriores, recientemente me he referido a estos mismos problemas: M. A. TOAJAS: *En torno al «estilo Cisneros»: la techumbre del Paraninfo de Alcalá de Henares*, en *Actas del Congreso «La Universidad Complutense y las artes»*, Madrid, U.C.M., en prensa.

ción artística en la Península Ibérica; que se manifiesta de muy distintas formas, en muy distintos casos, momentos y lugares, y desde luego, con presencia mucho más ancha de la que se afirma en su concepción tradicional. Me parece, en fin, que *lo mudéjar* resulta ser mucho más, o mucho menos, de lo presentado por la historiografía al uso, por no entrar en el tratamiento marginal y aislado que se le ha venido dedicando con respecto al proceso histórico general de la actividad artística hispana.

El enfoque sobre este hecho histórico es, según creo, producto de la identificación de la historia del arte como una historia de los estilos. Pero si, por el contrario, hemos de tender al análisis complejo y riguroso de los distintos momentos del proceso histórico, habrá que prescindir de concepciones tendentes a clasificar antes que a interpretar, y esto significa reducir a la mera referencia cronológica la fragmentación de su transcurso, estrictamente para establecer las coordenadas de la actividad artística en cada caso: qué fuentes y qué modelos se manejan, qué objetivos se persiguen y las razones de todo ello. Este punto de vista se hace particularmente pertinente con respecto al *mudejarismo*.

Cabe rebatir, por un lado, la vinculación directa, y mucho menos exclusiva, de un arte mudéjar a la existencia de población y mano de obra mudéjar, como se ha demostrado ya suficientemente<sup>7</sup>. Tampoco son convincentes otros argumentos muy comunes, como el de la ventaja económica de este tipo de obras o de sus materiales, que, por otra parte, todavía está por demostrar, dada la escasez de datos conocidos sobre el particular. En todo caso, es argumento dudoso, si nos atenemos a las calidades materiales de muchas obras, calidades que son paralelas, naturalmente, a las de sus usuarios; sólo con observar buena parte de lo conservado —sin duda muy poco de lo que hubo, aunque sí muy significativo aún—, se desprende una valoración al respecto, observación que remite a un punto central del asunto: la indiscutible aceptación o la abierta preferencia de los clientes por los usos artísticos de tradición andalusí, razón última de su continua utilización, independientemente de la procedencia étnico-religiosa de los artífices y de la condición social o económica de los comitentes.

Por otra parte, de la misma manera que no puede sostenerse la existencia de un «*arte mudéjar*» entendido como un único proceso artístico

---

<sup>7</sup> Obviaré el pormenor de referencias bibliográficas sobre éste y alguno de los argumentos siguientes. El estado de la cuestión, tanto en cuanto a los presupuestos metodológicos al uso como también a reflexiones metodológicas generales, puede considerarse sintetizado en los volúmenes de actas de *I Simposio Internacional de Mudejarismo* (Teruel, 1981), *II Simposio Internacional de Mudejarismo* (Teruel, 1982) y *III Simposio Internacional de Mudejarismo* (Teruel, 1984).

de características definidas, y menos como un estilo, tampoco es posible hablar de *arte mudéjar* independientemente del «arte cristiano», porque todo el arte mudéjar es cristiano: lo son los clientes y lo es el destino y uso de las obras. El hecho es que buena parte de la cultura hispánica medieval fue predominantemente mudéjar y, en consecuencia, también sus usos artísticos; es verosímil pensar, por ejemplo, que las grandes obras puramente góticas no fueran sino magníficas excepciones, cuyo sentido hay que explicar fuera de las valoraciones acuñadas por la nascente historiografía del arte en el siglo XIX; y otro tanto cabe decir respecto al siglo XVI.

Es menester contemplar la cuestión del *mudejarismo* a la luz de la idea de un proceso de sincretización de dos culturas que conviven, de manera que, mientras una se impone por vía política y religiosa, la otra lo hace por la vía del gusto y la sensibilidad artística. El término *mudéjar* puede aplicarse así, en sentido muy lato, para aludir a aquel carácter de la arquitectura y otras artes decorativas hispanas que se enraiza, en última instancia, en la gran fuerza con que la cultura artística andalusí se proyectó sobre el gusto de sus vecinos del norte; mientras existió Al-Andalus y mucho después de que fuera conquistada.

Por tanto, no hay por qué abandonar tal término; parece razonable aprovechar un calificativo arraigado ya en los usos de la historiografía artística española, tan sonoro y tan sugerente además en cuanto a su etimología, que remite con toda claridad al proceso configurador de ese gusto hispánico, a partir de esa larga convivencia de los reinos cristianos y Al-Andalus en la Península Ibérica; y también, por economía de lenguaje, como decía arriba. Sin embargo, hay que contar con su enriquecimiento semántico, paralelo al de los planteamientos metodológicos generales de la propia historia del arte. Así, el término *mudéjar* debe poder utilizarse en ese significado calificativo general (caso semejante, aunque de sentido inverso, al ocurrido con el término *barroco*), sin que se prescinda, por otra parte, de su aplicación a conjuntos de obras o a medios artísticos bien delimitados en el proceso histórico cuya identidad tenga referentes cronológicos y geográficos precisos (como el «mudéjar toledano» en tanto que conjunto de modelos artísticos característicos del Toledo medieval).

Desde este punto de vista, la condición de *mudéjar* vale como una señal de identidad de los usos artísticos hispánicos que, conformada durante la Edad Media, persiste durante buena parte de la Edad Moderna y, en las tradiciones populares, hasta nuestros días; rasgo de una cultura que a veces se muestra muy andalusí y otras muy latina, pero con mucha frecuencia fruto de una mixtificación de ambas, de profunda riqueza y de gran alcance, que sólo es posible evaluar históricamente des-

de una pormenorización de la casuística exenta de afanes clasificatorios y atenta a percibir las razones de los distintos modos de hacer. En este sentido, el uso de esos calificativos, —andalusí, latino—, resulta muy preciso para el análisis histórico en torno a *lo mudéjar*. Eso es lo que puede verse en las producciones del arte de la carpintería de armar hispana: son mudéjares (andalusíes) de tradición, pero no son necesariamente mudéjares de manos ni de intención, como tampoco, la mayoría de las conservadas, lo son de cronología según la consideración metodológica tradicional<sup>8</sup>.

Ciertamente el *arte de la carpintería de lo blanco*\* resulta particularmente revelador para ilustrar lo que venimos señalando, por su persistencia como recurso estructural, compositivo y decorativo en la arquitectura hispana, y por su versatilidad para acomodar repertorios y modelos de estilo, mucho más allá de sus referentes de origen. A mi juicio, parece evidente que la utilización de este tipo de techumbres proviene de la cultura andalusí, al igual que su técnica de diseño y construcción, respecto a cuya invención creo que se justifica históricamente como una forma de resolver el reto de instalar, también en los techos, las sugerentes redes de estrellas y lazos al uso en zócalos de pintura, alicatados u otros revestimientos murales. Es de ahí de donde deriva precisamente su procedimiento constructivo, mediante unos elementales juegos de cartabones de ángulos fijos con que obtener los peculiares en-

---

\* Ya Torres Balbás hizo notar, y desde él otros, que el *arte mudéjar* no es obra de mudéjares necesariamente; ello no significa que no sea un modo andalusí de origen, igual que lo es la carpintería de armar tal como se practica en la arquitectura española desde el siglo XIII al XVIII. Varias aportaciones más recientes vienen tratando de matizar esta compleja condición de *lo mudéjar*, que no puede aislarse de la interpretación general de la arquitectura española de la Baja Edad Media, el Renacimiento y el Barroco: vid. M. A. CASTILLO OREJA: «La proyección del arte islámico en la arquitectura de nuestro primer renacimiento: el «estilo Cisneros», en *A.I.E.M.*, XII, 1985, pp. 55-63; M. A. TOAJAS: *Carpintería de tradición mudéjar en la arquitectura española: Diego López de Arenas*, Madrid, U.C.M., 1987; id., *Diego López de Arenas, carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Diputación Provincial, 1989; id., «La techumbre del presbiterio de Santa Clara de Tordesillas», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, Dep<sup>o</sup> Historia del Arte II U.C.M. - Comunidad Autónoma de Canarias, 1992, pp. 173-190; F. MARÍAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 181-202. A pesar de todo, es significativo que aún se sigan produciendo planteamientos como los repetidos por E. NUERE [*La carpintería de armar española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990: «Inventario, catálogo y restauración de la carpintería mudéjar», en *Cuadernos de la Alhambra*, 26 (1990), pp. 187-206], quien, desde una sorprendente constatación de que, evidentemente, muchas techumbres españolas no son obra de mudéjares, y basándose por otro lado en una limitada bibliografía tradicional, viene a negar de raíz el mudéjarismo de la carpintería arquitectónica hispana.

sambles de sus piezas para aparentar cruces y superposiciones, como en la concepción del lazo andalusi<sup>8 bis</sup>.

La construcción de este tipo de armaduras se realizaba sin necesidad de planos previos, dependiendo exclusivamente de los conocimientos y la habilidad del carpintero. Por medio de los cartabones, cortados *ex profeso* en cada ocasión a un tamaño proporcionado a la dimensión del espacio a cubrir, era posible armarlas directamente. El cartabón principal era, no sólo la regla de escala para los tamaños de las maderas, sino que debía contener en uno de sus ángulos el valor de la inclinación de las *alfardas*\* sobre la horizontal, es decir, la disposición de las vertientes. De esta manera, el *cartabón de armar* es el instrumento clave, válido para cortar *alfardas* y *nudillos*\*; sólo se completaba con otros dos, el *albanécar* y el *coz de limas*, necesarios para cortar los ángulos de ensamblaje de limas y las piezas a ellas ensambladas (péndolas y arrocobas). Si la armadura había de llevar *lacería*\*, se precisaban otros dos cartabones, cuyos ángulos funcionales fueran compatibles con los de armar; por ello, en tal caso, el lazo imponía su ley: habría de elegirse primero el lazo (de 4, de 5, de 6, etc.) y luego, los cartabones de armar adecuados al caso<sup>9</sup>. En consecuencia, esta es la cuestión fundamental: que, en realidad, todo el procedimiento constructivo de estas techumbres, es decir, el fundamento de su invención, radica en esta lección de geometría aplicada.

Este sistema es el generalizado, incluso aunque no se hubiera de construir una armadura *cuajada*\*. Por esa razón, las armaduras de *limas*\* dobles (moamares) suelen mostrar la clave de su diseño manteniendo una estrella (*sino*) en el centro del *almizate*\*, o una en cada extremo si se trata de armaduras ochavadas oblongas; es la justificación visual de la lógica del trazado y disposición de sus piezas en los testeros (así en la principal de Camarma; vid. fig. 5). Sin embargo, de la misma manera que se mantienen estas fórmulas tradicionales, el arte de la carpintería hispánica incorpora con toda facilidad recursos decorativos, y variantes estructurales en razón de ellos, que actualizan constantemente las posibilidades de las armaduras de madera como solución arquitectónica.

