

CONVIVENCIA, ASIMILACIÓN Y RECHAZO: EL ARTE ISLÁMICO EN EL REINO DE VALEN- CIA DESDE LA CONQUISTA CRISTIANA HAS- TA LAS GERMANÍAS (*CIRCA 1230-CIRCA 1520*)

AMADEO SERRA DESFILIS
Universitat de València

RESUMEN

Este trabajo se aproxima a la relación entre el Islam y la Cristiandad en el ámbito del arte y la arquitectura en el territorio del antiguo Reino de Valencia, considerando la duración y variabilidad del contacto cultural, desde la conquista cristiana hasta la revuelta de las Germanías (circa 1232-1520). Las actitudes cristianas hacia el arte islámico y la arquitectura se interpretan como una peculiar mezcla de admiración, adaptación reactiva, rivalidad, emulación y transferencia de conocimiento entre dos culturas que coexistieron en la Península Ibérica durante ocho siglos. Pero el papel de las artes en el proceso de diferenciación y asimilación de ambas comunidades tiene que ser reconsiderado a la luz de la investigación más reciente. Aunque un límite imaginario fue interiorizándose tanto en la psicología de los individuos como en las normas que regulaban la vida social y, por lo tanto, condicionó las actitudes hacia los objetos, los edificios y los usos de unos y otros, nunca evitó el intercambio cultural y técnico entre ambas sociedades. El rechazo, los nuevos usos o la asimilación de objetos y tradiciones artísticas del mundo islámico revistieron distintas modalidades cuyas motivaciones no siempre están identificadas. Del estudio de algunos casos deriva la conclusión de que las diferencias religiosas o étnicas no fueron los factores más importantes a la hora de filtrar el intercambio artístico y de asignar nuevas funciones a las formas, los objetos o las técnicas.

Co-existence, Assimilation and Rejection: Islamic art in the Kingdom of Valencia from the Christian conquest to the Germanias Revolt (circa 1230-circa 1520)

AMADEO SERRA DESFILIS (University of Valencia)

ABSTRACT

This paper studies the relation between Islam and Christianity in the historical Kingdom of Valencia as far as art and architecture are concerned, bearing in mind the length and variability of cross-cultural contact from the Christian conquest to the Germanias revolt (circa 1232-1520). Christian attitudes towards Islamic art and architecture are interpreted as a peculiar blend of admiration, reactive adaptation, rivalry, emulation and positive transfer of knowledge between two cultures living together in medieval Iberia for eight centuries. In the light of recent research, the role of art and architecture in the process of self-differentiation and self-adscription within both communities must, however, be reconsidered. An imaginary boundary, not only within the individual psyche but also regulating social life and, therefore, conditioning attitudes about objects, buildings and their uses, appeared between societies but never prevented cultural or technical exchange. Dismissal, new uses or assimilation of objects and artistic traditions from the Islam followed several patterns for motivations not always identified. From the study of the art and architecture in the Kingdom of Valencia (1232-1500), we have come to the conclusion that ethnic and religious differences were not the most relevant factors in the filtering of artistic exchange and assigning new functions to forms, objects or techniques.

El territorio dividido y el tiempo de convivencia¹

Si bien el Islam fue uno de los principales herederos de la baja Antigüedad, también mostró una notable diversidad, en particular a partir del siglo x. Como el arte occidental, el islámico está sujeto a procesos de adaptación y cambio, los cuales a menudo estaban provocados por el contacto con otras culturas. Las relaciones entre el Islam y la Cristiandad suelen encuadrarse en los tradicionales límites religiosos, étnicos y lingüísticos que no siempre toman en cuenta el intercambio cultural y llegan a ignorar las contribuciones de otras comunidades minoritarias como los judíos².

Los conceptos de *reconquista*, entendida no sólo como el acto de ocupación sino también como proceso de “restauración” del dominio cristiano en la península, y *convivencia* se emplean incluso por parte de historiadores no hispanos para referirse al contacto duradero entre los reinos cristianos y al-Andalus durante la Edad Media³. Estos conceptos permiten acercarse a la comprensión de las relaciones interculturales desde la llegada de los musulmanes a principios del siglo VIII hasta la conquista cristiana de Granada en 1492, pero resultan un tanto simplificadoras y están cargadas de connotaciones nacionalistas e historiográficas desde los tiempos de Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz⁴. El término mudéjar, aplicado en su origen a la población islámica sometida al dominio cristiano, ha servido para clasificar y a veces también para explicar el hibridismo artístico en la Península Ibérica, aunque está sujeto a críticas incisivas en los últimos años⁵.

1. Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación I+D “Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado” (HAR 2009-13209), dirigido por el Dr. Luis Arciniega García, y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.
2. OUSTERHOUT, Robert. RUGGLES, D. Fairchild. “Encounters with Islam: The Medieval Mediterranean Experience. Art, Material Culture, and Cultural Interchange”, *Gesta*, 2004, 43/2, p. 83-85.
3. Véanse, por ejemplo, las obras clásicas de hispanistas anglosajones como MACKAY, Angus. *Spain in the Middle Ages: from Frontier to Empire, 1000-1500*, London: Mac Millan, 1977; GLICK, Thomas F. *Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages. Comparative Perspectives on Social and Cultural Formation*, Princeton: Princeton University Press, 1979; REILLY, Bernard F. *The Medieval Spains*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; FLETCHER, Richard. *Moorish Spain*, London: Weidefeld and Nicolson, 1992.
4. CASTRO, Américo. *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires: Losada, 1948, SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio. *España, un enigma histórico*, Buenos Aires: Sudamericana, 1956.
5. La bibliografía es ingente y aquí sólo se citarán algunas referencias que contienen lo más sustantivo del debate sobre el mudéjar y sus implicaciones historiográficas. YARZA LUACES, Joaquín. *Historia del arte hispánico II: La Edad Media*, Madrid: Alhambra, 1980, p. 253-257; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. *El arte mudéjar*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1990; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura mudéjar*, Madrid: Cátedra, 2000; DÍEZ JORGE, María Elena. *El arte mudéjar: expresión artística de una convivencia*, Granada: Universidad de Granada, 2001. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. “Le ‘style mudéjar’ en architecture cent cinquante ans après”, *Perspectiva*, 2009, 2, p. 277-286; URQUÍZAR HERRERA, Antonio. “La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 2009-2010, 21-22, p. 201-216.

Aquí lo emplearemos en referencia a los andalusíes que permanecieron en tierras bajo control de colonos cristianos en el antiguo reino de Valencia, aunque en su tiempo fueran denominados *moros* o *sarraïns*, como aquellos correligionarios que habitaban en el reino nazarí de Granada o en Berbería, mientras que reservaremos el término morisco para aquellos que fueron convertidos a la fuerza en la primera mitad del siglo XVI⁶.

La duración y variabilidad del contacto cultural y las consecuencias que tuvo en España aun después de 1492, cuando fueron expulsados los judíos y conquistado el último reducto islámico de al-Andalus, es extraordinariamente compleja y merece un examen particular y detenido por épocas y territorios⁷. Este trabajo se concentra en el Reino de Valencia entre la conquista cristiana de Jaime I (circa 1232-1245) y la conversión forzosa de los mudéjares el ambiente de la revuelta agermanada, pues se trata de un largo período de relaciones culturales entre las comunidades cristianas, y andalusíes que sólo terminó con la expulsión de los moriscos en 1609⁸.

El Reino de Valencia fue desde el siglo XIII hasta comienzos del siglo XVI una frontera para la cristiandad latina. En un primer momento fue una frontera territorial que avanzó hacia el Sur, como en el resto de la Península Ibérica tras el derrumbe del poder almohade. Después la constitución del nuevo reino cristiano en tiempo de Jaime I alzó una frontera ideológica, interior, entre

6. Sobre los términos en uso en la documentación de la Corona de Aragón y el uso discutible del término “mudéjar”, propio de la Corona de Castilla véase FERRER I MALLOL, María Teresa. *Els sarraïns de la Corona catalano-aragonesa en el segle XIV. Segregació i discriminació*, Barcelona: CSIC, 1987, p. XIV-XV.

7. GLICK, Thomas F. *Paisajes de conquista. Cambio cultural y geográfico en la España medieval*, Valencia: Universitat de València, 2007 es un ejemplo de esta perspectiva amplia y dilatada en el tiempo de la transición desde la dominación islámica al régimen señorial cristiano y sus consecuencias en la cultura material.

8. Sobre las minorías mudéjares y los intentos de asimilación de los moriscos hasta su expulsión la bibliografía es abundante, pero puede consultarse principalmente BURNS, Robert I. *Medieval Colonialism. Postcrusade Exploitation of Islamic Valencia*, Princeton: Princeton University Press, 1975 [traducción catalana: *Colonialisme medieval*, València: Tres i quatre, 1987]; BOSWELL, John. *The Royal Treasure: Muslim Communities under the Crown of Aragon in the Fourteenth Century*, New Haven: Yale University Press, 1977; BRAMON, Dolors. *Contra moros i jueus*, València: Tres i quatre, 1981; BARCELÓ TORRES, María del Carmen. *Minorías islámicas en el País Valenciano. Historia y dialecto*, Valencia: Universidad de Valencia e Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1984; FERRER I MALLOL, María Teresa. 1987 (nota 6); FERRER I MALLOL, María Teresa, *La frontera amb l'Islam en el segle XIV. Cristians i sarraïns al País Valencià*, Barcelona: CSIC, 1988; FERRER I MALLOL, María Teresa, *Les aljames sarraïnes de la governació d'Oriola en el segle XIV*, Barcelona: CSIC, 1988; MEYERSON, Mark D. *The Muslims of Valencia in the Age of Fernando and Isabel: Between Coexistence and Crusade*, Berkeley: University of California Press, 1991 [traducción valenciana: *Els musulmans de València en l'època de Ferran i Isabel: entre la coexistència i la croada*, València: Alfons el Magnànim, 1994]; MEYERSON, Mark D. “Un reino de contradicciones: Valencia, 1391-1526”, *Revista d'Història Medieval*, 2001-2002, 12, p. 11-30; RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. “Las aljamas mudéjares valencianas en la Edad Media”, *Saitabi*, 1993, 43, p. 167-180; RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. “Élites valencianas y minorías sociales: la élite mudéjar y sus actividades (1370-1500)”, *Revista d'història medieval*, 2000, 11, p. 163-188; RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. “Los mudéjares en las sociedades peninsulares de la Baja Edad Media: la Corona de Aragón”, *Aragón en la Edad media: rentas, producción y consumo en España en la baja Edad Media: sesiones de trabajo: Seminario de Historia Medieval*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2001, p. 89-108; RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. “Los mudéjares, una comunidad social excluida. El ejemplo de Valencia y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media”, en GARCÍA FERNÁNDEZ, E. (ed.), *Exclusión, racismo y xenofobia en Europa y América*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002, p. 101-115; RUZAFÀ GARCÍA, Manuel, “Trabajos y actividades laborales en las morerías valencianas a fines del siglo XV”, *XI Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 18-20 de septiembre de 2008: actas*, Teruel: Instituto de Estudios Turoleses, 2009, p. 693-706; RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. “El precedente mudéjar: presiones aculturadoras y conflictos bajomedievales”. En BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, R.; GARCÍA MARSILLA, J. V. (eds.), *Entre tierra y fe: los musulmanes en el reino cristiano de Valencia (1238-1609)* [catálogo de la exposición], Valencia: Universitat de València, 2009, p. 73-86.

los colonos cristianos y los mudéjares que habitaron en las principales ciudades hasta la expulsión de los moriscos (1609). La historiografía ha adquirido un conocimiento razonablemente sólido del arte gótico y del primer Renacimiento en tierras valencianas, pero las manifestaciones, ideas y formas de relación con el arte de los andalusíes apenas han merecido consideración. Urge revisar esta visión parcial y sesgada del papel del arte entre los habitantes del reino, para recomponer una imagen más plural, articulada y certera de cómo lo entendieron en su existencia varias generaciones de habitantes de aquel territorio y cómo fue para todos un espacio más de relación e intercambio.

A lo largo de estos siglos, el equilibrio inestable de convivencia entre las tres comunidades conoció muchas alternativas, si bien la paulatina afirmación de la supremacía cristiana fue incontable a partir del último cuarto del siglo XIV, con oleadas de intolerancia aguda en 1391 (pogromos de Valencia y otras ciudades) y en 1455 (asalto a la morería de Valencia), tras la caída de Constantinopla. El Reino de Valencia constituido a raíz de la conquista por Jaime I incorporó las tierras meridionales de Alicante tras la sentencia arbitral de Torrellas (1304) y mantuvo una conflictiva frontera con Castilla que agitó las relaciones entre las dos grandes coronas peninsulares hasta quedar estabilizadas sus fronteras en el seno de la monarquía hispánica de Carlos V⁹. Pese a las modificaciones territoriales, su integración como reino en la Corona de Aragón y posteriormente en el conjunto de dominios de la monarquía hispánica le confirió solidez y continuidad.

Como marco histórico de referencia el Reino de Valencia presenta un rasgo de especial interés como es su condición de frontera frente al Islam, que marcó las primeras etapas de su andadura en época medieval, mantuvo su cercanía con el Norte de África y se transformó en su exposición posterior a los ataques del litoral en la Edad Moderna. A esta condición hay que añadir las fronteras interiores que se establecían entre cristianos y mudéjares, primero, y cristianos y moriscos, después del bautismo forzoso de la población islámica tras las Germanías y hasta la expulsión de 1609.

Precisamente, la constitución del reino se produjo a consecuencia de la conquista cristiana del siglo XIII con la voluntad de aminorar y cancelar, hasta donde fue posible, el legado musulmán para instaurar un nuevo orden cultural y religioso que hallaba su legitimidad en el pasado más remoto y venerado de la Antigüedad. La superación del pasado islámico y la marginación de la minoría andalusí relegaron cinco siglos de islamización y casi cuatrocientos años de persistencia islámica a un paréntesis en la historia del territorio y a un ingrediente marginal de la sociedad y la cultura valencianas entre la Edad Media y la Edad Moderna.

