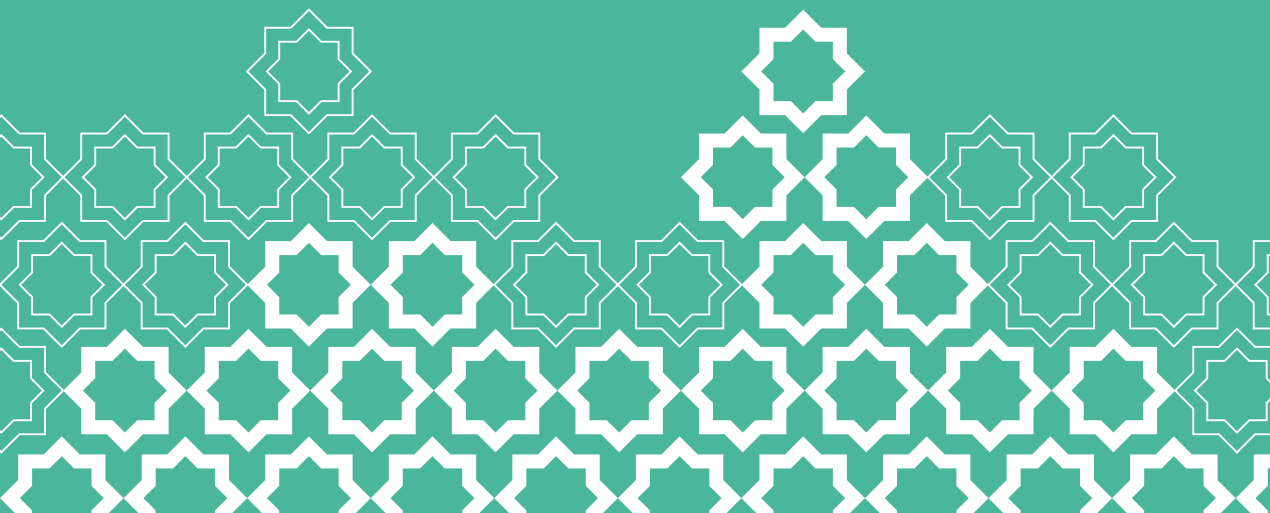




**DIALOGO ARTÍSTICO** DURANTE  
**LA EDAD MEDIA**  
ARTE ISLÁMICO - ARTE MUDÉJAR





**DIALOGO ARTÍSTICO** DURANTE  
**LA EDAD MEDIA**  
ARTE ISLÁMICO - ARTE MUDEJAR



<b>Prólogo</b>	5
<i>Pedro Martínez-Avial, director general de Casa Árabe</i>	
<b>Introducción: diálogo artístico durante la Edad Media</b>	7
<i>Francine Giese and Alberto León-Muñoz</i>	
<b>Introduction: artistic dialogue during the Middle Ages</b>	11
<i>Francine Giese and Alberto León-Muñoz</i>	
<b>Un modelo de urbanismo omeya en Córdoba/Qurtuba: el arrabal emiral de Saqunda</b>	15
<i>María Teresa Casal García</i>	
<b>Mezquitas en revisión: nuevos enfoques y propuestas</b>	29
<i>Carmen González Gutiérrez</i>	
<b>La identidad del obrero en la Córdoba islámica</b>	45
<i>Dede Fairchild Ruggles</i>	
<b>Dibujos de la mezquita-catedral de Córdoba. Viajeros y artistas en la primera mitad del XIX</b>	59
<i>Antonio Gámiz Gordo</i>	
<b>La unidad de al-Ándalus y el Magreb en la primera mitad del siglo XII: aportaciones de los almorávides al arte medieval peninsular</b>	79
<i>María Marcos Cobaleda</i>	
<b>Al-Ándalus en el arte español. Relatos de inclusión y exclusión. Víctimas historiográficas</b>	93
<i>Juan Carlos Ruiz Souza</i>	
<b>Islamic heritage and the regional aesthetics of the Ebro Valley at the Santo Sepulcro in Torres del Río (Navarra)</b>	107
<i>Robin Haedong Kim</i>	
<b>El espacio conquistado en el bajo valle del Guadalquivir: la restauración eclesiástica en las sedes de Córdoba y Sevilla y el ritual de transformación de mezquitas en iglesias</b>	121
<i>Isabel Montes Romero-Camacho y Magdalena Valor Piechotta</i>	
<b>Tracing problems of Spanish art and architectural histories on Mudéjar</b>	145
<i>Meltem Özkan Altınöz</i>	
<b>Victorian architects and Mudéjar architecture</b>	157
<i>Íñigo Basarrate</i>	



## PRÓLOGO

*Pedro Martínez-Avial, director general de Casa Árabe*

La investigación sobre la herencia cultural de la España medieval ha vivido un empuje decisivo en los últimos siglos. Desde que la mentalidad decimonónica contribuyera a la revalorización del legado de al-Ándalus ha tenido lugar un amplio desarrollo multidisciplinar cuyo interés se ha centrado en las conexiones y desconexiones culturales.

Los conceptos acuñados durante el siglo XIX –Reconquista, Convivencia y Arte Mudéjar– comienzan a ser vistos como el resultado de una situación histórica y unos intereses políticos particulares, caracterizados por el debate sobre la identidad nacional, la intolerancia religiosa y la visión evolucionista de la historia. En este sentido, se ha venido incidiendo en la especial situación político-cultural de la Península y su Edad Media como marco geográfico-temporal de coexistencia cultural, de pluralismo y heterogeneidad.

Actualmente asistimos a una revisión crítica y a un intenso debate sobre estos conceptos heredados. Ante una tradición historiográfica que había delineado claras fronteras político-religiosas y artísticas, estamos descubriendo una concepción de la realidad medieval mucho más permeable y dinámica en donde prima el diálogo artístico. Un diálogo adoptado como hilo conductor de las magníficas jornadas internacionales que bajo el título «Diálogo artístico durante la Edad Media. Arte islámico-arte mudéjar» se llevaron a cabo noviembre de 2016, bajo la tutela de Casa Árabe y las universidades de Córdoba y Zúrich.

Con el objetivo de analizar, compartir y divulgar tanto los resultados, como los proyectos y propuestas recientes en el estudio del pasado islámico y mudéjar de la Península, los coordinadores de la iniciativa, los profesores Francine Giese y Alberto León-Muñoz, convirtieron a Córdoba en el eje científico central por donde deben ineludiblemente pasar estos y otros debates (de diálogo) sobre el pasado islámico y mudéjar, tanto de la Península Ibérica como de la totalidad del Mediterráneo medieval.

Fruto de este trabajo y del esfuerzo de todos y cada uno de los participantes, me es grato presentar esta publicación, como una muestra más del compromiso de Casa Árabe como centro estratégico de las relaciones de España con el mundo árabe. Un punto de encuentro donde los distintos actores e instituciones, privadas y públicas, del ámbito de la empresa, la educación, el mundo académico, político y cultural, dialogan, interactúan, establecen líneas de cooperación y emprenden proyectos conjuntos.



## DIÁLOGO ARTÍSTICO DURANTE LA EDAD MEDIA

*Francine Giese y Alberto León-Muñoz*

Ciertamente, no es coincidencia que la antigua capital omeya de al-Ándalus, Qurtuba/Córdoba, fuese elegida sede de la conferencia internacional «Diálogo artístico durante la Edad Media. Arte islámico-arte mudéjar» que tuvo lugar en noviembre de 2016. Organizada por Casa Árabe y las universidades de Córdoba y Zúrich, algunos de los trabajos presentados allí han sido seleccionados para ser incluidos en este volumen.

Córdoba siempre se ha asociado a la etapa de mayor esplendor político y cultural de al-Ándalus, ya que la sede del Estado omeya de al-Ándalus se estableció en la ciudad de Córdoba durante los primeros tres siglos de presencia islámica en la Península Ibérica. De hecho, durante los últimos años, Casa Árabe, y más específicamente su director en Córdoba, Javier Rosón, promueve un amplio y variado programa de actividades relacionadas con la historia y la arqueología de al-Ándalus. El nombre de Córdoba es un referente internacional, tanto para la cultura de los países islámicos como, en particular, para el campo de la investigación histórica y artística medieval.

El ejemplo más notable de la magnificencia de la arquitectura omeya es, sin duda, la majestuosa Gran Mezquita. A nivel urbano, debemos referirnos al extraordinario desarrollo que alcanzó la ciudad tras la autoproclamación del Califato omeya de al-Ándalus y que culminó con la configuración de una gran megalópolis formada por tres ciudades (*mudun*): la propia Córdoba, Madinat al-Zahra y Madinat al-Zahira. Sin embargo, el patrimonio andalusí de la ciudad va mucho más allá de estos elementos más conocidos.

Además de la rica información proporcionada por las fuentes escritas de los cronistas medievales, investigaciones recientes desarrolladas en el departamento de Arqueología de la Universidad de Córdoba en colaboración con otras instituciones, como la Oficina Municipal de Urbanismo, están avanzando en temas muy interesantes como el proceso de

configuración de la medina y su entorno en el periodo emiral; la definición de los espacios de poder; el vínculo con la tradición arquitectónica oriental; la estrecha relación con su territorio circundante a través de las almunias (como edificios productivos y residenciales vinculados al poder omeya); las características del urbanismo y los elementos alrededor de los cuales se componen los suburbios y el resto de la ciudad; las etapas posteriores al colapso del califato omeya, con especial atención a la arquitectura defensiva; o, finalmente, la reciente recuperación de recursos documentales de gran valor para la investigación actual, como el legado del arquitecto Félix Hernández Giménez.

La condición de Córdoba como capital de al-Ándalus y sede de la dinastía omeya, la convirtió en el lugar donde se acometieron los primeros y más grandes proyectos urbanísticos y arquitectónicos. También se convirtió en una referencia para numerosas ciudades andaluzas y del norte de África, proporcionando modelos que fueron en gran parte imitados y reproducidos en otras áreas de la Península Ibérica. Esto podría haber funcionado como signo de adhesión y reconocimiento del régimen político dominante, o como un recurso para legitimar los sucesivos reinos de taifa que surgieron a principios del siglo XI, tras el colapso del Estado omeya andalusí. Aún queda por identificar muchos de estos modelos en construcciones promovidas directamente por las autoridades omeyas en enclaves como Mérida, Toledo, Calatrava la Vieja, o en capitales taifas como Sevilla, Granada y Zaragoza.

Todos estos temas de investigación, que habrá que abordar en el futuro, tienen un referente obligatorio en Córdoba, donde se da la paradójica circunstancia de que su inmenso legado islámico constituye al mismo tiempo uno de sus principales problemas de gestión patrimonial. La característica más distinguible de la capital omeya de al-Ándalus es, sin duda, la magnitud del fenómeno urbano. La extensión alcanzada por la ciudad durante las décadas centrales del siglo X es mayor que la de la ciudad actual a inicios del siglo XXI. Esta realidad se convierte en un reto importante de cara al adecuado tratamiento de los restos arqueológicos, su documentación, investigación, conservación y, en su caso, puesta en valor.

Pasando de la arqueología medieval a la historia del arte, tanto la ciudad como su mezquita contribuyeron significativamente al desarrollo del arte y la arquitectura islámica y mudéjar en la Península Ibérica. Así, la mezquita omeya de Córdoba, uno de los edificios más importantes de al-Ándalus, proporcionó un rico catálogo de prototipos que se convertiría en una parte esencial del lenguaje visual de la Iberia medieval y de sus manifestaciones artísticas islámicas, cristianas y judías. Construida entre 785-787 (AH 169-170) por 'Abd al-Rahman I (AH 731-788) y ampliada gradualmente durante un periodo de dos siglos, la mezquita de Córdoba no solo era uno de los lugares de culto más grandes del mundo islámico, sino que aún se considera uno de los monumentos más notables para ilustrar las transformaciones arquitectónicas y simbólicas del patrimonio construido de al-Ándalus. Los cambios en las actitudes hacia su legado artístico y las diferentes capas

culturales del edificio comenzaron con su conversión en catedral después de la conquista de Córdoba por Fernando III de Castilla y León (r. 1230-1252) en 1236. El primero de muchos episodios en una historia siempre cambiante de reconocimiento y rechazo cultural.

Esta ambivalencia no solo es observable en Córdoba, sino en toda la península, donde los edificios islámicos, los *spolia* y ciertos motivos artísticos fueron apropiados por las comunidades cristianas y judías para legitimar el poder religioso y secular. El resultado fue una absorción de los repertorios artísticos de al-Ándalus a través de transferencias horizontales y verticales, que establecieron las bases de un lenguaje artístico común que pronto penetraría en todos los estratos sociales y sería considerado como un elemento central de la identidad ibérica.

Esta identidad debe analizarse dentro de un contexto geográfico más amplio que no solo abarque el norte cristiano sino también el sur islámico. Una pieza clave para mapear el paisaje cultural de la Edad Media de Iberia es, por tanto, considerar al-Ándalus y el Magreb como una unidad cultural. Ya se trate de pinturas murales, textiles, cerámica, técnicas de decoración o elementos de construcción, para cada uno de estos productos culturales es posible mostrar cuán estrechamente estaba vinculada la Península Ibérica con el norte de África y el Mediterráneo oriental a través del comercio y la peregrinación. Como tal, al-Ándalus nunca estuvo en la periferia, sino que representó uno de los principales centros del mundo islámico, donde mediadores culturales como patrocinadores, artistas o científicos se encontraban entre los actores clave de un proceso de intercambio multidireccional responsable de la diversidad y complejidad de los diálogos artísticos en la Edad Media. El análisis de ambos aspectos, diversidad y complejidad, requiere enfoques más integrales que aseguren una lectura transcultural de este legado cultural moldeado por una variedad de formas artísticas de expresión.

Es precisamente esta combinación de diversidad y complejidad la que entusiasmo y motivó a los viajeros, artistas y arquitectos europeos del siglo XIX a venir a España y a estudiar sus monumentos medievales. Al mismo tiempo, los propios intelectuales del país estaban luchando para encajar ese patrimonio en un sistema de clasificación establecido que no se correspondía con las complejidades de la historia ibérica. Una amplia investigación arqueológica ha sacado a la luz nuevas pruebas que están cambiando drásticamente nuestra comprensión del paisaje artístico de la península. Del mismo modo, el enmarañado patrimonio de España –resultado de un proceso constante de discusiones artísticas– se ha encontrado con reevaluaciones similares en los últimos años que abren nuevos caminos para interpretar el significado de sus múltiples capas culturales.

La visión complementaria y la colaboración interdisciplinaria entre la arqueología y la historia del arte son, en nuestra opinión, uno de los aspectos más atractivos de esta conferencia internacional, ya que las contribuciones de los autores cubren gran parte de la compleja realidad poliédrica del arte y la arqueología islámica y mudéjar. Examinar su visión a través de los siglos y considerar este legado con conciencia, como un claro signo

de identidad actual, permite que la investigación vaya más allá de los estereotipos y los clichés historiográficos.

La elección de los temas y contribuciones incluidos en este volumen coincide con algunas de las líneas de trabajo desarrolladas por los dos grupos de investigación (universidades de Córdoba y Zúrich) responsables de la iniciativa que culmina con la publicación de este libro. Aunque los problemas abordados requieren más estudio, lo consideramos un comienzo prometedor.

Esperamos que este sea el primero de una larga serie de trabajos científicos publicados en Córdoba que conviertan a esta ciudad en un lugar de acogida, recuperando el papel que, en nuestra opinión, debería tener como centro de referencia para estudios sobre el pasado islámico y mudéjar, no solo de la Península Ibérica sino también de la totalidad del Mediterráneo medieval.

## ARTISTIC DIALOGUE DURING THE MIDDLE AGES

*Francine Giese and Alberto León-Muñoz*

It was of course no coincidence that the former Umayyad capital of al-Ándalus, Qurṭuba/Córdoba, had been chosen as venue for the international conference «Artistic dialogue during the Middle Ages. Islamic art-Mudéjar art» that took place in November 2016. Organized by Casa Árabe and the universities of Córdoba and Zurich, some of the papers presented there have been selected to be included in this volume.

Córdoba has always been associated to the stage of greater political and cultural splendour of al-Ándalus, as the seat of the Umayyad state of al-Ándalus was settled in the city during the first three centuries of Islamic presence in the Iberian Peninsula. In fact, during the last years Casa Árabe, and more specifically its director in Córdoba, Javier Rosón, is promoting a wide and varied program of activities related to the history and archaeology of al-Ándalus. Córdoba's name is an international reference, both for the culture of Islamic countries and, more particularly, for the field of medieval historical and artistic research.

The most remarkable example of the magnificence of Umayyad architecture is, undoubtedly, the majestic great mosque. On the urban level, we must refer to the extraordinary urban development that the city reached after the self-proclamation of the Umayyad caliphate of al-Ándalus. It culminated with the configuration of a large megalopolis formed by three cities (*mudun*): Córdoba itself, Madinat al-Zahra and Madinat al-Zahira. However, the *andalusí* heritage owned by the city goes well beyond these famous sites.

In addition to the wealthy information provided by medieval chroniclers' written sources, recent research developed at the department of Archaeology of the University of Córdoba in collaboration with other institutions –such as the Municipal office of Urbanism– are bringing progress on very interesting issues. Among all of them, some deserve special mention: the

*madinat* and its environment's configuration process during Emiral times; the definition of the spaces of power; the link with the Eastern architectural tradition; the close relationship established with the surrounding territory through the *almunias* (productive and residential buildings linked to the Umayyad power); the characteristics of urbanism and the elements around which the suburbs and the rest of the city were originated; the situation during the stages after the collapse of the Umayyad caliphate, with particular attention to the defensive architecture; or the recent recovery of documentary resources of great value for current research, such as the legacy of the architect Félix Hernández Giménez.

Córdoba's status as capital of al-Ándalus and headquarters of the Umayyad dynasty turned it into the place where the first and largest urban and architectural projects were undertaken. It also became a reference for many other *andalusí* and North African cities, providing models that were largely imitated and reproduced in other areas of the Iberian Peninsula. This could have functioned as sign of adhesion and recognition of the dominant political regime, or as a resource to legitimize the successive kingdoms of taifa that emerged at the beginning of the 11<sup>th</sup> century, right after the collapse of the Umayyad state. There are still many of these influences to be identified in buildings promoted directly by the Umayyad authorities in enclaves such as Mérida, Toledo, Calatrava la Vieja; or in Taifa capitals like Seville, Granada or Zaragoza.

All these research topics, which will have to be further developed in the future, have an obligatory referent in Córdoba. Here, we find the paradoxical circumstance that its immense Islamic legacy also constitutes one of its main heritage management problems. The most distinguishable characteristic of the Umayyad capital of al-Ándalus is, undoubtedly, the scale of the urban phenomenon. The extension reached by the city during the central decades of the 10<sup>th</sup> century was greater than the one of current city at the beginning of the 21<sup>st</sup> century. This reality turns into an important challenge for the proper treatment of archaeological remains, their documentation, research, conservation and valorisation.

Getting from medieval archaeology to art history, both the city and its mosque contributed significantly to the development of Islamic and Mudéjar art in the Iberian Peninsula. Thus, the Umayyad mosque of Córdoba, one of the most important buildings of al-Ándalus, provided a rich catalogue of prototypes that would evolve into an essential part of the visual language of medieval Iberia and its Islamic, Christian and Jewish artistic manifestations. Built between 785-87 (AH 169-70) by 'Abd ar-Rahman I (AH 731-788) and gradually enlarged over a period of two centuries, the mosque of Córdoba was not only one of the largest places of worship in the Islamic world but is still considered one of the most remarkable monuments for illustrating the architectural and symbolic transformations of the built heritage of al-Ándalus. Changes in the attitudes toward its artistic legacy and different cultural layers started with its conversion into a cathedral after the conquest of Córdoba by Fernando III of Castile and León (r. 1230-1252) in 1236. This was the first of many episodes in an ever-changing history of cultural acknowledgment and rejection.

This ambivalence is not only observable in Córdoba but all over the peninsula, where Islamic buildings, *spolia* and certain artistic motifs were appropriated by Christian and Jewish communities for legitimizing religious and secular power. This resulted into the absorption of the artistic repertoires of al-Ándalus through horizontal and vertical transfers, which established the foundations of a common artistic language that would soon penetrate all social strata and be regarded as a core element of Iberian identity.

This identity needs to be analysed within a broader geographical context that encompasses not only the Christian north but also the Islamic south. A linchpin for mapping the cultural landscape of Iberia's Middle Ages is, therefore, to consider al-Ándalus and the Maghreb as a cultural unity. From wall paintings, textiles, ceramics, decoration techniques, or building elements, all these cultural products can show how closely the Iberian Peninsula has been linked with north Africa and the eastern Mediterranean through trade and pilgrimage. As such, al-Ándalus never stood at the periphery but represented one of the major centres of the Islamic world, as a place where cultural mediators such as patrons, artists or scientists, were among the key actors of a multi-directional exchange process responsible for the diversity and complexity of artistic dialogues in the Middle Ages. The analysis of both aspects, diversity and complexity, requires more comprehensive approaches to ensure a transcultural reading of this cultural legacy, which was shaped by a manifold of artistic forms of expression.

This combination of diversity and complexity is the one that precisely excited and motivated European travellers, artists and architects of the 19<sup>th</sup> century to come to Spain and study its medieval monuments. At the same time, the country's own intellectuals were struggling with fitting that heritage into an established classification system that did not correspond to the complexities of Iberian history. Extensive archaeological research has brought to light new evidence that are drastically changing our understanding of the peninsula's artistic landscape. Likewise, Spain's entangled heritage –the result of a steady process of artistic negotiations– has been met with similar re-evaluations in recent years that open new paths for interpreting the meaning of its multiple cultural layers.

The complementary vision and the interdisciplinary collaboration between archaeology and art history are, in our opinion, one of the most attractive aspects of this conference, as the authors' contributions cover much of the complex polyhedral reality of Islamic and Mudéjar art and archaeology. Examining its vision across the centuries and considering this legacy with consciousness, as a clear sign of current identity, allows research to go beyond stereotypes and historiographical clichés.

The choice of topics and contributions included in this volume coincides with some of the lines of work developed by the two research groups (Universities of Córdoba and Zurich) responsible for the initiative that culminates with the publication of this book. Of course, the issues addressed require further study. Nevertheless, we consider it a promising beginning.

We hope that this will be the first of a long series of scientific works published in Córdoba that turn this city into a host place, recovering the role that, in our opinion, it should have as a reference centre for studies on the Islamic and Mudéjar past, not limited to the Iberian peninsula but regarding the entire medieval Mediterranean.



# UN MODELO DE URBANISMO OMEYA EN CORDOBA/QURTUBA: EL ARRABAL EMIRAL DE SAQUNDA

*María Teresa Casal García*

**E**l año 711 d. de C. marcará el inicio de la conquista de la Península Ibérica,<sup>1</sup> y es precisamente en este año cuando documentamos la primera referencia a Saqunda, mencionada como *qarya* ('alquería'),<sup>2</sup> en relación al pasaje de la conquista de Córdoba por Mughith.

Como capital de al-Ándalus desde el año 716 d. de C., Córdoba inicia un proceso de transformaciones urbanísticas llevadas a cabo por el gobernador al-Samh entre los años 719 y 720 d. de C. Se reconstruye el puente y parte del lienzo de la muralla,<sup>3</sup> heredados de la etapa romana y fundamentales para el afianzamiento y control de la ciudad por los nuevos pobladores. Al interior de la *madina* se disponen las dos calles principales que unirán las puertas Bab al-Yahud (norte) y Bab al-Qantara (sur), y Bab Amir (oeste) y Bab Ibn al-Yabbar (este) de la ciudad. A partir de las calles principales se dispondrían las calles secundarias y adarves que irían configurando las diferentes manzanas y el parcelario de la ciudad.

- 1 Eduardo Manzano (1999). «Las fuentes árabes sobre la conquista de al-Ándalus: una nueva interpretación», *Hispania*, LIX/2, n° 202, pp. 389-432.
- 2 Ajbār, Anónimo (1994). *Ajbār Maymu'a fi fath al-Ándalus wa dikr umara'-iha. Ajbār Machmu'a (colección de traducciones): crónica anónima del siglo XI*. Ed. traducida de Emilio Lafuente Alcántara. Madrid: Real Academia de la Historia y Geografía, 1867.
- 3 Manuel Acién, Antonio Vallejo (1998). Urbanismo y Estado Islámico: de Corduba a Qurtuba-Madinat al-Zahra, en *Patrice Cressier y Mercedes García-Arenal (eds.), Genèse de la ville islamique en al-Andalus et au Maghreb occidental*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 107-136.

Al exterior de la *madina* destacará la fundación, en el año 720 d. de C., del primer cementerio musulmán de Qurtuba,<sup>4</sup> la *maqbara al-rabad*, y una *musalla* aneja.<sup>5</sup> Presentan especial relevancia por su relación con el arrabal de Saqunda. Se localizaban en la orilla izquierda del río Guadalquivir, cercanas al único punto de acceso a la ciudad por el sur, el Puente romano. Los cementerios formarán parte de un programa general de islamización del paisaje llevado a cabo por el nuevo Estado omeya. Constituirá uno de los principales cementerios de la ciudad, continuando en funcionamiento hasta la conquista cristiana en 1236. En él se menciona también la localización de la *rawda Banū Marwān*, cuyo reflejo nos ha quedado en el conjunto de epígrafes funerarios conservados en el museo arqueológico procedentes de esta zona de la ciudad.<sup>6</sup> La *maqbara al-rabad* se extiende a ambos lados del camino hacia Ilbira y Granata.

En el año 747-748 d. de C. volvemos a encontrar una mención a este topónimo en relación con la batalla de Saqunda,<sup>7</sup> que se produjo en el curso de las guerras internas entre facciones rivales en las proximidades de Córdoba. Con el acceso al poder del emir Abd al-Rahman I en el año 756 se inicia un proceso de transformaciones urbanísticas en la ciudad dirigidas desde el poder omeya. Estas transformaciones se basarán en la creación de una infraestructura básica para el Estado, con la fundación de las diferentes dependencias administrativas, la reconstrucción del alcázar y la fundación de la mezquita aljama.<sup>8</sup> Estos dos edificios que se disponen sobre los antiguos centros de poder de los siglos VI-VII d. de C., representan el poder civil y religioso, configurándose como un conjunto central unido, incluso físicamente, mediante la construcción del *sabat* en tiempos del emir Abd Allah (888-912).<sup>9</sup> Esta imagen se mantendrá a lo largo de toda la dinastía omeya y en ellos queda reflejada la visión ideológica imperante en la cual política y religión se encarnan en la figura del emir. En estos momentos Qurtuba adquiere una imagen urbana que será característica de su posterior evolución y que se extenderá más allá de las murallas que configuran la *madina*. El espacio extramuros se convierte en un área clave para poder analizar «la islamización del paisaje». Con la

4 Actualmente tenemos constatadas unas quince intervenciones arqueológicas donde han aparecido enterramientos pertenecientes a este cementerio, contabilizando en torno a unas 1040 tumbas de diversas cronologías (en estudio), María Teresa Casal (2003). «Los cementerios musulmanes de Qurtuba», *Arqueología cordobesa*, 9, p. 60.

5 Manuel Acién y Antonio Vallejo (1998). Urbanismo y Estado Islámico: de Corduba a Qurtuba-Madinat al-Zahra. *Op. Cit.*, p. 111.

6 María Antonia Martínez (2011). «Epigrafía funeraria en al-Ándalus (siglos IX-XII)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 41/1, pp. 181-209.

7 Ajbar, Anónimo (1994). *Ajbar Maymu'a fi fath al-Ándalus wa dikr umara'iha. Ajbar Machmu'a (colección de traducciones): crónica anónima del siglo XI. Op. Cit.*, p. 64.

8 Manuel Acién y Antonio Vallejo (1998). Urbanismo y Estado islámico: de Corduba a Qurtuba-Madinat al-Zahra. *Op. Cit.*, p. 113.

9 Guadalupe Pizarro Berenjena (2013). «Los pasadizos elevados entre la mezquita y el Alcázar Omeya de Córdoba. Estudio arqueológico de los *sabatat*», *Archivo español de arqueología*, 86, pp. 233-249.

fundación de la almunia de al-Rusafa en la zona septentrional de Qurtuba,<sup>10</sup> Abd al-Raham I trasplantará un modelo sirio con connotaciones omeyas. Se inicia un proceso urbanístico caracterizado por la fundación de estas *munya-s* ('almunias') y las *maqabir* ('cementeros'), normalmente por personajes cercanos al poder y de los cuales derivarán sus nombres.<sup>11</sup> Se sitúan cercanos a la medina y a las principales vías de acceso a la ciudad. Ambos actuarán como focos de atracción para el asentamiento de la población, conformando los denominados *arbád* (singular *rabad*, 'arrabales') constituyéndose como áreas de uso residencial y doméstico. Como parte de esta evolución urbanística y cercanos al centro de poder político y religioso, se menciona la creación de tres arrabales, rabad Saqunda (al sur), rabad Sabular (al este) y rabad Balat Mughith (al oeste). En el caso de Saqunda, hemos comentado anteriormente la fundación de la *maqbara al-rabad*. Contamos también con la mención que hace Ibn Hayyan sobre la construcción de una almunia por Hisam I (788-796 d. de C.),<sup>12</sup> conocida como la Dar al-Mulk en las inmediaciones de Saqunda. Encontramos de nuevo estos dos elementos vinculados a un arrabal. Será precisamente en el año 756 cuando tengamos una nueva mención del saqueo en una casa en Shaqunda,<sup>13</sup> recogida por Ibn al-Qutiyya, que indica ya la presencia de población asentada en esta zona de la ciudad.

- 10 Juan Francisco Murillo (2009). «La almunia de al-Rusafa en Córdoba», *Madrider Mitteilungen*, 50, pp. 450-482.
- 11 Juan Francisco Murillo, María Teresa Casal y Elena Castro (2004). «Madinat Qurtuba. Aproximación al proceso de formación de la ciudad emiral y califal a partir de la información arqueológica», *Cuadernos de Madinat al-Zahara*, 5, pp. 257-290.
- 12 Manuel Ación y Antonio Vallejo (1998). Urbanismo y Estado Islámico: de Corduba a Qurtuba-Madinat al-Zahra. *Op. Cit.*, p. 115.
- 13 Ifitah, Ibn al-Qutiyya (1926). *Ta'rij iftitah Alandalus, Historia de la Conquista de España por Aben Alcotia El Cordobés*. Trad. de Julián Ribera y ed. de Pascual de Gayangos, Eduardo Saavedra y Francisco Codera Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, p. 22.

Imagen 1. Localización de Saqunda.



Fuente: Convenio GMU-UCO.

Parece, pues, que la zona sur de la ciudad fue elegida por los emires cordobeses para su extensión extramuros. Se caracteriza por su proximidad al centro de poder político, el alcázar, y religioso, la mezquita, así como por la ausencia de edificaciones previas en el sector donde se construyó el arrabal.

Será precisamente su situación cercana al eje del poder lo que haga tan factible la sublevación de su población y el final tan dramático y ejemplificador que nos relatan las diversas crónicas. Este acontecimiento es mencionado en las fuentes escritas como «el motín del arrabal», acaecido en el año 818 d. de C. Dicho evento es sobradamente conocido y tratado por la historiografía sobre al-Ándalus, en el especial en el *Muqtabis* de Ibn Hayyan.<sup>14</sup> En él se relata cómo la población del arrabal de Saqunda se sublevó contra al-Hakam I en un momento de cierta inestabilidad política, económica y social, donde el

14 Ibn Hayyan (2001). *Crónica de los emires Alhakam I y Abdarrahman II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Trad., notas e índices de Mahmud `Ali Makkiy Federico Corriente, Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo, 402 pp.

poder central del emir estaba siendo cuestionado.<sup>15</sup> Tras sofocar la rebelión, el emir mandó destruir el arrabal, matar a todos los rebeldes, crucificando a más de 300 y expulsando de Córdoba y al-Ándalus a todos los supervivientes de la contienda.<sup>16</sup> Prohibió expresamente que se volviera a edificar en esta zona de la ciudad. Cuando en el siglo x d. de C. Córdoba contaba con un gran tamaño y los arrabales se extendían lejos de la ciudad,<sup>17</sup> Hisham II impidió edificar allí un nuevo arrabal que aliviase los problemas de superpoblación de la ciudad. En los momentos álgidos de la ciudad entre el siglo ix y el x d. de C. el arrabal de Saqunda permaneció sin edificar, transformándose en zonas de huerta vinculadas a una posible propiedad agropecuaria privada en manos del Estado omeya.

Posteriormente, en la etapa cristiana, la población que habitaba esta zona de la ciudad se situó en las inmediaciones de la Torre de la Calahorra, antigua fortificación islámica localizada en la cabecera del puente. En época moderna y contemporánea continuará esta misma tónica, si bien la población se irá asentando en el entorno de los caminos que discurren hacia Granada y Sevilla, dejando el «lóbulo» de Miraflores exento de construcciones.

Así pues, la zona donde se plantearon las excavaciones se encontraba sin edificar desde la etapa medieval islámica. Su disposición en las inmediaciones del río, con continuas crecidas, tendrá como resultado la inundación constante de la zona, aspecto que condicionará la estratigrafía documentada en el arrabal y que ha permitido la conservación de numerosas piezas cerámicas, de metal y monedas.

Contamos con una fecha de inicio en torno a los años 750 d. de C. y una fecha final marcada por los acontecimientos de la sublevación del año 818 d. de C. En las fases anteriores al arrabal emiral solo se hallaron estratos de gravas naturales, pudiendo afirmar que dicho arrabal sería una construcción *ex novo*, carente de cualquier edificación previa que afectase a su diseño urbanístico. Hemos identificado ocho solares más en los que se han localizado estructuras pertenecientes al arrabal de Saqunda. Este se extendía a lo largo del camino a Sevilla y Écija con una extensión máxima de 36 km<sup>2</sup>. Su núcleo central se localizaría en el lóbulo de Miraflores, en cuyas excavaciones se aprecian varias fases constructivas.

- 15 Las fuertes presiones fiscales existentes en estos años también influirán en el malestar generalizado de la población.
- 16 La mayoría de estos habitantes emigraron a Fez, donde dicen que crearon un arrabal nuevo, y hacia Alejandría, conquistando Creta. Un escaso número compuesto por alfaquíes y sus familias huyeron a Toledo y recibieron más tarde el amán: entre ellos se contaban con Yahya b. Yahya y el antepasado de Ibn al Jatib, Ibn Wazir. María Isabel Fierro Bello (1987). *La heterodoxia en al-Ándalus durante el periodo omeya*, Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, p. 43.
- 17 Hecho constado arqueológicamente con la excavación de grandes extensiones de arrabales a kilómetros de la muralla de la ciudad.



las diferentes manzanas. Estas calles se trazaron en el primer momento constructivo documentado, manteniendo su línea de fachada prácticamente inalterable durante la corta vida del arrabal. Es usual encontrar muros superpuestos pertenecientes a las diversas fases constructivas, manteniendo así la línea de fachada. Se documentan pequeñas realineaciones que no superan el metro en relación con la apertura de diversos adarves o callejones. Estos adarves (*Gayr nāfid*) constituyen el elemento articulador del espacio de menores dimensiones con una anchura media de 2-1,28 metros, caracterizado como es habitual por la apertura únicamente de uno de sus extremos y funcionando como enlace para acceder a las diferentes construcciones. Estos adarves presentan un carácter algo más privado, perteneciendo su propiedad a los habitantes de las diferentes edificaciones a las que daría acceso.<sup>18</sup> Las calles principales y secundarias servirán para penetrar a otro de los espacios públicos documentados, plazas de plantas rectangulares y cuadrangulares, en las cuales podemos presuponer la instalación de zocos o mercados al aire libre. En tres ocasiones se documentaron en ellas o en sus inmediaciones *bi'ār* ('pozos de agua') para el abastecimiento de la población. En los 22.000 metros cuadrados excavados hemos documentado cinco pozos de agua con planta preferentemente circular, contando solo un caso que presenta planta cuadrada. Teniendo en cuenta la cercanía del río Guadalquivir, es obvio pensar que sería igualmente utilizado como fuente de suministro de agua para la población del arrabal, quizá mediante la figura de los aguadores, mencionada en los textos del siglo XII d. de C. en Sevilla.<sup>19</sup> Este número limitado de pozos de agua contrasta con lo que luego ocurrirá en el periodo califal en Córdoba, en donde las casas siempre presentan un patio en el que se dispone el «pozo de agua» que abastece a la población de dicha vivienda.<sup>20</sup>

18 Jean Pierre Van Staëvel (1995). Casa, calle y vecindad en la documentación jurídica, en *Julio Navarro Palazón (ed.). Casas y palacios de al-Ándalus. Siglos XII-XIII*. Barcelona-Granada: Legado andalusí-Lunwerg editores, pp. 53-57.

19 Muhammad b. Ahmad Ibn 'Abdun (1998). *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn 'Abdun*. Edición trad. de E. Lévi-Provençal y Emilio García Gómez. Sevilla: Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores.

20 Este fenómeno es frecuente en Córdoba, en parte por la existencia de numerosos acuíferos subterráneos localizados a una profundidad de entre siete y nueve metros de la superficie. Elena Castro del Río (2005). *El arrabal de época califal de la zona arqueológica de Cercadilla: la arquitectura doméstica*. Córdoba: Universidad de Córdoba-Diputación de Córdoba, pp. 104-105. Más reciente es el análisis realizado en los arrabales occidentales de Córdoba, véase Belén Vázquez Navajas (2013). «El agua en la Córdoba andalusí. Los sistemas hidráulicos en un sector del Yānib al-Garbī durante el califato omeya», *Arqueología y territorio medieval*, 20, pp. 31-66.

Imagen 3. Fotografía aérea de la Zona A.



Fuente: Convenio GMU-UCO.

Todos estos espacios comunitarios –públicos o semipúblicos– presentan las típicas pavimentaciones realizadas por varias capas de gravas de mediano y pequeño tamaño superpuestas. Son muy habituales en espacios comunitarios que presentan mucho tránsito y se caracterizan por su permeabilidad para drenar líquidos, evitando la acumulación de agua y olores. En determinadas ocasiones presentan algunas áreas pavimentadas con cantos rodados, fundamentalmente en los accesos que conforman los adarves o pequeños callejones.

Los muros que definen todo este entramado urbanístico están realizados con cantos rodados, tejas y fragmentos de cerámica unidos mediante una matriz arcillosa, haciendo más compacto el muro. Se disponen en hiladas alternando su orientación inclinada, mostrando una apariencia en forma de espiga. En las caras externas presentan cantos rodados de mayor tamaño y al interior los cantos suelen presentar una dimensión más reducida. Como es habitual en una ciudad con una larga trayectoria histórica como Córdoba, encontramos reutilización de materiales de muy diversa composición, mármol, calcarenitas, areniscas, etc., formando parte del núcleo de algunos de estos muros, marcando las esquinas o los accesos abiertos en ellos. En otras ocasiones, para consolidar las uniones de las estructuras se disponen sillares de calcarenita o cantos rodados de gran tamaño.

La altura media conservada equivale a cuatro o cinco hiladas, permitiendo apreciar algunos vanos de acceso que comunican las diversas estancias. No encontramos diferencia



entre los muros que definen los límites exteriores de las manzanas y los que compartimentan los espacios interiores de las diferentes edificaciones. Contamos, por tanto, con parte de la cimentación y el alzado o zócalo de los muros. Como es habitual en la arquitectura islámica, el alzado se realizaría en tapial. Los vanos de acceso conservados suelen estar marcados por elementos de mayor tamaño como cantos rodados, fragmentos de calcaretita o incluso bordes de tinajas. Destaca la ausencia generalizada de quicialeras, de las que se han documentado escasos ejemplos. En líneas generales la cimentación es corrida y se interrumpe para la disposición de dichos accesos, hallándolos al interior de las manzanas para comunicar las diferentes estancias. Presentan unas medidas de entre 0,60 y 0,95 metros, localizando casos puntuales de mayor dimensión.<sup>21</sup>

Respecto a las cubiertas, hallamos una utilización generalizada de la teja, siendo frecuente la documentación de grandes derrumbes. Se disponen en estancias de tamaño medio y en algunas áreas concretas de los patios, funcionando como posibles soportales o cobertizos. Por la anchura de las crujías donde se hallaron, pensamos que serían cubiertas a un agua, solución que será también habitual en las edificaciones califales. En algunas ocasiones aparecen asociadas a ellas *tegulae*, con un módulo inferior a las romanas pero con características muy similares.<sup>22</sup> Estos elementos denotan cierta continuidad tanto en la producción como en la utilización de materiales existentes en la época tardoantigua, algo que desaparecerá totalmente para finales del siglo ix d. de C.

El estudio generalizado de todas las edificaciones halladas está definiendo diversos ámbitos dentro del entramado urbanístico. Por un lado, áreas donde se disponen casas, como en la parte central de la Zona A entre las dos grandes calles que discurren E-O. Los espacios domésticos se caracterizan por presentar crujías compuestas por diversos espacios de planta cuadrangular o rectangular. Tras estos se disponen espacios abiertos identificados como patios y plantas que se adaptaban a las diversas construcciones, con formato preferentemente rectangular o trapezoidal y anchura igualmente variable.<sup>23</sup> En

- 21 María Teresa Casal García (2008). «Características generales del urbanismo cordobés de la primera etapa emiral: el arrabal de Saqunda», *Anejos de anales de arqueología cordobesa*, 1, p. 120.
- 22 Este fenómeno no es exclusivo de la capital de al-Ándalus, documentándose igualmente en otras ciudades, como es el caso de Mérida, en concreto en los edificios emirales excavados en el solar de Morería, donde se hallaron cubiertas realizadas con *tegulae* de formato más pequeño, escaso grosor y moldura estrecha con poco resalte. Véase Pedro Mateos Cruz y Miguel A. Alba Calzado (2001). De Emerita Augusta a Marida, en Luis Caballero y Pedro Mateos (eds.). *Visigodos y omeyas: un debate entre la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media (I Simposio internacional de Mérida, abril de 1999)*. Madrid: Anejos de Archivo Español de Arqueología, p. 157.
- 23 Algunos casos paralelos de similar cronología en al-Ándalus son Peñaflo (véase Vicente Salvatierra Cuenca, Juan Carlos Castillo Armenteros y Javier Aguirre Sádaba (dirs.) (2000), Los asentamientos emirales de Peñaflo y Miguelico. El poblamiento hispanomusulmán de Andalucía oriental. La campiña de Jaén (1987-1992). Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía), el Tolmo de Minateda (véase Sonia Gutiérrez Lloret, Víctor Cañavate Castejón (2010). «Casas y cosas: espacios y funcionalidad en las viviendas emirales del Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete)», Cuadernos de Madinat al-Zahra, 7, pp. 123-148), y Recópolis (véase Lauro Olmo Enciso (2001). Ciudad y procesos de transformación social entre los siglos vi y ix: de Recópolis a Racupel, Visigodos y Omeyas.

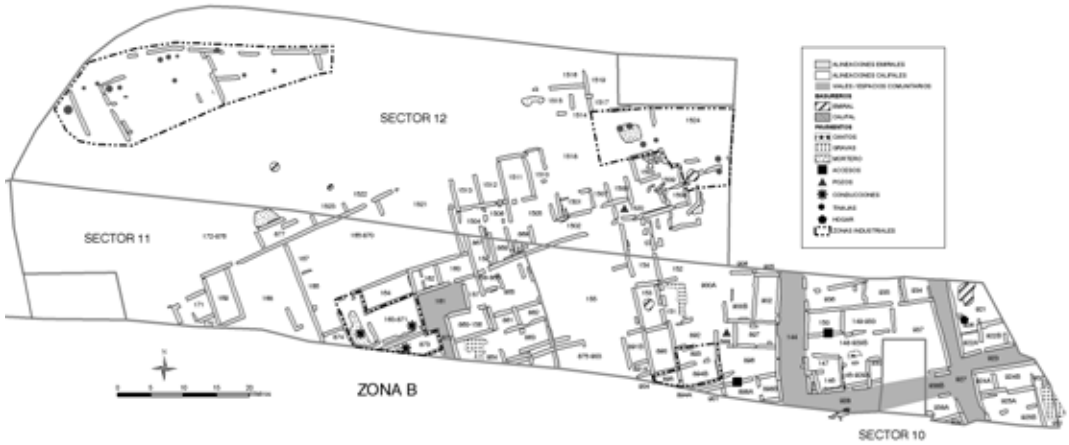
el interior de estos espacios abiertos suelen disponerse pequeñas estancias, posiblemente identificadas como cobertizos. Quedarían constituidos por una o varias estancias y un gran espacio abierto con pequeñas construcciones en su interior. Lo más habitual es que las casas presenten más de la mitad de la superficie de la vivienda con la funcionalidad de patio a cielo abierto, por lo que las zonas cubiertas representan un espacio menor en la totalidad de la planta de las casas. El patio será la estancia fundamental de la casa, donde se realizan multitud de tareas y faenas cotidianas. En él se preparan los alimentos y en ocasiones se cocina, documentando en algún caso hogares y basureros domésticos. Vemos, por tanto, la concepción de la casa con espacios en los que se empiezan a definir diversos ambientes funcionales, residenciales o de reposo, vinculados con la preparación de alimentos o donde se realizan las actividades artesanales o ganaderas. Este aspecto irá evolucionando estableciéndose una funcionalidad específica de los espacios hasta quedar perfectamente definida en las casas califales cordobesas.<sup>24</sup> En ellas son indispensables estancias como el zaguán, la letrina o el patio con su pozo. En Saqunda el habitáculo destinado a letrina no existe todavía, al igual que ocurre en asentamientos de cronología similar.<sup>25</sup>

Los ámbitos donde hemos identificado actividades de tipo industrial-artesanal se reparten por diversas áreas del arrabal y presentan elementos característicos asociados a sus diferentes funcionalidades. En unos casos cuentan con pavimentaciones hidráulicas, con piletas o con tuberías de atadores cerámicos, definiendo cada uno de ellos una función específica.<sup>26</sup> Existen espacios vinculados con la producción de aceite, una prensa y/o molino, o para su decantación. En Saqunda no está generalizado todavía el uso de atadores y conducciones hidráulicas por todo el arrabal, como sí ocurrirá posteriormente en la etapa califal.<sup>27</sup> En aquellas zonas donde aparecen algunos de estos elementos siempre se encuentran asociados a alguna actividad productiva.

Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media (I Simposio Internacional de Mérida, abril de 1999), *Anejos de Archivo Español de Arqueología* XXIII, pp. 385-400).

- 24 Álvaro Cánovas Ubera, Elena Castro del Río y Maudilio Moreno Almenara (2008). «Análisis de los espacios domésticos en un sector de los arrabales occidentales de Qurtuba», *Anejos de anales de arqueología cordobesa*, 1, Córdoba, pp. 201-220.
- 25 Las primera letrinas documentadas por la arqueología están en *mida'a*, la sala de abluciones de la Gran Mezquita de Córdoba, construida por Hisham I, emir entre los años 788 y 796. Su trasferencia al ámbito doméstico no será hasta finales del siglo IX. Antonio Vallejo Triano (2016). *Aménagements hydrauliques et ornementation architecturale des latrines de Madinat al-Zahra'*: un indicateur de hiérarchie sociale en contexte palatial, *Medievales: Langue, textes, histoire*, 70, pp. 77-94.
- 26 María Teresa Casal (2008). «Características generales del urbanismo cordobés de la primera etapa emiral: el arrabal de Saqunda». *Op. Cit.*, p. 127 y ss.
- 27 Belén Vázquez Navajas (2013). «El agua en la Córdoba andalusí. Los sistemas hidráulicos en un sector del Yānib al-Garbī durante el Califato Omeya». *Op. Cit.*

Imagen 4. Plano de la Zona B.