Es, por tanto, en su eficacia funcional como estructuras y en la precisión del procedimiento constructivo tradicional donde radica el éxito de su fortuna histórica, pero no menos, en su virtualidad como elemen-

<sup>8 bis</sup> Vid. TOAJAS, 1987. *op. cit.*

<sup>9</sup> Vid. E. NUERE: *La carpintería de armar. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985; M. A. TOAJAS, *Carpintería de tradición mudéjar...*, *op. cit.*, especialmente Parte III: *Notas al texto del «Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes» de Diego López de Arenas.*

to de composición. Esto se reconoce singularmente en el magnífico repertorio de tipos y soluciones que ofrece la arquitectura hispánica del siglo XVI, fruto de la búsqueda de una opción «*al romano*». En muchos casos, es en las techumbres de madera donde este nuevo lenguaje aparece más pujante, más temprano y con mayor propiedad asumido. Y también parece que no sólo pero sobre todo en ellas radica uno de los factores de la concepción propiamente hispánica del espacio arquitectónico: rígido, compartimentado, poliédrico.

Todos estos aspectos de la cuestión han de tenerse presentes para la comprensión del ejemplo que nos ocupa, considerando, además, que vale como muestra de un proceso más amplio, el de la configuración de la arquitectura renacentista en los reinos de Castilla; proceso en el cual el valor de la tradición hispánica (léase andalusí o mudéjar, *ut supra*) no es precisamente secundario, teniendo en cuenta que su decantación cada vez más purista, o más consciente, de la *venustas* vitruviana no está necesariamente reñida, sino a veces apoyada en el uso de los techos de madera, cuyos diseños remiten constantemente a fuentes italianas (sobre los modelos utilizados en el presente caso, volveremos después). Es lástima que la mayoría de los vestigios más significativos y espectaculares se hayan perdido, caso del citado Palacio Arzobispal de Alcalá, el Alcázar de Madrid, o tantas casas nobiliarias.

La primera intervención moderna en la *iglesia de Camarma* se documenta en 1528, cuando se trata de reparar la fábrica antigua de la capilla mayor, por cuanto presenta deterioros y quiebras en su bóveda que fue necesario hacer por «de dentro y por de fuera»<sup>10</sup>. En efecto, la bóveda y el ábside continuaron presentando problemas, de manera que en 1556 se construye un estribo para resolver su apeo<sup>11</sup>, lo que no pudo impedir que hubiera de sustituirse finalmente su bóveda (¿tal vez casi todo el ábside?), seguramente también dañada por el derribo de la nave primitiva. Así se comprueba por los pagos contabilizados en 1564 a maestros y peones «*que derribaron la capilla e la bolbieron a cubrir*», y los relativos a madera, clavazón y teja «*para cubrir la dicha Capilla*»<sup>12</sup>, obra ya simultánea a la finalización del nuevo cuerpo de naves.

Constan nuevas intervenciones en esta fábrica medieval a mediados del siglo XVII, hasta que finalmente se opta por abandonar su uso como presbiterio y dejarla convertida en sacristía, o más bien en almacén, ce-

<sup>10</sup> Archivo parroquial de Camarma de Esteruelas. *Libro de quantas de la Yglesia, 1514-1549*, leg. s.n., s.f. Apud C. ABAD, *Arquitectura mudéjar...*, op. cit., p. 46.

<sup>11</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 2.

<sup>12</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 3.



gando el arco de comunicación entre los dos edificios, como se explica en una referencia de 1678<sup>13</sup>. Se habían levantado además, abriendo los testeros de las naves laterales, las dos estancias cuadrangulares que flanquearon la cabecera medieval hasta la reciente restauración, en que se han eliminado (no entraremos aquí en el radical criterio seguido al respecto); estas dependencias funcionaron como capilla y sacristía, y desde ellas se accedía a la antigua cabecera, ya convertida en cuarto trastero de la iglesia.

Fue, por tanto, el mal estado del edificio antiguo, así como su escasa capacidad, lo que debió llevar a plantearse la construcción de un nuevo *cuerpo de iglesia* en el siglo XVI, cuando se encarga a Martín de Mújica, maestro de cantería, la ejecución de la obra. Constan los primeros pagos en la visita de 1552, donde aparecen también Lope Hornero, maestro de albañilería, y Diego de Espinosa, maestro de carpintería; los tres son vecinos de Alcalá<sup>14</sup>. Sin embargo, el grueso de la obra se extendió entre 1555 y 1565. En las cuentas de la visita de 1556 se habían pagado a Martín de Mújica 65.140 maravedíes por la piedra, los jornales a sus oficiales y la ejecución de la obra de muros y arcos, así como el citado estribo de la capilla primitiva<sup>15</sup>. Aún se le pagan 16.683 maravedíes por la obra de cantería en 1566, más 1.683 por la tasación de la obra, destinándose también una cantidad igual a otro tasador de la cantería, lo que indica su finalización en esta fecha<sup>16</sup>; de hecho, en ese momento se construían las techumbres. Sin embargo, aún hay un nuevo pago al cantero por la obra en 1569, que monta 41.250 mrs.<sup>17</sup>. Contando todas las cantidades correspondientes a la ejecución, la cantería importó 118.323 maravedíes, que hacen 3.480 reales; de ellos fueron «sesenta mil mrs. por que se concertó la hechura de los arcos», según se afirma en uno de los pagos de 1556.

En 1564 se trabajaba ya en las cubiertas, tanto en la renovada bóveda del presbiterio —ya mencionada—, como en la construcción de las *techumbres de carpintería* de las naves, la gran armadura de *par y nudillo*\* y las dos simétricas de *colgadizo*\*, que constan haberse pagado en el balance de 1566<sup>18</sup>. Ello corrobora la fecha que, junto con sus nombres,

<sup>13</sup> «...la [sacristía] que oy ay que fue capilla mayor antiguamente se queda para camarin y guarda de los trastos del monumento», apud ABAD, *ibídem*.

<sup>14</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 1. La vecindad de Hornero y Espinosa consta en el documento que aquí transcribo; respecto de la de Mújica, es afirmada por C. ABAD, *op. cit.*, p. 47.

<sup>15</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 2.

<sup>16</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 4.

<sup>17</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 5.

<sup>18</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 4.

dejaron los artífices insólitamente grabada en la propia obra, en la tabla de solera de la techumbre sobre la nave lateral derecha: «ESTA OBRA HIZIERON PEDRO DE LOS NESPERALES E IOAN DE ORTEGA ANNO 1565» (fig. 6). En la visita de este año se documenta pormenorizadamente la intervención de estos carpinteros y el proceso<sup>19</sup>.

La madera se trajo de Trillo, en la sierra alcarreña; fue comprada a Alonso Martínez, un maderero de ese lugar, por 43.600 maravedíes, a los que se sumaron 52.284 mrs. del pago a los carreteros que la transportaron. Por la ejecución se paga una primera entrega de 60.809 mrs. a Pedro de los Nesperales «y sus oficiales»<sup>20</sup>, quien recibe una segunda y última entrega de 18.487 mrs. en 1569<sup>21</sup>; este segundo pago es cobrado en su nombre por el mencionado Juan de Ortega, sin que podamos precisar por ahora si este carpintero debe contarse entre los oficiales de aquél, o si se trataba de dos maestros de igual categoría que trabajan en compañía, como se deduciría del hecho de que figuren ambos nombres en la citada inscripción del techo; sólo el hallazgo de la escritura pública del concierto de obra podría aclararlo.

En total, parece que el precio de la hechura de la carpintería de las naves sumó 89.296 maravedíes, o sea 2.626 reales. Si se suman las partidas por compra y traslado de la madera (95.884 mrs.), estas armaduras costaron 5.446 reales.

La amplia tribuna a los pies de la iglesia, aunque probablemente estuvo prevista desde un principio, se realizó algunos años después; ocupa el último tramo de las naves, cuyos arcos hasta el hastial son de menor luz que los restantes (fig. 2). Está constituida por un gran alfarje\* de jácenas, apeado sobre tres arcos carpaneles enjarjados en el fuste de las dos últimas columnas de la nave; las dovelas del enjarje sustituyen uno de los tambores de cada una y se apoyan sobre salmeres y capiteles que dejan estas columnas convertidas en su parte baja en sendos pilares cilíndricos (fig. 4). La solución es visualmente muy airosa, pero resulta más retardataria para su fecha por la indefinición de este orden

<sup>19</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 5.

La referencia a la inscripción y al documento parroquial han sido recogidas también por C. ABAD, *ibídem*; sin embargo, esta autora hace una lectura errónea de ambos al señalar: «en 1569 se puede fechar el comienzo de la armadura que cubre aún hoy las naves, bajo la dirección de Francisco de Ma(...)porales». Las características del nombre y del guarismo de la fecha permiten suponer, en efecto, una mala transcripción paleográfica por «Pedro de los Nesperales» y «1565», que figuran en la inscripción visible en el techo y corroborada por la lectura del citado documento.

<sup>20</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 4.

<sup>21</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 5.

inferior. Queda constancia de los principales pagos en la visita de 1577; existe además en el archivo parroquial el finiquito de la cantería firmado de Martín de Mújica en 10 de abril de 1580, en que también se menciona la apertura de «*la bentana que se hizo en la dicha tribuna*»<sup>22</sup>.

No tenemos datos de lo pagado por la compra de piedra, pero sí lo que puede interpretarse como precio de la hechura (maestro y peones): hasta esa fecha se habían pagado en total 24.978 maravedíes, lo que hacen 735 reales, y a la firma del finiquito, en 1580, recibe Mújica otros 8.112 maravedíes, por lo que la hechura de la cantería de la tribuna podemos calcularla en unos 973 reales.

El *alfarje* de la tribuna fue realizado también por Pedro de los Nesperales y Juan de Ortega, trayéndose en esta ocasión la madera de Estremera<sup>23</sup>. En la misma visita de 1577 constan dos partidas de la hechura, una de 7.344 maravedíes y otra de 29.085 maravedíes «*de las manos de hazer la tribuna, con los quales se le acabo de pagar todo lo que la yglesia le debia asi de la tribuna como de la reforma de la capilla y archibos*». En estas cuentas se detallan también pagos por los balaustres de la baranda (3.332 maravedíes, más 187 de una «*viga para la entesta de los balaustres*») y por los materiales y obra de la escalera (5.350 maravedíes), y por su traza («*treientos y setenta y quatro mrs. ... al maestro que vino a traçar la escalera dos veçes*»).

En total, la madera, con su transporte y la supervisión de la compra por el maestro, fueron 43.116 maravedíes (1.268 reales); la hechura del alfarje, 36.429 mrs. (1.071 reales); los demás gastos de baranda y escalera, 10.787 mrs. (317 reales). Significa que la carpintería de la tribuna en su conjunto costó 90.232 maravedíes, es decir, 2.654 reales.