Por lo demás, cabe recordar que Jaime I había conseguido el apoyo papal de Inocencio III para que su guerra de conquista fuera considerada cruzada, y la labor de construcción y transformación de edificios, la importación de imágenes y artistas no deja de presentar paralelismos con la que llevaron a cabo en aquellos tiempos los principados latinos en Tierra Santa hasta la pérdida de San Juan de Acre en 1294¹⁰. El arte y la arquitectura de los Cruzados pasaron de ser un fenómeno colonial a adquirir un carácter propio en el ambiente cultural y social de las ciudades y los santuarios ocupados por los francos. En tierras valencianas la realidad colonial de tiempos de Jaime I también estaba llamada, en cierto modo, a definir una identidad particular, cristiana y dominante,

9. GUINOT, Enric. *Els límits del regne: el procés de formació del País Valencià medieval*, Valencia: Alfons el Magnànim, 1995. RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. "Valencia, Granada y el Norte de África en la Baja Edad Media: relaciones de fronteras en la Baja Edad Media", en NARBONA, R. (ed.), *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004: XVIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, València 2004, 9-14 setembre*, Vol. 2, Valencia: Fundació Jaume I el Just, 2005, p. 1191-1202.

10. FOLDA, Jaroslav. *Crusader Art in the Holy Land from the III Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

sobre la tradición musulmana, y diferenciarla de las tierras de otros dominios del monarca sin que se perdiera el contacto con el mundo mediterráneo occidental. Tales fenómenos cuentan con precedentes en otras zonas del Mediterráneo, como la isla de Sicilia tras la conquista normanda, cuando las manifestaciones artísticas fueron reorganizadas a partir de tradiciones bizantinas, islámicas y normandas para dar expresión a un programa ideológico de nuevo cuño¹¹.

Este trabajo reconsidera algunas manifestaciones artísticas para interpretar las actitudes cristianas ante el arte y la arquitectura islámicos como una peculiar combinación de admiración, adaptación reactiva, rivalidad y transferencia de conocimiento entre las culturas que convivían en la España medieval. Sin duda, había un estímulo para la difusión a través de una frontera que se asemejaba a un límite imaginario que separara culturas en convivencia, en un mundo en el que las identidades podían tener un carácter fluido y mestizo, más que a una barrera real. No obstante, se ha escrito que el temor de los cristianos hispanos se interiorizó en la psicología individual y las normas colectivas que regulaban la distancia social entre grupos religiosos hasta institucionalizarse en leyes discriminatorias y el aparato para imponerlas¹².

La historiografía ha enfocado las formas de vida y la cultura de las comunidades mudéjares que vivieron en el Reino de Valencia bajo el dominio cristiano como parte de una historia común compartida y conflictiva en ocasiones, pero en todo caso marcada por la interacción social, económica y también artística entre la población valenciana. Desde el punto de vista de la Historia del Arte este tema ha sido relativamente poco explorado, si bien la disponibilidad de las fuentes propicia que nos concentremos en las actitudes y actuaciones que la mayoría cristiana mostró ante las prácticas culturales relacionadas con los objetos artísticos, las técnicas y la arquitectura de las comunidades islámicas que habitaban en el territorio valenciano hasta principios del siglo XVI. Dejaremos de lado, en cambio, la controversia que entrañaba el culto público de las imágenes cristianas, las figuraciones creadas con intenciones polémicas y, en particular, la imagen de los musulmanes plasmada en las artes figurativas cristianas, que sin duda fueron expresión visual de una marginación cultural y religiosa y se prestan a una aproximación diferente¹³.

El papel del arte y de la arquitectura en el proceso de diferenciación cultural y auto-reconocimiento en el seno de las comunidades islámicas o cristianas también debe ser explorado mucho más allá de la mera apreciación del mudéjar como resultado de la influencia del arte islámico en los reinos cristianos de la península¹⁴. Los estudios recientes sugieren que el arte mudéjar surgió como una influencia islámica en el arte cristiano, pero nos recuerdan también que su lugar en la historia de los continuos cambios en la identidad entre cristianos, musulmanes y judíos a lo largo de los siglos está pendiente de definición. La frontera se desplazó hacia el sur al compás del avance de la reconquista cristiana, pero diferentes contextos y motivaciones culturales y políticas resultaron en

11. TRONZO, William. *The Cultures of his Kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

12. GLICK, Thomas F., 1979 (nota 3), p. 3.

13. Sobre estos temas en la época posterior a la conversión forzosa de los moriscos véase FRANCO LLOPIS, Borja. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609. Cristología y adoctrinamiento morisco*, Lleida: Universitat de Lleida, 2008; FRANCO LLOPIS, Borja. "En defensa de una identidad perdida. Los procesos de destrucción de imágenes en Valencia durante la Edad Moderna", *Goya*, 2011, 335, p. 116-125; acerca de estas cuestiones referidas a la comunidad judía véase GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d'Aragó", *Afers*, 2012, 73, p. 565-595.

14. BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. *El arte mudéjar*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1990; Rafael LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura mudéjar*, Madrid: Cátedra, 2000; DÍEZ JORGE, María Elena. *El arte mudéjar: expresión artística de una convivencia*, Granada: Universidad de Granada, 2001.

diversos modos de apropiación, reutilización y rechazo de las tradiciones islámicas¹⁵. Desde hace tiempo se ha observado que el Reino de Valencia no fue la tierra prometida para el arte mudéjar, con la notable excepción de la cerámica, a pesar del contingente de población andalusí que permaneció sometida hasta la expulsión de los moriscos¹⁶. Algunos autores han insistido en el desgarró que padecieron las comunidades andalusíes a raíz de la conquista, al tiempo que han detallado y matizado los desequilibrios demográficos entre cristianos y musulmanes en diversas áreas del territorio, con una concentración mudéjar más acusada en las comarcas meridionales del reino¹⁷, pero no se han analizado las consecuencias que la desigual permanencia del legado islámico pudiera haber tenido en la actividad artística posterior.

En gran medida, la civilización islámica fue la primera heredera de la tradición clásica en la Alta Edad Media. La interacción cultural entre musulmanes y cristianos sirvió para que se transmitieran muchos conocimientos de la ciencia y la técnica de la Antigüedad y España fue un escenario destacado de tales transferencias¹⁸. Durante los primeros siglos de la Edad Media, el movimiento de difusión tecnológica siguió una trayectoria Este-Oeste, desde China y la India hacia Europa, a través de Persia, que fue otro centro innovador. La arquitectura y los oficios artísticos constituyen dos campos en los que la transmisión del conocimiento ha sido estudiada con el propósito principal de determinar el origen oriental, griego, romano, islámico o cristiano de ciertos estilos ornamentales, técnicas de construcción y determinadas tradiciones artísticas. Más allá de este debate, importa esclarecer los vectores y contextos que propiciaron o mitigaron las innovaciones técnicas y su aplicación al mundo de la construcción, la decoración o la producción de objetos artísticos.

Según Glick, en los reinos cristianos de la Península Ibérica el fácil acceso a los productos manufacturados andalusíes pudo retrasar el desarrollo de talleres locales e inhibir la migración de técnicos especialistas, al menos hasta que la situación de dependencia económica respecto de al-Andalus empezó a cambiar a finales del siglo XI. A fin de promover los oficios cuya tecnología estaba en manos musulmanas, se buscó y se invitó a permanecer bajo la tutela cristiana a artesanos andalusíes, en especial a aquellos que practicaban especialidades tenidas por islámicas, como la cerámica, la eboraria y otros productos de lujo. Los reyes y señores cristianos instigaron a grupos de trabajadores musulmanes a establecerse en sus dominios para fomentar manufacturas como la cerámica o los tejidos de seda. En su nuevo reino de Valencia, Jaime I el Conquistador (1209-1276) alentó la continuidad de artesanías y de los grupos sociales que las controlaban o atendían. Así este monarca impulsó la industria papelera de Xàtiva y la protegió de la competencia al prohibir a los musulmanes de otros lugares del reino a producir papel¹⁹. La continuidad en otras manufacturas se consiguió a

15. DODDS, Jerrilynn D.; MENOCA, María Rosa; BALBALE, Abigail Krasner. *The Arts of Intimacy*, New Haven–London: Yale University Press, 2008, p. 323-329. Desde el punto de vista cultural se estudian varios aspectos del contacto e intercambio entre musulmanes, judíos y cristianos en el volumen colectivo MEYERSON, Mark D.; ENGLISH, Edward D. (eds.), *Christians, Muslims, and Jews in Medieval and Early Modern Spain: interaction and cultural change*, Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame, Medieval Institute, 2000.

16. YARZA LUACES, Joaquín. *Historia del arte hispánico II: La Edad Media*, Madrid: Alhambra, 1980, p. 253-257; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Arte". En *Valencia*, Tierras de España, Madrid: Fundación Juan March-Noguer, 1985, p. 172.

17. GUICHARD, Pierre. *Al Andalus frente a la conquista cristiana: los musulmanes de Valencia (siglos XI-XV)*, Valencia: Biblioteca Nueva-Universitat de València, 2001; TORRÓ, Josep. *El naixement d'una colònia: dominació i resistència a la frontera valenciana (1238-1276)*, València: Universitat de València, 1999; 2ª ed. Valencia: Universitat de València, 2006.

18. VERNET, Julián. *Lo que Europa debe al Islam de España*, Barcelona: El Acantilado, 2000; GLICK, *Islamic and Christian Spain* cit.

19. BURNS, Robert I. *Islam under the Crusaders*, Princeton: Princeton University Press, 1973, p. 90-96 [traducción

través de medios menos institucionalizados: pese a las crecientes limitaciones a los desplazamientos, se registran viajes para aprender un oficio al otro lado de la frontera, como el del mudéjar Calé Fuster, de Petrés, quien viajó a Almería para aprender a curtir “*borseguins marroquinis*”²⁰. Los artesanos andalusíes capacitados mantuvieron su actividad mientras existió un mercado acogedor para sus productos, pero pronto los cristianos lograron controlar la producción, el transporte y la venta si los beneficios eran lo bastante atractivos, como atestiguan las trayectorias opuestas de la industria papelera y sedera de Xàtiva²¹. Los mudéjares participaron en casi todas las actividades económicas que les estaban permitidas, dedicándose incluso a oficios artísticos en los que su competencia con los cristianos debía de ser muy ardua, como la pintura: Alí Ramí fue un pintor musulmán de Alaquàs activo en 1410²² y otro mudéjar declaraba esta profesión en Xàtiva en 1493²³.

Técnicas, productos y modelos: seda y cerámica

Desde la conquista del siglo XIII, Jaime I protegió a los artesanos especializados en la producción sedera, favoreciendo su permanencia en ciudades como Valencia y Xàtiva. Un autor islámico como al-Xaquindi (circa 1195-1231/1232) se había referido ya al brocado valenciano como una de las especialidades regionales que se exportaba al Magreb²⁴. Jaime I brindó franquicias fiscales al *magister purpurarum* Ali y sus hijos Mahomet y Bocaró para que se proveyeran de seda para paños y residiesen en Xàtiva en 1273²⁵. En la capital del reino, familias de artesanos judeoconvertos mantuvieron operativa la técnica de la sedería andalusí, reconocida en unas ordenanzas municipales de 1316 mientras se imponían exigencias de calidad a las importaciones de Lucca, y Valencia actuaba como intermediaria en la exportación de la seda del reino de Granada. Más tarde, los genoveses transferirían las técnicas de la manufactura sedera a Valencia para propiciar el despeque de finales del siglo XV²⁶. Un artífice experto tuvo que bordar en oro los lujosos paramentos de la capilla de los templarios en el castillo de Peñíscola, requisados por Jaime II a raíz de la supresión de la orden, pero que sean descritos “*cum opera sarracenicis et cum literis arabis lividis coloris*” no prueba necesariamente

catalana: *L'islam sota els Croats*, València: Tres i quatre, 1990]; O'CONNOR, Isabel A. *A Forgotten Community. The Mudejar Aljama of Xàtiva. 1240-1327*, Leiden-Boston: Brill, 2003, p. 199-201.

20. RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. “Las relaciones económicas entre los mudéjares valencianos y el Reino de Granada en el siglo XV” en SEGURA GRAIÑO, C. (ed.), *Relaciones exteriores del Reino de Granada: IV del Coloquio de Historia Medieval Andaluza*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988, p. 343-381, para esta noticia, p. 352.
21. GLICK, Thomas F., 1979 (nota 3), p. 222-223. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. “El papel y la seda. Auge y caída de dos industrias mudéjares en la Xàtiva medieval”. En *VII Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 19-21 de septiembre de 1996)*. *Actas*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1999, p. 77-82.
22. Noticia publicada por TOLOSA, Lluís; COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna III (1401-1425)*, València: Universitat de València, 2011, p. 248.
23. HINOJOSA MONTALVO, José. “El trabajo mudéjar en la Valencia medieval”. En *VI Simposio internacional de Mudejarismo, Teruel, 16-18 de septiembre de 1993*. *Actas*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1995, p. 57-83, en especial p. 69.
24. Abu-l-Walid Ismail ben Muhammad al-Saqundi, *Risala fi fadl al-Andalus*, en GARCÍA GÓMEZ, Emilio (ed.) *Elogio del Islam Español*, Madrid: Escuela de Estudios Árabes, 1934, reeditado en el volumen *Andalucía contra Berbería*. Reedición de traducciones de Ben Hayyan, Saqundi y Ben al-Jatib, con un prólogo, Barcelona: Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura árabes, 1976, p. 138, citado en traducción valenciana por LABARTA, Ana; BARCELÓ, Carmen; VEGLISON, Josefina (eds.). *València àrab en prosa i vers*, València: Universitat de València, 2011, p. 73.
25. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 1999 (nota 21), p. 81.
26. NAVARRO ESPINACH, Germán, *Los orígenes de la sedería valenciana (siglos XV-XVI)*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999, p. 33-38.

que fueran bordados por manos andalusíes²⁷. Es probable que el frontal de altar de principios del siglo xv conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres (número de inventario 793-1893) con lampas de seda rosa e hilo de oro proceda de Valencia, pues su triple heráldica es propia de la capital del reino, si bien se ha sugerido también un origen catalán. En todo caso, parece una pieza derivada de modelos andalusíes a la que se agregaron los tres escudos en losange con las armas reales de Aragón, pues la importación de sedas andalusíes y orientales en la Corona de Aragón a través del puerto de Almería está ampliamente documentada²⁸.

La cerámica se ha tenido tradicionalmente por el ámbito más propicio para la continuidad entre la tradición andalusí y la nueva producción mudéjar, controlada de facto por señores y mercaderes cristianos. Algunos estudios recientes revierten esa concepción y advierten una cesura en la manufactura alfarera de centros valencianos como Paterna y en el registro arqueológico, por más que continuara basándose en la pericia acumulada por los alfareros mudéjares²⁹. Señores cristianos como los Luna o monarcas como Jaime II favorecieron el asentamiento o el regreso de técnicos solventes para poner en marcha o reanudar una producción con neta orientación comercial. Así lo sugieren las franquicias otorgadas por Jaime II a Abdulaziz y su hijo Abdalmalich, oriundos de la villa de Bocairant y maestros azulejeros de Teruel, para que produjeran los azulejos que el rey solicitase, abonándoles el coste de las pinturas y colores³⁰.