Fuente: MT Casal.

Imagen 5. Disposición *in situ* de tinajas de la Zona B.



Fuente: MT Casal.

También se documentaron varios espacios con piletas pavimentadas de mortero hidráulico asociadas a un derrumbe con objetos de metal para el trabajo del cuero, como en el caso de un cuchillo de media luna.

Destaca la localización en la parte noroeste de una veintena de grandes contenedores o tinajas. Estas se hallaron en espacios abiertos de grandes dimensiones. Aparecen envueltas



Desde el punto de vista urbanístico queda patente la organización inicial del espacio donde se dispone el nuevo arrabal, con espacios públicos y privados, claramente diferenciados, así como sus funcionalidades. Su disposición en las inmediaciones del primer cementerio musulmán de Quṛtuba tampoco es aleatoria, eligiendo esta zona de la ciudad como una de las primeras áreas de expansión de la *madina* extramuros.

El estudio del urbanismo y de la cultura material (cerámica, monedas y fauna) asociada a los habitantes del arrabal de Saqunda nos permite afirmar que estamos ante una sociedad con claros elementos que la identifican como «islamizada y/o arabizada». Aunque encontramos aspectos que denotan todavía la existencia de influencias heredadas de las tradiciones hispano-romanas y visigodas tales como la utilización de *tegulae*, determinadas formas cerámicas y acabados del siglo VII d. de C., son mínimas en el conjunto de aquellas que definen claramente a una sociedad islamizada y/o arabizada, como formas cerámicas típicamente islámicas (candiles o *tabaq*),<sup>29</sup> utilización mayoritaria de la moneda introducida por los nuevos gobernantes, *felús*,<sup>30</sup> y dieta alimentaria de tradición musulmana.<sup>31</sup> Saqunda nos permite establecer las claves del primer modelo urbanístico, social y cultural islámico, con carácter plenamente urbano por la peculiaridad de su localización en la capital de al-Ándalus, Quṛtuba. Su conocimiento nos ayuda a comprender los diversos modelos que se establecen a partir de la conquista de la Península Ibérica según va evolucionando, así como el tipo de sociedad que los construye.

## BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Licenciada en Historia por la Universidad de Córdoba con la memoria de licenciatura titulada «Los cementerios musulmanes de Quṛtuba», publicada como libro en 2003. Especializada en arqueología de al-Ándalus, mundo funerario y urbanismo, trabajó diez años en Córdoba vinculada al Convenio GMU-UCO. Actualmente trabaja en su tesis

- 29 María Teresa Casal, Elena Castro, Rosa López y Elena Salinas (2005). «Aproximación al estudio de la cerámica emiral del arrabal de Saqunda (Quṛtuba, Córdoba)», *Arqueología y territorio medieval*, 12/2, pp. 189-235 y Rosa López Guerrero (2008). «La cerámica emiral del arrabal de Saqunda: análisis cerámico del sector 6», *Anejos de anales de arqueología cordobesa*, 1, pp. 135-162.
- 30 María Teresa Casal García, Fátima Martín Escudero y Alberto J. Canto García (2008). El arrabal de Saqunda: feluses y materiales aparecidos en las últimas excavaciones arqueológicas, en *Alicia Arévalo González (coord.), Actas XIII Congreso Nacional de Numismática «Moneda y arqueología»*, vol. 2, Madrid-Cádiz: Universidad de Cádiz-Museo Casa de la Moneda, pp. 845-865 y Fátima Martín Escudero (2012). Monedas que van, monedas que vienen... Circulación monetaria en época de cambios, en *Philippe Sénac (ed.), De Mahoma a Carlomagno. Los primeros tiempos (siglos VII-IX)*. XXXIX Semana de Estudios Medievales (Estella, 17-20 de julio de 2012), Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 311-350. Actualmente está en curso por parte de los mismos autores el estudio completo del monetario de Saqunda.
- 31 María Teresa Casal García, Rafael Martínez Sánchez y María del Mar Araque (2009-2010). «Estudio de los vertederos domésticos del arrabal de Saqunda: ganadería, alimentación y usos derivados (750-818 d. de C.) (Córdoba)», *Anejos de anales de arqueología cordobesa*, 2, pp.143-182. Actualmente se encuentra en estudio por parte de M. García (UGR) y Marta Moreno (IH-CSIC) una segunda fase que completa el conjunto total de la fauna documentada.

doctoral sobre el arrabal de Saqunda en el Departamento de estudios medievales del Instituto de Historia, CSIC, Madrid.

## **RESUMEN**

El arrabal de Saqunda constituye el primer ejemplo de urbanismo islámico en la ciudad de Córdoba/Qurṭuba. Conocido por la rebelión de sus habitantes contra el emir al-Hakam I, que supuso su abandono en el año 818 d. de C. Su excavación en extensión (22.000 m<sup>2</sup>) con una cronología precisa (750-818 d. de C.) y su magnífica conservación arqueológica, ha derivado en la recuperación de una amplia trama urbana, abundante material cerámico, numismático y faunístico. Su estudio y análisis están aportando una excepcional información sobre el urbanismo islámico emiral, así como sobre la caracterización y definición del proceso de islamización y arabización de sus habitantes.

## **PALABRAS CLAVE**

Al-Ándalus, Córdoba, urbanismo, arrabal, emirato independiente, islamización.

# MEZQUITAS EN REVISIÓN: NUEVOS ENFOQUES Y PROPUESTAS

Carmen González Gutiérrez

## AMODO DE INTRODUCCIÓN

A la hora de plantear el estudio arqueológico de las mezquitas secundarias de la Córdoba islámica, nos enfrentamos a una problemática muy concreta derivada de la falta de restos susceptibles de ser analizados con metodologías tradicionales. Muy al contrario de lo que la tradición historiográfica ha postulado durante años, la arqueología aún no ha podido constatar la existencia de los cientos de mezquitas que se citan en las fuentes escritas.<sup>1</sup> Hoy por hoy apenas hemos logrado documentar quince conjuntos susceptibles de ser interpretados como tales edificios religiosos, con distinto grado de fiabilidad. De ellos, en la actualidad tan solo se conserva de manera visible la mitad.<sup>2</sup>

Junto con esto, el estado de conservación y grado de documentación de cada caso son muy desiguales: al mismo tiempo que perviven algunos alminares en alzado cuyas lecturas paramentales pueden plantearse, en otros ejemplos las labores de restauración impiden la aplicación adecuada de esas técnicas. Solo conocemos una planta completa de mezquita, la de Fontanar –a la que nos referiremos en detalle a lo largo del presente artículo–, cuyo grado de arrasamiento era tan extremo que apenas se han documentado alzados o cimentaciones. En determinados casos, como los de las mezquitas halladas en la Ronda oeste, Estación de autobuses o Santa Rosa,<sup>3</sup> entre otros, carecemos de información estratigráfica y planimétrica adecuada para profundizar en su estudio.

1 Compilación de algunos de estos recuentos en Carmen González Gutiérrez (2016). *Las mezquitas de la Córdoba islámica: concepto, tipología y función urbana*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

2 *Ibidem*, capítulo 6.

3 *Ídem*, pp. 133-142, 123-131 y 233-241.

Esta falta o ausencia de información estratigráfica, sea horizontal o vertical, se agrava por la escasez de material arquitectónico, artístico u ornamental susceptible de ser analizado, y que se limita a la aparición de varios merlones dentados –muchos de ellos descontextualizados o de procedencia desconocida–,<sup>4</sup> un solo fragmento de ataurique procedente de la mezquita de Fontanar,<sup>5</sup> y pequeñas piezas arquitectónicas que formaron parte de las ventanas de algunos alminares.<sup>6</sup> Esta escasez explica la insuficiencia de la aplicación de las metodologías al uso para alcanzar una mejor comprensión arquitectónica de las mezquitas cordobesas. Dada la naturaleza y el estado de la información a procesar, los nuevos enfoques son tan convenientes como necesarios e implican el estudio de las orientaciones desde nuevas perspectivas, la aplicación de las nuevas herramientas 3D, el estudio de la dispersión crono-espacial o los estudios de modulación y metrología, en los que nos vamos a centrar en este texto.

### PRECEDENTES: LAS UNIDADES DE MEDIDA EN AL-ÁNDALUS

Las circunstancias descritas nos estimularon a proponer un acercamiento a la estructura y diseño arquitectónico de las mezquitas cordobesas a través del análisis de su modulación y metrología. El objetivo principal consistió en determinar cuál fue la unidad de medida empleada en el diseño de estos edificios. A raíz de ello, intentamos también aproximarnos a la forma en que fueron proyectados, así como a sus posteriores materializaciones físicas sobre el terreno. También quisimos comprobar si hubo alguna relación proporcional entre las dimensiones de cada una de las partes estructurales de las mezquitas o si existieron esquemas constructivos. De ser así, intentamos la extrapolación de los patrones obtenidos a los casos documentados parcialmente, sugiriendo hipótesis sobre la ubicación y formas básicas de las partes desconocidas.

El planteamiento de estos objetivos requería de una aproximación al complejo universo del sistema de medidas que se utilizó en al-Ándalus, determinante para el mundo de la construcción, y también uno de los pilares básicos y más eficaces de control de la economía del Estado.<sup>7</sup> Sin embargo, mientras que el carácter universal del sistema métrico romano parece ser un hecho asumido, no ocurre lo mismo con las unidades medievales, consideradas por muchos autores como «una amalgama de medidas de origen romano, visigodo y árabe a las que se añadirían las usadas por los constructores románicos y góticos, adaptadas además a las necesidades y circunstancias del lugar».<sup>8</sup> En

4 *Ídem*, pp. 409-413.

5 Dolores Luna, Ana María Zamorano (1999). «La mezquita de la antigua finca El Fontanar (Córdoba)». *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 4, p. 172.

6 Carmen González Gutiérrez (2016). *Las mezquitas de la Córdoba islámica: concepto, tipología y función urbana*. *Op. Cit.*, pp. 392 y ss.

7 Alejandro Jiménez Hernández (2015). «La metrología histórica como herramienta para la arqueología de la arquitectura. La experiencia en los Reales alcázares de Sevilla», *Arqueología de la arquitectura*, 12, p. 2.

8 Francisco Javier Roldán (2013). *Principios de metrología en la arquitectura del pasado* (tesis doctoral, Uni-



el ámbito hispanomusulmán, además, los investigadores han percibido siempre una fuerte complicación del panorama debido al «*empleo, bajo la común denominación de codos, de unidades que difieren bastante entre sí*»,<sup>9</sup> y que no en todos los casos respondieron a la cuantificación de medidas de longitud.

Hasta la fecha, numerosos investigadores han tratado, con desigual éxito, de identificar algunos de estos tipos de codo, así como su equivalencia en metros o centímetros. De entre todos ellos,<sup>10</sup> hay que subrayar la labor de F. Hernández,<sup>11</sup> quien emprendió la titánica tarea de analizar la metrología de la mezquita aljama de Córdoba en sus múltiples fases, a través de la información aportada por las fuentes escritas y la realidad material. Tomando en consideración gran cantidad de variables, este autor concluyó que en el diseño y ejecución de la Gran Mezquita cordobesa se utilizaron, principalmente, dos tipos de codo: el denominado *mammuní*, para el que obtiene una equivalencia general de 47,14 centímetros,<sup>12</sup> y el *rassasí*, que tuvo un valor de aproximadamente 58,93 centímetros. Con todo, no pudo determinar las razones que rigieron la elección de uno u otro codo, pues no parecen observarse preferencias por ninguno de ellos a lo largo de los distintos siglos.

Este autor desarrolló también el estudio arquitectónico del alminar de ‘Abd al-Raḥmān III, proponiendo la hipótesis de que las plantas de los alminares de las mezquitas aljamas andalúses habrían podido guardar una proporción de 10 x 10 codos.<sup>13</sup> Dicha propuesta ha servido de base a numerosos investigadores para establecer un tipo de codo casi exclusivo para cada edificio estudiado.<sup>14</sup> Así, se ha asumido progresivamente que el sistema

versidad de Granada), p. 34.

- 9 Félix Hernández (1961-1962). «El codo en la historiografía árabe de la mezquita mayor de Córdoba: contribución al estudio del monumento», al-Mulk: anuario de estudios arabistas, 2, p. 5.
- 10 Otro autor que se ha acercado con solvencia a la problemática del codo y a sus posibles equivalencias con el sistema métrico actual es Joaquín Vallvé (1976). «Notas de metrología hispano-árabe. El codo en la España musulmana», al-Ándalus: revista de las escuelas de Estudios árabes de Madrid y Granada, 41/II, pp. 339-354. Describe, para la época califal, la existencia de un codo manual –también llamado geométrico, antiguo o común– de 42 centímetros y otro *rassasí* de aproximadamente 58 centímetros que, según el autor, fue el oficial de la España musulmana (Ibidem, pp. 345-347). Los compendios de Vallvé ponen de manifiesto la enorme confusión que existe, al menos en la historiografía, en torno al término codo y a su equivalencia en metros contemporáneos.
- 11 Félix Hernández (1961-1962). «El codo en la historiografía árabe de la mezquita mayor de Córdoba: contribución al estudio del monumento». *Op. Cit.*
- 12 Este es el mismo codo que Félix Arnold aplica, exitosamente, en el estudio de un singular complejo arquitectónico califal localizado en el Vial norte de Córdoba: Félix Arnold (2009-2010). «El edificio singular del Vial norte del Plan Parcial Renfe. Estudio arquitectónico», *Anejos de anales de arqueología cordobesa*, 2, pp. 247-274.
- 13 Félix Hernández (1975). El alminar de ‘Abd al-Raḥmān III en la Mezquita mayor de Córdoba: génesis y repercusiones. Granada: Patronato de la Alhambra, p. 174.
- 14 Tal y como queda recogido en la tesis doctoral de F. J. Roldán, la aplicación de esta idea supondría que para la construcción del alminar de Madīnat al-Zahrā’ se habría contemplado un codo de entre 52 y 53 centímetros, de 51,5 para el alminar de la aljama zaragozana o uno de entre 52 y 54 centímetros para el alminar de Tudela, entre otros ejemplos. Véase Francisco Javier Roldán (2013). *Principios de metrología en la arquitectura del pasado. Op. Cit.*, p. 108.

métrico andalusí fue inexacto, equívoco y profundamente variable y ha tenido lugar una multiplicación tanto de maneras de aproximarse al tema como de resultados obtenidos para el análisis, en muchos casos, de un mismo edificio.<sup>15</sup>

A nuestro juicio, esta variación en la equivalencia del codo de unos edificios a otros carece de sentido. Puesto que «el patrón métrico afecta a todo el ciclo productivo, desde la modulación de los materiales de construcción, al aparejo constructivo y, con todo ello, al control de costos»,<sup>16</sup> la equivalencia de sus unidades de medida no pudo deberse al azar o a criterios unipersonales. Según un estudio reciente de A. Jiménez Hernández, esta aparente multiplicidad de medidas respondió a la existencia de variaciones y submúltiplos que, extraídos de un mismo sistema métrico, no supusieron nunca la modificación del mismo.<sup>17</sup> La comprobación de esta idea en muy variados ejemplos arquitectónicos ha permitido a este autor identificar un sistema métrico válido en todo el mundo islámico medieval, basado en un pie de 31,43 centímetros.<sup>18</sup>

Según estos trabajos, este sistema guarda equivalencias exactas con otros anteriores y coetáneos a él. Así, el codo *mammuní* (47,14 centímetros) habría equivalido a un pie y medio (31,43 + 15,715 = 47,145 centímetros) y el *rassasí* (58,93 centímetros) a un pie y siete octavos (31,43 + 27,50 = 58,93 centímetros). Estas unidades de medida también tuvieron su equivalencia en dedos: 24 y 30 dedos respectivamente, midiendo el dedo 1,96 centímetros. En resumen, el codo *mammuní* fue un codo común, de 24 dedos ó 6 palmos menores y el *rassasí* correspondió a un codo mayor de 30 dedos ó 7,5 palmos.<sup>19</sup> Este último codo, además, era «una medida que establecía una equivalencia clara con el sistema romano, equivaliendo a dos pies romanos con precisión de un decimal».<sup>20</sup>

15 La mezquita de Córdoba ha sido en numerosas ocasiones el leitmotiv de estudios de métrica, módulo y proporción, aunque estos pocas veces han alcanzado conclusiones similares (véanse, entre otros, Emilio Camps (1953). Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa, Madrid; Félix Hernández (1961-1962). «El codo en la historiografía árabe de la mezquita mayor de Córdoba: contribución al estudio del monumento». Op. Cit.; Rafael de la Hoz (1973). La proporción cordobesa. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba; Antonio Fernández Puertas (2000). «Mezquita de Córdoba. Trazado proporcional de su planta general (siglos viii-x)», Archivo español de arte, 291, pp. 217-248; Antonio Fernández Puertas (2008). «Mezquita de Córdoba: ‘Abd al-Raḥmān I (169/785-786). El trazado proporcional de la planta y alzado de las arquerías del oratorio. La quibla y el mihrab del siglo viii », Archivo español de arte, 324, pp. 333-356; Antonio Fernández Puertas (2009). «Mezquita de Córdoba: el trazado de la portada interior de la Bab al-Wuzara’. La Puerta de los Deanes (siglo viii), su trazado interior y exterior», Archivo español de arte, 326, 2009, pp. 107-136; Francisco Javier Roldán (2013). Principios de metrología en la arquitectura del pasado. Op. Cit.

16 Alejandro Jiménez Hernández (2015). «La metrología histórica como herramienta para la arqueología de la arquitectura. La experiencia en los Reales alcázares de Sevilla». Op. Cit., p. 3

17 *Ibidem*, pp. 3-6.

18 A. Jiménez Hernández ha aplicado con éxito esta propuesta de análisis a numerosos edificios islámicos y andalusíes –entre los que destaca una pequeña muestra de mezquitas, como la de la Cúpula de la Roca, la de Amman, las de Madīnat al-Zahrā’, Sevilla o Tinmal (*Ídem*, pp. 18 y ss.)– que le permiten afirmar que este sistema métrico no solo tuvo validez en todo el territorio andalusí, sino que fue común a todo el Islam (*Ibidem*, p. 3).

19 *Ibidem*, p. 4, fig. 2.

20 *Ibidem*. Según este autor, muchos de los codos obtenidos por otros autores son perfectamente convertibles a este sistema.

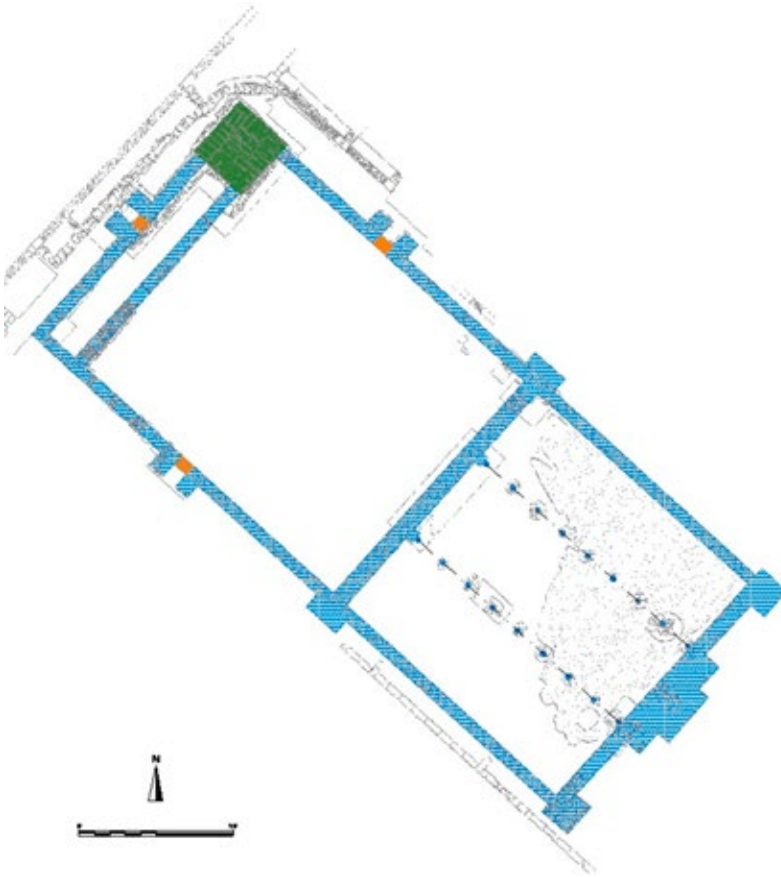
## METODOLOGÍA Y PROPUESTA DE ANÁLISIS: MEZQUITA DE FONTANAR

Por tanto, nuestro análisis se desarrolla a partir de la afirmación de que el planteamiento y posterior construcción de los edificios están fundamentados sobre relaciones concretas que, deriven o no en la existencia de ritmos constructivos, tienen un módulo que no es caprichoso, que suele emplear relaciones numéricas enteras y que «se hace siempre sobre las anchuras básicas del trazado».<sup>21</sup> Por ello, en el análisis que desarrollamos contemplamos especialmente las medidas perimetrales exteriores del edificio a analizar,<sup>22</sup> y tomamos en mayor consideración las dimensiones de aquellos muros representativos para su estructuración y planeamiento. Siguiendo un criterio similar, primamos la selección de muros de carga o crujiás que definan o delimiten espacios, por encima de elementos decorativos o accesorios, en nuestra creencia de que primero se diseñaron los elementos principales y, a partir de ellos, se determinó lo secundario.

La puesta en marcha de un estudio de semejantes características necesita de ejemplos cuyas plantas se hayan documentado de la forma más completa posible, con dimensiones escrupulosamente consignadas, y para los que se disponga de una planimetría fiable y precisa. Por este motivo, y aunque no en todos se reúne la totalidad de requisitos recién enumerados, en un primer momento nuestra propuesta se centró únicamente en tres mezquitas documentadas en Córdoba, así como en una de la vecina Madīnat al-Zahrā'.<sup>23</sup> De todos ellos, en la presente contribución nos centramos en el caso de Fontanar,<sup>24</sup> única mezquita secundaria cordobesa cuya planta ha podido excavarse en su totalidad.

- 21 Emilio Camps (1953). *Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa*. *Op. Cit.*, pp. 15-16.
- 22 En el estudio de la mezquita de Córdoba, F. Hernández, por ejemplo, descubre que las menciones que los autores árabes hacen a las medidas corresponden prácticamente en todos los casos a las medidas exteriores. Estas suelen contemplar la inclusión de los elementos que sobresalen de la mezquita, como por ejemplo los contrafuertes, aunque no siempre el *mihrab*.
- 23 Carmen González Gutiérrez (2016). *Las mezquitas de la Córdoba islámica: concepto, tipología y función urbana*. *Op. Cit.*, pp. 306 y ss.
- 24 Dolores Luna y Ana María Zamorano (1999). «La mezquita de la antigua finca El Fontanar (Córdoba)». *Op. Cit.*

Imagen 1. Planta de la mezquita documentada en la antigua finca de Fontanar.



Fuente: Carmen González Gutiérrez (2016). *Las mezquitas de la Córdoba islámica: concepto, tipología y función urbana*. Op. Cit., p. 111, fig. 33.

Así, trataremos de determinar a partir de qué proyecto se planteó la mezquita seleccionada y, posteriormente, cómo se trasladó dicho proyecto al terreno físico y con qué unidades.

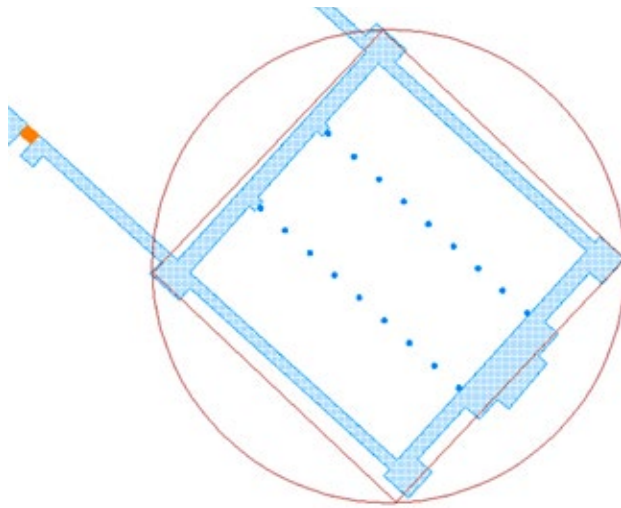
Para ello, hemos confeccionado varias tablas donde se recogen las dimensiones en metros de cada espacio estructural de la mezquita (sala de oración o patio), así como su equivalencia en pies y en los distintos codos identificados por F. Hernández (véase *supra*). Debido al estado de arrasamiento de las estructuras, a posibles imprecisiones de los levantamientos planimétricos, etc., contemplamos el redondeo de las cifras obtenidas, pero nunca en más de un centímetro. Este criterio, aunque quizá demasiado ajustado si tenemos en cuenta el mal

estado de conservación de los restos arqueológicos sobre los que operamos, nos parece esencial para asegurar la objetividad de nuestro trabajo. Por último, valoramos la obtención de medidas lo más íntegras posibles –enteras y medias–, en la línea de lo postulado por Camps y Jiménez Hernández.<sup>25</sup> En las citadas tablas sombreamos aquellas cifras que indican codos enteros o medios codos, pies enteros o medios pies, pues son las que, a la luz de las lecturas previamente citadas, pudieron emplearse para la proyección sobre el terreno de esta mezquita.

Según los datos extraídos de la excavación arqueológica en la que se documentó (véase nota 24), este conjunto tuvo una única fase constructiva, califal, sin que experimentara modificaciones ni remodelaciones sustanciales a lo largo de su vida útil. Aunque su erección sobre el terreno se realizase en un mismo momento, para aproximarnos a cómo se pudo plantear su diseño sobre el plano analizaremos cada espacio por separado:

- SALA DE ORACIÓN: su forma prácticamente cuadrada induce a pensar que su diseño se planteó a partir del trazado de un círculo, en el que dicho cuadrado habría quedado inscrito posteriormente.

Imagen 2. Hipótesis del trazado de la sala de oración de Fontanar a partir de un cuadrado inscrito en un círculo.



Fuente: Elaboración propia.

25 Emilio Camps (1953). *Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa*. *Op. Cit.*; Alejandro Jiménez Hernández (2015). «La metrología histórica como herramienta para la arqueología de la arquitectura. La experiencia en los Reales alcázares de Sevilla». *Op. Cit.*

Las dimensiones de estas figuras geométricas, correspondientes a la posible idea del arquitecto en el plano, así como las propias de los restos arqueológicos documentados, derivadas de la ejecución de la obra, quedan resumidas en la tabla siguiente (Tabla 1).

Tabla 1. Dimensiones de la sala de oración de la mezquita de Fontanar.

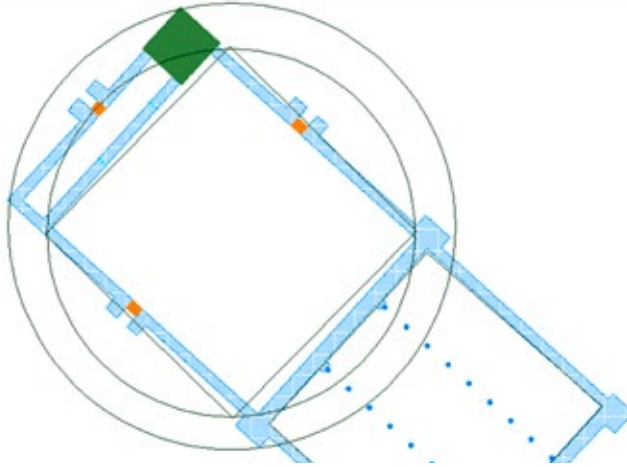
FONTANAR: SALA DE ORACIÓN	Metros	Codos <i>rassasís</i> (0,5893)	Codos <i>mammunís</i> (0,4714)	Pies (0,3143)
Radio círculo	15,54	26,37	32,96 = 33	49,45 = 49,5
Lado del cuadrado inscrito	22	37,33	46,67	69,99 = 70
Diagonal del cuadrado inscrito	31,11	74,07 = 74	65,99 = 66	98,98 = 99
Anchura exterior	21,22	36	45	67,5
Longitud exterior	21,72	36,85	46,07 = 46	69,1 = 69

Fuente: Elaboración propia.

Como podemos observar, tanto nuestra hipótesis de trazado como la posterior plasmación material de la misma –los restos documentados– se corresponden con medidas en pies, lo cual nos lleva a pensar que dicha hipótesis puede ser correcta. Ello significaría que esta sala o *haram* se concibió como un cuadrado de 70 pies de lado que, al ser trasladado al terreno, quedó como un espacio cuadrangular de 67,5 x 69 pies. Desconocemos, no obstante, las razones que explicarían tal variación.

- PATIO: el patio de esta mezquita también tiene forma cuadrangular, aunque no tan exacta como la sala de oraciones. Por dicho motivo, hemos planteado el análisis de sus dimensiones de la misma manera que para el espacio anterior, con el que comparte anchura. Consideramos dos longitudes distintas, una con pórtico y otra sin él.

Imagen 3. Hipótesis del trazado del patio de Fontanar, con y sin pórtico.



Fuente: Elaboración propia.

En claro contraste con los resultados obtenidos en el análisis del espacio anterior, en esta ocasión no parece que esta área se trazase de la forma en que proponemos (Tabla 2).

Tabla 2. Dimensiones del patio de la mezquita de Fontanar.

FONTANAR: PATIO	Metros	Codos <i>rassásis</i> (0,5893)	Codos <i>mammunis</i> (0,4714)	Pies (0,3143)
Anchura exterior	21,22	36	45	67,5
Longitud exterior sin pórtico	21,86	37	43,37	69,5
Radio círculo sin pórtico	14,40	24,43 = 24,5	30,5	45,80
Lado del cuadrado inscrito sin pórtico	20,547	34,87	43,58 = 43,5	65,37
Diagonal del cuadrado inscrito sin pórtico	29,05	49,29	61,62	90,42 = 92,5
Longitud pórtico	4,25	7,21	9,01 = 9	13,52 = 13,5
Longitud patio completo	25,82	43,84	54,77	82,22
Radio círculo con pórtico	17,49	29,68	37	55,64

Fuente: Elaboración propia.

A simple vista, los resultados relacionados con el patio no son concluyentes, por lo que hemos elaborado también una tabla en la que se resumen las dimensiones globales de esta mezquita para comprobar si la adición del patio al *haram* guardó alguna relación proporcional con este (Tabla 3).

Tabla 3. Dimensiones del conjunto califal de Fontanar.

FONTANAR: MEZQUITA COMPLETA	Metros	Codos <i>rassasís</i> (0,5893)	Codos <i>mammunís</i> (0,4714)	Pies (0,3143)
Anchura exterior	21,22	36	45	67,51 = 67,5
Longitud exterior sin pórtico	43,56	73,91 = 74	92,40	138,59 = 138,50
Longitud total	47,50	80,59 = 80,50	100,74	151,1 = 151

Fuente: Elaboración propia.

A la luz de estos datos, interpretamos que la sala de oración es el primer espacio que se plantea, a partir de un círculo y un cuadrado inscrito en él de 70 pies de lado. La ejecución de la obra supuso una mínima modificación de esas medidas, lo cual llevó a esta sala a tener 67,5 pies de ancho por 69 de largo. A ella parece añadirse, sin influir en su diseño, el patio que, sin pórtico, tiene unas dimensiones prácticamente idénticas al *haram* (67,5 pies de ancho x 69,5 de largo). La adición del pórtico, pese a no deberse a una reforma cronológica posterior, rompe esa simetría. No obstante, las dimensiones totales y finales de la mezquita se pueden medir en pies como se observa en la figura 6.

Al margen de la simetría casi exacta entre la sala de oración y el patio sin pórtico, no hemos encontrado en este ejemplo ninguna razón proporcional que justifique la elección de dichas medidas, como sí ocurre en otros casos.<sup>26</sup> Sin embargo, resulta interesante la comparación, a grandes rasgos, entre las formas de la mezquita de Fontanar y la planimetría, en sus distintas fases de crecimiento, de la Gran Mezquita, cuyo resultado confirma la cronología califal del conjunto que estamos analizando. La mezquita de los viernes tuvo, en origen, una planta total cuadrada, en la que el oratorio y el patio contaron aproximadamente con la misma superficie. Este equilibrio fue alterado con la construcción, en tiempos de Hisham I, de un alminar que se proyectaba hacia el exterior. La ampliación hacia el sur de ‘Abd al-Raḥmān II no devolvió al edificio esa armonía en sus proporciones, la cual no se recuperaría hasta el añadido de ‘Abd al-Raḥmān III. Con

26 Los análisis de A. Jiménez Hernández demuestran cómo la anchura de algunas salas de oración respondió a la multiplicación de la longitud total por  $\sqrt{2}$ . Véase Alejandro Jiménez Hernández (2015). «La metrología histórica como herramienta para la arqueología de la arquitectura. La experiencia en los Reales alcázares de Sevilla». *Op. Cit.*, pp. 21 y ss.).



él, patio y sala de oraciones volvieron a tener, a grandes rasgos, la misma área. La ruptura definitiva de este equilibrio se produciría con la última ampliación hacia el mediodía, ordenada por al-Hakam II.<sup>27</sup>

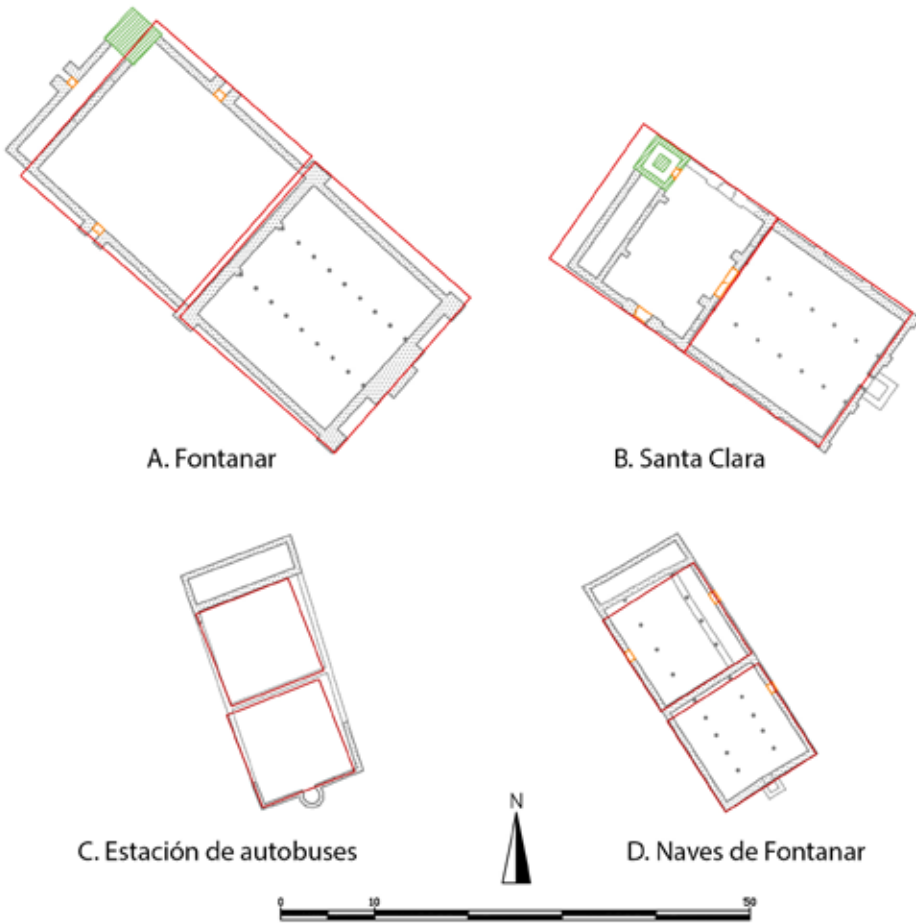
En la mezquita que nos ocupa se observa una proporción casi exacta entre el espacio otorgado a la sala de oraciones y el destinado al patio, sin contar su pórtico. Por tanto, en comparación con la aljama, estamos ante un tipo sin duda alguna califal, bien de ‘Abd al-Rahmān III por el acusado equilibrio de superficie imperante entre la sala y el patio, bien de al-Hakam II por la ruptura de ese equilibrio con la adición del espacio porticado.

### ANÁLISIS PRELIMINAR DE RESULTADOS

Además de la mezquita de Fontanar, aplicamos esta metodología de análisis a otros conjuntos documentados en Córdoba (véase nota 23), en cuyos pormenores no es posible entrar por cuestiones de espacio. Sin embargo, cabe subrayar los resultados obtenidos tras el análisis del conjunto de Santa Clara, también califal, por sus estrechas similitudes con los extraídos del estudio de Fontanar. Estos sugieren la existencia de un posible patrón de construcción de las mezquitas califales, conformadas por una sala de oración de planta cuadrada y, a continuación, un patio porticado en su lado noroeste que parece tener también una forma cuadrangular igual, o ligeramente mayor, a la de la sala de oración. Este tipo de mezquita reproduce, a grandes rasgos, el esquema de doble cuadrado de la aljama cordobesa en época califal que acabamos de comentar.

27 Félix Hernández (1961-1962). «El codo en la historiografía árabe de la mezquita mayor de Córdoba: contribución al estudio del monumento». *Op. Cit.*, p. 40.

Imagen 4. Mezquitas que, según nuestros análisis de metrología, responden al tipo de doble cuadrado califal, compuesto por una sala de oración cuadrangular y un patio anexo a ella, también cuadrangular, dotado de pórtico.



Fuente: Carmen González Gutiérrez (2016b). «Las mezquitas de barrio de Madinat Qurtuba 15 años después: espacios religiosos urbanos en la capital andalusí», *Anales de arqueología cordobesa*, 27, pp. 267-292.

No obstante, este modelo de doble cuadrado no es, en principio, extrapolable a las demás *mudun*. Sin ir más lejos, en la próxima Madīnat al-Zahrā' parece estar sucediendo

algo bien distinto: la pequeña mezquita excavada junto a la muralla sur de la ciudad,<sup>28</sup> aunque califal, se aleja del modelo de doble cuadrado para acercarse a las formas y proporciones de su aljama.

Creemos interesante implantar, a modo de hipótesis, este esquema de doble cuadrado identificado para Fontanar y Santa Clara a otros restos de mezquitas cordobesas atribuidos al califato que no han sido documentados en su totalidad. Nos referimos, entre otros, a los vestigios parciales que se encontraron en los terrenos de la actual estación de autobuses,<sup>29</sup> que hasta ahora solo permiten conocer el perímetro aproximado del edificio, sin detalles sobre su estructuración interna. Dicho perímetro dibuja una forma rectangular de 26,30 x 11,96 metros, aproximadamente. Hemos insertado en él dos formas cuadradas de 11,96 metros de lado,<sup>30</sup> una a modo de sala de oraciones y otra simulando el patio. El resultado obtenido nos sirve como propuesta preliminar de las formas de esta mezquita.

Este mismo procedimiento lo hemos trasladado a los restos documentados durante la excavación de las denominadas Naves de Fontanar,<sup>31</sup> cuya planta se conoce con mayor exactitud que la del caso anterior, aunque se carece de estratigrafía asociada a la misma.<sup>32</sup> Se trata de un edificio califal estructurado en dos cuerpos diferentes: un primer espacio compuesto por tres naves separadas por columnas que podría ser interpretado como *haram* y un posible *sahn*, también de planta cuadrada, con un espacio adosado a su lado noroeste que pudo constituir un pórtico. La superposición del esquema de doble cuadrado –en este caso de 11,49 metros de lado–<sup>33</sup> a la planimetría de este conjunto encaja casi a la perfección con la hipótesis que defendemos.

De esta manera, la sala de oración dibujaría una planta cuadrada y el patio tendría aproximadamente las mismas dimensiones que esta, o ligeramente mayores si incluimos el muro de separación entre esta zona y la anterior. El espacio sobrante correspondería al pórtico que, además, coincide con una pequeña área delimitada por un muro, detectada durante los trabajos de documentación del conjunto. Desafortunadamente, carecemos de un número significativo de mezquitas emirales, por lo que no podemos proponer una cronotopología más amplia que rebase los límites del Califato.

28 Antonio Vallejo (2009). «Intervención arqueológica en el tramo sur de la muralla de Madīnat al-Zahrā' 2007-2008», Patrimonio cultural de España, 0, pp. 215-224.

29 Carmen González Gutiérrez (2016). *Las mezquitas de la Córdoba islámica: concepto, tipología y función urbana*. Op. Cit., pp. 123 y ss.

30 Estos 11,96 metros de lado del cuadrado se corresponden con 38,05 = 38 pies.

31 Carmen González Gutiérrez (2016). *Las mezquitas de la Córdoba islámica: concepto, tipología y función urbana*. Op. Cit., pp. 243 y ss

32 El edificio ha sido prospectado en superficie pero no excavado, por lo que no contamos con su secuencia estratigráfica ni con otros datos arqueológicos (véase Juan F. Murillo *et al.* (2004). *Intervención Arqueológica de Urgencia. Edificio de Usos Múltiples del Área de Infraestructuras del Ayuntamiento de Córdoba. El Fontanar, Parque Cruz Conde (Córdoba)*, vols. I, III, IV, VI y VII. Córdoba: Inédito.

33 Para las Naves de Fontanar, el cuadrado propuesto de 11,49 metros de lado se corresponde con 36,55 = 36,5 pies. Se inscribiría, a su vez, en un círculo cuyo radio habría sido de 8,125 metros = 25,85 pies.

Tras este recorrido, creemos posible afirmar que los espacios religiosos analizados en la mezquita de Fontanar se plantearon y edificaron siguiendo el pie como unidad de medida. Esta propuesta contribuye así, de alguna manera, a desterrar la creencia de que el sistema métrico medieval islámico era caótico, no reglado o incluso aleatorio, máxime si la insertamos en el contexto del resto de edificios que hemos tenido oportunidad de estudiar (véase nota 23). Si bien el escaso número de ejemplos con el que nos hemos visto obligados a trabajar ha limitado nuestro rango de actuación, la aplicación de esta metodología ha permitido entrever algunas líneas muy interesantes sobre las que seguir trabajando a la luz de los hallazgos venideros. Nos referimos, por ejemplo, a la comparación de las formas de las mezquitas secundarias con las pautas marcadas por las aljamas de sus ciudades, a la confirmación del modelo califal en un contexto geográfico más amplio, o a la posible futura identificación de alguna pauta tipológica vigente durante el Emirato.

Aunque por el momento los resultados aquí presentados no pueden erigirse como modelos generales ni extrapolarse, la metodología diseñada, que se ha aplicado con éxito, puede constituir la pauta sobre la que seguir avanzando, así como una referencia para emprender estudios similares en otras ciudades andaluzas donde, quizás, algunas de estas hipótesis puedan confirmarse en el futuro mediante nuevos análisis y hallazgos arqueológicos.

## BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Carmen González Gutiérrez es investigadora posdoctoral del Max-Weber-Kolleg de la Universidad de Erfurt (Alemania), así como miembro del grupo de investigación de arqueología «Sísifo» de la Universidad de Córdoba (España). En su tesis doctoral *Las mezquitas de la Córdoba Islámica: concepto, tipología y función urbana* (2016, Universidad de Córdoba), así como en publicaciones posteriores, analiza el papel de las pequeñas mezquitas y los espacios religiosos secundarios en el origen, transformación y evolución de los espacios urbanos en al-Ándalus, con especial atención al caso de Córdoba.

## RESUMEN

En este artículo proponemos un acercamiento a la estructura y diseño arquitectónico de las mezquitas cordobesas a través del análisis metrológico de la mezquita de Fontanar, excavada en los arrabales occidentales de la capital andalusí. A través del estudio minucioso de sus dimensiones, tratamos de determinar qué unidades métricas se aplicaron en su diseño y posterior construcción, así como su tipología. Los resultados obtenidos, que apuntan a la existencia de una tipología concreta para las mezquitas califales cordobesas y permiten establecer hipótesis de reconstrucción de algunos conjuntos no documentados en su totalidad, invitan a aplicar esta metodología de análisis a otros edificios religiosos andalusíes.

## **PALABRAS CLAVE**

Mezquitas, Córdoba, Fontanar, metrología, codo, pie.

## **AUTHOR BIOGRAPHY**

Carmen González Gutiérrez is a postdoctoral researcher at the Max-Weber-Kolleg of the University of Erfurt (Germany), as well as member of the Archaeology research group «Sísifo» from the University of Córdoba (Spain). In her Doctoral Thesis *The mosques of Islamic Córdoba: concept, typology and urban function* (2016, Universidad de Córdoba), as well as in further publications, she analyses the role played by small mosques and secondary religious spaces in the processes of genesis, transformation and evolution of urban spaces in al-Ándalus, with special attention to the case of Córdoba.

## **ABSTRACT**

With this paper, we propose an approach to the structure and architectural design of the Cordoba mosques through the metrological analysis of the Fontanar mosque, excavated in the Western suburbs of the Andalusí capital. Through the meticulous study of its dimensions, we tried to determine which metric units were applied in its design and subsequent construction, as well as its typology. The results obtained, which point to the existence of a specific typology for Cordoba's caliphal mosques, and which also allow to establish hypotheses for the reconstruction of some remains documented only partially, invite to implement this methodology in other al-Ándalus' religious buildings.

## **KEY WORDS**

Mosques, Córdoba, Fontanar, metrology, cubit, foot.



## LA IDENTIDAD DEL OBRERO EN LA CÓRDOBA ISLÁMICA

*Dede Fairchild Ruggles*

Cuando identificamos un objeto como islámico o cristiano, generalmente queremos decir que fue hecho por un individuo perteneciente a esa fe y que vivió y trabajó en el contexto cultural en el que esa fe era un aspecto fundamental. Pero esta asignación de identidad a objetos inanimados y edificios es problemática porque no se debe confundir a los seres humanos con los objetos que crean; no son equivalentes. Esto es tanto porque los objetos inscientes carecen de la conciencia propia que constituye la identidad humana como porque generalmente no se puede atribuir la elaboración de un objeto a una sola persona. Algo hecho por un artesano puede haber sido encargado por un patrocinador, cuyo gusto o voluntad artística se reflejan en el objeto. Posteriormente, el objeto se podría haber entregado, vendido o robado, o tal vez haberse fabricado desde el principio para un comprador desconocido. En un momento el artesano o patrocinador dio significado al objeto pero luego, al ser adquirido por un nuevo propietario que entiende el objeto de manera diferente, adquiere un uso distinto que tal vez lo somete a cambios físicos que pueden hacer que recibe un sentido nuevo. Es decir, el significado no es algo depositado históricamente en un momento determinado y que perdura en una obra de arte a la espera de la excavación por parte de un erudito posterior; más bien, el significado está siempre en la fabricación, emanando tanto del espectador como del artesano que manufactura el objeto. Así que la identidad que se proyecta sobre el objeto puede reflejar tanto los valores del patrocinador o el artesano que lo hizo como los valores del dueño o coleccionista posterior, o puede servir para la reificación de los valores del presente del mismo modo que atribuimos un nuevo significado a través de la disciplina interpretativa de la historia del arte.

