



Transculturalidad y arte medieval en diálogo: negociando nuevas identidades

Exposición de 12 pósters, que tuvo lugar en el marco de las **XVIII Jornadas Internacionales Complutenses de Arte Medieval (2025)**, dirigidas por Verónica Carla Abenza, Diana Lucía Gómez-Chacón y Helena Lahoz Kopiske.

Coordinadores de los pósters: Verónica Carla Abenza Soria, Diana Lucía Gómez Chacón y Herbert González Zymla.

Autores de los pósters:

Roberto Hernández Muñoz
Diego Prieto López
Héctor Rodríguez Rivero
Sofía Carmona Hernando
Halle Telli
Paula Cánovas i Carceller
Ana Ballesteros Lozares
Miriam Adán Bueno
Troya Betrián
Eneko Tuduri Zubillaga
Claudia Vega Medeiros
Pablo Violero Rodríguez

Relación de los pósters:

1. Los orígenes de Qal'at Ayyub ¿Fundación o refundación?, por Roberto Hernández Muñoz
2. Un nudo de comunicaciones transcultural: producción y comercio textil en Calatayud, por Diego Prieto López
3. El Monasterio de Santa María la Real de Valdeiglesias: cultura material, memoria e identidades en un espacio de frontera, por Héctor Rodríguez Rivero
4. María en el umbral bizantino (ss. XI-XIV), por Sofía Carmona Hernando
5. Muqarnas-Filled Vaults in the Middle Ages between Armenia, Anatolia, and Andalusia, por Halle Telli
6. El tránsito mediterráneo del Breviari d'Amor: de Occitania al Reino de Valencia, identidad cultural y transmisión manuscrita, por Paula Cànovas i Carceller
7. Mujeres y diversidad religiosa en las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X el Sabio, por Ana Ballesteros Lozares
8. Los amuletos medievales protectores de la infancia y su difusión, por Miriam Adán Bueno
9. Nuevas perspectivas sobre la dispersión del patrimonio. El caso del Retablo Mayor de San Pedro de Terrassa (Lluís Borrassà), por Cristina Troya Betrian
10. El resurgir de un arte casi perdido y marginalizado, por Eneko Tuduri Zubillaga
11. Cartografía de la producción y comercio textil bizantino, por Claudia Vega Medeiros
12. La transculturalidad del ornamento nazarí en la Baja Edad Media hispana, por Pablo Violero Rodríguez

XVIII Jornadas Internacionales Complutenses de Arte Medieval

Transculturalidad y arte medieval en diálogo: negociando nuevas identidades

Roberto Hernández Muñoz
roberto.hernandez@alumnos.upm.es
Universidad Politécnica de Madrid

Los orígenes de Qal'at Ayyub. ¿Fundación o refundación?

Después de muchos diciembres reencontrada, me ha acogido y me ha hecho un campesino mi Bilibilis, orgullosa de su oro y de su hierro. Así se refería Marcial a su rica y monumental ciudad natal, aquella próspera ciudad romana de la Celtiberia por la que pasaban importantes vías de comunicación y riquezas. Muchas estaciones han pasado desde aquellos versos y mucho ha cambiado la región desde entonces, pues su nombre, hoy olvidado, fue cambiado en época andalusí por el de Qal'at Ayyub (Calatayud).

Tras el continuado abandono de sus infraestructuras, la arqueología ha permitido constatar que esta ciudad romana fue paulatinamente abandonada entre los siglos III-IV, estableciéndose parte de su población en una mansio vinculada con la Vía XXV Hispánica del Itinerario Antonino. Al fin y al cabo, esta había sido construida en un terreno mucho más llano y accesible que la ciudad de Marcial.



Yacimiento arqueológico de Bilibilis Augusta (s. I a.C. – IV d.C.), Calatayud. Foto: Asociación Torre Albarrana, Calatayud.



Restos arqueológicos del conjunto termal encontrado en la calle Ballesteros de Calatayud, asociados a la mansio tardorromana de Bilibilis de los siglos III-VI.

La ambigüedad del verbo *bará* en este contexto (construir/reconstruir) es lo que ha llevado a dos corrientes de pensamiento sobre los orígenes de la ciudad islámica. La primera, ligada a la historiografía tradicional, defiende que *Qal'at Ayyub* fue fundada *ex novo* en el siglo IX. La segunda, más reciente y vinculada con la arqueología, defiende una cierta continuidad en el poblamiento de la región durante los siglos VI-VIII.