La loza dorada es un ejemplo revelador. Como es sabido, esta peculiar técnica cerámica confiere un reflejo metálico, iridiscente, producido como los óxidos metálicos y el brillante acabado esmaltado, el lustre, al que se aplica una segunda cocción a baja temperatura, en ambiente de reducción, sin oxígeno³¹. Esta técnica de notable complejidad se originó en el califato abásida en los siglos VIII-IX y pronto se extendió por Persia y Egipto. La cerámica de reflejo metálico se produjo más tarde en Egipto durante el califato fatimí en los siglos x, xi y xii hasta alcanzar Málaga y otros centros de la Península Ibérica y las Islas Baleares mientras la producción continuaba en Oriente. Las piezas de loza dorada fueron apreciadas por musulmanes y cristianos como un sustituto de las vajillas de oro o plata, más costosas, y no sólo porque resultaran menos sospechosas a los ojos de una conciencia islámica celosa y ortodoxa. Si bien eran ciertamente menos caras que las piezas de metales preciosos, brindaban también a los usuarios una decoración pintada en una superficie brillante, de acabado cristalino, y el refinamiento técnico de su producción era objeto de aprecio por sí mismo entre los conocedores.

27. BURNS, 1973 (nota 19), p. 92.

28. Se ha insinuado incluso que el tejido de seda pudiera proceder de Irán o de un taller andalusí y que los escudos fueran bordados en Valencia o Barcelona. Véase WOLLEY, Linda. "Frontal de Altar", en *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los imperios*, [catálogo de la exposición: Real Alcázar de Sevilla, mayo-septiembre de 2006], Sevilla: El Legado Andalusí-Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 190.

29. MARTÍ, Javier; PASCUAL, Josefa; ROCA, Lourdes. "Entre el Know-how y el mercado. El horizonte cerámico de la colonización feudal en el territorio valenciano". En GARCÍA PORRAS, A.; VILLADA PAREDES, F. (eds.). *La cerámica en entornos urbanos y rurales en el Mediterráneo medieval*, Ceuta: Museo de Ceuta, 2007, p. 81-157.

30. BASÁÑEZ VILLALUENGA, M^a. Blanca. *Las morerías aragonesas durante el reinado de Jaime II. Catálogo de la documentación de la Cancillería Real*, vol. I (1291-1310), Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1999, documento 1017, p. 365, citado por FERRE DOMÍNGUEZ, Josep Vicent. "Ceramistes mudèjars d'origen bocairentí a les primeries del segle XIV", *Festes a Sant Blai 2011*, Bocairant: Ajuntament de Bocairant, 2011, p. 123-126.

31. MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *La loza dorada*, Madrid: Editora Nacional, 1983 es el estudio clásico sobre el tema, luego revisado en el libro de la misma autora *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*, Madrid: El Viso, 1991. Re-examina recientemente el asunto HEIDENREICH, Anja. "La loza dorada medieval en la península ibérica. Aportaciones recientes a su evolución y nuevos datos para su cronología", *Anales de arqueología cordobesa*, 2007, 18, p. 401-424; HEIDENREICH, Anja. "Die Chronologie der Goldlüsterwaren auf der Iberischen Halbinsel: von den frühen Beispielen bis zur Massenproduktion einer keramischen Sondergruppe", *Madridrer Mitteilungen*, 2008, 49, p. 543-559.

La tecnología que envolvía su producción abarcaba un proceso en múltiples fases y notoriamente complejo (cada pieza debía ser cocida tres veces y se requerían hornos especiales), fue transferida a propósito a otros centros de producción como Teruel y Calatayud en Aragón, Manises y Paterna en el Reino de Valencia y a Mallorca, desde donde pasó a Italia para ser conocida como *maiolica*. La conquista de los territorios islámicos y el traslado forzoso de ceramistas andalusíes a centros cristianos del Norte fue sin duda la causa principal de la difusión en los reinos peninsulares y en el Mediterráneo occidental de la loza dorada. La tecnología permaneció durante un tiempo en manos de andalusíes pero el comercio y la distribución de este singular producto demostró la competencia entre los centros de Valencia y Mallorca, bajo dominio cristiano, y el reino nazarí de Granada. Los artesanos eran mudéjares, pero tuvieron que adaptarse a un mercado nuevo, con gustos diversos y demandas particulares, aunque se continuase empleando un repertorio de abolengo islámico, incluidas las inscripciones como la *alafía* (“Dios es el único dios”), motivos geométricos, estrellas, flores estilizadas y figuras, que por lo demás pronto se combinaron con la heráldica y otros temas góticos. Los alfareros mudéjares que trabajaban en los señoríos de linajes como los Luna y los Boil, se ganaron una reputación en las villas valencianas de Manises y Paterna con sus manufacturas entre los siglos XIV y XVI, cuando la producción se exportaba a Italia, los antiguos Países Bajos y Francia. La familia Boil patrocinó la industria cerámica en su feudo de Manises, pues no en vano era una de sus fuentes de ingresos señoriales. Pere Boil, que viajó al reino de Granada como embajador de Jaime II de Aragón ante la corte nazarí, tuvo la oportunidad de atraer a ceramistas andalusíes de Málaga y les animó a instalarse en Manises y otros lugares vecinos para producir loza dorada. Con el tiempo, el éxito de la producción de Manises pasó de la primera imitación de los modelos nazaríes malagueños a una producción netamente orientada hacia el comercio, que terminó dejando a Málaga el control tan sólo de una producción minoritaria y un mercado exclusivo³². El traslado de artífices peritos y de complejos conocimientos técnicos debió de obedecer al propósito de desarrollar las actividades comerciales y productivas en las tierras valencianas³³.

Esta explicación plantea otros interrogantes, todavía no resueltos. Es sabido que a finales del siglo XIV, en la mentalidad de un autor tan conocido como influyente cual era Francesc Eiximenis, convivían el rechazo al pasado musulmán vigente en costumbres, edificios y elementos del paisaje urbano, con el aprecio por la cerámica que elaboraban los alfareros mudéjares³⁴. En realidad,

32. COLL CONESA, Jaume. “Transferencias técnicas en la producción cerámica entre Al-Andalus y los reinos cristianos: el caso de Sharq-al-Andalus”. En MALPICA, A. (ed.), *Cerámicas islámicas y cristianas a fines de la Edad Media. Influencias e intercambios*, Ceuta: Al-Baraka, 2003, p. 301-365; COLL CONESA, Jaume. “La loza decorada en España”, *Ars Longa*, 2008, 17, p. 151-168; GARCÍA PORRAS, Alberto. *La cerámica en azul y dorado valenciana del siglo XIV e inicios del siglo XV*, Valencia: Museo Nacional de Cerámica “González Martí”, 2009, especialmente, p. 18-64. “La trasposición de los motivos decorativos entre los talleres granadinos y los valencianos a principios del siglo XIV nos evidencia claramente la estrecha relación existente entre ambos, que no puede entenderse de otro modo que como un traslado de artesanos de un territorio a otro, y, por lo tanto, la transmisión de todo un caudal de conocimientos técnicos de un centro a otro” (p. 55).

33. Sobre este aspecto en particular véase también GARCÍA PORRAS, Alberto. “Transmisiones tecnológicas entre el área islámica y cristiana en la Península Ibérica. El caso de la producción cerámica esmaltada de lujo bajomedieval”. En CAVACIOCCHI, S. (ed.), *Atti della XXXVIII Settimana di Studi. Relazioni economiche tra Europa e mondo islamico, secc. XIII-XVIII. Prato, 1-5 maggio 2006*, Firenze: Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica “Francesco Datini”, 2007, p. 825-842.

34. FALOMIR FAUS, Miguel. “El proceso de cristianización urbana de la ciudad de Valencia durante el siglo XV”, *Archivo Español de Arte*, 1991, 254, p. 127-139, SERRA DESFILIS, Amadeo. “La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410”, *Ars Longa*, 1991, 2, p. 73-80; TORRÓ ABAD, Josep. “El urbanismo mudéjar como forma de resistencia. Alquerías y morerías en el Reino de Valencia (siglos XIII-XVI)”. En *VI Simposio internacional de Mudejarismo*.

la asimilación de la cerámica en el pavimento fue uno de los pocos elementos de transferencia y adaptación en la arquitectura vernácula que llegaron a convertirse en objeto de exportación hacia las cortes europeas desde la segunda mitad del siglo XIV. Andreu Julià, maestro de obras de la catedral de Valencia, se encontraba en Aviñón en 1358 con el encargo de colocar el pavimento de cerámica del palacio del cardenal Audoin Aubert, para el que compró materiales el año siguiente³⁵. Jean Guérard, maestro de obras del duque de Berry, viajó a Valencia en 1382 para llevarse consigo a los alfareros mudéjares que trabajarían en los dominios ducales, en Bourges y acaso también en Poitiers, como el documentado *Jehan de Valance*³⁶. En 1400 y 1406, Carlos III el Noble, rey de Navarra, encargaba azulejos valencianos para el palacio de Olite³⁷. Así el elogio a la cerámica valenciana que incluyó en la carta a los jurados valencianos Francesc Eiximenis al comienzo del *Regiment de la cosa pública* no resultaba anacrónico a finales del siglo XIV, pese a las dudas que se han planteado sobre su autenticidad y la hipótesis de que sea una interpolación de fines del siglo siguiente³⁸. Esta producción era en verdad apreciada y adquirida por poderosos clientes extranjeros hacia 1400:

Més sobretot és la bellesa de la obra de Manises, daurada e maestrívolment pintada, que ja tot lo món ha enamorat, en tant que lo papa e los cardenals e los prínceps del món per especial gràcia la requeren e estant marvellats que de terra se puixa fer obra així excel·lent e noble³⁹.

Teruel, 16-18 de septiembre de 1993, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1995, p. 535-598 y más recientemente MOLINA FIGUERAS, Joan. “Francesc Eiximenis et les images de la ville idéale dans la Couronne d’Aragon”. En GILLI, P. (ed.). *Les élites lettrées au Moyen Âge. Modèles et circulation des savoirs en Méditerranée occidentale (XIIe-XVe siècles)*, Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008, p. 75-109.

35. Esta *livrée* o palacio cardenalicio, conocido como *livrée d’Albano*, fue renovada por Audoin Aubert, sobrino del papa Inocencio VI y subsiste en la actualidad como sede del ayuntamiento de Aviñón. MIQUEL JUAN, Matilde. “Aviñón, foco artístico para la Valencia del siglo XIV. El papel del obispo Vidal de Blanes”. En COSMEN ALONSO, C.; HERRÁEZ ORTEGA, M^a. V.; PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M. (eds.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009, p. 321-331, en especial, p. 329, a partir de las noticias dadas a conocer por DE OSMA, Guillermo J. *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*, 2^a ed., Madrid: Reus, 1923, p. 9, y SANCHIS SIVERA, José. “Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1925, XI, p. 26, donde el autor se refiere a la compra de materiales para el palacio pontificio de Aviñón. Acerca de la actividad de Andreu Julià como maestro mayor de la catedral de Tortosa entre 1376 y 1381 véase ALMUNI BALADA, Victòria. *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, 2 vols., Benicarló: Onada, 2007, vol. I. p. 457-462.
36. La noticia se conoce a través del salvoconducto otorgado en Valencia el 17 de mayo de 1382 por el infante Juan y fue publicada por OLIVAR DAYDÍ, Marçal. “Fonts documentals inèdites per a l’estudi de la ceràmica valenciana medieval”. En *Obra dispersa. Llibre en homenatge en el seu 90è aniversari*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991, p. 147-151, documento 4 (p. 156), pero ha sido puesta de relieve y situada en su contexto por ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. “Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia”. En *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas*, cit. (nota 35) p. 260-261 y 294.
37. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. “Artistas de la Corona de Aragón al servicio de Carlos II (1349-1387) y de Carlos III (1387-1425) de Navarra”. En YARZA, J.; FITÉ, F. (eds.). *L’Artista-Artesa Medieval a la Corona d’Aragó*, Lleida: Universitat de Lleida-Institut d’Estudis Ilerdencs, 1999, p. 241-258, en especial, p. 257.
38. WITTLIN, Curt. “L’edició de 1499 del *Regiment de la cosa pública*. Les revisions i ampliacions al text, a l’endrega i al comiat escrits per Francesc Eiximenis el 1383”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1993, LXIX, p. 441-459.
39. EIXIMENIS, Francesc. *Regiment de la cosa pública*, ed. del P. Daniel de Molins de Rei, Barcelona: Barcino, 1927, p. 32-33; ALGARRA PARDO, Víctor Manuel. “Azulejería gótica valenciana. Canal de mensajes de identificación social (estilo, espacios, usuarios)”. En PADILLA LAPUENTE, J. I.; VILA CARABASA, J. M. (eds.), *Monografies d’arqueologia medieval i postmedieval 4: Ceràmica medieval i postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, p. 145-163, analiza el uso y el consumo de esta producción cerámica a partir de fuentes documentales, arqueológicas e iconográficas.

En los inventarios valencianos se llega a designar como *obra de papa* las piezas más lujosas y refinadas en su elaboración, según la interpretación de López Elum. Así en un contrato de 1417 Joan Nicolau encargó a Hacen Musa, maestro alfarero de Manises, que le fabricase determinados productos (*pots y terraç*) poniendo esmero en su forma, dibujos y ornamentación en azul y dorado para que resultaran “*bonum, clarum et dauratum cum çafre et pictum pulcriter secundum oppus pape*”⁴⁰. Ahora bien, ¿se puede relacionar esta actitud y la orientación comercial de la producción hacia un mercado internacional, de cultura figurativa gótica, con los cambios observados en la decoración de las piezas cerámicas de loza dorada, más ligados a motivos de abolengo nazarí en las primeras fases de la producción⁴¹? Lo cierto es que los azulejos de pavimento medraron en los mercados locales e internacionales también gracias a su capacidad para soportar y transmitir elementos heráldicos, epigráficos o icónicos que realzaban el ornato y cualificaban los espacios donde aparecían en los suelos.