A menudo nos olvidamos de examinar lo que nos importa más cuando identificamos las obras de arte y arquitectura como pertenecientes a un grupo étnico (ya sea visigodo, árabe, bereber), una religión (musulmana, judía, cristiana) o una condición cultural (mozárabe, mudéjar, gótica). Exploré estas preguntas hace más de una década en un artículo titulado «La lengua materna: convivencia y cultura en al-Ándalus», enfocándome específicamente en la cuestión del género. En el presente ensayo vuelvo al tema con la intención de explorar no tanto las motivaciones de los eruditos modernos como la presencia discernible de identidades históricas, preguntando cuándo y cómo podemos distinguir las huellas de individuos específicos del pasado; o, para formularlo de otra manera, si podremos escucharles hablar por sí mismos. En su famoso texto «¿Puede hablar el subalterno?», Gayatri Spivak escribía sobre cómo Occidente considera al sujeto del Tercer Mundo –el subalterno– como el Otro, concluyendo que al subalterno le falta voz.<sup>1</sup> En este ensayo, me interesa el modo en que, aún dentro de sistemas político-culturales, algunos sujetos parecen mudos e invisibles debido a su posición de clase. Esa persona no es Otro, es Nadie. Con tales voces espero evitar el acto de interpretación, en la medida en que me sea posible hacerlo, para en cambio escuchar atentamente los momentos en que hablan directamente desde el pasado, sin mediación interpretativa.

\* \* \*

¿Dónde se encuentra la expresión de la identidad individual en el arte islámico? Los califas, sultanes, reyes, príncipes y gobernadores hicieron declaraciones públicas sobre su poder y autoridad en forma de pronunciamientos y edictos. El califa se situó en un lugar central, a menudo bajo una cúpula, que expresaba su jerarquía y centralidad en la sociedad y comisionó obras en las cuales se inscribieron su nombre y títulos. Estos últimos proporcionan un registro material de la expresión de su identidad. Los objetos inscritos incluyen monedas, textiles de *tiraz* y edificios.

Tal moneda era el dinar de oro acuñado en Madinat al-Zahra' en el año 351 (971-972 d. de C.) en nombre del califa al-Hakam II. En el centro de una cara se encuentra la inscripción con su nombre y títulos: «al-Imam al-Hakam Amir al-Mu'minin Al-Mustansir bi-llah».<sup>2</sup>

- 1 Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the subaltern speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988, pp. 271- 313. Traducción al castellano de Antonio Díaz G. (1988). «¿Puede hablar el subalterno?», *Revista colombiana de antropología*, 39, pp. 301-364.
- 2 En la colección del Museo Arqueológico Nacional (Madrid). Publicado en Ignacio Calvo Sánchez y Casto María del Rivero (1925). *Catálogo-guía de las colecciones de monedas y medallas expuestas al público en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Blass, pl. XI, 1; George Carpenter Miles (1950). *The coinage of the Umayyads of Spain, vol. I*. Nueva York: American Numismatic Society, 254d; Michael Bates, «Coins», en Jerrilynn D. Dodds (ed.) (1992). *Al-Ándalus: the art of Islamic Spain*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, p. 387.



Imagen 1. Dinar 971.MaZ



Fuente: Museo Arqueológico Nacional.

Aunque no constituye literalmente una firma del califa al-Hakam, la moneda lo representa a él y su autoridad.

Algo semejante sucedía con los textiles de *tiraz*. Estos tejidos, en un inicio fabricados bajo un monopolio real de los omeyas de Siria, fueron típicamente inscritos con el nombre del gobernante (de ahí el término *tiraz* o «bordado») y servían como regalo en un gesto de honor y patrocinio. En siglos posteriores, el monopolio se abrió de tal forma que este tipo de preciosos tejidos podían confeccionarse tanto para el califa como para el mercado en general y, en ambos casos, podría llevar inscrito el nombre del califa o estar adornado con una bendición genérica o declaración de buena voluntad. Un *tiraz* bien conocido del reinado de Hisham II (976-1013) se usaba probablemente como un turbante. Consiste en una larga franja de lino bordada con sedas de colores e hilo de oro, y en donde dos de las tres bandas con inscripciones en letras cúficas nombran al califa: «En el nombre del Dios compasivo y misericordioso, la bendición de Dios y la prosperidad y larga vida para el califa, el imam ‘Abdallah Hisham, favorecido de Dios y príncipe de los creyentes».<sup>3</sup>

3 Cristina Partearroyo, nº 21, en *Jerrilynn D. Dodds (ed.) (1992). Op. Cit.*, pp. 225-226.

Imagen 2. Tiraz de Hisham II (seda, lino y oro).



Fuente: Real Academia de la Historia. Madrid.

Algunos tejidos de *tiraz* nombran a otros individuos además del califa. El fragmento de *tiraz* egipcio del siglo IX tiene dos bandas de texto bordadas en seda roja: «En el nombre del Dios. Alabado sea Dios. El favor de Dios al siervo de Dios Abu'l-‘Abbas, el imam al-Mu‘tadid bi’llah, comandante de los fieles, que Dios lo fortalezca. Esto es lo que ordenó hacer en el taller de Tinnis, que Dios lo glorifique, por las manos de ‘Ubayd Allah ibn Sulayman, en el año 288. Paz. Harun bin Khumarawayh, cliente del comandante de los fieles».<sup>4</sup>

La inscripción menciona al califa abasí al-Mu‘tadid (r. 892-902), al supervisor del taller o tal vez el tejedor, de ‘Ubayd Allah ibn Sulayman, y termina con el patrón, Harun (896-905), gobernador tuluní de Egipto y, como tal, subordinado del califa abasí. De los tres individuos nombrados –el califa, el gobernador y el maestro artesano–, los dos últimos contribuyeron a la forma material del tejido, uno como mecenas que encargó la obra y otro como tejedor-bordador que realmente lo llevó a cabo. Sin embargo, aunque la inscripción nombra al mecenas, sin duda fue «escrito» por la mano del artesano.

Aunque las inscripciones de objetos y edificios nombran a los mecenas con frecuencia, pocas son las firmas escritas por la mano del propio patrón. Incluso las firmas en los documentos de la corte fueron escritas generalmente por escribanos profesionales. Sin embargo, colocar el nombre del gobernante en un documento indicaba su aprobación y era una marca de su identidad.

4 M. Wiet, no 818, vol. 3, en Etienne Combe, Jean Sauvaget y Gaston Wiet (eds.) (1931-1936). Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, 18 vols. El Cairo: Institut français d'archéologie orientale. He escrito sobre este tejido recientemente y se puede ver una reproducción de él en D. Fairchild Ruggles (2011), *Islamic art and visual culture*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 60-61.

Se utilizaron inscripciones similares para señalar autoridad en la Gran Mezquita de Córdoba, específicamente en las partes de su expansión a mediados del siglo x. En la reconstrucción, el nuevo *mihrab* tenía un mosaico reluciente que contenía ornamentos florales y geométricos e inscripciones que alababan la obra arquitectónica. Las inscripciones cúficas en el marco rectangular del arco del *mihrab* contienen versos del *Corán* (32: 6 y 40: 65-67) seguidos por una inscripción fundacional que identifica al califa omeya al-Hakam II (961-976) como aquel que encargó el *mihrab*, así como a otros colaboradores claves del proyecto:

1. El imam al-Mustansir bi'llah, esclavo de Dios, al-Hakam, Commandante de los Fieles,
2. su *mawla* ('antiguo esclavo') y *hajib* Ya'far ibn 'Abd al-Rahman,
3. la supervisión del prefecto de policía Muhammad ibn Tamlikh, Ahmad ibn Nasr y Khalid ibn Hashim
4. y el escribano Mutarrif ibn 'Abd al-Rahman.

La inscripción más pequeña en la imposta dice que la obra se terminó en el año 965 (354).

Imagen 3. *Mihrab* de la mezquita de Córdoba.



Fuente: Archivo de la autora / Fairchild Ruggles.

Este *mihrab* es un ejemplo ilustrativo de cómo la identidad aparece o no en las inscripciones oficiales. En él se cita a seis personas –del califa a su escriba– pero no se menciona al maestro artesano bizantino enviado desde Constantinopla y que llevaría consigo la gran caja de teselas de vidrio con las que se hizo el *mihrab*. No se ha encontrado un mosaico semejante en ningún otro lugar de España y su extraordinaria presencia en la mezquita de Córdoba fue reconocida como una referencia para los países del Este. Vinculó la Córdoba del siglo x no solo a Constantinopla –de donde habría procedido el artesano bizantino–, sino también a Jerusalén, Medina y a la mezquita omeya de Damasco, que contaban también con espectaculares programas de mosaicos. Estos eran enclaves islámicos de gran importancia en el primer siglo y particularmente de los omeyas, de quienes rastrearon su ascendencia con orgullo a Siria. Así, en la mezquita de Córdoba hay dos niveles de comunicación en el *mihrab*: uno funcionaba visualmente a través del mosaico mismo –cuyas fuentes técnicas y materiales provienen de Oriente y eran claramente exóticas para la ciudad de Córdoba– y el otro funcionaba lingüísticamente para transmitir información histórica sobre el mecenas y algunos (pero no todos) los artesanos que fabricaron el *mihrab*.

Imagen 4. Cúpula de la Roca de Jerusalén.



Fuente: Archivo de la autora / Fairchild Ruggles.

En la mezquita de Bab al-Mardum (igualmente conocida como iglesia del Cristo de la Luz), construida en 999 en Toledo, también se encuentra epigrafía con información sobre sus mecenas y constructores. Con sus nueve cúpulas complejas, la mezquita era mucho más pequeña que la Gran Mezquita de Córdoba y, como mezquita de barrio, no tenía ni patio ni alminar. Su *mihrab* no sobrevivió a la conversión de la mezquita en iglesia en 1183 y, por lo tanto, no sabemos si alguna inscripción lo adornaba.<sup>5</sup> Sin embargo, la fachada del edificio tiene una inscripción prominente, reproducida en ladrillo ordinario: «En el nombre de Dios, hizo levantar esta mezquita Ahmad ibn Hadidi, de su peculio, solicitando la recompensa en el paraíso de Dios por ella. Y se terminó con el auxilio de Dios, bajo la dirección del arquitecto Musa ibn ‘Ali, y de Sa’ada, concluyéndose en *muharram* del año trescientos noventa [999-1000]».

Imagen 5. Mezquita de Bab al-Mardum.



Fuente: Archivo de la autora / Fairchild Ruggles.

La inscripción da el nombre del patrón, Ahmad ibn Hadidi, y también el nombre del arquitecto y otro trabajador cuyo papel no se especificó. Aunque se trata de individuos

5 Susana Calvo Capilla (1999), «La mezquita de Bab al-Mardum y el proceso de consagración de pequeñas mezquitas en Toledo (siglos XII-XIII)», *al-Qantara: revista de estudios árabes*, 20/2, pp. 299-330.

cuyo estatus era mucho más bajo que los nombrados en el *mihrab* de Córdoba, tenían sin embargo prestigio suficiente para ser mencionados en la fachada exterior de esta pequeña pero elegante mezquita.

Hasta ahora hemos estado buscando principalmente en el registro de élite del arte y la arquitectura, es decir, entre patrones y supervisores de la producción artística. Pero ¿qué hay de otras personas de un nivel más bajo de la sociedad? Ya hemos visto que las inscripciones fundacionales en la Gran Mezquita de Córdoba mencionan el agente del califa, los prefectos de policía y el escriba, cada individuo con su nombre. Esos eran claramente hombres con poder y autoridad. Ejercieron el control sobre la producción del taller pero es improbable que mezclaran el mortero o colocaran el ladrillo con sus propias manos. De manera similar sucede en Bab al-Mardum: la inscripción da los nombres del mecenas y de los arquitectos pero no de los fabricantes de ladrillos. Con todo, en algunos casos los trabajadores sí firmaron su trabajo. Los capiteles tallados de algunas columnas de los siglos ix y x en Córdoba tienen pequeños paneles epigráficos que sobresalen de las volutas, bandas de inscripción que corren por encima de ellas en la parte superior de la superficie vertical del capitel o una combinación de banda y panel. Unos pocos de los capiteles del siglo x tienen el nombre, no solo del supervisor de la obra, sino también del verdadero tallista de la piedra. El ejemplo bien conocido de la colección de al-Sabah (Dar al-Athar al-Islamiyya, Kuwait) proporciona el nombre del jefe Sadiq y del tallista Falih, el Museo de Bellas Artes de Boston tiene un capitel inscrito que lleva el nombre de Fath y el Museo Metropolitano en Nueva York tiene un capitel hecho por Khairah.<sup>6</sup> Es probable que estos capiteles provengan de Madinat al-Zahra' o de uno de los otros palacios de recreo construidos en las afueras de Córdoba, especialmente en el siglo x (en el cénit de la corte omeya y antes de la *fitna* de 1010).



Imagen 6. Capitel del Museo de Bellas Artes de Boston.

Fuente: Archivo de la autora / Fairchild Ruggles.

6 Parte de este ensayo sobre los capiteles fue presentado en el simposio «Plus ça Change» del Princeton Index of Christian Art en 2016 y Pamela Patton lo publicará en la colección de ensayos resultado del congreso.

El Museo Arqueológico de Córdoba tiene un capitel datado entre 964 y 965 con una inscripción más extensa en relieve que corre alrededor del ábaco: «En el nombre de Dios. Bendición universal de Dios y perfecto bienestar para el imam al-Mustansir bi-llah, siervo de Dios, al-Hakam, príncipe [de los cre]yentes (¡Dios lo haga durar!). [De] Lo que mandó hacer y se acabó, con la ayuda de Dios, bajo la dirección de su *mawla* [liberto], *hajib* y *sayf al-dawla*, Ya‘far ibn ‘Abd al-Rahman». <sup>7</sup>

Imagen 7A. Capitel tallado con inscripción y gráfico.



Fuente: Archivo de la autora / Fairchild Ruggles.

7 Véase Juan A. Souto (2002). La construcción en al-Ándalus omeya: las marcas de identidad de tallistas de piedra, en José Luis del Pino García (coord.). *Al-Ándalus omeya*. Córdoba: Fundación PRASA, p. 118, fig. 4. También, Museo Arqueológico de Córdoba, inventario CE003469. <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE003469&volver=busquedaSimple&&lng=es>> [consultado el 17 de marzo de 2020].

Es mucho más rara la firma que se encuentra en la parte superior y plana del capitel: «La obra de Safar para el oratorio de su señor». Safar, verdadero tallista de la piedra, grabó su firma en la superficie con una escritura clara y legible, solo que el texto no habría resultado visible una vez que el capitel estuviera colocado encima de una columna, mientras que la atribución a su jefe, Ya‘far, sí. Este capitel no pertenecía a la mezquita sino que provenía del alcázar omeya, situado al lado de la Gran Mezquita.

Otros artesanos de Córdoba dejaron marcas en capiteles y basas de columnas que, al igual que la inscripción de Safar, no estaban destinadas a ser vistas en la obra final y, por lo tanto, solo se advierten cuando el capitel y la basa se separan del fuste de la columna. Muchas de las basas y capiteles –incluyendo el de Safar– muestran las líneas radiales que en la superficie del bloque de piedra cruda dirigían al tallador mientras este perforaba y tallaba.<sup>8</sup> Existen directrices incisas en los capiteles epigráficos más finos así como en los más simples, que no contaban con inscripciones. Estas incisiones proporcionan indicios sobre cómo tales diseños fueron planeados y llevados a cabo y son aquí de interés porque constituyen las marcas de un individuo que no dejó ninguna otra huella. Tales marcas no eran para los ojos y no tienen el poder significativo de identificar al artesano, sino que eran simplemente parte del proceso de fabricación para alguien que a menudo permanecía anónimo.

Juan A. Souto ha hecho una distinción entre textos oficiales –una especie de epigrafía monumental– y signos lapidarios con fines utilitarios que, según él, «son “notas internas”, mensajes destinados a unos u otros implicados en la obra que sea, no a espectadores ni a usuarios del monumento resultante».<sup>9</sup> Pero una firma como la de Safar es difícil de asignar a una u otra categoría, pues proporciona más información que únicamente el nombre del tallista.

Algunos nombres son visibles pero pueden pasar desapercibidos, como el propio trabajo de aquellos que eran sus portadores. Sin duda, cualquiera que haya visitado la mezquita-catedral de Córdoba en la última década ha visto los modelos de yeso que están en exhibición en una vitrina. En las partes que al-Hakam II (961-976) y al-Mansur (976-1002) añadieron a la mezquita, las superficies lisas de las columnas e impostas son ligeramente incisas con las firmas y marcas de los hombres que las tallaron.<sup>10</sup> Algunas fueron colocadas muy por encima, donde el fuste de la columna se une con el capitel y donde pueden pasar desapercibidas. Otras firmas aparecen más abajo, donde pueden verse claramente (como la firma de Mas‘ud) o en la cara exterior de un bloque de imposta, a pesar de que tales marcas fácilmente podrían haber sido colocadas hacia el interior (como la firma de ‘Amir).

8 Véase Basilio Pavón Maldonado (2009). *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*. Vol. 4: mezquitas. Madrid: CSIC, p. 211.

9 Juan A. Souto (2002). *La construcción en al-Ándalus omeya: las marcas de identidad de tallistas de piedra*, en José Luis del Pino García (coord.). *Al-Ándalus omeya*. *Op. Cit.*, p. 110.

10 *Ibidem*, pp. 105-118. El autor ofrece aquí una lista de antropónimos.





Imagen 8. Columna de la mezquita-catedral de Córdoba con la firma de Mas'ud

Fuente: Archivo de la autora / Fairchild Ruggles.



Imagen 9. Capitel de columna con la firma de 'Amir

Fuente: Archivo de la autora / Fairchild Ruggles.

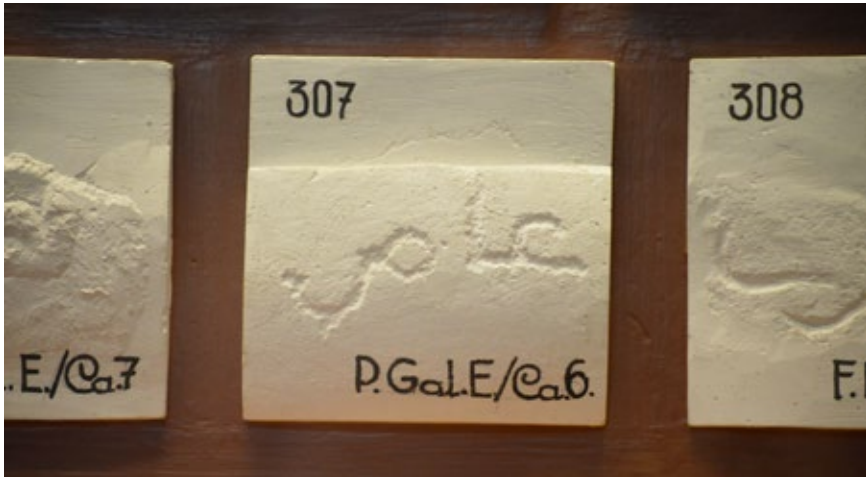
Este ejemplo indica que la exposición fue intencional. Sin embargo, el hecho de que algunos nombres aparezcan al revés sugiere que al escritor no le importaba la posición final del bloque de piedra, lo que apunta a que el principal motivo de la inscripción no era una expresión de orgullo personal, sino más bien la necesidad de recibir un pago.<sup>11</sup>

Gracias a los moldes de yeso que se han realizado, se pueden comparar las firmas con facilidad. Muchas de ellas están escritas con habilidad, pero la aspereza de otras sugiere que el escritor era analfabeto y no pudo formar más que las letras de su propio nombre. Otras marcas más enigmáticas toman la forma de una T, una estrella, una hoja o un

11 Esa es también la conclusión de Souto, *Ídem*.

ancla.<sup>12</sup> Desde que las marcas fueron documentadas por Amador de los Ríos en 1880 y estudiadas por Manuel Ocaña Jiménez en los años 1970, se han descubierto más de 700 firmas: nombres como ‘Amir, Badr, Khalaf, Mas‘ud y Nasr. Souto ha propuesto que, dada la dilatada cronología, algunas de estas firmas deben pertenecer a una línea familiar y no a un único individuo.

Imagen 10. Molde de yeso con la firma de Amir.



Fuente: Archivo de la autora / Fairchild Ruggles.

Aunque las marcas son visibles en las columnas y bloques de imposta, pueden pasar desapercibidas y, de hecho, en veinte años de visitas a la mezquita, yo misma no había reparado de ellas. Fue solo cuando la administración de la mezquita montó hace una década una exposición de las impresiones en yeso que empecé a examinar las columnas con más cuidado y buscar las señales del trabajador individual. Los trazos no son estéticamente expresivos pero sí actúan como marcas semióticas en el sentido de que representan a alguien –el obrero– y algo –el hecho de que el edificio no fue construido por el califa omeya sino por obreros ordinarios–. Las letras son signos abstractos así como signos indicadores que unen físicamente al tallista de piedra con la columna que él hizo del mismo modo en que la columna le representa a él ahora en su ausencia. Para mí, estas firmas de trabajadores son profundamente conmovedoras porque son todo lo que queda para recordarnos a un individuo que una vez vivió y contribuyó a la construcción de uno de los monumentos

12 Juan A. Souto (2010), «¿Documentos de trabajadores cristianos en la mezquita aljama de Córdoba?», *Al-Qantara*, 31, pp. 31-75.

más espléndidos del mundo. Sin su firma, Mas'ud desaparece del registro histórico como si nunca hubiera existido.

En un intento de interpretar las inscripciones, Ocaña Jiménez especuló con la idea de que algunos de los trabajadores que utilizaban símbolos abstractos podían haber sido cristianos que hacían uso de una señalización semi-secreta para indicar su identidad, y que la mezcla de marcas revelaba una convivencia entre estos trabajadores. Pero esta hipótesis ha sido refutada por Souto.<sup>13</sup> En realidad, lo único que podemos deducir de cada firma es el grado de alfabetización del escritor; las firmas no nos dicen casi nada sobre Mas'ud, 'Amir y los otros trabajadores. Es decir, estas marcas lapidarias no son depósitos históricos que nosotros, los historiadores, esperamos para revelar más sobre la identidad y la importancia de los autores. Además del nombre mismo no se puede averiguar otra información sobre las personas que inscribieron estas piedras. ¿Es esta la voz de un subalterno que habla? Tenemos la forma más básica de identidad, pero es una que rechaza cualquier otra interpretación. Y en ello hay una lección importante: sabemos mucho acerca de los gobernantes que comisionaron la mezquita, los miembros de su corte y el registro de la élite de la sociedad en la que vivían, y sabemos además cómo se vivía de manera cotidiana—desde los vasos cerámicos que se usaban hasta la manera en que cultivaron los olivos—. Pero aunque conocemos la obra, no conocemos casi nada de los obreros que la realizaron: nada excepto sus nombres.

## BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Dede Fairchild Ruggles es profesora titular en Historia del arte, arquitectura y paisaje en la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. Es autora de *Gardens, landscape, and vision in the palaces of Islamic Spain* (2000), *Islamic gardens and landscapes* (2008), *Islamic art and visual culture: an anthology of sources* (2011) y tiene otros nueve volúmenes escritos y editados sobre historia del arte islámico, el patrimonio y las mecenas femeninas del arte y la arquitectura islámica en al-Ándalus, Egipto y la India. Actualmente es editora de arte y arquitectura para la *Encyclopaedia of Islam* (EI3).

## RESUMEN

¿Dónde podemos encontrar evidencia del obrero medieval? Al examinar las incisiones y las firmas de los talladores de piedra en columnas, capiteles y bases de la mezquita de Córdoba, el texto investiga si estas marcas, hechas por razones utilitarias, son semejantes a las firmas de auto-engrandecimiento de los mecenas y directores de obras que fueron

13 Manuel Ocaña Jiménez. *Op. Cit.*; Souto, *Ibidem*. LA OBRA DE OCAÑA JIMÉNEZ ES LA PRIMERA VEZ QUE SE CITA EN ESTE ARTÍCULO (NO PUEDE SER OP. CIT.) Y LA REFERENCIA DE SOUTO, ¿SEÑALA EL ARTÍCULO DE 2010 O EL LIBRO DE 2002?)

exhibidas de manera prominente en las fachadas de los edificios y en el marco del *mihrab* de la mezquita.

### **PALABRAS CLAVE**

Signaturas, subalternos, obreros, inscripciones, capiteles de columnas, mezquita de Córdoba.

# DIBUJOS DE LA MEZQUITA-CATEDRAL DE CORDOBA. VIAJEROS Y ARTISTAS EN LA PRIMERA MITAD DEL XIX

*Antonio Gámiz Gordo*

## CONSIDERACIONES INICIALES<sup>1</sup>

La mezquita-catedral de Córdoba cuenta con un rico legado gráfico que comprende una gran diversidad de imágenes de distintas épocas, autores y técnicas. En la primera mitad del siglo XIX, justo antes de la proliferación de la fotografía como registro documental, numerosos viajeros y artistas pasaron por esta ciudad acometiendo dibujos de gran valor testimonial sobre este singular monumento. En este texto se aporta una breve aproximación a dicho conjunto de imágenes como fuentes gráficas, cuyo análisis debe complementarse con otras fuentes escritas y con el análisis de la realidad arquitectónica.

Debe advertirse que son pocos los estudios que han reunido imágenes sobre la ciudad de Córdoba y su mezquita-catedral a lo largo de su historia. Entre ellos cabe destacar un importante libro con planos y dibujos que publicó en 1992 el Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental,<sup>2</sup> además de otro libro de Cosano Moyano que también incluye

- 1 El presente trabajo se enmarca en una línea de investigación personal de su autor, dentro del grupo de investigación «HUM-976. Expregráfica. Lugar, arquitectura y dibujo», que pretende subrayar la necesidad de documentar y analizar gráficamente el patrimonio arquitectónico y paisajístico como forma de conocerlo, preservarlo y difundir su conocimiento. Se agradece a don Carlos Sánchez Gómez y a don Eduardo Páez López su generosidad al facilitar las imágenes de sus respectivas colecciones particulares que aquí se reproducen. Así mismo se agradecen las valiosas aportaciones de don Antonio Jesús García Ortega al interpretar imágenes cordobesas en diversos artículos en los que ambos hemos compartido autoría.
- 2 Manuel Nieto Cumplido y Carlos Luca de Tena Alvear (1992). *La mezquita de Córdoba: planos y dibujos*. Córdoba: Colegio oficial de arquitectos de Andalucía occidental.

imágenes religiosas.<sup>3</sup> Ya en el siglo XXI deben citarse varios artículos del autor de estas líneas en las revistas *Archivo español de arte*, *Reales sitios* o la revista *EGA*, citados en la bibliografía adjunta. Así mismo cabe señalar el interés de diversos repertorios bibliográficos (Foulche-Delbosch, Farinelli, García Mercadal y otros) que ofrecen interesantes datos sobre imágenes publicadas en diversos libros de viajeros.

Tras la laboriosa localización de los dibujos objeto de estudio en museos, colecciones particulares, publicaciones, etc., en primer lugar debe analizarse el contexto de su autor, su formación, intereses, objetivos y técnicas. En cada época han existido distintos medios gráficos con los que cada autor plasmaría sus particulares visiones –dibujándolas con mayor o menor afán y fortuna– para salvarlas del olvido. En la investigación aquí planteada, la localización y la clasificación de puntos de vista han permitido comparar dibujos realizados desde similar ubicación e incluso tomar desde allí fotos actuales, para su mejor valoración y para comprender la percepción visual cambiante del monumento. En lugares que han sido transformados a lo largo del tiempo resulta de especial interés comparar series de imágenes para ilustrar su evolución.

Debe recordarse que dibujo y fotografía a veces se asimilan de forma inconsciente, aunque tienen un valor documental muy diferente. Frente a la fiel descripción de la fotografía, la adecuada interpretación de cada dibujo requiere una cuidadosa valoración de su fiabilidad y precisión, sujeta siempre a factores personales según se ha dicho. Debe advertirse que muchos dibujos se convirtieron en grabados o litografías por otros artistas que a veces introducían cambios o distorsiones, en función de sus habilidades o intereses. Así pues, no debe darse por supuesta la validez de cualquier dato por el mero hecho de aparecer en un dibujo, que siempre es una interpretación subjetiva de la realidad percibida.

Finalmente, para este texto se ha seleccionado a una docena de autores que seguidamente se presentan por orden cronológico, aportando datos básicos de referencia y ofreciendo una breve valoración sobre su fiabilidad o precisión gráfica.

## ANTECEDENTES GRÁFICOS

Para comprender mejor los dibujos de la mezquita-catedral de la primera mitad del XIX, deben considerarse algunas otras imágenes importantes de Córdoba hasta entonces. No se conoce ningún dibujo de la ciudad, ni de la mezquita, de tiempos califales. Los primeros testimonios conocidos se deben a viajeros o cartógrafos que en tiempos islámicos realizaron descripciones geográficas, a veces acompañadas de mapas, que respondían a la necesidad de conocer o controlar distintos territorios.<sup>4</sup> Las primeras representaciones

3 Francisco Cosano Moyano (1999). *Iconografía de Córdoba: siglos XIII-XIX*. Córdoba: CajaSur.

4 Como ejemplos pueden destacarse el cronista cordobés al-Razi (888-955), que redactó la primera geografía conocida sobre al-Ándalus, detallando la división territorial del califato, o al-Idrisi (1099-1166), autor de una geografía universal acompañada del mejor mapa musulmán conservado, concluido en 1154 en Sicilia por encargo de Roger II.

gráficas de la ciudad, en tiempos cristianos, fueron algunos sellos del Concejo de Córdoba que tuvieron carácter simbólico y limitado valor documental.<sup>5</sup>

En tiempos de Felipe II se acometió en España una colección de vistas urbanas dibujadas por Anton van den Wyngaerde hacia 1563-1567, de enorme valor por sus abundantes y precisos detalles. Han permanecido inéditas y dispersas hasta su publicación y estudio por Richard Kagan (1986).<sup>6</sup> En el Victoria and Albert Museum de Londres se conserva una excepcional panorámica de Córdoba de dicho autor, que puede considerarse como una de las más importantes vistas en la historia gráfica de la ciudad. En ella se reflejan las obras en marcha de la catedral cristiana emergiendo de la vieja mezquita. Otra vista parecida, de autor desconocido y calidad algo inferior, se incluyó en la obra conocida como *Civitatibus orbis terrarum*,<sup>7</sup> publicada entre 1572 y 1617 en seis tomos con cerca de 550 vistas urbanas de todo el mundo. Fue la única española incluida en el tomo VI (1617) y se reeditó en latín (1617, 1618), francés (1618) y alemán (1618). Además fue objeto de abundantes plagios que tuvieron amplia difusión en la Europa del momento.<sup>8</sup>

En 1668 Pier María Baldi, arquitecto que formaba parte del cortejo de Cosme de Médici –cuando este era príncipe y futuro Gran duque de la Toscana–, en su viaje por España dibujó una panorámica de Córdoba, hoy en la biblioteca Laurenciana de Florencia.<sup>9</sup> Ofrece un novedoso punto de vista junto al meandro del Guadalquivir y la mezquita-catedral sobresale en la silueta urbana.

Del mayor interés es la primera representación en planta conocida de la mezquita-catedral, ejecutada al óleo y que se conserva en el propio monumento. Fue encargada por el obispo Pedro de Salazar y Góngora en 1741 según indica la propia leyenda,<sup>10</sup> que incluye abundantes y valiosas referencias. Más tarde, la Real Academia de San Fernando de Madrid promovió nuevos levantamientos científicos, también de gran valor por sus minuciosos pormenores, sobre la Alhambra y la mezquita-catedral, dirigidos por José de Hermosilla hacia 1766-1767 y publicados en dos tomos en 1787 y 1804.<sup>11</sup>

5 Julio Caro Baroja (1958). «La ciudad de Córdoba desde la orilla izquierda del Guadalquivir, según un sello del siglo XIV», *Al-Ándalus*, XXIII/1, pp. 197 y ss.

6 Richard L. Kagan (dir.) (1986). *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van der Wyngaerde*. Madrid: Ediciones el Viso.

7 Georg Braun y Franz Hogenberg (eds.) (1572, 1575, 1581, 1588, 1598, 1617). *Civitates Orbis Terrarum* (6 vols.). Colonia y Amberes.

8 Janssonius (1654, 1657), Daniel Meissner (h. 1623-1631, h. 1637-1642...), Francisco Valegio (1575, 1579, 1595, c. 1625, 1687, 1713); Pieter van der Aa / Álvarez de Colmenar (1705, 1715, c. 1723-1730, 1741), Fernández Palomino (c. 1780).

9 VV.AA. (2004). *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis* (libro-catálogo). Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

10 Manuel Nieto Cumplido y Carlos Luca de Tena Alvear (1992). *La mezquita de Córdoba: planos y dibujos*. *Op. Cit.*

11 Antonio Almagro Gorbea (ed.) (2015). *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Desde finales del XVIII nuestra península fue recorrida por numerosos viajeros a los que se ha llamado «curiosos impertinentes»,<sup>12</sup> autores de textos y dibujos que en muchos casos se publicaron como grabados o litografías. Entre sus precursores cabe destacar a Henry Swinburne, que hacia 1775 realizó una vista desde el meandro del Guadalquivir con la mezquita-catedral al fondo, otra de una de sus portad exteriores y la primera vista interior del monumento que se conoce.<sup>13</sup>

### LABORDE (1812)

Louis Joseph Alexandre de Laborde (1773-1842) visitó Córdoba hacia el año 1800, cuando recorría España dirigiendo a un amplio equipo de artistas para dibujar destacados lugares y monumentos arquitectónicos. Dicho viaje dio lugar a unos 350 grabados incluidos en el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, publicado en cuatro tomos entre 1806 y 1820.<sup>14</sup> El tomo II (1812) comprende 68 grabados, los 21 primeros dedicados a Córdoba y el resto a Granada. Incluye la primera colección de vistas y planos de la mezquita-catedral.<sup>15</sup>

12 Ian Robertson (1988). *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Barcelona: Serbal.

13 Henry Swinburne (1779). *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*. Londres: P. Elmsly impresor.

14 Alexandre de Laborde (1812). *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (tomo II). París: Imprimerie de Pierre Didot l'ainé.

15 Antonio Gámiz Gordo y Antonio Jesús García Ortega (2012). «La primera colección de vistas de la mezquita-catedral de Córdoba en el *Voyage de Laborde* (1812)», *Archivo español de arte*, 85/338, pp. 105-124.



Imagen 1. Laborde (dir.), Ligier (dib.) y Devilliers (grab.). Vista general de Córdoba (1812).



Fuente: Colección particular

Dicha obra tuvo una concepción gráfica y literaria sin claras fronteras entre las disciplinas del artista-dibujante, del historiador y del científico. Entre los artistas que participaron cabe destacar a Jean Lubin Vauzelle, reconocido pintor de paisajes y arquitecturas,<sup>16</sup> y al menos conocido arquitecto François Ligier, autores cada uno de ellos de ocho láminas sobre Córdoba. La obra incluye dos vistas urbanas de la mezquita-catedral, más otras láminas sobre su patio, interiores, planos y detalles. Gran parte de la planimetría fue cuidadosamente copiada de la que ya habían publicado los académicos, aunque Laborde aportó planos con detalles propios. Además se han conservado originales que no llegaron a publicarse.<sup>17</sup>

A pesar de la variedad de temas y del amplio equipo de dibujantes, la obra mantuvo una sorprendente unidad y rigor, ya que se usaría cámara oscura para encajar y

16 Luis Quesada (1996). *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía*. Sevilla: Guadalquivir, p. 73.

17 En el Museu Nacional d'Art de Catalunya se conservan seis originales. Véase Jordi Casanovas i Miró y Franand-book for Tger aado en 1832,afcesc Quílez i Corella (dirs.) (2006). *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

proporcionar las vistas de forma objetiva. Así pues, se trata de imágenes ajustadas a la realidad, que ofrecen fiable información arquitectónica e histórica. Los puntos de vista fueron novedosos y los encuadres elegidos aportaron visiones atractivas. Sin llegar a ser obras maestras, se dibujaron con rigor y sensibilidad, e invitan a su contemplación y disfrute.

### MURPHY (1813)

El arquitecto irlandés James Cavanah Murphy (1750-1813?) fue autor de una famosa obra titulada *The Arabian antiquities of Spain* (Londres, 1813) dedicada en su mayor parte a la Alhambra y también a la mezquita-catedral tras las estancias del autor en Granada y Córdoba hacia 1802-1807.<sup>18</sup> Sus láminas incluyen abundantes y atractivos pormenores que a veces no se ajustaron fielmente a la realidad, incorporando detalles inventados, lo que motivaría duras críticas por parte de autores como Richard Ford, que lo calificó como libro hinchado de malas copias de los académicos.<sup>19</sup> Sin embargo, algunas láminas ofrecen inéditos puntos de vista y detalles de bastante interés.

Murphy publicó diez láminas sobre Córdoba: dos vistas exteriores, una del patio, una interior, dos plantas similares a los académicos, un alzado parcial del patio y otro del *mihrab*, más dos sobre inscripciones.

18 James Cavanah Murphy (1813). *The Arabian antiquities of Spain*. Londres: Cadell & Davies.

19 Richard Ford (1845). *A handbook for travellers in Spain*. Londres: Murray.

Imagen 2. Murphy (dib.) y Roffe (grab.). Exterior de la mezquita (1813).



Fuente: Colección particular.

### **BACLER D'ABLE (C. 1820)**

El general Louis Albert Bacler d'Albe (1761-1824) fue un destacado militar durante la guerra napoleónica, un experto en cartografía que desarrolló una singular actividad como pintor. Los dibujos realizados con motivo de sus campañas militares se publicaron en un libro titulado *Souvenirs pittoresques du général Bacler d'Albe* (c. 1820), editado por Engelmann, que por entonces introdujo en París las más avanzadas técnicas litográficas.<sup>20</sup> El segundo volumen de la serie, dedicado a España, contiene láminas que no reproducen temas militares sino paisajes, monumentos y costumbres españolas, algunas de gran parecido a las de Laborde. Incluye dos delicadas vistas del patio de la mezquita-catedral con originales puntos de vista.

20 Louis Albert Bacler d'Albe (c. 1820). *Souvenirs pittoresques du général Bacler d'Albe*. París: Engelmann.

## TAYLOR (1826-1832)

El barón Isidore Justin Severin Taylor (1789-1879) fue militar de profesión y también un aficionado dibujante, literato y arqueólogo. Visitó España en 1820 y también en 1823, como parte del contingente armado francés. En 1826 se iniciaron las entregas por fascículos de su libro *Voyage pittoresque en Espagne, et Portugal, et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, publicado en París, completado en 1832 y reeditado en 1860.<sup>21</sup> En total se publicaron 175 estampas grabadas a partir de sus propios dibujos y textos. Después de la obra de Laborde, fue la publicación francesa de aquel tiempo con mayor número de vistas dedicadas a España.

Según las propias palabras de Taylor, su pretensión no era la de ofrecer un libro científico, sino más bien el álbum de un viajero que dibuja un monumento, un paisaje o una escena pintoresca sobre la cara de sus hojas y toma a la vuelta algunas notas. De este modo trataría de valorar el estado ruinoso que amenazaba a gran parte del patrimonio arquitectónico español. Según algunos autores esta obra resultaría decisiva para consolidar la imagen de España como «destino turístico» en el contexto europeo de aquel momento.<sup>22</sup>

Entre las desiguales vistas andaluzas de Taylor –algunas poco fieles a la realidad y con ciertas desproporciones– hay dieciséis vistas sobre Córdoba, de las que nueve corresponden a la mezquita-catedral: tres sobre fachadas y patio, más seis de interiores.

21 Isidore Taylor (1826-1832-1860). *Voyage pittoresque en Espagne, et Portugal, et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan* (3 vols.). París: Librairie de Gide Fils. R. Foulche Delbosch (1991 [1896]). *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*. Madrid: Julio Ollero [París: H. Welter], p. 191 (n° 301); VV.AA (1981). *Imagen romántica de España* (2 vols.). Catálogo de la exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 55.

22 Alisa Luxenberg (2013). *Secrets and glory. Baron Taylor and his Voyage Pittoresque en Espagne*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica / Hispanic Society of America.

Imagen 3. Taylor (dib.) y Goodall (grab.) Gran patio de la mezquita de Córdoba (1826-1832).



Fuente: Colección particular.

En 1835 el barón Taylor viajó de nuevo a España junto a los artistas Dauzats y Blanchard con el encargo del rey Luis Felipe de formar una colección de pintura española, que llevaron a cabo dibujos poco conocidos, entre ellos una vista del puente romano con la mezquita-catedral al fondo, más otro de la capilla de Villaviciosa.<sup>23</sup>

### FORD (1831)

La figura de Richard Ford (1796-1858), aristócrata británico que llegó a Sevilla con su familia en 1830 y que viajó por nuestro país durante tres años, es conocida por su famoso *Manual de viajeros* publicado en 1845,<sup>24</sup> con distintas reediciones que le otorgaron gran reputación como hispanista. Además de erudito y curioso, fue un prolífico dibujante que realizó cerca de cuatrocientas vistas en su periplo por España, en gran parte inéditas hasta una reciente exposición.<sup>25</sup> No era un dibujante profesional pero realizaba sus dibujos con cierta rapidez, para conservar la memoria de los lugares visitados, con proporciones correctas y fieles a la realidad, sin pretensión de publicarlos.

El caso de Ford resulta especial por su doble condición de escritor y dibujante, sus dibujos y textos se complementan y documentan una gran diversidad de temas. Realizó muchas más vistas que otros viajeros de las dos ciudades en las que residió, cerca de noventa en Sevilla y unas setenta en Granada, a las que hay que sumar otras de diversos enclaves de Andalucía. En su breve estancia de tres días en Córdoba realizó dos vistas urbanas de la mezquita-catedral, una con el puente romano en primer plano y otra desde el meandro del Guadalquivir, más dos bocetos inéditos de la muralla.

Además se conserva un original del interior de la mezquita atribuido a su esposa, Harriet Ford, muy distinto a los otros y que debió copiarse de un dibujo del excepcional dibujante John Frederick Lewis. En noviembre de 1832 este abandonó Granada, pasó por Córdoba y se alojó en la casa de los Ford en Sevilla, donde Harriet copiaría algunos de sus dibujos.<sup>26</sup>

### LEWIS (1832-1836)

El pintor John Frederick Lewis (1804-1876), cuyos originales se encuentran hoy en museos de todo el mundo, realizó una de las mejores colecciones de vistas de la Alhambra, dibujadas hacia 1832-1833 y publicadas como litografías en 1835 con el título *Sketches and drawings of the Alhambra*. En 1836 fue autor de otra obra de similares características, *Sketches of Spain and Spanish character*, incluyendo tipos populares y vistas de diversas

23 P. Guinard (1967). *Dauzats et Blanchard: peintres de l'Espagne romantique*. Burdeos: Presses Universitaires de France.

24 Richard Ford (1845). *Hand-book for Travellers in Spain*. Op. Cit.

25 Francisco Rodríguez Barberán, Antonio Gámiz Gordo e Ian Robertson (2014). *Richard Ford: viajes por España (1830-1833)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Fundación Mapfre.

26 Ian Robertson (2004). *Richard Ford 1796-1858: hispanophile, connoisseur and critic*. Norfolk: Michael Russell, pp. 121-122. Antonio Gámiz Gordo (2012). «Los dibujos originales de los palacios de la Alhambra de J. F. Lewis (c. 1832-33)», *ECA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 20, pp. 76-87.

ciudades.<sup>27</sup> Dedicó dos exquisitas litografías al interior de la mezquita-catedral, una de ellas muy similar al citado dibujo de Harriet Ford (litografiada en 1835).

Imagen 4. Lewis (dib). Interior de la mezquita-catedral (1835).



Fuente: Colección particular.

### ROBERTS (1833-1837)

El pintor escocés David Roberts (1796-1864) recorrió España entre 1832 y 1833 haciendo incontables dibujos y acuarelas hoy dispersas en importantes museos y colecciones particulares. En Andalucía se ha estimado que realizó unas 250 vistas, con pormenores y puntos de vista del mayor interés.<sup>28</sup> A su vuelta a Inglaterra unas setenta fueron publicadas con gran éxito comercial como grabados al acero (más pequeñas

27 John Frederick Lewis (1836). *Sketches of Spain and Spanish character, made during his tour in that country in the years 1833-1834*. Londres: C. Hullmandel's.

28 Antonio Gámiz Gordo (2010). «Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas, hacia 1833», *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 15, pp. 54-65.

viñetas) en cuatro tomos, entre 1835 y 1838.<sup>29</sup> En 1837 publicó, también con gran éxito, otras veintiséis litografías sobre España.<sup>30</sup>

Roberts realizó variantes de sus propias vistas del natural, manipulando a veces las escenas para satisfacer a sus clientes en pinturas al óleo. En otros casos sus originales fueron rehechos o deformados por grabadores y litógrafos para su publicación. Además muchas vistas fueron objeto de incontables plagios bastante desvirtuados. Por todo ello se han creado ciertos tópicos sobre este artista y su falta de fiabilidad o invención de escenas fantasiosas. En todo caso sus vistas deben analizarse cuidadosamente, considerando que sus dibujos originales realizados *in situ* fueron de enorme precisión, belleza y valor documental.

Entre los poco conocidos originales de Roberts sobre la mezquita-catedral se tienen noticias de varias acuarelas y dos óleos: uno de ellos especialmente bello –sobre la capilla del *mihrab*– se conserva hoy en el Museo del Prado. Además se publicaron una exquisita litografía y tres grabados de la mezquita-catedral en su entorno urbano más otro grabado, una litografía y dos viñetas sobre su interior.<sup>31</sup>

29 David Roberts (dib.) y T. Roscoe (texto) (1835-1838). *The tourist in Spain* (4 vols.). Londres: R. Jennings.

30 David Roberts (1837). *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832-1833*. Londres: Hogson and Graves.

31 Antonio Gámiz Gordo y Antonio José García Ortega (2015). «David Roberts en Córdoba. Vistas de paisaje y arquitectura hacia 1833», *Archivo español de arte*, 88/352, pp. 367-386.



Imagen 5. Roberts (dib.) y Boys (lit.). Capilla de Villaviciosa (1837).

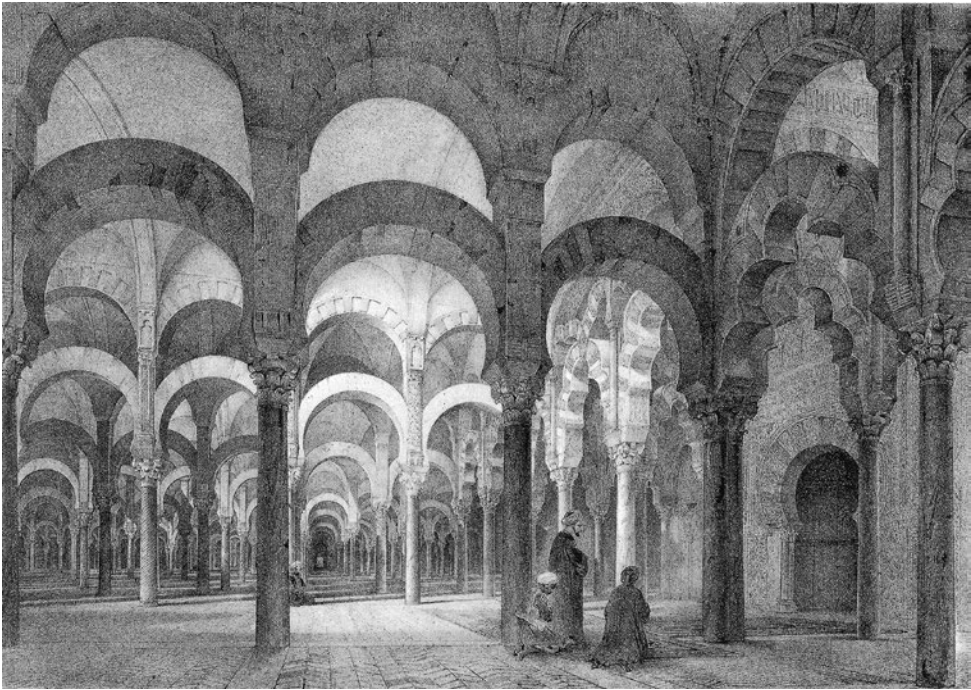


Fuente: Colección particular.