Lo cierto es que los restos arqueológicos encontrados en la zona por el momento son insuficientes como para poder fijar en la comarca una población de gran envergadura en época visigoda, pero sí que nos permiten hablar de la existencia de una población dispersa y residual en los alrededores de Calatayud. Entonces, ¿podríamos hablar de una reconstrucción?



Broches y osculatorios de época visigoda encontrados en la comarca de Calatayud (s. VI-VII), Museo Arqueológico de Calatayud.

Para intentar responder a esta pregunta, analicemos el topónimo *Qal'at Ayyub*. Este significa "Castillo de Ayyub" y está compuesto de dos términos. Por un lado, el nombre propio *Ayyub* es la arabización de *Job*, nombre de origen hebreo, muy común entre la población musulmana de los siglos VIII-IX, que Jiménez de Rada relacionó con el tercer emir de al-Ándalus y que desde el siglo XIX se ha querido asociar a una posible comunidad judía previa. Por otro lado, la terminación *qal'at* nos permite vincular el origen de la ciudad con una fortificación islámica que, por la similitud de su historia con la de otras cercanas, la podríamos datar entre los siglos VIII-IX.

Por tanto, juntando arqueología y toponimia, una posible respuesta para nuestra pregunta sería que, en este caso, se debería entender el verbo *bará* como "reconstruir una fortificación previa a cuyo frente estuvo un alcaide llamado *Ayyub*, ya fuera de origen árabe o judío", aunque todavía se siga sin poder afirmar con rotundidad y mucho menos intuir qué aspecto tuvo este baluarte.



Castillo de Doña Martina, lugar de la primera fortificación de Qal'at Ayyub (s. VIII-XIV), Calatayud. Foto: Asociación Torre Albarrana, Calatayud.

Bibliografía:

- Al-Razi. *Crónica del Moro Rasis*. Editado por Diego Catalán y María Soledad de Andrés. Madrid: Gredos, 1975.
- Borrás Gualis, G. M., y G. López Sampedro. *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*. Calatayud: Centro de Estudios Bilibilitanos, 2002.
- Cebolla Berlanga, J. L., J. I. Royo Guillén, y J. Rey Lanaspá. *La arqueología urbana en Calatayud, datos para una síntesis*. Calatayud: Centro de Estudios Bilibilitanos, 1997.
- González Zymla, H. "El castillo y las fortificaciones de Calatayud: Estado de la cuestión y secuencia constructiva." *Anales de la Historia del Arte*, nº 22 (2012).
- González Zymla, H. "De Bilibilis a Huérmeda. Santa Bárbara y San Paterno en la Edad Media. Siglos V-VX: evidencias materiales y patrimonio monumental." *Saldvie: Estudios de Prehistoria y Arqueología*, nº 17 (2017): 111-139.
- Granja, F. *La Marca Superior en la obra de Al-Udri*. Zaragoza: Escuela de Estudios Medievales, 1966.
- Hernández Muñoz, R. "Historia islámica de Calatayud en las fuentes escritas." *Cuarta Provincia*, nº 5 (2022): 9-33.
- Siéenz Preciado, J. C., y M. Martín-Bueno. "La necrópolis musulmana de Valdehererra (Calatayud, Zaragoza), Nuevos datos cronológicos sobre la fundación de Calatayud." *Zephyrus*, nº 72 (2013): 153-171.
- Siéenz Preciado, J. C., y M. Martín-Bueno. *Bilibilis desde la Tardoantigüedad hasta el Medievo*. Calatayud: Centro de Estudios Bilibilitanos, 2019.
- Souto Lasala, J. A. "El noroeste de la frontera superior de Al-Ándalus en época omeya, poblamiento y organización territorial." In *García Sánchez III "el de Nájera" un rey y un reino en la Europa del siglo XI: actas de la XV Semana de Estudios Medievales (agosto de 2004)*, Tricio, San Millán de la Cogolla, 253-267. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 2005.

