BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Blanc, C. 1869. "Zurbarán", en *Histoire des peintres de toutes les écoles. École Espagnole*, París, Renouard.
- Gaya Nuño, J. A. 1966. *Arte del siglo XIX*, en *Ars Hispaniae: Historia universal del Arte Hispánico*, Madrid, Ed. Plus Ultra, vol. XI.
- Jovellanos, M. G. 2014. *Elogio de las Bellas Artes*, Madrid, Casimiro Libros.
- Lafuente Ferrari, E. 1971. *Historia de la pintura española*, Barcelona, Salvat.
- Mengs, A. R. 1988. "Carta de don Antonio Rafael Mengs al autor de esta obra", en A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, tomo II.
- Pachecho, F. 1999. *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra. Ed. de B. Bassegoda.
- Palomino, A. 1986. *Vidas*, Madrid, Alianza. Ed. de N. Ayala.

*Los estilos nacionales y sus discursos identitarios:
El denominado estilo mudéjar **

Juan Carlos Ruiz Souza
Universidad Complutense de Madrid

En el año 2009 se celebró el ciento cincuenta aniversario del discurso de José Amador de los Ríos “El Estilo Mudéjar en Arquitectura” con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 19 de junio de 1859 (Amador de los Ríos 1872).¹ Se iniciaba así uno de los debates más fructíferos de la historiografía del arte medieval español y, por fin, España encontraba un estilo artístico nacional propio que la diferenciaba del resto de países de su entorno. Un arte que vinculado con la influencia islámica tenía como único y básico denominador común el ser promovido y consumido por cristianos. Tras la Revolución Francesa, durante el siglo XIX, cada nación europea, también España, se afanaba por afirmar, encontrar o recrear, por no decir inventar, sus rasgos de identidad, buscados y hallados casi siempre en el Medievo.

Bajo el apelativo de lo mudéjar se identifica toda aquella obra de arte que en territorio cristiano se hace eco de la influencia islámica, como consecuencia necesaria de la existencia política de al-Andalus entre el 711 y 1492. Años más tarde el debate se enriquecería con la utilización del término “Arte Mozárabe” para designar las realizaciones arquitectónicas de la España cristiana entre los siglos IX y X, que igualmente recibieron el impacto del arte islámico. El origen del nuevo debate, en torno a la búsqueda de un arte esencialmente español parte de dos publicaciones: Francisco Javier Simonet y su *Historia de los Mozárabes* que vio la luz en el cambio de siglo (Simonet 1897-1903), en la que insiste en el carácter reaccionario y conservador de la tradición visigótica de la comunidad mozárabe, es decir, de la población cristiana que continúa sin ruptura con su fe cristiana en territorio islámico; y, años después, en 1919, Manuel Gómez Moreno quien publicó su famosa obra *Iglesias Mozárabes. Arte Español de los Siglos X-XI* (Gómez Moreno 1919), donde presenta a la comunidad mozárabe como la responsable de la expansión de la influencia del arte islámico en territorio cristiano, por lo que invierte la tesis de Simonet.

A partir de estas obras surgieron numerosas críticas, principalmente al planteamiento de Gómez Moreno. Entre estas últimas destacan las expresadas en la obra de José Camón Aznar (1963), retomadas posteriormente por Isidro Bango Torviso (1974, 1991 y 2007), en las que se propone, siguiendo criterios más objetivos, el cambio de

* Este ensayo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación HAR2013-45578R, y es una versión ampliada del artículo: “Le «style mudéjar» en architecture cent cinquante ans après”, *Perspective (INHA)*, vol. 2009/2, pp. 1-11.

¹ Véase el discurso completo en la selección de lecturas del CD.

nombre del *arte mozárabe*, por el de *arte de repoblación* o simplemente *arte de la décima centuria*, para referirse a todas aquellas realizaciones arquitectónicas del valle del Duero y del norte de la Península construidas principalmente entre los siglos X y XI (San Miguel de Escalada, Santa María de Lebeña, San Cebrián de Mazote, etc.)

*EL NUEVO ESTILO: DEFINICIÓN/CONFUSIÓN DE CONTENIDOS.
NACIONALISMO HISTORIOGRÁFICO Y PERIFERIA*

Centrando el tema, el término “mudéjar” tiene gran éxito en parte de la historiografía del arte español como se demuestra por las múltiples publicaciones que lo siguen utilizando como fundamento. José Amador de los Ríos, Manuel de Assas, Vicente Lampérez, Manuel Gómez-Moreno, Diego Ángulo, Leopoldo Torres Balbás, el Marqués de Lozoya, Chueca Goitia, Basilio Pavón Maldonado, José María de Azcárate, entre otros, desde mediados del siglo XIX a la década de los setenta del siglo XX, han intentado en sus trabajos centrar el tema del arte mudéjar, introduciendo casi siempre algún matiz nuevo de estudio (Borrás Gualis 1990: 13-36 y López Guzmán 2000: 23-62). Todos ellos trabajan con las variables de la tradición, la técnica, lo decorativo, lo popular, la confesión religiosa de la mano de obra, el material constructivo, etc.

Tras el citado discurso de José Amador de los Ríos se fueron definiendo desde la historiografía varios centros de producción artística de lo mudéjar. En los albores del siglo XX aparecería con fuerza el término de “mudéjar toledano”,² como medio de explicación y origen de un sinfín de ejemplos constructivos repartidos por todos los territorios que en su día conformaron la Corona de Castilla y León. Bajo dicha denominación se acabarían estudiando edificios tan dispares, y casi siempre tan diferentes entre sí, como Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), San Pablo de Peñafiel (Valladolid), la Capilla de la Asunción del monasterio de las Huelgas de Burgos, el monasterio jerónimo de Guadalupe (Cáceres), entre otros muchos ejemplos repartidos por Cáceres, Badajoz, Guadalajara, Ciudad Real, o por Andalucía en su conjunto. Pasaron los años y las posturas se radicalizaron. Se llegó al extremo de intentar explicar dentro del contexto de lo mudéjar aspectos de la propia Alhambra de Granada (Pavón Maldonado 1988: 167-170).

Pronto Sevilla se convertiría en otro centro importante de producción tal como lo planteó Diego Ángulo en 1932 en su libro *Arquitectura Mudéjar sevillana (s. XIII-XV)*,

² Línea de investigación iniciada ya en el siglo XIX en los estudios que realizan José Amador de los Ríos y su hijo Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta. En el siglo XX es obligado citar a Gómez-Moreno (1916) y Pavón Maldonado (1988).

en el que no sólo se estudian edificios hispalenses, sino igualmente otros de las provincias de Huelva y Cádiz (Ángulo 1932). Y en esta línea continuaron los estudios y la definición de nuevos centros creativos entre los que destacaría el de Castilla y León, con sus distintos focos (Sahagún y Tierra de Campos, Toro, la Moraña abulense, Valladolid, Cuéllar y otras comarcas segovianas, etc.), aunque en muchas ocasiones se alude a edificios en los que no hay influencia islámica alguna, como sucede por ejemplo con la iglesia de San Tirso de Sahagún (León) construida en el siglo XII, considerada paradójicamente, en muchas ocasiones, como una obra ejemplar del arte mudéjar. Lo mismo podría decirse de otros edificios que han llegado a ser paradigmáticos del nuevo estilo, caso de la Lugareja de Arévalo, edificio en el que nada remite al mundo andalusí (Valdés Fernández, Pérez Higuera y Lavado Paradinas 1994). Sucesivamente, en la misma sintonía, surgieron trabajos monográficos sobre el mudéjar en Guadalajara, Extremadura, Murcia, Huelva, Granada, Islas Canarias, y así hasta llegar a la propia Hispanoamérica.³ Protagonismo especial ha adquirido el centro aragonés, dinamizado gracias a las numerosas publicaciones que lo estudian (Criado Mainar 2002) y a la organización periódica de los simposios internacionales que sobre mudejarismo se celebran y publican periódicamente en la ciudad de Teruel desde 1975.

A pesar de lo expuesto, en breve tiempo surgieron las dudas sobre la viabilidad del término “arte mudéjar”, y especialmente importante fue la visión de la historiografía francesa. Para George Marçais no veía con claridad los aspectos utilizados en la definición del arte mozárabe y del arte mudéjar (Marçais 1936: 112).⁴ Por su parte Emile Lambert y Henri Terrasse, grandes conocedores de la realidad artística peninsular, llamaron la atención sobre diversos aspectos que apenas habían sido abordados por aquel entonces, caso del protagonismo del patronato en ciertas obras vinculadas a la monarquía y a la nobleza, como es la arquitectura palatina (Lambert 1933; Terrasse 1932); incluso Lambert estudió el impacto de la mezquita de Córdoba en los abovedamientos de ciertos edificios románicos hispanos y del sur de Francia (Lambert 1928). Es decir, se negaron a participar del determinismo formal (materiales, mano de obra, elementos decorativos) en el que se movía buena parte de la historiografía española.

³ Véanse entre otros: Lacarra Ducay (2006); Mogollón Cano-Cortés (1987); López Guzmán (2000); Henares y López Guzmán (1993). Son muy numerosas las monografías de Basilio Pavón Maldonado dedicadas al tema, entre otras las que dedica a Guadalajara, Huelva, Alcalá de Henares y Cuenca. Respecto al mundo hispanoamericano queremos recordar la visión renovadora, abordada en su tesis doctoral, de Feliciano Chaves (2004).

⁴ “Entre l’art mozarabe et l’art mudéjar existent d’ailleurs de curieux rapports qui sont encore loin de nous être clairs” (Marçais 1936 :112).

La utilización del término “mudéjar” en lo artístico todavía hoy resulta confuso, y más cuando se produce un continuo incremento del número de edificios y obras artísticas que pasan a formar parte de su ámbito de estudio. La aparición de un nombre musulmán entre los operarios de una obra constructiva, la presencia de un elemento decorativo de recuerdo andalusí o simplemente de decoraciones geométricas repetitivas, el uso de la madera en las armaduras de cubierta, o el empleo del adobe, el yeso y el ladrillo en los paramentos, sin más, sirven para etiquetar un determinado trabajo como mudéjar. En cambio, los cimborrios románicos de hacia 1200 que copian el aspecto visual, que no técnico, de las cúpulas de arcos entrecruzados de la mezquita de Córdoba, o el triforio del siglo XIII de la catedral gótica de Toledo inspirado deliberadamente en las arquerías de la macsura del mismo edificio cordobés, entre otros muchos ejemplos, quedan sorprendentemente fuera del ámbito de estudio de la historiografía del mudéjar.

En última instancia el arte mudéjar se está empleando para revalorizar construcciones que sencillamente son de carácter popular y tradicional en muchos casos, y para reivindicar una más que dudosa convivencia entre las tres culturas (cristiana, musulmana y hebrea) presentes en la España medieval. Convivencia reivindicada desde una situación presente en la que se busca continuamente lo políticamente correcto. Se observa igualmente que muchos especialistas, sobre todo profesionales de la arqueología, utilizan el término para marcar una diferenciación cronológica entre la dominación política andalusí de una determinada zona geográfica y la “mudéjar” que se inicia tras la conquista cristiana de la misma.

Por otro lado, es interesante comprobar hasta qué punto subyace todavía el impulso nacionalista del siglo XIX que produjo el nacimiento de la historiografía mudéjar tal como hemos visto. En Navarra, Cataluña, Valencia (Serra Desfilis 2013) o Baleares, “regiones periféricas” respecto a Castilla, Aragón o Andalucía, no ha fructificado la línea de estudio del arte mudéjar. Esto a pesar de ser territorios en los que hallamos igualmente la existencia de operarios mudéjares, decoraciones de influencia andalusí en yeso o pintura en palacios reales y de la nobleza, o incluso en la decoración de edificios religiosos. Podríamos recordar los ejemplos de: los palacios reales navarros de Olite y Marcilla (Martínez de Aguirre 1987: 73-85, 139-140); los zócalos pintados con lacerías de la capilla de Santo Tomás de la Seu o las pinturas murales, también de lacería, del convento trinitario de Avinyanya, ambos en Lérida; la armadura de madera policromada de la sacristía contigua a la Capilla dels Sastres de la Catedral de Tarragona; los restos de la armadura del Castillo de Peratallada de Gerona, hoy en el Museo Nacional d'Art de Catalunya; las magníficas bóvedas de ladrillo aristadas del claustro de la cartuja de Montealegre y los alicatados cerámicos procedentes de la tribuna real

de la Catedral, los dos de Barcelona; las decoraciones pictóricas de la iglesia de la Sangre de Liria de Valencia; las decoraciones de la Casa de la Almoina en Palma de Mallorca, hoy trasladadas al museo catedralicio, etc. Obras, todas ellas, consideradas de los siglos XIII-XV y, sin duda, cualquiera de ellas podría ser incluida por su factura en el repertorio del arte mudéjar de cualquier otro lugar de Castilla o Andalucía. ¿Cómo se explica que un monarca de la entidad de Pedro IV “el Ceremonioso” promueva obras mudéjares en la Aljafería de Zaragoza y no en Valencia o Barcelona? En el reino de Valencia no encontramos edificios de “lo mudéjar”, a pesar de contar posiblemente con la población de mudéjares más numerosa de toda la Península, como ya apuntó el profesor Yarza (1980: 256), al decir “unas de las partes más mudejarizadas, Valencia, no lo refleja en su arte” cuando en tantas ocasiones se ha utilizado por la historiografía del arte español el origen confesional de la mano de obra en la definición estilística de lo que debe entenderse por arte mudéjar.

LA PROBLEMÁTICA DEL MATERIAL, LA MANO DE OBRA Y LA SUPUESTA CONVIVENCIA

Teniendo en cuenta que cuando hablamos de “arte mudéjar” principalmente estamos hablando de arquitectura parece necesario, antes de continuar, precisar que la imagen contemporánea de los edificios estudiados por lo general dista mucho de ser la que tuvieron en el Medievo, tal como recuerda el profesor Bango Torviso (1993: 109-123), al tratar el tema de las fábricas realizadas en ladrillo durante la Alta Edad Media en Castilla y León. La práctica habitual de arrancar los enlucidos de terminación de muchas construcciones medievales, dejando a la vista sus fábricas de piedra, mampostería, adobe o ladrillo, hace que hoy se vean como diferentes edificios que en el pasado pudieron mostrar una imagen muy similar. ¿Estaremos creando un estilo ante la apariencia moderna que las restauraciones nos han dejado de edificios medievales realizados en ladrillo? Imagen que por otra parte es la que se busca intencionalmente en los edificios neomudéjares construidos en el siglo XIX y XX por toda España, caso de multitud de teatros, plazas de toros, casinos, escuelas, etc., en los que el ladrillo y la cerámica adquieren un gran protagonismo decorativo.

Respecto a ciertas técnicas constructivas y a la utilización de determinados materiales —ladrillo, el adobe, la mampostería o las cajas de tapial—, hoy sabemos que su utilización fue muy común en la Península Ibérica desde la Antigüedad y, por lo tanto, con anterioridad a la llegada de los musulmanes en el año 711 (Abad Castro 1991: 1, 218-230). Respecto a las armaduras de madera, el importante especialista Nuere Matuauco ha denunciado la monopolización y distorsión que de su estudio ha realizado el

enfoque mudejarista, y, por otra parte, ha incidido en la ascendencia cristiana de las estructuras; según él, sólo la decoración de lazo remitiría al mundo andalusí (Nuere 2000).

Por otra parte, el origen étnico de la mano de obra no es algo determinante ya que pueden participar artesanos de diferentes confesiones religiosas en una misma construcción, y además parece más que difícil que fuera la mano de obra, de un sector de la población claramente marginal, la que fijase los criterios estéticos de los promotores durante la Edad Media. El estudio de las fuentes escritas es muy esclarecedor y, para este punto en particular, merecen ser citados, por su importancia, los *Cuadernos de Cortes* de la Corona de Castilla y León conservados de la Baja Edad Media (Colmeiro 1883-84).

A diferencia de las crónicas u otros escritos literarios donde se observa un mayor discurso panegírico hacia los estamentos elevados de la sociedad, los *Cuadernos de Cortes* presentan la información más directa de la vida cotidiana de la misma. El estudio de la información que transmiten debe realizarse de dos formas diferentes, mediante los datos que mencionan directamente y aquéllos que por omisión también se hacen presentes y tienen su correspondiente lectura. Es revelador que por un lado se nos hable de ciertos oficios dependientes de determinadas unidades poblacionales, como es el caso del préstamo de dinero y los judíos; y por otro que los trabajos artesanales, tratados continuamente, no se adscriben jamás a ningún núcleo poblacional, y no porque se traten con menos detalle estos asuntos, ya que no sólo se habla de materiales como el ladrillo o la cal, sino también, para el caso de Toledo, se citan incluso los diferentes tipos de yesos que se utilizan en la construcción⁵.

Entre los numerosos trabajos publicados por los historiadores,⁶ se encuentra la tesis doctoral de John Boswell (1977), quien abordó el tema de la población mudéjar

⁵ Por ejemplo, en el *Ordenamiento de menestrales y posturas otorgado a las ciudades villas y lugares del arzobispado de Toledo y obispado de Cuenca*, dado en las Cortes de Valladolid de 1351. En la cláusula nº 15 se hace mención del oficio de calero, y del precio de la cal, así como de los dos tipos de yesos que se utilizaban, el pardo y el blanco. En las cláusulas siguientes encontramos interesantes datos sobre otros materiales y oficios (Colmeiro 1883: II, 75-77).

⁶ La revista *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, en sus números 63-64 (1992), dedicó un volumen monográfico a las minorías religiosas de la España medieval, pudiéndose destacar los artículos de M^a. Teresa Ferrer y Mallol, Jean Pierre Molenat, Denis Menjot o de Pierre Guichard. Remitimos a ellos y a la bibliografía que presentan. También queremos recordar el catálogo *Convivencia* (eds. Vivian B. Mann, Jerrilynn D. Dodds, y Thomas F. Glick), publicado por The Jewish Museum en 1992 con motivo de una exposición allí celebrada. En ese libro encontraremos un conjunto de artículos en los que se tratan muy diversos temas que incluyen aspectos artísticos, literarios, científicos etc. Especialmente interesante para este capítulo que ahora desarrollamos es la introducción elaborada por Thomas F. Glick ("Convivencia: An Introductory note" pp. 1-9). En ella se apunta un término que alude mejor a la realidad de la España bajomedieval: "coexistencia".

del siglo XIV y en la Corona de Aragón –uno de los centros más importantes del arte mudéjar–, una completa síntesis desde muy diferentes enfoques que da idea de lo que supuso dicha comunidad en el citado reino y la penosa situación en la que se encontraba. Aunque los mudéjares contaban con sus formas particulares de gobierno interno, e incluso la teoría legal les permitía ciertas potestades de organización municipal, éstas eran siempre quebrantadas por cualquier autoridad cristiana que lo deseara, con causa o sin ella. Los cristianos violaban flagrantemente los derechos judiciales de los mudéjares. Jamás tuvieron capacidad de representación en aquellos foros en los que se decidía sobre su propio futuro (Boswell 1977: 402-403).⁷