### GIRAULT DE PRANGEY (1832-1837)

El arquitecto y dibujante francés Philibert Girault de Prangey (1804-1893) visitó Granada y Córdoba hacia 1832-1833 con un equipo de dibujantes profesionales que supieron aunar en sus vistas rigor, precisión y gran expresividad. Su publicación titulada *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra* (1836) fue reeditada añadiéndole imágenes de Córdoba y Sevilla con el título *Monuments Arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade* (1837).<sup>32</sup> Incluye dos vistas urbanas (una con el puente romano en primer plano y otra sobre una portada exterior) y ocho láminas sobre interiores (cuatro vistas y diversos detalles ornamentales).

Imagen 6. Girault de Prangey (dib.) y Villemin (lit.). Interior de la mezquita-catedral (1837).



Fuente: Colección particular.

32 Philibert Girault de Prangey (1837). *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*. París: Veith et Hauser, Imp. Lemercier Bernard et Cie.

### CHAPUY (c. 1842)

Nicolás Chapuy (1790-1858) fue un dibujante, litógrafo y arquitecto que entre 1825 y 1830 publicó muchas vistas de catedrales francesas. Visitó España entre 1832 y 1833 junto a Girault de Prangey. Un nuevo viaje, hacia 1840-1841, dio lugar a una preciosa colección de setenta y dos láminas con vistas producidas en la prestigiosa imprenta Lemercier de París,<sup>33</sup> comercializadas como láminas sueltas hacia 1842 con el título *L'Espagne. Vues des principales villes de ce royaume, dessinées d'après nature par Chapuy*.<sup>34</sup> De las cerca de treinta láminas que se dedicaron a paisajes urbanos andaluces, dos corresponden a Córdoba, con el río en primer plano y la mezquita-catedral al fondo.

Debe considerarse que a partir de 1839 se generalizó el uso del daguerrotipo, que seguramente Chapuy utilizó como soporte para obtener unas vistas tan precisas y detalladas, al igual que otros autores hacían por entonces, en lo que puede considerarse como los inicios de una nueva etapa en la historia de la producción de imágenes basadas en la fotografía.

Chapuy también fue artífice de otras excelentes colecciones de láminas publicadas por entregas, con ciudades y monumentos de diversos países. Una de ellas, *Le Moyen-âge pittoresque* (5 vols., 1838-1841) incluye dieciocho vistas de España, entre ellas la capilla de Villaviciosa y otro interior de la mezquita-catedral que firmó el prestigioso dibujante y litógrafo León Augusto Asselineau (1808-1889).<sup>35</sup> En una colección similar titulada *Le Moyen-âge monumental et archéologique* (3 vols., 1844-1851), con un total de cuarenta y una vistas de España, aparece otro interior del monumento cordobés.

33 Nicolás Chapuy (1838-1841). *Le Moyen-âge pittoresque: monuments et fragments d'architecture* (5 vols.). París: Veith et Hauser.

34 Nicolás Chapuy (c. 1842). *L'Espagne. Vues des principales villes de ce Royaume. Dessinées d'après nature par Chapuy* [láminas sueltas]. París: Bulla. Véase el índice de láminas sueltas en María Dolores Cabra Loredó (1994). *España en la litografía romántica. Una puerta abierta al mundo*. Madrid: Museo Romántico-Frame, pp. 136-138.

35 Nicolás Chapuy (1844-1851). *Le Moyen-âge monumental et archéologique: vues et détails des monuments les plus remarquables de l'Europe* (3 vols.). París: Levy fils.

Imagen 7. Asselineau (dib.) y Benart (lit.). Interior de la catedral (c. 1840).



Fuente: Colección particular.

### VILLAAMIL (1842-1850)

Jenaro Pérez de Villaamil y d'Huguet (1807-1854), pintor español muy influido por David Roberts, obtuvo la primera cátedra de paisaje en España en 1845 en la Real Academia de San Fernando de Madrid, de la que sería director. Fue autor de una bella colección de litografías, *España artística y monumental* (3 vols.; París, 1842-1850) con destacados monumentos españoles y una vista interior de la mezquita-catedral en la que intervino el prestigioso litógrafo Jules Arnout.

### GERHARDT (1850-1851)

El importante pintor y litógrafo alemán Eduard Gerhardt (1813-1888) fue enviado a España y Portugal por Federico Guillermo IV de Prusia en 1848. En Sevilla contactó con los duques de Montpensier, siempre deseosos de tratar con buenos artistas para adquirir sus obras, y les acompañaría en sus desplazamientos por Andalucía como reportero gráfico, pues sus vistas son bellísimas y de una exactitud casi fotográfica. La familia Orleans-Borbón conserva una exquisita colección de catorce acuarelas de Gerhardt sobre Granada, Sevilla y Córdoba, dos de ellas del interior de la mezquita-catedral fechadas en 1850 y 1851.

### GUESDON (1853)

Las vistas aéreas del arquitecto Alfred Guesdon (1808-1876) sobre Francia, Italia, España y Suiza constituyen un motivo de gran interés por su belleza, por reflejar fielmente importantes ciudades de la época y por los interrogantes que plantea su construcción gráfica con la ayuda de planos, fotografías o globos aerostáticos. Las veinticuatro vistas españolas de Guesdon se publicaron en París como láminas sueltas bajo el título *L'Espagne a vol d'oiseau* (c. 1853-1855).<sup>36</sup> La enorme precisión de la vista de Córdoba, cuyo dibujo original inédito está fechado en 1853, se constata al compararla con el coetáneo plano de Montis (1851).<sup>37</sup> En la mezquita-catedral se reflejaron los lucernarios de las cubiertas u otros pormenores que corroboran el valor documental de esta singular imagen, en la que se supo integrar de forma magistral el dibujo tradicional y los más avanzados medios técnicos del momento.

36 A. Guesdon (h. 1853-1855). *L'Espagne a vol d'oiseau*. París: Hauser y Delarue.

37 Antonio Gámiz Gordo y Antonio José García Ortega (2018). «La vista aérea de Córdoba dibujada por Alfred Guesdon en 1853», *Archivo español de arte*, XCI/361, pp. 29-45, <<https://doi.org/10.3989/aearte.2018.03>> [consultado el 18 de marzo de 2020].

Imagen 8. Guesdon (1853). Detalle de la mezquita-catedral en la vista aérea de Córdoba.



Fuente: Col. particular.

## REFLEXIÓN FINAL

En el presente texto se aportan datos básicos sobre un rico patrimonio gráfico que aún hoy ha sido poco estudiado, a modo de síntesis de una investigación abierta a nuevas aportaciones. Debe recordarse que en la segunda mitad del XIX hubo otras importantes colecciones de imágenes de autores como Francisco Javier Parcerisa (1855), Gustavo Doré (1862-1873) y otros muchos dibujos y planos, como los *Monumentos arquitectónicos de España* (1852-1881) que publicó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A todo ello se sumarían las nuevas vistas fotográficas producidas desde mediados del XIX.

Sería deseable que en un futuro próximo estas imágenes pudiesen reunirse, estudiarse y publicarse, pues son esenciales para profundizar en el conocimiento de las transformaciones de la mezquita-catedral y también para comprender la percepción cambiante del monumento y sus lugares de mayor interés visual.

Debe considerarse que muchos de estos dibujos de viajeros o artistas que pasaron por Córdoba tuvieron una importante difusión en el contexto europeo del momento, gozando a veces de gran éxito comercial. De este modo, el público culto pudo acceder a imágenes de lugares apenas conocidos antes de la aparición de la fotografía, configurando una imagen o seña de identidad de la mezquita-catedral de Córdoba que ha perdurado hasta nuestros días.

El presente trabajo trata de fomentar nuevas investigaciones sobre los dibujos citados, sobre las transformaciones en la mezquita-catedral a través de estos y sobre su percepción visual. Se pretende destacar el valor de un legado documental que tuvo una considerable repercusión en la cultura europea y que hoy sigue siendo del mayor interés. Este patrimonio gráfico constituye un referente indispensable para reflexionar e investigar sobre nuestro arte islámico y mudéjar.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- GÁMIZ GORDO, Antonio (2008). *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*. Granada: Fundación El Legado Andalusi-Patronato de la Alhambra.
- GÁMIZ GORDO, Antonio y ANGUÍS CLIMENT, Diego (2005). Edificaciones fluviales cordobesas. La imagen gráfica como medio de conocimiento de construcciones históricas, en Santiago Huerta Fernández (coord.). *Actas del Cuarto Congreso nacional de historia de la construcción* (vol. 1). Cádiz: Instituto Juan de Herrera, pp. 429-438.
- GÁMIZ GORDO, Antonio y GARCÍA ORTEGA, Antonio José (2009). «Las iglesias cordobesas en tres imágenes de la ciudad entre los siglos XVI y XIX», *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 14, pp. 158-165.
- GÁMIZ GORDO, Antonio y GARCÍA ORTEGA, Antonio José (2010). «La ciudad de Córdoba en su primer plano: un dibujo esquemático de 1752», *Archivo español de arte*, 83/329, pp. 23-40.
- GÁMIZ GORDO, Antonio y GARCÍA ORTEGA, Antonio José (2012). «Vistas del Alcázar de los reyes cristianos de Córdoba hasta mediados del siglo XIX», *Reales sitios: revista de Patrimonio Nacional*, 193, pp. 4-19.
- GARCÍA MERCADAL, J. (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta los comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- GARCÍA VERDUGO, Francisco R. y MARTÍN LÓPEZ, Cristina (1994). *Cartografía y fotografía de un siglo de urbanismo en Córdoba, 1851-1958*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- GEBAUER, Anja (2000). *Spanien Reiseland Deutscher Maler 1830-1870*. Petersberg: Michael Imhof.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel (1998). *La catedral de Córdoba*. Córdoba: CajaSur.
- PARCERISA, F. J. (1855). *Recuerdos y bellezas de España* (tomo de Córdoba). Madrid: Imprenta de D. José María Repullés.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID (ed.) (1787 y 1804). *Las antigüedades árabes de España* (2 vols.). Madrid: Imprenta Real.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID (ed.) (1852-1881). *Los monumentos arquitectónicos de España* [láminas sueltas]. Madrid: Calcografía nacional.
- VIVIAN, George (1838). *Spanish scenery*. Londres: Colnaghi & Son.

## BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Antonio Gámiz Gordo, doctor arquitecto, es profesor titular del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla e investigador responsable del grupo «HUM-976. Expregráfica. Lugar, arquitectura y dibujo». Realizó su tesis doctoral sobre imágenes de la Alhambra de Granada (1998) en distintas escalas (territorio, ciudad y formas arquitectónicas) a lo largo de la historia. Es autor de medio centenar de publicaciones científicas, en gran parte dedicadas a imágenes de arquitectura, paisaje y ciudades históricas en distintas épocas.

## RESUMEN

La mezquita-catedral de Córdoba fue dibujada en la primera mitad del siglo XIX por destacados artistas y viajeros que produjeron un conjunto de imágenes muy diversas antes del auge de la fotografía como registro documental. Algunas son muy bellas y gozaron de una notable difusión en el contexto cultural europeo, aunque en general han sido poco estudiadas considerando las transformaciones del monumento y su percepción visual. Tras mencionar algunos antecedentes gráficos hasta el siglo XIX, se aportan referencias de una docena de autores de vistas, valorando brevemente su precisión o fiabilidad documental, según orden cronológico: Laborde (1812), Murphy (1813), Bacler d'Able (c. 1820), Taylor (1826-1832), Ford (1831), Lewis (1832-1836), Prangey (1832-1837), Roberts (1833-1837), Chapuy (c. 1842), Villaamil (1842-1850), Gerhardt (1850-1851) y Guesdon (1853).

## PALABRAS CLAVE

Córdoba, mezquita-catedral, dibujos, viajeros, artistas, siglo XIX.



# LA UNIDAD DE AL-ÁNDALUS Y EL MAGREB EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XII: APORTACIONES DE LOS ALMORÁVIDES AL ARTE MEDIEVAL PENINSULAR<sup>1</sup>

María Marcos Cobaleda

## INTRODUCCIÓN

Durante la primera mitad del siglo XII y bajo el gobierno de los almorávides, al-Ándalus vivió una unidad política con el norte de África tras ser anexionado este territorio a su imperio a partir del año 1090 con la conquista de Granada.<sup>2</sup> De este modo, los almorávides consiguieron mantener bajo su dominio una vasta extensión territorial que, en el momento de su máxima expansión, abarcaba desde el sur de la actual Mauritania hasta la ciudad de Zaragoza.

1 Esta publicación está incluida en el Proyecto *ArtMedGIS* que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Comisión Europea, en el marco de las acciones Marie Skłodowska-Curie, bajo el convenio de subvención 699818.

2 'Abd Allah Ibn Buluggin (2005). *El siglo XI en primera persona. Las «Memorias» de 'Abd Allah, último rey ziri de Granada, destronado por los almorávides (1090)*. Madrid: Alianza, pp. 324 y 347.



Imagen 1. Extensión máxima del imperio almorávide (1116-1118).

Fuente: Elaboración propia (mapa de base: Google satellite).

La unidad política de estos territorios trajo consigo un momento de riqueza e intercambios culturales entre ambas orillas del estrecho de Gibraltar, que se manifestaron no solo a través de los artesanos e influencias andalusíes que llegaron al Magreb,<sup>3</sup> sino también en varias aportaciones que los almorávides realizaron a la arquitectura medieval occidental, como fue la incorporación de la caligrafía cursiva con carácter monumental,<sup>4</sup> o el empleo de los *muqarnas* de manera sistemática en sus construcciones más importantes.<sup>5</sup>

En este contexto, el objetivo principal de este artículo es evaluar los intercambios artísticos entre el Magreb y la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XII, destacando sobre todo el aporte de los almorávides a la arquitectura andalusí y a los reinos cristianos peninsulares. En el caso de al-Ándalus, estas incorporaciones están presentes ya en los primeros momentos de ocupación almorávide, desde las primeras obras realizadas en

3 Boris Maslow (1937). *Les mosquées de Fès et du Nord du Maroc*. París: Les Éditions d'Art et d'Histoire, p. 19.

4 María Marcos Cobaleda (2015). *Los almorávides: arquitectura de un imperio*. Granada: Universidad de Granada-Casa Árabe, p. 154.

5 María Marcos Cobaleda y Françoise Pirot (2016b). «Les *muqarnas* dans la Méditerranée médiévale depuis l'époque almoravide jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle», *Histoire et Mesure*, XXX/2, p. 20.

la ciudad de Algeciras por Yusuf Ibn Tashufin, y se extenderán a las principales localidades bajo su poder en la primera mitad del siglo XII.

Algunos de los elementos introducidos en al-Ándalus por los almorávides tuvieron un impacto y desarrollo posterior en otros reinos peninsulares medievales. A través de la aplicación de los Sistemas de Información Geográfica (SIG) hemos evaluado la difusión de dos de estos elementos entre los siglos XII y XV: los *muqarnas* y los arcos de herradura apuntados (arcos túmidos). En este trabajo presentamos una parte del material cartográfico que permite visualizar de manera directa la distribución geográfico-temporal de estos elementos por el Occidente medieval, permitiendo analizar los fenómenos complejos de los intercambios culturales en el Occidente mediterráneo durante la Edad Media tardía.

### INCORPORACIONES ALMORÁVIDES A LA ARQUITECTURA ANDALUSÍ

Las incorporaciones de los almorávides a la arquitectura andalusí están presentes desde las primeras construcciones realizadas por los bereberes en suelo peninsular, incluso antes de la conquista territorial de al-Ándalus. Este es el caso de las murallas de Algeciras edificadas por el emir Yusuf Ibn Tashufin tras serle entregada esta ciudad por el rey al-Mu'tamid de Sevilla, como puerto para el desembarco en su venida para luchar contra los cristianos en la batalla de Zallaqa de 1086.<sup>6</sup> En estas murallas pueden verse ya algunas de las características de la arquitectura militar almorávide, presentes también en los recintos defensivos localizados en el norte de África erigidos en época del mencionado emir. De este modo, Algeciras constituye el nexo de unión entre al-Ándalus y el Magreb en cuanto a la introducción de técnicas constructivas que habían sido ya desarrolladas por los almorávides en el norte de África.

La influencia norteafricana en la cerca algecireña puede verse sobre todo en su fábrica, realizada a base de piedras irregulares unidas con argamasa de cal, denominada «morrillo», que en varios puntos se levantan directamente sobre la roca madre, del mismo modo que se ha documentado en algunos conjuntos almorávides conservados en el norte de África, adscritos principalmente a la época del emir Yusuf Ibn Tashufin. Estos paralelismos constructivos pueden verse en la fábrica empleada en el Qsar al-Hayar, primera construcción erigida en Marrakech, dando origen a la capital del imperio almorávide,<sup>7</sup> así como en las fortalezas de Zagora, adscrita al tercer cuarto del siglo XI,<sup>8</sup> y de Amergo, situada en el norte de Marruecos, en las montañas del Rif.<sup>9</sup>

6 María Jesús Viguera Molins (1994-2000). *El retroceso territorial de al-Ándalus. Almorávides y almohades. Siglos XI al XIII*, en Ramón Menéndez Pidal. *Historia de España*, vol. VIII. Madrid: Espasa-Calpe, p. 50.

7 María Marcos Cobaleda (2015). *Los almorávides: arquitectura de un imperio. Op. Cit.*, p. 89.

8 Jacques Meunié y Charles Allain (1956). «La forteresse almoravide de Zagora», *Hespéris*, tomo XLIII (3º y 4º trimestre), pp. 311 y 313.

9 Patrice Cressier y Larbi Erbatí (1998-1999). «Note sur la forteresse almoravide du Tasgimut», *Archéologie Islamique*, 8-9, p. 59.

Imagen 2. Restos de las murallas almorávides de Algeciras.



Fuente: María Marcos Cobaleda.

Durante los últimos años se ha venido cuestionando la adscripción cronológica de esta última fortaleza a la época almorávide, sobre todo a partir del texto publicado en 2010 por Manuel Acién Almansa.<sup>10</sup> No obstante, consideramos que el adelanto de la datación de la fortaleza que este autor propone no está plenamente justificado en el mencionado texto por varios motivos. El primero de ellos lo constituye la revisión que hace el autor de las fuentes escritas donde la fortaleza de Amergo aparece mencionada. En esta relación de fuentes, Manuel Acién hace referencia al *Kitab al-Istibsar*, obra geográfica en la que se recoge específicamente la fundación almorávide de esta fortaleza. En este caso, el autor considera que esta fuente es muy tardía, datando su manuscrito en la «segunda mitad del siglo XVII»,<sup>11</sup> considerándola, dado este carácter tardío, como una obra muy contaminada por la tradición oral. Sin embargo, como reconocen la mayoría de arabistas y otros autores, el *Kitab al-Istibsar* es una obra geográfica escrita en la segunda mitad del siglo XII (su redacción en el año 1191 aparece mencionada en varias ocasiones a lo largo del texto).<sup>12</sup> Prueba de la antigüedad de esta fuente son las menciones realizadas por al-Himyari en el siglo XIV, como ya señaló el propio É. Lévi-Provençal,<sup>13</sup> y también las recogidas por León el Africano en su *Descripción general del África*,

10 Manuel Acién Almansa (2010). «La fortaleza de Amergo (Marruecos) ¿Otro ejemplo de influencia hispánica en el Magreb?», *Cuadernos de Madinat al-Zahra: revista de difusión científica del conjunto arqueológico Madinat al-Zahra*, 7, pp. 199-217.

11 *Ibidem*, p. 203.

12 Alfred de Kremer (1852). *Description de l'Afrique par un géographe arabe anonyme du sixième siècle de l'Hégire*. Viena: L'Imprimerie Impériale Royale de Cour d'État, p. 69.

13 Al-Himyari (1938). *La péninsule Ibérique au Moyen-Âge d'après le Kitab al-Rawd al-Mi'tar fi jabar al-Aq-*

escrita a mediados del siglo XVI.<sup>14</sup> Estas menciones obligan a descartar la autoría posterior del *Kitab al-Istibsar* y permiten poner en duda los recelos expresados por Manuel Acién en cuanto a su fiabilidad, únicamente justificada por su supuesto carácter tardío. Teniendo en cuenta su redacción en el siglo XII, el *Kitab al-Istibsar* se presenta entonces como una obra escrita en el contexto almohade, mucho más próxima a los almorávides que otras fuentes consideradas para el estudio de esta dinastía y, por tanto, como un texto menos contaminado por el paso del tiempo. Si, por otro lado, consideramos el esfuerzo realizado en época almohade por «borrar» la huella de sus predecesores, resulta significativo que en una obra escrita en ese momento se mencione explícitamente la fundación almorávide de la fortaleza, dato que se obviaría si realmente su construcción no hubiera sido realizada en aquel momento.

El segundo motivo que nos lleva a cuestionar el adelanto cronológico de la fortaleza de Amergo propuesto por Manuel Acién es el análisis comparado que este autor realiza con las fortalezas de Zagora y Tasgimut. En este caso, Acién hace referencia a la diferencia de fábrica existente entre Tasgimut y Amergo argumentando que, mientras que Tasgimut sí podría adscribirse a la época almorávide, por la diferencia entre ambas fábricas, la tradición constructiva de Amergo habría que adscribirla a una época anterior, tal vez la época idrisí.<sup>15</sup> A pesar de que concordamos con el autor en la mayor antigüedad de la fortaleza de Amergo en relación a la de Tasgimut, consideramos que la diferencia de fábrica entre ellas responde simplemente a una evolución en las técnicas constructivas militares llevadas a cabo en época de 'Ali Ibn Yusuf, momento en que fue erigida la fortaleza de Tasgimut.<sup>16</sup> En este contexto, si a la adscripción almorávide de la fortaleza de Amergo mencionada en el *Kitab al-Istibsar*, unimos los paralelismos de su fábrica con la del Qasr al-Hayar y las murallas de Algeciras, ambas construcciones erigidas en la época de Yusuf Ibn Tashufin, y con la fortaleza de Zagora, adscrita al tercer cuarto del siglo XI, contamos con otro importante elemento para argumentar la adscripción de esta fortaleza a la época almorávide, más concretamente a las obras realizadas por los bereberes en la segunda mitad del siglo XI.

tar d'Ibn 'Abd al-Mun'im al-Himyari. Traducción de Évariste Lévi-Provençal. Leiden: Brill, p. 21.

14 Juan León el Africano (1999). *Descripción de África y de las cosas notables que en ella se encuentran. Año 1550. Venecia, MDL*. Traducción y edición crítica de Luciano Rubio. Madrid: Hijos de Muley-Rubio, p. XIII.

15 Manuel Acién Almansa (2010). «La fortaleza de Amergo (Marruecos). ¿Otro ejemplo de influencia hispánica en el Magreb?». *Op. Cit.*, p. 210.

16 En este contexto, las diferencias de fábrica podrían explicarse de forma sencilla si consideramos que la fortaleza de Amergo fue erigida en la segunda mitad del siglo XI, en época de Yusuf Ibn Tashufin (al igual que la cerca de Algeciras y el Qasr al-Hayar), para controlar, según H. Terrasse, una rebelión que surgió en la zona durante los años de gobierno de este emir, pues en las montañas del noroeste se habían asentado tribus rebeldes (Henri Terrasse (1953). «La forteresse almoravide d'Amergo». *Op. Cit.*, pp. 390-391), mientras que la segunda fortaleza habría que incluirla entre las obras realizadas por el emir 'Ali Ibn Yusuf en la primera mitad del siglo XII para defender Marrakech de la creciente amenaza almohade, en un momento en que ya se habían generalizado el uso del tapial en la arquitectura militar almorávide (María Marcos Cobaleda (2017a). Restos materiales del papel de Algeciras en la conquista almorávide de al-Ándalus, en *Adelaide Millán da Costa, Amélia Aguiar Andrade y Catarina Tente (eds.). O papel das pequenas cidades na construção da Europa medieval*. Castelo de Vide: Instituto de Estudos Medievais, pp. 161-176.

En este caso, puede deducirse que este sistema constructivo, basado en el empleo del «morrillo», fue la fábrica característica de las primeras construcciones almorávides, especialmente en tiempos del emir Yusuf Ibn Tashufin. Este sistema constructivo se empleó en este momento en ambas orillas del estrecho, constituyendo una incorporación almorávide a la tradición constructiva de al-Ándalus a través de la plaza fuerte de Algeciras.

Otra construcción andalusí en la que puede verse la huella de la arquitectura almorávide es el conjunto hidráulico compuesto por fuente y aljibe construido en la primera mitad del siglo XII en el albacar de la alcazaba de Almería.

Imagen 3. Conjunto de fuente y aljibe del albacar de la alcazaba de Almería.



Fuente: María Marcos Cobaleda.

A pesar de las diferencias aparentes, existe una semejanza entre esta construcción y el conjunto de cisterna y fuente del complejo de abluciones de la mezquita Ibn Yusuf de Marrakech,<sup>17</sup> construida en época del emir ‘Ali Ibn Yusuf, en los años veinte del siglo XII.<sup>18</sup> En el caso de ambas construcciones, existe un paralelismo en cuanto a los materiales empleados para su construcción –donde se combinan el ladrillo y la piedra–, en la relación existente entre el aljibe y la fuente, el número de pilas de ésta última (tres, a pesar del

17 Un análisis detallado de los paralelismos entre ambas construcciones puede verse en María Marcos Cobaleda (2011). El patrimonio hidráulico de época almorávide: la fuente de la Alcazaba de Almería, en VV.AA. *International Scientific Meeting on Heritage and Design of Geometrical Forms (HEDEGFORM 2010)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 448-465.

18 María Marcos Cobaleda (2015). *Los almorávides: arquitectura de un omperio*. Op. Cit., pp. 141-142.

mayor tamaño de las de Marrakech) o la propia tipología de la cisterna.<sup>19</sup> Más allá de estos paralelismos formales, también puede verse una semejanza en la función de ambos conjuntos. En el caso de Marrakech, la cisterna y fuente forman parte del complejo de abluciones de la mezquita aljama de la ciudad. En lo que respecta al conjunto almeriense, dada su localización en el espacio abierto del albacar, que en ocasiones se habría utilizado como *musallà*, puede proponerse la misma interpretación para este conjunto. Esta hipótesis vendría avalada por la localización en el interior de la alcazaba de una placa fundacional en la que se mencionan las obras de una *mida'a* construida por el cadí de la aljama de Almería, y sufragada con el testamento de un alfaquí originario de Bona (tal como se menciona en la propia placa fundacional),<sup>20</sup> que murió en Almería en 1141.<sup>21</sup>

Dejando a un lado las obras militares y de ingeniería hidráulica, entre las aportaciones almorávides al arte andalusí ocupan un importante lugar las novedades introducidas en la decoración arquitectónica. En este aspecto destacan las incorporaciones a la decoración vegetal, especialmente presente en las yeserías que decoran los muros de las construcciones almorávides. Durante este periodo se introducen importantes novedades en la organización interna del ataurique, basado en la utilización de la hoja de palma digitada como elemento generador.<sup>22</sup> En este aspecto, las influencias de los ejemplos previos procedentes de las épocas califal y taifa resultan fundamentales para entender la evolución y renovación que la decoración vegetal experimentó bajo el dominio de los almorávides, documentada tanto en los conjuntos conservados en el norte de África como en al-Ándalus. La riqueza del ataurique almorávide se basa sobre todo en las variantes decorativas producidas por las diferentes combinaciones de los foliolos en que se divide la hoja de palma y los motivos circulares que aparecen entre ellos, como ya fue percibido por Manuel Ocaña.<sup>23</sup> Estos elementos circulares estaban ya presentes en los ejemplos de eboraria califal, así como en algunas yeserías de época taifa, aunque su disposición interna en el ataurique era muy diferente a la que presentan durante la época almorávide, ya que en los casos anteriores los círculos suelen aparecer de manera aislada entre las diferentes hojas de palma, o en la base de las mismas, pero no entre sus foliolos (salvo unas escasas excepciones entre las yeserías de la Aljafería de Zaragoza), como sucede durante la época almorávide, provocando así la división de la hoja de palma en pequeños grupos.<sup>24</sup>

19 María Marcos Cobaleda (2011). El patrimonio hidráulico de época almorávide: la fuente de la alcazaba de Almería. *Op. Cit.*, p. 462.

20 Jorge Lirola Delgado (2000). «Inscripciones inéditas en el Museo Provincial de Almería», *al-Qantara*, XXI, p. 128.

21 María Marcos Cobaleda (2011). El patrimonio hidráulico de época almorávide: la fuente de la alcazaba de Almería. *Op. Cit.*, p. 455.

22 Henri Terrasse y Jean Hainaut (1988). *Les arts décoratifs au Maroc*. Casablanca: Afrique Orient, p. 113.

23 Manuel Ocaña Jiménez (1990). «Panorámica sobre el arte almohade en España», *Cuadernos de la Alhambra*, 26, p. 103.

24 María Marcos Cobaleda (2016a). The Garden of Paradise? An interpretation of ornamentation in the

Aunque la característica principal aportada por los almorávides al ataurique es precisamente la variedad de combinaciones entre los foliolos y los elementos circulares, que se va haciendo cada vez más numerosa hasta llegar a los ejemplos almorávides más tardíos, donde podemos encontrar el ataurique más evolucionado (en la mezquita aljama de Tremecén), otra importante novedad que hasta ahora no había sido percibida es que, desde los primeros ejemplos de ataurique almorávide, existen tres combinaciones de los mencionados motivos circulares y los foliolos de la hoja de palma que se repiten de forma sistemática, estando presentes en todos los conjuntos con decoración de ataurique conocidos hasta el momento que han sido adscritos a este periodo.<sup>25</sup> Ambas características no aparecían en los conjuntos documentados de ataurique con una cronología anterior, ni tampoco están documentados en los conjuntos posteriores (a excepción de algunas reminiscencias en el ataurique mardanishí), en los que, como ya analizaron Manuel Ocaña y Natascha Kubisch, la variedad del ataurique almorávide desaparece en la época almohade, dejando paso a una hoja de palma digitada donde los elementos circulares agrupan sus foliolos únicamente de dos en dos.<sup>26</sup> Esta división simplificada de la hoja de palma digitada adoptada por los almohades se mantendrá en el ataurique nazarí, así como en los conjuntos mudéjares.

Si bien estas dos características del ataurique almorávide aparecen en todos los conjuntos almorávides del norte de África, donde su adscripción a este periodo viene avalada por las inscripciones fundacionales que acompañan a la mayoría de estos conjuntos, en el caso andalusí (donde la cronología de adscripción a la época almorávide ha sido siempre y continúa siendo, en muchos casos, problemática), contamos también con ejemplos de ataurique donde se dan ambas características, lo que podría ayudar a datar estas piezas en la primera mitad del siglo XII. El caso más destacado, por ser uno de los conjuntos de yeserías más numerosos adscrito a este momento, es el de las yeserías procedentes del corno del Mauror conservadas en el Museo de la Alhambra (Granada). La cronología almorávide de estas piezas ya había sido propuesta por Manuel Gómez-Moreno,<sup>27</sup> a pesar de que en su texto la referencia a este conjunto aparece en el capítulo dedicado al arte de las

Almoravid art, en *Thomas Dittelbach y Ágnes Sebestyén (eds.). Light Colour Line - Perceiving the Mediterranean: conflicting narratives and ritual dynamics*. Hildesheim: Georg Olms, p. 49.

- 25 *Ibidem*, p. 52. Las tres combinaciones de los motivos circulares y los foliolos en que se divide la hoja de palma, presentes en todos los conjuntos almorávides documentados, pueden expresarse en términos numéricos del siguiente modo: 2-0-2, 2-0-3 y 2-0-4, donde 0 corresponde al motivo circular, y el resto de números corresponden al número de foliolos separados por ellos. Un estudio más pormenorizado de la organización interna del ataurique almorávide, donde se recogen las diferentes variantes combinatorias, puede consultarse en María Marcos Cobaleda (2017b). «Estudio del ataurique almorávide a partir de las yeserías del Corno del Mauror en el Museo de la Alhambra (Granada)», *Medieval Sophia*, 19, pp. 383-412.
- 26 Manuel Ocaña Jiménez (1990). «Panorámica sobre el arte almohade en España», *Cuadernos de la Alhambra. Op. Cit.*, p. 103; Natascha Kubisch (2012). El tránsito de la decoración taifal a la almorávide a la luz de las yeserías de Almería, en *Gonzalo M. Borrás Gualis y Bernabé Cabañero Subiza (coords.). La Aljafería y el arte del islam occidental en el siglo XI*. Zaragoza: Instituto «Fernando el Católico» (CSIC), p. 283.
- 27 Manuel Gómez-Moreno Martínez (1951). *Arte español hasta los almohades. Arte mozárabe*. Madrid: Plus Ultra, p. 265.



taifas. En las yeserías del Mauror están presentes las combinaciones de motivos circulares y foliolos de la hoja de palma que se repiten en todos los conjuntos almorávides, combinadas con otras más diversas, respondiendo así a la variedad compositiva del ataurique de este periodo,<sup>28</sup> permitiendo confirmar la propuesta cronológica de Gómez-Moreno.

Imagen 4. Yesería R. 1425 del Carmen del Mauror (Granada), Museo de la Alhambra.



Fuente: Museo de la Alhambra.

En este mismo conjunto de yeserías procedente del Mauror puede verse también otra de las características incorporadas por los almorávides a la decoración arquitectónica andalusí: la introducción de la caligrafía cursiva con carácter monumental. Entre las yeserías de este conjunto se conservan varios fragmentos de un friso epigráfico en cursiva, cuya caligrafía es muy similar a la presente en la Qubbat al-Barudiyyin de Marrakech. Aunque tradicionalmente se había mantenido que el uso más antiguo de esta caligrafía por parte de los almorávides se había producido en la maqsura de la aljama de Tremecén,<sup>29</sup> teniendo en cuenta la fecha que aparece en la propia inscripción (1135-1136),<sup>30</sup> puede

28 Para un análisis detallado de las yeserías del Carmen del Mauror, véase María Marcos Cobaleda (2017b). «Estudio del ataurique almorávide a partir de las yeserías del Carmen del Mauror en el Museo de la Alhambra (Granada)». *Op. Cit.*

29 Manuel Gómez-Moreno Martínez (1951). *Arte español hasta los almohades. Arte mozárabe. Op. Cit.*, p. 265.

30 J. J. L. Bargès (1859). *Tlemcen, ancienne capitale du royaume de ce nom. Sa topographie, son histoire, description de ses principaux monuments, anecdotes, légendes et récits divers*. París: Benjamin Duprat, pp. 435-436.

afirmarse que la construcción donde los almorávides utilizan por primera vez este elemento es la *Qubbat al-Barudiyyin* de Marrakech, construida seguramente en 1125.<sup>31</sup> El uso de la cursiva como caligrafía oficial se introdujo en Oriente durante el Califato ‘abbasí, a inicios del siglo XI, momento en que Ibn al-Bawwab (m. 1022) escribió el primer *Corán* íntegramente en caligrafía cursiva.<sup>32</sup> Yasser Tabbaa ha establecido una íntima relación entre el uso de la caligrafía cursiva y el renacer suní abanderado por los califas de Bagdad, siendo esta utilizada como una seña de identidad y legitimación del Califato ‘abbasí y las bases tradicionales del pensamiento islámico, en oposición al sistema político y de pensamiento del Califato fatimí.<sup>33</sup> Según este mismo autor, este tipo de caligrafía comenzaría a utilizarse con carácter monumental en la arquitectura aproximadamente un siglo después de su aparición en el texto coránico,<sup>34</sup> es decir, a finales del siglo XI, coincidiendo con la época almorávide. Dada la conocida sumisión de los almorávides al Califato ‘abbasí, es muy posible que la introducción de la caligrafía cursiva con carácter monumental en las principales construcciones almorávides esté en relación con la búsqueda de legitimación por parte de los emires almorávides.<sup>35</sup> Por la incorporación de la cursiva en la *Qubbat al-Barudiyyin* de Marrakech y su combinación con otros elementos introducidos por los almorávides en la arquitectura islámica occidental esta construcción ha sido interpretada por Tabbaa como un acto de homenaje al Califato ‘abbasí.<sup>36</sup>

#### ELEMENTOS ALMORÁVIDES EN LA ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS XII-XV

Además de las incorporaciones mencionadas en el apartado anterior, los almorávides fueron los responsables de la introducción de ciertos elementos artísticos en el Occidente islámico, como la epigrafía cursiva con carácter monumental (ejemplo ya mencionado), los *muqarnas*, los salmeres de los arcos en forma de S, o la generalización del uso del arco tímido o de herradura apuntado. Todos estos elementos tuvieron una gran repercusión posterior, estando presentes algunos de ellos no solo en la arquitectura islámica, sino también en la arquitectura de los reinos cristianos peninsulares.

Este es el caso de los arcos tímidos, que pueden ser considerados como uno de los principales aportes de los almorávides a la arquitectura medieval occidental, por su amplia

31 María Marcos Cobaleda (2015). *Los almorávides: arquitectura de un imperio*. Op. Cit., p. 154.

32 Yasser Tabbaa (2001). *The transformation of Islamic art during the Sunni revival*. Londres-Nueva York: The University of Washington Press, p. 44.

33 *Ibidem*, p. 53.

34 *Ídem*.

35 Esta legitimación está muy presente en el movimiento almorávide, al menos desde la época del emir Yusuf Ibn Tashufin (1071-1106) (véase Helena de Felipe (2014). Berber leadership and genealogical legitimacy: the Almoravid case, en Sarah Bowen Savant y Helena de Felipe (eds.). *Genealogy and knowledge in Muslim societies: Understanding the Past*. Edinburgo: Edinburgo University Press, p. 57), pero continúa durante la época de su hijo, ‘Ali Ibn Yusuf (1106-1143).

36 Yasser Tabbaa (2001). *The transformation of Islamic art during the Sunni revival*. Op. Cit., pp. 117-118.

difusión posterior, sobre todo en la arquitectura mudéjar. De los primeros resultados de la aplicación de los Sistemas de Información Geográfica (SIG) para el estudio de este elemento, se desprende que los ejemplos más antiguos en Occidente se localizan en las principales mezquitas almorávides construidas en época del emir Yūsuf Ibn Tashufin a finales del siglo XI, en Nedroma, Argel y Tremecén, donde fueron empleados en el interior de las salas de oración. También fueron empleados en la arquitectura de ‘Alī Ibn Yūsuf, pudiendo encontrarlos tanto en la Qubbat al-Barudiyin de Marrakech como en la mayoría de las puertas almorávides de la muralla de la ciudad.<sup>37</sup> De los ejemplos almorávides norteafricanos, el empleo de este arco pasó tanto a la arquitectura almohade como a la Península Ibérica, donde ya en el siglo XII podemos ver muestras de su uso.<sup>38</sup> Posteriormente, contamos con numerosísimos casos del empleo de este tipo de arcos, como en la puerta en la Torre de Belén en Córdoba, en el patio almohade de la aljama de Sevilla o en las puertas monumentales de la Alhambra para el caso andalusí, así como en el monasterio de las Huelgas de Burgos, en la iglesia de San Andrés de Toledo o en el monasterio de San Jerónimo de Guadalupe para la arquitectura mudéjar, por citar algunos ejemplos.

Con respecto a los *muqarnas*, el ejemplo más antiguo que se conoce de este elemento en Occidente es el de la Qal‘a de los Banu Hammad, cuya construcción tradicionalmente ha sido adscrita al siglo XI.<sup>39</sup> No obstante, en los últimos años existe una propuesta para retrasar la cronología de los *muqarnas* de la Qal‘a, datándolos a finales del siglo XI o inicios del XII, correspondiéndose con una reforma llevada a cabo por el príncipe al-Mansur,<sup>40</sup> acercándose por tanto a la cronología almorávide. Sin embargo, la Qal‘a de los Banu Hammad no deja de ser un caso aislado cuya cronología está pendiente de revisión, mientras que los almorávides incorporaron los *muqarnas* de forma sistemática a sus construcciones más importantes, sobre todo en las de carácter religioso, por lo que pueden ser considerados como los principales difusores de este elemento en el Occidente islámico medieval. Los ejemplos de *muqarnas* almorávides podemos encontrarlos en la Qubbat al-Barudiyin de Marrakech (1125), en la cúpula de la *maqṣura* de la mezquita aljama de Tremecén (1135-1136), así como en las cinco cúpulas y bóveda de la nave axial, en el *mihrab* y en la mezquita de los Muertos de la mezquita al-Qarawiyin de Fez cuya construcción, dentro de las obras de reforma y

37 El único ejemplo previo de la utilización del arco túbido en la arquitectura islámica occidental que hemos documentado está localizado en uno de los paños decorativos del patio del palacio de la Aljafería de Zaragoza, construido en época taifa. No obstante, en este caso aparecen tres arcos túmidos ciegos, entrecruzados con arcos lobulados, con un mero carácter ornamental, careciendo de función constructiva, aunque pudieron influir en el desarrollo de este tipo de arco en la época almorávide.

38 Véase el caso de la Puerta de las Pesas de Granada, tradicionalmente adscrita a la época almorávide. Véase Luis Seco de Lucena Paredes (1974). *Cercas y puertas árabes de Granada*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, p. 6.

39 María Marcos Cobaleda y Françoise Pirot (2016b). «Les *muqarnas* dans la Méditerranée médiévale depuis l'époque almoravide jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle». *Op. Cit.*, p. 20.

40 Alicia Carrillo Calderero (2009). *Compendio de los muqarnas: génesis y evolución*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, p. 26.

ampliación de esta aljama, puede datarse entre 1135 y 1137 gracias a las inscripciones que acompañan a varias cúpulas.<sup>41</sup> Estos últimos ejemplos de *muqarnas* muestran altas cotas de complejidad, indicando el gran desarrollo de este elemento decorativo alcanzado por los almorávides en tan solo diez años.<sup>42</sup>

Imagen 5. Cúpula de *muqarnas* de la mezquita de los Muertos, mezquita al-Qarawiyyin de Fez (1135).



Fuente: Mounir Aqesbi.

En el caso andalusí, no se han conservado ejemplos de *muqarnas* de la época almorávide. El caso más antiguo conocido es el fragmento de adaraja proveniente de la Dar al-Sugrà de Murcia, que ha sido adscrito a la época mardanishí,<sup>43</sup> dando muestra del uso de este elemento en al-Ándalus ya en el siglo XII, donde habría llegado a través de la arquitectura almorávide. Ejemplos posteriores de *muqarnas* en la misma centuria están documentados en las obras almohades de la aljama de Sevilla, así como en sus principales mezquitas del Norte de África. De este modo, después de un análisis con los SIG, hemos podido documentar dieciocho conjuntos de *muqarnas* realizados entre finales del siglo XI y la primera mitad del siglo XII, repartidos en seis edificios diferentes, correspondientes a los *muqarnas* de la Qal'a de los Banu Hammad, a los almorávides y a la Capilla palatina de Palermo, seguramente influida por la arquitectura de los norteafricanos.<sup>44</sup> El éxito de este elemento decorativo fue tan grande que,

41 Henri Terrasse (1968). *La mosquée al-Qaraouiyyin à Fès*. París: Librairie C. Klincksieck, p. 26; María Marcos Cobaleda (2015). *Los almorávides: arquitectura de un imperio*. *Op. Cit.*, pp. 182 y 187.

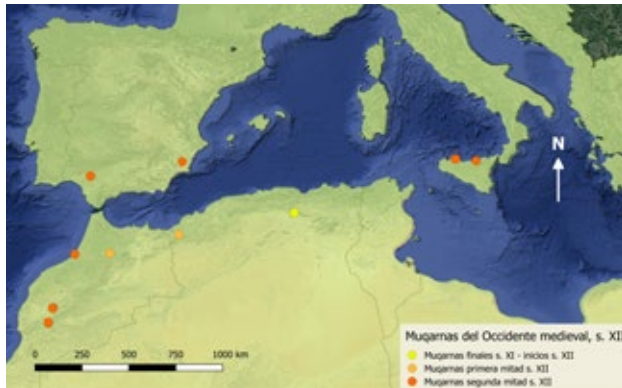
42 María Marcos Cobaleda y Françoise Pirot (2016b). «Les *muqarnas* dans la Méditerranée médiévale depuis l'époque almoravide jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle». *Op. Cit.*, p. 22.

43 Julio Navarro Palazón y Pedro Jiménez Castillo (1995). Arquitectura mardanishí, en *Rafael López Guzmán (coord.). La arquitectura del Islam occidental*. Granada: Fundación El Legado Andalusí-Lunwerk, p. 126.

44 Para más información sobre la relación entre los *muqarnas* de la Capilla palatina de Palermo y los al-

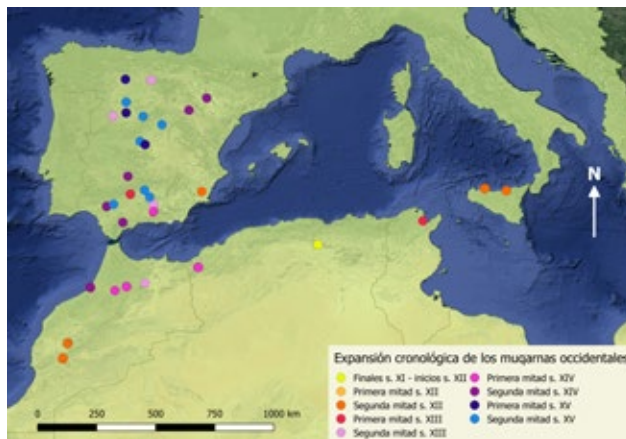
a finales del siglo XII, su uso se había triplicado, pues en este momento contamos ya con 52 conjuntos de *muqarnas* en el Occidente islámico, repartidos en dieciséis edificios diferentes. En este contexto de intercambios artísticos, a partir del siglo XIII encontramos los primeros ejemplos de *muqarnas* en los reinos cristianos peninsulares, manteniéndose su uso en los siglos siguientes, llegando a encontrar un total de 237 conjuntos de *muqarnas* repartidos en 80 edificios diferentes en el Mediterráneo occidental a finales del siglo XV.

Imagen 6. *Muqarnas* del Occidente mediterráneo en el siglo XII.



Fuente: Elaboración propia (mapa de base: Google satellite).

Imagen 7. *Muqarnas* del Occidente mediterráneo entre los siglos XII y XV.



Fuente: Elaboración propia (mapa de base: Google satellite).

morávides, véase María Marcos Cobaleda y Françoise Pirot (2016b). «Les *muqarnas* dans la Méditerranée médiévale depuis l'époque almoravide jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle». *Op. Cit.*, pp. 23-24.

## REFLEXIONES FINALES

A pesar de que el siglo XII ha sido entendido tradicionalmente como un siglo de confrontación y enfrentamiento político, tras el análisis realizado en este trabajo podemos afirmar que, en el ámbito cultural, fue una época de diálogo y unidad, basada en los intercambios artísticos entre el norte de África y al-Ándalus, no solamente en la posterior época almohade, sino también durante el periodo almorávide.