Técnica, innovación y cambio cultural en la arquitectura

Las técnicas compartidas en el mundo de la construcción representan un caso particular de estudio que revela un intenso intercambio de conocimientos entre musulmanes y cristianos. La construcción en tapia es un ejemplo interesante. La tapia formada por un agregado de materiales y su aglutinante ofrece unos resultados semejantes al cemento cuando es vertida, apisonada y encofrada en cajones de madera. Tanto los musulmanes como los cristianos emplearon la tierra apisonada para levantar muros de fortificación por su rapidez y relativa sencillez constructiva. La técnica fue ampliamente usada en al-Andalus para construir casas, palacios y mezquitas allá donde los arquitectos hispanomusulmanes alzaron muros con materiales poco costosos que luego podían revestir con madera o estuco. El hecho de que el término romance *tapia* pasara al árabe como *tabiya* no es prueba concluyente de que la técnica se difundiera desde el Norte cristiano hacia al-Andalus. La hipótesis contraria de que la tapia fuera una técnica de origen islámico capaz de competir en la España oriental y meridional con otras obras de fábrica tampoco está plenamente justificada⁴². Ambas esferas culturales parecen haber empleado una gama de técnicas sencillas de construcción de muros regulada por la disponibilidad y la conveniencia del abastecimiento. Así la tapia suele estar asociada a territorios donde la piedra no abunda o resulta más costosa su explotación que el recurso a otros materiales. Los muros de tierra apisonada y encofrada presentan variaciones que dependen de las dimensiones de los cajones de madera, los tipos y los materiales empleados en las juntas así como del material constituyente de la tapia y su aglutinante⁴³. Cuando la piedra o la madera no se hallaban

40. LÓPEZ ELUM, Pedro. *La producción cerámica de lujo en la Baja Edad Media: Manises y Paterna*, Valencia: Museo Nacional de Cerámica “González Martí”, 2006, p. 17-24, en particular, p. 18.

41. Sobre estos cambios en la decoración que justifican la denominación para esta producción cerámica de gótico-mudéjar, véase COLL, Jaume; MARTÍ, Xavier; PASCUAL, Josefa. *Cerámica y cambio cultural. El tránsito de la Valencia islámica a la cristiana*, Valencia: Dirección de Bellas Artes y Archivos, 1988; COLL, Jaume. “Ceràmica i canvi cultural a la València medieval. L’impacte de la conquesta”, *Afers*, 1988-1989, 7, p. 125-167 y GARCÍA PORRAS, Alberto, 2009 (nota 32), p. 42-51.

42. Véase GLICK, Thomas F. “Cob walls revisited. The Diffusion of Tabby Construction in the Western: Mediterranean World”. En HALL, B. S.; WEST, D. C. (eds.), *On Pre-Modern Technology and Science: Studies in Honor of Lynn White, Jr.*, Los Angeles: Center for Medieval and Renaissance Studies, 1976, p. 147-159; GLICK, 1979 (nota 3), cit. p. 224-225.

43. SERRA DESFILIS, Amadeo. “Tapial y adobe: fábricas de tierra cruda en la historia de la arquitectura medieval hispana”. En ACHENZA, M. et al. (eds.), *Houses and cities built with earth. Conservation, significance and urban quality*, Lisboa: Argumentum, 2006, p. 72-76; SOLER ESTRELA, Alba. “La técnica del tapial en las fortificaciones y despoblados de Sharq-al-Andalus. Un estudio arquitectónico constructivo”. En HUERTA, S. et al. (eds.), *Actas del Sexto Congreso*

fácilmente disponibles o resultaba muy costoso su empleo, la tapia y el ladrillo sirvieron tanto a musulmanes como a cristianos de materiales y técnicas alternativos, con ventajas económicas y un buen comportamiento en las estructuras, siempre que se emplearan por una mano de obra competente⁴⁴. Incluso en la temprana Edad Moderna, la tapia continuó siendo una técnica reputada para la fortificación defensiva, a pesar de los prejuicios que recaían sobre ella, por su resistencia ante los ataques de la artillería y por la garantía que ofrecían albañiles especializados en su factura, como eran los llamados *tapiadors*⁴⁵.

Las bóvedas tabicadas son otro aspecto digno de estudio. Formadas por capas de ladrillo aparejadas a panderete con yeso sobre cimbras curvadas de madera, las bóvedas tabicadas fueron apreciadas desde el siglo XIV por su mayor ligereza y resistencia frente a otras soluciones constructivas. Aparentemente, su origen pudo ser valenciano, antes que catalán, si se interpreta como una alusión cierta a esta técnica el pasaje de una conocida carta de Pedro IV el Ceremonioso escrita desde Algeciras en 1382⁴⁶. La carta ensalza la celeridad y economía con que se podía construir un nuevo tipo de bóveda, al reclamar la presencia de Farach Allabar, maestro de obras de la Aljafería entre 1373 y 1392, en el Real de Valencia en 1382 para que conociese “*una obra de guix fort profitosa, fort espeegada e de pocha messiò*”⁴⁷. Las noticias posteriores y ciertas sobre el empleo de esta técnica la sitúan en la órbita de la corte real de Martín I el Humano en Barcelona (Hospital de santa Cruz), en el Real de Valencia o en la cartuja de Valldecris (Altura, Castellón)⁴⁸ y consta que en 1407 el propio rey Martín impuso su criterio favorable a cubrir con una bóveda de ladrillo la capilla de la catedral, contra el parecer del arquitecto Arnau Bargués⁴⁹. El franciscano Francesc Eiximenis, coetáneo de estas experiencias, también alude en sus textos a las ventajas de las bóvedas de yeso y ladrillo, puesto que:

tothom qui volgues obrar agues fet tots sos sostres e migans e terrats de volta feta de rajola e de guix, puys s'en pogues trobar en copia. Aco mana per les següents raons: La primera, car l'obra n'es pus bella e n'es pus ferma e n'es pus segura, car no s'i pren foch, e'n costa menys que si-s feya de bona fusta dolrada per mans de mestre;

Nacional de Historia de la construcción. Valencia, 21-24 de octubre de 2009. 2 vols. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009, vol. II, p. 1361-1370.

44. ARAGUAS, Philippe. *Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XIIe-XVe siècles)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2003.
45. ARCINIEGA GARCÍA, Luis. “Prejuicios historiográficos sobre la técnica del tapial de tierra en la España de la Edad Moderna”, en ACHENZA, M. *et al.* (eds.), 2006 (nota 43), p. 78-79.
46. ARAGUAS, Philippe. “L'acte de naissance de la bóveda tabicada ou certificat de naturalisation de la voûte catalane”, *Bulletin Monumental*, 1998, 156, nº 2, p. 129-136; ARAGUAS, Philippe, 2003 (nota 44), p. 90-101; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. “Las bóvedas tabicadas en la arquitectura valenciana durante los siglos XIV, XV y XVI”, en MIRA, E.; ZARAGOZÁ, A. (eds.). *Una arquitectura gótica mediterránea*. 2 vols. Valencia: Generalitat Valencia, 2003, vol. II, p. 133-156; CARBONELL I BUADES, Marià. “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”, *Artigrama*, 2008, 23, p. 97-148; en especial, p. 111-113; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. “The origins of the tile vaulting in Valencia”, *Journal of the Construction History Society*, 2009, 24, p. 31-44.
47. “Una obra de ladrillo y yeso muy provechosa, muy desembarazada y de poco gasto”, RUBIÓ I LLUCH, Antoni. *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, vol. 2, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921, [2ª edición: Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2000] p. 257. Acerca de Farach Allbar, véase BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. “Más noticias sobre obras mudéjares en la Aljafería y en el palacio arzobispal de Zaragoza por encargo de Pedro IV y Juan I”. En *Imágenes y promotores en el arte medieval*, MELERO MONEO M^a. L. *et al.* (eds.), Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 277-283, en particular, p. 278-282.
48. La relación con la corte de Martín I el Humano ha sido subrayada por CARBONELL I BUADES, Marià, 2008 (nota 46), p. 109-113; acerca de las bóvedas tabicadas en la cartuja de Valldecris, véase SERRA DESFILIS, Amadeo; MIQUEL JUAN, Matilde. “La capilla de san Martín en la cartuja de Valldecris: construcción, devoción y magnificencia”, *Ars Longa*, 2009, 18, p. 65-80, en especial, p. 70-71.
49. BASSEGODA NONELL, Juan. *La cerámica popular en la arquitectura gótica*, Barcelona: Thor, 1977, p. 88-99.

e axi matex es obra pus durable, car no-s podrex axi com fa la fusta; n-res-menys, que si son cases fora mur los enemichs no les desfan per raó que vullen la fusta cremar e se-n vullen ajudar a ginys o a altres coses; e si u volen desfer es-los gran affany sens profit, per tal ho lexen que y noen⁵⁰.

Quizá valga la pena preguntarse si esta técnica no surgió de un intercambio de conocimientos entre cristianos y musulmanes en tierras valencianas, donde la piedra no disfrutaba siempre de la condición de favorita para la arquitectura monumental, sobre todo si se considera que las primeras bóvedas tabicadas aparecieron en contextos de apropiación de técnicas y materiales de abolengo islámico en el ambiente cortesano del reinado de Martín I el Humano (1396-1410), quien se había envuelto en esta clase de experiencias durante su estancia en Sicilia⁵¹. Recientemente se ha situado su origen en tierras andaluzas, probablemente en el reino de Granada, donde convergieron el aprovechamiento de materiales como el ladrillo y el yeso con la experiencia de la construcción sin cimbras, de raigambre oriental⁵². Las relaciones diplomáticas y comerciales entre la corte de Martín I y los nazaríes en aquellos años fueron probablemente un marco propicio para consolidar el intercambio tecnológico entre la Corona de Aragón y el reino de Granada.

Desde antiguo, las techumbres policromadas y doradas, con intrincados motivos geométricos y diversas armaduras se han tenido por muestras ciertas de una presunta influencia mudéjar en la arquitectura hispánica. Los viajeros extranjeros repararon en ellas como un rasgo distintivo de los palacios, residencias reales, iglesias y conventos de la España bajomedieval y renacentista, apenas asimilable a los tipos de armaduras leñosas comunes en otros países europeos⁵³. El término alfarje deriva del árabe *al-fahrj*, que designa lo que se extiende horizontalmente para cubrir o adornar algo⁵⁴. El alfarje tiene la ventaja de ofrecer un suelo a la planta superior al tiempo que cubre horizontalmente un espacio. El ingenio de los carpinteros hallaba en esta armadura grandes posibilidades de enriquecer su apariencia sin incremento excesivo del coste de la construcción, porque la madera entallada podía alcanzar suntuosidad gracias a esa especie de tapiz continuo formado por el plano horizontal de las vigas vistas, labradas y policromadas. Los alfarjes más ricos se configuraban a partir del tendido de vigas maestras, llamadas jácenas, que descansan sobre molduras en voladizo situadas en las paredes perimetrales y se pueden articular con piezas transversales de menor escuadría.⁵⁵ La relativa fragilidad y escasa resistencia al fuego se compensaban con su ligereza y eficacia estructural,

50. “La obra es más bella, es más firme y es más segura, pues no se quema, y cuesta menos que si se hiciera de buena madera tallada por manos de maestro, y así mismo es una obra más duradera”, EIXIMENIS, Francesc. *Dotzé llibre del Crestià. Segona part*, II, Curt WITTLIN *et al.* (ed.), Girona: Institut d’Estudis Gironins, 1987, p. 511.

51. BRESCH, Henri. “Le jardin de l’Empire: Le palais de Barcelone et la Sicile (1397-1410)”, en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, 5 vols. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, vol. 3, p. 378-382.

52. FORTEA LUNA, Manuel. “Origen de la bóveda tabicada”, en HUERTA, S. *et al.* (eds.). *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Valencia 21-24 de octubre de 2009*, 2 vols. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009, vol. I, p. 491-500.

53. Entre otros muchos, véanse las observaciones de MÜNZER, Hieronimus. *Itinerarium sive peregrinatio excellentissimi viri artium ac vtriusque medicine doctoris Hieronimi Monetarii de Feltkirchen civis Nurembergensis* (1494-1495), varias veces publicado en traducción española como MÜNZER, Jerónimo. *Viaje por España y Portugal, 1494-1495*, Madrid: Polifemo, 1991, hasta la apreciación contemporánea que entre los coleccionistas norteamericanos fomentó una obra como la de BYNE, Arthur. *Decorated wooden ceilings in Spain*, 2 vols., New York: Hispanic Society of America-Putnam, 1920.

54. TORRES BALBÁS, Leopoldo. “Crónica arqueológica de la España musulmana: el más antiguo alfarje conservado en España”, *Al-Andalus*, 1944, X, 2, p. 348-355.

55. Véase NUERE MATAUCO, Enrique. *La carpintería de armar española*, Madrid: Muñía Lería, 2003, p. 53-85; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. *Arte mudéjar aragonés*, 2 vols., Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, I, p. 153-162 para el Reino de Aragón.

a las que se sumaba eventualmente la decoración polícroma con motivos geométricos, vegetales, zoomórficos y heráldicos. Si era menester, el efecto de ostentación podía renovarse con poco gasto, al compás de las modas, los cambios de propiedad y las reformas interiores. La heráldica, las divisas o inscripciones conferían un aspecto singular a las techumbres, de manera que en ellas se celebraban el propio linaje, un ideal caballeresco o el orgullo institucional. El inconveniente residía en que cuanto mayor fuera la envergadura del espacio cubierto, las vigas debían tener el grosor necesario para soportar el peso colocado sobre ellas sin doblarse, pero podían encontrarse piezas leñosas de la talla adecuada para abarcar la luz de salas rectangulares en sentido perpendicular a su eje mayor.

Un cierto prejuicio ha menospreciado el empleo de esta solución técnica frente a las estructuras abovedadas, menos frecuentes en el ámbito de la arquitectura civil. En la época se ponderaba su coste y el alarde técnico que implicaban. Francesc Eiximenis en *Lo Crestià* consideró que las techumbres de madera resultaban más frágiles y menos duraderas que las bóvedas, pero también más costosas cuando se trataba de madera tallada.⁵⁶ A finales del siglo XIV, cuando Eiximenis redactaba en Valencia el duodécimo libro de su enciclopedia nunca concluida, la novedad consistía precisamente en la talla, pues los alfarjes pintados eran corrientes para cubrir toda clase de espacios, desde iglesias a palacios, ya en disposición horizontal, ya inclinados para apearse en arcos diafragma o en muros de altura desigual⁵⁷. Probablemente la labor escultórica combinada con otros efectos en relieve de molduras, resaltes o los mocárabes de abolengo islámico se habían convertido para entonces en una forma de ornamentación lujosa que distinguía los palacios de otros ambientes cubiertos con alfarjes más sencillos.