En relación a las actividades, siempre se ha considerado que los mudéjares se ocupaban principalmente en trabajos artesanales relacionados con la construcción pero, dejando aparte a sirvientes y esclavos, lo que más abundaba en Aragón era el oficio de los pequeños mercaderes, siendo especialmente importantes los que se dedicaban al comercio de la sal. Después, efectivamente, vendrían los oficios vinculados con la construcción pero en un parecido a otros trabajos de lo más variado, como esquiladores, curtidores, herreros, juglares, tintoreros, trompetistas, tamborileros, o armeros y cirujanos (Boswell 1977: 29-62). No obstante, su intervención en la construcción de edificios tuvo que ser muy importante, sin duda, esencial pues de hecho, como en tantas otras actividades, conocemos muchísimos nombres, pero otra cosa muy distinta es poder valorar su alcance real y hasta dónde llegaba su libertad creativa. No es creíble que la mano de obra mudéjar pudiera imponer a los promotores una determinada estética. Tal como dice Boswell deberíamos tener más cuidado y sensibilidad antes de utilizar con cierta alegría conceptos como convivencia o tolerancia, si no queremos faltar al rigor histórico (Boswell 1977: 406).

Tiene razón Fernando Marías (1989: 181) al afirmar que "el análisis de la producción mudéjar constituye una complicada trampa para el historiador". Una y otra vez caemos en dicha trampa. El tema es muy complejo y no se atisba una pronta solución al mismo. En estos últimos años estamos asistiendo al esfuerzo por superar el debate centrado en el material constructivo, los elementos decorativos, la confesión de la mano de obra, o una supuesta forma de trabajo diferente: es muy sugerente el concepto de "albañilería románica" utilizado por Valdés Fernández (1981) al referirse

⁷ Entre otras cosas curiosas podían ser movilizados para ir a la guerra pero, en cambio, no podían llevar armas. Sólo algunos contaron con situaciones más ventajosas, y hubo familias con un gran poder como es el caso de la de los Belvís. No faltaron asimismo individuos que contaron con una vida mucho más cómoda, como ciertos criados e, incluso, hubo buenos profesionales (médicos, científicos o maestros de la construcción) que fueron muy queridos y valorados por reyes y nobles.

a la mayor parte de construcciones medievales de ladrillo de Castilla y León, e incluso la calificación de arte hispanomusulmán que otorga a ciertos edificios como Santa Clara de Tordesillas, o a los restos andalusíes del monasterio de las Huelgas de Burgos; por su parte Abad Castro (1991: 1, 247-250), al tratar el tema de la arquitectura mudéjar en Toledo, ha desarrollado el concepto de “voluntariedad mudéjar” ante el aspecto que los promotores quisieron dar a ciertos edificios; Pérez Higuera (1994: 129-222), al estudiar los palacios castellanos bajomedievales habla del mudéjar como una opción artística; Díez Jorge (2001), considera el arte mudéjar como expresión estética de la convivencia existente en la sociedad castellana medieval, etc.

En el ámbito aragonés el profesor Borrás Gualis ha intentado centrar la definición de este arte al afirmar que es el sistema de trabajo mudéjar el elemento cualitativo esencial que lo define. A partir del trabajo de Ovidio Cuella (1984), sobre la construcción en el siglo XIV de San Pedro Mártir de Calatayud, a Borrás Gualis no le cabe duda de que

desde estas fuentes documentales aragonesas estamos en condiciones de afirmar que el sistema de trabajo mudéjar ofrece a comienzos del siglo XV una fuerte especialización en el proceso constructivo, mudándose incluso las cuadrillas que trabajan en cada una de las etapas fundamentales de la obra: cimentación, obra gruesa de ladrillo, obra de revestimiento y enlucido en yeso. Hay pues una destacada especialización y cualificación profesional que permite deducir unos aceptables estándares de producción, que son competitivos no solo dentro del sistema de trabajo mudéjar sino en relación con el trabajo de cantería (Borrás Gualis 1996: 22).

Pero, ¿realmente nos encontramos ante un sistema de trabajo diferente? ¿Es posible identificar un sistema de trabajo particular, vinculado principalmente a un sector específico de la población? ¿Conocemos bien acaso qué es lo que ocurre en el resto de construcciones no mudéjares? ¿Cabe suponer que en las catedrales de León, Ávila, Toledo o Sevilla se trabajase de otra forma, sin que hubiera especialización de funciones, competitividad en el trabajo, o existieran cuadrillas de operarios?⁸ Alejándonos de España, para evitar sospechas, el trabajo de las canteras de los grandes edificios medievales del resto de Europa ha sido estudiado en numerosas ocasiones y finalmente obtenemos corolarios similares: existía una jerarquización y especialización minuciosa del trabajo –gestación del proyecto, obtención de la piedra en la cantera, primeros

⁸ Evidentemente no y la especialización existía de igual manera. Podríamos recordar el trabajo de Clemente Rodríguez Estévez (1998) sobre la construcción de la catedral de Sevilla, donde evidencia la existencia de un sinnúmero de oficios especializados y cómo su trabajo estaba perfectamente definido; incluso es posible cotejar las marcas de los canteros existentes en los sillares con las que se reflejaban en las fuentes documentales.

devastados, acarreo al edificio, talla final y colocación, instalación de maquinarias y andamios, especialización según los materiales...–, que han quedado perfectamente reflejadas en la documentación. Entre otras cuestiones, el trabajo a destajo también era común de modo que las llamadas marcas de cantero eran un medio de cuantificar la producción en la que simultáneamente podían estar trabajando varios talleres, correspondiéndose entonces las marcas a cada uno de ellos. Podemos citar, entre muchos otros, el ejemplo de la construcción del puente de Notre-Dame de París, realizado a finales del siglo XV, donde trabajaron cinco talleres dirigidos cada uno de ellos por un maestro diferente; la labor de cada una de las cuadrillas tenía su marca particular.⁹

AL-ANDALUS Y CULTURA VISUAL. FORMAS, FUNCIONES Y SIGNIFICADOS

Es indudable que hubo influencias e intercambios artísticos y recíprocos entre al-Andalus y sus vecinos cristianos, y que estos fueron de gran intensidad, conscientes e inconscientes, pero creemos que los términos “arte mozárabe” y “arte mudéjar” reducen significativamente la riqueza de aspectos que nos ofrece la Edad Media hispana e incurren en ambigüedades de difícil resolución. Entonces, cabe preguntarse ¿cuánto tiempo debe transcurrir para que un elemento constructivo se considere propio y tradicional, y no prestado?

En otro estudio hemos abordado los diferentes grados de mutua asimilación existentes entre al-Andalus y los reinos cristianos del norte. Dejando aparte las artes suntuarias o los avances técnicos y científicos, aceptados y consumidos sin problemas por las élites cristianas, el mundo de la arquitectura es más complejo (Ruiz Souza 2004). En ocasiones se asimilaban y asumieron espacios como la tipología basilical de la Hispania visigoda en la arquitectura omeya del siglo X, en otras las apariencias formales como las cúpulas de arcos entrecruzados en el románico que recuerdan deliberadamente a las de la mezquita de Córdoba, y en algunos ambos, espacios y formas, como es el caso de los palacios de Pedro I en el siglo XIV.

Es evidente que al-Andalus se fue introduciendo en la cultura visual de los reinos cristianos del norte desde la Alta Edad Media, especialmente desde los siglos IX y X, consecuencia del elevado grado de desarrollo alcanzado por los omeyas de Occidente a todos los niveles. La fuerte personalidad y cotas alcanzadas en lo político, militar,

⁹ Para el caso francés destacamos, entre otros, las siguientes obras ya clásicas: Chauvel (1934); Lefrançois-Pillion (1949); Colombier (1953); Aubert (1960 y 1961); Gimpel (1958); Kimpel (1977); Erlande-Brandenburg (1989: 275-290); Erlande-Brandenburg (1993: 89-127); y Recht (1989).

económico y cultural del mundo andalusí facilitó que sus formas artísticas acabasen influyendo en todos sus vecinos, tanto cristianos peninsulares como musulmanes del Magreb. Al-Andalus fue capaz de generar tendencia, de ser algo a emular. En consecuencia, se tomaron prestadas elementos decorativos y estructuras arquitectónicas que formaban parte de la cultura visual de lo sagrado y del poder andalusí. Pongamos un ejemplo. Hace ya unos años Yasser Tabbaa (1985) llamaba la atención sobre el carácter religioso-funerario de las cúpulas de mocárabes en el Islam y posteriormente pudimos comprobar cómo éstas fueron empleadas casi siempre con el mismo significado por los cristianos, incluso en lugares tan emblemáticos como las capillas reales funerarias de las catedrales de Córdoba y Toledo, en las que serían enterrados varios reyes de Castilla y León (Ruiz Souza 2000).

Es evidente que las formas también encarnan significados claros, comprensibles y fácilmente asumibles por los vecinos, independientemente de su fe religiosa. Con el paso de los años las formas pueden vaciarse o cambiar de significado, o simplemente quedar vinculadas con lo sagrado; incluso, tras su asimilación inicial es muy posible que se asumieran como propias sin mayor problema. ¿Cómo interpretar un edificio de la categoría de San Román de Toledo, promovido por el gran arzobispo Jiménez de Rada, donde las inscripciones latinas se entremezclan con otras en árabe que aluden a la población cristiana más antigua de la ciudad? Como ya hemos tratado en otros trabajos, la lengua árabe, como uno de los máximos elementos de identificación de la cultura andalusí, terminó siendo también la lengua de la comunidad cristiano-mozárabe de Toledo y una de sus señas de identidad cuando a partir del siglo XI se impulsó desde la propia monarquía la sustitución del rito mozárabe, visigodo o toledano en palabras de Jiménez de Rada, frente al rito romano, al que se identifica con el latín (Ruiz Souza 2009; Dodds 2007). Pues con las formas pasó lo mismo.

Durante la Edad Media, la Córdoba califal, la Sevilla almohade o la Granada nazarí, se convirtieron en dinámicos centros político-culturales y comerciales de atractivo indiscutible. Por ello, su cultura material y, por supuesto, sus edificios emblemáticos reutilizados tras la conquista, fueron observados, asimilados y emulados con admiración. La mezquita de Córdoba se convirtió en fuente de inspiración de toda una cultura visual de lo sagrado, capaz de traspasar todas las fronteras, como apuntó E. Lambert en los años treinta del siglo XX. El impacto de esta gran mezquita fue enorme a lo largo de toda la Edad Media y los homenajes que se realizaron a la famosa etapa de al-Hakam II fueron continuos en la España cristiana tal como ya hemos estudiado en otro trabajo (Ruiz Souza 2007), en el que además recordábamos cómo la literatura cristiana coetánea —por ejemplo de Jiménez de Rada, Alfonso X o Don Juan Manuel—, alababa al gran edificio cordobés desde la misma conquista de la ciudad en 1236.

Es más, dicha etapa constructiva de la aljama llegó a formar parte de la memoria colectiva popular, tal como se explica en uno de los cuentos del Conde Lucanor escritos por D. Juan Manuel (Ruiz Souza 2007: 217-218).

Todo apunta a que los dos elementos más significativos de la ampliación de al-Hakam II (las cúpulas de nervios entrecruzados y los arcos polilobulados) pasaron a formar parte de la cultura visual cristiana como representación de la máxima sacralidad. Por ello, no hubo ninguna objeción en disponer una cúpula de nervios entrecruzados en edificios que emulaban al mismo Santo Sepulcro de Jerusalén, tal como se comprueba en la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra) o en la Vera Cruz de Segovia. La emulación del edificio cordobés llega a la obsesión en el Toledo de los siglos XIII y XIV, donde se produce un movimiento historicista “neocalifal” en toda regla. Las arquerías de los triforios de la cabecera de la catedral erigida por Jiménez de Rada se inspiran, como decíamos más arriba, claramente en las arquerías y ritmos decorativos de la etapa de Al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, al igual que muchos otros edificios toledanos como: las fachadas de Santiago del Arrabal, de San Andrés, de Santa Úrsula o de Santa Leocadia; el interior del Cristo de la Vega; los ábsides de Santa Fe, San Eugenio, o San Bartolomé; los campanarios de Santo Tomé, San Román, Santa María de Illescas y de otros más humildes como el de la Concepción Francisca, etc.

La presencia de la España islámica en la cristiana fue continua. De hecho, las fuentes escritas cristianas de la época siempre utilizan el término “morisco” para identificar todo aquello que vinculan con al-Andalus, caso de las telas, instrumentos musicales, la pintura de lazo, las cúpulas de mocárabes... Y volvemos hacer la pregunta, ¿cuánto tiempo debe transcurrir para que un elemento se considere propio y tradicional, y no prestado?

Hubo muy diferentes grados de asimilación y asunción del arte andalusí en la arquitectura erigida por los reinos cristianos peninsulares. En ocasiones se asimiló todo —espacio, lenguaje arquitectónico y mensaje ideológico—, como se observa en ciertos palacios de la monarquía y de la nobleza del siglo XIV, tal como lo podemos constatar en las construcciones auspiciadas por el rey Pedro I de Castilla (1350-1369), momento paradigmático del “arte mudéjar” según los especialistas que defienden su viabilidad científica. Bajo su reinado se construyeron los palacios de Tordesillas y el Alcázar de Sevilla. Pero don Pedro no se inspiró en el arte andalusí sólo con un sentido estético, todo es más complejo. El monarca emuló las construcciones islámicas al encontrar en ellas, y en especial en la Alhambra de Granada, un palacio especializado donde existían salones del trono, salas destinadas al ejercicio de la justicia, grandes fachadas y patios concebidos para la gloria del monarca. Palacio organizado y especializado que se ajustaba a las necesidades de lo que hoy conocemos como la *génesis del Estado Moderno*, es decir, un estado que refuerza la concentración del poder en manos del monarca en detrimento del

clero y de la nobleza. Pedro I fue un gran protagonista en dicho proceso. El monarca fue más allá y no se conformó solo con la emulación de los palacios andalusíes. El material de acarreo o *spolia* utilizado y desplegado en su palacio hispalense, donde expone capiteles y columnas romanos, visigodos y omeyas, insiste en la idea que él tenía de la propia historia de España. En dicha historia formaba parte indisoluble al-Andalus tras el esfuerzo de integración cultural realizado a lo largo del siglo XIII por Jiménez de Rada y Alfonso X, ya que en sus crónicas pusieron en igualdad histórica a los distintos pueblos que formaban parte de la historia española: romanos, visigodos, andalusíes, etc. (Ruiz Souza 2014a).

También se copiaron en Castilla durante el siglo XIV *qubbas* funerarias (edificios de planta centralizada), en estructura y decoración, como se puede contemplar en la Capilla Real de la Mezquita de Córdoba, erigida por Enrique II en 1371 para el enterramiento de su padre y abuelo, Alfonso XI y Fernando IV respectivamente.

En el siglo XV los espacios andalusíes comienzan a asimilar en el nuevo lenguaje técnico que procede de Francia y del Norte de Europa. Tipologías arquitectónicas procedentes de al-Andalus son ahora materializadas con los alardes técnicos del gótico final, tal como sucede en la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos. Dicha fundación burgalesa y sus precedentes, caso de la capilla de la cabecera de San Pablo de Córdoba, demuestran cómo la tipología martirial de la planta centralizada procedente de la Antigüedad continuó vigente en la Península Ibérica a lo largo de la Edad Media de la mano de al-Andalus, a través de lo que conocemos como *qubba* en el mundo islámico. Mientras que en la arquitectura europea la planta centralizada pierde protagonismo a partir del siglo XIII, en el mundo islámico y en al-Andalus dicha tipología arquitectónica continúa siendo muy utilizada y, por ello, no es de extrañar que continúe presente en la arquitectura castellana del último gótico, tal como se observa en la mencionada capilla de Burgos, a diferencia del resto de Europa, donde asistimos a su recuperación posterior, sobre todo a partir del siglo XVI (Ruiz Souza 2001). Y lo mismo podríamos decir respecto a las “fachadas parlantes” de la Castilla bajomedieval, con inscripciones y escudos, donde se toman tipologías compositivas de raíz andalusí, dotadas de un mensaje claro, pero realizadas con las formas del último gótico. Entre otros, podemos citar los palacios de Medinaceli de Cogolludo (Guadalajara) y Contreras de Ayllón (Segovia), o la gran fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid; en esta última observamos el protagonismo que adquieren sus portadas con la utilización de rica heráldica e inscripciones, siguiendo diseños claramente andalusíes, tal como hemos estudiado en otro trabajo (Ruiz Souza 2004: 27-30).

La asimilación, apropiación y asunción del patrimonio artístico andalusí entre los cristianos llega a presentar ejemplos muy significativos. Así, Sancho Ortiz de Matienzo,

tesorero de la Casa de Contratación de Sevilla y canónigo de la catedral hispalense, mandó esculpir la Giralda sobre la lápida fundacional de su capilla en la parroquia de su pueblo natal de Villasana de Mena, al norte de la provincia de Burgos, en el año de 1499, según reza la inscripción que aún rodea en dicha lápida la imagen del famoso alminar (Torres Balbás 1941: 223-225).

¿Cómo debemos estudiar y denominar a todas estas obras de arte? El edificio más emblemático de la arquitectura almohade formaba ya parte de la memoria colectiva más sentida del tesorero. ¿Se preguntaría Ortiz de Matienzo cual era el origen cultural de dicho monumento? Posiblemente no le importase lo más mínimo. Tal vez, los investigadores nos hemos obsesionado en buscar desde un planteamiento puramente formalista, y estresante, el origen islámico de muchos elementos decorativos, casi siempre de forma aislada y puntual, presentes en la arquitectura. Posiblemente esta cuestión carecía de interés para los promotores y artesanos de las construcciones bajomedievales. Por el contrario, cuando observamos la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos (Valladolid), erigida hacia 1500, observamos con claridad hasta qué punto sus promotores querían emular, deliberadamente, las puertas monumentales de la ciudadela de la Alhambra, recientemente conquistada. Es decir, frente a la asunción de elementos constructivos y decorativos del pasado como algo propio (elementos decorativos múltiples, arcos polilobulados, lacería etc.), encontramos también la postura que, de manera deliberada, emula e incluso admira construcciones andalusíes (representación de la Giralda en Villasana de Mena, copias de ciertas partes de la Mezquita de Córdoba o de la Alhambra).

La presencia de al-Andalus en todas las artes cristianas de la Península Ibérica fue muy grande y, tal y como vamos viendo, es momento de revisar los enfoques de su estudio. La teoría de los estilos y los estudios formalistas se olvidan, por ejemplo, de que en los mismos años y a la vez, en una ciudad tan significativa como Toledo, se estaban construyendo edificios muy diferentes entre sí, como es el caso de la Sinagoga del Tránsito siguiendo esquemas decorativos nazaríes, las naves góticas de su catedral de recuerdo francés, y la capilla de San Blas erigida por el arzobispo Pedro Tenorio y decorada con pinturas murales ejecutadas por magníficos artistas italianos. Tal vez sea más interesante estudiar las causas que hicieron posible semejante riqueza y diversidad artística frente al empeño de diseccionarla en estilos o de buscar los remotos orígenes islámicos de un sinfín de elementos decorativos que fundamenten la viabilidad del denominado “estilo mudéjar” en el siglo XXI, ciento cincuenta años después de su nacimiento historiográfico.