Más allá de las influencias del arte andalusí en las construcciones de los bereberes, los almorávides se presentan aquí como introductores de elementos constructivos y decorativos que suponen una novedad en el arte islámico occidental, como se ha detallado en el caso de la utilización del arco túbido o el gran desarrollo que alcanzaron los *muqarnas* de este momento, así como de otras contribuciones en el ámbito decorativo con el desarrollo del ataurique y la introducción de la caligrafía cursiva con carácter monumental.

Su importancia radica en la importante repercusión posterior que sus aportaciones tuvieron en la arquitectura medieval occidental, no limitándose a su presencia en la arquitectura islámica, sino que algunos de estos elementos fueron ampliamente utilizados en la arquitectura de los reinos cristianos de la Península Ibérica durante la Edad Media tardía.

## BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

María Marcos Cobaleda es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Granada, con premio extraordinario de doctorado. Beneficiaria de una beca Marie Skłodowska-Curie (MSCA-H2020) en el Instituto de Estudos Medievais de Lisboa, su investigación versa sobre el arte y la arquitectura islámicos medievales y la aplicación de los SIG a la Historia del arte, desarrollando un proyecto sobre las relaciones culturales y la difusión de elementos artísticos en el Mediterráneo (siglos XII-XV).

## RESUMEN

El objetivo principal de este artículo es evaluar los intercambios artísticos entre el Magreb y la Península Ibérica a lo largo de la primera mitad del siglo XII, momento en que al-Ándalus vivió una unidad con el norte de África durante el gobierno de los almorávides. Para ello, presentamos los resultados de nuestro estudio realizado con los Sistemas de Información Geográfica (SIG) para evaluar el impacto cultural que determinados elementos artísticos ampliamente desarrollados por los almorávides tuvieron en otros reinos peninsulares medievales durante los siglos siguientes, centrándonos en los casos particulares de los *muqarnas* y los arcos túmidos. Para ello, presentamos algunos materiales cartográficos que permiten visualizar de manera sencilla los fenómenos complejos de intercambios culturales en la Edad Media tardía.

## PALABRAS CLAVE

Almorávides, al-Ándalus, norte de África, *muqarnas*, arcos túmidos, siglos XII-XV

# AL-ÁNDALUS EN EL ARTE ESPAÑOL. RELATOS DE INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN. VÍCTIMAS HISTORIOGRÁFICAS

*Juan Carlos Ruiz Souza*

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Cuando nos aproximamos al paisaje monumental medieval de España observamos todavía con cierto asombro el patrimonio andalusí conservado de forma deliberada, e incluso estudiamos su impacto en muchas edificaciones. El historiador, en su afán por descubrir el origen de las cosas, ha realizado esfuerzos por comprobar aspectos que posiblemente en la Edad Media poco importaban. Es decir, muchos elementos que pudieran tener un origen andalusí, posiblemente los hombres del medievo los consideraban ya propios, pues formaban parte de su paisaje vital, sin necesidad de cuestionarse de dónde procedían. Por el contrario, las fuentes escritas son muy claras cuando quieren denominar algo que procede o se identifica con al-Ándalus, y así en no pocas ocasiones se utiliza con dicho fin el adjetivo «morisco».

La historiografía a lo largo de los siglos constituye la lente a través de la cual se explica y miramos el pasado, y por ello no se trata de algo inocente ni objetivo, pues son muchos los intereses que pueden marcar de forma intencionada su desarrollo. Esperamos que en este breve texto el lector encuentre algunos elementos interesantes sobre los que poder pensar y sobre todo cuestionarse hasta qué punto conocemos bien, o no, el pasado del cual procedemos. Solo así comprenderemos mejor el valor de un paisaje monumental heredado, conservado y transformado con muchos criterios a lo largo del tiempo.

1 Esta comunicación es un resumen del trabajo presentado el 23 de septiembre de 2016 en el XXI Congreso del Comité español de Historia del arte celebrado en Santander.

## 1859: AÑO CLAVE EN LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE DE AL-ÁNDALUS Y SU DESARROLLO POSTERIOR

El año de 1859 será un año clave en la historiografía. Asistimos a dos discursos esenciales que evidencian las dos líneas historiográficas de estudio de la arquitectura de al-Ándalus. Algunos aspectos del texto de Caveda,<sup>2</sup> donde se habla de ornamento y material, serán recogidos y desarrollados con entusiasmo por José Amador de los Ríos para diseñar el nacimiento de un nuevo estilo: un estilo cristiano. Su discurso sobre *El estilo mudéjar en arquitectura*,<sup>3</sup> contestado por Pedro de Madrazo, se convertirá en un punto de inflexión de la historiografía del arte español. Amador de los Ríos habla de un nuevo estilo bajomedieval, consecuencia de las particulares condiciones históricas que proporcionó la Reconquista a la historia de España. Habla de los almorávides y de los almohades y, sobre todo, de la población mudéjar en tierra cristiana, responsable de gran número de construcciones. Es un panegírico de corte ultranacionalista que participa del momento histórico que vive Europa. Años en que se están configurando las diferentes nacionalidades europeas de la mano de la visión romántica de la cultura. José Amador de los Ríos, y su «descubrimiento» del «arte mudéjar» como el «arte hispánico» por excelencia, estaría en la sintonía de Horace Walpole, Ruskin o Welby Pugin en Inglaterra, de Viollet le Duc y Víctor Hugo en Francia, de Goethe en Alemania, etc., es decir, autores y artistas que reivindican el arte medieval, y el gótico en particular, como elemento inherente a sus respectivas nacionalidades. El mudéjar es un arte cristiano único que presenta «de una manera inequívoca el estado intelectual de la grey española»,<sup>4</sup> en palabras de Amador de los Ríos. El arte mudéjar era superior al que se podía observar en los palacios de al-Ándalus que:

revelaban la vida muelle y voluptuosa de los mahometanos, convidando al goce de los placeres mundanales; pero ni podían los castellanos abjurar la creencia que los había hecho invencibles, ni les era dado tampoco renunciar a las costumbres de sus padres, que imponían al arte de construir indeclinables prescripciones. Por eso al paso que llegaba a su colmo en la corte de los Alhamares la arquitectura arábigo-española, como pregonan todavía los celebrados restos de la Alhambra y del Generalife, debieron descomponerse en manos de los alarifes mudéjares sus elementos constitutivos [...].<sup>5</sup>

2 José Caveda (1848). *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*. Madrid: Imprenta de Santiago Saunague.

3 José Amador de los Ríos (1872). *El estilo mudéjar en arquitectura. Discurso leído en Junta pública de 19 de junio de 1859*. Separata de los *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 las Tres Nobles Artes de San Fernando, tomo I, pp.1-73.

4 *Ibidem*, p. 3.

5 *Ídem*, p. 18.



El 11 de diciembre del mismo año de 1859 Francisco Enríquez y Ferrer<sup>6</sup> dedica su discurso de ingreso a la Academia, con un talante radicalmente diferente al de Amador de los Ríos, a *La originalidad de la arquitectura árabe*, el cual se completa con la contestación de José Caveda. En él se deja muy claro que nada es superfluo en dicho arte y se incide de forma especial en su singularidad y personalidad inherente, que ha quedado oculta ante la mirada uniforme que los especialistas han realizado de, y desde, el mundo grecorromano. Caveda, tras sintetizar la esencia del texto de Enríquez y Ferrer, termina escribiendo sobre la arquitectura árabe, que es:

fiel expresión del espíritu y las ideas de un pueblo civilizador que tanto contribuyó a restaurar las ciencias y las artes en Europa, llega hasta nosotros con el prestigio y galanura de sus mejores tiempos, acompañada de grandiosos recuerdos, y a cubierto ya de las prevenciones que en mal hora la condenaron largos años al olvido, ignorando su mérito artístico, y en poco tenida como elemento de la historia.<sup>7</sup>

Es curioso observar que en los textos de Enríquez y Ferrer como en el de Caveda no encontramos el encorsetamiento nacionalista y religioso que sí destila el discurso de Amador de los Ríos. En el discurso de este último lo que importa es un arte de patronato cristiano consumido por cristianos.

Por lo tanto, en 1859 hallamos perfectamente definidas las dos líneas de aproximación al arte islámico y sus consecuencias en el arte español. La que intenta abordar el tema desde sus propias singularidades y como parte inherente de la cultura española, frente a la que prefiere hacerlo desde planteamientos cristianos de superioridad moral y victoria militar (alusión continua a la Reconquista). Al final la historiografía de lo mudéjar terminará en gran medida devorando los estudios centrados en el arte de al-Ándalus. Nos gustaría saber hasta qué punto pudo influir el inicio de la guerra con Marruecos en 1859 en el nacimiento de la historiografía mudéjar y en la valoración del arte islámico en general y del andalusí en particular.

El 16 de mayo de 1880 Juan Facundo Riaño y Montero centró su discurso de ingreso a la Academia en *Los orígenes de la arquitectura arábica, su transición en los siglos XI y XII, y su florecimiento inmediato*.<sup>8</sup> Se encargó de la contestación Pedro de Madrazo. Riaño se queja

6 Francisco Enríquez y Ferrer (1859). *La originalidad de la arquitectura árabe. Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en la recepción pública de D. Francisco Enríquez y Ferrer el día 11 de diciembre de 1859*. Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra.

7 *Ibidem*, p. 56.

8 Juan Facundo Riaño y Montero (1880). *Los orígenes de la arquitectura arábica, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Juan Facundo Riaño y Montero el 16 de mayo de 1880. Contestación por D. Pedro de Madrazo*. Madrid: Real Academia de San Fernando-Arribau y Cia.

de la preponderancia que ha tenido durante los tres siglos anteriores el estudio y la práctica de los modelos grecorromanos, valorando el movimiento romántico por haber ofrecido a la historiografía nuevos campos de estudio. Un año más tarde Riaño realiza un magnífico estudio crítico en la monografía más importante de los *Monumentos arquitectónicos de España* dedicada a la Alhambra.

Años más tarde, siguiendo la estela de Amador de los Ríos, a finales del siglo XIX el debate se enriquecería con la acuñación del término «arte mozárabe» para designar las realizaciones arquitectónicas de la España cristiana entre los siglos IX y X, que igualmente recibían el impacto del arte islámico. El origen del nuevo debate en torno a la búsqueda de un arte esencialmente español partió de dos publicaciones. Francisco Javier Simonet, en su *Historia de los mozárabes*,<sup>9</sup> hablaba del carácter reaccionario y conservador de la tradición visigótica de la comunidad mozárabe, es decir, la población cristiana que continúa con su fe religiosa en territorio islámico.<sup>10</sup> Años después, en 1919, Manuel Gómez-Moreno publica *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos X a XI*,<sup>11</sup> 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.

El éxito de la historiografía de lo mudéjar y de lo mozárabe superó todas las expectativas imaginables, incluso siguen avivando los debates actuales.<sup>12</sup> Se sucedieron los autores que hicieron uso del nuevo estilo en sus obras.<sup>13</sup> Todos ellos trabajan esencialmente con las variables de la tradición, la técnica, lo decorativo, la mano de obra o el material.

Tras el citado discurso de José Amador de los Ríos se fueron definiendo desde la historiografía varios centros de producción artística mudéjar. En los albores del siglo XX aparecería con fuerza el término de «mudéjar toledano», en gran medida acuñado por Manuel Gómez-Moreno.<sup>14</sup> Sevilla se convertiría en otro centro importante de producción,

9 Francisco Javier Simonet (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 Viuda e Hijos de M. Tello.

10 Hoy sabemos que no fue así: Cyrille Ayllet (2010). *Les Mozarabes: christianisme, islamisation et arabisation en Péninsule Ibérique (IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*. Madrid: Casa Velázquez.

11 Manuel Gómez-Moreno (1919). *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos X a XI*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.

12 Véase, para hacerse una idea de los centenares de títulos que se han incluido en la historiografía del arte mudéjar, la magnífica compilación bibliográfica comentada de Ana Reyes Pacios Lozano. Ana Reyes Pacios Lozano (1993). *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares (1857-1991)*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses y Ana Reyes Pacios Lozano (2002). *Bibliografía de arte mudéjar: addenda (1992-2002)*. Teruel: Instituto de Estudio Turolenses.

13 Véanse sus puntos de vista recogidos en Gonzalo Borrás Gualis (1990). *El arte mudéjar*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp.13-36; Rafael López Guzmán (2000). *Arquitectura mudéjar*. Madrid: Cátedra, pp. 23-62.

14 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 se debe citar el libro de Manuel Gómez-Moreno (1916). *Arte mudéjar toledano*. Madrid: Leoncio de Miguel. Historiografía que alcanza su punto culminante con los trabajos del profesor Basilio Pavón Maldonado (1988 [1973]). *Arte toledano: islámico y mudéjar*. Madrid: Instituto Hispánico Árabe de Cultura.

tal como estudió Diego Angulo en 1932 en su libro *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*.<sup>15</sup> Continuaron los estudios y la definición de nuevos centros creativos por buena parte de las comarcas de Castilla y León, Castilla-La Mancha, Aragón, Andalucía, Canarias y así hasta llegar a Hispanoamérica.<sup>16</sup>

Poco tardaron en surgir las dudas sobre la viabilidad de los términos «arte mudéjar» y «arte mozárabe», y especialmente importante fue la visión de la historiografía francesa. George Marçais escribió en 1936: «Entre l'art mozarabe et l'art mudéjar existent d'ailleurs de curieux rapports qui son encore loin de nous être clairs».<sup>17</sup> Por su parte Emile Lambert,<sup>18</sup> y Henri Terrasse,<sup>19</sup> grandes conocedores de la realidad artística peninsular, llamaron la atención sobre diversos aspectos que apenas habían sido abordados, como el protagonismo del patronato en ciertas obras vinculadas a la monarquía y a la nobleza en la arquitectura palatina.

La utilización del término «mudéjar» en lo artístico todavía hoy resulta confusa, 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, unido al uso de la madera en las armaduras de cubierta o al empleo de adobe, yeso, mampostería o ladrillo en los paramentos, sin más, sirven para etiquetar un determinado trabajo como mudéjar. En cambio, los cimborrios románicos en torno a 1200 que copian el aspecto de las cúpulas de arcos entrecruzados de la mezquita de Córdoba o el triforio del siglo XIII de la catedral gótica de Toledo, que se inspira deliberadamente en las arquerías de la macsura del mismo edificio cordobés, o la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos, que no deja de ser una *qubba* andalusí construida con la técnica del gótico final, entre otros muchos ejemplos, parecen quedar fuera de su ámbito de estudio. En cambio, ¿qué hay de islámico en San Tirso de Sahagún o en la Lugareja de Arévalo?

En última instancia el arte mudéjar se está empleando para revalorizar construcciones que sencillamente son, en muchos casos, de carácter popular 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 de manera continua lo políticamente correcto.

Se observa igualmente que muchos especialistas, sobre todo pertenecientes al mundo de la arqueología, utilizan el término para marcar una diferenciación cronológica entre la

15 Diego Angulo (1932). *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII XIV y XV*. Sevilla: Imprenta Gráficas Marianas.

16 Tema tratado en Juan Carlos Ruiz Souza (2009). «Le “style mudéjar” en architecture cent cinquante ans après», *Perspective*, 2009/2, pp. 277-286

17 George Marçais (1936). «L'art musulman d'Espagne», *Hesperis*, XXII, p. 112.

18 Elie Lambert (1933). «L'art mudéjar», *Gazette des Beaux Arts*, IX, pp. 17-33.

19 Henri Terrasse (1932). *L'art hispano-mauresque, des origines au XII<sup>e</sup> siècle*. París: Institut des Hautes Études Marocaines.

dominación política andalusí de una determinada zona geográfica y la «mudéjar» que se inicia tras la conquista cristiana de la misma.

Es interesante comprobar hasta qué punto subyace todavía el impulso nacionalista y centralista del siglo XIX que produjo el nacimiento de la historiografía de lo mudéjar. Se intentó imponer la visión de la cultura de la Corona de Castilla como sinónimo de la cultura española, lo cual terminó produciendo un claro rechazo hacia lo mudéjar. En Navarra, Cataluña, Valencia o Baleares, «regiones periféricas» respecto a Castilla, Aragón o Andalucía, no ha fructificado la línea de estudio del arte mudéjar. Se trata de territorios en los que hallamos 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,<sup>20</sup> los zócalos pintados con lacerías de la capilla de Santo Tomás de la Seu de Lleida, o las pinturas murales, también de lacería, del convento trinitario de Avinganya (Lleida), 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 (Girona) –hoy en el Museo Nacional d'Art de Catalunya–, las magníficas bóvedas de ladrillo aristadas del claustro de la cartuja de Montealegre (Barcelona), los alicatados cerámicos procedentes de la tribuna real de la catedral de Barcelona, las decoraciones pictóricas de la iglesia de la Sangre de Liria (Valencia) o las de la Casa de la Almoina en Palma de Mallorca, hoy trasladadas al museo catedralicio, etc.<sup>21</sup> Estas obras están todas fechadas en la Baja Edad Media (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, por ejemplo. Incluso podríamos abordar la personalidad de monarcas tan interesantes como Martín el Humano, que no tuvo problemas al asumir principios estéticos andalusíes. ¿Por qué 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?<sup>22</sup>

Según avanza la historiografía de lo mudéjar se desdibuja el arte andalusí. Llama la atención que dicha historiografía haya incluso intentado explicar la propia Alhambra desde el arte cristiano-castellano obviando el contexto andalusí e islámico del emirato nazarí. Este es el caso de, por ejemplo, muchas de sus decoraciones, que se han querido vincular

20 Sobre los ejemplos navarros véase Javier Martínez de Aguirre Aldaz (1987). *Arte y monarquía en Navarra (1328-1425)*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 73-85 y 139 y ss.

21 Especialmente interesante es el tema de las pervivencias andalusíes en Valencia. Véase, al respecto, Amadeo Serra Desfilis (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 Luis Arciniega (ed.), *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*, Valencia: Universitat de València, pp. 33-60.

22 Joaquín Yarza Luaces (1980). *Historia del arte hispánico. II. La Edad Media*. Madrid: Alhambra, p. 256: «unas de las partes más mudejarizadas, Valencia, no lo refleja en su arte».

al denominado mudéjar toledano,<sup>23</sup> o ante la explicación del Salón de embajadores del Palacio de Comares a partir del alcázar de Guadalajara.<sup>24</sup> Aseveraciones que al menos para nosotros producen un grave conflicto historiográfico, de la misma manera que reconocemos que hay influencias cristianas pero en otros aspectos, como sucede con las pinturas del Palacio de los Leones, por poner un ejemplo.

Algo parecido sucede con las tesis de Gómez-Moreno respecto a su concepto de arte mozárabe. Entre las reservas que suscita su planteamiento destacan las expresadas en la obra de José Camón Aznar,<sup>25</sup> retomadas posteriormente por Isidro Bango Torviso,<sup>26</sup> en las que se propone el cambio de 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.). A pesar de ello se siguen planteando tesis mozarabistas frente al desafío del inicio del arte andalusí en el siglo viii.<sup>27</sup>

Respecto a los estudios del arte andalusí, tras la figura de Juan Facundo de Riaño los estudios avanzaron por la senda de la arquitectura y su conservación. Especialmente fueron arquitectos y arqueólogos, desde sus respectivas disciplinas de estudio, quienes avanzaron hasta nuestros días las investigaciones, entre los que debemos destacar las señeras figuras de Ricardo Velázquez Bosco y de Leopoldo Torres Balbás. A la sombra de las celebraciones de 1992 y tras la exposición organizada en la Alhambra bajo el comisariado de Jerrilyn Dodds,<sup>28</sup> se abrieron nuevos rumbos en la historia del arte de al-Ándalus. Se organizaron nuevas exposiciones, se multiplicaron las publicaciones y fueron apareciendo especialistas en historia del arte con nuevos planteamientos que nos explican temas netamente andalusí y, desde al-Ándalus –como es el caso de su estética– del valor artístico de sus inscripciones o de la dimensión funcional y político-social de sus mezquitas y oratorios, etc. Así sucede con, por ejemplo, las líneas abiertas por los profesores José Miguel Puerta Vilchez y Susana Calvo Capilla, entre otros.

23 Pavón Maldonado (1988). *Arte toledano: islámico y mudéjar*. Op. Cit., pp. 167 y ss.

24 Sobre el importante yacimiento alcarreño y sus posibles consecuencias arquitectónicas en la arquitectura medieval castellana y andalusí, véase Julio Navarro Palazón (2006). «El alcázar de Guadalajara. Noticias de las excavaciones realizadas durante el año 2005», *Castillos de España. III Congreso de Castellología Ibérica*, 141, pp. 15-23.

25 José Camón Aznar (1963). «Arquitectura española del siglo x. Mozárabe y de la Repoblación», *Goya*, 52, pp. 206-219.

26 Sobre el denominado arte mozárabe véase Isidro Bango Torviso (2007). Un gravísimo error en la historiografía española, el empleo equivocado del término mozárabe, en Manuel Valdés (coord.), *Simposio internacional «El Legado de Al-Ándalus. 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.

27 Juan Carlos Ruiz Souza y Alexandra Uscatescu Barrón (2014). «El “occidentalismo” de Hispania y la *koiné* artística mediterránea (siglos vii-viii)», *Goya*, 347, pp. 95-115.

28 Jerrilynn Dodds (comp.) (1992). *Al-Ándalus. Las artes islámicas en España*. Madrid: Ediciones el Viso.

## DE LA INCLUSIÓN A LA EXCLUSIÓN HISTORIOGRÁFICA. VÍCTIMAS HISTORIOGRÁFICAS.

El patrimonio andalusí que hoy estudiamos se ha conservado de forma consciente.<sup>29</sup> Hoy cuesta asumir que el árabe fuera tomado por los primeros cristianos toledanos, de rito hispano o mozárabe, como seña de su identidad frente al rito romano, en latín, que se fue imponiendo en la ciudad tras la conquista de la misma por el rey Alfonso VI. La decoración de San Román de Toledo es la mejor expresión de lo dicho en la frase anterior, y así se explica la presencia de los textos en árabe junto a la utilización de material de acarreo romano y visigodo, en alusión a los orígenes antiguos de la ciudad.<sup>30</sup> Sobradamente conocida es la actuación de los Reyes Católicos, de su hija y resto de soberanos de la dinastía austriaca en la conservación de la Alhambra, actuación gracias a la que se evitó el hundimiento del torreón de Comares, del palacio de igual nombre, cuando a finales del siglo XVII tuvo que ser restaurado en profundidad.<sup>31</sup>

Los discursos inclusivistas desarrollados en la Edad Media cambiaron a partir del siglo XVIII, cuando desde la «razón» de la Ilustración se intentó normalizar los principios de lo que por entonces se entendía que debería ser o no Occidente, y como consecuencia de ello también su arte. La disciplina de la Historia del arte, con Winckelmann a la cabeza, inició su camino. Todas aquellas manifestaciones que se salían de dichos principios normalizados basados en el arte clásico grecorromano pasaron a formar parte de lo foráneo, de lo oriental,<sup>32</sup> de lo pintoresco, con fundamentos morales de carácter inferior, tal y como se observa en la arquitectura del eclecticismo. Roma, Grecia o la Europa cristiana medieval sirven de inspiración a edificios de representación política, de exaltación nacional o de sentir religioso (parlamentos, bibliotecas, iglesias). El mundo islámico inspiró en gran medida la arquitectura del ocio, es decir, se acabó imponiendo el discurso excluyente. Nos llama la atención hasta qué punto hoy en día se está reviviendo la esencia del gran debate historiográfico que tanto animó las décadas centrales del siglo XX, aunque sus raíces nos retrotraen al siglo anterior. Nos referimos al debate existente entre Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz,<sup>33</sup> quienes escribieron sus obras más vitales en el exilio. Frente a los múltiples errores puntuales y excesos que ambos pudieran presentar en ellas, en

29 Véase al respecto Juan Carlos Ruiz Souza (2015). Evocaciones de Al-Ándalus: de la valoración textual a su emulación arquitectónica. Señas de memoria e identidad en la Corona de Castilla y León, en *Lucía Lahoz y Manuel Pérez Hernández (eds.). Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M.ª Martínez Frías*. Salamanca: Ediciones Universidad, pp. 573-583.

30 *Ibidem*.

31 Matilde Casares López (1973). «Documentos sobre la Torre de Comares (1686)», *Cuadernos de la Alhambra*, 9, pp. 53-66.

32 Edward W. Said (1995 [1978]). *Orientalism: Western conceptions of the Orient*. Londres: Vintage.

33 Américo Castro (1948). *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Losada; y Claudio Sánchez Albornoz (1957). *España, un enigma histórico*. Buenos Aires: Sudamericana.

esencia el primero mantenía una visión inclusiva a la hora de definir las esencias multiculturales de lo que él entendía por identidad española, mientras que el segundo mostraba un talante más excluyente frente a las posibles aportaciones de Sefarad o de al-Ándalus a su idea de identidad nacional.

Hemos hablado de las víctimas de la historiografía. El éxito de la historiografía de lo mudéjar, que trasciende lo artístico y llega a lo político,<sup>34</sup> y la infravaloración/desconocimiento paulatino de lo andalusí, que ha ocasionado situaciones asombrosas. Por una parte, la vinculación con lo mudéjar de construcciones desnudas realizadas en materiales populares como el ladrillo, el adobe o la mampostería, ha ocasionado la desaparición de enlucidos, decoraciones y pinturas murales de un sinfín de edificios medievales bajo unas políticas de restauración que más bien deberían llamarse de destrucción.<sup>35</sup> Más asombrosas incluso resultan otras actuaciones; veamos dos de ellas. En la vista del Palacio del Buen Retiro, conservada en el Palacio Real de Madrid, que realiza Giuseppe Leonardo hacia 1637 observamos la iglesia de los Jerónimos – perteneciente al monasterio que a principios del siglo xvi fue trasladado desde orillas del río Manzanares a su ubicación actual–, en la que juraban los príncipes de Asturias. En aquellos primeros años de la centuria se levantó la iglesia que, sorprendentemente, poco o nada lleva a pensar que se trate del templo actual. Una gigantesca torre cúbica rematada con merlones escalonados marca el acceso al edificio. Todo parece apuntar que nos hallamos ante la emulación consciente del gran torreón de Comares de la Alhambra.<sup>36</sup>

34 Antonio Urquizar Herrera (2009-2010). «La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo xix», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, 22-23, pp. 201-216.

35 Bango Torviso (1993). El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad Media, en *Ignacio Henares Cuellar y Rafael López Guzmán (eds.). Mudéjar iberoamericano: una expresión cultural de dos mundos*. Granada: Universidad de Granada, pp. 109-123. Son tan numerosas las actuaciones destructivas emprendidas que preferimos no citarlas.

36 Aspecto que hemos tratado en Juan Carlos Ruiz Souza (2015). Evocaciones de Al-Ándalus: de la valoración textual a su emulación arquitectónica. Señas de memoria e identidad en la Corona de Castilla y León. *Op. Cit.*, pp. 581-582.

Imagen 1. Detalle de la iglesia de San Jerónimo de Madrid. Vista del Buen Retiro de Giuseppe Leonardo.



Fuente: [www.wikimedia.org. https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio\\_del\\_Buen\\_Retiro#/media/Archivo:Palacio\\_Buen\\_Retiro\\_Leonardo.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_del_Buen_Retiro#/media/Archivo:Palacio_Buen_Retiro_Leonardo.jpg) (Detalle)

La gran construcción nazarí fue cuidada por la dinastía de los Austrias que veló continuamente por su conservación ante la amenaza de ruina que presentaba, tal y como ya se ha mencionado. No deja de ser sintomático que en la restauración que se lleva a cabo en el siglo XIX se procediese a limpiar el aspecto nazarí de la iglesia jerónima mediante la construcción de dos pináculos neogóticos flanqueando su fachada. Dicha fachada sería igualmente transformada al quitarse los merlones y al introducirse un remate gótico a modo de piñón que nunca existió en origen, desapareciendo así su aspecto cúbico.<sup>37</sup>

37 Pedro Navascués Palacio (2007). Colomer y la restauración de edificios, en *Javier García Gutiérrez Mosteiro, y Pedro Navascués Palacio. Narciso Pascual y Colomer (1808-1870): arquitecto del Madrid isabelino*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, pp. 173-185.



Imagen 2. Iglesia de los Jerónimos de Madrid.



Fuente: Juan Carlos Ruiz Souza.

¿Y qué decir sobre el Palacio de los Leones? La arquitectura nazarí terminó resultando insuficiente a la demanda del Orientalismo reclamado por viajeros y estudiosos, y por ello no se dudó en alterar el célebre patio en el último tercio del siglo XIX, con proyecto de Mariano Contreras. Se llegó a desmontar la cubierta a cuatro aguas del pabellón adelantado de la galería oriental del patio para poner en su lugar una cúpula, con merlones y tejas de colores, como si de una cúpula turca o hindú se tratase. Cuando en 1927 Leopoldo Torres Balbás decide que el mencionado pabellón recupere su cubierta original a cuatro aguas se produce un gran revuelo y una crítica feroz en la opinión pública de la ciudad, que no entendía semejante intervención.<sup>38</sup> La literatura de cuentos y leyendas, junto al propio discurso de Amador de los Ríos, produjeron que la Alhambra perdiera su contexto histórico al convertirse en el «palacio encantado» de Tonia Raquejo,<sup>39</sup> al quedar vinculada

38 Tal como nos explica Carlos Vélchez con la documentación conservada al respecto. Carlos Vélchez Vélchez (1988). *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (obras de restauración y conservación, 1923-1936)*. Granada: Comares, pp. 234-235.

39 Tonia Raquejo (1990). *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*. Madrid: Taurus.

para siempre con ambientes orientalizantes lúdico-festivos y claramente laicos, por lo que las alusiones a la ciudad nazarí no resultarían cómodas en la iglesia madrileña de los Jerónimos. Lejos quedaban ya los sentimientos conservacionistas de los Reyes Católicos o de su hija la reina Juana.

Imagen 3. Pabellón oriental con cúpula del Palacio de los Leones (c. 1900).



GRANADA: Alhambra, El Patio de los Leones desde la puerta de entrada.

Fuente: Colección particular.

Imagen 4.- Pabellón oriental con cúpula del Palacio de los Leones.



Fuente: Archivo personal / J.C. Ruiz Souza.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

En 1941, poco después de terminar la Guerra Civil española, se produjo algo insólito en lo que a la historia del arte se refiere. El gobierno de Madrid del general Franco llegó a un acuerdo con el colaboracionista mariscal Pétain a través de sus respectivos representantes, Francisco Íñiguez y Louis Hautecoeur. A través de dicho acuerdo, claramente favorable a España ante la situación política que vivía Europa, se intercambiaron una serie de obras de arte. Dicho lote estaba encabezado por la Dama de Elche, las coronas de Guarrazar y la Inmaculada Soutl de Murillo.<sup>40</sup> La lista de obras llegadas el 8 de febrero de 1941 a Port-Bou se completaba con otras; no se pidieron, en cambio, piezas andalusíes, a pesar de su

40 Antonio García Bellido (1943). *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Madrid: CSIC-Instituto Diego Velázquez; Germain Bazin (1942-1943). «Les échanges franco-espagnols», *Revue des Beaux-Arts de France*, 11, pp. 1-76; Cédric Gruat y Lucía Martínez (2011). *L'Échange. Le dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne*. París: Armand Colin.

existencia en museos parisinos. Se evidenció que el arte islámico no interesaba al régimen franquista y, desde luego, no se lo consideraba parte esencial de la identidad nacional: había quedado excluido de la misma.

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

Judith Feliciano Chaves (2004). *Mudejarismo in its colonial context: Iberian cultural display, vice regal luxury consumption, and the negotiation of identities in sixteenth-century new Spain* (tesis doctoral, University of Pennsylvania).

## **BIOGRAFÍA DEL AUTOR**

Juan Carlos Ruiz Souza se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid en el año 2000 con una tesis sobre arquitectura medieval en la Corona de Castilla y el Reino de Granada en el siglo XIV bajo la dirección del catedrático don Isidro Bango Torviso. Sus líneas de investigación se han centrado en las mutuas influencias artísticas entre al-Ándalus y la Corona de Castilla durante la Edad Media. Ha realizado numerosas investigaciones sobre la mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada, la sinagoga del Tránsito de Toledo, Santa Clara de Tordesillas, la catedral de Toledo, el monasterio de las Huelgas Reales de Burgos, etc., y otros centrados en la labor artística de personajes como Alfonso X el Sabio, Pedro I de Castilla o el arzobispo de Toledo, Jiménez de Rada. Igualmente ha planteado estudios de carácter teórico y metodológico en los que ha intentado revisar algunos debates historiográficos o presentar nuevos enfoques de análisis del arte medieval español.

## **RESUMEN**

La historiografía del arte español no siempre ha tenido una misma valoración del arte de al-Ándalus. En ocasiones lo valora e incluye como propio y en otras ocasiones lo infravalora y excluye. En este ambiente se produce el nacimiento del arte mudéjar y del arte mozárabe.

## **PALABRAS CLAVE**

Arte andalusí, arte mudéjar, arte mozárabe, historiografía del arte español.

## **ABSTRACT**

The Spanish art historiography has valued the Andalusian art in different ways, from its incorporation in different levels to its exclusion or undervaluing. In this context we study the birth of Mudéjar and Mozarabic art.

## **KEY WORDS**

Andalusian art, Mudéjar art, Mozarabe art, Spanish art historiography.

# ISLAMIC HERITAGE AND THE REGIONAL AESTHETICS OF THE EBRO VALLEY AT THE SANTO SEPULCRO IN TORRES DEL RÍO (NAVARRA)

*Robin Haedong Kim*

**N**estled in the western most section of the Navarre region, close to the borders with La Rioja and the País Vasco, lies the church of the Santo Sepulcro in the town of Torres del Río.<sup>1</sup> The small octagonal building is remarkable for its interlacing ribbed vault, a feature frequently associated with Islamic architecture. In the context of Navarrese architectural history, however, the presence of cross-cultural forms is usually considered an anomaly or even impossibility. To come to terms with this anomaly, it is the objective of this paper to re-contextualise Santo Sepulcro geographically in order to postulate how those who built and visited the church in the 12<sup>th</sup> century may have interpreted certain architectural elements, such as these interlacing ribbed vaults.

1 I would like to thank all those who offered suggestions and encouragement at the conference. I am especially indebted to Jerrilyn Dodds, who suggested that I should focus on geography, and to Francine Giese, who kindly shared some of her extensive knowledge on interlacing ribbed vaults.

Image 1. Map indicating location of Santo Sepulcro.



Source: Map created by the author using Scribble Maps, <https://www.scribblemaps.com/> [consulted November 1, 2016].

Founded by the Knights of the Holy Sepulchre and dedicated to the eponymous Holy Sepulchre in Jerusalem, Santo Sepulcro in Torres del Río was built between 1160 and the 1180s.<sup>2</sup> Judging from its exterior, the building easily fits into the architectural landscape of Navarra, where there is an impressive number of churches that display what may be called a «Romanesque» architectural vocabulary. Its beauty is more characterised by its subtlety and geometric proportion than by its decoration. The plan and elevation of Santo Sepulcro were designed in conformity with an established system of proportions, according to which the circumference of different-sized circles determined the scope of the apse. In addition, these proportions were related to the whole octagonal body of the church, the height of its stories,

- 2 Although there is no documentation that attests to the construction of Santo Sepulcro, there is ample evidence supporting the assumption that the church was built between 1160 and 1180. The Knights of the Holy Sepulchre were active patrons of architecture in the region in the middle of the 12<sup>th</sup> century. Therefore, it is likely that Santo Sepulcro was constructed at the height of their building activity in the region during the second half of the 12<sup>th</sup> century. The first known document confirming the existence of Santo Sepulcro dates from 1215 and thus provides an indisputable *ante quem*. Stylistic similarities between the architectural sculptures at Torres del Río and San Prudencio de Armentia, San Miguel de Estella, and the apse of the monastery of Santa Mara de la Oliva, which all date back to the 1160s to the 1170s, suggest that Santo Sepulcro is a contemporaneous monument. For a more thorough discussion of the historical and art historical evidence supporting this dating, see Javier Martínez de Aguirre and Leopoldo Gil Cornet (2004). *Torres del Río, iglesia del Santo Sepulcro*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 98-100. Martínez de Aguirre and Gil Cornet postulate the 1170s as the decade when Santo Sepulcro was constructed.

as well as to the correct positions and sizes of the windows.<sup>3</sup> The church follows a rigid and emphatic octagonal plan, but at the same time shows a distinct east-west axis delineated by the rounded apse on the east and a round stair tower on the west. Columns with carved capitals and rounded arches frame seven small windows punctuating the octagonal sides on the upper story. Two additional windows flank the apse. On top of the main structure an octagonal aedicule was mounted, whose original function remains a mystery.

Inside, an interlacing ribbed vault dominates this small, intimate church. Thick rectangular stone ribs spring from pairs of corbels set closely to each other in the middle of each octagonal side. Together they form an eight-pointed star with a central octagon. Squeezed into tiny spaces between the ribs, small windows illuminate the interior. They are clearly visible from the outside but appear dwarfed from the inside due to the dominance of the ribs. The apertures are filled with stone grilles and crowned with non-figurative, architectural sculptures consisting of two elements, a lobed arch and turrets. The dome is perhaps the most intriguing feature of Santo Sepulcro. The best-known example of vaults with interlacing ribs are found in the Great Mosque of Córdoba, and the identification of interlacing ribbed vaults with Islamic architecture is strong among art historians.

Image 2. Santo Sepulcro vault.



Photography: Robin Haedong Kim.

3 *Ibidem*, pp. 41-46.

Therefore, most scholarship on Santo Sepulcro so far falls into two camps. The first camp describes the structure as «mudéjar», but offers little to no commentaries exceeding this stylistic assignation, which furthermore conflicts with standard histories of the region.<sup>4</sup> The other camp seeks to revoke the possibility of any Muslim legacy in Navarra by offering an iconographical reading rooted in Richard Krautheimer's theory of iconography. According to this strand of interpretation, the dome is regarded as an architectural reference to the Holy Sepulchre in Jerusalem.<sup>5</sup> Yet both interpretations are those of modern scholars trained in categorising architecture either as Romanesque, Christian, Islamic or Mudéjar. In contrast, this paper is concerned with how people in the 12<sup>th</sup> century might have perceived their architectural environment. This calls for a different type of contextualisation that exceeds the geographical parameters by which the church is localised today. In the end, this will result in the development of a method that should bring us closer to medieval conceptions of the region.<sup>6</sup>

### THE «COMUNIDAD FORAL DE NAVARRA»

Standard histories of Navarre emphasise the function of the medieval Kingdom of Navarre as a Christian stronghold, which is why they assume that its culture and society were completely unaffected by Islamic influences detectable in other areas of the Iberian Peninsula. In the field of art history, this translates to a general denial of any Mudéjar presence in Navarra. However, Santo Sepulcro is not the only monument suggesting that Navarrese visual culture of the 12<sup>th</sup> century was much more complex than once believed. To begin with, there are three churches located between Estella and Puente la Reina with entrance portals crowned by poly-lobed arches in lieu of

- 4 Georgiana Goddard King and Serapio Huici thoroughly expand on Islamic influences on the dome of Santo Sepulcro. Yet their studies were published nearly a century ago; cp. Georgiana Goddard King (1918). «Three Unknown Churches in Spain», *American journal of Archaeology*, 22/2, p. 162; Georgiana Goddard King (1920). *The Way of Saint James*, vol. 1. New York and London: G. P. Putnam's Sons, pp. 319-320; Serapio Huici (1923). «Iglesia de templarios de Torres del Río», *Arquitectura*, 5, pp. 253-259. More recently, Juan Plazaola and Juan Carlos Ruiz Souza have briefly mentioned Santo Sepulcro as an example of cross-culturality in Navarre. Neither author employs the prevailing interpretations in Navarrese scholarship in denial of Islamic influences. See Juan Plazaola (2002). «El arte románico en Euskal Herria», *Revista internacional de los estudios vascos*, 47, p. 127, and Juan Carlos Ruiz Souza (2006). «Architectural languages, functions, and spaces: the Crown of Castile and Al-Ándalus», *Medieval encounters*, 12/3, p. 373.
- 5 Heribert Sutter (1997). *Form und Ikonologie Spanischer Zentralbauten: Torres del Río, Segovia, Eunate*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften; Javier Martínez de Aguirre and Leopoldo Gil Cornet (2004); Javier Martínez de Aguirre (2001). Aproximación iconográfica a la Iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra), in Joaquín Yarza and María Luisa Melero Moneo (eds.). *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 153-165.
- 6 Claire Anderson has recently shown how such shifts in geographical perspective can change our understanding of single monuments and the development of Islamic architecture in general. See Claire Anderson (2014). «Integrating the medieval Iberian Peninsula and north Africa in Islamic architectural history», *The journal of north African studies*, 19, pp. 83-92.



tympana. These churches are San Román in Cirauqui, San Pedro de la Rúa in Estella, and Santiago in Puente la Reina. Bereft of figural imagery, they employ geometrical and vegetal patterns on tiered round arches. Instead of receding from the plane of the façade to the entryway, all tiers appear as if located on the same vertical plane. The effect of the repeated geometrical patterns is a reduction of the portal's depth, due to which it appears as if two-dimensional. The effect is similar to artistic forms of the Islamic regions on the Iberian Peninsula and, as we will see, the geographic sphere of influence to which Santo Sepulcro used to belong.

Art historical analysis conducted in Navarre provides explanations for these challenges to the prevailing narrative of the regional art history. In the case of Santo Sepulcro, iconographic methods are applied to compare the church with formal aspects of monuments in Jerusalem instead of with buildings on the Iberian Peninsula, especially from its former Islamic areas. Accordingly, these art historians, for example, describe the poly-lobed arches near Estella usually as imports from France. Moreover, they date the mentioned churches to the second half of the 13<sup>th</sup> century so that they comply with a chronology according to which poly-lobed arches were first adopted in France and then re-imported to the Iberian Peninsula.<sup>7</sup>

Some historians need such explanations to guarantee that the monuments still coincide with modern concepts of medieval Navarre, which claim that the Christian/Muslim duality defined social and cultural interactions, or rather, as in this case, the lack thereof. Conventional research on the history of Navarre thus maintains Francisco Abbad Ríos's assertion that –after numerous changes in dominion– Pamplona had already been under permanent Christian control since the 10<sup>th</sup> century, and therefore did not have any Mudéjar tradition.<sup>8</sup> The architectural landscape of Navarre today does indeed show more examples of buildings whose styles rather relate to forms classified as Christian or Romanesque than to those labelled Mudéjar or Islamic. It thus seems to indeed support conventional narratives. However, it is worth pausing here for a moment in order to reflect on Juan Carlos Ruiz Souza's observation that the «modern period has witnessed something of an aesthetic reversal, in which the familiar has been rendered the “other” and the foreign the “familiar”», and how this might relate to architecture in Navarre.<sup>9</sup>

There was an unprecedented building boom in the Kingdom of Navarra from the late 12<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> century. More and more pilgrims bound for Santiago de Compostela traversed the northern parts of the Iberian Peninsula. As a result, many new cities were founded

7 Asunción de Orbe Sivatte and Javier Martínez de Aguirre (1987). «Consideraciones acerca de las portadas lobuladas medievales en Navarra: Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Román de Cirauqui», *Príncipe de Viana*, 48, p. 45.

8 Francisco Abbad Ríos (1974-1979). «El arte románico en Aragón y Navarra (estado actual de la cuestión)», *Anuario de Estudios Medievales*, 9, p. 630.

9 Juan Carlos Ruiz Souza (2006). «Architectural languages, functions, and spaces: the Crown of Castile and Al-Ándalus». *Op. Cit.*, p. 364.

alongside the route with the intent to take advantage of the economic opportunities that came with the influx of pilgrims requiring supplies, lodgings, and food. The area around Estella (approximately 26,6 kilometres northwest of Torres del Río) was a zone with an especially high building activity. In his study of lesser-known monuments in the rural areas surrounding Estella, Carlos J. Martínez Álava informs us that during the last years of the 12<sup>th</sup> century and almost through the entire 13<sup>th</sup> century there was more construction work going on in Estella and its environs than in any other part of the Kingdom of Navarra.<sup>10</sup> The pilgrimage to Santiago remains popular until this very day, with the influx of tourists still ensuring the preservation of the old towns and churches along the route.

However, at the time when Santo Sepulcro was built, that is, during the 1160s and 1180s, many regional buildings that today show a Romanesque vocabulary had in fact not been completed nor even begun. Moreover, Martínez Álava points out that many of these churches show simple designs and continued the employment of Romanesque architectural features way into the 13<sup>th</sup> and even parts of the 14<sup>th</sup> century. This was the result of pragmatic considerations and the liturgical needs of the small communities and their limited resources. If one furthermore takes into account that many buildings and artefacts with features today considered Islamic or Islamicate were destroyed in the 16<sup>th</sup> century,<sup>11</sup> it may not be too far-fetched to say that the architectural landscape of Navarre appears more Romanesque now than it did when Santo Sepulcro was built.

## THE EBRO RIVER VALLEY

As already said, here I want to propose an alternative contextualisation of the geographical region where Santo Sepulcro is located today, which is apart of the Ebro Valley extending from Zaragoza to Logroño. That the Greeks named the entire Iberian Peninsula after the great River Ebro is a testament to the river's significance: Iberia comes from Ibēria, a name derived from the river Ibēros. The Ebro Valley expands vastly across the northeast of the Iberian Peninsula and incorporates land that today belongs to seven of Spain's altogether seventeen autonomous communities. Apart from that, the histories of the different regions of the Ebro Valley have much in common due to the countless social and cultural interactions that took place alongside the river. The Ebro and its many tributaries have been routes of exchange since the Iron Age.<sup>12</sup> It has always been a multicultural area with agriculture and trade facilitated by the river, and nothing in the literature suggests that

10 Carlos J. Martínez Álava (2000). «Del románico al gótico en la arquitectura rural de los valles occidentales de la merindad de Estella», *Príncipe de Viana*, 63/227, pp. 307-348.

11 José Antonio Faro Caballa, María García-Barberena Unzu and Mercedes Unzu Urmeneta (2007-2008). «Pamplona y el Islam. Nuevos testimonios arqueológicos», *Trabajos de arqueología navarra*, 20, p. 253.

12 See especially Juan Cruz Labeaga Mendiola (1999). «Hallazgos arqueológicos y fases del poblado», *Trabajos de arqueología navarra*, 14, pp. 40-43; Juan José Larrea and Jesús Lorenzo Jiménez (2012). Barbarians of dār al-Islām: the Upper March of al-Ándalus and the western Pyrenees in the 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> centuries, in G. Vannini and M. Nucciotti (eds.). *Transgiordania nei secoli XII-XIII e le «frontiere» del Mediterraneo medievale*

this would have been any different during the Middle Ages. However, studies on medieval architecture in Navarre tend to limit their geographical parameters to the present-day Comunidad foral de Navarra and to exclude the area around Tudela, which was under Muslim control until 1119.

Image 3. Map of known «morerías».



Source: Map created by the author using information by J.C. Pérez and Scribble Maps, <https://www.scribblemaps.com> [consulted August 1, 2015].

La Rioja, Tudela and other areas along the Ebro Valley form a geographical and cultural context especially important for the church in Torres del Río. The Knights of the Holy Sepulchre first established themselves on the Iberian Peninsula in Calatayud, Aragón, between 1146 and 1156. Alfonso VII, king of Castile and León between 1126 and 1157, is credited for having brought the order to northern Spain. They travelled along the Ebro Valley to Logroño, where Alfonso donated the church of Santa María de Palacio to the knights, which became their first chapter in Castile.<sup>13</sup> Branching out from the two main

le. Oxford: Archaeopress, pp. 277-288.