En las descripciones literarias coetáneas de palacios imaginarios las techumbres doradas y de ingeniosa traza son un ingrediente común⁵⁸. A comienzos del siglo XV, reyes, nobles y preladados rivalizaban en ornar sus residencias con techumbres de madera policromada y suntuosa apariencia. En 1404 el rey Martín I el Humano, prendado de una techumbre vista en el palacio de Guillem de Bellví en Xàtiva, quiso comprarla, pero el dueño de la casa se la regaló para que la instalase en una sala del palacio real mayor de Barcelona, conocida por ello como *palauet de Bellví*. En aquella visita el monarca pudo admirar otras dos techumbres en la casa de Pere de Guerola y Tomàs de Vallebrera, que también le agradaron y adquirió para su traslado a Barcelona, donde se encargaron de montarlas Gonzalvo Ferrándiz, *mestre de almocàrnez* de Toledo, y Faraig Gali de Zaragoza⁵⁹. Los vestigios conservados, como la techumbre del palacio de Pinohermoso en el Museo de Xàtiva, revelan que tal estima no fue excepcional y se mantuvo en tiempos posteriores tanto en casas o palacios como en iglesias o dependencias conventuales.

En las residencias reales de esta época las armaduras de madera pintada pueden evocarse a través de la documentación. En 1392, ante su próximo viaje a Valencia, Juan I mandó hacer acopio de madera para la techumbre de la cámara de los timbres del Real de Valencia, “*car de fusta volem*

56. EIXIMENIS, Francesc, 1987 (nota 50), II, p. 511.

57. Un panorama todavía útil en RÁFOLS, José F. *Techumbres y artesanados españoles*, 3ª edición, Barcelona: Labor, 1945; COMPANY I FARRERONS, Isabel. *Embigats gòtico-mudèixars catalans*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1987; una aproximación moderna al estudio de este tema se debe a MASPOCH, Mònica. “La decoració d’enteixinats medievals a Barcelona: alguns exemples, estat de la qüestió i particularitats”, en ALCOY, R. (ed.). *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d’Europa al segle XIV*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, p. 355-362.

58. Véase las fuentes citadas por RUBIÓ I BALAGUER, Jordi. *Vida española en la época gòtica*, 2ª edición, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1985, p. 79 y 101.

59. VENTURA CONEJERO, Agustí. “Enteixinats o cobertes morisques”, *Xàtiva, Fira d’Agost*, 1995, p. 102-103; ADROER I TÀSIS, Anna Maria. “Enteixinats de Xàtiva al Palau Major de Barcelona”, *Analecta Sacra Tarroconensia*, 1998, 71, p. 1-10.

que sia cuberta⁶⁰. Como faltaban fondos para sufragarlas, hubo que solicitar ayuda económica a los jurados y prohombres de Castellón de la Plana y ordenar al mestre racional y a los bailes de Sagunto y Castellón que todas las rentas se invirtiesen en las labores del palacio⁶¹. En 1403 el baile general del reino de Valencia, Nicolau Pujades, pedía ayuda al Consejo municipal para costear la madera necesaria “a obs de obrar en el seu Real”, contribución que fue denegada⁶². Durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo, quedó dispuesta entre las torres de la fachada del denominado *Real vell* una gran sala rectangular, con elaborada techumbre de madera⁶³. En ella la escultura decorativa aparecía en los doce canes “ab cares de baboyns” para colgar los tapices, tres “bestions” y otras tantas figuras de ángeles con motivos heráldicos y emblemas dinásticos de Alfonso V, obras todas policromadas por las que cobró Martí Llobet en 1432⁶⁴. La cubierta de esta gran sala construida entre las torres del Real se calificó más tarde como “bosellada e molt bella”⁶⁵.

Las armaduras con decoración de lazo y los artesonados han sido desde el siglo XIX tenidos por herencia islámica y forman parte de la apariencia supuestamente mudéjar de muchos edificios históricos. Aunque se sabe que algunos de los carpinteros fueron musulmanes y muchos de los términos que se emplean para describirlas son de origen islámico, no todas las techumbres y armaduras fueron obra de mudéjares⁶⁶. Bien pudiera tratarse de conocimientos técnicos compartidos por musulmanes y cristianos, aunque los mudéjares se distinguieron como expertos en la factura intrincada de algunas de ellas, tal vez aprovechando el desinterés inicial de los cristianos por estos oficios y técnicas. En todo caso, en el territorio valenciano, las intervenciones de carpinteros mudéjares

60. ROCA, J. M^a. “Johan d’Aragó”, *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1929, XI, p. 216, citado por RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, 1985 (nota 58), p. 129.

61. Citado por GIRONA LLAGOSTERA, Daniel. “Itinerari del rei En Joan I”, *Estudis Universitaris Catalans*, 1931, XIII, p. 144 y 146.

62. Archivo Municipal de Valencia, Manual de Consells, A- 22, f. 270r: se solicitaron 300 *fusts*, çò és .L. tirans e CL carretades e C doblers de milloria.

63. Archivo del Reino de Valencia, Mestre Racional, registro 11606, f. 2r: “certes obres en lo Reyal vell[...] çò és en cobrir axí de fusta qu’és entre les .II. torres del dit Reyal vell que respón envers la rambla com encara en acabar de pedra les finestres que són començades de fer en la dita sala e en altres obres necessàries per acabar la dita sala” (1442). En estos trabajos participaron, entre otros, los carpinteros Antoni Adzebro y los maestros de obras Francesc Baldomar en la cantería y Jaume Gallén en la albañilería. Las obras de esta sala se acabaron entre 1444 y 1445, Archivo del Reino de Valencia, Mestre Racional, registro 11607, f. 1-93r; véase SANCHIS SIVERA, José, 1925 (nota 35), p. 43-44; BÉRCHÉZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas”, *Reales Sitios*, 2003, 158, p. 35; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *El Real de Valencia (1238-1810)*, Valencia: Alfons el Magnànim, 2012, p. 80-86.

64. Archivo del Reino de Valencia, Mestre Racional, registro 11607, f. 38r; Martí Llobet cobró las tres figuras de ángeles talladas en madera de naranjo, así como por “tres bestions obrats de la dita fusta, lo .I. bestió mig frare e mig drach, l’altre bestió .I. griu, e l’altre bestió una àguila ab un lang ardaix”, citado por SANCHIS SIVERA, José. “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, X, p. 19-20. No hay certeza sobre el emplazamiento de estas obras, que en el caso de las figuras de ángeles podrían haberse destinado a la *cambra dels àngels* del palacio, aunque el documento alude también a “la obra de maçoneria a ops de la porta que és en la primera cambra de la quarta torre del dit Reyal Vell”. Ha llamado la atención sobre la elevada cuantía de estos pagos (1650 sueldos por la talla y 165 por la policromía) MIQUEL JUAN, Matilde. “Martí Lobet en la catedral de Valencia (1417-1439)”. En TABERNER, F. (ed.), *Historia de la ciudad VI. Proyecto y complejidad*, Valencia: ICARO, 2010, p. 104-126, en especial, p. 122.

65. BÉRCHÉZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2003 (nota 63), p. 35; GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2012 (nota 63), p. 84-85. Esta autora interpreta que el término “bosellada” se puede referir a un temprano artesonado en el contexto valenciano.

66. NUERE MATAUCO, Enrique. “Geometría y lazo en la carpintería hispano-musulmana”. En FERNÁNDEZ ALBA, A. *et al.*, *La arquitectura como diversidad*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1998, p. 47-76.

fueron relativamente escasas y se produjeron en circunstancias de disponibilidad y conveniencia de la mano de obra especializada, fuera cual fuese su confesión religiosa. La iglesia de Santa María de Lliria, construida poco después de la conquista sobre el solar de la antigua mezquita conserva una armadura de madera pintada en la que intervino un número significativo de carpinteros mudéjares y se empleó un repertorio iconográfico tan amplio como variado que incluye motivos de iconografía cristiana⁶⁷. Apenas es sorprendente, si se considera que el artesanado del salón del trono de la Aljafería de Zaragoza, con la inscripción conmemorativa del triunfo sobre el enemigo musulmán tras la conquista de Granada, era obra de los destacados carpinteros mudéjares Mahoma y Faraig Gali⁶⁸. En Valencia no parece que se llegara tan lejos, en parte porque el acceso de los mudéjares al oficio de la carpintería estaba prácticamente vedado en el siglo xv, acaso no tanto por motivos étnico-religiosos como por otras razones. La carpintería de ribera suscitaba recelo como recurso para construir naves que cruzaran incontroladamente la frágil frontera litoral⁶⁹ y, aún más importante, los carpinteros cristianos prefirieron reservarse un ámbito económico próspero bajo el control de su corporación de oficio⁷⁰. En los registros de mercancías prohibidas para la exportación de la Bailía de Valencia, consta que Juçef Xupió tuvo que declarar y pagar por comerciar con un cabezal de cama pintado en 1383⁷¹. Al mismo linaje perteneció el carpintero mudéjar Abdalla Xupió, que alcanzaría reconocimiento como traductor al servicio de la Bailía entre 1381 y 1401, un puesto cuyas relaciones cimentarán la prosperidad de su estirpe en la morería de Valencia⁷²; pueden añadirse los casos de Abdalla Motaher, *fuster e mestre de obra de vila*, activo en Segorbe en 1420, de la dinastía local de carpinteros de apellido Razin (Cahat y Ahmet)⁷³, y del carpintero moro de Xàtiva que acudió a Elche para desempeñar su oficio en 1444⁷⁴.

Usos e intenciones: asimilación y rechazo del legado islámico en la arquitectura valenciana

Más allá del mudéjar entendido como un estilo o como el resultado de un sistema de trabajo y de la transferencia de técnicas y materiales de construcción o decoración, la historiografía diferencia

67. CIVERA MARQUINO, Amadeo. *Techumbre gótico-mudéjar en la Iglesia de Santa María o de la Sangre en Lliria*, Lliria: Ayuntamiento de Lliria, 1989; LLIBRER ESCRIG, Josep Antoni. *El finestral gòtic. L'església i el poble de Lliria als segles medievals*, Lliria: Ajuntament de Lliria, 2003, p. 290-309.

68. CABAÑERO SUBIZA, Bernabé; BORRÁS GUALÍS, Gonzalo *et al.* *La Aljafería*, 2 vols., Zaragoza: Cortés de Aragón, 1998.

69. En 1424 se prohibió enseñar “*l'offici de obrar de fusta ni de serra e axa a negun moro, ni jubeu, ni altre infel, que fos catiu lur propi ni de altra persona, per çò que com aquells tornants en lurs terres anant en terra de infels poria obrar fustes de remes o altres*” citado por GUIRAL-HADZIOSSIF, Jacqueline. *Valencia, puerto mediterráneo en el siglo xv (1410-1525)*, Valencia: Alfons el Magnànim, 1989, p. 226.

70. IZQUIERDO ARANDA, Teresa. *El Fuster. Definició d'un ofici a la València medieval*, Tesis doctoral, Universitat de València, 2011, p. 333-335.

71. FERRER I MALLOL, Maria Teresa, 1987 (nota 6), p. 141.

72. RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. “Élites urbanas y minorías sociales: la élite mudéjar y sus actividades”, *Revista d'Història Medieval*, 2000, 11, p. 163-187, en particular, p. 175-176. Sobre este linaje mudéjar véase RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. “La familia Xupió en la morería de Valencia (1362-1463)”. En ECHEVARRÍA ARSUAGA, A. (ed.). *Biografías mudéjares o la experiencia de ser minoría. Biografías islámicas en la España cristiana*, Madrid: CSIC, 2008, p. 233-290.

73. DÍAZ DE RÁBAGO HERNÁNDEZ, Carmen. “La actividad constructora de los musulmanes de Segorbe durante la primera mitad del siglo xv”. En *VI Simposio Internacional de Mudéjarismo. Teruel, 16-18 de septiembre de 1993*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1995, p. 373-380, en especial, p. 376 y 379.

74. HINOJOSA MONTALVO, José. “El trabajo mudéjar en la Valencia medieval”. En *VI Simposio internacional de Mudéjarismo, Teruel, 16-18 de septiembre de 1993. Actas*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1995, p. 57-83, en especial p. 70.

grados de asimilación en la forma, la función, la organización del espacio y la ideología de la arquitectura de al-Andalus y los reinos cristianos de la Península Ibérica en un contexto de fluido intercambio cultural. Tales distinciones se antojan más coherentes que el recurso común al mudéjar como clave de todo el proceso de transferencias artísticas y arquitectónicas entre cristianos y musulmanes hispanos. Importa más explorar en cada caso de estudio el propósito concreto que tuvo la combinación y el reemplazo de elementos que discutir la adscripción cultural o religiosa de los albañiles y maestros de obras implicados en una construcción, los materiales utilizados o el origen preciso de una determinada técnica o un tipo de planta⁷⁵.

Inscripciones y documentos atestiguan la voluntad de los monarcas cristianos de la Península Ibérica de ver su soberanía reconocida por cristianos, musulmanes y judíos, aun si tenían que pagar el precio de una difícil cohabitación entre las tres comunidades y de hacer frente a estallidos de intolerancia. Por otra parte, las relaciones diplomáticas, comerciales y culturales con el Islam dentro y fuera del espacio peninsular eran intensas y alternaban el enfrentamiento con la coexistencia pacífica. En consecuencia, no es extraño que en la Corona de Castilla, se hayan estudiado diversas modalidades de intercambio en la arquitectura palaciega que implican al reino nazarí de Granada y la más que probable movilidad de sus artífices, como en el convento de Santa Clara de Tordesillas⁷⁶, el Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada⁷⁷.

La admiración persistente por los monumentos islámicos está ampliamente atestiguada en las fuentes hispanas medievales y de la temprana Edad Moderna⁷⁸. En la práctica los edificios cristianos incorporaron sus formas decorativas y arquitectónicas con decisión en los siglos XIII, XIV y XV, pero las adaptaron a nuevas funciones, incluidas las religiosas. Las suntuosas mezquitas y los espléndidos palacios de la Andalucía bética y de *Sharq-al-Andalus* eran parte del botín logrado con la conquista, sobre todo a raíz de la batalla de las Navas de Tolosa, y dos actitudes fundamentales fueron adoptadas frente este fastuoso legado. Por una parte, en la Corona de Castilla y especialmente en Andalucía, los monarcas se adueñaron de este patrimonio como un trofeo y un tesoro que podía adaptarse fácilmente a nuevos intereses y creencias sin dejar de inspirar una admiración perdurable, como en el caso de la Alhambra o la Mezquita de Córdoba. En cambio, en manos de Jaime I, el monarca de la Corona de Aragón que conquistó los reinos de Mallorca y Valencia en el segundo cuarto del siglo XIII, se optó por suprimir las huellas más visibles e impresionantes del duradero dominio musulmán reemplazando mezquitas, alcázares y almunias por edificios de marcado signo cristiano, si bien la continuidad en los nombres, las funciones y las costumbres era admitida hasta cierto punto. Por lo tanto, en los reinos de Mallorca y Valencia prácticamente no sobrevivió ningún vestigio monumental del período islámico (siglos VIII-XIII) y así nuestro conocimiento de la arquitectura musulmana en estos territorios se basa fundamentalmente en la arqueología y en fuentes indirectas,

75. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "Architectural languages, functions, and spaces: the Crown of Castile and Al-Andalus", *Medieval Encounters*, 2006, 12/3, p. 460-367; RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "Le 'style mudéjar' en architecture cent cinquante ans après", *Perspectiva*, 2009, 2, p. 277-286; una visión contrapuesta ofrece BORRÁS, Gonzalo M. "Mudejar: An Alternative Architectural System in the Castilian Urban Repopulation Model", *Medieval Encounters*, 2006, 12/3, p. 329-340.

76. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. "El Patio del Vergel del Real monasterio de Santa Clara de Tordesillas y la Alhambra de Granada. Reflexiones para su estudio", *Al-Qantara*, 1998, 20, p. 315-355.

77. RUGGLES, D. Fairchild. "The Alcazar of Seville and Mudejar Architecture", *Gesta*, 2002, 43/2, p. 87-98.

78. NIETO ALCAIDE, Víctor. "El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica", *Fragmentos*, 1986, 8-9, p. 132-155; MARIAS, Fernando. "Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco", en *La imagen romántica del legado andalusí*, [catálogo de la exposición: Almuñécar, Casa de la Cultura, 1995], Granada: El legado andalusí-Lunwerg, 1995, p. 105-113.

a menudo posteriores a la conquista⁷⁹. Las pocas excepciones se explican por el respeto debido a los lugares de culto y peregrinación que servían a la propia comunidad mudéjar, como la mezquita de la Xara en Valldigna o el santuario de peregrinación musulmana de Atzeneta, en el valle de Guadalest, que se mantuvo hasta tiempos de Felipe II⁸⁰.

La actitud de rechazo y supresión del legado monumental islámico, sin embargo, es compatible con la asimilación de hábitos y usos de los espacios construidos o la transformación de edificios hasta su sustitución por obras nuevas inconfundiblemente cristianas. En la ciudad de Valencia, baños públicos de vapor derivados del modelo del *hammâm* islámico se construyeron después de la conquista, como demuestra el caso de los llamados Baños del Almirante, adscritos durante mucho tiempo a época musulmana y los únicos conservados de época medieval en la capital del reino⁸¹. Hubo voluntad de sustituir pronto las mezquitas por iglesias de nueva planta, empezando por la propia catedral en 1262, tras la primera consagración cristiana de edificios religiosos musulmanes. Las construcciones islámicas fueron transformadas en su función para servir a la población cristiana, ya como botín, ya como contenedor de usos y prácticas propios de la nueva cultura dominante. Una almunia en las afueras de Valencia se convirtió en el siglo XIV en el palacio del Real, incorporando basas, capiteles de columnas y yeserías de ascendencia islámica, y las columnas de la mezquita de Liria fueron convertidas en soporte del coro de la iglesia de santa María (hoy de la Sangre)⁸². En otros casos, la arqueología ha permitido comprobar que interiores con decoraciones islámicas continuaron en uso, sobre todo como espacios residenciales en manos cristianas que apreciaron el refinamiento y la calidad de su ornato. Así pudo suceder con las yeserías recuperadas del palacio andalusí de la plaza de san Cristóbal en Onda, ahora en el Museu d'Arqueologia i Història de esta ciudad⁸³. En Xàtiva, la mezquita aljama fue preservada tras la conquista de Jaime I y sirvió durante

79. Revisiones recientes de la asimilación del legado islámico en la arquitectura y el arte en tierras valencianas se deben a BÉRCEZ, Joaquín; ZARAGOZÁ, Arturo. "En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano", en LÓPEZ GUZMÁN, R. (ed.), *El Mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona: Lunwerg, 1995, p. 91-97; BENITO GOERLICH, Daniel. "L'art mudéjar valencià", en BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, R.; GARCÍA MARSILLA, J. V. (eds.). *Entre terra i fe. Els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*, [Catálogo de la exposición: Valencia, La Nau, 2009], Valencia: Universitat de València, 2009, p. 301-323.

80. FERRER I MALLOL, Maria Teresa, 1987 (nota 6), p. 85-100.

81. CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. "Baños, hornos y pueblas. La pobla de Vila-rasa y la reordenación urbana de Valencia en el siglo XIV", en TABERNER, F. (ed.), *Historia de la ciudad II: Territorio, sociedad y patrimonio*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2002, p. 126-146.

82. Sobre el palacio del Real véase BARCELÓ, Carmen; CRESSIER, Patrice; LERMA, Josep Vicent. "Basas y capiteles califales inéditos procedentes del Palacio Real de Valencia", *Archivo de Prehistoria Levantina*, 1990, XX, p. 407-433; ALGARRA, Víctor *et al.*, "Las excavaciones arqueológicas en el Palacio Real" en BOIRA, J. V. (ed.), *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2006, p. 33-46, en especial p. 35-40; SERRA DESFILIS, Amadeo. "Cort e palau de Rey. The Real Palace of Valencia in the medieval ages", *Imago temporis. Medium Aevum*, 2007, 1, p. 121-148; GÓMEZ-FERRER, Mercedes, (nota 63), 2012; acerca de Liria, LLIBRER I ESCRIG, Josep Antoni, 2003 (nota 67).

83. ESTALL I POLES, Vicent Joan. "Las yeserías árabes de Onda a la luz de las investigaciones arqueológicas". En *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 13-15 de septiembre DE 1990*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1991, p. 449-466; NAVARRO PALAZÓN, Julio; JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro. "La decoración protonazarí en la arquitectura doméstica: la casa de Onda", en NAVARRO PALAZÓN, J. (ed.), *Casas y palacios de al-Andalus, siglos XII-XIII*, Madrid: el Legado Andalusí, 1995, p. 207-222. Acerca de la pervivencia de elementos de tradición islámica en la primera arquitectura cristiana posterior a la conquista del siglo XIII, véase ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. "Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero", en *Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero*, [Catálogo de la exposición; Castellón, Museo de Bellas Artes, noviembre de 2008-enero de 2009], Castellón: Generalitat Valenciana, 2009, p. 1-71.

siglos como iglesia mayor (y colegiata desde 1413) antes de que se decidiera construir un nuevo templo renacentista en 1596. Todavía entonces los autores contemporáneos ensalzaron el esplendor del antiguo edificio, a pesar de las inscripciones árabes que conservaba y de que representase un lugar memorable para los moriscos hasta su expulsión⁸⁴.

Las fuentes atestiguan la participación de alarifes mudéjares en algunas construcciones, pero apenas se percibe un eco de la arquitectura islámica en la cristiana que se levantó tras la conquista, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XIV, cuando el rechazo del legado islámico despliega sus alas. No parece que pueda establecerse una relación significativa en las técnicas, materiales y prácticas laborales de los mudéjares con determinadas soluciones constructivas o elementos formales de la arquitectura gótica valenciana. Abdolmelich Moligelli era un *lapticida* mudéjar que tras haber residido en Girona, marchó *ad terram sarracenorum* por razones fiscales, pero decidió volver y solicitó el permiso real oportuno. El rey Jaime II se lo concedió aceptando incluso la condición que puso el notable cantero de no contribuir más que los cristianos del lugar donde decidiera instalarse con su familia⁸⁵. Los musulmanes sometidos fueron incluso obligados a la construcción de una iglesia al objeto de que pudiera cobrarse el diezmo en el señorío: los habitantes de las alquerías de Benitandús y Xinquer en la sierra de Eslida sufrieron en 1430 “*les obres, messions e despeses fetes en la eclésia novament obrada*”⁸⁶.

A finales del siglo XIV Francesc Eiximenis recordaba a los regidores de Valencia que “*com la dita ciutat sia novellament cristiana* debían subvencionar *edificis eclesiásticos, així com són fer esglésies e monestirs, e llurs ornaments, e a satisfer a religiosos més que altra ciutat del regne*” para cristianizar la ciudad⁸⁷. Si bien se advierte una actitud de rechazo en autores como Eiximenis ante la arquitectura y el urbanismo de impronta islámica cuyo eco resuena en disposiciones del *Consell* valenciano al censurar como moriscas las casas fuera de alineación⁸⁸, la marginación de modelos, técnicas y mano de obra nunca fue total ni perenne. Se asimilaron en el pleno sentido de la palabra los azulejos de pavimento, la cerámica de loza dorada, las armaduras o la tapia, y los mudéjares trabajaron en la construcción, aunque fuera como mano de obra subalterna y con tendencia a la marginación como proveedores o artesanos poco cualificados⁸⁹. Así se conoce el caso de los proveedores de piedra de las canteras de Godella y Rocafort a la obras de la ciudad de Valencia, que hasta bien avanzado el siglo XIV fueron mayoritariamente musulmanes de las localidades vecinas como Mislata o Godella, terminarían siendo desplazados por picapedreros cristianos cuando tal menester resultó interesante para ellos debido al incremento de la construcción de cantería en la capital del reino. En las comarcas

84. BÉRCHÉZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *La Seo de Xàtiva. Historia, imàgenes y realidades*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2007, p. 19-21, con los textos citados de Pere Antoni Beuter (1538 y 1551), Martín de Viciano (1564), Bernardino Miedes (1584) o Gaspar Escolano (1610).

85. FERRER I MALLOL, María Teresa, 1987 (nota 6), p. 207 y 229.

86. BARCELÓ TORRES, María del Carmen, 1984 (nota 8), p. 101.

87. EIXIMENIS, Francesc. *Regiment de la cosa pública*, Barcelona: Barcino, 1927, p. 20.

88. FALOMIR, Miguel, 1991 (nota 34); TORRÓ, Josep, 1995 (nota 34); SERRA DESFILIS, Amadeo. “Orden y decorum en el urbanismo valenciano de los siglos XIV y XV”, en CASAMENTO, Aldo; GUIDONI, E. (eds.), *Le città medievali dell'Italia meridionale e insulare. Storia dell'urbanistica/Sicilia IV*, Roma: Kappa, 2004, p. 41-42.

89. Dedicar atención a ellos en el contexto peninsular CÓMEZ, Rafael. *Los constructores en la España medieval*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. “Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses”, *Anales de historia del arte*, 2008, Número Extra 1 [Ejemplar dedicado a: Firmissima convelli non posse: Homenaje al profesor Julián Gallego], p. 89-102; DIEZ JORGE, María Elena. *Mujeres y arquitectura: cristianas y mudéjares en la construcción*, Granada: Universidad de Granada, 2011; para el caso valenciano se cuenta con el trabajo reciente de BENITO GOERLICH, Daniel, 2009 (nota 79), p. 301-323.

donde la población mudéjar era más abundante el panorama se diversifica: en el Alto Palancia es notoria su participación en las obras como mano de obra especializada y asalariada⁹⁰; en la Ribera la implicación de los andalusíes fue creciente como proveedores y obreros de especialización intermedia con salarios moderados⁹¹. En cambio, en ciudades como Valencia la presencia de musulmanes en las empresas constructivas es casi marginal y tiende a disminuir desde mediados del siglo XIV: en el período 1440-1451, apenas había trabajadores de la construcción en la morería de Valencia, si exceptuamos al carpintero Azmet Cortexi y al ladrillero Acen Mazuz, aunque algunos proveedores de cal, yeso, piedra y otros materiales para las obras de la ciudad eran musulmanes vecinos de la comarca de la Huerta⁹². En cualquier caso, ni el cautivo musulmán que trabajaba la madera en la Casa de la Ciudad en mayo de 1343 ni Mahomet Ferriz que proveyó de piedra las obras del Real de Valencia estaban forzados a dejar la marca de su religión o su cultura en sus trabajos⁹³. De manera análoga, cuando las autoridades inspeccionaron en 1525 las obras clandestinas en una antigua mezquita de la morería de Valencia, consta que tanto el carpintero (Jaume Lombart) como el maestro albañil (Martí Ballester) eran cristianos y habían trabajado “*a instància de la aljama e moros de la dita morería*”⁹⁴.

Spolia: trofeos, memoria y apropiación

Según Keeney, los *spolia* son materiales y artefactos reutilizados, pero la historiografía artística considera *spolia* en términos generales cualquier artefacto incorporado a un contexto cultural o cronológicamente diferente de aquel en el que se creó. Con más precisión, nos referimos propiamente a ellos para designar ciertos usos de esta clase de artefactos, pues los despojos de otras culturas pueden reutilizarse en respuesta a una carencia material o técnica, sin otro propósito especial. Mucho más interesante es el reemplazo de objetos con cierto valor cultural para fines menos prácticos, como el ornato, sobre todo si los *spolia* parecen contradecir su mensaje o su propósito originales en el nuevo contexto⁹⁵. Considerados como objetos artísticos cargados de historia o agregados formados a partir de vestigios históricos, los *spolia* fueron “*artistic statements expressing a triumph of the whole over its own component parts, the present over its varied past*”⁹⁶. En la arquitectura, la rareza o carencia de un material singular, como el mármol, puede explicar el fenómeno, pero la manera en que un elemento es incorporado y exhibido en otra obra nos permite interpretar los valores culturales latentes en tales

90. DÍAZ DE RÁBAGO HERNÁNDEZ, Carmen, 1995 (nota 73), p. 373-380.

91. Martínez Araque, Iván. “La organización del trabajo en las obras valencianas. La construcción en Alzira y la Ribera del Xúquer durante los siglos XIV-XV”, en HUERTA, S. et al. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Valencia 21-24 de octubre de 2009*, 2 vols., Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009, II, p. 845-856.

92. Ruzafa García, Manuel. “Las actividades industriales de la morería de Valencia”. En *VI Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 16-18 de septiembre de 1993*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1995, p. 269-285, en particular, p. 278-283.

93. SANCHIS SIVERA, José, 1925 (nota 35), p. 42 (Mahomet Ferriz) y SERRA DESFILIS, Amadeo; “El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”, en TABERNER, F. (ed.), *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia-ICARO, 2004, p. 78 (cautivo musulmán, *lo qual obrava fusta e altres coses*).

94. FERRER TABERNER, Andrés. “Descripción de una mezquita de la morería de Valencia en 1525, en relación con unas obras clandestinas de ampliación”. En *VII Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 19-21 de septiembre de 1996: actas*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1999, p. 312-334.

95. KINNEY, Dale. “The Concept of Spolia”, en RUDOLPH, C. (ed.). *A Companion to Medieval Art*, Oxford: Blackwell, 2006, p. 233-252.