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS



Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura



Casa Árabe

Organización:

Con el apoyo de:

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

HISTORIA DEL ARTE

Facultades de Geografía e Historia y Comercio y Turismo de la UCM

Departamento de Historia del Arte

Grupo de investigación complutense consolidado **Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media** (Ref. 941377)

Grupo de investigación complutense consolidado **La imagen medieval: transversalidad y proyección cultural** (Ref. 941229)

Grupo de investigación complutense consolidado **Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la monarquía hispánica (1516-1898)** (Ref. 970866)

ARQI MEB+

Im Medieval

Fundación Martínez Gómez-Gordo

Sociedad Española de Bizantinística

Comité Español de Historia del Arte

Comité Español de Historia del Arte

Fundación Martínez Gómez-Gordo

Sociedad Española de Bizantinística

CE HA

Fundación Martínez Gómez-Gordo

Sociedad Española de Bizantinística

Sociedad Española de Bizantinística

XVIII Jornadas Internacionales Complutenses de Arte Medieval

Transculturalidad y arte medieval en diálogo: negociando nuevas identidades

Diego Prieto López

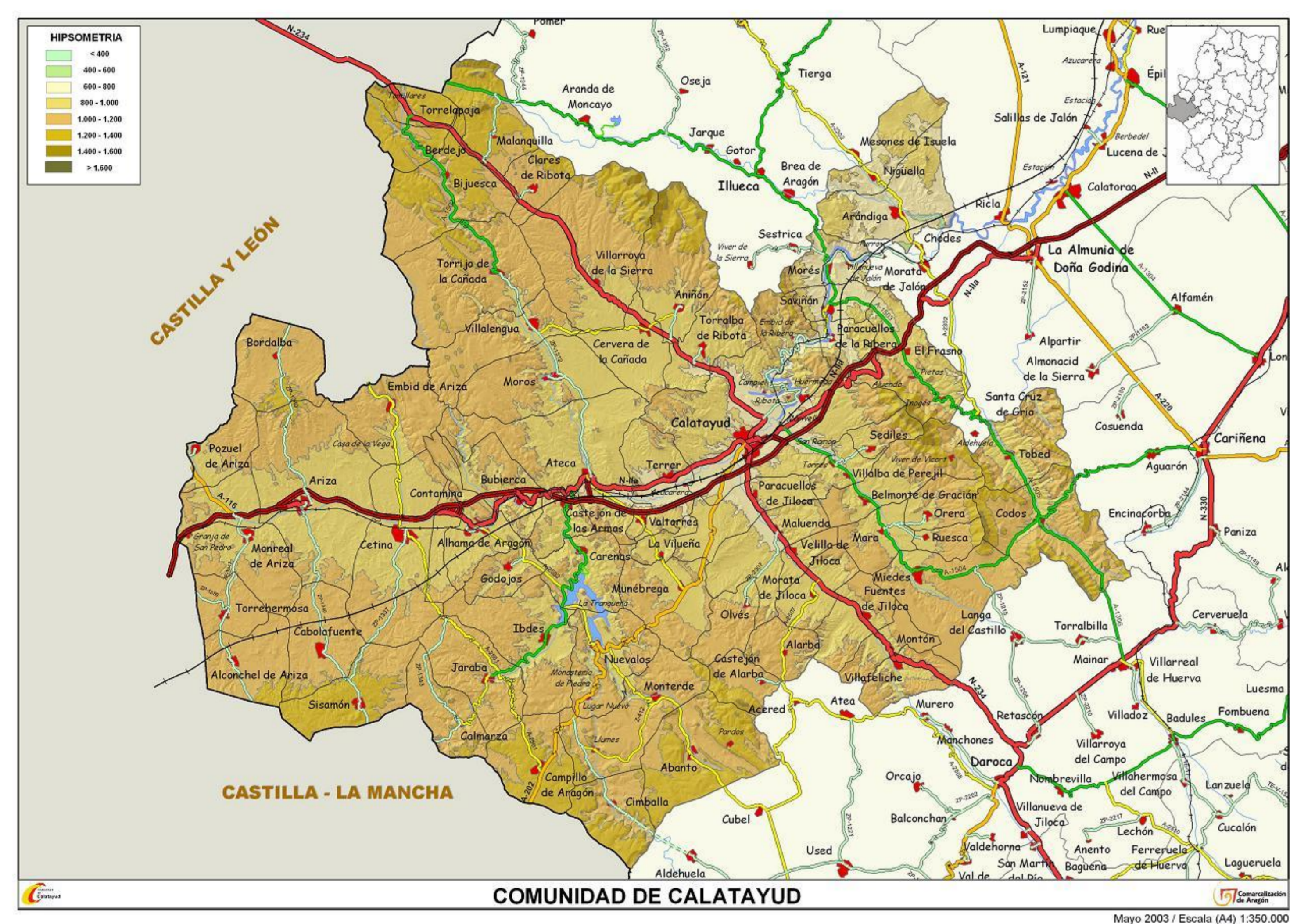
diego.prieto.lopez@fundisma.upm.es

Centro Superior de Diseño de Moda
Universidad Politécnica de Madrid

Un nudo de comunicaciones transcultural: producción y comercio textil en Calatayud