- 13 Valeriano Ordóñez (1991). Camino de Santiago, Torres del Río y los caballeros sepulcristas, in *Wifredo Rincón García (ed.). La orden del Santo Sepulcro. I Jornadas de estudio*. Madrid: Alpuerto, pp. 147-149; Nikolas Jaspert (1991). La estructuración de las primeras posesiones del capítulo del Santo Sepulcro en la Península Ibérica: la génesis del priorato de Santa Ana en Barcelona y sus dependencias, in *Wifredo Rincón García (ed.). La orden del Santo Sepulcro. I Jornadas de estudio*. Madrid: Alpuerto, pp. 94-95. Today nothing remains of the first church built by the Knights of the Holy Sepulchre.

centres in Calatayud and Logroño, other dependent subchapters were soon established, including one in Torres del Río. The workers who constructed Santo Sepulcro probably lived in the communities alongside the Ebro Valley and were therefore familiar with the order.<sup>14</sup> A map indicating the locations of «morerías» alongside the Ebro Valley makes it plausible that Islamicate buildings may once have existed in the region between the two main headquarters. The neighbourhoods of these «morerías» certainly had own mosques with architectural elements of a vocabulary once shared among the various regions of the Ebro Valley.<sup>15</sup> It therefore is worthwhile to take a closer look at architectural examples from La Rioja, Tudela and Aragón that help better understand the architectural landscape during the times of the medieval Kingdom of Navarra. After discussing these examples, I will return to the area around Torres del Río and Santo Sepulcro.

## LA RIOJA

La Rioja had once been a very important part of the Kingdom of Navarra. King Sancho el Sabio (king of Navarre from 1150 until 1194) had regain edit from Castile in the 1160s. Torres del Río was part of this recaptured territory, which had belonged to Castile since 1076.<sup>16</sup> Although Nájera today is a small town in La Rioja with a population of approximately 8400 people, it once used to be the *de facto* capital of the Kingdom of Pamplona. It presumably played this role from the time when AbdarRahman III (r. 912-961) attacked Pamplona in 924 to when Castile gained control over the area after its victory in the Battle of Atapuerca (1054).<sup>17</sup> Unfortunately, nothing has survived of the 10<sup>th</sup>-century castle or the expansions that transformed Nájera from a semi-rural royal residence to an important economic, cultural and political hub of the 11<sup>th</sup> century. As Nájera used to belong to the Kingdom of Navarra, the churches of this region therefore should be discussed as a part of Navarrese architectural history.

The church of Santa María de los Arcos in Tricio (La Rioja), for example, is located approximately 46 kilometres southwest of Torres del Río. Probably constructed during the middle of the 10<sup>th</sup> century, one of its most striking features is the reuse of giant

14 Georgiana Goddard King (1918). «Three Unknown Churches in Spain». *Op. Cit.*, p. 162.

15 The map displays information gathered by Juan Carrasco Pérez (1993). Aspectos económicos y sociales de los mudéjares navarros, in *VV.AA. IV Simposio internacional de mudejarismo: economía (actas)*. Teruel, 17-19 de septiembre de 1987. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 200-202.

16 Antonio Ubieto Arteta (1971). La división de Navarra en 1076, in *José Esteban Uranga Galdiano (ed.) Homenaje a don José Esteban Uranga*. Pamplona: Aranzadi, pp. 17-28.

17 Javier García Turza (1993). Morfología de la ciudad de Nájera en la Edad Media, in *José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre and José Ignacio de la Iglesia Duarte (eds.) III Semana de estudios medievales: Nájera 3 al 7 de agosto de 1992*. Logroño: Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, pp. 63-88. Unfortunately, there have not been any archaeological attempts so far for excavating Sancho el Mayor's and his son García Sánchez III's (called «de Nájera») city. Nonetheless, Javier García Turza reconstructed the medieval city through a careful analysis of historic documents and in this way was able to prove that it had been a thriving regional metropolis.

column drums (*spolia*) for its interior that allegedly date back to the Roman era.<sup>18</sup> Whereas most columns do not have any capitals, the shafts in greatest proximity to the apse do. The number of drums per column becomes increasingly smaller towards the west end until the columns eventually only consist of the middle parts of longer shafts. This highlights how much the builders had wanted to accentuate the eastern part of the church. However, even the shafts of columns with capitals are incomplete, for all capitals lack impost blocks.

The various states of completion and the incongruities between the capitals indicate that they had not originally been crafted for the church. Instead, their use was a solution to the practical problem that the construction of a church consumed many resources. Since they are large and support the weight of the structure, the column drums were considered valuable.<sup>19</sup> Hence, the motives for their use were mostly of a practical nature. They prove the existence of a cultural atmosphere where old and new elements could coexist side by side. Due to the many modifications of the 13<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century, it is difficult to imagine today what the church might have looked like in earlier centuries. Archaeologists have discovered fragments of a mosaic with Islamicate geometric patterns in the location of today's apse, which suggests that during the 10<sup>th</sup> century parts of the decoration of Santa María de los Arcos must have contained a mix of Roman, Ibero-Christian, and Islamicate designs.<sup>20</sup>

## TUDELA

Although Tudela had been incorporated into the Kingdom of Pamplona as early as 1119, it enters the narrative of architectural history in medieval Navarra not before the end of the same century, in connection with the construction of the cathedral of Santa María.<sup>21</sup> What is most striking here, however, is that this period is left out in art historical debates, even though Tudela had already belonged to Navarre nearly eighty years before the construction of the cathedral began. Correspondingly, rarely any mention is made of

18 The church of Santa María de los Arcos has been dated back to as early as the 8<sup>th</sup> century. However, it seems more likely that the church was built after the Christians had captured Nájera and Viguera in 923; see Sebastián Andrés Valero (1983). «Excavaciones en Santa María de los Arcos, Tricio (La Rioja)», *Cuadernos de investigación: historia*, 9, pp. 113-126; María de los Ángeles Agudo *et al.* (2003). «Santa María de los Arcos de Tricio (La Rioja), Santa Coloma (La Rioja) y la Asunción de San Vicente del Valle (Burgos): tres miembros de una familia arquitectónica», *Arqueología de la Arquitectura*, 2, pp. 81-86. Scholars have been confused by the reuse of Roman elements in the church ever since. During the Roman Empire Tricio was a manufacturing centre for pottery. The giant columns could have been founding Roman ruins in the region. See Urbano Espinosa Ruiz (1990). *Vareia, enclave romano en el Valle del Ebro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, p. 13.

19 For a nuanced reflection on the reuse of architectural elements, see Dale Kinney (2006). The concept of *spolia*, in Conrad Rudolf (ed.). *A companion to Medieval art: Romanesque and Gothic in northern Europe*. Oxford: Blackwell, pp. 233-252.

20 Andrés Valero (1983). «Excavaciones en Santa María de los Arcos, Tricio (La Rioja)». *Op. Cit.*, pp. 113-126.

21 For example, see Carlos J. Martínez Álava (2007). *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra: monasterios, iglesias y palacios*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 238-277.

the Great Mosque of Tudela either, which was used for Christian worship from 1121 until the erection of the cathedral on its soil in 1168.

Unfortunately, as good as no remains of the Great Mosque of Tudela have survived.<sup>22</sup> It was built in the middle of the ninth century at the pinnacle of power of the Banu Qasi, a powerful Muslim family that had once controlled a large part of the Ebro Valley. Its power was even augmented during the reign of Mundir I, i.e., presumably between 1018 and 1021. At that time, Tudela was one of the most important cities of the Upper March. By modifying the mosque, Mundir I wanted to demonstrate his independency from Córdoba. It therefore served as a propagandistic tool for reinforcing and confirming the legitimacy of his rule.<sup>23</sup> Moreover, Tudela's population was growing at the time, and it is likely that extending the space had become necessary for accommodating more people.

In its final phase, the Great Mosque of Tudela was 71 metres long and 32 metres wide. These proportions are similar to those after the amplification of the Great Mosque of Córdoba during the reign of al-Hakam II (r. 961-976).<sup>24</sup> Excavations on location of the Great Mosque of Zaragoza, commissioned by Mundir I around 1020, revealed that the very same proportions had been used for its amplification as well.<sup>25</sup> Yet this is not that surprising given that the mosques of Tudela and Zaragoza were intended as copies of the Great Mosque of Córdoba. It is very likely that the designs and dimensions of both mosques stood somewhere between the opulent brilliance of Córdoba and the small private mosque of Bab al-Mardum in Toledo, known as Cristo de la Luz today. Jerrilyn Dodds has argued that the mosque of Bab al-Mardum, built in 999, demonstrates that Andalucía had already developed its own version of Islamic art by the 10<sup>th</sup> century. This style is characterised by a combination of a nostalgia for the Umayyad capital of Damascus and an adaptation of local building traditions often referred to as «visigothic».<sup>26</sup> According to Dodds, this particularly «Andalusian» style became both a model for buildings in other parts of Islamic Iberia and a visual manifestation of the multicultural blend of the Christians, Muslims and Jews coexisting on the Peninsula.

22 Manuel Gómez-Moreno (1945). «La Mezquita mayor de Tudela», *Príncipe de Viana*, 6, pp. 9-27; Basilio Pavón Maldonado (1978). «Tudela: ciudad medieval. Arte islámico y mudéjar, contribución al estudio de las ciudades hispano-musulmanas», *Awraq: estudios sobre el mundo islámico contemporáneo*, 1, pp. 29-45; Luis Navas Cámara, Begoña Martínez Aranaz, Juan José Bienes Calvo and José Manuel Martínez Torrecilla (1993). «Excavaciones en la Plaza vieja de Tudela. La Mezquita Mayor», *Trabajos de Arqueología Navarra*, 11, pp. 137-139; Faro Carballa, García-Barberena Unzu, and Unzu Urmeneta (2007-2008). «Pamplona y el Islam. Nuevos testimonios arqueológicos». *Op. Cit.*

23 Luis Navas Cámara *et al.* (1993). «Excavaciones en la Plaza vieja de Tudela. La Mezquita Mayor». *Op. Cit.*, p. 104.

24 *Ibidem*, pp. 103 and 112.

25 *Ídem*, p. 113.

26 Jerrilyn Dodds (1992). The arts of al-Ándalus, in *Salma Khadra Jayyusi (ed.). The legacy of Muslim Spain*. Leiden and New York: Brill, pp. 599-603. Tom Nickson also believes the mosque of Bab al-Mardum owes its features to Córdoba; see Tom Nickson (2012). «Copying Córdoba? Toledo and Beyond», *The Medieval history journal*, 15, pp. 319-354.

## ZARAGOZA

The Aljafería palace in Zaragoza is one of the few extant examples of Islamic architecture in northern Spain. Built during the last half of the 11<sup>th</sup> century by the Banu Hūd, who ruled the taifa of Zaragoza from 1039-1110, this private palace is a key building for contextualising Santo Sepulcro in Torres del Río. The architectures of buildings outside Córdoba during the taifa period were often very magnificent and refined. The rulers of the taifa kingdoms were fervent to express their independence and power. Furthermore, their resources were no longer funnelled through a far away caliphal capital. The mosque of the Aljafería provides a useful comparison to the church in Torres del Río. It consists of a small two-storied, octagonal chamber crowned with an impressive interlacing ribbed vault. Although the current condition of the vault is the result of 20<sup>th</sup>-century restorations, it is as good as certain that the 11<sup>th</sup>-century original had already consisted of an interlacing ribbed construction.<sup>27</sup>

What I am not trying to suggest here is that the mosque of the Aljafería was an immediate model for Santo Sepulcro in Torres del Río. However, as a surviving example of Islamic architecture in the Ebro Valley, it allows us to surmise what Islamic architecture in areas with a previously Muslim population, such as Tudela or Calahorra, might have looked like. At the time when Santo Sepulcro was built, the Great Mosque of Tudela was perhaps the most magnificent building for Christian worship in the Kingdom of Pamplona. Julie Harris's research on mosque-to-church conversions in the Iberian Peninsula does not only demonstrate that mosques were later on reused by Christians, but that they often left them mostly unmodified until repairs were needed.<sup>28</sup> Hence, it is likely that interlacing ribbed vaults, as employed in Córdoba and Toledo, were commonly used. Moreover, it is indeed possible that masons built an interlacing ribbed vault for the new mosque in the «morería» of Tudela after Christians had taken over the Great Mosque in 1121.

## THE MEDIEVAL KINGDOM OF NAVARRE

Extending the geographical parameters for contextualising Navarrese monuments classified as anomalies by modern scholars has shown that the interlacing ribbed vault of Santo Sepulcro and the poly-lobed arches found between Estella and Puente la Reina may not have been that unusual with regard to medieval standards. Throughout the Aljafería in Zaragoza, poly-lobed arches were used for delineating entrances.<sup>29</sup> The Northern salon, or Salón de Oro, of the palace contains arches carved in «impossible» configurations:

27 Bernabé Cabañero Subiza, Carmelo Lasa Gracia and José Luis Mateo Lázaro (2006). «La Aljafería de Zaragoza como imitación y culminación de la mezquita aljama de Córdoba», *Artigrama*, 21, pp. 243-290.

28 Julie Harris (1997). «Mosque to church conversions in the Spanish Reconquest», *Medieval encounters*, 3, pp. 158-172.

29 See Cynthia Robinson (2002). *In praise of song: the making of courtly culture in al-Ándalus and Provence, 1005-1134 A. D.* Leiden: Brill, pp. 31-36 and 197-198 for discussions of the arcades.

although they in fact overlap and intersect, they appear as if the arches were situated on the same plane. The spaces between the arches are filled with foliate designs, which are furthermore flattened so that they seem two-dimensional, an effect very similar to the one observed in the entrance portals of San Román and San Pedro de la Rúa.

Given the presence of Muslim communities and of Islamic architecture in this northern region, there certainly will have been poly-lobed arches in 12<sup>th</sup>-century Tudela and may be even further north the Ebro Valley. In contrast, Navarrese art historians usually claim that the development of poly-lobed arches in Islamic architecture was completely independent and detached from their later use in Romanesque churches («todo ello alejado de su utilización posterior en Iglesias románicas»)<sup>30</sup>. Instead, the alternative narrative proposed here is that they may be representatives of a regional aesthetics that once extended from the Muslim palace in Zaragoza to the curved adornments above the windows of Santo Sepulcro. As for this particular church, the poly-lobed arches seem to have evolved in a way that exceeded their Islamic models, since their shapes resemble trefoil and quatrefoil patterns common in Romanesque and Gothic architecture. A similar metamorphosis seems to have happened with respect to the dome, where interlacing ribs, which are typical for Islamic buildings, are combined with grilles and turrets similar to forms found in western medieval art and architecture.

Even though Santo Sepulcro's location on the path to Santiago de Compostela ensured that many visitors would come from regions not influenced by Islamic visual culture, this does not mean that the church appeared unusual in relation to the contemporary architectural landscape. As stated further above, it is very likely that the Ebro Valley once contained more remnants of its Islamic past so that features such as interlacing ribbed vaults or poly-lobed arches used to be essential for the regional architectural vocabulary. Therefore, Santo Sepulcro in Torres del Río is a good reminder that today's political borders do not account for reliable criteria for assessing medieval monuments. On the contrary, today's geographical perceptions and conceptions can in fact impede our capability of interpreting medieval monuments in correspondence with their historic standards.

## BIOGRAPHY OF THE AUTOR

Robin Haedong Kim works on medieval art, architecture and civilisation, primarily focusing on the visual culture of the Iberian Peninsula in the Middle Ages and its relationship to the rest of the Mediterranean. She completed her PhD at Bryn Mawr College with a dissertation entitled *The Santo Sepulcro in Torres del Río (Navarra): historiography*,

30 Asunción de Orbe Sivatte and Javier Martínez de Aguirre (1987). «Consideraciones acerca de las portadas lobuladas medievales en Navarra: Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Román de Cirauqui». *Op. Cit.*, p. 45.



*national identity and a reconsideration of «Mozárabic» and «Mudéjar» architecture.* She has a second specialty in film studies, and wrote an M.A. at Bryn Mawr College that analyses the intersection of theories of genre and authorship in the films of Ang Lee.

## **ABSTRACT**

The 12<sup>th</sup>-century church of the Santo Sepulcro in Torres del Río is best known for its interlacing ribbed vault. Its location in Navarra, a Spanish region generally considered shielded from Islamic influence, divides scholarship on the church into two different interpretive camps. Accordingly, it is either labelled Mudéjar, or Islamic influences are denied altogether. The latter interpretation is the result of iconographical readings according to which Santo Sepulcro was intended as an imitation of the Holy Sepulchre in Jerusalem. In contrast, I want to propose a shift of the geographical parameters usually used for contextualizing the church that can offer a new direction for understanding its medieval reception. Thus, the Santo Sepulcro can be understood as a representation of a local aesthetic that integrates elements modern art historians would usually categorise as either «Christian» or «Islamic».

## **KEYWORDS**

Santo Sepulcro in Torres del Río, Ebro river Valley, Mudéjar.



# EL ESPACIO CONQUISTADO EN EL BAJO VALLE DEL GUADALQUIVIR: LA RESTAURACIÓN ECLESIASTICA EN LAS SEDES DE CÓRDOBA Y SEVILLA Y EL RITUAL DE TRANSFORMACIÓN DE MEZQUITAS EN IGLESIAS

*Isabel Montes Romero-Camacho y Magdalena Valor Piechotta*

**I**ndudablemente la religión y sus manifestaciones tangibles son un factor esencial para la identidad territorial en la Edad Media, constituyendo los lugares de culto y oración una de sus expresiones más evidentes. Esta realidad se manifiesta de una forma rotunda en el proceso de la conquista cristiana del sur, al-Ándalus. El dominio y la implantación de la civilización cristiana se afirma con el control de las fortificaciones (urbanas –alcázares o alcazabas– y rurales –castillos y torres–) y de las mezquitas (urbanas y rurales también).

En lo que se refiere a la religión, que es el tema que aquí nos ocupa, y en concreto a la sustitución de la religión musulmana por la religión cristiana, nos encontramos con una gran cantidad de publicaciones que desde distintos puntos de vista (derecho, historia, historia de la religión, antropología, historia de la arquitectura, historia del arte y arqueología) tratan de reconstruir e interpretar el alcance de esta transformación, ya sea a nivel general o local. El hecho esencial en el proceso de cristianización fue la restauración eclesiástica, cuestión a la que vamos a dedicar este trabajo, focalizando nuestro interés especialmente en torno a la conversión de mezquitas en iglesias, tomando como ejemplo casos conservados en Andalucía occidental.

## LA RESTAURACIÓN ECLESIASTICA

La restauración eclesiástica es un hecho indisolublemente unido al proceso reconquistador. La idea de reconquista continuaba estando plenamente vigente a

mediados del XIII.<sup>1</sup> Dicha certeza, compartida también por la curia romana, tendría aplicación práctica en la protección pontificia otorgada al nuevo rey castellano Fernando III, alentando su lucha contra los musulmanes, que habría de tener como consecuencia la restauración de las iglesias irredentas, lo que le otorgaba un carácter de guerra santa contra el Islam. Ciertamente, dicha actitud de la cristiandad europea, encabezada por el pontífice, no era nada nueva, aunque fue revitalizada desde el IV Concilio de Letrán celebrado en 1215, dada la plena vigencia de la idea de cruzada. En este contexto es explicable que los preladados españoles continuaran participando activamente en las expediciones militares contra los musulmanes, dado que la restauración religiosa, una vez reconquistada la antigua sede en su provincia eclesiástica correspondiente, tenía que ser llevada a cabo por los metropolitanos. Dicha norma eclesiástica tuvo como consecuencia que, a lo largo del proceso reconquistador, fueran cuatro las metrópolis de la España cristiana: Santiago, Toledo, Tarragona y Braga que, a su vez, estaban erigidas sobre los cuatro estados peninsulares de León, Castilla, Aragón-Cataluña y Portugal, por lo que resultaba imposible desligar la jurisdicción del metropolitano de la línea político-civil del Estado conquistador. Por tanto, dentro de esta tendencia de que los límites políticos y eclesiásticos fueran coincidentes, el arzobispo de Toledo tendría que ser el principal fiador de la política reconquistadora del rey de Castilla, dado que en las iglesias por él restauradas, la primacía toledana era indiscutible. Fue así cómo el primado toledano consiguió la dependencia de las nuevas sedes de Córdoba y Sevilla.<sup>2</sup>

Las conquistas militares de San Fernando supusieron el punto culminante de la reconquista castellana que, como se ha señalado, conllevaba la restauración eclesiástica. Sería durante su reinado cuando se restauraron las sedes de Córdoba, Baeza-Jaén, Sevilla y Cartagena-Murcia, mientras que en el de su hijo Alfonso X lo fueron las de Badajoz, Silves y Medina-Sidonia, trasladada a Cádiz. Desde entonces podemos afirmar que, en esencia, esta doble dinámica político-eclesiástica (reconquista-restauración eclesiástica), que había sido tradicional en la Corona de Castilla durante toda la Edad Media, quedaría interrumpida hasta el reinado de los Reyes Católicos.

En la plenitud del siglo XIII y tras siglos de experiencia, los diferentes hitos a seguir en el proceso de reconquista y restauración eclesiástica se encontraban perfectamente definidos, tanto de hecho como de derecho, y así se pusieron en práctica en las diferentes

1 Demetrio Mansilla (1945). *Iglesia castellano-leonesa y curia romana en los tiempos de San Fernando*. Madrid: Instituto Francisco Suárez. Peter Lineham (1975). *La Iglesia española y el Papado en el siglo XIII*. Salamanca: Universidad Pontificia. Francisco García Fitz y Feliciano Novoa Portela (2014). *Cruzados en la Reconquista*. Madrid: Marcial Pons Historia. Rafael Gerardo Peinado Santaella (2017). *Guerra santa, cruzada y yihad en Andalucía y el reino de Granada (siglos XIII-XV)*. Granada: Universidad de Granada.

2 1218, enero, 25, Honorio III concede al arzobispo don Rodrigo «[...] tu frater archiepiscopo ac successoribus tuis, eaque spectant ad primatus officium exerceatis libere in eadem... [Sevilla]». Pietro Pressutti (1888-1895). *Regesta Honorii papae III (1216-1227)*. Roma: Tipografía Vaticana, I, n. 1022, y August Potthast (1874-1875). *Regesta Pontificum Romanorum inde ab anno 1198 ad annum 1304*. Berlín: Rudolf de Decker, n. 5683, con fecha de 1 de febrero de 1218.

sedes andaluza reconquistadas al Islam.<sup>3</sup>

Para resumir podemos decir que, en la práctica, dicho proceso de reconquista y restauración eclesiástica comprendía dos etapas fundamentales: la primera, la propiamente dicha de reconquista y restauración de antiguas sedes, y la segunda, la de purificación y consagración de la nueva catedral por el metropolitano correspondiente y su consiguiente dotación material por parte de la corona. Una vez cumplidos estos requisitos, se procedía a la elección-consagración del prelado, a la formación del cabildo y a la organización de la diócesis. Estos eran los hechos. Pero a su vez estas distintas prácticas estaban basadas en una larguísima tradición legislativa, canónica y civil, que habría de culminar en el más importante código legislativo de la época: *Las Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio,<sup>4</sup> donde en la primera artida se contienen la mayor parte de las disposiciones que nos interesan.<sup>5</sup>

### RECONQUISTA Y RESTAURACIÓN DE LAS SEDES DE CÓRDOBA Y SEVILLA: LA SEDE DE CÓRDOBA

La conquista de Córdoba por Fernando III, el 19 de junio de 1236, representó para los cristianos un enorme triunfo, al lograr apoderarse de la antigua capital del califato, que seguía siendo todo un símbolo, a pesar de su decadencia. Tan feliz noticia fue recogida tanto por cronistas extranjeros, como Richardus a Sancto Germano,<sup>6</sup> como nacionales, entre los que podemos citar la *Crónica latina*,<sup>7</sup> la *Primera crónica general*,<sup>8</sup> que recogía lo narrado por el arzobispo de Toledo, don Rodrigo,<sup>9</sup> Lucas de Tuy,<sup>10</sup> la *Chronica de España*,<sup>11</sup>

3 Una panorámica general de proceso en José Sánchez Herrero (1982). «La Iglesia andaluza en el Baja Edad Media, siglos XIII al XV», en VV.AA. *Andalucía Medieval: actas del I Coloquio de Historia de Andalucía*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, pp. 265 y ss.

4 Alfonso X el Sabio (1831). *Las Siete Partidas*. Madrid: León Amarita.

5 Alfonso X el Sabio (1975). *Primera Partida*. Ed. de Juan Antonio Arias Bonet. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 270-286.

6 El 28 de junio de 1236, «Mensae iunio in Vigilia Petri et Pauli capta es nobilissima Sarracenorum civitas, que praeter Roman, Constantinopolim et Hispalim nulla major in orbe dicitur, a Fernando christianissimo regi Toleti et Castellae» (Richardus a Sancto Germano, Chronica). Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense, I: 1106-1255*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, n. 130.

7 «Perdida ya toda esperanza en la que alguna vez habían pensado, de poder retener su ciudad, los moros cordobeses, fame tabefacti relinquerunt sedes suas, flentes et ululantes et pro angustia gementes. Así es como la famosa ciudad, que desde los tiempos de don Rodrigo, rey de los godos, había estado cautiva, fue devuelta al culto cristiano por el esfuerzo y la valentía de nuestro rey Fernando» (Crónica latina, pp. 96-97). Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense, I: 1106-1255*. Op. Cit., n. 131.

8 «En la festividad de los apóstoles Pedro y Pablo, la ciudad de Córdoba, patriçia de las otras çipdades, esto es padrona et enxiemplo de las otras pueblas del Andaluzía, fue limpiada de las suciedades de Mahoma y entregada al rey Fernando (Primera Crónica General, pp. 733-734). Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense, I: 1106-1255*. Op. Cit., n. 132.

9 *Roderici Toletani antistitis opera*, pp. 205-206. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense, I: 1106-1255*. Op. Cit., n. 133.

10 *Cronicon Mundi*, cap. 162. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense, I: 1106-1255*. Op. Cit., n. 134.

11 *Chronica de España*. Ed. de F. de Ocampo, p. 378. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale*

los *Annales Compostellani*,<sup>12</sup> los *Anales toledanos*,<sup>13</sup> el *Chronicon Conimbricense*.<sup>14</sup>

Inmediatamente después de que el príncipe Abu-l-Casan le entregase las llaves de la ciudad, Fernando III mandó, en acción de gracias a Nuestro Salvador, que la cruz precediera al pendón real y fuera puesta en la torre de la Mezquita.<sup>15</sup> A continuación, el rey mandó colocar su enseña cerca de la cruz y los clérigos con los obispos comenzaron a cantar el «Te Deum». Fue entonces cuando el rey ordenó que la mezquita se convirtiera en iglesia, por lo que don Juan Domínguez, obispo de Osma, canciller del rey y lugarteniente del arzobispo don Rodrigo, acompañado por otros prelados, entró en la mezquita de Córdoba «que sobraua et vençie de afeyto et de grandes a todas las otras mezquitas de los alaraues y echada fuera la suciedad de Mahoma, dando vueltas alrededor del edificio, lo aspergieron con agua bendita y restoraronla desta guisa, et restolarla es tanto como conbralla a seruiçio de Dios». De esta manera, el obispo don Juan, en nombre del arzobispo don Rodrigo, «torno aquella mezquita de Cordoua en iglesia, et alço y altar a onrra de la bienauenturada Uirgen María, madre de Dios».<sup>16</sup>

Al día siguiente, 30 de junio de 1236, Fernando III hacía su entrada triunfal en Córdoba, acompañado de la nobleza y de todo el pueblo, siendo recibido en procesión, con grandes honores, en la iglesia de Santa María, por los obispos de Osma, Cuenca y Baeza, por los *viris religiosis* presentes y por todos los clérigos. Seguidamente, se celebró una misa solemne por el obispo de Osma y se dio la bendición al pueblo.<sup>17</sup> En la mezquita de Córdoba estaban las campanas que Almanzor se trajo de Santiago de Compostela, por lo que don Fernando ordenó sacarlas de allí y devolverlas a su iglesia de origen.<sup>18</sup>

La alegría de la Santa Sede por la reconquista de Córdoba fue casi inmediata. Gregorio IX afirmó que la Iglesia romana estaba en deuda con el rey castellano,<sup>19</sup> de manera que,

*Cordubense*, I: 1106-1255. *Op. Cit.*, n. 135.

12 *España Sagrada*. Ed. de Henrique Flórez, t. 23, p. 324. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense*, I: 1106-1255. *Op. Cit.*, n. 136.

13 *España Sagrada*. Ed. de Henrique Flórez, t. 23, p. 408; *Anales Toledanos II*, p. 412; *Anales Toledanos III*. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense*, I: 1106-1255. *Op. Cit.*, nn. 137-138.

14 *España Sagrada*. Ed. de Henrique Flórez, t. 23, p. 335. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense*, I: 1106-1255. *Op. Cit.*, n. 139.

15 *Crónica Latina*, pp. 96-97. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense*, I: 1106-1255. *Op. Cit.*, n. 131.

16 *Primera Crónica General*, pp. 733-734. La misma narración en *Crónica latina*, pp. 96-97. *Roderici Toletani antistitis opera*, pp. 205-206. Lucas de Tuy, *Cronicón Mundi*, cap. 162. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense*, I: 1106-1255, nn. 131-134. Demetrio Mansilla (1945). *Iglesia castellano-leonesa y curia romana en los tiempos de San Fernando*. *Op. Cit.*, pp. 81-82.

17 *Crónica Latina*, p. 97. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense*, I: 1106-1255. *Op. Cit.*, n. 140.

18 *Primera Crónica General*, p. 734. Lucas de Tuy, *Cronicón Mundi*, cap. 162. BUSa. Ms. 1886, f. 106v. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense*, I: 1106-1255. *Op. Cit.*, nn. 141, 144 y 163.

19 «[P]ropter quod sic Romanam ecclesiam tibi constitutis debetricem inc. Si regalis serenitas», 20 de diciembre de 1236, publ. por Antonio García García (1960). «Nuevas decretales de Gregorio IX en la Biblioteca del Cabildo de Córdoba», *Revista española de Derecho canónico*, XV, pp. 149-150.

como recompensa, dio permiso a Fernando III para disponer de los obispados según sus intereses.<sup>20</sup> Las primeras menciones sobre el maestro don Lope de Fitero del Río Pisuerga como obispo electo de Córdoba proceden del 12 de noviembre de 1238,<sup>21</sup> cuando fue consagrado por el arzobispo de Toledo, don Rodrigo Ximénez de Rada, a su vuelta de Roma, según narran las crónicas de su tiempo.<sup>22</sup>

## LA SEDE DE SEVILLA

Sevilla fue la última sede restaurada en el reinado de San Fernando. Las crónicas de la época, y muy especialmente la *Primera Crónica General*, nos narran muy detalladamente el prolongado y duro cerco de la gran ciudad y la progresiva caída de las plazas de sus alrededores.<sup>23</sup> La capitulación de Sevilla tuvo lugar el 23 de noviembre de 1248, cuando los moros sevillanos rindieron pleitesía al rey don Fernando y le entregaron el alcázar, por lo que el monarca ordenó inmediatamente que se procediese a izar la enseña cristiana en la torre de la mezquita, lo que nos cuenta la crónica con las siguientes palabras:

E desde que el pleyamiento fue afirmado de todas partes, los moros entregaron el alcaçar de Seuilla al rey Fernando; et mandó poner luego el rey don Fernando la su senna ençima de la torre, faziendo todos los cristianos «Dios ayuda», et dando gracias al Nuestro Sennor. Esto fue en dia de Sant Clemeynte, en la era de suso dicha, quando ese alcaçar desa noble çipdat de Seuilla fue dado al rey don Fernando et entregado.<sup>24</sup>

Pero la conquista de Sevilla no solo suponía para los castellanos la anexión de la ciudad más importante de al-Ándalus y capital peninsular del antiguo califato almohade, sino la culminación de todos sus acariciados sueños, por lo que se refería al Islam peninsular, después de más de veinte años de luchas ininterrumpidas en los que la fama del fértil valle del Guadalquivir no solamente había impulsado al rey y a sus súbditos, tanto laicos como eclesiásticos, sino que había cautivado a toda Europa y a la misma sede apostólica.<sup>25</sup>

Sabemos por la crónica cómo don Fernando entró en Sevilla, siendo recibido con gran procesión, el 22 de diciembre de 1248, día de la traslación de San Isidoro de León, arzobispo

20 Peter Lineham (1975). *La Iglesia española y el Papado en el siglo XIII*. Op. Cit., p. 100.

21 Archivo Catedral de Córdoba, Caj. Z, n.º 1. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense*, I: 1106-1255. Op. Cit., n. 181.

22 *Primera Crónica General*, p. 734. *Roderici Toletani antistitis Opera*, p. 206. *Chronica de España*. Ed. de F. de Ocampo, f. 378v. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense*, I: 1106-1255. Op. Cit., nn. 183, 184 y 187.

23 *Primera Crónica General de España*. Ed. de Ramón Menéndez Pidal (1955). Madrid: Gredos, pp. 747-774.

24 *Ibidem*, pp. 766-767, cap. 1123.

25 Peter Lineham (1975), *La Iglesia española y el Papado en el siglo XIII*. Op. Cit., pp. 94-111.

de Sevilla, santo a quien el rey había rogado que le guiase en la conquista de la ciudad.<sup>26</sup>

Día era de la traslación de sant Esidro de León, arzobispo que fue de Seuilla, en la era de mil et dozientos et ochenta e seis, quando andaua el anno de la Encarnación del Nuestro Sennor Jeshu Cristo en mil et dozientos et quarenta et ocho, quando ese noble et bienauenturado rey don Fernando, de que la estoria tantos bienes a contado, entro en esa dicha noble çipdat de Seuilla, capital de todo ese sennorio del Andalozia et de todas las otras gentes, con muy grandes alegrías et con muy grandes bozes, loando et bendiciendo et dando gracias a Dios, et alabando los fechos del rey don Fernando; et entro asi esta gisa ese bienauenturado rey don Fernando dentro en la iglesia de Sancta Maria. Et esa proçesión fezo ese dia con toda la clerizia don Gutierre, un noble perlado que era eleyto de Toledo; et canto y misa a ese noble rey don Fernando et a todo el otro pueblo de los cristianos que eran y [...].

De esta manera, y como fue costumbre durante todo el proceso reconquistador, se procedió a la pronta restauración de la sede hispalense, aquí todavía con mayor motivo, teniendo en cuenta el prestigio de Sevilla, siendo el encargado de restablecer el culto cristiano en la ciudad el arzobispo electo de Toledo, don Gutierre Ruiz Doléa.<sup>27</sup>

Acto seguido, don Fernando inició sus gestiones ante la Santa Sede para que su hijo, el infante don Felipe, fuese designado arzobispo de Sevilla, a lo que Inocencio IV accedió en parte nombrando a don Felipe el 24 de junio de 1249 «Procurator ecclesiae hispalensis», a la vez que exigía al monarca que procediese a la dotación de la Iglesia de Sevilla. Pero no fue hasta el 24 de junio de 1251 cuando el papa reconoció a don Felipe como «electo» de Sevilla, otorgando indulgencias a todos aquellos que estuviesen presentes en la dedicación de la catedral hispalense, lo que no tendría lugar hasta el 20 de marzo de 1252.<sup>28</sup> Todas estas demoras parecen indicar las reticencias de la Santa Sede para aceptar a don Felipe como arzobispo de Sevilla, impuesto por el rey, así como la desconfianza de don Fernando, que no llevó a cabo la dotación de la nueva sede hasta el 20 de marzo de 1252, después

26 Antonio Muñoz Torrado (1914). *La Iglesia de Sevilla en el siglo XIII*. Sevilla: Lib. e Imp. de Izquierdo y C., pp. 7 y ss.

27 *Primera Crónica General*, p. 767, cap. 1125. Diego Ortiz de Zúñiga (1988). *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, tomo I, año 1249, caps. 1 a 4. Antonio Ballesteros Beretta (1913). *Sevilla en el siglo XIII*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Juan Pérez Torres, pp. 79 y ss. Antonio Muñoz Torrado (1914). *La Iglesia de Sevilla en el siglo XIII*. *Op. Cit.*, pp. 12 y ss.

28 Antonio Muñoz Torrado (1914). *La Iglesia de Sevilla en el siglo XIII*. *Op. Cit.*, pp. 13-14. Demetrio Mansilla (1945). *Iglesia castellano-leonesa y curia romana en los tiempos de San Fernando*. *Op. Cit.*, pp. 187-188. Julio González (1951). *Repertorio de Sevilla*. Madrid: CSIC, tomo I, pp. 350-351.



de su dedicación y provisión.<sup>29</sup> Sea como fuere, don Felipe nunca fue consagrado como arzobispo de la sede hispalense, por lo que, a efectos prácticos, siempre se ha considerado como primer arzobispo de Sevilla a don Raimundo de Losaña.<sup>30</sup>

## LA CONVERSIÓN DE MEZQUITAS EN IGLESIAS

La cristianización de los territorios conquistados en el valle del Guadalquivir en los decenios centrales del siglo XIII es un fenómeno todavía no suficientemente estudiado. Son muchos los aspectos que habría que abordar, que se refieren a la transformación de las ciudades y el campo y, en concreto, a cuestiones como el urbanismo, los palacios, las viviendas, la cultura material, etc.; entre todos ellos, hubo uno imperativo que fue el de la conversión de mezquitas en iglesias.

Un edificio clave para este estudio de esta transformación son las mezquitas mayores, y, cómo no, las de Córdoba y Sevilla, cuya adopción y adaptación podrían interpretarse como la consecuencia de la admiración que sintieron los cristianos por estos santuarios, como la necesidad de contar de forma inmediata con un lugar de culto y, sobre todo, como la manifestación simbólica de la dominación cristiana.<sup>31</sup> A estas tres razones habría que añadir una más, que es de orden arquitectónico y urbanístico y que se refiere a la perceptibilidad y centralidad del santuario principal de la ciudad conquistada. La percepción, que está ligada a la visibilidad, la acústica y la capacidad del edificio, y la centralidad vinculada con la proximidad al centro político y comercial de la ciudad.<sup>32</sup> Sin duda, la combinación de todas estas características convierte a las mezquitas mayores en el lugar más idóneo para ser la catedral de la ciudad cristianizada. Esta situación se planteó con claridad en Toledo donde, frente al compromiso inicial de mantener la mezquita mayor como tal, más de un año después de la conquista cristiana, esta acabó por ser consagrada como iglesia catedral.<sup>33</sup>

29 Archivo Catedral de Sevilla, Caja 4, n.º 34/1, signatura antigua 1-7-71.

30 Juan Alonso Morgado (1906). *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla: Lib. e Imp. de Izquierdo y C., p. 244. Antonio Muñoz Torrado (1914). *La Iglesia de Sevilla en el siglo XIII*. *Op. Cit.*, pp. 131 y ss. Diego Ortiz de Zúñiga (1988). *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. *Op. Cit.*, año 1249, libro I, cap. 2. Demetrio Mansilla (1945). *Iglesia castellano-leonesa y curia romana en los tiempos de San Fernando*. *Op. Cit.*, pp. 187 y ss.

31 A. G. Remensnyder (2000). The colonization of sacred architecture: the Virgin Mary, mosques and temples in Medieval Spain and early 16<sup>th</sup>-century México, en Lester K. Little, Sharon A. Farmer y Barbara H. Rosenwein (eds.). *Monks and nuns, saints and outcasts: religious expressions and social meaning in the middle ages. Essays in Honor of Lester K. Little*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 189-219 y 193.

32 Mikel de Epalza (1995). Mutaciones urbanísticas debidas a la transformación de mezquitas en iglesias, en VV.AA., *Actas del VI Simposio internacional de mudejarismo*. Teruel, 16-18 de septiembre de 1993. Teruel: Instituto de estudios turolenses, pp. 501-514. R. M. Hayden y T. D. Walker (2008) «Intersecting religiouscapes: a comparative approach to trajectories of change, scales and competitive sharing of religious spaces», *Journal of the American Academy of Religion*, 81/2, pp. 2-4 y 399-426.

33 José Orlandis (1979). Un problema eclesiástico de la Reconquista española: la conversión de mezquitas en iglesia cristiana, en VV.AA. *Mélanges offerts à Jean Davillier*. Toulouse: Centre d'Historie Juridique Méridionale-Université des Sciences Sociales de Toulouse, pp. 595-604.

Este hecho de la asimilación de santuarios a nuevas comunidades religiosas es una realidad que arranca de una época muy temprana, que podemos remontar a los siglos II y III, y que no hizo más que desarrollarse y hacerse más complejo a lo largo de la Edad Media,<sup>34</sup> hasta quedar prácticamente fijado en tiempos de Gregorio VII (1073-1085) y Urbano II (1088-1099), como queda reflejado en el *Liber Pontificalis*, procedimiento que quedó recogido, casi literalmente, en el código legal castellano de *Las Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio (1252-1284).<sup>35</sup>

La conversión de mezquita en iglesia no era un hecho nuevo en Castilla; sin embargo, parece que el ritual de conversión no se formalizó hasta la conquista de Toledo (1085). Fue entonces cuando la esposa de Alfonso VI, Constanza de Borgoña, prestó una especial atención a este asunto guiada por su consejero espiritual, el monje Bernardo de Cluny, generándose a partir del 1086 un ritual de conversión que parece fue sistemáticamente aplicado a los nuevos territorios conquistados de al-Ándalus, incluyéndose evidentemente la cuenca del Guadalquivir.

La cuestión es que el resultado final de las consultas de doña Constanza con respecto al ritual de conversión no nos consta de forma sistemática en ningún escrito del momento. No obstante, a través de las diversas noticias que se recogen en crónicas, textos legales y documentación de archivo, junto con las evidencias arqueológicas y arquitectónicas que prevalecen, podemos llegar a reconstruir este proceso de adaptación que, desde el punto de vista físico –arquitectónico y artístico– registra diversos ritmos y variantes.

En la transformación de las mezquitas en iglesias podemos identificar dos grupos de acciones, bien distintas, que vamos a denominar:

1. «Acciones inmediatas e imperativas», porque tuvieron lugar en unas cuantas horas o días, ya que eran imprescindibles para la purificación y consagración de la mezquita como iglesia. Las mezquitas mayores o de los viernes de las ciudades de Córdoba y Sevilla, al tratarse de plazas tomadas por conquista, fueron convertidas en el plazo de pocos días en las iglesias mayores de la nueva ciudad cristianizada. No ocurrió lo mismo en los casos de capitulación, donde la conversión no se produce de forma inmediata a la conquista, como ocurrió en Toledo y en otros más de la Península Ibérica.<sup>36</sup>

2. «Acciones posteriores y discrecionales», que se refieren a la dotación de un patrimonio para el sostenimiento de la nueva sede y la intensificación en la cristianización del espacio,

34 Mario Righetti (1956). *Historia de la liturgia*, 4 vols. Edición revisada y corregida por Juan M. Sierra López. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, pp. 1047-1067.

35 Teresa Laguna Paúl (1998). La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla, en Alfredo J. Morales (ed.). *Metropolis Totivs Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Castilla a la Corona castellana*. Sevilla: Caja San Fernando-Ayuntamiento de Sevilla, pp. 41-71. Heather Ecker (2003). «The Great Mosque of Cordoba in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries», *Muqarnas*, 20, pp. 118.

36 P. Buresi (2000). Les conversions d'églises et des mosquées en Espagne aux XI-XIII siècles, en P. Boucheron y J. Chiffolleau (eds.). *Religion et société urbaine aux Moyen Age. Études offerts à Jean-Loius Biget par ses anciennes élèves*. París, pp. 333-350.

incluyendo reformas decorativas y/o arquitectónicas. Estos cambios presentan múltiples variantes, estando en función de la relevancia del edificio de culto y su simbología, del núcleo poblacional en que se encuentra y, lógicamente, de los medios económicos existentes. Estas transformaciones se produjeron a lo largo del tiempo prolongándose a veces siglos, como consecuencia del proceso permanente de renovación al que estos edificios religiosos están sometidos a causa de su conservación, los cambios en los estilos artísticos o las reformas litúrgicas. «Estas distintas acciones de ocultamiento, conservación o destrucción no son aleatorias, tienen un sentido, como la memoria y el olvido, participando de un proceso activo de constitución de una identidad»,<sup>37</sup> llegando en casos extremos a la completa desaparición del santuario pre-cristiano.

### LAS ACCIONES INMEDIATAS E IMPERATIVAS PARA LA CRISTIANIZACIÓN DE LAS MEZQUITAS

La purificación del santuario implica varias acciones distintas. Por una parte, la limpieza de objetos ligados al culto musulmán. En la crónica de Jiménez de Rada se describe el proceso como «alimpiar el templo de la suciedad del falso Mahomat. E puso altares, e consagra, e puso campanas en la torre».<sup>38</sup> Este «alimpiar» consistía en eliminar elementos muebles de las mezquitas como la maqsura o el mimbar, presentes en la mezquita mayor. Otros objetos a eliminar eran los coranes, situados en estanterías próximas al *mihrab*, y no sabemos si también eran eliminadas esteras y alfombras que cubrían el pavimento de la sala de oración. No obstante, en el caso de la mezquita mayor de Córdoba, el mimbar permaneció en su habitación junto al *mihrab*, sin poder aclarar si estaba como trofeo de guerra o por seguir siendo usado como púlpito episcopal.<sup>39</sup> Por otra, la purificación del edificio, que se hacía a través de una ceremonia parecida a un exorcismo. Era un proceso complejo descrito en la *Primera Partida* que implicaba hasta ocho operaciones distintas, que eran las siguientes:<sup>40</sup>

- «La primera que han de fazer doze cruces aderredor de la iglesia en las paredes de parte de dentro, tan altas que las no pueda ninguno alcançar con la mano, tres a parte de oriente e tres a occidente e tres faza medio día e otras tres a septentrión»: las señales de cruces y encerrar en el altar las reliquias dan a entender que los cristianos encuentran amparo en la iglesia por el poder de nuestro señor Jesucristo y por las reliquias de los santos, depositadas en ella.<sup>41</sup>

37 *Ibidem*, p. 349. Trad. Magdalena Valor.

38 Jiménez de Rada (ed. 1893), p. 404. Magdalena Valor e Isabel Montes (1997). De mezquitas a iglesias: el caso de Sevilla, en *Guy de Boe y Frans Verhaeghe (eds.) Religion and belief in Medieval Europe*, vol. 4. Zellik: Instituut voor het Archeologisch Patrimonium, pp. 139-148.

39 Heather Ecker (2003). «The Great Mosque of Cordoba in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries». *Op. Cit.*, p. 118.

40 *Las Partidas*, ley XVI. *Op. Cit.*, p. 280: «Qué cosas ha mester la iglesia pora seer fecha complidamientre».

41 *Ibidem*, ley XX, pp. 283-284: «Por qué llaman a la iglesia casa de emparamiento».