También se paga en esta fecha la ejecución de una escalera para la torre, seguramente todavía la primitiva medieval, que sin embargo se habría de reconstruir o sustituir por mandato del visitador en 1592, realizándose la nueva torre a partir de esa fecha por el maestro Juan de Ballesteros<sup>24</sup>.

Dada la forma en que se detallan las partidas, resulta difícil deducir con total precisión algunos de los *precios* concretos (hechuras, jornales, trazas, etc.) de las distintas intervenciones, pero de todos modos pueden extraerse algunas conclusiones interesantes. Se observa, por ejemplo, que el transporte de la madera para las naves (87.173 mrs) impor-

<sup>22</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 6 y 7.

<sup>23</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 6.

<sup>24</sup> Archivo parroquial de Camarma de Esteruelas, *Libro de quantas de la Yglesia 1578-1608*, leg. s.n., apud C. ABAD, *op. cit.*, p. 48.

tó el doble que el propio material (43.600 mrs), y casi lo mismo que el trabajo de los carpinteros (89.296 mrs).

También es reveladora la comparación —que pocas veces puede hacerse— entre el monto de la obra de cantería de las naves (3.700 reales) y la de carpintería (2.626 reales), cantidades a las que habría que añadir el coste y transporte de los materiales, que aquí excluimos de las dos cuentas por no tener la seguridad de haber contado con todas las partidas referidas a la compra y traslado de la piedra<sup>25</sup>. En este caso, ambas intervenciones parecen notablemente semejantes en precio, o incluso tal vez resulte más cara la obra en madera, si se considera que es probablemente mayor la cantidad de trabajo físico (jornales) que requiere la fábrica levantada en piedra. Si los datos sobre la tribuna son completos, una comparación similar arroja que la hechura de cantería importó 973 reales y la de su alfarje 1.071 reales, lo que nos lleva a idéntica conclusión.

Podemos también deducir información para otro cotejo interesante respecto al derribo y reconstrucción de la bóveda de la capilla antigua, en fábrica de ladrillo<sup>26</sup>: el total de la obra de albañilería de peones y maestros, más la madera, clavazón y teja de sobrecubierta, asciende a unos 608 reales. Ciertamente es un espacio de mucha menor superficie, pero aún así, creo que una armadura ornamentada sencilla de ese tamaño no bajaría de los 1.000 reales.

Todos estos datos permiten abundar en un argumento que hemos aludido más arriba (y en otras ocasiones): que los motivos económicos son irrelevantes, o por lo menos no determinantes, en la opción por una solución constructiva u otra, es decir, el uso de abovedamientos de fábrica o carpintería de armar. En general, no hay por qué considerar que era más barata la obra de madera, y en muchos casos —por ejemplo, si la armadura va dorada y pintada, como era frecuente en las obras de cierta categoría—, podía ser en realidad mucho más cara. Es cierto que probablemente el coste fuera mayor de tratarse de unas bóvedas de cantería de enorme luz (como hubiera sido aquí el caso), pero entonces hay que plantear la cuestión en otros términos: la complejidad de tal construcción para obtener un espacio de la diafanidad que aquí encontramos.

Se trata más bien de una opción de gusto, cuya selección se apoya, por otra parte, en la evidente funcionalidad de un uso tradicional, sin que signifique necesariamente signo de arcaísmo; en el medio artístico del momento, era una más de las soluciones disponibles, a la que se re-

<sup>25</sup> Creo posible que pueda haber más de las que he podido comprobar hasta la fecha.

<sup>26</sup> V. *Apéndice documental*, doc. 3.

curre con naturalidad, y aplicable en función del tipo de diseño elegido para el conjunto. De hecho, como ya hemos dicho, las novedades en el tratamiento de las techumbres constituyeron, por lo menos en la primera mitad del siglo XVI, una vía de afirmación de lenguaje «al romano» y forman parte de los instrumentos para la adecuación —el *decorum*— de la arquitectura, por medio de los grandes encasetonados *all'antica* que se prodigan desde 1530. Más tarde dejará de aparecer en la opción vignolesca adoptada decididamente desde los medios vinculados a los arquitectos más emblemáticos de la corte de Felipe II, pero aún así se mantendrá en la fructífera vía serliana de la arquitectura del bajo renacimiento y del primer barroco, incluso bajo patrocinio regio (véanse las techumbres del Alcázar de Sevilla; pero también es posible preguntarse cómo fueron las que hubo en lugares como el Palacio de Valsain).

Desde este punto de vista, *las techumbres de Camarma* son excelentes ejemplares de la carpintería de armar hispánica del siglo XVI y una buena antología tipológica de las soluciones al uso para arquitectura parroquial. Se muestran muy tradicionales en sus estructuras, pero notablemente actuales en su tratamiento de detalle, como se verá, razón por la cual hay que concluir que su diseño se concibe de la misma forma que cualquiera otro elemento del conjunto arquitectónico, y desde luego no como un componente ajeno o anacrónico.

La gran *techumbre principal*, de par y nudillo con limas moamares, ochavada oblonga sobre *pechinas*\* (fig. 3, 4, 5), presenta su rasgo más arcaizante en las estrellas de los extremos del *almizate*, donde el uso del lazo hispano-musulmán es ya residual pero casi imprescindible, según decíamos arriba, como artificio visual más lógico para el enlace entre los diferentes paños de esa parte de la armadura. Lo mismo sucede con la estructura de limas moamares, que es en su origen una invención para permitir el acomodo de la taravea de lazo sobre los diferentes paños (planos) de la armadura. La que aquí vemos podría definirse como *armadura de lazo despojada*, denominación que usamos por oposición a la armadura «cuajada», según término usado por los carpinteros del Siglo de Oro para referirse a la que va completa o parcialmente cubierta de lacería. Esta solución «despojada» es muy frecuente en el siglo XVI, —y luego en el XVII—, mantenida aunque la techumbre no tenga ningún otro rastro ornamental de inspiración andalusí.

También las *armaduras laterales*, simples estructuras de colgadizo, presentan una transformación de un modelo propio del siglo XV, que basa su adorno en la instalación de tablillas recortadas entre jaldetas y *alfardas*\* para enriquecer la tablazón de fondo, todo lo cual, en obras más antiguas, se pintaba y doraba, constituyendo la llamada «labor de me-

nado». Aquí, suprimido el color, se insiste en la riqueza de los perfiles biselados y mixtilíneos de la tablazón, en una solución decorativa que se repite con insistencia en otros ejemplares de la zona, de fechas —y tal vez de autores— probablemente muy próximos (iglesia de San Juan de Talamanca del Jarama, capilla de Santa Ana de Colmenar Viejo).

Sin embargo, la profusión de *elementos decorativos tallados*, tanto en la techumbre principal como en el alfarje sotocoro, son estrictamente propios del repertorio *all'antica*. Es en estos elementos donde se prodiga la incorporación de los ornamentos clasicistas, que, contra la opinión a veces difundida, muestran cómo sus artífices actualizaron constantemente sus conocimientos a partir de idénticas fuentes a las utilizadas por los demás profesionales de la arquitectura; naturalmente, con la misma irregularidad y diferencia de cultura entre distintos maestros que la existente en general en la práctica arquitectónica del momento en España<sup>27</sup>.

En este sentido, una significativa variante con respecto a los modos decorativos tradicionales es la manera en que se transforma el *agramilado* de las maderas (techumbre central y laterales). Es éste un detalle aparentemente secundario, pero de gran contundencia en el efecto general y uno de los rasgos típicos de la carpintería del XVI. El agramilado tradicional consiste en el labrado de los *perfiles* (cara de las maderas que queda de frente al espectador) mediante la incisión de una serie de líneas longitudinales, generalmente cuatro, agrupadas dos a dos, dejando una banda más ancha en el eje; es un recurso decorativo muy sencillo pero muy eficaz por el efecto de riqueza visual de superficies frente a las meramente *blanqueadas*, es decir, lisas. Pero además tiene su sentido originario en el servicio que el maderamen de la techumbre debía prestar

<sup>27</sup> Nos son desconocidas todavía hoy las personalidades de la mayoría de los carpinteros de armar hispánicos, pero de los escasos datos disponibles puede deducirse que los maestros disponían de una selección de fuentes librescas similares a las de cualquier otro artífice de la arquitectura. Sobre las mismas fechas de que aquí hablamos, puede verse la relación de libros que figura en el testamento de Jaime Fanegas (C. GÓMEZ URDÁÑEZ: «Jaime Fanegas y la declinación de la tradición mudéjar en la carpintería del siglo XVI. Notas biográficas», en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, *op. cit.*, p. 241-245); este maestro zaragozano, autor de la carpintería del palacio de Donlope y muerto en 1574, lega una selecta lista de obras que van desde dos ediciones de Vitruvio a varias geometrías, la arquitectura de Alberti, el *Libro Quinto* de Serlio, la perspectiva de Cousins, y varias de ingeniería y arquitectura militar, la mayoría en ediciones originales como puede comprobarse por las fechas. Pueden verse, asimismo, nuestras consideraciones en torno a la cultura artística de Diego López de Arenas (*Diego López de Arenas, carpintero, alarife y tratadista...*, *op. cit.*), cuyas citas incluyen, entre otras, a Arfe, Moya, Cristóbal de Rojas y Julio César Firrufino.

a los imperativos del lazo: cada madera de la estructura debía funcionar visualmente como parte de la taravea, como una de sus cintas, y de hecho se juega con la policromía en el agramilado, donde la banda central y más ancha solía ser blanca y las colaterales rojas y negras.

La fórmula del agramilado con cinco bandas se mantendrá hasta tiempos muy tardíos (siglo XVIII), pero sin embargo es en el XVI cuando podemos ver, en las obras más renovadoras, variantes mucho más libres que se justifican precisamente en la intención de modelar las superficies al modo clásico, alejándose de la concepción puramente abstracta del lazo andalusí; en el caso presente, los gramiles se reducen a dos líneas próximas a los cantos, los cuales además aparecen levemente redondeados sugiriendo una forma más naturalista (fig. 6, 10).

Al mismo tiempo, el abundante *repertorio quinientista* de contarios, entorchados, ochos, escamas imbricadas, ristras de hojas de laurel y roleos vegetales, que perfilan la molduración de las *soleras* y el *arrocabe*, de las *trompas* de los ochavos con sus casetones, y los *canes* en voluta de la gran armadura, así como el magnífico muestrario en las jácenas de la tribuna, todo ello muestra la soltura en el uso del más característico lenguaje antiguo, básicamente extraído, como veremos, del *Libro Quarto* de Serlio.

Las piezas más visibles son los cuatro grandes casetones con que se resuelven las *pechinas* (o trompas)\* en las cuatro esquinas de la armadura principal; debieron formar dos parejas de dos tipos distintos, de los que cada ejemplar muestra una variante<sup>28</sup> (fig. 5, 7, 8, 9).

Las dos correspondientes al muro oriental presentan sendos casetones octogonales muy profundos con gran florón en el fondo, inscritos en el triángulo isósceles de manera que cuatro de sus lados se prolongan, cruzándose como en un motivo de lazo, para llenar toda la superficie (fig. 5); a pesar de su aspecto «mudejarizante», soluciones estrelladas del género pueden verse en los prototipos de artesonados de Serlio (*Libro Quarto*, fol. LXXIVv y LXXV). Este diseño se repite en otros ejemplares de la zona, como los existentes en la techumbre de la nave en la iglesia del Convento de la Concepción Francisca, vulgo «de las Ursulas», de Alcalá de Henares.

Lo más notable, no obstante, es la serie de molduras concéntricas en su interior, cuyo conjunto presta una enorme riqueza decorativa, siguiendo seguramente las sugerencias de los modelos del Palacio Arzo-

<sup>28</sup> El caseton situado actualmente en el ángulo izquierdo del extremo occidental no es el original, perdido, sino una copia del que le hacía pareja, realizada para la restauración de la obra. Vid. *Madrid restaura en Comunidad. Techos y pinturas murales de la iglesia de San Pedro, Camarma de Esteruelas*, op. cit.

bispal de la misma Alcalá, aunque aquí algunos motivos resulten menos ortodoxos desde el punto de vista del lenguaje clásico. El elemento más efectista es la moldura de flores de cuatro pétalos que recorre todos los perfiles inferiores de las maderas enfatizando el trazado geométrico general; el decorativismo de este recurso se revela propio de una peculiar adaptación, simplista y heterodoxa, de sugerencias tomadas de los modelos de referencia; peculiaridades parecidas pueden observarse en los demás elementos. El casetón izquierdo (fig. 7) es más riguroso, mostrando de abajo a arriba una moldura de ovas y dardos, un filete de pequeñas puntas de diamante y, finalmente, bordeando el florón, un anillo de ochos. El derecho (fig. 8), en cambio, presenta en la primera moldura un motivo de espuela de caballero, tema más antiguo, que bordea sin los preceptivos filetes intermedios, un roleo vegetal en disposición algo tosca y, al fondo, nuevamente un entrelazo de ochos. Este segundo casetón resulta por tanto más torpe en la elección de los temas propios del caso, como asimismo en su ejecución. De todos modos, la utilización de uno de los diseños de Serlio para artesonados (fig. 14) resulta evidente.

Es precisamente a la mano ejecutante a la que se han de atribuir otras variaciones apreciables entre ambos, como la distinta forma de las rosetas en los perfiles —cuadradas o rómbicas—, que sin embargo no afectan a la selección de los modelos, todos procedentes del mismo repertorio. En un arte como el de la carpintería arquitectónica, estos detalles no son apreciables a simple vista y con ello juega el maestro, permitiendo estas libertades a sus oficiales. Sin embargo, es también a través de estos rasgos como pueden establecerse las distancias entre las obras destinadas a la arquitectura plebeya, como la presente, frente a las grandes realizaciones artísticas para la aristocracia, como son en este caso los salones del cercano Palacio Arzobispal alcalaíno, referente directo de esta obra, cuya calidad de talla mereció su atribución tradicional a la mano de Alonso Berruguete<sup>29</sup>.

La tercera pechina original (fig. 9) presenta también un tratamiento encasetonado, aunque de otro tipo: es un fragmento triangular de una

---

<sup>29</sup> Vid. A. BYNE-M. STAPLEY: *Decorated wooden ceilings in Spain*, New York, Hispanic Society, 1920, p. 190. La magnífica serie de techumbres encasetonadas que decoraban el ala occidental del Palacio levantada por el Cardenal Fonseca, hoy lamentablemente perdida, está siendo objeto de nuestro estudio en la actualidad a partir de las fotografías existentes en el Archivo Moreno de Madrid, varias de las cuales fueron publicadas con dibujos descriptivos en la citada obra. Parece obvio hacer notar su interés histórico y artístico para la arquitectura del Renacimiento en Madrid y Toledo, como más abajo señalaremos.



composición de cuadrados rodeados por exágonos oblongos, con fondos enrasados a un solo nivel. Lo más interesante es la simplificación de la moldura de los perfiles, convertida en un simple zig-zag, y la incorporación como tema principal —con variaciones— de manojos de hojas de laurel ceñidas por correas o cintas, al modo de las láureas clásicas. Guarda asimismo un enorme parentesco con el techo que existió en una de las estancias del Palacio Arzobispal de Alcalá, la llamada por Byne «sala E»<sup>30</sup>. Tanto este motivo, como la disposición general del diseño, remiten con bastante proximidad de nuevo a los modelos de Sebastiano Serlio, al igual que el tema que figura en el único compartimento distinto, un elemento vegetal esquematizado de disposición rigurosamente simétrica según sus dos ejes.

La otras piezas decorativas más notorias son los *canes*\*, que presentan un modelo casi inevitable en las techumbres posteriores a 1500: la forma de ménsula clásica, de perfil en doble voluta en S y frente sinuoso ceñido al centro por una cinta vertical (fig. 10). Este tipo de ménsula, masivamente utilizado en la carpintería del siglo XVI, se mantendrá insistentemente en la posterior, aunque generalmente más simplificado cuanto más tardío.

Los *canes* de esta techumbre pueden considerarse típicos de su fecha por la riqueza decorativa del diseño, sobre el cual hay que anotar abundantes variantes o irregularidades, debidas —lo mismo que en las pechinas— a las distintas manos del taller. Lo más destacable de su forma es el labrado de los laterales de la voluta con incisiones transversales, reproduciendo un motivo de superficies horadadas con ranuras, que suelen tratarse como correas o placas de pergamino recortadas y rizadas, y es frecuentísimo en la decoración arquitectónica de la zona desde comienzos del siglo<sup>31</sup>. Es éste uno de los temas decorativos más recurrentes del momento en este entorno: de ese modo se repite en los capiteles más comunes, cuyo modelo siguen los propios de esta iglesia aunque aquí las volutas sean lisas; puede verse en las pinturas del techo del Paraninfo de Alcalá (1518-20) y en los dibujos de Sagredo (Toledo,

---

<sup>30</sup> Este techo puede verse en el Archivo Moreno de Madrid, fot. n.º 35.460. Lo reproducen también, en fotografía de la misma procedencia y en dibujo, BYNE-STAPLEY, *op. cit.*, lám. XLVIII y XLIX.

<sup>31</sup> Este tipo de can mensulado, en voluta y con perfiles laterales tratados como pergamino perforado, puede verse en varios ejemplos del entorno Madrid-Alcalá-Toledo; entre los mejores ejemplares que conozco están unas cuantas piezas existentes en la iglesia parroquial de Cubas de la Sagra, quizá desmontados de una techumbre anterior, o sustituidos en la que (muy restaurada) aún cubre la gran nave del edificio. Esta obra será objeto de un estudio ulterior.

1526)<sup>32</sup>, y aparece muy ostensible en los peculiares aletones de las ventanas de Rodrigo Gil en la fachada del Colegio de San Ildefonso (1537-51). Hay que reseñarlo también en Serlio, aunque en sus libros además hay modelos de volutas perladas que también pueden haber sido los utilizados aquí (detalles del Arco de Tito, *Libro Tercero*, fol. LVI). Por otra parte, para la tipología de estos canes mensulados hay que hacer referencia a los numerosos ejemplos de ménsulas con faja central de imbricaciones existentes en el *Libro Cuarto* (arcos, puertas, chimeneas del orden corintio). Como en tantos detalles de estas láminas serlianas, también se enfatiza en estos canes el efecto de sus perfiles labrados con una moldura cóncava de puntas de hojas, bordeando el corte en nacela tras la voluta. Similar afán decorativista muestra el remate de su superficie superior, con la preceptiva *tocadura* que, como es de rigor, forma parte de la composición general del arrocabe.

Son precisamente las molduras decorativas del *arrocabe*\* las que contribuyen a la unidad visual general de la obra, al recorrerla en todo su perímetro (fig. 5, 7, 9, 10). Tradicionalmente, el arrocabe, que es una tabla dispuesta a modo de friso para ocultar el anclaje de las maderas de estructura sobre los muros, es un lugar preferente para el énfasis decorativo; esta línea de contacto y transición entre la fábrica mural y la armadura, que en el siglo xv podía alcanzar hiperdesarrollos como los de Santa Clara de Tordesillas o el Salón de Linajes del Palacio del Infantado de Guadalajara, en el xvi se combina con fajas de yesería donde tienen preferencia los *grutescos*, también pintados o labrados en la propia tabla, como en el Paraninfo o el Palacio Arzobispal de Alcalá, ya tan citados. En la techumbre principal de Camarma, la tabla —o *tabicones*— es lisa, pero aparece perfilada por tres molduras que, de abajo a arriba, corresponden respectivamente a las líneas que como mínimo deben marcarse en cualquier arrocabe: los cantos de las *soleras*\*, las *tocaduras* de los canes (moldura de su coronamiento) y el *argeute* (hilera de listones que, por encima de las tirantes, ocultan el apeo de las alfardas).

Este último está labrado con un tema ya aparecido en las pechinas: el *entrelazo de ochos*, que también se verá en el alfarje de la tribuna (fig. 10). La otras dos consisten en sendas variantes de *entorchado de cintas y cuentas*. El modelo inferior, que adorna las soleras, presenta un desarrollo macizo, como un bocel ceñido en espiral por un collar de perlas; el otro, correspondiente a las tocaduras, representa un vástago cen-

<sup>32</sup> Sobre la notoria relación entre estas dos obras, fruto de un mismo círculo intelectual y artístico, vid. M. A. TOAJAS: «En torno al «estilo Cisneros»...», *op. cit.*

tral rígido con gruesas bolas ensartadas, visibles entre los giros espirales de una cinta que lo rodea sin ceñirlo. Hay que reseñar nuevamente la aparición de estos motivos en la carpintería arquitectónica coetánea.

La doble espiral de cinta y perlas aparece en lugar homólogo —línea de solera— en el alfarje encasetonado de la llamada «sala E» del Palacio Arzobispal<sup>33</sup>. Sin embargo, aún más repetido en Alcalá es el segundo motivo, la varilla con bolas y cinta torsa. El probable ejemplo original también procede del palacio de los arzobispos, donde figura en el molduraje de los casetones de la llamada «sala C»<sup>34</sup>, pero puede verse, asimismo, al menos en dos obras bien significativas de la arquitectura alcalaína de fechas próximas: la portada de yesería de la Capilla de la Virgen del Val en la iglesia Magistral, donde bordea todo el cajeadado del fuste de las pilastras, y la portada del Convento de Carmelitas Descalzas «de la Imagen», utilizándose aquí en todos los perfiles de pilastras y retropilastras, con una variante en que las piezas esféricas se alternan con otras en forma de capullo de tres o cuatro pétalos.

En cuanto a la viguería del alfarje de la *tribuna* —además de las ménulas de apeo, muy similares a los canes descritos, y su solera en el muro occidental, canteada de ovas y dardo—, presenta un amplio repertorio de temas adecuados a decorar elementos longitudinales, como son los perfiles (cara inferior) de las jácenas de su estructura (fig. 11, 12). Dos son los temas más repetidos: los entrelazos de ochos y las ristas de hojas de laurel ceñidas por cintas cruzadas, ambos en varios modelos. Éstos temas se alternan con otros dos tipos: por un lado, diferentes desarrollos de tallos vegetales con hojas o flores, muy sencillos, y, por otro, líneas de imbricaciones, que suelen ser dos paralelas, separadas por un filete central; este último es recurrente en otras obras de la zona, cuyo ejemplo más significativo puede ser la citada armadura de la parroquial de Talamanca del Jarama, en que adorna todos los perfiles de las maderas.

La decoración de este alfarje abunda nuevamente sobre el uso de la *Arquitectura* de Serlio, particularmente el citado *Libro Cuarto*, del que, a título de ejemplos entre otros muchos, reproducimos aquí los fol. LXIIIv. y LXXVv. (figs. 13, 14). Parece que, independientemente de los motivos concretos del repertorio, cierto afán de abigarramiento decorativista que se percibe como intención general en el tratamiento de estas armaduras, —como en otras de la zona de fechas que supone-

<sup>33</sup> Vid. nota anterior. Fuera del entorno complutense figura este ornamento también en los techos del Palacio de Peñaranda de Duero, otro conjunto de singular interés, muy restaurado hoy, pero que permite, sin embargo, hacerse idea de la suntuosidad de este tipo de techumbres y su valor en la arquitectura civil del momento.

<sup>34</sup> Vid. Archivo Moreno, cat. n.º 35.462.

mos próximas—, se debe a la influencia y circulación de las ilustraciones del boloñés.

En conclusión, el parentesco de la carpintería de Camarma con las obras más importantes del primer renacimiento en Alcalá, que venimos resaltando, es por sí mismo elocuente del interés histórico-artístico de este edificio, cuya arquitectura obedece a las iniciativas monumentalizadoras de los grandes prelados toledanos del segundo tercio del siglo, Juan Pardo Tavera (1534-1545) y Juan Martínez Silíceo (1546-57), tras el brillante período del cardenal Fonseca (1524-34).

Parece oportuno recordar que durante el gobierno de este último se habían publicado en Toledo las *Medidas del Romano* de Sagredo con su explícita dedicatoria «al Primado de las Españas», quien en Alcalá emprende la ampliación y reforma del viejo castillo-palacio arzobispal, que continuará su sucesor Tavera. Es ya el tiempo en que Alonso de Covarrubias ejerce sus cargos de Maestro Mayor de la Catedral y de las Obras del Arzobispado.

La excepcional serie de alfarjes encasetonados de las salas occidentales del palacio alcalaíno se cuenta entre los diseños más clásicos del renacimiento hispánico y estos techos —como los coetáneos del desaparecido Alcázar de Madrid— son fundamentales en la historia de la carpintería castellana. Naturalmente, su huella ha de ser decisiva en esta zona, aunque aún no se haya podido documentar exactamente la fecha de su traza ni su autoría. Parece que podrían datarse hacia 1540, ya en la segunda campaña constructiva del edificio bajo Tavera, a pesar de que ostenten las armas de Fonseca, quizá de forma póstuma en memoria del promotor de las obras. Sobre el diseño, hay que considerar incontestable la intervención de Covarrubias por su cargo, pero probablemente también la de Francisco de Villalpando; ambos están en contacto desde mediados de 1540 y el «arquitecto» rejero estaba en Alcalá en 1542, ya muy probablemente con su *Libro Quarto de Sebastiano Serlio Boloñés* bajo el brazo<sup>35</sup>.

La arquitectura de la parroquial de Camarma, trazada hacia 1550, debe atribuirse en consecuencia a Covarrubias, sí no directamente el proyecto, cuando menos su supervisión como Maestro Mayor y, por tanto, también la de sus techumbres. El presunto arcaísmo «mudéjar» de una obra como la presente se ha de valorar, pues, en este contexto. Retomando la argumentación arriba expuesta, parece claro en este caso que la opción tipológica seleccionada no puede explicarse mecánicamente en razón de la intervención de maestros «moriscos», sino más

<sup>35</sup> Vid. F. MARÍAS, *op. cit.*, t. I, p. 304.

bien en la utilización de soluciones específicas según la casuística, soluciones que están plenamente aceptadas con carácter general.

En cuanto a los diseños decorativos concretos de estas armaduras, construidas en 1564-65, forman parte, como se ha visto, de los repertorios alcalaínos al uso en el momento; en última instancia, dependerán también de las líneas trazadas por el propio Covarrubias. No es extraño, así, ver en ellos temas difundidos a través de Sagredo, cuyo rastro ya hemos señalado en la decoración del techo del Paraninfo de la Universidad cisneriana, aunque en Camarma parezcan retroceder ante la consulta directa de Serlio, que, en traducción de Francisco de Villalpando, se había impreso en Toledo en 1552, y reimpresso en 1563 y 1573, sin que eso excluya la circulación de ediciones de otros de sus Libros de Arquitectura. Ya hemos señalado asimismo cómo el tratamiento de perfiles, moldurajes y cierto abigarramiento evocan los ejemplos decorativos traídos por el boloñés.

Por último, es interesante insistir en la forma en que tales patrones se reproducen en esta traducción en madera, donde cierta tosquedad de la talla y la simplificación de los motivos sugieren manos no tan atentas o tan expertas, y por tanto, una derivación algo inculta del modelo. Precisamente este aspecto de la cuestión debería constituir un punto de análisis que nos llevaría a considerar otros de mayor enjundia: la condición de sus *artífices*, las circunstancias de su formación, el alcance exacto de sus intervenciones en ésta y en otras obras —¿tracistas? ¿meros ejecutores?—. Sin embargo, por el momento sólo disponemos de unos cuantos nombres, de cuyo conocimiento no es posible inferir conclusiones al respecto; como tampoco, sobre las relaciones precisas entre ellos mismos y sus talleres, y con los Maestros Mayores de las distintas jurisdicciones para las que trabajasen (la iglesia de Toledo, en este caso).

De los que aparecen relacionados con la obra de Camarma, el nombre de Lope Hornero, que figura en la visita de 1552 como maestro de albañilería vecino de Alcalá, ha de ser indudablemente el mismo que había intervenido en el remate para la adjudicación de las obras del Patio de Continuos de la Universidad, que tuvo lugar el 4 de enero de 1532<sup>36</sup>. También Juan de Ballesteros, autor de la nueva torre de la iglesia de Camarma, fue maestro relacionado con las obras de la Universidad alcalaína, en que trabaja desde 1599 para la construcción de la nueva fachada campanario de la Capilla de San Ildefonso y de la torre «para

---

<sup>36</sup> M. A. CASTILLO: *El Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1980, pp. 48 y 132.

poner un reloj en la puerta que del Patio Mayor sale al de los Continos», que se preveía en esas mismas fechas<sup>37</sup>.

Sólo desde el terreno de la hipótesis cabe relacionar alguno de los restantes nombres con otros maestros ya documentados en la zona. Es el caso de Diego de Espinosa, mencionado en la visita de 1552 junto con Lope Hornero como «maestros de alvanería y carpintería», y luego en la de 1556, por un pago «de quando trabajo en dicha obra [de la iglesia]»; podría vincularse tal vez con la también hipotética familia de este apellido que F. Marías sugiere compuesta por un Jerónimo de Espinosa (c. 1540-d. 1595), maestro de albañilería y alarife de Toledo en 1572, y Francisco de Espinosa (a. 1583-1637), su presunto hijo, también maestro del mismo oficio que alcanzaría asimismo el alarifazgo de Toledo en 1617<sup>38</sup>. De igual modo, el apellido de Martín de Garnica, —a quien se paga en la visita de 1552 como «maestro de cantería, de la obra de esta iglesia»—, podría relacionarse con un Juan de Garnica, que ha documentado J. M. Cruz Valdovinos como autor de la armadura de la capilla mayor de la parroquial de San Sebastián de los Reyes en 1600<sup>39</sup>.

De los restantes artífices de Camarma, ninguna otra cosa sabemos por ahora. Así pues, aunque estos nombres permitan ir componiendo trazos cada vez más precisos sobre la todavía fantasmal realidad de la arquitectura madrileña del siglo XVI, hay que posponer aportaciones más ambiciosas, como las que sugeríamos arriba.

Por lo demás, el objetivo no se centra sólo en lo que hace a la arquitectura local, sino en tanto que referentes para la valoración general de aspectos que creemos importantes en la arquitectura hispánica del Renacimiento: la incidencia y valor de los diseños en madera, de un lado, y de otro, la definición de perfiles profesionales y su intervención en la práctica arquitectónica al uso.

<sup>37</sup> M. A. CASTILLO, ídem, pp. 100-106 y 146-147.

<sup>38</sup> F. MARÍAS, *op. cit.*, t. II, pp. 239-247. Jerónimo aparece muy activo en Toledo, y colaborador de Hernán González y Nicolás de Vergara el mozo; en 1590 el pintor Luis de Carvajal figura como su fiador en un negocio de maderas. Francisco fue colaborador de Juan Bautista Monegro y, a su muerte, continuador de algunas obras inconclusas.

<sup>39</sup> J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Noticias sobre carpinteros y armaduras del siglo XVI en parroquias rurales de la archidiócesis toledana», en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 215-222.

## APÉNDICE 1

*Notas sobre terminología de carpintería de armar hispánica.*

*Alfarda*: par; cada una de las vigas inclinadas que, por parejas, se apoyan en la hilera y forman las vertientes o faldones de la *armadura de par y nudillo*.

*Alfarje*: estructura simple constituida por una serie de vigas de la misma escuadría dispuestas en paralelo y horizontales, con su tablazón. Puede utilizarse para dividir alturas en el interior del edificio, como los coros-tribuna a los pies de las iglesias, o también como techumbre de cubierta.

*Armadura de colgadizo*: armadura sencilla, como un *alfarje*, instalada según un plano oblicuo; es particularmente utilizada para cubrir espacios menores como complemento de las de *par y nudillo*.

*Armadura de parhilara*: tipo de techumbre en que los elementos básicos de armadura son los pares o vigas inclinadas desde el muro a la hilera, viga cumbreira horizontal y longitudinal que recibe las cabezas de aquéllos, situados simétricamente en parejas.

*Armadura de par y nudillo*: estructura derivada de la de parhilara en que entre cada pareja de pares se incorporan viguetas horizontales, o *nudillos*, que los arriostran generalmente a dos tercios de su altura.

*Arrocabe*: conjunto de tablas decorativas que recorren horizontalmente la base de la armadura al interior, ocultando su anclaje sobre el muro.

*Can*: madero voladizo dispuesto bajo las *tirantes* a modo de ménsula para disminuir su vano; suelen decorarse ricamente.

*Carpintería de lo blanco*: técnica de carpintería que trabaja con maderas escuadradas y cepilladas, que se recortan adecuadamente para ensamblarse con precisión.

*Cuajada*: Dícese de la armadura totalmente decorada con *lacería*, o de las zonas o elementos que lo están.

*Lacería*: motivo decorativo geométrico que, combinando líneas quebradas, aparenta una serie de cintas que se entrecruzan (es decir, figuran *lazos*) formando polígonos y estrellas, en una composición que puede prolongarse indefinidamente. Es uno de los temas más característicos en las artes decorativas hispano-musulmanas desde el siglo XII en adelante; algunos de los mejores y más espectaculares ejemplos pueden verse en los zócalos alicatados del Palacio de la Alhambra (s. XIII-XIV-XV). Este tema es particularmente idóneo para aplicarse en armaduras de madera, donde la vigería constructiva se utiliza como entramado básico del lazo.

*Lima*: madero inclinado situado en los ángulos formados por el encuentro de las vertientes contiguas de la armadura. En las armaduras hispánicas, por su relación con los diseños de *lacería*, suelen ser dobles, llamadas entonces *limas moamares*.

*Ochavado*: con los ángulos o rincones achaflanados. En las armaduras hispánicas, se dice de las de ocho faldones.

*Pechina*: hueco entre el rincón del muro y el paño de chaflán en la *armadura ochavada*; se suele decorar con particular riqueza. También se denomina *trompa*.

*Soleras*: tablones durmientes anclados sobre los muros de la estancia a cubrir, para clavar los restantes elementos de la armadura.

*Tirantes*: maderos gruesos horizontales que atraviesan el ancho de la armadura, anclando sus extremos en las *soleras* o en los *canes*, si los lleva.

## APÉNDICE 2. Documentos.

**Doc. 1.<sup>40</sup>:** *Libro de cuentas de la iglesia 1540-1579*, Archivo Parroquial de Camarma de Esteruelas, Caja 5, leg. 2.

Visita de 2 de junio de 1552.

(...) Martín de Garnica.— Yten se le cargan diez ducados que pago a *Martín de Garnica*, maestro de cantería, de la obra de esta yglesia, para que mostro cartas de pago.

(...) Lope Hornero D<sup>o</sup> de Espinosa.— Yten se le descargan doce ducados que pago a *Lope Hornero* e a *Diego de Espinosa*, maestros de albanería y carpintería, vecinos de Alcalá, por parte de pago de la obra que an de hazar en la dha yglesia: mostró carta de pago.

**Doc. 2.:** *Libro de cuentas de la iglesia 1540-1579*, Archivo Parroquial de Camarma de Esteruelas, Caja 5, leg. 2.

Visita de 11 de octubre de 1556.

(...) Sacar piedra.— Yten se le descargan ocho mil y quinientos mrs. que pago *Martín de Muxica*, cantero, de las dovelas y piedra que se sacó de las canteras de honce reuas segun mostro por tasacion y cartas de pago.

(...) Martín de Moxica.— Yten se le descargan veynte mil y seyscientos trece mrs. y m<sup>o</sup> que pago a *Martín de Muxica*, maestro de cantería, de los jornales suyos y de sus oficiales, segun parecio por quince cartas de pago firmadas de sus nombres.

Orejon. — Yten se le descargan honce myl y novecientos y veynte seis mrs. y m<sup>o</sup> que pago a *Francisco Orejon*, maestro de albanería, para en pago de lo que a de azer de la obra; mostro de ello siete cartas de pago.

(...) Gasto comun.— Yten se le descargan quatro mil e ochocientos e noventa y tres mrs. que gasto en jabon [...] y escrituras tocantes a la obra, y en un arca y un colte y cerradura para los corporales [...] y otros gastos menudos.

(...) Espinosa.— Yten [...] mil e quinientos e diez y seis mrs. [...] a *Diego de Espinosa* de quando trabajo para la dha obra.

(...) Martín de Muxica.— Yten se le descarga treynta y quatro myl e treynta y siete mrs. que da por pagado a *Martín de Muxica*, maestro de la obra de la dha yglesia, parte del pago de [...] la obra del cuerpo de la dha yglesia por las manos de la hechura de los arcos, y mostro cartas de pago.

(...) Estribo de la capilla vieja Muxica.— Yten [...] a *Martín de Muxica* [...] mil mrs. [...] por el estribo que hace para la Capilla vieja.

<sup>40</sup> Los documentos 1 a 6 que se transcriben a continuación proceden del libro de visitas de la iglesia de Camarma de Esteruelas de entre 1550 y 1579 conservado en el Archivo Parroquial, que actualmente se encuentra depositado en el Ayuntamiento de la localidad. El libro, sin foliar, conserva su encuadernación antigua y dice en su portada *Quentas de Yglesia. Yglesia año 1540 a 1579*, lo que debe ser un error del rotulista, pues es continuación del más antiguo conservado —*Quentas de 1514-1549*—, y en efecto la primera visita reseñada es de 1550. Según cierta ordenación del archivo, que no sé si es vigente ni definitiva, lo envuelve hoy una carpetilla que indica Caja 5, leg. 2. En todo caso, utilizaré la siguiente identificación archivística: *Libro de cuentas de la iglesia 1540-1579*, Archivo Parroquial de Camarma de Esteruelas, Caja 5, leg. 2.

La transcripción se hace con la máxima literalidad, sólo completando las abreviaturas necesarias para la mayor facilidad de lectura.



— Yten se le recibe en cuenta de dos mil mrs. que dio por pagado al dho *Martin de Muxica* por cuenta e parte de pago de sesenta mil mrs. por que se concerto la hechura de los arcos, e mostro cartas de pago.

**Doc. 3:** *Libro de cuentas de la iglesia 1540-1579*, Archivo Parroquial de Camarma de Esteruelas, Caja 5, leg. 2.

Visita de 2 de abril de 1564.

(...) Madera para la Capilla.— Yten se le descargan nueve myl y ochocientos y ochenta y ocho mrs. que gastado [sic] en *madera para cubrir la Capilla vieja* de la dha Yglesia, como lo mostro por siete capitulos de gasto del dicho libro.

Clavazon.— Yten se le descargan trescientos e treynta y tres mrs. que gastado [sic] en *clavazon para cubrir la dha Capilla*.

Teja.— Yten se le descargan quatro myl e doscientos e setenta e un mrs. que dio aver gastado en *teja para cubrir la dicha Capilla e arcos* de la dha yglesia, como lo mostro por siete capitulos del dho libro de gastos.

Peones.— Yten se le descargan mil e ciento setenta e tres mrs. que dio aver gastado en los *peones* que derribaron la Capilla e la bolvieron a cubrir como lo mostro por doce cartas de pago de dicho libro de gasto.

Maestros.— Yten se le descargan quatro mil e novecientos e noventa e ocho mrs. que pago a los *maestros* que derribaron y tornaron a cubrir la dha capilla.

Calice.— Yten se le descargan mil e ochenta y ocho mrs. que pago a *Hernan Téllez*, platero, de *adobar el calice*; mostro carta de pago.

**Doc. 4:** *Libro de cuentas de la iglesia 1540-1579*, Archivo Parroquial de Camarma de Esteruelas, Caja 5, leg. 2.

Visita de 8 de marzo de 1566.

(...) Madera Al<sup>o</sup> Martinez.— Yten se le descargan treinta mill mrs. que pago a Alonso Martinez, vecino de Trillo, para en *pago de la madera* que vendio a esta Yglesia; esta la razon de la paga en la obligacion de la madera.

Traer madera.— Yten se le descargan treinta y quatro mill y doscientos y ochenta y nueve mrs. que gasto en *traer la madera de Trillo* a esta yglesia.

Madera Al<sup>o</sup> Martinez.— Yten se le descargan trece mil y seiscientos mrs. que pago a Alonso Martinez, vecino de Trillo, para en pago de la dicha madera demás del capitulo de susocontenido.

Pago de tasadores.— Yten se le descargan mil y seiscientos y ochenta y tres mil mrs. que pago al *tasador y tercero* por parte de esta dha Yglesia de la obra de cantería.

Muxica.— Yten se le cargan diez y seis mil y seiscientos y ochenta y tres mrs. que dio aver pagado a *Martin de Muxica*, cantero, para en pago de la obra de cantería que hizo en esta Yglesia, suma con mil y seiscientos y ochenta y tres mrs de la parte que le cupo de la tasacion, que lo pago el dho mayordomo por el.

(...) Traer madera.— Yten se le descargan cinquenta y dos mil y doscientos y ochenta y quatro mrs. que pago a los carreteros que trajeron la madera de Trillo a esta yglesia.

Obra de la iglesia P<sup>o</sup> de los Nesperales.— Yten se le descargan sesenta mil y ochocientos y nueve mrs. que dio aver pagado a *Pedro de los Nesperales* y sus oficiales por un pago de lo que a de aver de la dicha obra de carpintería que hizo en esta yglesia; mostro cartas de pago.

Clavacion y teja.— Yten se le descargan diez y ocho mil y quatrocientos y quarenta y cinco mrs que dio aver gastado en *clavacion y teja* para la dicha yglesia.

(...)

**Doc. 5:** *Libro de cuentas de la iglesia 1540-1579*. Archivo Parroquial de Camarma de Esteruelas, Caja 5, leg. 2.

Visita de 21 de julio de 1569.

(...) Pedro de los Nesperales.— Yten se le descargan diez y ocho mil e quatrocientos e ochenta e siete mrs. que pago a *Juan Hortega* en nombre de *Pedro de los Nysperales*, maestro de la obra de carpintería desta yglesia, con los quales se le acabaron de pagar todos sus jornales y de sus oficiales que se les devyan de la obra que hizo en la dicha yglesia; mostro carta de pago.

Juan de Ortega.— Yten se le descargan treynta reales que pago a *Juan de Hortega*, carpintero, de hazer unos vancos y una mesita para aparador del altar; mostro carta de pago.

Vigas.— Yten se le descargan mil e trescientos e cinco mrs. que dio aver gastado en unas vigas para los dichos vancos.

(...) Min. de Moxica Obra de cantería.— Yten se le descargan quarenta y un mil y doscientos y cinquenta mrs. que dio aver pagado a *Martin de Moxica*, maestro de cantería, para en pago de lo que esta yglesia le deve de la *tasacion de la obra de cantería* que hizo en esta yglesia; mostro carta de pago.

**Doc. 6:** *Libro de cuentas de la iglesia 1540-1579*. Archivo Parroquial de Camarma de Esteruelas, Caja 5, leg. 2.

Visita de 13 de febrero de 1577.