Desde hace unas décadas asistimos a una mayor estimación y protección de las artes tradicionales a todos los niveles, por lo que no es necesario recurrir a su conexión islámica para reivindicar su valor. Siempre nos hemos realizado la siguiente pregunta: ¿Existe

algún edificio realizado en ladrillo, en Castilla o Andalucía, durante la Baja Edad Media que no sea considerado mudéjar? Nos encontramos en un magnífico momento en el que podemos replantear, redimensionar y enfocar de nuevo, el impacto y responsabilidad de al-Andalus en todos los aspectos de la cultura peninsular (arte, literatura, religiosidad, agricultura, mística, gastronomía, etc.), de la Edad Media a la Edad Moderna.

Hasta aquí hemos podido constatar esa presencia incontestable del mundo andalusí, que llega a formar parte indiscutible e híbrida (Burke 2010) de la cultura castellana, o simplemente hispana, de la Baja Edad Media. Por otra parte, hemos realizado una crítica a las consecuencias de la “historiografía mudéjar”, ya que desde nuestro punto de vista ha desenfocado el estudio del arte andalusí y de sus huellas. Pero lo que realmente nos interesa es desbrozar las causas que hicieron posible esa aceptación de la cultura del otro por parte de los castellanos. Existió todo un planteamiento teórico que lo hizo posible.

En múltiples aspectos la España del mundo contemporáneo debe mucho al siglo XIII y a personajes de la entidad del arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, y del propio rey Alfonso X el Sabio que ahora nos ocupa. Surge un nuevo *concepto cultural* utilizando las acertadas y ajustadas palabras de Márquez Villanueva (1994). El arte también jugó su papel esencial en lo político y en lo ideológico más allá de su propia materialidad, funcionalidad o belleza. Las creaciones del pasado se convertirían en las reliquias de autenticidad del discurso histórico que se quería presentar de los tiempos previos. Las empresas artísticas promovidas en el propio siglo XIII serían el mejor reflejo del nuevo proyecto que supo entender que el futuro pasaba inexorablemente por la integración de las diferentes realidades culturales presentes en la Península. Todo ello tuvo unas consecuencias claras que todavía hoy disfrutamos, como fue la de comprender, integrar y preservar el patrimonio monumental (Pérez Monzón 2012), como reflejo de la historia pasada y presente, independientemente del momento histórico-cultural, o simplemente religioso, en el que tuviera lugar su realización. Semejante proyecto de integración, asimilación o apropiación explica que hoy podamos contemplar la Mezquita de Córdoba, la Giralda (el alminar de la mezquita aljama almohade de Sevilla) y por supuesto la Alhambra de Granada. También explica que el epitafio de Fernando III conservado en la catedral de Sevilla estuviera escrito en latín, hebreo, árabe y castellano. Todo ello no fue fruto de la casualidad. Terminamos con la pregunta que nos hacíamos más arriba ¿cuánto tiempo debe transcurrir para que un elemento se considere propio y tradicional, y no prestado? A veces muy poco, tal como vimos en la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos donde se emulaba a la propia Alhambra tan solo unos años después de la conquista del emirato nazarí. Lo realmente importante fue que en el siglo XIII se comprendió que al-Andalus formaba ya parte de la *Estoria de España*, tal como la concibió Alfonso X (Ruiz Souza 2014b).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abad Castro, C. 1991. *Arquitectura mudéjar religiosa en el Arzobispado de Toledo*, 2 vols., Toledo, Caja Toledo.
- Amador de los Ríos, J. 1872. “El estilo mudéjar en Arquitectura”, en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*, Madrid, Real Academia de San Fernando, t. I, pp.1-73.
- Angulo, D. 1932. *Arquitectura Mudéjar sevillana (s. XIII-XV)*, Sevilla, Imprenta gráficas marianas.
- Aubert, M. 1960-61. “La construction au Moyen Âge”, *Bulletin Monumental*, núms. 118 y 119, pp. 241-259 y 7-323.
- Bango Torviso, I. G. 1974. “Arquitectura de la décima centuria: ¿Repoblación o Mozárabe?”, *Goya*, núm. 122, pp. 68-75.
- Bango Torviso, I. G. 1991. *El arte mozárabe*, Cuadernos de Arte Español, núm. 2, Madrid, Historia 16.
- Bango Torviso, I. G. 1993. “El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad Media”, en I. Henares y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Monográfica Arte y Arqueología, núm. 18, Granada, Universidad de Granada, 1993, pp.109-123.
- Bango Torviso, I. G. 2007. “Un gravísimo error en la historiografía española, el empleo equivocado del término mozárabe”, en M. Valdés (coord.), *Simposio Internacional: El Legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, pp. 73-88.
- Borrás Gualis, G. 1990. *El Arte Mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- Borrás Gualis, G. (coord.) 1996. *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- Boswell, J. 1977. *The Royal treasure. Muslim Communities under the Crown of Aragón in the Fourteenth Century*, New Haven, Yale University Press.
- Burke, P. 2010. *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal.
- Camón Aznar, J. 1963. “Arquitectura española del siglo X. Mozárabe y de la Repoblación”, *Goya*, núm. 52, pp. 206-219.
- Chauvel, A. 1934. “Étude sur la taille des pierres au moyen âge”, *Bulletin Monumental*, núm. 93, pp. 435-450.
- Colombier, P. du. 1953. *Les Chantiers des cathédrales*, Paris, A. y J. Picard.
- Colmeiro, M. (ed.) 1883-84. *Cortes de los Antiguos Reinos de León y Castilla*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2 vols.
- Criado Mainar, J. (coord.) 2002. *Arte Mudéjar Aragonés, Patrimonio de la Humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- Cuella, O. 1984. *Aportaciones culturales y artísticas del papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.