- «La segunda que deuen sacar de la iglesia todos los cuerpos e los huesos de los muertos quier sean de sanctos o de otros quando esto fizieren»: significa el rechazo del pecado por voluntad del pecador y el propósito de la enmienda.<sup>42</sup>
- «La tercera que deuen açender doze candelas e ponerlas en la cruces en sendos clauos que deuen estar ficados en medio de la cruz»: como en la iglesia se aprenden dos cosas fundamentales –creer y bien obrar–, ambas se dan a entender por las doce candelas que encienden y por las letras que escribe el obispo en tierra sobre la ceniza que se esparce por el suelo de la iglesia. Creer se entiende en la lumbrera de las candelas, ya que la luz simboliza la fe y porque la candela consta de tres partes –pabilo, cera y fuego–, que simbolizan tanto la Trinidad como las tres cosas que hay en Jesucristo –cuerpo, alma y deidad–. Los doce cirios encendidos que se ponen en todas las partes de la iglesia, simbolizan los doce apóstoles, que predicaron la fe cristiana por toda la tierra y alumbraron el mundo al mostrarle la fe verdadera.<sup>43</sup>
- «La quarta que deuen tomar ceniza e sal e vino e agua e boluerlo todo en uno con las oraciones que dize el obispo e esparzer la por el elesia pora lauarla»: simboliza el dolor de corazón y llanto del pecador por el pecado cometido y por ello aspergen por la iglesia agua bendita, hecha de una mezcla de ceniza, sal, vino y agua. El agua significa el dolor y el llanto del pecador, la ceniza la penitencia del pecador por temor a la justicia de Dios, el vino la esperanza en la misericordia divina «que alegra la uoluntad del pecador cuemo el uino el corazón del omne», la sal da a entender que el pecador debe ser mesurado en la tristeza que hubiere al dolerse de sus pecados, al esperar la misericordia divina.<sup>44</sup> Esta misma ceremonia se ponía en práctica igualmente cuando era necesario reconciliar la iglesia, en el caso de que se hubieran cometido en ella graves pecados, por lo que «no deuen en ella decir horas fasta que la reconcilien que quiere tanto dezir cuemo que la alimpien daquel mal que y fizieron quier sea el fecho manifesto o encubierto».<sup>45</sup> Como sabemos, esta ley se aplicó en el caso de las mezquitas que fueron transformadas en iglesias y fue el paso previo a su consagración.
- «La quinta que deue escreuir el obispo con su blago sobre la ceniza que esparzieron por el suelo de la iglesia el abeçe de los ladinos e de los griegos e deuen ser fechos de luengo e de trauioso de la iglesia de guisa que se ayunten en medio cuemo en manera de cruz»: simboliza que la iglesia enseña a bien obrar, por lo que el obispo escribe en el suelo letras latinas y griegas y no hebreas, para enseñar a los que

42 *Ídem*, ley XVIII, pp. 281-282: «Qué pro uiene aun a los pecadores de la consagración de la elesia e por qué la llaman casa de lloro».

43 *Ídem*, ley XVIII, pp. 281-282: «Qué pro uiene aun a los pecadores de la consagración de la elesia e por qué la llaman casa de lloro».

44 *Ídem*, ley XVIII, pp. 282-283: «Por qué razones dizen a la elesia casa de aprender».

45 *Ídem*, ley XXVIII, p. 286: «Por qué cosas deuen reconciliar la elesia».

entren en la iglesia que recuerden que deben guardar los mandamientos de Dios, pero no «segund la escriptura del ebrángo mas segund el entendimiento uerdadero de los christianos que les uiene de la fe cathólica ca esta fe an los ladinos e los griegos más que las otras yentes e por ende lo escriuíen con aquellas letras e no con otras». <sup>46</sup>

- «La sexta que han de meter en la iglesia las reliquias de los sanctos que auíen ante sacado e encerrarlas en el altar e desí tornar y los cuerpos de los omnes onrrados que deuen y ser soterrados con derecho segund manda Sancta Egleſia»: las señales de cruces y encerrar en el altar las reliquias dan a entender que los cristianos encuentran amparo en la iglesia por el poder de nuestro señor Jesucristo y por las reliquias de los santos, depositadas en ella. <sup>47</sup>
- «La setena que deue ungir el obispo las cruces con crisma e con olio consagrado»: la unción quiere decir la devoción y la buena voluntad que debe tener el hombre al orar. <sup>48</sup>
- «La ochaua que deuen açensar la iglesia a muchas partes»: el incienso significa las oraciones que suben al cielo. <sup>49</sup>

Una vez consagrada la iglesia, los clérigos que la sirvieran debían escribir el día en que la consagraron «e fazer cada anno grand fiesta de la consagración», <sup>50</sup> ceremonia de purificación y consagración que la *Primera Crónica General* describe con asombroso detalle en el caso de la catedral de Córdoba. <sup>51</sup>

## LA CONSAGRACIÓN DEL ALTAR Y LA DEFINICIÓN DE LOS ESPACIOS CULTUALES PRINCIPALES

La consagración del altar mayor era un paso de enorme importancia que acaba definiendo lo que será el espacio cultural principal de la nueva iglesia, junto con el cambio de orientación del edificio que como mezquita estaba orientado norte-sur/sudeste y que después de su conversión en iglesia se orienta este-oeste, el altar mayor al este y la portada a los pies.

No parece conservarse ninguno de estos altares inmediatos a la conquista cristiana, pero es a través de las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* donde vemos representados altares muy sencillos, que consisten en una mesa revestida con una tela y la imagen de la

46 *Ídem*, ley XVIII, pp. 282-283: «Por qué razones dizen a la iglesia casa de aprender».

47 *Ídem*, ley XX, pp. 283-284: «Por qué llaman a la iglesia casa de emparamiento».

48 *Ídem*, ley XXII, p. 285: «Por qué es dicha la iglesia casa de oración».

49 *Ídem*, ley XXII, p. 285: «Por qué es dicha la iglesia casa de oración».

50 *Ídem*, ley XXIII, pp. 285-286: «Por qué razones pueden consagrar la iglesia que ouiesse seydo consagrada».

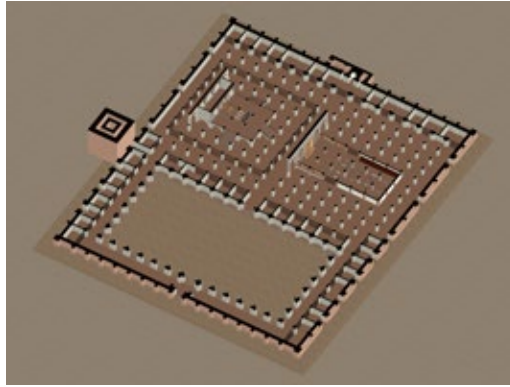
51 Manuel Nieto Cumplido (1998). *La catedral de Córdoba*. Córdoba: Obras Social y Cultural Cajasur, pp. 334-335.

Virgen y el Niño de bulto redondo,<sup>52</sup> o en pintura mural.<sup>53</sup>

En el caso de Córdoba, el lugar elegido para altar mayor fue el lucernario de al-Hakam II, lugar donde se celebró misa el 29 de junio de 1236. Las razones que parecen impulsar esta elección es que se trataba de un lugar con luz natural y con visibilidad desde tres de sus lados; sin duda era la solución más sencilla y rápida. Solo a fines del siglo XIII, hacia 1266, se enfoscaron y enlucieron algunas de las arquerías del lucernario con el objeto de decorarlo con pinturas góticas al fresco, de las que se conserva una cabeza de Jesucristo depositada en el Museo de Bellas Artes local.<sup>54</sup>

Muy distinto fue lo que ocurrió en la iglesia mayor de Sevilla, donde el altar mayor se emplazó en el centro ocupando tres naves en anchura y seis en profundidad. A lo que hay que añadir la constitución de la Capilla Real a fines de la década de 1260, en la mitad oriental de la primitiva sala de oración, ocupando hasta ocho naves de anchura y siete de profundidad.<sup>55</sup>

Imagen 1. Vista isométrica de la distribución del espacio cultural en la catedral de Sevilla.



Fuente: A. Almagro (2007), fig. 14, p. 32

- 52 M<sup>a</sup> Luisa Martín Ansón (2011). La orfebrería: ajuar cortesano y ajuar litúrgico, en *Alfonso X el Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico Ms T-I-1*. Ed. coordinada por Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza. Vol. II: Estudios varios. Madrid: Patrimonio Nacional, p. 329.
- 53 Fernando Gutiérrez Baños (2011). Pintura monumental en tiempos del Códice Rico de *Las Cantigas de Santa María*, en *Alfonso X el Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico Ms T-I-1*. Ed. coordinada por Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza. Vol. II: Estudios varios, p. 380.
- 54 Manuel Nieto Cumplido (1998). *La catedral de Córdoba. Op. Cit.*, p. 450.
- 55 Teresa Laguna Paúl (1998). La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla, en *Alfredo J. Morales (ed.). Metropolis Totivs Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Castilla a la Corona castellana. Op. Cit.*, pp. 41-71. Antonio Almagro Gorbea (2007). De mezquita a catedral. Una adaptación imposible, en *Alfonso Jiménez Martín (ed.). La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Turrís Fortissima, pp. 31-37. Teresa Laguna Paúl (2012). Una capilla mia que dicen de reyes, en *VV.AA. Memoria de la Capilla Real de la catedral mudéjar, la aljama cristianizada, de Santa María de Sevilla. XIX Sevilla 25 y 26 de octubre 2012*. Sevilla: Aula Hernán Ruiz, pp. 177-233. Teresa Laguna Paúl (2013). «Mobiliario medieval de la capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla. Aportaciones a los *ornamenta ecclesiae* de su etapa fundacional», *Laboratorio de Arte*, 25, pp. 55 y 61.

## LA DOTACIÓN DE MOBILIARIO Y OBJETOS LITÚRGICOS

En los inventarios medievales se distinguen dos categorías, que son: el *ornamentum* (elementos para adornar el edificio, como frontales de altar, candelabros, etc.) y el *ministerium* (el ajuar litúrgico –vasos sagrados, cruces, imágenes, incensarios, manuscritos, vestimentas litúrgicas, reliquias y relicarios–).<sup>56</sup>

Es de suponer que en los primeros momentos la dotación se limitaba prácticamente a lo necesario, pero lo cierto es que durante la segunda mitad del siglo XIII se enriquecieron notablemente estos ajuares litúrgicos, al menos en las catedrales. Sin embargo, son muy pocos los testimonios que nos quedan de aquellos primeros objetos litúrgicos y mobiliario con los que se fueron dotando las sedes episcopales. Por ejemplo, en la catedral de Córdoba se ha publicado un inventario de 1294 en el que aparecen hasta treinta y tres objetos de culto, de los que solo se conserva en el tesoro catedralicio una cruz de cristal de roca medieval, montada en plata dorada, muy posterior;<sup>57</sup> también en los documentos queda constancia del encargo de un órgano en 1266.<sup>58</sup> En el caso de la catedral de Sevilla se conservan diversas piezas, entre las que se encuentra la Virgen de las Batallas –que es de marfil y al parecer fue un regalo del rey francés San Luis a su primo Fernando III–,<sup>59</sup> la Virgen de los Reyes y la Virgen de la Sede,<sup>60</sup> además de las *Tablas alfonsíes* –tríptico relicario mandado hacer por Alfonso X hacia 1280 para donarlo a la catedral de Sevilla en caso de ser enterrado en ella–,<sup>61</sup> algunas de las placas de plata, con león y castillo –que adornaban el tabernáculo de la Virgen de los Reyes–,<sup>62</sup> y algunos otros objetos que todavía no han sido suficientemente estudiados y que forman parte del tesoro de la catedral de Sevilla.

56 María Luisa Martín Ansón (2011). «La orfebrería: ajuar cortesano y ajuar litúrgico». *Op. Cit.*, p. 210.

57 Manuel Nieto Cumplido (1998). *La catedral de Córdoba*. *Op. Cit.*, p. 619.

58 *Ibidem*, p. 450.

59 Juan Carlos Hernández Núñez (1998). Virgen de las Batallas, en Alfredo J. Morales (ed.). *Metropolis Totivs Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Castilla a la Corona castellana*. *Op. Cit.*, pp. 242-243.

60 Javier Martínez de Aguirre (1998). La introducción de la escultura gótica en Sevilla (1248-1300), en Alfredo J. Morales (ed.). *Metropolis Totivs Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Castilla a la Corona castellana*. *Op. Cit.*, pp. 127-130.

61 Luis Francisco Martínez Montiel (1988). Tablas alfonsíes (1252-1284), en Alfredo J. Morales (ed.). *Metropolis Totivs Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Castilla a la Corona castellana*. *Op. Cit.*, pp. 296-297.

62 Juan Carlos Hernández Núñez (1998). Virgen de las Batallas. *Op. Cit.*, pp. 276-277.

Imagen 2. Virgen de las Batallas, de marfil, al parecer regalo del rey francés San Luis a su primo Fernando III.



Fuente: T. Laguna Patúl en Alfonso X el Sabio. Sala San Esteban/Murcia. Murcia. 2009, pp. 132.

Imagen 3. Placa de plata con castillo que adornaban el tabernáculo de la Virgen de los Reyes.



Fuente: T. Laguna Patúl en Alfonso X el Sabio. Sala San Esteban/Murcia. Murcia. 2009, pp. 334.



## MISA CONCELEBRADA Y ADVOCACIÓN DE LA IGLESIA

Consagración del edificio con una misa concelebrada, donde participaba la jerarquía eclesiástica y el clero y los que habían tomado parte en la conquista. En el caso de Córdoba, el rey Fernando III no hizo su entrada solemne en la ciudad hasta el día siguiente a la consagración, celebrando con una procesión y una misa este acontecimiento.<sup>63</sup> Por lo que se refiere a Sevilla, don Fernando y su corte no entraron en la ciudad hasta el 22 de diciembre de 1248, fiesta de la traslación de San Isidoro a León, casi un mes después de su capitulación, que tuvo lugar el 23 de noviembre de 1248, día de San Clemente.

La nueva iglesia, en los casos de Córdoba y Sevilla, recibió la advocación de iglesia de Santa María de la Asunción. En efecto, la advocación más frecuente era a la Virgen María, completada con la instalación de una imagen de bulto redondo,<sup>64</sup> que también podía representarse en pinturas murales o pintada en tabla en diversas partes de la nueva iglesia. Parece que los conquistadores hispánicos daban una importancia especial a la Virgen María como símbolo de la transformación del espacio sagrado, tanto en lo que se refiere a la advocación como a su representación en la iglesia, de tal manera que podemos considerar a la virgen como el símbolo de la Reconquista y del propio conquistador.<sup>65</sup>

La iglesia de Santa María de Córdoba no recibió su condición oficial de catedral como sabemos hasta el año 1239, cuando fue consagrado su primer obispo, don Lope de Fitero.<sup>66</sup> Por su parte, como también hemos dicho, la dedicación de la catedral de Sevilla no tuvo lugar hasta el 20 de marzo de 1252, cuando por fin el papa nombró al infante don Felipe «electo» de Sevilla, por lo que, una vez provista y dedicada, Fernando III procedió a dotar a la iglesia hispalense.<sup>67</sup>

Las acciones inmediatas e imperativas se produjeron en horas o días contados, aunque sin duda algunas de ellas, como la dotación de bienes muebles y de objetos litúrgicos, se prolongaron a lo largo del tiempo sin solución de continuidad.

## ACCIONES POSTERIORES Y DISCRECIONALES DE LA CRISTIANIZACIÓN

A estos cambios inmediatos e imprescindibles hay que añadir otros muchos que se suceden de forma discrecional a lo largo de la existencia de las iglesias restauradas.

## DOTACIÓN DE UN PATRIMONIO PARA SU MANTENIMIENTO

63 Manuel Nieto Cumplido (1998). *La catedral de Córdoba. Op. Cit.*, pp. 336-337.

64 A. G. Remensnyder (2000). «The colonization of sacred architecture: the Virgin Mary, mosques and temples in Medieval Spain and early 16<sup>th</sup>-century México». *Op. Cit.*, p.195.

65 *Ibidem*, pp. 195, 200 y 205.

66 Manuel Nieto Cumplido (1998). *La catedral de Córdoba. Op. Cit.*, p. 338.

67 Isabel Montes Romero-Camacho (1987). La restauración de la iglesia de Sevilla, en *Manuel González Jiménez, Mercedes Borrero Fernández, Isabel Montes Romero-Camacho. La Sevilla de Alfonso X el Sabio*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 158-160.

Este era un tema capital, absolutamente imprescindible, que no se concretaba de forma inmediata necesariamente, quizá porque los bienes de los *awqāf* / *habus* (sing. *waqf* / *habīs*) pertenecientes a las antiguas mezquitas continuaban asociados a ellas,<sup>68</sup> tal y como ocurrió en otros lugares de la península como Toledo,<sup>69</sup> o Zaragoza.<sup>70</sup>

Lo cierto es que, una vez restauradas las sedes y consagrados sus prelados, la fase siguiente era proceder a su dotación económica por parte de la Corona. Como es sabido, este era un requisito fundamental, puesto que, sin contar con un respaldo material, era imposible que el nuevo obispado pudiera mantenerse.<sup>71</sup> En realidad, puede decirse que los monarcas castellanos fueron muy generosos al dotar las iglesias por ellos restauradas, a las que beneficiaron con numerosos bienes rurales, urbanos y rentas, además de concederles muchos privilegios y exenciones, muchas veces semejantes, como manifiestan las donaciones otorgadas a las iglesias de Córdoba y Sevilla.<sup>72</sup>

Conocemos la dotación de la catedral de Córdoba por Fernando III, gracias a diversos documentos conservados en el archivo de la catedral de Córdoba, el primero fechado el 12 de noviembre de 1238 en Valladolid,<sup>73</sup> otro el 12 de julio de 1241 en Burgos,<sup>74</sup> el 15 de febrero de 1245 en Córdoba,<sup>75</sup> el 1 de marzo de 1249 en Sevilla<sup>76</sup> y, finalmente, el 26 de marzo de 1249 en Sevilla.<sup>77</sup> Sin embargo, cuando hubo de dotar a la iglesia de Sevilla, tal

68 Julie A. Harris (1997). Mosque to church conversions in the Spanish Reconquest, en *Julie A. Harris, Medieval encounters*. Leiden: Brill, p. 160.

69 José Orlandis (1979). Un problema eclesiástico de la Reconquista española: la conversión de mezquitas en iglesia cristiana. *Op. Cit.*, p. 599. S. Calvo Capilla (1999). «La mezquita de Bab al-Mardun y el proceso de consagración de pequeñas mezquitas en Toledo (siglos XII-XIII)», *Al-Qantara: revista de estudios árabes*, 20/2, pp. 309-311. Heather Ecker (2005). How to administer a conquered city in al-Ándalus: mosques, parish churches and parishes, en *Cynthia Robinson y Leyla Rouhi (eds.). Under the influence: questioning the comparative in medieval Castile*. Leiden: Brill, p. 51.

70 José Orlandis (1979). Un problema eclesiástico de la Reconquista española: la conversión de mezquitas en iglesia cristiana. *Op. Cit.*, p. 601.

71 Demetrio Mansilla (1945). *Iglesia castellano-leonesa y curia romana en los tiempos de San Fernando*. *Op. Cit.*, p. 84.

72 Un resumen de estas donaciones en Manuel González Jiménez e Isabel Montes Romero-Camacho (1990). Reconquista y restauración eclesiástica en la España medieval. El modelo andaluz, en *VV.AA. IX centenario da dedicación da sé de Braga: congreso internacional. Actas*. Braga: Universidad Católica Portuguesa/Cabildo Metropolitano e Primacial de Braga, Vol. II, pp. 65-68.

73 A. C. de Córdoba, caja Z, n. 1. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaeval Cordubense, I: 1106-1255*. *Op. Cit.*, n. 181. Julio González (1986). *Reinado y diplomas de Fernando III. Diplomas (1233-1253)*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, n. 640.

74 A. C. de Córdoba, caja V, n. 96 y 97 y caja N, n. 1. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaeval Cordubense, I: 1106-1255*. *Op. Cit.*, nn. 241-243. Julio González (1986). *Reinado y diplomas de Fernando III. Diplomas (1233-1253)*. *Op. Cit.*, nn. 685-686.

75 B. C. de Córdoba, ms. 125, *Libro de las Tablas*, f. 82 r. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaeval Cordubense, I: 1106-1255*. *Op. Cit.*, n. 280. Julio González (1986), *Reinado y diplomas de Fernando III. Diplomas (1233-1253)*. *Op. Cit.*, n. 724.

76 B. C. de Córdoba, ms. 125, *Libro de las Tablas*, f. 82 r. Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaeval Cordubense, I: 1106-1255*, n. 338.

77 A. C. de Córdoba, caja N, n. 18, 342.

vez la más querida para San Fernando y a la que había elegido como panteón, el rey no pudo ser muy generoso, ya que la muerte sorprendió al monarca solo dos meses después de haberle otorgado su primer y espléndido privilegio de dotación, el 20 de marzo de 1252.<sup>78</sup> Por esta razón, fue su hijo y heredero Alfonso X quien realmente puso los fundamentos materiales de la Iglesia de Sevilla, siendo extraordinariamente magnánimo para con ella, ya que no dejó de beneficiarla durante todo su reinado, proveyéndola de numerosos bienes rurales, urbanos y rentas y otorgándole importantes exenciones y privilegios.<sup>79</sup>

De la misma manera, el rey Sabio llevó a cabo numerosas donaciones a la iglesia de Córdoba,<sup>80</sup> aunque no fue tan generoso como en la de Sevilla, ya que Fernando III la había dotado previamente de manera conveniente.

### **LOS CAMBIOS DE ORDEN DECORATIVO Y ARQUITECTÓNICO EN LOS SANTUARIOS CRISTIANIZADOS**

Los cambios son la consecuencia del proceso de adopción y adaptación de las antiguas mezquitas a iglesias, a ello hay que sumar la necesidad de la conservación de los edificios, la introducción de nuevos estilos artísticos (el gótico en este caso) y los cambios litúrgicos que podían ocasionar reformas localizadas sobre todo en el presbiterio, como ya se ha dicho antes. Este proceso motivó consolidaciones, adiciones y demoliciones que se han prolongado en el tiempo, trascendiendo la Edad Media.<sup>81</sup> Esta transformación de los santuarios no se produjo siguiendo un mismo patrón, sino que los cambios fueron aleatorios y discrecionales y además con una cronología muy variable. La mayor o menor intensidad en el cambio hay que ponerlas en relación con la importancia del edificio religioso y su representatividad (catedral, parroquia, capilla, ermita) y con su estado de conservación. Debido a ello podemos establecer tres situaciones distintas en los casos de estudio, que son:

- La conservación de una parte importante de la mezquita original. El mejor ejemplo de mezquita urbana es, sin duda, la mezquita-catedral de Córdoba.
- Iglesias que conservan elementos significativos de su pasado musulmán, aunque partes importantes del edificio original se hayan perdido. La catedral de Sevilla, responde claramente a esta situación.
- La demolición de la mezquita y su sustitución por una iglesia nueva, como es el caso de la parroquia de San Pedro de Sevilla.

78 ACS, C. 4, n. 34/1, S. A. 1-7-71.

79 Un análisis detallado de la dotación de la iglesia de Sevilla por Alfonso X en Isabel Montes Romero-Camacho (2000). *La restauración de la iglesia de Sevilla. Op. Cit.*, pp. 161-179.

80 Manuel Nieto Cumplido (1979). *Corpus Mediaevale Cordubense, I: 1106-1255. Op. Cit.*, nn. 434, 439, 458, 459, 460, 509, 617, 619. Véase también Iluminado Sanz Sancho (1989). *La iglesia y el obispado de Córdoba en la Baja Edad Media (1236-1426)*. Madrid: Universidad Complutense.

81 Como demuestra de forma detallada Heather Ecker (2003). «The Great Mosque of Cordoba in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries». *Op. Cit.*, pp. 117-141.

El impacto de la cristianización fue especialmente notable en el oratorio y en el patio de la nueva iglesia, mientras que el alminar conservó en gran medida su aspecto original hasta cierta altura, añadiéndose en la parte más alta un campanario.

### *EL ORATORIO Y EL PATIO*

La decoración del templo consagrado consiste en la decoración con pinturas murales, en tabla, a lo que hay que añadir yeserías o incluso madera. Son muy escasos los restos de pintura mural gótica que prevalecen en ambas catedrales. En la catedral de Córdoba se conserva el altar de San Juan Bautista y de la Encarnación y una pintura anónima datada hacia 1390.<sup>82</sup> Con respecto a la catedral de Sevilla, a través del denominado *Libro blanco*, terminado en 1411, sabemos de la existencia de «[...] numerosas representaciones pictóricas que engalanaban los pilares, muros y altares del edificio». De todas ellas la única que se conserva es la Virgen de la Antigua.<sup>83</sup>

Imagen 4. Altar conservado de San Juan Bautista y de la Encarnación en la catedral de Córdoba.



Fuente: pintura anónima datada hacia 1390 (Foto de R. Loano, 2016).

82 Manuel Nieto Cumplido (1998). *La catedral de Córdoba. Op. Cit.*, p. 489.

83 José María Medianero Hernández (1983). «Las pinturas de la antigua mezquita-catedral hispalense. Análisis cultural e iconográfico de unas obras desaparecidas», *Archivo Hispalense*, 205, pp. 173-186.

Un cambio constructivo trascendental para cristianizar el oratorio consistía en el añadido de un ábside en el lado oriental. Buenos ejemplos son: Santa María de la Granada (Niebla), la iglesia de Santa María (Puerto de Santa María, Cádiz), la ermita de la Concepción (Almonaster la Real, Huelva), la ermita de Nuestra Señora del Águila (Alcalá de Guadaira, Sevilla) o la catedral de Sevilla, con la construcción de la Capilla real. Estos nuevos ábsides parece que comenzaron a construirse en el siglo XIV y continúan en Época Moderna. El paso siguiente era transformar la sala hipóstila de la mezquita en un templo de planta basilical de tres o más naves; esta intervención se observa con claridad en el caso de Sta. María de la Granada en Niebla, donde en el muro meridional todavía queda la huella de los apoyos de las arquerías de la mezquita. No siempre se produjo este paso y como evidencia de ello tenemos la ermita de la Concepción de Almonaster la Real, que conserva completa la sala hipóstila de oratorio musulmán.<sup>84</sup>

Otro cambio es la compartimentación de las naves extremas. Las naves extremas de las antiguas mezquitas mayores quedaron convertidas en capillas privadas de familias poderosas, con la función de capillas funerarias. La catedral de Córdoba conserva muchas de estas capillas, aunque solo en algunas de ellas prevalecen elementos de época medieval.<sup>85</sup> Especialmente interesantes son los azulejos heráldicos que señalan las tumbas de algunos miembros de eminentes familias, de los que conservamos ejemplares *in situ* en Córdoba.



Imagen 5. Azulejos heráldicos en Córdoba.

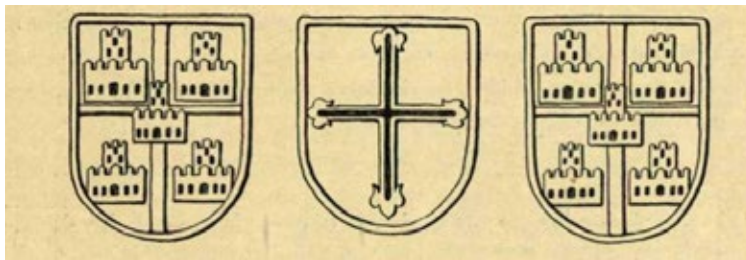
Fuente: Foto de R. Lozano, 2016.

84 Magdalena Valor Piechotta e Isabel Montes Romero-Camacho (1997). *De mezquitas a iglesias: el caso de Sevilla (España)*. *Op. Cit.*, pp. 143-145.

85 Manuel Nieto Cumplido (1998). *La catedral de Córdoba*. *Op. Cit.*, pp. 450 y ss.

También en los *riwaq* o galerías del patio se fundaron capillas que pertenecieron a familias notables. Un buen ejemplo lo encontramos en el Patio de los naranjos de la catedral de Sevilla, cuyas crujías interiores fueron compartimentadas en capillas en fecha temprana. Así, en la nave del Lagarto se hallaron en 1888 tres azulejos en relieve pertenecientes a las armas del infante don Enrique, hermano de Alfonso X,<sup>86</sup> al igual que en otras parroquias –originalmente mezquitas– como el caso de Santa Marina o San Andrés. Eran azulejos en relieve que señalaban la localización de las tumbas en los pavimentos de las nuevas iglesias.<sup>87</sup>

Imagen 6. Azulejos heráldicos en el Patio de los Naranjos.



Fuente: G. J. Osma (1902), *Azulejos sevillanos del siglo XIII: papeletas de un catálogo de azulejos españoles de los siglos XIII al XVIII*. Madrid: Fortanet, p. 21.

## EL ALMINAR

La conversión del alminar en torre campanario es una adaptación que se produjo a lo largo del tiempo. Algunos alminares, y en especial el de la mezquita mayor de Sevilla, provocaron una enorme admiración al rey Fernando III y su séquito. Esta admiración fue la que propició la conservación de este y otros muchos alminares, que en el caso de las mezquitas mayores de Córdoba y Sevilla se convirtieron desde el primer momento en el símbolo de sus cabildos catedralicios y, gracias a ello, los encontramos representados en sellos, relieves de piedra, sillerías de coro, pinturas, etc., de tal manera que podemos reconstruir su evolución y transformación de una forma bastante aproximada. Por ejemplo, el proceso de cristianización del alminar almohade de Sevilla no se inició hasta que el terremoto de 1356

86 Guillermo Joaquín de Osma y Scull (1902). *Azulejos sevillanos del siglo XIII: papeletas de un catálogo de azulejos españoles de los siglos XIII al XVIII*. Madrid: Fortanet, pp. 18-29. Balbina Martínez Caviro (2009). Panel de azulejos sevillanos en relieve con las armas del infante Don Enrique (+1303). Hermano de Alfonso X, en VV.AA. *Alfonso X el Sabio. Sala San Esteban/Murcia (catálogo de exposición)*. Murcia, p. 145.

87 Alfonso Pleguezuelo Hernández (1997). Lozas y azulejos de Sevilla (1248-1841), en VV.AA. *Summa Artis: historia general del arte*, vol. 42, p. 347.

hizo caer el yamur, quedando la torre desmochada hasta que en 1440 se colocó un reloj de campana y comenzaron a añadirse una serie de campanas que hasta entonces habían estado diseminadas por los techos de la catedral, ya que en este edificio se encontraba la sede del arzobispo, la capilla real y la parroquia de la collación de Santa María, teniendo cada una de ellas sus propias campanas y toques. La falta de estética de estos añadidos hizo que desde el cabildo se promoviera la obra de un nuevo campanario, construido a partir de 1560.<sup>88</sup> Distinto es el caso de la mezquita de Ibn Adabbas, antigua mezquita mayor fundada durante el emirato omeya, donde se conserva el alminar omeya, un primer campanario gótico que podría fecharse en el siglo XIII, más el campanario superior que es barroco, al igual que la iglesia.<sup>89</sup> Algunos de estos alminares primitivos ni siquiera parecen tener añadidos cristianos, como es el caso de la capilla de Santa María en el Alcázar de Jerez de la Frontera (Cádiz) o el alminar de Cuatrovitas (Bollullos de la Mitación, Sevilla), aunque en ambos ejemplos puede que restauraciones contemporáneas hayan eliminado cualquier espadaña que se hubiera añadido como consecuencia de su cristianización. También encontramos casos en los que o bien el alminar está forrado de obra más tardía, como es el caso del de la mezquita mayor de Córdoba, u otros que han sido reconstruidos mucho después, como el de la ermita de Nuestra Señora de la Concepción (Almonaster la Real, Huelva).



Imagen 7. Las giraldas de Alejandro Guichot.

Fuente: [www.wikimedia.org](http://www.wikimedia.org).

88 Magdalena Valor Piechotta (1998). La torre de la catedral de Sevilla entre 1248 y 1560, en *Teodoro Falcón Márquez (ed.). VIII centenario de la Giralda (1198-1998)*. Córdoba: Cajatur-Universidad de Sevilla, pp. 59-82.

89 Magdalena Valor Piechotta (1993). «La mezquita de Ibn Adabbas de Sevilla. Estado de la cuestión», *Estudios de Historia y Arqueología Medievales*, IX, pp. 306-307.

## CONCLUSIONES

La restauración de las sedes eclesiásticas y la cristianización de los espacios culturales musulmanes convertidos en iglesias es un hecho capital en la implantación de la nueva civilización y cultura cristianas en los antiguos territorios de al-Ándalus. El ritual establecido a partir del 1086 ya estaba totalmente maduro cuando, 150 años después, se inició la conquista del valle del Guadalquivir con la toma de Córdoba en 1236. En efecto, el proceso de adopción y adaptación de las mezquitas en iglesias obedece a un mismo ritual que hemos tratado más arriba, en las llamadas «acciones inmediatas e imperativas», cuya duración en el tiempo podía ser desde unas horas a unos días en los casos de plazas tomadas por conquista. Este proceso de cristianización de los edificios que continuó a lo largo del tiempo, definido en este artículo como «acciones posteriores y discrecionales», estuvo jalonado por numerosas actuaciones, que tuvieron una gran intensidad en los siglos XIV y XV y que se han venido prolongando sin solución de continuidad hasta la actualidad.

La evaluación de la intensidad de este proceso de cristianización es una tarea que todavía está por hacer de forma sistemática. Los grandes santuarios como las catedrales de Córdoba o Sevilla cuentan con suficientes publicaciones al respecto, siendo especialmente destacable el caso sevillano, como puede verse en la bibliografía de este trabajo. En estos casos, la documentación de archivo y las fuentes narrativas permiten una aproximación suficiente, información que complementada con las investigaciones arquitectónicas, artísticas y arqueológicas pueden permitirnos reconstruir casi exhaustivamente el proceso de transformación. Distinto es el caso de otros templos menores, como parroquias, ermitas o capillas de los que no necesariamente se encuentra información en las fuentes escritas y donde solo el estudio de las evidencias materiales permite la reconstrucción del cambio. A lo largo de este trabajo podemos percibir la complejidad de esta investigación, donde a la par del estudio histórico hay que indagar en la arquitectura del edificio y en los elementos artísticos inmuebles y muebles, abordando también el análisis de todas estas evidencias con metodología arqueológica. Algunas cuestiones importantes a revisar en futuras investigaciones son la implantación del estilo mudéjar (procedente de la tradición local, bien por influencia toledana o granadina) y la introducción del estilo gótico, principalmente vinculado a proyectos relacionados con la familia real castellana.

Quizá este trabajo pueda servir como guía a futuros estudios, apuntando los distintos temas y aspectos que deben tratarse para lograr una visión sobre la intensidad, características y preservación del patrimonio religioso mueble e inmueble, aportado por los conquistadores castellanos del siglo XIII en el valle del Guadalquivir. Nos referimos a la creación de las sedes episcopales y la dotación de su patrimonio, así como a la adaptación de las mezquitas consideradas como más apropiadas para su transformación en iglesias, hechos que sin duda perviven, al menos parcialmente, en muchos casos en nuestros días.



## BIOGRAFÍA DE LAS AUTORAS

Isabel Montes Romero-Camacho es catedrática de Historia Medieval de la Universidad de Sevilla. Entre sus principales líneas de investigación, relacionadas con el tema del presente artículo, hay que destacar las dedicadas a la Reconquista y sus principales consecuencias, como la repoblación y la restauración eclesiástica, la historia de la iglesia de Sevilla (siglos XIII-XV) y la historia de las minorías étnico-religiosas (judíos y mudéjares).

Magdalena Valor Piechotta es profesora titular de universidad jubilada, ahora asistente honoraria del departamento de Historia medieval y Ciencias y técnicas historiográficas de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Sus investigaciones sobre arqueología medieval se han centrado especialmente en los siglos XII y XIII, en Andalucía occidental, y en temáticas varias como la castelología, el urbanismo y la transición del mundo andalusí –almohade– al cristiano.

## RESUMEN

La conquista castellana del valle del Guadalquivir en el siglo XIII significó la cristianización de un territorio musulmán. Uno de los cambios más visibles fue el de la transformación de mezquitas en iglesias, así como la implantación de la Iglesia en el territorio conquistado. Este artículo analiza este proceso tomando como ejemplo casos bien documentados como las catedrales de Córdoba y Sevilla, así como otras iglesias de Andalucía occidental.

## ABSTRACT

The conquered Guadalquivir valley in the 13<sup>th</sup> century by Castile signified the Christianisation of a Muslim territory. One of the most visible changes was the conversion of mosques into churches, as well as the implementation of the Church as a religious organization at territorial level. This article analyses this process taken account of well-known cases as the Cordoba and Seville cathedrals among other churches in west Andalusia.



# TRACING PROBLEMS OF SPANISH ART AND ARCHITECTURAL HISTORIES ON MUDEJAR<sup>1</sup>

Meltem Özkan Altınöz

## INTRODUCTION

The borders of teaching and writing in architectural history continue to shift in parallel with the emergence of new methods. As architectural historian Sibel Bozdoğan has noted, post-colonial theory and post-colonial criticism, for instance, have developed a great impact on this process in recent years.<sup>2</sup> However, not all institutions or authors are willing to follow this process but rather prefer to maintain their own well-established methods, which are often based on canonised works in relation to certain national, regional, and religious agendas. Approaches categorising and canonising some works and art periods while at the same time dismantling others therefore remains one of the main problems of the field of art and architectural history. Writing problems in the area of architectural history stemming from this situation can best be analysed by examining survey books, a genre of general textbooks on art and architectural history –often of a certain geographical region– that aspire to representing its development from the earliest beginnings to the present days. As reference works, such textbooks seemingly define the peripheries of the respective field of art and architectural history. Since they introduce different approaches to the field, they at the same time provoke and accelerate discussions on the problems of historiography. As architectural historian and theorist Panayiota Pyla points out, these textbooks therefore lay out the margins of what history is and what it is not.<sup>3</sup> Accordingly, the study of survey books dedicated to

1 I would like to thank the Scientific Research Committee (BAP) of Karabük University for their support of my travel expenses, and the conference organisation committee for providing accommodation facilities.

2 Sibel Bozdoğan (1999). «Architectural history in professional education: reflections on postcolonial challenges to the modern survey», *Journal of architectural education*, 52/4, pp. 207-215.

3 Panayiota Pyla (1999). «Historicizing pedagogy: a critique of Kostof's. A history of architecture», *Journal of*

Spanish art and architectural history can help decipher multiple layers of historic narratives of Mudéjar in Spanish scholarship and related historiographical writing problems.

Mudéjar architecture emerged between the 11<sup>th</sup> century and 17<sup>th</sup> century on the Iberian Peninsula as a common architectural language of Muslims, Christians and Jews, who were repeatedly forced to acculturate to changing cultural, religious and political environments.<sup>4</sup> The earliest beginnings of Mudéjar architecture relate to the Islamic presence on the peninsula that lasted from 711 to 1492. It is furthermore linked to the historic process of the gradual (re-) conquest of areas formerly under the control of Islamic rulers by Christian kingdoms. Thus, Mudéjar architecture came into being in areas with a Muslim population dominated by Christians and developed as a blend of Islamic and Christian art forms. The re-conquest and related processes of re-population in the conquered regions overlapped with the Christian rulers' admiration of Islamic art forms. In this context art historians normally point out that the admiration was so intense that it resulted in the creation of Mudéjar art. However, there are some noteworthy dissimilarities, since the various appropriation modes of Islamic forms by Muslims, Christians and Jews differ not only in relation to their religions but also in relation to specific regional cultures or the tastes of certain patrons.<sup>5</sup> Mudéjar architecture therefore consists of a spectrum of hybridisations, whose variations have been the subject of many debates, due to which Mudéjar has become a concept with blurred borders.

Even though the term Mudéjar originally referred to those Muslims living under Christian rule, if used as a label for art and architecture, it is not limited to this group alone, since its aesthetics were shared by individuals of all three religious groups living within territories under Christian rule. In this regard, it therefore becomes apparent that while the term has ethnic and social roots, historians of art and architecture usually understand it as an artistic period or style without taking into account its ethnic connotations.<sup>6</sup> Furthermore, most works dedicated to defining the origins and essence of Mudéjar art and architecture are written by Spanish scholars. Whereas some early scholars on the topic did indeed explain the origins of Mudéjar by referring to its Islamic roots, many others emphasise its Christian aspects. However, later researchers altered earlier classifications and instead concentrated on geographical aspects to explain cultural varieties. The majority of these debates in the field of art and architectural history are based on a concept of Mudéjar as a hybrid structure. Of the mostly Spanish scholars, many attribute this art to a kind of eclecticism only. Some, however, nonetheless recognise and acknowledge its genuine artistic quality. To consider Mudéjar an artistic manifestation in its own right

*architectural education*, 52/4, pp. 216-225.

4 M. Barrucand and A. Bednorz (1992). *Moorish architecture in Andalusia*. Cologne: Taschen, p. 15.

5 L. P. Harvey (1990). *Islamic Spain 1250 to 1500*. Chicago and London: The University of Chicago Press, p. ix.

6 Gonzalo Borrás Gualis (2005). Introducción, in *Gonzalo Borrás Gualis. El arte mudéjar*. Zaragoza: Ibercaja, p. 16.

was first proposed by scholars of the 19<sup>th</sup> century. In this view, Mudéjar architecture is usually understood as a term for various blends of Christian and Islamic vocabularies. Later on, the terms «coexistence» and «convivencia» would emerge in this area as well. This terminology was intended to express the togetherness of the three religions on the Peninsula and the assumption that a kind of «cultural symbiosis» between them had once existed. This concept also supported a national narration of *convivencia* welcomed by the government as a selling point to increase tourism, since this was one of Spain's most important sources of income at the time.

Even though already in 1975,<sup>7</sup> that is, shortly after the death of fascist leader Francisco Franco (r. 1936-1975), a series of symposia on «mudejarismo» took place, it was not before the 1990s that innovative terms and concepts would be introduced to the debate.<sup>8</sup> However, even today approaches informed by ethnogenesis are still dominating most studies on Mudéjar. One reason might be the lack of sufficient interdisciplinary studies in the field. Approaches connecting cultural theories and methods from the area of material culture are not well-established yet. Another reason relates to the well-known East-West antagonism and some common prejudices on both sides as the result of determinant positions within the cultural studies. Given these epistemic obstacles, it is the more necessary to review earlier works on the architectural history of Mudéjar. Such evaluations will help identify analytical obscurities associated with Mudéjar and clarify the conceptual and terminological tools applied by historians. Tracing the concept of Mudéjar used in Spanish survey books will help identify the limitations of art and architectural historiography on Mudéjar. One remarkable finding is that Spanish scholars tend to occasionally misplace Mudéjar in their historical chronologies and apply different narratives to account for its existence.

#### ANALYSIS OF SURVEY BOOKS ON MUDÉJAR ART AND ARCHITECTURE

The relationship between history and subjectivity is one of the major challenges of historical research. In his work «Historiography in the 20<sup>th</sup> century: from scientific objectivity to the postmodern challenge», German historiographer Georg G. Iggers discusses this problem extensively. According to him, history is much more similar to literature than science, since history can be interpreted in many ways.<sup>9</sup> Correspondingly, survey books of art and architectural history reflect the subjective conditions of their authors, whose cultural identities conversely shape the histories they tell. Since survey books tend to discuss subjects in a general manner, they have become indispensable reference works for

7 VV.AA. (1981). *Actas del I Simposio internacional de mudejarismo*. Teruel, 15-17 septiembre 1975. Teruel-Madrid: CSIC.

8 Jerrilynn Dodds, Daniel Walker (1992). Introduction, in *Jerrilynn D. Dodds (ed.). Al-Ándalus: the art of Islamic Spain*. New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. XIX-XXII.

9 Georg G. Iggers (1997). *Historiography in the 20th century: from scientific objectivity to the postmodern challenge*. Hanover and London: Wesleyan University Press, p. 9.

mapping history. They can inform us about how thematic borders in historiographies are constructed,<sup>10</sup> since in their writings authors make selections of what they find relevant and what not. They therefore confront readers with historical constructions, not with a historical «truths» in the strict sense.

As general books on art and architectural history, survey books hence are confronted with problems of (ethnic or national) identity. With regard to the special situation of Spain, this problem is related to nationalist notions of Hispanidad, which had a peak in the Romantic period, but whose roots go back to the 18<sup>th</sup> century, when the French Revolution had turned nationalism into a successful political movement. However, regarding the special case of Spain, the 19<sup>th</sup> century was also the time when it saw the loss of its last oversea colonies. Together with the nationalist ideology of the 19<sup>th</sup> century, this resulted in an intensified search for Spain's national identity, albeit later than in other European countries. One event that clearly demonstrates this quest is the 1893 competition at the San Fernando Academy of Fine Arts in Madrid, Spain's most important art institution. It released a call for artists to find truthful depictions of the essence of Hispanidad. This revealed to be a difficult task: even though the first competition had already taken place in 1873, the first prize was not awarded to any competitor before 1893. In the further course of the nation-building process based on «Hispanidad», whose influence was still strong during the 20<sup>th</sup> century, it was argued that the national identity should strongly rely on linguistic and religious aspects as well.<sup>11</sup>

Ideas of «Hispanidad», of course, also had a heavy impact on how the history of Spanish art and architecture was portrayed in survey books of this period. They therefore contain important clues regarding how such historic narratives were constructed. One of the earliest works of concern is the *Historia del arte hispánico*, published in two volumes in 1931 and 1934 by Juan de Contreras (marqués de Lozoya).<sup>12</sup> The book aims at providing readers with general information on Spanish art and architecture. The terminologies used in this book reveal the underlying ideological intention of strengthening the nationalist notion of «Hispanidad». Juan de Contreras refers to Mudéjar architecture in the final two chapters of his second volume (chapters XIII-XIV) after topics related to 13<sup>th</sup>- and 14<sup>th</sup>-century sculpture and painting. This way the book employs a narrative of Spanish history that portrays its development as a continuous process, against which Mudéjar appears

10 Panayiota Pyla (1999). «Historicizing Pedagogy: A Critique of Kostof's. A History of Architecture», *Journal of architectural education*, 52/4, pp. 216-225.

11 Oscar E. Vázquez (1997). «Defining Hispanidad: allegories, genealogies and cultural politics in the Madrid Academy's competition of 1893», *Art History*, 20/1, pp. 100, 120; Inman Fox (2000). Spain as Castile: nationalism and National identity, in *David Gies (ed.), Modern Spanish culture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 21-36; Barbara Fuchs (2007). «1492 and the cleaving of Hispanism», *Journal of Medieval and early Modern studies*, 37/3, pp. 493-510; Derek Flitter (2006). *Spanish Romanticism and the uses of history ideology and the historical imagination*. London: MHRA/Maney.

12 Juan de Contreras (1934). *Historia del arte hispánico*. Barcelona: Salvat, p. 43.

as something distinct and standing outside. This interpretation creates an anachronism. Accordingly, Contreras values Mudéjar mostly because of its ornamental characteristics, but otherwise seems to follow a generally pejorative attitude.

One of the most extensive series ever written on Spanish art history is *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*. Comprising of 22 volumes, it was published in 1948,<sup>13</sup> with each chapter richly illustrated. The analysis of the work shows that its conception is deeply rooted in terminology from the Romantic period, when terms such as Mozarabic, Muslim, and Mudéjar emerged in the area of art history for the first time. This book series does not subsume Mudéjar under any western style, but discusses it as a detached phenomenon. The fourth volume, *Arte almohade, arte nazarí y arte mudéjar*, was written by Leopoldo Torres Balbás, a well-known restorer of the Alhambra palace. Even though «Hispanidad» was a key concept for the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century, this book tried to do justice to the multifaceted nature of Spain's past. In this regard, Muslim Spain was not excluded anymore but became an essential part for assessments of Spain's history. Therefore, the volume represents one of the first examples of a comprehensive study of Muslim and Mudéjar architecture on the Iberian Peninsula. Torres Balbás gives very detailed observations on Almohad art, Nasrid art, and Mudéjar art, and extensively touches on architecture, decoration and artisanal works. However, even Torres Balbás could not fully detach himself from the deficiencies of contemporary writings on Mudéjar. He also mainly focuses on ornamental characteristics. Moreover, «arte almohada», «arte nazarí», and «arte mudéjar» are discussed in separate chapters, without taking into account stylistic differences to other, especially earlier periods, such as the styles of the Emirate, the Caliphate or the *taifas*.