96. FORSYTH, Ilene H. “Art with History: The role of Spolia in the Cumulative Work of Art”, en Christopher MOSS, C.; KIEFER, K. (eds.). *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 153.

prácticas⁹⁷. En la Sevilla posterior a la conquista de Fernando III el Santo puede relacionarse con la estima por los vestigios de la Antigüedad, ya fueran romanos o visigodos, por su carácter selectivo que atendía tanto a la utilidad como a las connotaciones de prestigio y legitimidad que podían asociarse a ciertos materiales⁹⁸.

Pero si por *spolia* se entiende la incorporación de materiales procedentes de un contexto anterior y distinto en obras de nueva planta, habrá que considerar también el sentido de invocación del pasado anterior al dominio islámico en los monumentos que pudieran tener lápidas y bloques pétreos procedentes de antiguas construcciones romanas en la arquitectura valenciana posterior a la conquista, cuyo ejemplo más señero, pero no único, lo constituiría la iglesia de San Félix de Xàtiva con su ara cristiana y las inscripciones romanas incorporadas⁹⁹.

La liquidación del legado arquitectónico y urbano andalusí fue larga e incisiva en el reino de Valencia. Las transformaciones de antiguas mezquitas para su uso como iglesias implicaban en muchos casos un cambio de orientación (de Sur a Este), la desaparición del *mihrab* y la incorporación de imágenes de culto, pintadas o esculpidas en su espacio interior, aparte de la ceremonia de consagración y de dedicación a la Virgen María u otra advocación inequívocamente cristiana¹⁰⁰. Xàtiva parece ofrecer el caso más notable y uno de los más duraderos de adaptación de una mezquita al culto cristiano, con incorporación de espacios de factura gótica, como la capilla del cardenal Alfonso de Borja¹⁰¹. En tierras valencianas la estrategia de la sustitución que implicaba el derribo temprano de las mezquitas se combinó con la apropiación de *spolia* islámicos, de la que se encuentran ejemplos, ya citados, en las excavaciones del palacio del Real de Valencia, en las columnas de la mezquita de Liria convertidas en soporte del coro de la antigua iglesia de santa María o en las columnas de mármol incorporadas a la cabecera de la iglesia de san Juan del Hospital, caso este último en el que la reutilización oportunista del material queda excluida¹⁰². Los mármoles del Real de Valencia, en su momento, fueron objeto de expolio por Pedro I de Castilla durante el asedio de la ciudad, para su traslado subsiguiente al Alcázar de Sevilla, donde estos trofeos de la campaña valenciana fueron reutilizados, pero esta práctica responde más bien al aprecio y reemplazo de un material raro y lujoso común en aquellos tiempos¹⁰³. En el dominio de

97. BERNARD, Jean-François; BERNARDI, Philippe; ESPOSITO, Daniela (eds.). *Il reimpiego in architettura. Recupero, trasformazione, uso. Atti del convegno, Roma 8-10 novembre 2007*, Roma: École Française de Rome, 2008, p. 7-26, con la bibliografía actualizada.

98. CÓMEZ RAMOS, Rafael. "Reutilización de materiales antiguos en la arquitectura mudéjar sevillana", en SOUSA MELO, A.; RIBEIRO, M. C. (eds.), *Historia da construção. Os materiais*, Braga: CITCEM, 2012, p. 77-88.

99. VENTURA CONEJERO, Agustí. *L'església de Sant Feliu de Xàtiva*, Xàtiva: Associació d'Amics de la Costera, 1979; SERRA DESFILIS, Amadeo. "La arquitectura de época medieval en la gobernación de Xàtiva". En ALIAGA, J.; COMPANY, X.; PONS, V. (eds.), *La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007. Libro de estudios*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2007, p. 329-349.

100. DE EPALZA FERRER, Mikel. "Mutaciones urbanísticas debidas a la transformación de mezquitas en iglesias". En *VI Simposio internacional de Mudejarismo, Teruel, 16-18 de septiembre de 1993. Actas*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1995, p. 501-518; HARRIS, Julie A. "Mosque to Church Conversions in the Spanish Reconquest", *Medieval Encounters*, 1997, 3/2, p. 158-172.

101. CEBRIÁN, Josep Lluís. "La capella del Papa a la Seu vella de Xàtiva", en ALIAGA, J.; COMPANY, X.; PONS, V. (eds.), *La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007. Libro de estudios*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2007, p. 319-327.

102. CRESSIER, Patrice; LERMA, Josep Vicent. "Un nuevo caso de reaprovechamiento de capiteles califales en un monumento cristiano: la iglesia de san Juan del Hospital (Valencia)", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 1999, 4, p. 133-143.

103. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007 (nota 82), p. 128.

los despojos islámicos incorporados a los nuevos edificios cristianos, como en el recurso a mano de obra musulmana que no acarrió la asimilación despreocupada de formas y técnicas andaluzas, cabe reconocer una mentalidad de botín, expolio y sometimiento bien clara por parte de los conquistadores y colonizadores cristianos de las tierras valencianas, que pudo modificarse a lo largo del período que llega hasta las Germanías, cuando los objetos de plata a la morisca parecen haber sido una moda que va desde la platería hasta los tejidos¹⁰⁴.

Las arquetas islámicas que pasaron a formar parte de los tesoros de iglesias y monasterios eran parte del botín logrado en las campañas de reconquista¹⁰⁵. Los atributos de poder y soberanía, como las coronas, estandartes, armas e insignias reales fueron seguramente los trofeos más ambicionados, con el pendón de las Navas de Tolosa como ejemplo clásico¹⁰⁶. Sin embargo, tras haber catalogado y analizado en profundidad estos objetos, Shalem piensa que el concepto de trofeo es demasiado restrictivo para etiquetar tales piezas, pues servían también de regalos, amalgama de materiales preciosos y objetos conmemorativos en manos de sus poseedores. Se admiraron por sus cualidades formales y la pericia técnica puesta en su elaboración, por su asociación con un pasado bíblico o legendario, por el prestigio de la antigua persona poseedora o donante y, al cabo, podían ser cristianizados mediante una consagración formal o un cambio de uso al servicio del culto eclesiástico¹⁰⁷. Mientras en otros lugares de Europa las obras islámicas portaban el aura de objetos exóticos venidos de Oriente, en España cualquier objeto incluido en un botín o en el saqueo de una plaza andalusí se podía tomar como símbolo ulterior de la empresa reconquistadora¹⁰⁸. Estos objetos estaban decorados con tallas refinadas, policromía y, en ocasiones, incrustaciones de gemas, como las arquetas y píxides que eran uno de los más preciados regalos para la realeza andalusí, pero se convirtieron en símbolos del triunfo cristiano sobre el enemigo musulmán en cuanto pasaron a los territorios del Norte. Allí fueron presentados como trofeos de victoria en las iglesias y consecuentemente cristianizados al convertirlos en relicarios que a veces se asociaron al recuerdo de los mártires triunfadores sobre el enemigo musulmán, como pudo ser el caso de la arqueta de Leire. La píxide de marfil con el nombre de Ismail, conservada en el tesoro de la catedral de san Justo de Narbona, formó parte probablemente del botín que le correspondió al arzobispo narbonense Pierre Amiel tras la toma de Valencia, pues el prelado se menciona en la crónica real de Jaime I como uno de los beneficiarios del reparto en 1238¹⁰⁹.

104. FALOMIR, Miguel. 1991 (nota 34). Para los tejidos véase como ejemplo el uso que de ellos hacen Fernando Yáñez de la Almedina y Hernando de los Llanos, llegados a Valencia en torno a 1506, en sus obras para revestir con telas mudéjares a personajes de las historias sagradas como la santa Catalina de Alejandría del Museo del Prado. Véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. *Fernando Yáñez de la Almedina (La incógnita Yáñez)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 65-69. Los identifica como manufactura de tradición nazarí PARTEARROYO, Cristina. "Los tejidos de al-Andalus entre los siglos IX al XV (y su prolongación en el siglos XVI)". En COMISIÓN ESPAÑOLA DE LA RUTA DE LA SEDA, *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996, p. 58-73, en particular, p. 70.

105. HARRIS, Julie A. "Muslim Ivories in Christian Hands: the Leire Casket in Context", *Art History*, 1995, 18, p. 213-221.

106. Véase la ficha de HERRERO CARRETERO, Concha en DODDS, J. (ed.). *Al Andalus. Las artes islámicas en España, 711-1492*, [Catálogo de la exposición: Granada, La Alhambra, marzo-junio 1992; Nueva York, Metropolitan Museum of Art, julio-septiembre], Madrid-New York: Abrams-El Viso, 1992, p. 326-327.

107. SHALEM, Avinoam. *Islamic Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, 2ª edición, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

108. SHALEM, Avinoam. "From Royal Caskets to Relic Containers: Two Ivory Caskets from Burgos and Madrid", *Muqarnas*, 1995, 12, p. 24-38.

109. SHALEM, Avinoam, 1995 (nota 108), p. 24, pero debe tenerse en cuenta que la historia de esta pieza, que debe ser

Es todavía más plausible que el llamado tejido de Gilgamés o del estrangulador de leones integrante de los ornamentos pontificales de san Bernardo Calbó, que hoy conserva el Museu Episcopal de Vic, más los fragmentos preservados en Nueva York (Cooper-Hewitt, National Design Museum, 1902-1-220), Barcelona (Museu Tèxtil i d'Indumentària, 44156 y 44157), Cleveland (The Cleveland Museum of Art, número de inventario 1950.146), Berlín (Kunstgewerbe Museum 91155) o París (Musée des arts Décoratifs, 14619), se compusieran con tejidos de manufactura andalusí que procedieran del mismo botín, pues el obispo de Osona entre 1233 y 1243 fue testigo coetáneo de los acontecimientos y la crónica de Jaime I se refiere a las telas de lujo repartidas entre los magnates nobles y eclesiásticos al conquistar la ciudad¹¹⁰. Un tejido de lampas de seda azul bordado en oro, de presunta manufactura egipcia, del Cleveland Museum of Art (1939.40) sirvió de manto para una imagen mariana en la zona de Valencia después de haber sido probablemente un lujoso regalo en la corte de los sultanes mamelucos¹¹¹. No obstante, piezas semejantes eran objeto de un verdadero aprecio como productos suntuarios con los que no podían competir las manufacturas textiles cristianas y por eso eran buscadas para ocasiones especiales. Así lo hizo Martín I para celebrar su matrimonio con María de Luna en la Aljafería de Zaragoza, al solicitar al sultán de Granada que le enviase tejidos y tejedores nazaríes a su corte¹¹².

Transferencia y portabilidad

Si algunas obras cabe considerarlas cristianizadas por el nuevo uso religioso que adquirieron en un contexto distinto del original, en otros casos nos enfrentamos a un agregado histórico. La arqueta de marfil de la Real Academia de la Historia que exhibe las armas reales de Aragón-Sicilia sirvió de contenedor de reliquias en la cartuja de Valldecris en Altura. Aunque se ha supuesto que la pieza procedente del

anterior a 1032, no está documentada hasta 1857. Véase la ficha relativa en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; VALLEJO TRIANO, Antonio (ed.), *El esplendor de los Omeyyas cordobeses*, [catálogo de la exposición: Córdoba, Medina al Zahra, mayo-septiembre de 2001], Granada: Fundación El Legado Andalúsí, 2001, p. 254. El arzobispo de Narbona y el conde Nuño Sanç del Rosellón habían acudido al sitio de Valencia con 40 caballeros y 600 peones, según el testimonio del JAUME I, *Llibre dels fets del rei en Jaume*, ed. de Jordi BRUGUERA, 2 vols., Barcelona: Barcino, 1991, II, p. 218-219. Sobre su temprana entrada en la ciudad y participación en el reparto de las casas y el botín véase p. 231-232.

110. Esta es la hipótesis de GUDIOL I CUNILL, Josep. "Lo sepulcre de sant Bernat Calbó de Vich", *Congrès d'Història de la Corona d'Aragó dedicat a Jaume I i la seua època*, 2 vols., Barcelona: Francisco X. Altés, 1909, II, p. 964-977; MARTÍN I ROS, Rosa M^a. "Tomba de sant Bernat Calbó: els teixits", en VIGUÉ, J. (ed.), *Catalunya Romànica*, vol. III (*Osona II*), Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1986, p. 724-731, <http://www.museuepiscopalvic.com/col·leccions_more.asp?id=167&cs=7&r=> [consultado el 04/09/2012]. JAUME I, ed. de 1991 (nota 109) menciona el "molt drap de seda" incautado en la toma de la torre de Moncada (II, p. 179); más tarde, el monarca asegura haber protegido a los musulmanes que abandonaron la ciudad evitando que les despojara de telas y se apoderaran de niños y mujeres antes del reparto oficial del botín (II, p. 231-232). DESCLOT, Bernat. *Crònica*, 3^a ed. de Miquel COLL I ALENTORN, Barcelona: Edicions, 62, p. 112, refiere que tras tomar Valencia, "E qui hac moneda ne volc comprar molts bells matalafs de sendat, ne d'altres draps, ne bells cobertors, ne molt bell drap de seda e d'aur, ne molt bell anès, ben podria gasanyar la meitat e les dues parts". Bernat Calbó fue beneficiario de varias donaciones en el reparto de tierras del reino de Valencia en tiempos de Jaime I.

111. Se atribuye al sultanato de Barsbay (1422-1438) y lleva la inscripción: "Gloria a nuestro señor, el sultán, el rey". Véase ATIL, Esin. *Renaissance of Islam. Art of the Mamluks*, [catálogo de la exposición: Smithsonian Institution, 1981], Washington D. C.: Smithsonian Institution Press, 1981, número de catálogo 116; SHALEM, Avinoam, 1998 (nota 107), p. 162.

112. PARTEARROYO, Cristina, 1996 (nota 104), p. 68.

Egipto fatimita, habría llegado a Sicilia cuando Martín era rey de la isla, el estudio más reciente sitúa sus orígenes en la Granada nazarí, donde pudo amoldarse desde el principio a las preferencias del rey Martín I, quien la incorporó después al tesoro de la cartuja que había fundado en Valldecris¹¹³. Aun si fuera un encargo expreso de Martín el Humano sin manipulación ulterior, debemos concluir que se trata de una muestra excelente de portabilidad en los términos establecidos por Hoffman para etapas anteriores:

While portability destabilised and dislocated works from their original sites of production, it also re-mapped geographical and cultural boundaries, opening up vistas of intra- and cross-cultural encounters and interactions¹¹⁴.