- Díez Jorge, M. E. 2001. *El arte Mudéjar: expresión estética de una convivencia*, Granada, Eirene.
- Dodds, J. 2007. "Rodrigo, Reconquest, and Assimilation: some preliminary thoughts about San Román", en Colum Hourihane (ed.), *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, Princeton, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, and The Index of Christian Art, pp. 215-244.
- Erlande-Brandenburg, A. 1989. *La Cathédrale*, París, Fayard.
- Erlande-Brandenburg, A. 1993. *Quand les cathédrales étaient peintes*, París, Gallimard.
- Feliciano Chaves, J. 2004. *Mudejarismo in Its Colonial Context: Iberian cultural display, viceregal luxury consumption, and the negotiation of identities in sixteenth-century New Spain*, (Ph.D. diss.) University of Pennsylvania.
- Gimpel, J. 1958. *Les bâtisseurs des cathédrales*, París, Edition du Senil.
- Gómez-Moreno, M. 1916. *Arte Mudéjar Toledano*, Madrid, Leoncio de Miguel.
- Gómez-Moreno, M. 1919. *Iglesias Mozárabes. Arte Español de los Siglos X-XI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- Henares, I. y López Guzmán, R. (eds.) 1993. *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Monográfico Arte y Arqueología, núm. 18, Granada, Universidad de Granada.
- Kimpel, D. 1977. "Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique", *Bulletin Monumental*, núm. 135, pp. 195-222.
- Lacarra Ducay, M. C. (coord.) 2006. *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- Lambert, E. 1928. "Les voutes nervées hispano-musulmanes du XI siècle et leur influence possible sur l'art chrétien", *Hesperis*, vol. VIII, pp. 147-176.
- Lambert, E. 1933. "L'art mudéjar", *Gazette des Beaux Arts*, vol. IX, pp. 17-33.
- Lefrançois-Pillion, L. 1949. *Maîtres d'oeuvre et tailleurs de pierre des cathédrales*, París, Robert Laffont.
- López Guzmán, R. 2000. *Arquitectura Mudéjar*, Madrid, Cátedra.
- Mann, B., Dodds, J., y Glick, T. (eds.) 1992. *Convivencia*, Nueva York, The Jewish Museum.
- Marçais, G. 1936. "L'art musulman d'Espagne", *Hesperis*, vol. XXII, pp. 105-112.
- Marías, F. 1989. *El Largo Siglo XVI*, Madrid, Taurus.
- Marquez Villanueva, F. 1994. *El concepto cultural alfonstí*, Madrid, Fundación Mapfre.
- Martínez de Aguirre, J. 1987. *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- Mogollón Cano-Cortés, P. 1987. *El Mudéjar en Extremadura*, Salamanca, Institución Cultural El Brocense.
- Nuere Matauco, E. 2000. *La Carpintería de Armar Española*, Madrid, Munilla-Llería.
- Pacios Lozano, A. R. 1993. *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares 1857-1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- Pacios Lozano, A. R., 2002. *Bibliografía de Arte Mudéjar. Addenda 1992-2002*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.

- Pavón Maldonado, B. 1988. *Arte Toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- Pérez Higuera, M. T. 1994. "El Mudéjar, una opción en la Corte de Castilla y León", en *Historia del Arte de Castilla y León*, Vol. IV: *Arte Mudéjar*, Valladolid, Ámbito, pp. 129-222.
- Pérez Monzón, O. 2012. "Ninguno nos sea osado de tomar pilares nin columnas nin otras piedras... para fazer delas otra labor. Sobre el aprecio a la cultura artística en el período bajomedieval", *Medievalismo*, núm. 122, pp. 153-184.
- Recht, R. (dir.), 1989. *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, Editions Les Musées de la Ville de Strasbourg.
- Rodríguez Estévez, C. L. 1998. *Los canteros de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Ruiz Souza, J. C. 2000. "La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XII, pp. 9-24.
- Ruiz Souza, J. C. 2001. "La planta centralizada en la Castilla Bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XIII, pp. 9-36.
- Ruiz Souza, J. C. 2004. "Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XVI, pp. 17-43.
- Ruiz Souza, J. C. 2007. "Al-Andalus y Cultura Visual. Santa María la Real de las Huelgas de Burgos y Santa Clara de Tordesillas: Dos hitos en la asimilación de al-Andalus en la reinteriorización de la Corona de Castilla y León", en M. Valdés (ed.), *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media León, Actas del simposio internacional, León, 29, 30 de noviembre y 1 diciembre de 2006*, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, pp. 205-242.
- Ruiz Souza, J. C. 2009. "Toledo entre Europa y al-Andalus en el siglo XIII. Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla", *Journal of Medieval Iberian Studies*, vol. 1/2, pp. 233-271.
- Ruiz Souza, J. C. 2014a. "Antigüedad e historicismos en la España Medieval. El Real Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada", en S. De María, y M. Parada (eds.), *L'Impero y le Hispanias da Traiano a Carlo V*, Bolonia, Bolonia University Press, pp. 439-454.
- Ruiz Souza, J. C. 2014b. "Fronteras artísticas del reinado de Alfonso X: Pasado, presente y futuro del proyecto integrador del Rey Sabio", en E. González Ferrín (coord.), *Encrucijada de culturas: Alfonso X y su tiempo. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, pp. 299-328.
- Serra Desfilis, A. 2013. "Convivencia, asimilación y rechazo: el arte islámico en el Reino de Valencia desde la conquista cristiana hasta las Germanías (circa 1230 – circa 1520)", en L. Arciniega (ed.), *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*, Valencia, Universitat de València, pp. 33-60.

- Simonet, F. J. 1897-1903. *Historia de los mozárabes de España deducida de sus mejores y más auténticos testimonios de los escritores cristianos y árabes*, 4 vols., Madrid, Establecimiento tipográfico de la viuda e hijos de M. Tello.
- Tabbaa, Y. 1985. "The Muqarnas Dome: Its origin and meaning", *Muqarnas*, vol. III, pp. 61-74.
- Terrasse, H. 1932. *L'art hispano-mauresque, des origines au XII^e siècle*, París, Institut des Hautes Études Marocaines.
- Torres Balbás, L. 1941. "Reproducciones de la Giralda anteriores a su reforma en el siglo XVI", *Al-Andalus*, vol. VI, pp. 216-229.
- Valdés Fernández, M. 1981. *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, León, Universidad.
- Valdés Fernández, M., Pérez Higuera, M. T. y Lavado Paradinas, P. J. 1994. *Arte mudéjar en Castilla y León*, en *Historia del Arte de Castilla y León*, t. IV, Valladolid, Ámbito.
- Yarza Luaces, J. 1980. *Historia del Arte Hispánico*, II: *La Edad Media*, Madrid, Alhambra.

SEGUNDA PARTE

Más allá de las Bellas Artes y de Occidente