One of the most striking textbooks was published by J. A. Gaya Nuño in 1963.<sup>14</sup> In *Historia del arte español* the author asserts that he wanted to write «una historia para todos», a history for all. Accordingly, he further on explains that the book intends to address all those who want to know more about the Spanish past through the history of its art. His understanding of history, though, is constructivist: history is *made* by writing history. This general attitude can already be inferred from another sentence of the prologue, when he writes that he wants to «hacer una historia del arte español para todos; aquí nuestro propósito», to make a history of Spanish Aart for all; that is our intention. This «making-of» of history starts with the pre-Hispanic period. The significance of this starting point is highlighted by the key visual on the front cover showing the famous *Dama de Elche*, a sculpture from one of the earliest periods of Spanish history. Besides, Islamic art in Spain is sometimes referred to as «morisco», Moorish, a term with pejorative connotations.

13 Leopoldo Torres Balbás (1948). *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, vol. 4. Madrid: Plus Ultra.

14 Juan Antonio Gaya Nuño (1963). *Historia del arte español*. Madrid: Plus Ultra.

Fernando Chueca Goitia, whose wide range of publications covers many aspects of the history of Spanish architecture, is one of the most prominent researchers in the field. He was an important restorer and architect of the 20<sup>th</sup> century; his studies on Aragón include a variety of examples of Mudéjar. His comprehensive work on Spanish architectural history, the *Historia de la arquitectura española: Edad Antigua y Edad Media*, was published in 1965.<sup>15</sup> Chueca Goitia includes Mudéjar only with the intention of semi-stylistic designations. The reason lies in the author's peculiar concept of Mudéjar, to which he only attributes what he considers unusual and exceptional. In his book, two chapters are reserved for Mudéjar, with the first one dealing with social and historical aspects, which the author complements with some regional studies, whereas the second chapter discusses civic and military architecture only.

*Historia del arte hispánico*, the next work of concern, was published in several volumes. Volume II, written by Joaquín Yarza Luaces, a specialist on Medieval art, touches on Mudéjar architecture.<sup>16</sup> The book was published in 1980 and starts off with the crisis of Antiquity and the beginnings of Islam on the Iberian Peninsula. The second chapter talks about the conquest of the Islamic territories by the Christian kingdoms, for which the author applies the term «re-conquest». The following part is dedicated to the, as it says, «Gothic period», wherein examples of Mudéjar architecture are studied. By arranging his material in this order, Yarza backs the idea that Mudéjar architecture should be judged as a subdivision of the Gothic period. Furthermore, the main title of the book, *Historia del arte hispánico*, already gives a clue as to its underlying historic narrative, for «hispánico» is derived from the Latin term Hispania, Spain's name in the Roman era. All other chapter headings refer to western styles and cultures only; aspects of Islamic art can only be found among the discussions of western styles.

Another remarkable survey book on the history of Spanish architecture certainly is the *Historia de la arquitectura española* from 1985. With its altogether seven volumes, this extensive work had a great impact on the research area, which resulted in a multitude of related scholarly papers and essays. Although the book dedicates a proper chapter to Mudéjar architecture, it is interesting to note that it appears after «arquitectura románica» and «arquitectura gótica». In addition, the Muslim art of Spain, which here is called «arquitectura hispanomusulmana», is placed after the chapter on Mudéjar. Therefore, one of the greatest weaknesses of the book is its chronology, since Islamic Iberian architecture did occur before Mudéjar architecture; the organisation of content therefore once more represents an anachronism. The presupposed concept insinuates that the period of Islamic art cut through an uninterrupted transitional line of Spanish art history ranging from Romanic to Gothic art. To guarantee that this idea of a linear historical development

15 Fernando Chueca Goitia (1965). *Historia de la arquitectura Española: Edad Antigua y Edad Media*. Madrid: Dossat.

16 Joaquín Yarza Luaces (1980). *Historia del arte hispánico. Volumen II: la Edad Media*. Madrid: Alhambra.



remains without any interruptions, passages on Islamic Iberian architecture were inserted after the chapter on Mudéjar.

In his *Arte y arquitectura en España*, author Joaquín Yarza, on the other hand, limited his scope to the 6<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries only.<sup>17</sup> His work, published in 1981, does not miss the problems of the concept Mudéjar, but follows a completely different, more radical approach. In his point of view, the real problem of the concept is not so much the existence of the «mudéjares» as a social group or the artworks produced by them, but whether Mudéjar should be considered a style at all. According to him, aspects of geographical diversity and distinct chronologies alone are not sufficient for legitimising Mudéjar as a stylistic category. The concept's vague character lets the author refrain from any attempt to define Mudéjar as a style:

It is clear that Mudéjar does not qualify as a style. Maybe the designation of a «Mudéjar attitude» with an «invariant» or «constantly artistic character» is more suitable, indicating the presence of the Muslim masters in the medieval Hispanic [!] arts, [therefore carrying] the burden of constructive, decorative, structural traditions rooted in the past or invigorated by contacts with the still independent Nasrid communities.<sup>18</sup>

J. J. Martín González's *Historia del arte* from 1982 aims at creating a generalised reading of Spanish art history. Martín González therefore divides his chapters in line with geographical and chronological aspects.<sup>19</sup> Yet even though he aspires to produce a book on art history in general, he follows an unclear methodology. His classification of stylistic periods is oriented towards medial genres such as architecture, sculpture or painting. He also focuses on geographical centres and their artworks, which he addresses in respective chapters. Once again, the main problem here is chronology, as Mudéjar is placed before Romanic and Gothic art. Not unlike other books discussed so far, the author shows a tendency to claim an unbroken historic chain ranging from Romanic to Gothic period. In his chapter on Mudéjar, the author therefore assumes the existence of Romanic Mudéjar and Gothic Mudéjar, thereby subordinating Mudéjar to western styles.<sup>20</sup>

*Historia del arte español* was published by A. Calvo Castellón as part of the series *Temas de cultura española* in 1987. It targets readers unfamiliar with the topic, an intention

17 Joaquín Yarza Luaces (1981). *Arte y arquitectura en España, 500-1250*. Madrid: Cátedra.

18 *Ídem*, p. 312: «Resulta evidente que lo mudéjar en arte no puede calificarse de estilo. Vale tal vez la calificación de “actitud mudéjar” con carácter de “invariante” o de constante artística, indicando con ello la presencia en el arte medieval hispano de los alarifes musulmanes, con la carga de tradiciones constructivas, decorativas, de estructura, anclados en el pasado o vivificados por el contacto con las comunidades aún independientes nazaríes».

19 J. J. Martín González (1982). *Historia del Arte*. Madrid: Gredos, p. 7.

20 *Ídem*, p. 411.

confirmed in the prologue.<sup>21</sup> The content arrangement does include Mudéjar art, but the author places Mudéjar architecture right after Nasrid art, so that both precede the chapters on the pre-Romanic, Asturian, Mozarabic, Romanic and Gothic periods. The main problem of the book, again, is the construction of an anachronism. A further problem is that this arrangement insinuates that these styles did not entertain any relations to each other. It is, however, well-known that Mudéjar did in fact overlap with the Romanic and Gothic styles and occurred in parallel to them.

*Historia del arte* was published in 1995. A peculiarity of this book is that the authors, José María de Azcárate Ristori and Juan Antonio Ramírez, discuss Byzantine and Islamic art in the same chapter. They do not address their reasons explicitly, but it can be assumed that they did this because both styles originated in the East and show some stylistic similarities. Here Gothic and Mudéjar art are portrayed as a unit. Accordingly, the relevant book chapter is entitled «El gótico mudéjar», with Romanic Mudéjar and Gothic Mudéjar being analysed in separate subchapters. Therefore, Mudéjar does not appear in the previous chapter on Romanic art. Moreover, the authors reduce its artistic quality to its material values, as they hold that in Mudéjar only cheap materials were used and that the richness of its ornamentation was the result of ceramic applications.<sup>22</sup> However, recent publications argue that brick stones were in fact not as cheap a building material as was imagined later but quite difficult to obtain.

*Historia del arte español*, published in 1996, was written by two authors, Jesús Espino Nuño and Miguel Morán. It also contributes to the anachronistic trend of other Spanish scholars observed so far.<sup>23</sup> Though it does not give Mudéjar an own chapter in the summary, the term does appear in an introductory glossary. Mentioning works of the 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> century in a chapter on the 15<sup>th</sup> century, the authors generate an anachronism. The subchapter «La España musulmana» touches on the period of Islamic domination on the Peninsula and was inserted after passages discussing the Romantic and Gothic periods. Thus, once more, the Muslim history of the Iberian Peninsula is excluded from the idea of a linear historical development.

The *Art and architecture of Spain*, published in 1998, is a translation by Dominic Currin of Xavier Barral i Altet's *Historia del arte de España*.<sup>24</sup> The book does not mention the term Mudéjar at all. There is a separate chapter on Islamic art, though, that covers the whole Islamic period from 711 to 1492. It appears after chapters on the pre-Romanesque, Romanesque and Gothic periods. The main intention of omitting any mention of Mudéjar

21 A. Calvo Castellón (1987). *Historia del arte español*. Madrid: Edi-6.

22 Jose María de Azcárate Ristori, Alfonso Emilio Pérez Sánchez and Juan Antonio Ramírez (1995). *Historia del arte*. Madrid: Anaya, p. 198.

23 Jesús Espino Nuño and Miguel Morán (1996). *Historia del arte español*. Granada: Sgel.

24 Xavier Barral i Altet (1998). *Art and architecture of Spain*. Boston, New York, Toronto, London: Little Brown & Company.

seems to be that the author considered it a problematic term he wanted to avoid altogether. This, however, does not prevent him from falling into the same «trap of anachronism» observed in other works, since Barral i Altet's underlying narrative is centred on ideas of Hispanidad and therefore stresses the notion of an unbroken continuity from Romanesque to Gothic independent from Islamic influences.

*Manual de arte español* from 2003 is a collaborative work edited by Ángela Gutiérrez and Ramiro Domínguez.<sup>25</sup> Each chapter is written by different experts. Already at a first glance, it becomes apparent that the chapter on Islamic art is treated differently than other chapters. Of course, the publication method and editing process are responsible for this to a certain degree, since each chapter was written by a different scholar with a specialisation usually limited to a certain period, so that the chapters show little to no tendencies of cross-chronology analyses. It is nonetheless noteworthy that the section on Islamic art was arranged in line with dynasties. This way, the perspective on Mudéjar as a hybridisation of Christian and Islamic art forms is downplayed. Once more, Spanish art history is staged as a chronology immune to Islamic influences.

*Arte español para extranjeros* was first released in 2004, with a fifth edition published in 2012.<sup>26</sup> Ever since, it has become one of the most popular art history books in Spain. As the title suggests, the target group of this work are foreigners. Mudéjar art is addressed in a separate section. The authors regard Mudéjar as an own period and discuss it after Romanic and Gothic architecture. Therefore, terms such as Gothic Mudéjar or Romanic Mudéjar are not applied. The problem of anachronism remains, though, for Mudéjar art is placed after Romanic and Gothic art. As the book aims at appealing to foreigners, the authors seemingly wanted to stress the «exotic» quality of Mudéjar.

Due to its distinct method, *Architecture of Spain* by Alejandro Lapunzina from 2015 belongs to the most striking textbooks examined for this study.<sup>27</sup> Designed as a reference book on the national architecture of Spain, it enlists the most famous buildings. However, it was not drafted as a comprehensive scholarly work. Instead of aligning the entries historically, they are organised in an alphabetical order. It is difficult to extract any detailed information from the short introductions to each entry. The alphabetical order, which of course perfectly suits the purpose of a reference work, makes it difficult to follow the chronologies of developments or the historical debate in general. Mudéjar is very underrepresented here; only two reference works are given, such as the former synagogue Santa María Blanca in Toledo and the cathedral of Teruel.

25 Ángela Gutiérrez and Ramiro Domínguez (2003). *Manual de arte español*. Madrid: Museo del Prado.

26 Ricardo Abrantes, Araceli Fernández and Santiago Manzarbeitia (2004). *Arte español para extranjeros*. Madrid: Nerea.

27 Alejandro Lapunzina (2005). *Architecture of Spain*. Westport: Greenwood.

## CONCLUSION

This study was based on the assumption that survey books on architectural and art history are significant sources for identifying writing problems in these disciplines. Moreover, a close examination of the texts reveals how authors construct conceptual borders of styles and periods, that is to say, how they «make» history, often in correspondence with underlying historical (meta) narratives. With regard to the special historical situation of Spain, the concept of Mudéjar, as it is presented in survey books, seems controversial; there is only little agreement as to its origins, definitions or limitations. The goal of the applied research method was to show how and where Mudéjar architecture is usually located within narratives of the history of Spanish art and architecture. Special attention was therefore paid to the specific organisation of contents. What can be inferred on the basis of the examined works is that a large number of textbooks does not even cover Mudéjar architecture as a proper subject. Books that do discuss it, however, usually produce anachronisms caused by how authors position Mudéjar within the chronologies of Spanish or Christian art. Consequently, Mudéjar is often described as a hybrid form, with the danger of overlooking stylistic specifics.

It is important to stress that the historiographical works analysed in this paper were restricted to works dedicated to a general art or architectural history of Spain. In this regard, this article focused on how Spanish scholars portray Mudéjar and what underlying concepts they follow. One of the major findings was that the historical reality of Mudéjar and its historiographical representations do not match up, at least not in the survey books examined. «Hispanidad» or «convivencia» are modern concepts; to use them for cultural phenomena of medieval Spain is nothing else but a modernist projection. The terms do not fit the contemporary perception of ethnical identities. In spite of this objection, it nevertheless seems that modern nationalist concepts of «Hispanidad» still have a major say in the writings on art and architectural history by Spanish scholars.

## BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Meltem Özkan Altınöz is an associate professor at Karabük University, Turkey. She received her bachelor degree from the department of Art history at Ankara University, Turkey, in 2001, and her master degree from the Architectural history program at the Middle East technical university in Ankara, Turkey, in 2006. She obtained her PhD in 2013 with a doctoral thesis on *Idiosyncratic narratives: Mudéjar architecture and its historiography in Spain*. In 2014 and 2015 she was a post-doctoral researcher at the University of Maryland, College Park, where she worked on the difficulties of industrial heritage preservation and its effects on built environments. She has published extensively on the historiography of Iberian architecture, Jewish architecture of the Ottoman Empire, and industrial heritage sites in Turkey.

## **ABSTRACT**

The thorough analysis of survey books –which is a special subgenre of reference books or textbooks– can give important insights into writing problems of Spanish art and architectural history. In this regard, Mudéjar architecture seems a particularly challenging topic, as it sometimes does not appear in such works at all, which can be interpreted as a certain unwillingness of authors to represent the Islamic past of Spain and the memory of its Mudéjar architecture in their writings. On the other hand, mentions of Mudéjar architecture usually tend to create anachronisms or minimise the role of Mudéjar in the history of Spanish art and architecture. This paper aims at analysing the perception of Mudéjar by discussing how Spanish survey books evaluate its position within the history of Spanish art and architecture. These books can therefore serve as excellent sources for understanding the general representation of (art and architectural) history in Spanish scholarship. The different methodological approaches of Spanish scholars towards Mudéjar architecture identified in these writings not only inform about writing problems regarding histories of art and architecture in Spain, but also about how common narratives on (architectural) history are constructed.

## **KEY WORDS**

Mudéjar architecture, survey books, Spanish architectural history, historiography, Hispanidad.



# VICTORIAN ARCHITECTS AND MUDÉJAR ARCHITECTURE

Íñigo Basarrate

## VICTORIAN ARCHITECTS AND MUDÉJAR ARCHITECTURE

During the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century only a few British travellers ventured into Spain, for it was considered a decadent and dangerous country in comparison with Italy or France.<sup>1</sup> The discovery of Spain's artistic heritage by some British travellers during the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> century therefore proceeded only slowly and gradually.<sup>2</sup> At first, British antiquarians and scholars travelling to Spain mostly felt attracted by its Moorish heritage. This happened at a time when British colonialism had created a general interest in Islamic countries.<sup>3</sup> With its vast Islamic artistic heritage, Spain became an alluring exotic destination for those British travellers who sought encounters with the Orient but were not willing to invest the efforts or resources needed for travelling to more remote destinations.<sup>4</sup> The publications by Henry Swinburne, James Cavannah Murphy and Owen Jones are good examples of the fascination of British art-lovers for Islamic Spain.<sup>5</sup>

1 John Pemble (1987). *The Mediterranean passion. Victorians and Edwardians in the south*. Oxford: Oxford University Press, p. 49.

2 See, for example, David Howarth (2007). *The invention of Spain: cultural relations between Britain and Spain (1770-1870)*. Manchester: Manchester University Press; Ian Robertson (1988). *Los curiosos imperitinentes: viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Barcelona: Serbal; David Howarth, Paul Stirton and Claudia Heide (2009). *The discovery of Spain*. Edinburgh: Scottish National Gallery of Art.

3 Edward Said (1995 [1978]). *Orientalism*. London: Penguin Books, p. 84.

4 David Howarth (2007). *The invention of Spain: cultural relations between Britain and Spain (1770-1870)*. *Op. Cit.*, p. 54.

5 Owen Jones (1836-1845). *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*. London: O. Jones; Henry Swinburne (1779). *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*. London: P. Elmsly; James Cavannah Murphy (1815). *The Arabian antiquities of Spain*. London: Cadell and Davies.

Even though the fascination of British travellers for the Alhambra and an idealised Islamic Spain endured throughout most of the 19<sup>th</sup> century, the interest for buildings constructed by the Christian conquerors intensified as well. This gradual discovery of Spanish Mudéjar architecture during the 19<sup>th</sup> century by British architects and historians of architecture accounts for the main concern of the following pages. Also of great interest will be how they expressed and addressed their attitude towards these historical styles in their publications.

### IN SEARCH OF AN ORIENTAL SPAIN

What most attracted British travellers visiting Spain from the late 18<sup>th</sup> century onwards was what they considered «exotic» in relation to its Islamic past. Such was the case for Henry Swinburne, who travelled to Spain in 1775 in order to «study its antiquities, especially the Moorish» ones and soon after published a record of his research in London.<sup>6</sup> The two volumes included several drawings of the Alhambra. Swinburne also noted the mixed style of the Reales alcázares in Sevilla, which he described as «[...] a pasticcio of Saracenic, conventual and Grecian architecture. I was much taken with the principal front of the inner court; a piece of as good Morisco work as I had yet seen».<sup>7</sup>

The Napoleonic wars, especially the Peninsular War (1807-1814), brought the former enemies England and Spain closer together: under the command of the duke of Wellington, they fought side by side against the French. The following decades, especially the 1830s and 1840s, then saw a boom in British publications on Spain that spread an orientalisising image of the country.<sup>8</sup> Some of these books became extremely popular, which was the case for Richard Ford's,<sup>9</sup> and George Borrow's publications.<sup>10</sup> Then, in 1832, Washington Irving published his *Tales of the Alhambra* in the United States and Britain, which became an immediate success. It was the same year when two famous English painters set foot on Spain in order to create picturesque paintings of the country to be sold at home later. One of them was David Roberts, who visited Spain in 1832-1833 and whose paintings became models for the illustrations of Thomas Roscoe's book *The landscape annual for 1835 or Tourist in Spain* (1835). The other painter was John Frederick Lewis, who created vivid and colourful paintings of idealised Spanish views. Many scholars and artists like Roberts were in search of a long gone, oriental Spain and therefore tended to overlook whatever did not match their notions of pure Islamic architecture.

6 Henry Swinburne (1779). *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*. London: J. Davies, p. iv.

7 *Ibidem*, vol. 2, p. 18.

8 According to María del Mar Serrano, the number of travel books about Spain published in Europe were (as distinguished by decades): 67 travel books in the 1820s, 86 in the 1830s, 136 in the 1840s; see María del Mar Serrano (1993). *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX: repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido*. Barcelona: Universitat de Barcelona, table on p. 48.

9 Richard Ford (1845). *A handbook for travellers in Spain and readers at home*. London: John Murray.

10 George Borrow (1845). *The Bible in Spain*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.



To give an example: even though the painter Richard Ford indeed makes some remarks on a «Moorish infusion» into Spanish architecture at the beginning of his celebrated *Handbook*,<sup>11</sup> he later on refrains from referring to any Mudéjar monuments explicitly. When describing the cathedral of Teruel he does not mention its striking exterior, but restricts himself to some of its Renaissance and Gothic elements. It might well be that he did this due to a lack of an adequate terminology for classifying Mudéjar buildings and therefore decided not to mention them at all, even though he seemed generally interested in at least some of them, as a few of his sketches prove.

Image 1. Convento de Santa Paula, Seville. Painting by Richard Ford (1832).



Source: Brinsley Ford Collection.

11 Richard Ford (1845). *A handbook for travellers in Spain and readers at home*. Op. Cit., p. 123.

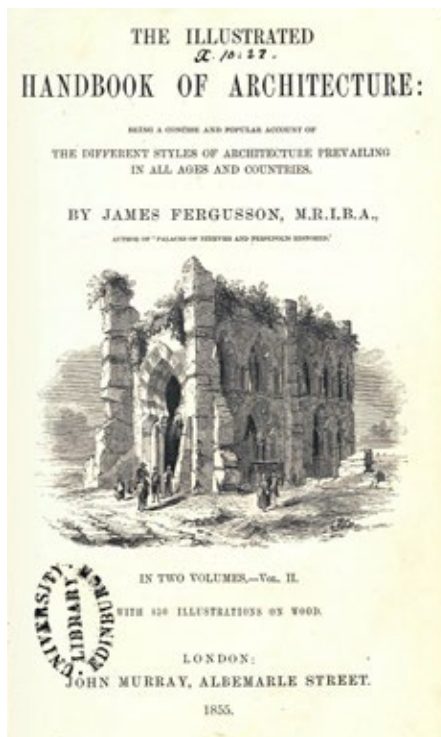
## THE DISCOVERY OF SPANISH GOTHIC ARCHITECTURE

By the middle of the 19<sup>th</sup> century, British architects of the Gothic revival were drawn to studying the medieval architecture of continental Europe, which led them to turn towards Spanish Romanesque and Gothic architecture as well. Accordingly, a few church architects travelled to Spain in order to examine its medieval ecclesiastical architecture. They later published their findings in the journal *The ecclesiologist*.<sup>12</sup> It was the same time when British merchant and architecture amateur James Fergusson (1808-1886), who was not a trained architect himself, published his celebrated *Illustrated handbook of architecture* (1855). Today, this influential book is considered the first universal reference work for architectural history. For his chapter on Spanish architecture Fergusson brought together the few secondary printed sources on the subject available at the time. He especially makes use of Jenaro Villaamil's *España artística y monumental* (1842-1850). It seems that he was impressed by the illustrations of Mudéjar buildings on its pages, even though Villaamil's work provided only few. That he chose one of its images for the front cover of his book underscores how much Fergusson's was fascinated by the architecture. The ambivalence of his descriptions of Mudéjar architecture reveals both his passion for this style as well as his limited knowledge of its origins:

The History of the Moresco or Mozarabic style is quickly told and easily understood. It was impossible that a rude, half-civilized people like the Goths or Iberians of the north of Spain could come in contact with the polished and highly-civilized occupants of the southern portion of the Peninsula without being captivated, as modern architects have been, with the elegant and beautiful style of architecture used by that people.

12 For example, see R. O. [N.N.] (1848). «Spanish ecclesiology», *The ecclesiologist* 9/68, pp. 51-55. William Scott (1851). «Some notes on the cathedral of Las Palmas, with a few thoughts on tropical climates», *The ecclesiologist*, 12/82, pp. 29-44.

Image 2. Front page of James Fergusson (1855). *An illustrated handbook of architecture*. London: John Murray.



And a little bit later he adds:

A strong religious antipathy to the works of the infidels led them, in preference, to borrow from their northern neighbours a style not peculiarly suited to their climate, and which they never perfectly understood. In some few and comparatively insignificant instances they adopted the native style, with only such slight modifications as were required for their purposes, and made out of it a mixture so picturesque, and so evidently capable of better things, that we cannot but regret the limited extent to which this adaptation was carried, productive as it was of much novelty and beauty.<sup>13</sup>

Fergusson published a revised and extended edition of his *Handbook* a few years later, entitled *A history of architecture in all countries* (1865). When discussing the «Moresco»

13 James Fergusson (1855). *An illustrated handbook of architecture*. London: John Murray, p. 840.

style, as he calls it, he insists on a similar idea: in his opinion, this blend of eastern and western art was very promising, but poorly developed or, to quote his own words:

While Gothic churches were being erected under French influence in the north and centre of Spain, another style was developing itself under Moorish influence in the South, which, in the hands of more artistic people than the Spaniards, might have become as beautiful as any other in Europe. It failed, however, to attain anything like the completeness, primary because the Spaniards were incapable of elaborating any artistic forms.<sup>14</sup>

Even though there was an intensified interest for Spanish medieval architecture by the time Fergusson published his handbook, systematic research and publications on the subject were still scarce. In the preface to his book, Fergusson therefore writes that

[...] even at this time such a country as Spain is almost *terra incognita* to architects. Now however, that the people are getting satiated with the plaster prettiness of the Alhambra, we may hope that attention will be turned to the grander and simpler works of the Christians in that country, and that this chapter will not remain the blank it has hitherto been.<sup>15</sup>

This desire wasn't satisfied until a few years later, when the aforementioned English architect George Edmund Street (1824-1889), who was mainly known as an ecclesiastic architect but also designed profane buildings, travelled to northern Spain several times in order to study its medieval monuments. He later published the notes and drawings of these journeys.<sup>16</sup>

Not unlike other protagonists of the Gothic revival, Street's main interest was in what he thought of as «pure» Gothic architecture, which he mostly identified with 13<sup>th</sup>-century architecture. He was, however, not unresponsive to the charms of Mudéjar buildings either, whose style he referred to as «Moresque». In his book, he mentions the church La Antigua in Guadalajara and some of the Mudéjar churches of Toledo, Zaragoza and Tarazona, and even provides illustrations of some of them. His description of a window in Alcalá de Henares highlights how much he was fascinated of the intercultural blend that laid the foundations of Mudéjar architecture:

A wing of the palace which joins this tower has some very remarkable domestic windows, which deserve illustration. The shafts are of marble, the tracery and the wall below the sill of stone, but the wall of brick. The

14 James Fergusson (1865). *A history of architecture in all countries*. London: John Murray, p. 267.

15 James Fergusson (1855). *An illustrated handbook of architecture*. *Op. Cit.*, preface.

16 George Edmund Street (1865). *Some account of Gothic architecture in Spain*. London: John Murray, p. 201.

shafts are set behind each other, there is a good ball-flower enrichment in the label, and the mouldings are rich and good of their kind. Such a window seems to unite the characteristics of two or three countries, and is, indeed, in this, an epitome of Spanish art, which borrowed freely from other lands, and often imported foreign architects, yet, in spite of all this, is still almost always national in its character.<sup>17</sup>

Street explains the origins of Christian-Moorish architecture as the result of a tolerant rule over the Moors under Christian kings during the 12<sup>th</sup>, 13<sup>th</sup>, and 14<sup>th</sup> centuries. This idea becomes most apparent when Street describes the church steeples he was especially fond of, and about which he thought that they had been built by Moorish craftsmen during these centuries.



Image 3. A drawing of the steeple of San Román in Toledo.

Source: George Edmund Street (1865). *Some account of Gothic architecture in Spain*. London: John Murray, p. 225.



Image 4. Church of La Magdalena in Tarazona.

Source: George Edmund Street (1865). *Some account of Gothic architecture in Spain*. London: John Murray, p. 201.

17 *Ibidem*.

The work of the same kind [Moorish] in the churches of Toledo is of more interest, because here it is of that partly Moorish and partly Christian character, which shows that the Mahomedan architects, to whom no doubt we owe most of it, wrought under the direction to a considerable extent of their Christian masters, and in some respects with very happy results. In most of the general views of Toledo, some steeples which are attached to churches of this class are to be seen, and they give much of its character to the city. I saw six of these, namely, those of San Tomé, San Miguel, San Pedro Martyr, St. Leocadia [...] All these steeples seem to me to illustrate not only the proper use of brick, already mentioned, but also the great difference between old and new works in the degree of simplicity and amount of cost [...].<sup>18</sup>

#### «AZULEJOS» IN VICTORIAN BRITAIN

Coloured tiles also caught Street's attention and inspired him to invent new ways for façade cladding. This happened at a time when people in Britain were experimenting with terracotta and other materials for this purpose. For example, when analysing the Seo, the Cathedral of Zaragoza, Street admires the use of *azulejo* on one of its façades:

One portion of the exterior of the church is, however, most interesting; for on the face of the wall, at the north-east angle, there is a very remarkable example of brickwork, inlaid with coloured tiles [...]. The patterns are generally of very Moorish character; and there can be no doubt, I think, that the whole work was done by Moorish workmen. The general character of this very remarkable work is certainly most effective; and though I should not like to see the Moresque character of the design reproduced, it undoubtedly affords some valuable suggestion for those who at the present day are attempting to develop a ceramic decoration for the exterior of buildings. Here I was certainly struck by the grave quiet of the whole decoration, and was converted to some extent from a belief which I had previously entertained rather too strongly, that the use of tiles for inlaying would be likely to lead to a very gay and garish style of decoration [...].<sup>19</sup>

18 *Ídem*, p. 224.

19 *Ídem*, p. 371.

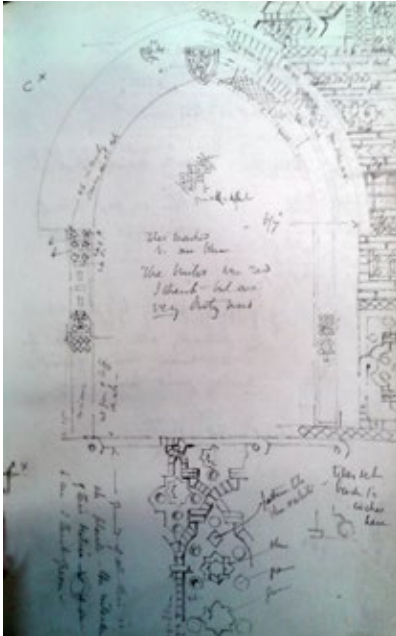


Image 5. George Edmund Street, cathedral of Zaragoza (drawing from his notebook, 1864).

Source: RIBA Drawings Collection.

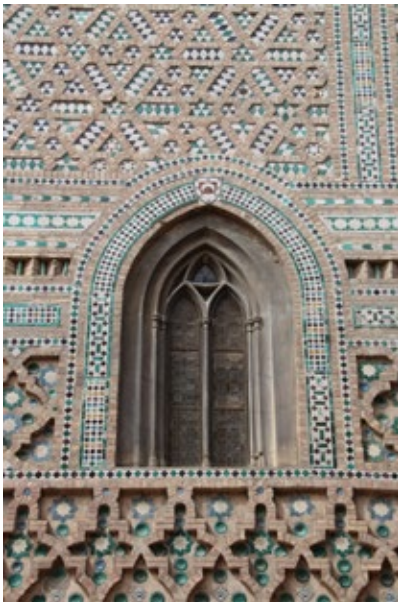


Image 6. Cathedral of Zaragoza (detail).

Source: Íñigo Basarrate.

Yet why should architects and architectural theorists of the Victorian era be interested in Spanish Mudéjar architecture at all? One answer lies in the aforementioned statements by George Edmund Street: they were attracted to the rich colours of the tile work, for adding colour had been a growing trend among British

architects since the middle of the 19<sup>th</sup> century. It had followers among members of both the Gothic revival and Historic eclecticism. At the time, colour in architecture was a challenge: due to the heavy pollution of Britain's industrial cities and the usually humid climate, previous solutions for coloured façade had turned out unsatisfactory. George Street, however, had already promoted methods for colour in architecture in his earlier book *Brick and marble in the Middle Ages* (1855). This work was the result of his journey to northern Italy, where he had encountered much-admired techniques for adding colour to buildings by using constructive colours, that is, by implementing materials with different colours.

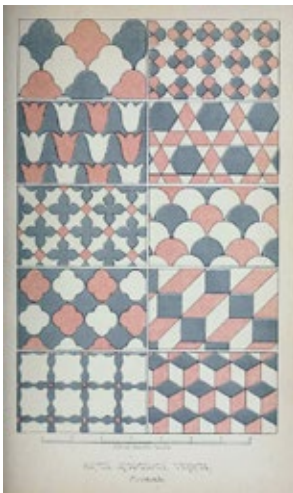


Image 7. Tiles in Santa Anastasia, Verona.

Source: George Edmund Street (1855). *Brick and marble in the Middle Ages*. London: John Murray, p. 56.

In his influential book on the Alhambra, Owen Jones described a similar discovery, which was so important for him that he decided to include colour plates of its tile decorations in order to communicate their bright colours to a broader public. Later, in 1856, Jones then published *The grammar of ornament*, which also included colourful examples of tiles from different ornamental traditions. He was a strong advocate for the use of coloured tiles for wall claddings in Britain and applied this technique to some of his buildings. Yet even before Jones, British architect and art historian Matthew Digby Wyatt (1820-1877) had already published a book with coloured plates in 1848, the *Specimens of the geometrical mosaics in the Middle Ages*.





Image 8. Hispano-Muslim geometrical patterns.

Source: Owen Jones (1856). *The grammar of ornament*. London: Day & Son., p. 43.

These publications are evidence of the strong interest of British architects around 1850 in using polychrome tiles for building claddings. Areal advantage was that with the new production methods of industrialisation such tiles could be produced in a much easier and cheaper way. A striking example is the church of All Souls in Margaret Street, London, designed by William Butterfield (1814-1900) and built in the 1850s. The new sensitivity for colour in architecture explains the growing interest in Mudéjar architecture quite well.

Digby Wyatt's journey to Spain in 1872 confirms this assumption even more. Wyatt published his travel notes in *An architect's note-book in Spain, principally illustrating the domestic architecture in that country* (1872). It is the first English book on the history of architecture using the term «mudéjar», which Wyatt defines as «[...] neither Gothic nor Moorish strictly, but a compound of both».<sup>20</sup> When speaking of Toledo he remarks:

Toledo's Christian architecture Mr. Street has fully illustrated, but he has passed hurriedly over some of the remains of that peculiar mixed style in which Christians usually gave the order, and Moors did the work. I have, accordingly, sketched two Christian-Moorish campaniles which he has not given, and one which he has, but from a different point of view.<sup>21</sup>

20 Matthew Digby Wyatt (1872). *An architect's note-book in Spain, principally illustrating the domestic architecture in that country*. London: Autotype Fine Art Company, p. 69.

21 *Ibidem*, p. 91.

Image 10. The church La Magdalena, Toledo.

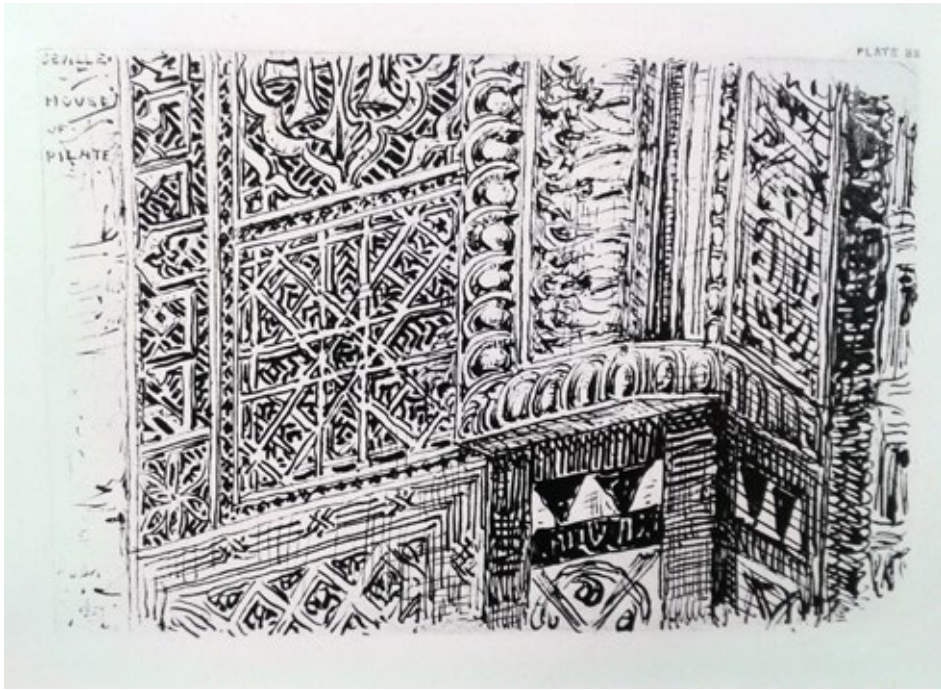


Source: Matthew Digby Wyatt (1872). *An architect's note-book in Spain, principally illustrating the domestic architecture in that country*. London: Autotype Fine Art Company, p. 91.

Wyatt also included several sketched details of tile decorations to his publication, such as those of the Casa de Pilatos in Seville, which in some cases only display traces of the original colours. He praised «the profuse use of *azulejos* or coloured tiles [...], the use of which we have here of late years commenced a very satisfactory revival, asserts its value as a beautiful mode of introducing clean and permanent polychromatic decoration –the only mode, indeed, as I believe, suitable for our changeful climate and smoky ways».<sup>22</sup>

22 *Ídem*, p. 121.

Image II. «Azulejos» at Casa de Pilatos, Seville.



Source: Matthew Digby Wyatt (1872). *An architect's note-book in Spain, principally illustrating the domestic architecture in that country*. Op. Cit., p. 121.

Wyatt was not the only British architect to study Spanish Mudéjar tiles. For example, Francis Cramner Penrose at the same time sketched and bought photographs of these decorative elements and sent them to the Victoria and Albert Museum (V&A) to be studied by students of architecture. Today, the V&A still holds several photographs acquired in those years, with some showing Spanish Mudéjar buildings, such as the convent of Santa Paula in Seville, one of the buildings Penrose had extensively studied during his trip.<sup>23</sup>

23 Francis Cramner Penrose, letter to A. H. Layard (January 12, 1871). London: British Library, Add MS 38999.



Image 12. Convent of Santa Paula, Seville (1871), photography..

Source: Victoria and Albert Museum, London.

### IMPERIAL «MUDÉJAR»

Such decorative aspects aside, there was another reason why British architects of the time studied Mudéjar architecture: as a genuine blend of eastern and western art, they considered the principles of Mudéjar useful for expressing and representing complex national and cultural identities. A few last examples shall be given here, beginning with Richard Roskell Bayne's work in India.

Ruling over the largest colonial Empire that ever existed, the British empire was engaged in building activities all over the world, especially in India and some parts of the Islamic world. The choice of an appropriate style for the eastern colonies had caused controversies for many decades and paved the way for intense debates amongst politicians and architectural experts. The British sought an architectural vocabulary capable of demonstrating their authority and superiority over the peoples under their rule, while at the same time expressing sympathy and respect for their cultures.<sup>24</sup> The used styles therefore varied in relation to the respective world regions, clients and preferred historic periods, with the three applied standard periods being the Classical Age, the Gothic and the Indo-Saracenic period. As for the Indian subcontinent, a blend of western and eastern styles was often used for the representation of the various cultures of the British raj and its syncretic political system, which consisted of a mix of British and Indian traditions.

Before moving to India, Richard Roskell Bayne had travelled through Europe and Spain in 1864-1865. While in Spain, he had sketched many monuments, including Mudéjar

24 G. Alex Bremner (2016). *Stones of Empire*, in G. Alex Bremner (ed.). *Architecture and urbanism in the British empire*. Oxford: Oxford University Press, pp. 87-124.

buildings in Valencia, Tarazona, Toledo and Sevilla. In the course of his very prolific career in India, Bayne later designed buildings in the three main colonial styles, to which he sometimes added a touch of Mudéjar elements inspired by the Spanish buildings he had once visited. This is especially evident in the Husainabad clock tower he built in Lucknow. It seems as if for this design Bayne had deliberately borrowed elements from campaniles examined in Spain, such as the tower of La Magdalena in Tarazona.

At a time when some Anglicans began exploring Spanish medieval architecture, British religious minorities, in search of styles suitable for representing their complex identities, turned their eyes to medieval Spain as well. This was especially the case for British Jews and Roman Catholics. In 1850, cardinal Wiseman (1802-1865), born in Spain to an Irish merchant, was sent to England by the pope to head the recently restored Catholic church in England and Wales. English Catholics accounted for a peculiar religious group that sought an architectural identity at a time when they considered classic architecture as «pagan» and Gothic genuinely Anglican. John Henry Newman (1801-1890) encountered this very same problem of Catholic identity when planning a church and convent for London. His own identity was quite complex itself: he had once been a priest of the Church of England and even follower of the High-Church tradition of Anglicanism but later converted to Catholicism and became a cardinal. In a letter to his friend Father Richard Staton from May 24, 1851, he explain what, in his opinion, would account for an appropriate style for the new church. His description very much resembles the styles of late Gothic or early Spanish renaissance, with «a smack of Moorish and Gothic».<sup>25</sup> Accordingly, in another letter to Staton a few days later he writes:

I wish you could learn for me which are the best engravings of churches in Spain e.g. Robert's? –and whether it would be possible to get a second hand copy cheap– considering that everything is going the way of Gothic [...]. It is very important we should do something really good. The Spanish and Sicilian style seem to me one, which must strike; whereas the Roman, or most ancient basilica, is somewhat like an omnibus.<sup>26</sup>

The Brompton oratory, however, was eventually built in a style inspired by Roman baroque. This presumably happened because it had been much easier to find an architect

25 Charles Stephen Dessain and Thomas Gornall (eds.) (1999). *The letters and diaries of John Henry Newman*, vol. XIV. Oxford: Oxford University Press, p. 290: «Nothing strikes my fancy in style more than the sort of Roman style I include the specimen of; it has a smack of Moorish and Gothic –and has all the beauty of Greece with something of the wildness of other styles– yet without the extravagance of the Moor and the Gloom of the Goth. The simple Basilica style is heavy –we have got a model which looks inside like an omnibus».

26 *Ibidem*, p. 293.

in London able to design something so huge in this than in any other style.<sup>27</sup> What remains striking though is that Newman had originally considered something inspired by medieval Spanish architecture.

As for Jewish architecture, British Jews found a blending of western and eastern architecture more suitable for their purposes, which corresponded to the fact that in eastern and central Europe the Moorish style had become the fashionable style for synagogues during the second half of the 19<sup>th</sup> century. Therefore, drafts of synagogues were often based on models taken from medieval Spain.<sup>28</sup> An outstanding example is the Princes Road synagogue in Liverpool by George Ashdown Audsley. This brickwork building was completed in 1874 and became a source of inspiration for many other British synagogues in the following decades.

By the end of the 19<sup>th</sup> century Spanish Mudéjar architecture therefore had ceased to be the *terra incognita* it once had been. This awareness progressed through different stages: in the beginning, there were the pioneers of British tourists, followed by the publications of British architects and architectural historians, who made a broader public acquainted with the style. Finally, there were religious minorities and colonial administrators who seized on this knowledge in order to create a style suitable for expressing and representing their complex religious and cultural identities. These stages planted the seeds for a continuous awareness of Spanish Mudéjar architecture in Britain, so that during the following decades British historiographers would discuss this period of Spanish architecture as much as never before. Good examples are the books by Bernard Bevan, Royall Tyler and Leonard Williams.<sup>29</sup> Let us hope that this path of research once initiated by the curiosity of a few British architects, travellers and historians of the 19<sup>th</sup> century will find its way throughout the decades to come.

## BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Íñigo Basarrate graduated as an architect (University of Navarra, 2012) and received an M. A. degree in Architectural history and theory (University of Navarra, 2013). He later obtained the Edinburgh College of Arts scholarship for a doctoral research project at the University of Edinburgh focusing on Edwin Lutyens and his works in Spain. While working on his PhD, Íñigo presented parts of his research at academic conferences (for example, «Lutyens en Madrid: la reconstrucción del Palacio de Liria», Pamplona, 2016); he also co-organised the

27 *Ídem*, p. 290.

28 James Steven Curl (2007). *Victorian architecture: diversity & invention*. Reading: Spire Books, p. 320.

29 Bernard Bevan (1938). *History of Spanish architecture*. London: B. T. Batsford; Leonard Williams (1907). *The arts and crafts of older Spain*. London: T. N. Foulis; Royall Tyler (1909). *Spain: a study of her life and arts*. London: G. Richards Year.

SAHGB Graduate Student Research Forum (Edinburgh, 2015), lectured at the Universidad del País Vasco, and collaborated in several architectural projects as an architect.

## ABSTRACT

The 19<sup>th</sup> century saw an increasing, albeit only slowly growing, appreciation of Spanish architecture by British architects and travellers. While Spanish Islamic architecture was amongst the first to fascinate and attract British historians, by the middle of the century their interest turned more towards what they considered Christian architecture, that is to say, Gothic and Romanesque styles. However, British travellers of the first half of the 19<sup>th</sup> century, on the other hand, paid as good as no attention to Mudéjar architecture. As the century progressed, this attitude, however, gradually changed. George Edmund Street, for example, an architect of the Gothic revival, praised the colour tiles used on the outside of La Seo, the cathedral of Zaragoza, and the «Moorish» steeples in Toledo.<sup>30</sup> When commissioning a new church in London, cardinal John Henry Newman (1801-1890) asked for a design that resembled styles from Sicily or Spain with a «smack of Moorish and Gothic». Finally, some late Victorian architects travelling to Spain, such as Matthew Digby Wyatt and A. N. Prentice, visited and sketched some Mudéjar buildings their predecessors had ignored. This paper will analyse the development of the attitudes of Victorian architects and architectural historians towards Spanish Mudéjar architecture from the beginning of the 19<sup>th</sup> century until its end.

## KEY WORDS

Victorian architecture, Mudéjar style, Owen Jones, George E. Street, James Fergusson.

30 George Edmund Street (1865). *Some account of Gothic architecture in Spain*. London: John Murray, p. 365.





**Coordinadores:**

Francine Giese y Alberto León-Muñoz

**Autores varios:**

Basarrate, Íñigo; Casal García, María Teresa; Fairchild Ruggles, Dede; Gámiz Gordo, Antonio; Giese, Francine; González Gutiérrez, Carmen; Haedong Kim, Robin; León-Muñoz, Alberto; Marcos Cobaleda, María; Özkan Altınöz, Meltem; Romero-Camacho, Isabel Montes; Ruiz Souza, Juan Carlos; y Valor Piechotta, Magdalena.

**Edición:**

Casa Árabe

**Diseño y maquetación:**

Javier Rosón y Hurra! Estudio

**ISBN:**

978-84-09-22475-3

© de los textos: sus autores

© de la presente edición: Casa Árabe

c/ Alcalá, 62. 28009 Madrid (España)

[www.casaarabe.es](http://www.casaarabe.es)

Casa Árabe es un consorcio formado por:





Casa Árabe  
البيت العربي



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE ASUNTOS EXTERIORES  
Y DE COOPERACIÓN



Cooperación  
Española



Junta de Andalucía



Comunidad  
de Madrid



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA