

Algunas percepciones cristianas de la alteridad artística en el medioevo peninsular

Some Christian perceptions of artistic otherness in the Iberian Peninsula in the Middle Ages

Díez Jorge, M^a Elena *

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 1998.

Fecha de aceptación por la revista: febrero de 1999.

C.D.U.: 7(04)

BIBLID [0210-962-X(1999); 30; 29-47]

RESUMEN

En este trabajo se estudian algunas de las percepciones cristianas hacia judíos y musulmanes, centrándonos por un lado en la representación que de estos grupos se refleja en algunas obras de arte bajo mecenazgo cristiano así como en la valoración que sobre sus manifestaciones artísticas se encuentra en crónicas y fuentes cristianas. El contexto cronológico viene delimitado principalmente por los márgenes de la Baja Edad Media y la transición hacia la modernidad.

Palabras claves: Alteridad artística; Estereotipos; Diferencias culturales; Cristianos; Judíos; Musulmanes.

Periodo: Siglos 14, 15 y 16.

ABSTRACT

The paper studies Christian perceptions of Jews and Moslems, as reflected in the representation of these social and religious groups in some works of art created for Christian patrons. We also review the discussion of Jewish and Moslem works of art in Christian chronicles and sources. The time-span is that of the Lower Middle Ages up to the transition to the Modern Age.

Key words: Artistic Otherness; Stereotypes; Cultural Differences; Christians; Jews; Moslems.

Period: 14th, 15th, 16th centuries.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de estas páginas es hacer un breve análisis acerca de la creación de estereotipos que habitualmente tiene lugar en la confluencia de culturas o ante el contacto con tradiciones diversas a la propia. El reconocimiento de un grupo, de los valores sociales que lo configuran y el rol que ocupa dentro de un espacio, vienen generalmente establecidos a raíz de la comparación con otros grupos y tradiciones. Partiendo de este punto, y específicamente desde la perspectiva cristiana, nos interesa estudiar qué aspectos se destacaron durante

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

el medioevo peninsular sobre los judíos y los musulmanes; nos interrogamos por la aportación o contribución de estos estereotipos a la aproximación de las diferencias culturales existentes o, por contra, al aumento de ellas al rechazar e infravalorar otras cosmovisiones posibles del entorno.

El análisis aquí presentado se ha delimitado a las características atribuidas artísticamente a los grupos o minorías que viven bajo poder hegemónico cristiano. En el estudio que ofrecemos hay que mencionar una limitación cronológica ya que el número de fuentes escritas es significativamente mayor desde el siglo XIV, a lo que hay que unir que en las fuentes anteriores no es fácil encontrar anotaciones o referencias artísticas, quizás más habituales del período en el que dominarían los «gustos burgueses» sobre los más puramente feudales y que José Luis Romero iniciara a partir del XIV¹. Por tanto, las hipótesis que ofrecemos sobre la alteridad se centran principalmente en el fin de la Baja Edad Media y los inicios de la modernidad. Junto a estas delimitaciones también hay que indicar que sólo hacemos referencia a las actitudes y estereotipos que provienen de fuentes cristianas hacia otras agrupaciones socio-religiosas. Sin embargo, un análisis más completo debería incluir el estudio desde la perspectiva islámica y judía de las percepciones que éstos grupos tienen hacia los cristianos, siempre con el ánimo de ahondar en aquéllos mecanismos que pudieron favorecer o bien endurecer una posible convivencia pluriconfesional.



1.—Miniatura del *Vidal Mayor*. Disposición 135: «*De fide instrumentorum*», fol. 114 r.

Así pues, siendo nuestro interés prioritario el análisis de los espacios y estructuras sociales de convivencia, tendremos que tener en cuenta para su mayor aproximación la combinación de aspectos positivos y negativos destacados del *alter*. Para ello nos adentramos en dos campos de estudio cuya futura profundización podría desvelar algunas de esas instancias que favorecieron o recrudescieron la convivencia: por un lado, la representación que de las minorías se realiza en algunas obras cristianas, por otro, la valoración que se aprecia en crónicas y fuentes documentales cristianas sobre las manifestaciones artísticas de otros grupos religiosos. En ambos casos, partimos del supuesto de que la creación de estereotipos no implica por sí misma un valor negativo. Los estereotipos son juicios categóricos que se gestan en la interacción social de unos grupos con otros, en ocasiones con el fin de definirse así mismos. Frente a ellos, los prejuicios sí implican juicios con valor negativo hacia el exogrupo². En los espacios multiculturales, la formación de estereotipos entre los diferentes grupos conforman un aspecto esencial que encierra el reconocimiento y/o rechazo de la diversidad. Estos estereotipos tienen una función importante dentro del proceso de socialización y de cohesión del grupo, pero también encierran rasgos de violencia al manifestarse como juicios categóricos con valores negativos hacia el exogrupo. Unos y otros configuran los mecanismos de conocimiento en un contexto multicultural. Por tanto, del mismo modo que citamos algunos de los aspectos negativos o más inquietantes para las autoridades cristianas, también señalamos el reconocimiento positivo y creativo de otras tradiciones culturales diferentes a la cristiana.



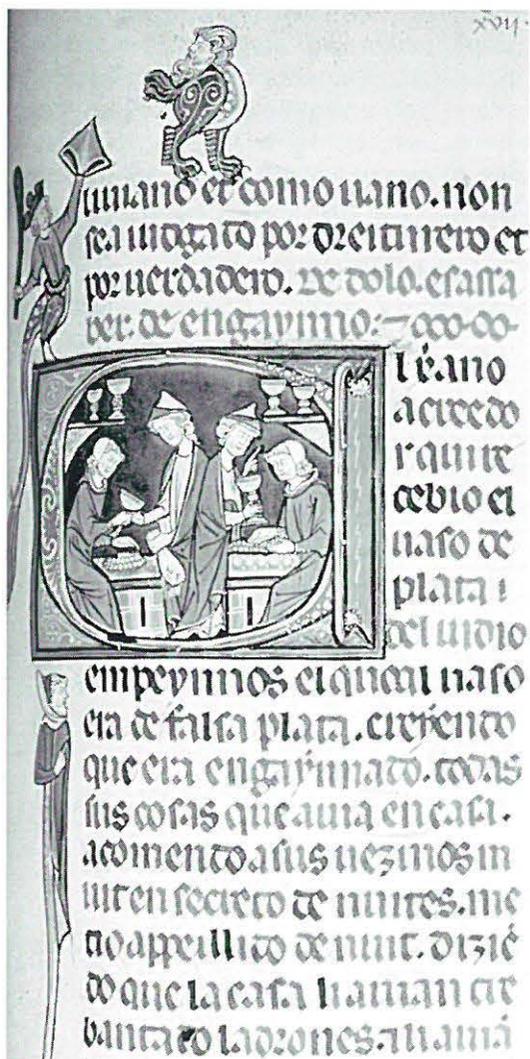
2.—Miniatura del *Vidal Mayor*. Disposición 231: «*De usuris*», fol. 175 vto.

2. CARACTERIZACIÓN FIGURATIVA DE JUDÍOS Y MUSULMANES EN ALGUNAS OBRAS CRISTIANAS

La presencia de la «alteridad» se recoge tanto en las fuentes escritas judías e islámicas como en las cristianas, apreciándose algunas peculiaridades, virtudes y prejuicios que se aplican no sólo desde el análisis de los individuos sino también de sus manifestaciones culturales. A través de estas percepciones obtenemos interesantes reflexiones en torno a la

comprensión y dimensión de la multiculturalidad. La presencia de diversas tradiciones y costumbres entre la población medieval, y que se vislumbra en las descripciones hechas sobre las ciudades así como en fueros y ordenanzas municipales, encuentra en el ámbito artístico una de sus más claras manifestaciones. A través del arte se señalan algunas características que se perciben y se quieren comunicar como propias de la alteridad. Las minorías son caracterizadas en las figuraciones que a lo largo de la «Reconquista» cubren armaduras y muros de los edificios cristianos así como en las páginas de los códices a través de las miniaturas que los ilustran.

En las miniaturas que decoran la compilación del siglo XIII de los fueros aragoneses, el *Vidal Mayor*, encontramos la representación de judíos y moros³. Los judíos aparecen generalmente caracterizados con barba y con bonete triangular, diferenciándose así de los cristianos que con frecuencias aparecen sin barba y con gorros o cofias planos. Figurativamente, los judíos aparecen con ciertos atributos que en última instancia hacen referencia a la usura —piezas de valor como monedas, cálices y copones—, representándose en negocios o tratos con los cristianos⁴. En otras miniaturas del mismo códice también aparecen dedicados a la venta de tejidos y piezas de orfebrería⁵. Los judíos son asociados y representados en este caso con la usura y comercio. No está de más recordar que estas actividades fueron simbolizadas a lo largo del medioevo peninsular con el de-



3.—Miniatura del *Vidal Mayor*. Disposición 235: «De dolo», fol. 180 r.

monio y el infierno⁶. En el caso de los musulmanes, las miniaturas del *Vidal Mayor* nos ofrecen a unos hombres con piel muy oscura y el pelo rizado. Dos motivos llaman la atención para ser representados: el bautismo para su conversión y los fugitivos⁷. Ambas miniaturas nos transmiten dos de las mayores preocupaciones que los poderes cristianos, especialmente las monarquías y determinados sectores eclesiásticos, tuvieron con la minoría musulmana: conseguir atraerlos a la Cristiandad así como evitar su huída tanto a tierra de al-Andalus como a las tierras de otros nobles e infanzones, siempre con el fin de mantenerlos bajo el poder y vasallaje de las monarquías cristianas.

Estas miniaturas ilustran un manuscrito jurídico como es el fuero, instrumento regulador de las relaciones sociales. Por tanto, nos ofrece aquéllos aspectos que para las autoridades cristianas creaban más fricciones. Entre las diferentes disposiciones normativas se regulan aquéllas situaciones generadas por la convivencia o proximidad de otras minorías religiosas dentro del organigrama político y social cristianos. Figurativamente, las diferencias culturales y étnicas son marcadas con rasgos distintivos como la barba, el tono de piel o la vestimenta. Con pocos objetos se consiguen traducir visualmente las mayores preocupaciones que implicaban socialmente las minorías religiosas.

Esta representación de judíos y musulmanes difiere de las proyecciones artísticas en otros espacios. Frente a las miniaturas, el tema predilecto en las pinturas de muros y techumbres de edificios cristianos a la hora de representar a las minorías es la controversia religiosa entre las religiones del Libro. En el caso peninsular no conocemos casos de grandes programas o figuraciones cristianas sobre los judíos. La representación más frecuente en el arte europeo medieval es la contraposición entre la Iglesia y la Sinagoga, esta última simbolizada mediante una mujer vendada; es la expresión del Judaísmo ciego ante luz verdadera del Cristianismo⁸. Sin embargo, sí es habitual encontrar cristianos y musulmanes enfrentados, defendiendo los primeros la verdad cristiana frente a los infieles musulmanes; nuevamente la Cristiandad se presenta como la única verdad posible. En el XIV encontramos algunos interesantes ejemplos en edificios religiosos. En la techumbre de la Catedral de Teruel, en el alicer del tramo cuarto izquierdo empezando por la cabecera, aparece la lucha entre caballeros⁹. Son cuatro parejas de caballeros luchando. A excepción de una de ellas, todos las demás representan un combate entre cristianos a tenor de los escudos y símbolos que llevan. En la pareja restante se escenifica la lucha entre un caballero cristiano y uno musulmán. El caballero musulmán, curiosamente el único que aparece derrotado en este friso, es figurado como los cristianos con caballo y malla, si bien tiene ciertos atributos que lo distinguen rápidamente como son el tono de piel más oscuro, la estrella de cinco puntas que lleva en el casco, escudo y gualdrapa así como el característico sable que cae hacia el suelo. El sable curvo y el escudo circular frente a la espada recta o lanza y el escudo rectangular terminado en punta, son diferencias en la indumentaria caballerescas para representar a unos y a otros¹⁰. Algunas de las pinturas del XIV de la Iglesia del Castillo de los Calatravos en Alcañiz también representan la lucha entre cristianos y musulmanes, aunque en este caso se trata de dos ejércitos organizados y no de combates individuales¹¹. Nuevamente se distingue a los musulmanes de los cristianos; los primeros aparecen con barba, entre ellos algunos con la piel más oscura, montando a la jineta y con escudos con el símbolo de la mano de Fátima. Vestidos como caballeros, pero sin representar escénicamente

una lucha, aparecen en el alicer de la armadura de la Capilla del Corpus Christi de la Iglesia de San Justo y Pastor en Toledo, restaurada hace pocos años¹². En su alicer alternan caballeros cristianos con caballeros musulmanes; no se representa una lucha sino que se disponen a modo procesional. Los musulmanes aparecen con barba y turbante y el distintivo de la estrella de cinco puntas en el escudo circular.

Por tanto, nos encontramos con una caracterización visual con el fin de distinguir y reconocer peculiaridades de otras tradiciones. El hecho de representar a estas minorías distintivamente nos indica una estereotipización que a través de símbolos se hace necesaria resumir para reconocer al *alter*, aunque probablemente en la realidad las diferencias fueran menos notorias. Esta distinción entre cristianos y musulmanes también se lleva a cabo en obras bajo mecenazgo islámico, como las conocidas pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra en las que dentro de un ambiente cortesano se acentúa en la vestimenta y rasgos físicos las diferencias entre los caballeros cristianos y los musulmanes. Pero más allá de esta tipificación se trasluce en estas obras otra reflexión: la percepción de las alteridades que en un código se puede hacer a la que se lleva a cabo en edificios públicos varía sensiblemente en el caso de las obras cristianas, desde los problemas que genera la convivencia en el primer caso a la exaltación de la lucha contra el infiel en el segundo; son dos realidades que forman parte de un mismo proceso histórico y social como es el contacto de diversas tradiciones culturales y religiosas en un mismo contexto geopolítico.



4.—Miniatura del *Vidal Mayor*. Disposición 336: «*De iudeis et sarracenis*», fol. 243 vto.

3. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS ASOCIADAS POR LOS CRISTIANOS AL «ALTER»

El estudio de las representaciones figurativas de las minorías nos revelaría algunos puntos interesantes no sólo sobre la comprensión hacia ellas sino principalmente sobre las dificultades y mediaciones para la convivencia. Junto a ello, el análisis sobre las percepciones del arte sefardí e hispanomusulmán desde la perspectiva cristiana nos ayuda a desgranar aquellas facetas y expresiones de la alteridad que resultaban más extrañas así como las que despertaban mayor distancia y prejuicio o, por contra, una mayor identificación. Generalmente se van a destacar aquellas sensaciones y manifestaciones que diferencian unas tradiciones de otras, proceso necesario para la cognición social entre grupos y para el autoreconocimiento. Este reconocimiento del otro y la autodefinition a través de las diferencias no debería implicar el olvido de los aspectos comunes, difíciles de encontrar en las fuentes de la época.