Quizá el caso más notable, aunque no el más recordado, de esta forma de apropiación, transformación y consagración sea la reliquia del Santo Cáliz de la catedral de Valencia¹¹⁵. Sirve de base del cáliz una copa oval de ágata invertida con una inscripción cúfica que se ha interpretado como una dedicatoria al “iluminado”, si bien el origen y la antigüedad de la pieza inferior no han podido determinarse con certeza¹¹⁶. En el relicario de la copa de ágata superior, que se considera más antigua y se identifica con el Santo Grial, se reúnen, pues, varios procesos de alteración de un objeto islámico en un contexto cristiano: cambio de función y apariencia a través del montaje, pues la copa oval invertida se convierte en base del nuevo cáliz y se engalana con perlas y piedras preciosas; consagración al servicio de una reliquia y la vinculación legendaria con los tiempos bíblicos; es posible, en fin, que la visibilidad de la inscripción árabe también apoyara la reputación de antigüedad y el aprecio por el objeto de culto cristiano resultante.

Los musulmanes, a su vez, se apropiaron de objetos cristianos como trofeos de victoria y los adaptaron a nuevos usos, a veces con un notorio significado religioso. Las expediciones de Almanzor

113. GALÁN Y GALINDO, Ángel. “La arqueta de D. Martín el Humano en la Real Academia de la Historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 2004, 201/3, p. 471-497; EIROA RODRÍGUEZ, Jorge A. *Real Academia de la Historia. Antigüedades medievales*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2006, p. 43-45; SILVA SANTA-CRUZ, Noelia. “Un ejemplo excepcional de marfil pintado nazarí: la arqueta del rey de Aragón Don Martín el Humano”, *Anales de Historia del Arte*, 2010, 20, p. 29-49 reconsidera la historia de la pieza para confirmar su origen nazarí.

114. HOFFMAN, Eva R. “Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century”, *Art History*, 2001, 24/1, p. 17.

115. BELTRÁN, Antonio. *Estudio sobre el Santo Cáliz de la catedral de Valencia*, Valencia: Instituto diocesano valentino “Roque Chabás”, 1960; 2ª ed. Valencia, 1984; OÑATE, Juan Ángel. *El Santo Grial. Su historia, su culto, sus destinos*, 2ª ed., Valencia: Nácher, 1972, 3ª ed., Valencia, 1990; MARTÍN LLORIS, Catalina. *Las reliquias de la Capilla Real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia (1396-1458)*, tesis doctoral inédita, Valencia: Universitat de València, 2004, disponible para consulta en: <<http://hdl.handle.net/10803/52188>>; SANCHO ANDREU, Jaime (ed.), *El Santo Cáliz. Historia, leyenda y culto*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.

116. BELTRÁN, Antonio, 1960 (nota 115) la traduce como “para el que reluce” o “para la más floreciente” y le atribuye origen califal cordobés o algo posterior, entre los siglos X y XII; OÑATE, Juan Ángel, 1972 (nota 115) p. 102-106 interpreta que puede ser una dedicación a María y descarta que un objeto islámico hubiera podido incorporarse a un relicario cristiano; alternativamente sugiere identificar la copa oval con el cáliz que Jaime II pidió al sultán de Egipto en 1322 (FINKE, Heinrich. *Acta Aragonensia. Quellen zur deutschen, italienischen, französischen, spanischen, zur Kirchen- und Kulturgeschichte aus der diplomatischen Korrespondenz Jaymes II. (1291-1327)*, 2 vols., Berlin-Leipzig: W. Rothschild, 1908, documento 470, vol. II, p. 755-756); SHALEM, Avinoam, 1998 (nota 107), p. 307, al catalogar la pieza entre los objetos islámicos cristianizados apunta a un origen fatimí, con una cronología imprecisa. Sobre el cáliz solicitado por Jaime II al sultán de Egipto véase también TORRA PÉREZ, Alberto. “Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa”, en *El poder real de la Corona de Aragón: (siglos XIV-XVI). Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993)*, 5 vols., Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1996, vol. 3, p. 495-517.

hasta Santiago de Compostela y otros centros cristianos regresaron a Córdoba con las campanas de las iglesias portadas por prisioneros cristianos, pues no en vano las torres campanario eran uno de los símbolos más arrogantes del orden cristiano establecido tras la reconquista. Si bien no tenemos noticias de estas prácticas en *Sharq-al-Andalus*, contamos con el testimonio del poeta y diplomático valenciano Ibn-al-Abbar, quien en el lamento por la caída de Valencia en manos de Jaime I recordó cómo en los antiguos alminares donde el muecín llamaba a los fieles a la oración resonaban ahora las campanas ensordecedoras de los cristianos¹¹⁷. Aunque al principio los musulmanes sometidos pudieran seguir practicando la llamada a la oración desde los minaretes o la puerta de las mezquitas, las disposiciones del Concilio de Vienne de 1311 y las órdenes reales que aplicaron la prohibición de esta práctica en la Corona de Aragón acabaron imponiéndose bajo duras penas que llegaban hasta la condena a muerte¹¹⁸.

En otros casos, algunos autores han designado como “reverso del mudejarismo” la atracción y el aprecio por manufacturas, usos y productos de origen cristiano, sobre todo a finales de la Edad Media, cuando la interacción con el reino nazarí de Granada fue intensa, vivaz y verdaderamente biunívoca¹¹⁹. En esos momentos la interconexión comercial entre el reino nazarí y el valenciano era tan estrecha que permitía la circulación de productos y gentes portadoras del conocimiento del otro en sus tierras de origen¹²⁰.

Convivencia, asimilación y divergencia en las artes

El estudio de las relaciones culturales y artísticas entre comunidades con identidades religiosas y étnicas bien marcadas es un terreno abonado para la historia del arte y de la cultura¹²¹. La formación de una Europa culturalmente diversa durante los siglos centrales y postreros de la Edad Media dio lugar a fenómenos de convivencia, interferencia y confrontación preñados de consecuencias en el plano artístico. En este panorama, la Península Ibérica es un espacio de singular riqueza por la dilatada convivencia entre judíos, musulmanes y cristianos a lo largo de la época medieval.

La aclimatación de las prácticas artísticas a espacios y tiempos dilatados de cohabitación, el uso de la imagen como un elemento de cohesión y confrontación ideológica y las transferencias de

117. RUBIERA, María Jesús. “La conquista de València per Jaume I com a tema literari en un testimoni de l’esdeveniment: Ibn al Abbar de València”, *L’Aiguadolç*, 1988, 7, p. 43-44; LABARTA, Ana; BARCELÓ, Carmen; VEGLISON, Josefina (eds.), 2011 (nota 24), p. 231-233.

118. FERRER I MALLOL, María Teresa, 1987 (nota 6), p. 87-95.

119. Se ha referido a ello SILVA SANTA-CRUZ, Noelia. “La Corte de los Reyes Católicos y el reino nazarí. Permeabilidad cultural e intercambios artísticos”. En CHECA, F.; GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.). *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, p. 267-286, quien remite a autores anteriores como GÓMEZ MORENO, Manuel. “Arte cristiano entre los moros de Granada”. En *Homenaje a don Francisco Codera en su jubilación del profesorado. Estudios de erudición oriental*, Zaragoza: Escar, 1904, p. 259-270 y MOMPLET MÍGUEZ, Antonio E. “Mudejar Art or viceversa”, *Sewanee Medieval Studies. Minorities and Barbarians in Medieval Life and Thought*, 1998, 7, p. 73-87, que no he podido consultar.

120. RUZAFÁ GARCÍA, Manuel. “Valencia, Granada y el Norte de África en la Baja Edad Media: relaciones de fronteras en la Baja Edad Media”, en NARBONA VIZCAÍNO, R. (ed.). *La Mediterrània de la Corona d’Aragó, segles XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004: XVIII Congrés d’Història de la Corona d’Aragó, València 2004, 9-14 setembre*, 2 vols., Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, II, p. 1191-1202; RUZAFÁ GARCÍA, Manuel. “Valencia, puerto mediterráneo y atlántico en el siglo xv: Relaciones con Andalucía, reino de Granada y norte de África”, en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (ed.). *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico siglos XIII-XV. Cádiz, 1-4 de abril de 2003*, Cádiz: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2006, p. 95-102.

121. BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*, Madrid: Akal, 2010, examina el fenómeno desde el punto de vista de la historia cultural.

técnicas, modelos y prácticas artísticas entre las tres culturas dominadas por religiones monoteístas han sido puntos de atención de la historiografía artística y cultural desde el siglo XIX, pero ahora están sujetos a una revisión profunda. De una parte, el abuso de conceptos como convivencia o mudéjarismo, y la visión en exceso compartimentada de cristianos, musulmanes y judíos demanda un planteamiento más complejo y articulado de las relaciones en el campo artístico entre las tres culturas peninsulares. El panorama debería integrar diversos modos, grados y sentidos de las transferencias artísticas, yendo más allá de la difusión de formas y modelos, para atender a las funciones y las influencias por rechazo o negación, que no fueron menos poderosas que las de imitación o adaptación de lo ajeno. En definitiva, cabe una aproximación antropológica que se sirva de conceptos como aculturación, hibridismo, traducción cultural, entre otros, y lo que sabemos sobre estos procesos en la explicación de sus manifestaciones artísticas en un ámbito histórico determinado.

Por otra parte, no debe olvidarse que en aquellos siglos lo que el nuestro considera arte estaba integrado en la cultura material, la religión y las formas de organización política y social de aquellas comunidades con independencia de su presunta intención estética. En consecuencia, cabe recuperar el sentido histórico con que se elaboraron, contemplaron y usaron los artefactos y construcciones que hoy clasificamos como artísticos e indagar el papel que tuvieron en las relaciones y la diferenciación de las identidades de cristianos y mudéjares valencianos. En los últimos años, los conceptos mismos de “arte islámico” y “arte mudéjar” han sido redefinidos o cuestionados desde diferentes puntos de vista. Uno de ellos postula que la identificación de unas manifestaciones artísticas por su adscripción a unas creencias religiosas es a veces dudosa y casi siempre reveladora de una actitud etnocéntrica por parte de la historiografía del arte occidental¹²². Estas etiquetas religioso-culturales han enturbiado la percepción de los procesos de cambio artístico y la diversidad cultural existente en el seno del Islam andalusí como entre las comunidades cristianas que lo sometieron así como de la trama de relaciones entre miembros de distintas confesiones¹²³. La negociación, la transacción y el intercambio entre desiguales operaron visiblemente en las manifestaciones artísticas del antiguo reino valenciano como en otros territorios peninsulares, pese a las diferencias de modo, intensidad y resultados que fueron advertidas hace mucho.

El equilibrio inestable en la convivencia entre musulmanes y cristianos cambió con el tiempo en varios sentidos. En primer lugar, el sometimiento mudéjar se tornó más severo al afirmarse el dominio cristiano en el orden político, cultural y económico, de modo que las tradiciones, técnicas y objetos islámicos fueron objeto de apropiación o rechazo cada vez más firmes. Aunque pudieran seguir practicando su oficio, los artífices mudéjares perdieron su autonomía y tuvieron que pensar en un mercado primero fronterizo y luego integrado en las redes comerciales europeas y mediterráneas. Tejidos de seda, arquetas de marfil, mezquitas y palacios cambiaron de manos y se encontraron a partir del siglo XIII en un contexto distinto que les otorgó nuevo sentido y valor. En segundo lugar, la tolerancia se deterioró cuando las dificultades, la competencia por los recursos económicos o la sensación de seguridad quebrantaron las formas de convivencia y negociación, imponiéndose la cohesión de la identidad religiosa y cultural dominante con sus instrumentos de coerción hasta llegar a la conversión forzosa de los moriscos. Si había oportunidades de obtener beneficios económicos

122. SHALEM, Avinoam. “What Do We Mean When We Say Islamic Art? An Urgent Plea for a Critical Re-Writing of the History of the Arts of the Islamic Lands”, *Journal of Art Historiography*, 2012, 6, disponible en <http://www.kunstgeschichte.uni_muenchen.de/personen/prof_uni/shalem/publ_shalem/shalem_islamic_art.pdf> [consultado el 27/07/2012].

123. CATLOS, Brian A. “Contexto y conveniencia en la Corona de Aragón. Propuesta de un modelo de interacción entre grupos etno-religiosos minoritarios y mayoritarios”, *Revista d'història medieval*, 2001-2002, 12, p. 259-268.

con una profesión, los mudéjares se veían abocados a la marginalidad; si su actividad acarrea competencia o eventuales perjuicios para los cristianos, también.

Estos cambios fueron compatibles con actitudes de aprecio por manufacturas y edificios de claro abolengo islámico, pese a los prejuicios religiosos que suscitaran los “infeles” que habían creado los modelos o practicado las técnicas características de estos objetos: los tejidos, la cerámica y otros objetos suntuarios fueron admirados y aportaron un ingrediente singular a la cultura material hispana al integrar esos elementos exóticos con tradiciones cristianas. No en vano se trataba de la apropiación de rasgos de otra cultura, que era también cercana y cotidiana para promotores, artistas, clientes y público¹²⁴. Por su proximidad y el roce ordinario, las actitudes que provocó entre los cristianos resultaron ambivalentes e incluso paradójicas. En la cultura visual de la Valencia gótica la indumentaria musulmana sirvió tanto para caracterizar al otro con rasgos peyorativos como para evocar un mundo de lujo y exotismo atractivo por sí mismo¹²⁵. En la arquitectura, el rechazo no tardó en prevalecer proyectándose sobre todo en las mezquitas y al cabo también en edificios sin una función religiosa tan acusada.

La cercanía y el contacto habituales propiciaron el intercambio artístico a través de transferencias de conocimiento, de la movilidad de artistas y de la portabilidad de los objetos, que requirieron a su vez modalidades de adaptación diversas y dignas de un estudio más profundo. No parece que la confesión religiosa o la identidad cultural de los sujetos fueran determinantes para caracterizar la práctica de sus oficios artísticos, sino más bien los programas e intenciones impuestos por los promotores y los usos y funciones que las comunidades atribuyeron a los objetos, las técnicas o las tradiciones artísticas.

124. MARÍAS, Fernando, 1995 (nota 78), p. 105-113; FUCHS, Barbara. *Una nación exótica. Maurofilia y construcción de España en la temprana Edad Moderna*, Madrid: Polifemo, 2011.

125. MORENO BASCUÑANA, Mar. “El vestido musulmán medieval: ¿Una moda o un elemento de discriminación?”, en GARCÍA MAHIQUES, R.; ZURIAGA SENENT, V. F. (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, 2 vols., Valencia: Generalitat Valenciana-Universitat Internacional de Gandia, 2008, vol. II, pp. 1159-1168.