(...) Madera para hazer cinbrias y bancos.— Reçibensele en quenta mil y seiscientos y treinta y dos mrs. de madera que compro la yglesia para hazer bancos y cinbrias para hacer unos *arcos en la tribuna*; mostro cartas de pago que van rubricadas de mi el presente notario.

Tablas para las cinbrias.— Reçibensele en quenta mil y ochenta y ocho mrs. de veynete y quatro tablas ¿vixas? que compro para hacer las cinbrias de los dhos arcos.

Cal.— Reçibensele en quenta setecientos y tres mrs. que le costo un cayz de cal e traello, como lo mostro por carta de pago del dicho que se lo vendio, quedo rubricada de mano de mi el presente notario.

Maestro.— Reçibensele en quenta ochocientos y diez y seis mrs. que pago a *Juan Lopez*, carpintero, por hazer unos bancos e gastar yeso en hacer una escalera para la torre, que estuvo ocho dias a tres reales; dio carta de pago, rubricose.

Maderas.— Reçibensele en quenta treynta mil y seiscientos y quarenta mrs. que dio aver gastado en *madera para la tribuna*; mostro carta de pago de Sanchez y sus compañeros que fue quien se la vendio; quedo rubricada.

Traer madera.— Reçibensele en quenta siete mil y ciento y veynete y un mrs. que pago a unos carreteros de bueyes que trujeron la dicha madera para la tribuna desde Estremera; mostro carta de pago; quedo rubricada de my el presente notario.

Traer madera.— Reçibensele en quenta quatro mil y setecientos y sesenta mrs. que pago a Fabian Lopez y Blas Martinez, vecinos de la villa de Estremera, por traer siete cargas de madera para la dha tribuna; mostro carta de pago; rubricose.

Maestro que hizo la tribuna.— Reçibensele en quenta siete mil y trescientos y quarenta y quatro mrs. que pago a *Juan de Ortega* de la labor de la tribuna que fue este (?) año a su cargo de pagar. Mostro carta de pago rubricada.

Jornal del que fue a comprar la madera.— Reçibensele en quenta quinientos y noventa y cinco mrs. que pago a *Pedro de los Nesperales*, maestro de carpintería, por ciertos dias que se ocupo en ir a comprar la dicha madera; mostro carta de pago; rubricose.

*Moxica* tribuna. Maestro que hiço los arcos y peones y oficiales.— Reçibensele en quenta veynete mil y quinientos y ocho mrs. que mostro por carta de pago del maestro

que hizo la obra de los arcos de la tribuna que son doce cartas de pago que quedan rubricadas de my el presente notario.

*Moxica* tribuna.— Mas se le reciben en quenta treynta y quatro reales que dio al dicho maestro *Moxica* que hizo los arcos por otros ocho reales y medio que andubo rematando los dhos arcos. Mostro carta de pago; quedo rubricada ante mi el presente notario.

(...) — Mas se le reciben en quenta veinte y nueve mil y ochenta y cinco mrs. que dio a [...], maestro de carpinteria, de lo que se le debia de las manos de hazer la tribuna, con los quales se le acabo de pagar todo lo que la yglesia le debia asi de la tribuna como de la reforma de la capilla y archibos; de todo lo qual dio carta de pago firmada de Miguel de Fresno, escrivano real.

Baraustres (sic).— Recibensele en quenta al dho mayordomo tres mil y trescientos y treinta y dos mrs. que dio aver gastado en balaustres para la tribuna. Recibensele en quenta.

Çerraduras.— Resçibensele en quenta quarenta y tres reales y medio por raçon de una cerradura para la reja de la capilla, y otra para las cajoneras, y otras dos para el archibo, y otra para el alacena de la plata, y de haçer seis llaves a los cajones de la dha sacristia. De todo lo qual mostro carta de pago firmada de Miguel de Fresno, escrivano real, a ruego del çerrajero; queda rubricada.

Una viga.— Recibensele en quenta çiento y ochenta y siete mrs. de una viga que compro para la entesta de los balaustres.

(...) Escalera.— Recibensele en quenta cinco mil y trescientos y cinquenta mrs. del maestro que hizo la escalera para la tribuna, y de haçer un chaflan y de luçir çiertas paredes.

Gasto común.— Recibensele en quenta al dho mayordomo tres mil y trescientos nueve mrs. y medio que dio por gasto comun, como es peones, yeso, espueñas, encienso y otras cosas de su memorial en que quedaron rubricadas de my el presente notario.

*Moxica* tribuna. Maestro de obra.— Recibensele en quenta a el dho mayordomo tres mil mrs y beynte y çinco que fueron todos al cantero que hizo la obra de los arcos de piedra por mandato del vicaryo.

Yeso.— Recibensele en quenta mil y nobecisntos y beynte y quatro mrs. que pago a Juan Calle ¿Garcia?, vecino de Anhuelo, por raçon de çierto yeso que dél compro para la dha yglesia.

Traer de yeso.— Recibensele en quenta dos mil e quatrocientos y setenta y tres mrs. y medio que gasto en traer de yeso que fue necesario para la dha obra. Mostro carta de pago.

Possada del maestro.— Descarganese mas nuebecientos y diez y ocho mrs que pago de posada del maestro que hizo la escalera de la tribuna. Mostro carta de pago; rubricose.

Adereçar la cruz.— Yten se le reciben en quenta quatro mil y nuebecientos y treynta mrs. que gasto en adobar la cruz y echarle plata y oro, y de adobar el ynçensaryo y crismeras, de lo qual mostro carta de pago.

Madera para los escalones.— Recibensele en quenta mil y quinientos y ochenta y quatro mrs que gasto en madera para los pasos de la escalera de la tribuna. Mostro carta de pago; quedo rubricada.

Ladrillo.— Recibensele en quenta mil y ochocientos y setenta mrs. de mil ladrillos y de traellos para la dha iglesia. Mostro cartas de pago; quedan rubricadas.

Organo.— Recibensele en quenta diez y seis reales y medio que llevo un maestro por adereçar el organo. Mostro carta de pago.

Traça de la escalera.— Ansimismo se le reciben en quenta trescientos y setenta y quatro mrs. que dio al maestro que vino a traçar la obra de la escalera dos beçes.

**Doc. 7:** *Carta de pago y finiquito de Martín de Mújica a Juan Sanz, mayordomo de la parroquia de Camarma de Esteruelas, en 10 de abril de 1580.*

Archivo Parroquial de Camarma de Esteruelas, Documentos sueltos, leg. s.n..

Cuenta con Moxica.

Digo yo, Martín de Moxica, cantero, que recibí de Juan Sanz, mayordomo de la yglesia de Camarma de Esteruelas, ocho mil y ciento y doce mrs., con los cuales me acavo de pagar lo que se me debía a cuenta de la dicha yglesia, de la obra que hice en ella de cantería, así de unos arcos de la tribuna, como de una ventana que se hizo en la dicha tribuna.

E porque recibí esto y todo lo demás que en esta cuenta se contiene, con que me doi por contento y pagado de todas las obras que asta la fecha desta tengo echas en esta yglesia de Camarma de Esteruelas, di esta firmada de mi nombre en presencia de don Juan de Ayala, cura propio de esta villa, de Juan Sanz, mayordomo de la dicha yglesia, y de Alonso de Montoro, sacristan de ella, y que fue fecha a diez de abril del año del Señor de ochenta años.

Juan Ayala.—Juan Sanz.—Martín de Muxica (firmas y rúbricas).



Fig. 1.—Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid).  
Vista exterior general.

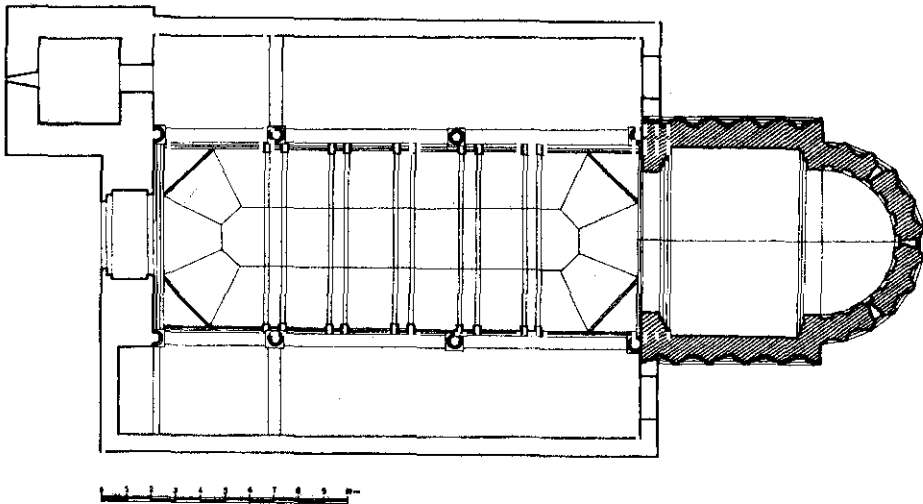


Fig. 2.—Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid).  
Planta (según M. C. Abad).



Fig. 3.—Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid). Interior. Nave central y presbiterio.



Fig. 4.—Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid). Interior. Naves y tribuna.

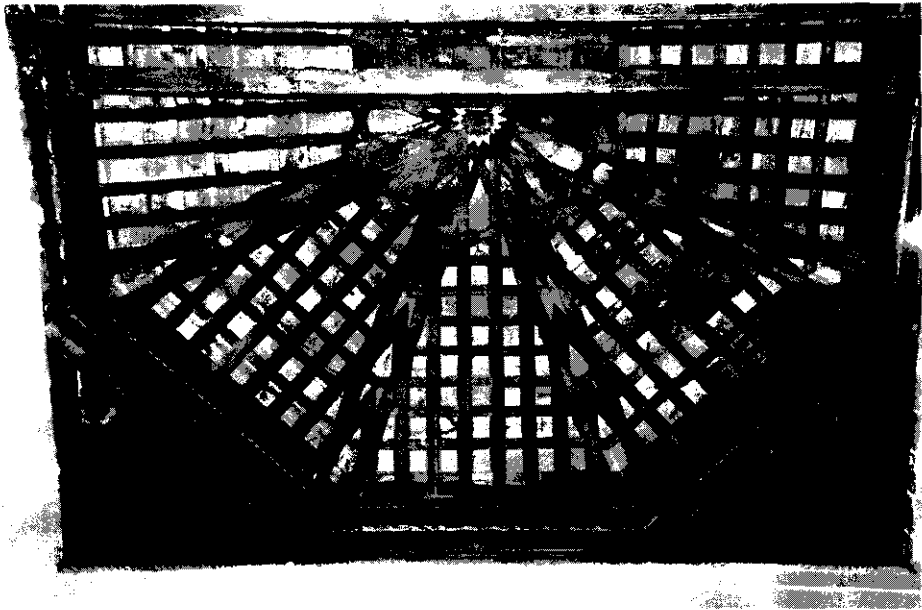


Fig. 5.—Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid). Armadura de la nave central. Detalle del ochavo oriental y casetones