Aunque nuestro interés se centra principalmente en la creación de estereotipos desde la perspectiva cristiana hacia las minorías judía y musulmana, sin embargo, las páginas siguientes inciden en ésta última ya que es difícil encontrar en las fuentes escritas cristianas formas artísticas asociadas a los judíos. Ante esta ausencia sobre el arte judío peninsular caben varias hipótesis: que el arte de los judíos fuera más desconocido tanto por un carácter endogrupal de éstos como por despertar menor interés en los cristianos, o bien que el arte de los judíos presentara una estética difícilmente discernible a primera vista de la estética islámica de al-Andalus. Sea como fuere, la ausencia de alusiones nos muestra cierto desinterés o distanciamiento hacia las formas culturales de los judíos, en mayor medida al



5.—Miniatura del *Vidal Mayor*. Disposición 335: «*De iudeis et sarracenis baptizandis*», fol. 242 vto.

compararlas con las múltiples referencias hacia el arte islámico peninsular. Pero las mismas fuentes judías nos reflejan cierta despreocupación por las expresiones artísticas, tanto propias como de otros grupos. Las alusiones que hemos encontrado tienen como referente ideal el templo de Jerusalén, describiéndose como modelo y canon artístico. La construcción del majestuoso templo se atribuye en las fuentes judías a *tirios, sidonios, gabalenos* —que se encargaron de las esculturas y tallas—, los *agarenos* —encargados del acarreo de materiales—, y los judíos —constructores y capataces—¹³. La descripción se recrea en la función de cada estancia, recogiendo mínimamente algunos principios bien conocidos como la división del espacio para mujeres y hombres¹⁴, o la limitación a la creación de imágenes: «*todas las figuras están grabadas en oro porque no pueden, según su Ley, realizar ninguna figura e relieve, salvo los querubines*»¹⁵. Aunque estas palabras se pongan en la obra hebrea en boca de un cristiano, el hecho de que el autor, Selomoh Ibn Verga, no aluda ninguna objeción a ellas nos puede confirmar que probablemente así mismo lo sentía el sefardí.

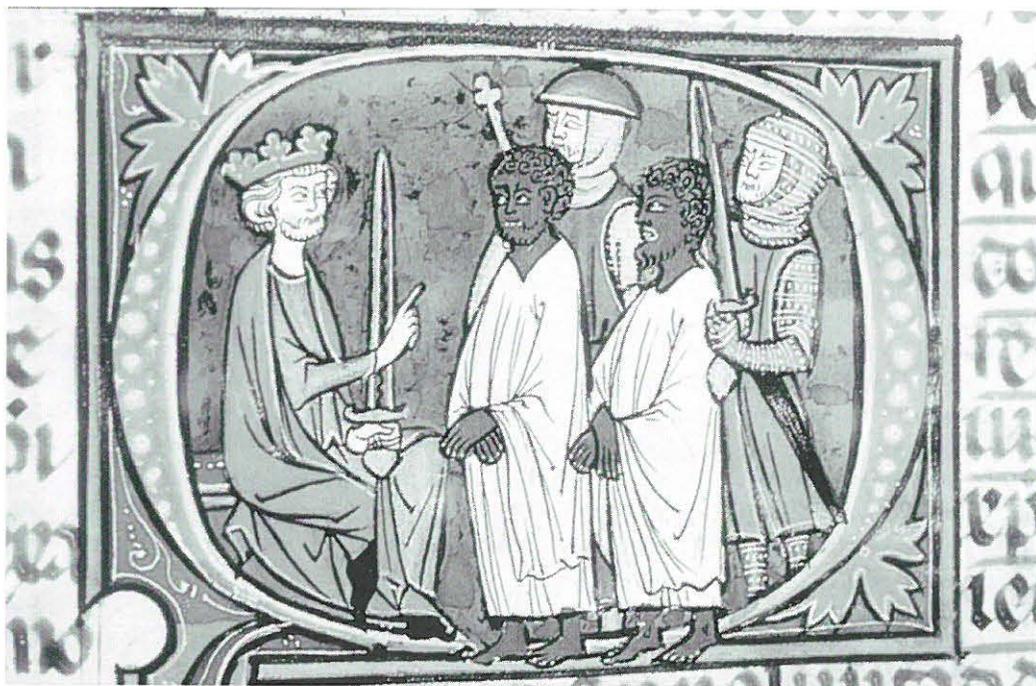
Frente a las escasas referencias sobre el arte de los judíos, es más frecuente encontrar en las fuentes de la época alusiones a formas artísticas atribuidas a los musulmanes de al-Andalus, tanto por parte de cristianos como por musulmanes foráneos, encontrando en el arte y cultura «hispanomusulmanes» ciertas peculiaridades¹⁶.

Indagando sobre las atribuciones de las armaduras o techumbres descubrimos que en las fuentes árabes medievales que describen palacios y mezquitas del mundo del Islam generalmente se mencionan las cúpulas o bóvedas doradas, sin hacerse matizaciones más precisas acerca de si pudieran tratarse de techos de madera, de estuco o de otro material. En otros casos se recogen algunas manifestaciones de techumbres aunque sin hacer descripciones precisas, como la que hace el geógrafo del siglo XIII al-Qazwīnī de la mezquita de la cúpula de la Roca: «*En el techo de la mezquita hay cuatro mil piezas de madera, recubiertas de cuarenta mil piezas de plomo*»¹⁷. Es poco frecuente que se recojan los trabajos de techumbres. Sin embargo, y frente a esta ausencia, en las fuentes árabes de al-Andalus sí encontramos algunos datos sobre el trabajo de la madera¹⁸: Ibn al-Jaṭīb señala de la Alhambra que «*sus edificios no son sólidos y la madera y la cal que se usan en la construcción resultan carísimos*»¹⁹; Ibn al-Yayyab es más preciso al destacar el resultado decorativo de las techumbres al hacer referencia a la Torre de la Cautiva: «*es un palacio en el cual el esplendor está repartido entre su techo, su suelo y sus cuatro paredes, en el estuco y en los azulejos hay maravillas, pero las labradas maderas de su techo son aún más extraordinarias*»²⁰.

Los personajes occidentales, tanto indígenas como foráneos a los reinos hispánicos cristianos, acentúan como peculiaridad artística de los musulmanes de al-Andalus las techumbres de sus edificios, refiriéndose principalmente al esplendor de su policromía dorada. A lo largo del proceso de la «Reconquista» se destacan las techumbres de los edificios de algunas ciudades andaluzas conquistadas. En la entrada a Córdoba se describe: «*están en pie las murallas, la sublime altura de los muros está decorada con excelsas torres, las casas resplandecen de dorados artesonados [domus auratis laquearibus splendent]²¹, las plazas de la ciudad dispuestas en orden están abiertas a los presentes, pero con ser tanta la gloria de la ciudad, son pocos los que quieren permanecer allí*»²². Estas techumbres

doradas mencionadas en edificios islámicos de la Península seguirán siendo destacadas en las fuentes escritas tras el fin de la «Reconquista». En el viaje de 1494 de Münzer, éste resaltaré las armaduras tanto en edificios de ciudades recientemente conquistadas —al describir la Alhambra recoge que «*todos los palacios y estancias, en la parte de arriba, tienen artesonados y techumbres tan soberbias, fabricadas con oro, lapislázuli, marfil y ciprés, de tan variadas maneras, que no se puede ni escribir ni contar*»²³— como en edificios de origen islámico que desde siglos pertenecen al patrimonio regio cristiano y que han sufrido importantes transformaciones, caso de la Aljafería de Zaragoza²⁴. Anotemos pues que no es difícil encontrar que la policromía y decoración de las armaduras se destaquen como rasgos del arte «hispanomusulmán»²⁵. Entre otras de las formas decorativas atribuidas a los musulmanes para sus edificios regios se destaca el revestimiento de mármol en los interiores arquitectónicos de construcciones como los Alcázares sevillanos o la Alhambra²⁶. El empleo del mármol quizás sea una de las características que llame más la atención al occidental: «*este alcázar [se refiere al de Sevilla] es enorme, y no menor que la fortaleza de la Alhambra de Granada. Está construido en el mismo estilo, con sus patios, estancias, aposentos y conducciones de agua, decorado con oro, marfil y mármoles, aunque sus losas no sean tan grandes*»²⁷. El uso del mármol sobrecoge por su abundancia —«*vimos allí palacios incontables, enlosados con blanquísimo mármol, bellísimos jardines [...] con estanques y lechos de mármol en los lados; [...] en cada palacio, muchas pilas de blanquísimo mármol*»²⁸— pero también por su disposición en el suelo y no en las paredes²⁹.

Techumbres y mármoles conjuntamente son algunos de los aspectos más resaltados por los cristianos para los edificios islámicos de al-Andalus. Nos llama la atención que el trabajo de yesería apenas sea destacado en las fuentes cristianas, resultando más atrayente para los musulmanes foráneos a la Península. En la mitad del siglo XV, el viajero °Abd al-Bāsit destaca de la Alhambra la «*decoración de yeso esculpido tal que no somos capaces ahora de describirla ni representarla*»³⁰. Junto a estas expresiones artísticas, otros aspectos estéticos son asociados y destacados de los musulmanes. Entre ellos hay que mencionar los resultados conseguidos a través de los jardines así como la perfección en los edificios y construcciones para el almacenamiento y distribución del agua. El ingenio de los musulmanes en las construcciones de arquitecturas para el aprovechamiento del agua es una nota recogida habitualmente en las fuentes cristianas de la época³¹. Por otro lado, quizás la organización urbanística de las ciudades andalusíes sea uno de los aspectos que produjo un mayor rechazo, principalmente a partir del XVI, ya que anteriormente lo habitual era su mantenimiento. Es precisamente este mantenimiento el que conlleva que aún sea percibido por los hombres del XVI. Las fuentes recogerán el sentimiento y necesidad de un cambio en el reutilizado urbanismo islámico encaminándose hacia la nueva concepción renacentista. En la obra del XVI de Pedro Alcocer el autor recoge una interesante descripción sobre Toledo: «*y estos que ansi venian, ocupavan lo que hallavan vazio, edificando sobre lo caydo y saliendo en unas partes, y entrando en otras, y estrechando las calles, conforme a su costumbre barbara y impolida, a la manera que oy se vee en las villas y cibdades que ellos posseyeron, que todos sus edificios eran pequeños, y sus calles angostas, y sus casas estrechas, y muy aparejadas a ruyna, por ser mal cimentadas, y peor edificadas: y esto se ha visto en esta cibdad en las casas antiguas, que se han labrado en nuestros tiempos en*

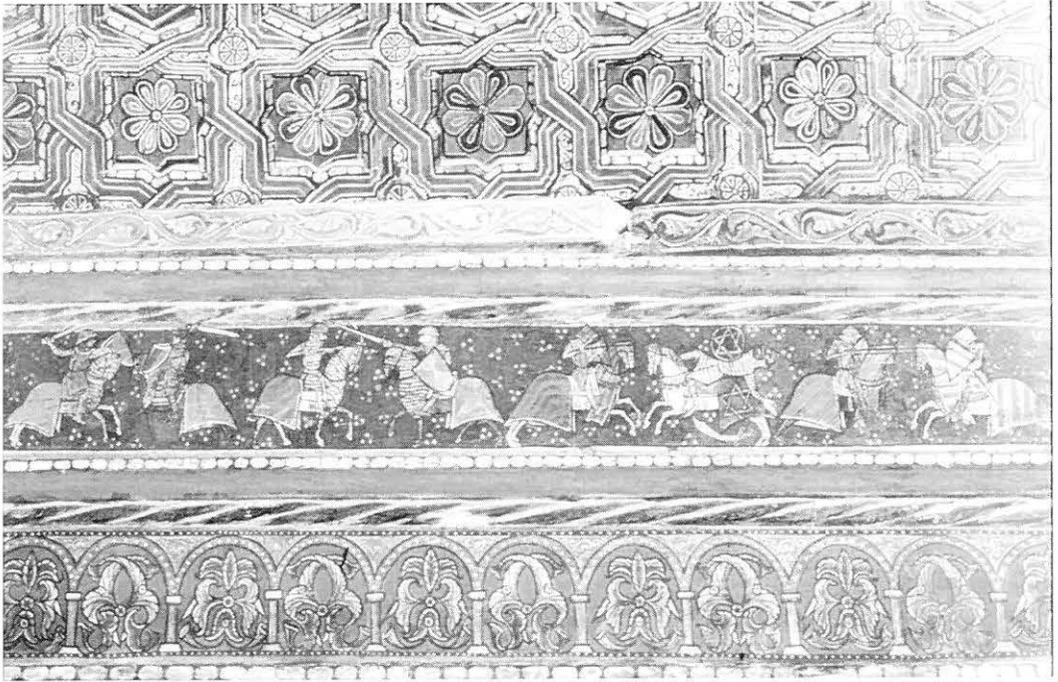


6.—Miniatura del *Vidal Mayor*. Disposición 340: «*De sarracenis fugitivis*», fol. 244 r.

ella [...] y aun nos lo demuestra la orden y forma de sus calles cortas y estrechas, y menos llanas que podrian ser, y con mill bueltas y torceduras y salidas y entradas sin orden ni forma: que aunque la fortalecen, no la adornan ni hermocean aunque de cada dia se van mejorando, y reformando, y haziendo mejores»³².

Estas expresiones artísticas asociadas y destacadas de los musulmanes de al-Andalus nos indican que se tenía presente la existencia de una consolidada alteridad artística. ¿Encuentran estas atribuciones un concepto con el que culturalmente las definan los cristianos? Los elementos estéticos que se asocian a los musulmanes, centrados principalmente en la ornamentación, se identifican como trabajos propios de ellos, como «*sus labores*», distinguiéndose cuando parecidos resultados estéticos no son empleadas por ellos, agrupándose entonces bajo el concepto de morisco. Determinadas soluciones artísticas se asocian y recogen no con el término de islámico o musulmán sino con el de morisco. Así se mantendrá en el XVI, apreciándose tanto en la nominación de algunas manufacturas artesanales recogidas en las Ordenanzas municipales cristianas como en los contratos³³. Al término de morisco, que documentamos principalmente desde el XIV y a lo largo del XV y XVI, se agrega a finales del XVI la idea de trabajos «*a lo mosayco*», destacando con este último adjetivo los trabajos de taracea, ya sea con vidrio, cerámica o madera³⁴.

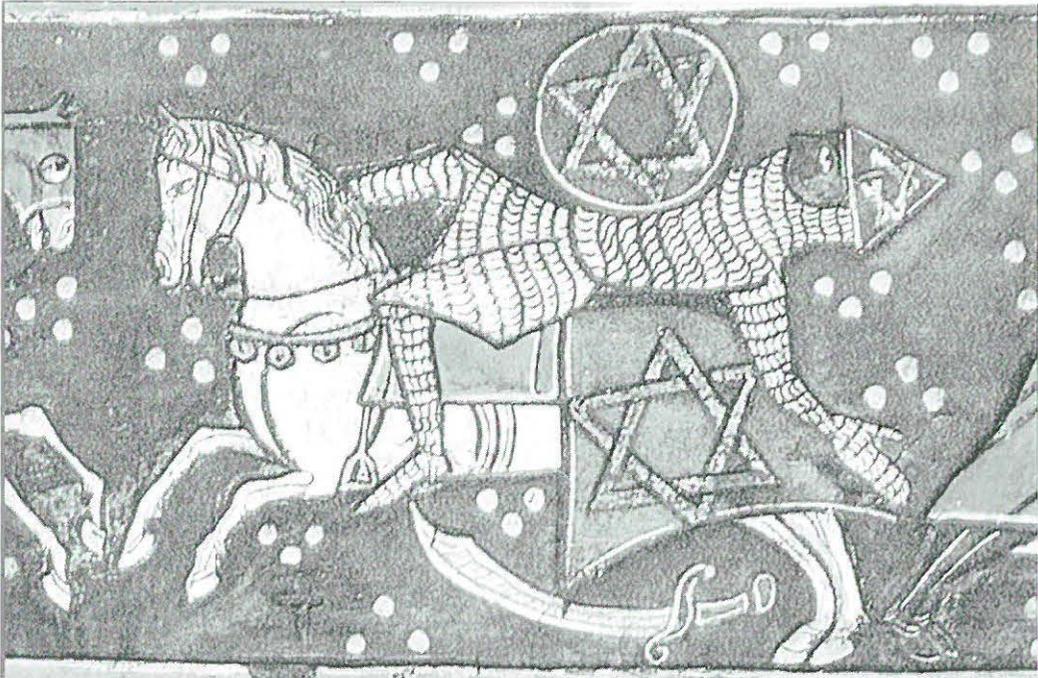
Lejos de reducirse a una denominación artística y social tras las conversiones forzosas, como se plantea en la clasificación estilística de la investigación actual, el adjetivo morisco



7.—Escena de combates entre cristianos y musulmanes. Detalle de la techumbre de la Catedral de Teruel. Sección cuarta e izquierda empezando por la cabecera.

es empleado con anterioridad³⁵. A fines del XIV aparece en algunos documentos el término morisco aunque de manera esporádica. En 1389 se documenta un contrato entre Salomón Asayuel, judío de Zaragoza, e Ybrahim Bellito, constructor musulmán, en el que se encarga a éste último que «*la cubierta del palacio et del perge de yuso las lomeras et los cabeçales sian obras moriscas et perfiladas con tinta vermella et prieta*»³⁶. Del mismo modo, no es difícil encontrar en las crónicas de la época la descripción de paños y vestimentas bajo la calificación de «*a la morisca*». En la crónica del Condestable Lucas Iranzo, redactada en los años sesenta del siglo XV, encontramos este adjetivo asociado principalmente con los tejidos y vestimentas. En multitud de ocasiones se recoge el gusto del Condestable y sus allegados por la apreciada vestimenta morisca³⁷. Sin embargo, para la decoración de los interiores de su palacio llevada a cabo por el repostero así como para los palcos de las calles se preferían los paños y alfombras «franceses»³⁸. Se distingue pues entre una estética «morisca» y una estética «francesa»; en otros documentos hallamos mayor especificidad encontrándonos además de estas dos formas de percibir ciertos resultados estéticos otras como la manera «alemana» o la «romana»³⁹.

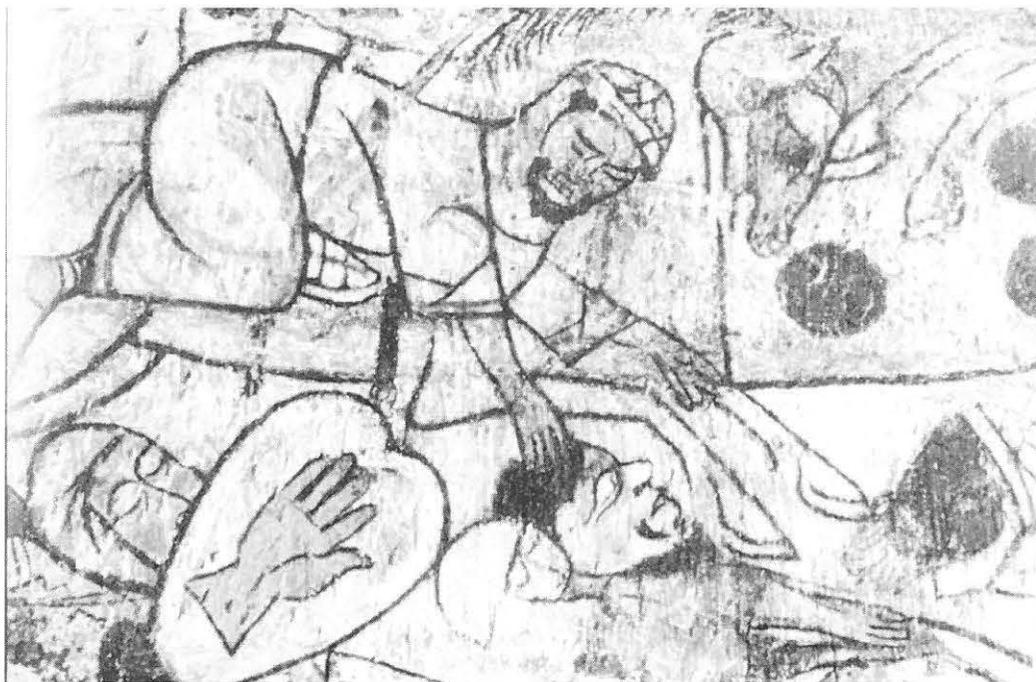
El término morisco debía ser el más habitual a lo largo del XV y XVI. ¿Podemos asociarlo con la nominación de *arte nuevo*? En el examen para el oficio de la obra prima de albañilería de las ordenanzas de Granada se exige saber realizar un «*lazo de diez y seis y ocho del arte nuevo*», entendiéndose con esta denominación los trabajos de lacería. Hasta



8.—Detalle de un caballero musulmán de la citada sección de la techumbre de la Catedral de Teruel.

el momento no hemos encontrado la idea de *arte nuevo* en ninguna crónica ni fuente literaria de la época sino que parece emplearse principalmente en ámbitos gremiales y a partir del XVI. El alcance del término morisco parece ser más amplio que el de arte nuevo, englobando el primero unos resultados estéticos más amplios obtenidos en las diversas tipologías de muebles, armaduras y tejidos; la denominación de arte nuevo es utilizada exclusivamente para denominar al trabajo de lacería. Con estos escasos datos es difícil obtener alguna reflexión aproximada en torno a estas denominaciones: ¿arte nuevo como arte de los nuevamente convertidos?, ¿como un arte renovador?, ¿o simplemente para distinguirlo de las «antiguas» formas clásicas que se estaban introduciendo? Manteniendo con cautela la posibilidad de un sentido a esta denominación, lo que es más obvio es que hay una clara y permanente distinción entre diversas maneras artísticas entre las que se encuentra la morisca⁴⁰.

Por tanto, si por un lado nos encontramos con la atribución por parte de los cristianos de determinadas expresiones artísticas a los musulmanes, sin embargo, esta formas no son denominadas como moriscas sino como formas propias de ellos, produciéndose una diferenciación entre lo propiamente artístico de los musulmanes y la «*maniera*» morisca transculturizada por los cristianos.



9.—Detalle de las pinturas de la Iglesia del Castillo de los Calatravos en Alcañiz.

4. VALORACIÓN CRISTIANA DE LA ALTERIDAD ARTÍSTICA

El interés que despiertan los edificios islámicos de al-Andalus así como la posible transculturación de técnicas y resultados artísticos de clara raigambre hispanomusulmana englobados bajo el término de morisco, no hace más que reflejar la aceptación y admiración por algunas de las expresiones artísticas del «alter». Este es un punto a tener muy presente ya que la aceptación pasa por el reconocimiento de la reutilización del legado islámico. Este reconocimiento no se encubre en las crónicas de la época. Es habitual encontrarnos con la descripción de la consagración de las mezquitas en iglesias aceptando que son reutilizadas pero bajo una nueva advocación, tanto en ciudades recientemente conquistadas como en aquéllas ya conquistadas de tiempo. En la Crónica de Pedro I de Pero López de Ayala se señala: «*e el rey de Granada, e todos los moros tenían que en esta cibdad de Córdoba e la su iglesia mayor fueran la cabeza de toda su ley, por quanto aquélla es la más fermosa iglesia, que en su tiempo fue mezquita, que ellos tenían e siempre la razonaban por lugar sancto*»⁴¹; en la conquista de la ciudad de Antequera se describe la consagración de la mezquita en iglesia: «*e llegaron a la mezquita mayor, que está en el castillo, e dixeron misa cantada e predicaron. E vendezieron los altares, e posiéronle nombre de San Salvador*»⁴². La

primigenia reutilización de las mezquitas y su conversión en iglesias es algo que está muy presente aún a fines del XV, como se refleja en las descripciones de Münzer. Del mismo modo sucede con los palacios y alcázares. En las crónicas generalmente se narra la conquista de una ciudad indicando la toma del alcázar o una fortaleza. Además de la posesión de una mezquita, la ocupación del alcázar o los palacios es el elemento simbólico que indica un nuevo poder. Así es entendido tanto en las fuentes cristianas como musulmanas: «Cada uno de ellos estuvo conforme con la demanda del otro y se concluyó entre ambos la paz. La puerta fue abierta y el Campeador entró en la ciudad, se aposentó en el alcázar y tomó posesión de Valencia. Esto tuvo lugar en el año 488 [1095]»⁴³. En el ánimo de indicar estas reutilizaciones y ocupaciones de edificios simbólicos del poder religioso y político se entiende la forma más clara de transmitir el cambio hacia un nuevo poder, mostrando las crónicas cristianas del período de la «Reconquista» poco interés por recoger posibles inquietudes y anotaciones sobre las funciones de los edificios bajo poder islámico, hecho que en última instancia suponía aproximarse hacia otras culturas. Sin embargo, otro tipo de fuentes cristianas medievales más literarias ofrecen una realidad diversa. En sus descripciones se recoge con toda naturalidad el uso de edificios y costumbres islámicas que da como resultado una percepción de *confusión cultural*, producto de las relaciones entre una y otra cultura⁴⁴. En el *Libro de los Ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio* del Infante Don Juan Manuel, y para contextualizar sus proverbios, el autor hace uso en varias ocasiones de escenarios más islámicos que cristianos, como el narrado para el ejemplo *De lo que aconteció a un rey cristiano que era muy poderoso y muy soberbio* que discurre entre el alcázar real y el baño⁴⁵.

La propagación de valoraciones y sensaciones acerca de ciudades y edificios islámicos de al-Andalus constituía una fuente de información para los cristianos transmitida por medio de los diplomáticos, embajadores, comerciantes y viajeros que generalmente contribuían a despertar el interés sobre ellos. Las fuentes contemporáneas a la conquista de Córdoba en el siglo XIII recogen las impresiones y rumores que suscitaron sus palacios y sus bellas formas: «el rey entró en el nobilísimo palacio que los reyes de los moros se habían preparado, del cual tanto y tan grandes cosas se decían por los que lo habían visto que los que no lo habían visto juzgaban increíbles»⁴⁶. Unánimemente, y como apreciación con que se valora al arte hispanomusulmán, se destaca la suntuosidad que emana de sus formas, tanto de edificios religiosos como puramente civiles y militares. Entre los edificios islámicos destacados a lo largo de la «Reconquista» se señalan las fortalezas. Según el tipo de fuentes se destaca de ellas su carácter inexpugnable, acentuando así la victoria cristiana: «e entró en la villa e en el castillo, e él e los que con él yvan fueron muy maravillados de tan fuerte como paresçio de dentro, e dezían que magüer que la puerta fuera quemada e la villa se entrara, pudiéranse muy bien defender que no llegaran al castillo»⁴⁷. Sin embargo, más allá de la infranqueabilidad, fuentes diversas a las crónicas recogen otras valoraciones, nuevamente transmitidas por los comentarios de los que las visitan. En una carta fechada en Diciembre de 1492 y dirigida a los Reyes Católicos, Hernando de Zafra aconseja que las fortalezas estén «continuamente bien proveidas, y su mantenimiento entero, y dinero para las obras; que crean vuestras Altezas que en muchas partes muy provechoso es lo que se gasta; que maravillas me dicen de la labor de Almería y de Almuñecar, y aun de la buena

orden que en ello se tiene, y cuan á poca costa se hace»⁴⁸. La propia monarquía cristiana señala la suntuosidad de los edificios palaciegos islámicos, hecho que motivó sin duda la rehabilitación de algunos de ellos⁴⁹. Esta suntuosidad se reafirmaba en muchos casos ante la admiración que causaban los trabajos artísticos hispanomusulmanes y que surgirá tanto en los viajeros musulmanes, como es el caso del mencionado ‘Abd Al-Bāsi, o de los cristianos como Münzer, para quien los musulmanes edifican y reparan las fortalezas y sitios reales trabajando «*con la finura propia suya*»⁵⁰.

La óptima valoración de los trabajos técnicos y resultados estéticos asociados a las manifestaciones artísticas de los musulmanes y propagada como un sentir general lógicamente no iba unida al significado político y funcional dados a los edificios regios islámicos, caracterizados habitualmente por la búsqueda de un placer más corporal y material que espiritual. Esta visión se documenta principalmente desde el siglo XV y será habitual en plena Edad Moderna. La percepción global que encierran funcionalmente para los cristianos algunos conjuntos arquitectónicos como la Alhambra pasa por ser un centro de placer⁵¹. Las funciones del palacio islámico son identificadas más que con actividades políticas con voluptuosos objetivos de tal manera que al explicar los cometidos de las estancias se destacan de ellas sus usos para fiestas y bailes. El despotismo y la inestabilidad, rasgos con los que habitualmente era caracterizado el poder político islámico en las fuentes cristianas medievales, encuentra un aliado en la interpretación de los edificios regios. Esta disyuntiva entre la admiración visual por un edificio islámico y su cristiana y moralista interpretación, la encontramos en el baño de lujo. Sus formas estéticas son apreciadas y ensalzadas pero no los usos a él atribuidos; su recriminación conforme avanza el XVI los convertirá a los ojos de algunos sectores cristianos en lugares perniciosos y centros de intrigas, alejándose de la aceptación que habían tenido en los contextos medievales.

Por tanto, reconocimiento y aceptación se interrelacionan con las formas de rechazo y violencia, son actitudes indiscernibles en el contexto multicultural. Este reconocimiento cristiano de las peculiaridades islámicas y las aportaciones creativas de otra cultura —virtuosismo técnico y decorativo— a sus manifestaciones artísticas, contribuye a crear la sensación de una relación positiva, valorando a los individuos de la alteridad como sujetos creadores. Sin embargo, los estereotipos negativos centrados principalmente en el régimen político islámico del ya conquistado y que se generan a través de la explicación de algunas de sus manifestaciones artísticas —principalmente función de los palacios hacia el deleite sensual más que a tareas políticas—, reflejan e introducen la concepción de un sistema político anterior erróneo, corrupto y vicioso, que debía ser suplantado con el adecuado sistema político-cristiano.

6. CONCLUSIONES

En la tipificación cristiana de las minorías encontramos que éstas son representadas con determinados atributos con el fin de reconocer e identificar a la alteridad, aunque probablemente la realidad fuera más permeable. Las percepciones hacia estas minorías difieren sensiblemente según se trate de los musulmanes o de los judíos, observándose un mayor

conocimiento y valoración de la cultura islámica. Del mismo modo que encontramos una mínima presencia de las representaciones de los judíos en las obras cristianas frente a los musulmanes, también las referencias al arte sefardí son escasas; hasta el momento prácticamente no hemos encontrado en las fuentes cristianas atribución y definición alguna del arte desarrollado por los judíos. La mayor parte de los datos hacen referencia al arte creado por los musulmanes. ¿Implica ello que había un mayor conocimiento hacia los musulmanes que hacia los judíos?, ¿éstos últimos habían desarrollado una carácter más endogrupal? Hasta el momento los datos recogidos sólo nos permiten apreciar que se reconocen principalmente unas peculiaridades artísticas a los musulmanes. Posteriormente a las sucesivas conquistas cristianas, un conjunto de expresiones artísticas englobadas bajo la nominación de «morisco» definirá un tipo de estética de la que se tiene presente que hunde sus raíces en la tradición hispanomusulmana; no es tanto la asociación de una manifestación artística a un grupo étnico-religioso, en este caso mudéjares y moriscos, como la adquisición de una dimensión mayor al significar una «*maniera*» que lleva a identificar determinadas obras y vestimentas cristianas con el apelativo de «*a la morisca*». A los ojos de las fuentes cristianas hay una clara presencia de una alteridad artística islámica en al-Andalus, una forma diversa de entender el espacio y conseguir unos resultados estéticos generalmente muy valorados, aunque no faltan manifestaciones de rechazo principalmente conforme avanzamos hacia el XVI. Pero del mismo modo que se aprecia una peculiar estética para los musulmanes también se documenta la diversidad artística dentro del propio ámbito cristiano, donde apreciamos referencias sobre la manera «francesa», «alemana», «romana» y «morisca» de realizar las obras. Sin duda, de ésta última se tiene constancia de sus claras raíces islámicas: algunas de las expresiones artísticas del *alter* han sido transculturizadas. Esta transculturación viene motivada en parte por una atracción hacia las tradicionales expresiones artísticas islámicas cuya suntuosidad y virtuosismo minimizan, al menos en este ámbito, el absoluto rechazo cultural. La valoración positiva del arte realizado por los musulmanes de al-Andalus contribuía a crear un espacio de encuentro ante las demandas generadas, ante el aprendizaje mutuo de cristianos y musulmanes y ante la contratación y requerimiento de artesanos musulmanes.

NOTAS

1. ROMERO, José Luis. *La revolución burguesa en el mundo feudal*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
2. Sobre la distinción entre estereotipo y prejuicio vid. BOURHIS, Richard Y.; LEYENS, Jacques-Philippe. «Percepciones y relaciones intergrupales». En: *Estereotipos, discriminación y relaciones entre grupos*. Dirs. Richard BOURHIS y Jacques-Philippe LEYENS. Madrid: McGraw-Hill, 1996, pp. 327-336. Para los autores, los prejuicios son estereotipos con valor negativo, pero no todos los estereotipos son prejuicios.
3. Las miniaturas han sido reproducidas en la edición facsímil: *Vidal Mayor*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1989.
4. Miniaturas en el fol. 114 r -con la disposición 135 «*De fide instrumentorum, es a saber. De la creyença de los instrumentos*», en la que se trata sobre los negocios y contratos entre personas de distinta ley;- fol. 175 vto -con la disposición 231 «*De usuris, es a saber: De logro*»- y fol. 180 r -con la disposición 235 «*De dolo, es a saber: De engaynno*». Véanse láminas 1, 2, y 3.
5. Miniatura en el fol. 243 vto -con la disposición 336 «*De iudeis et sarracenis, es a saber: De los*

judios et de los moros», que trata sobre la venta por las calles, refiriéndose principalmente a los judíos. Véase lámina 4.

6. Véase al respecto GÓMEZ GÓMEZ, Agustín. *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*. Bilbao: Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval, 1997, pp. 32-53.

7. Miniaturas en el fol. 242 vto -con la disposición 335 «*De iudeis et sarracenis baptizandis, es a saber: De los judios et de los moros que vienen a baptismo*»- y fol. 244 r -con la disposición 340 «*De sarracenis fugitivis: De los moros fuidiços*». Véanse láminas 5 y 6.

8. Esta iconografía es estudiada en la clásica obra de BLUMENKRANZ, Bernhard. *Les juif médiéval au miroir de l'art chrétien*. París, 1966. Sobre el mismo tema cabe mencionar la obra de SEIFERTH, Wolfgang S. *Synagogue and Church in the Middle Ages: Two symbols in art and Literature*. New York, 1970.

9. Para las pinturas de la techumbre de la Catedral de Teruel véase AA.VV. *El artesonado de la Catedral de Teruel*. Zaragoza: Ibercaja, 1993. Véase lámina 7.

10. Véase lámina 8.

11. Sobre el conjunto pictórico del Castillo de Alcañiz vid. ROVIRA I PORT, Jordi y CASANOVAS I ROMEU, Angels. «El complejo pictórico del castillo de Alcañiz». En: *El castillo de Alcañiz. Āl-Qannīs*, N.º 3-4 (1995). Coord. José Antonio BENAVENTE SERRANO, pp. 370-426. Véase lámina 9.

12. A fines de 1996 tuve ocasión de visitar esta capilla en pleno proceso de restauración llevado a cabo por la *Escuela de Restauración de Toledo*.

13. IBN VERGA, Selomoh. *La vara de Yehudah* (Sefer Šebe Yehudah). ed. de CANO, M.ª José. Barcelona: Riospiedras, 1991, p. 237.

14. *Ibidem*, pp. 234-252

15. *Ibid.*, p. 243.

16. Generalmente las atribuciones que se hacen en las crónicas y fuentes documentales de la época se refieren con el término de *moros* o bien musulmanes. No tenemos constancia del empleo en las fuentes cristianas del término islámico ni del término andalusí, al menos en las que hemos manejado. Aunque utilicemos los calificativos de islámico o de andalusí para definir algunas expresiones culturales, ya que probablemente sean los más correctos al indicar la pertenencia a una civilización o bien a una entidad política independiente como significaba al-Andalus en la Baja Edad Media, sin embargo, también empleamos el de musulmán ya que es la nominación que generalmente aparece en las fuentes cristianas de la época.

17. Cita de su obra *Atār al-Bilād*. Algunos fragmentos traducidos en RUBIERA MATA, M.ª Jesús. *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética de placer*. Madrid: Editora Nacional, 1981, pp. 108-110.

18. Sería interesante profundizar en este dato ya que nos podría revelar más luz sobre la procedencia de las armaduras mudéjares, para algunos investigadores de clara raigambre constructiva en Europa, para otros de procedencia oriental. El hecho de que se cite o destaque el trabajo de armaduras en obras islámicas de al-Andalus y en fuentes árabes nos podría revelar que no era tan común en el resto del territorio islámico.

19. Cita en JIMÉNEZ MATA, M.ª Carmen. *La Granada islámica*. Granada: Universidad, 1990, p. 71.

20. Cita en RUBIERA MATA, M.ª Jesús. *Ibn al-Yayyab, el otro poeta de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra-Instituto Hispanoárabe de Cultura, 1982, p. 89.

21. La traducción de *laquearibus* es tradicionalmente la de techo artesonado. No obstante, no sé hasta qué punto se puede desechar la posibilidad de que se le diera en el latín medieval el sentido de *laqueus* o lazo.

22. Cita de la crónica del siglo XIII: *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, ed. de CHARLO BREA, Luis. Cádiz: Universidad, 1984, p. 101.

23. MÜNZER, Jerónimo. *Viaje por España y Portugal*. Madrid: Polifemo, 1991, p. 97.

24. *Ibidem*, p. 295.

25. El asombro de estas techumbres se mantuvo tras la expulsión de los moriscos en el XVII: «*quadrada hasta su mitad a donde alcanza el hueco y de allí para arriba ochavado, rematandose en un círculo de muchos labores de oro en campo azul, con tanto primor que visto no es creído*». Descripción del techo de Comares hecha por HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada. Descripción del Reino de Granada. Crónica de la reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*. Granada: Universidad, 1987, p. 56.

26. Este empleo del mármol no implica que originariamente la Alhambra o los Alcázares sevillanos lo tuvieran ya que en las fuentes más antiguas no se hace mención alguna. No descartamos la posibilidad de que

primigeniamente se empleara otro tipo de suelos —ladrillos, piezas vidriadas— y que el mármol haya sido una modificación posterior. No obstante, aún suponiendo que sea una adecuación posterior, es indudable que se debe en el caso de la Alhambra a la dinastía nazarí. Así lo atribuye Münzer, una de las fuentes más próximas a la Granada recién conquistada por los Reyes Católicos. Sin lugar a dudas, si fuese una reforma cristiana, el viajero alemán lo hubiese mencionado por su coste e importancia, tal como hace con la construcción del aljibe de la Alhambra.

27. MÜNZER, Jerónimo. *Viaje...*, p. 161.
28. *Ibidem*, pp. 93-95.
29. «Los mármoles no se hallan en los muros, sino en los suelos». Cit. en NAVAGERO, Andrés. *Viaje a España del Magnífico Señor Andrés Navagero (1524-1526)*. Valencia: Castalia, 1951, p. 63.
30. LEVI DELLA VIDA, Giovanni. «Il regno di Granata nel 1465-66 nei ricordi di un viaggiatore egiziano». *Al-Andalus*, I (1933), pp.307-334.
31. Münzer lo señala como una de sus más cualificadas expresiones constructivas. MÜNZER, Jerónimo. *Viaje...*, p. 79.
32. ALCOCER, Pedro de. *Hystoria o Descripción de la Imperial cibdad de Toledo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, sin data. Facsímil de la edición de 1554. «*De las cosas que los moros hizieron despues de entregados en esta cibdad*», capítulo 43, fol. 39 r.
33. Documentamos en las nóminas de algunas obras, tanto de nueva factura como para reparaciones, encargos de azulejos *moriscos* o el reparo de puertas *moriscas*, tal como se recoge en las cuentas de la Alhambra. A.Alh., L-52, 6 de Abril de 1591 y 8 de Mayo de 1593 respectivamente.
34. Será aún más habitual en el XVII encontrar la nominación de «*mosayco*». Bermúdez de Pedraza destaca del Palacio de los Leones «*la labor Mosayca, de oro y azul*», BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Historia eclesiástica de Granada*. Granada: Universidad-Don Quijote, 1989, fol. 37 r. Facsímil de la edición de 1639. Del mismo modo, Henríquez de Jorquera señala del mismo palacio sus «*viçarrisimas salas, baños y fuentes, todo labrado a lo mosayco y demás de sus labores*», HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales...*, p. 57.
35. Para José M.^a Perceval es a principios del siglo XVI cuando se produce un cambio de la adjetivación al nombre en el término morisco. Cfr. PERCEVAL, José María. *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen del morisco en la Monarquía española durante los siglos XVI y XVII*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997, p. 20.
36. En este encargo de una cubierta morisca se sigue especificando que «*los cuayrones sian perfillados de las ditas tintas. Item los cantos de la baretas que seran sobre el cuayron sian vermellas*». Doc. cit. en BLASCO MARTÍNEZ, Asunción. *La judería de Zaragoza en el siglo XIV*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1989, p. 224.
37. Algunas descripciones de vestimentas moriscas en *Los hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*. ed. de SORIANO DEL CASTILLO, Catherine. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1993, pp. 94, 217, 258, 506.
38. *Ibidem*, pp. 205, 287.
39. Es el caso de Iñigo López de Mendoza; en las normas que especifica para el contrato de la sepultura del cardenal señala que «*quiero tener debuxado lo que se a de haser en lugar de aquellas, porque mi voluntad es que no se mezcle con la otra obra ninguna cosa françisa ni alemana ni morisca syno que todo sea romano*». Documento fechado en 1505 y cit. en SZMOLKA, José; MORENO, Amparo; OSORIO, M.^a José (eds.) *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*. Granada: Universidad, 1986, p. 504.
40. Esta distinción entre «lo romano» y el arte de lacería se seguirá manteniendo en posteriores exámenes de pintura y de yesería: «*otrosi, ordenamos, que los que ovieren de labrar al fresco y madera, que sean examinados en las cosas siguientes. De lo romano [...]. Es menester que se le entienda de Geometria*», «*otrosi, ordenamos, y mandamos, que el dicho maestro, sepa labrar sus portadas de jesseria de diversas maneras, assi de romano, como de lazo*». *Ordenanzas de Sevilla que por su original son ahora nuevamente impressas, con licencia del señor asistente. Por Andrés Grande, Impresor de libros, Año de mil y seiscientos y treynta y dos*. Facsímil reproducido en Sevilla: OTAISA, 1975, fol. 162 vto. y fol. 150 vto. respectivamente.
41. *Crónica de Pedro I de Castilla*, Capítulo IV del año 1368, p. 410. LÓPEZ DE AYALA, Pero. *Crónicas de los Reyes de Castilla, Don Pedro, Don Enrique, Don Juan y Don Enrique III*. ed. de MARTÍN, José Luis. Barcelona: Planeta, 1991.

42. *Crónica de Juan II de Castilla*. ed. de MATA CARRIAZO Y ARROQUIA, JUAN de. Madrid: Real Academia de Historia, 1982 p. 394.
43. Crónica escrita a fines del siglo XII, *Crónica anónima de los Reyes de Taifas*. ed. de MAILLO SALGADO, Felipe. Madrid: Akal, 1991, p. 52.
44. Con esta definición de confusión cultural, Angus Mackay define una situación de conocimiento y aceptación mutuos de expresiones culturales y artísticas que recoge a través de su análisis de novelas y poesías medievales. En ellas se describen situaciones tan llamativas como las ocho veces que cambia de religión el personaje de *Bovalías el Pagano*, o las confusiones entre cristianos y musulmanes ya que unos y otros hablan algarabía y visten de manera similar. Cfr. MACKAY, Angus. «Religion, Culture and Ideology on the Late Medieval Castilian-Granadan frontier». En: *Medieval frontier societies*. Eds. Robert BARTLETT y Angus MACKAY. Oxford: Clarendon Press, 1989, pp. 217-243.
45. Infante Don Juan Manuel. *El conde Lucanor*. Madrid: Alianza, 1995, pp. 219-227.
46. *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, p. 100.
47. Conquista cristiana de la fortaleza de Zahara, *Crónica de Juan II de Castilla*, p. 140.
48. *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España (C.O.D.O.I.N.)* Tomo XI. Madrid: Imprenta Viuda de Calero, 1849, pp. 499-509.
49. En la conocida orden de Doña Juana para la conservación de la Alhambra se indica el deseo de mantener los palacios nazaríes y que «*estén bien reparados y no se consuma é pierda tan excelente memoria é suntuosso edificio como es*». Documento de 1515, A.Alh. (Archivo de la Alhambra), L-1-7.
50. MÜNZER, Jerónimo. *Viaje...*, p. 99.
51. Esta unión del placer con la arquitectura la he tratado en el caso concreto de la Alhambra en DÍEZ JORGE, M.^a Elena. «Reflexiones sobre la estética de los espacios femeninos en la Alhambra». *Arenal* (En prensa).