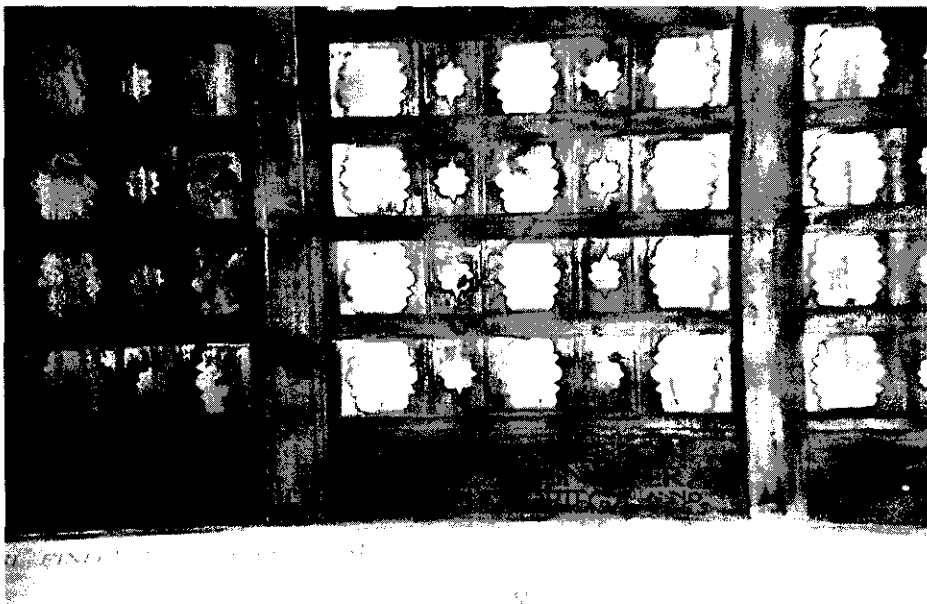


Fig. 6.—Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid). Armadura sobre nave lateral derecha. Detalle e inscripción.



Fig. 7.—Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid). Detalle del casetón oriental izquierdo.



Fig. 8.—Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid). Detalle del casetón oriental derecho.



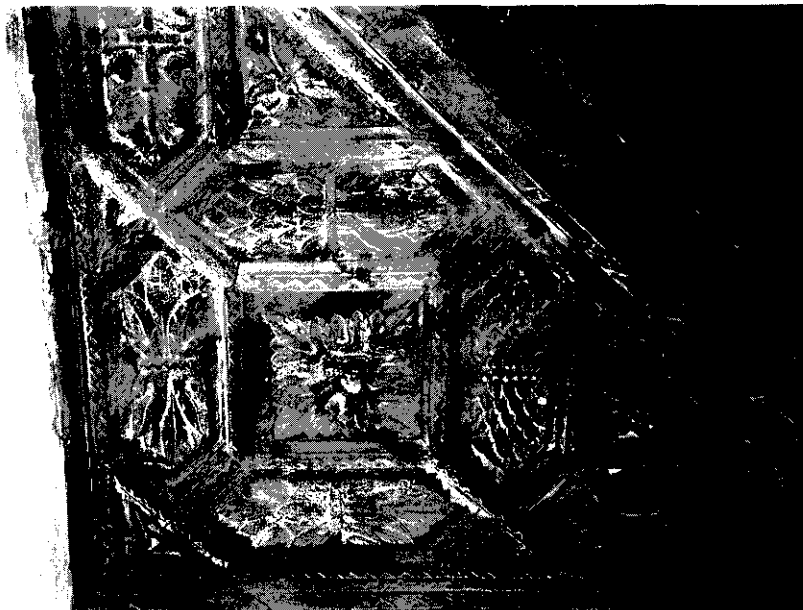


Fig. 9.—Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid).  
Detalle del casetón occidental izquierdo.



Fig. 10.—Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid).  
Detalle de canes, tirantes y arrocabe.



Fig. 11.— Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid).  
Alfarje de la tribuna.



Fig. 12.— Iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid).  
Alfarje de la tribuna. Detalle de jácenas, solera y ménsula.

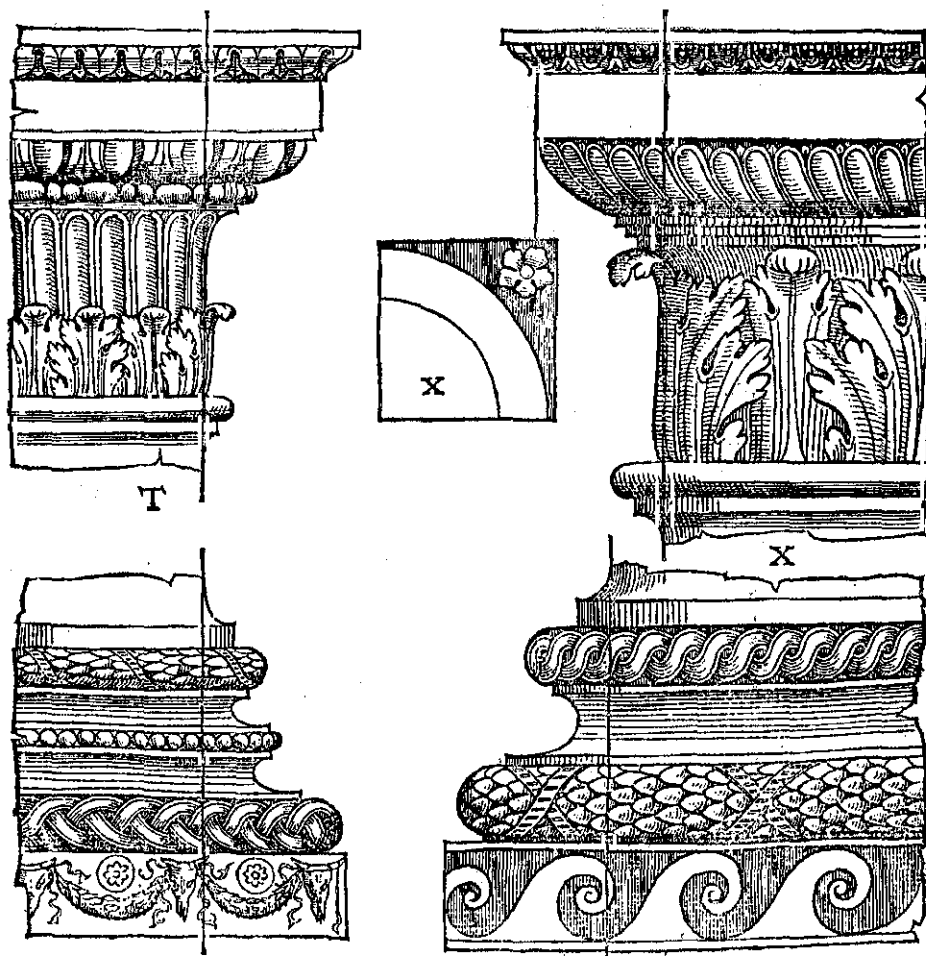


Fig. 13.—*Libro Cuarto de la Arquitectura* de Sebastiano Serlio.  
Traducción de Francisco de Villalpando, Toledo, 1552. fol. LXIIIv: basas  
y capiteles de la orden compuesta.

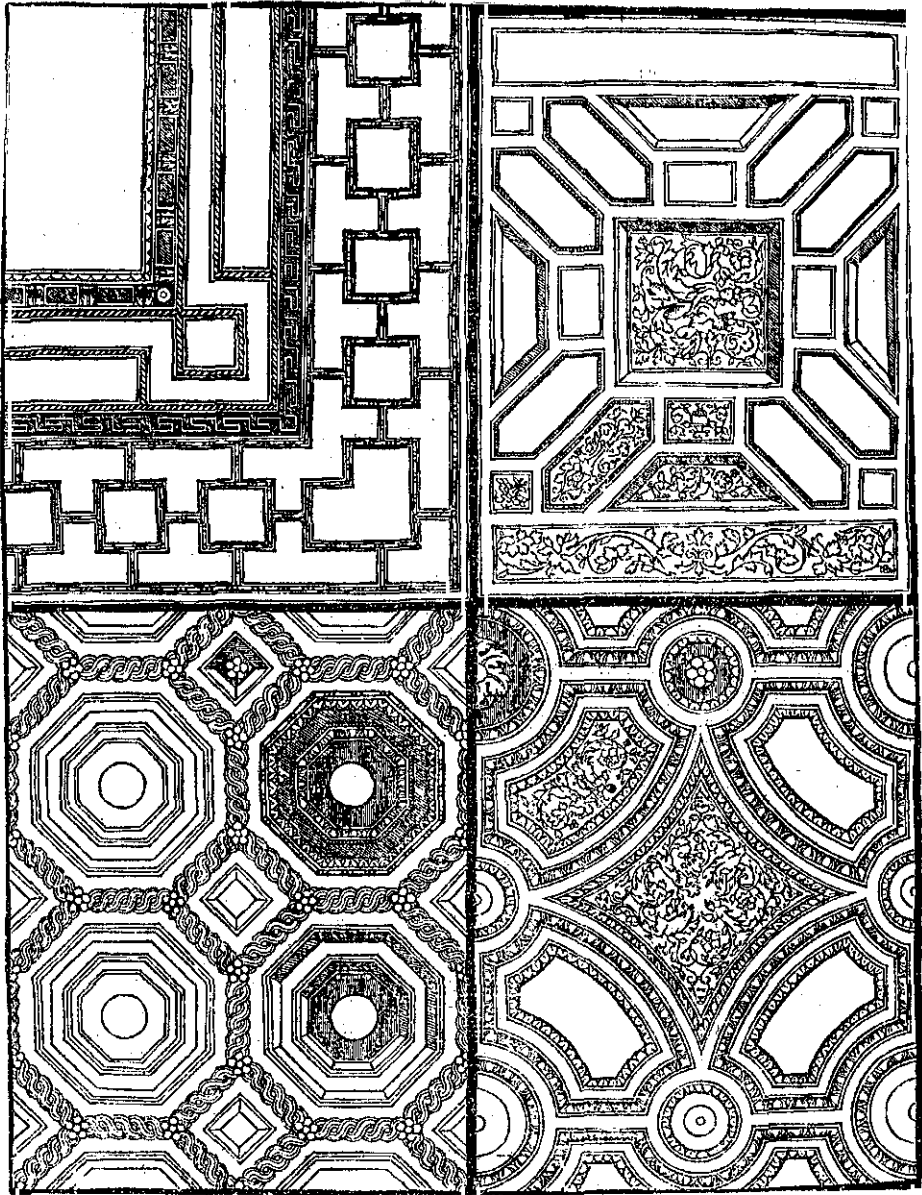


Fig. 14.—*Libro Cuarto de la Arquitectura* de Sebastiano Serlio.  
Traducción de Francisco de Villalpando, Toledo, 1552. fol. LXXVv: modelos  
de artesonados de la orden compuesta.