1. Situación de Calatayud

La ciudad de Calatayud se encuentra situada en el valle medio del Jalón. Debe parte de su prosperidad a la privilegiada posición geoestratégica que ocupa. Fue uno de los puntos centrales de comunicación de la región, al configurarse desde la antigüedad como un estratégico cruce de caminos, controlando el paso natural formado por el corredor del Jalón-Henares, la antigua vía 24 del Itinerario de Antonino, el cual da acceso desde el Valle del Ebro a la Meseta, uniendo desde la antigüedad las ciudades de Zaragoza y Mérida, y la confluencia en el Jalón de las aguas del río Jiloca, que posibilitan la comunicación de la Meseta y el Valle del Ebro, con la Costa Mediterránea. También con Navarra y el alto Ebro a través del Manubles. Durante la Edad Media, y, en particular durante la Baja Edad Media, su situación fronteriza, entre Aragón y Castilla, supuso una continuidad del espacio comercial a través de la aduana que separaba las dos Coronas.



Situación de Calatayud en relación con su Comarca y las vías de comunicación actuales

2. Calatayud en la Baja Edad Media

La conquista de Calatayud por parte de Alfonso I el Batallador en 1120 supuso el control de todo este territorio por parte del rey de Aragón. El monarca aragonés no expulsó a los musulmanes ni a los judíos, sino que les permitió seguir viviendo dentro de sus barrios, pero bajo el control de Fuero de Calatayud, que le fue dado a la ciudad en 1131. El Fuero supuso un control del comercio y de la población que habitaba la villa y luego ciudad de Calatayud. Los monarcas fueron permitiendo la celebración de un Mercado semanal y de una Feria anual que fue cambiando de fecha hasta asentarse en los últimos días de septiembre y principios de agosto. Pese a que dentro de la ciudad había una libertad comercial, los días de feria y mercado, el resto del año estaba controlada por el Monasterio de Piedra, el cual, tenía el control de todo lo que se vendía y se producía en la ciudad, porque tenía los derechos sobre todo lo que se vendía en las tiendas al controlar y poseer todas ellas a través de privilegios reales, así como también la Alcaicería de la ciudad. La situación fronteriza de Calatayud, entre Aragón y Castilla, supuso que, por los mercados y tiendas, pasaran una gran cantidad de productos, entre ellos los textiles, que otras ciudades nunca vieron, así como también fueron capaces de exportar una gran cantidad de manufacturas confeccionadas en la ciudad, como las calzas, o tejidos como el llamado *pel de rata* e importar pieles para curtir y luego vender el calzado se fabricaba entre sus murallas.

3. La producción textil

La producción textil en la ciudad de Calatayud durante la Baja Edad Media es consecuencia de convivencia entre cristianos, judíos y musulmanes. El estudio de la producción se apoya en la documentación de archivo que he localizado durante el desarrollo de mi Tesis Doctoral. Tenemos durante este periodo un gran número de oficios como los siguientes: tejedor, con 26 nombres, 18 judíos y 8 cristianos; *pelaires*, con 22 nombres, 6 judíos y 16 cristianos; *baxador*, 4 nombres, 1 judío y 3 cristianos; velero, con 2 nombres judíos; 3 selleros de origen judío; 2 tintoreros, uno judío y otro cristiano; zurradores de piel tenemos 9 nombres, 7 cristianos y 2 judíos; pellicero, 14 nombres de judíos; zapateros con 43 nombres entre los que están judíos, musulmanes y cristianos; albarqueros, tenemos documentados 8; tenemos 107 sastres predominando los judíos sobre los musulmanes y cristianos; 7 juboneros, judíos y musulmanes; 15 calceteros de las 3 culturas; 5 bordadores pertenecientes a la misma familia judía; y 3 boneteros cristianos. Hemos localizado en la documentación de los siglos XIV y XV un total de 265 personas que habitan Calatayud que se dedican a la industria textil.

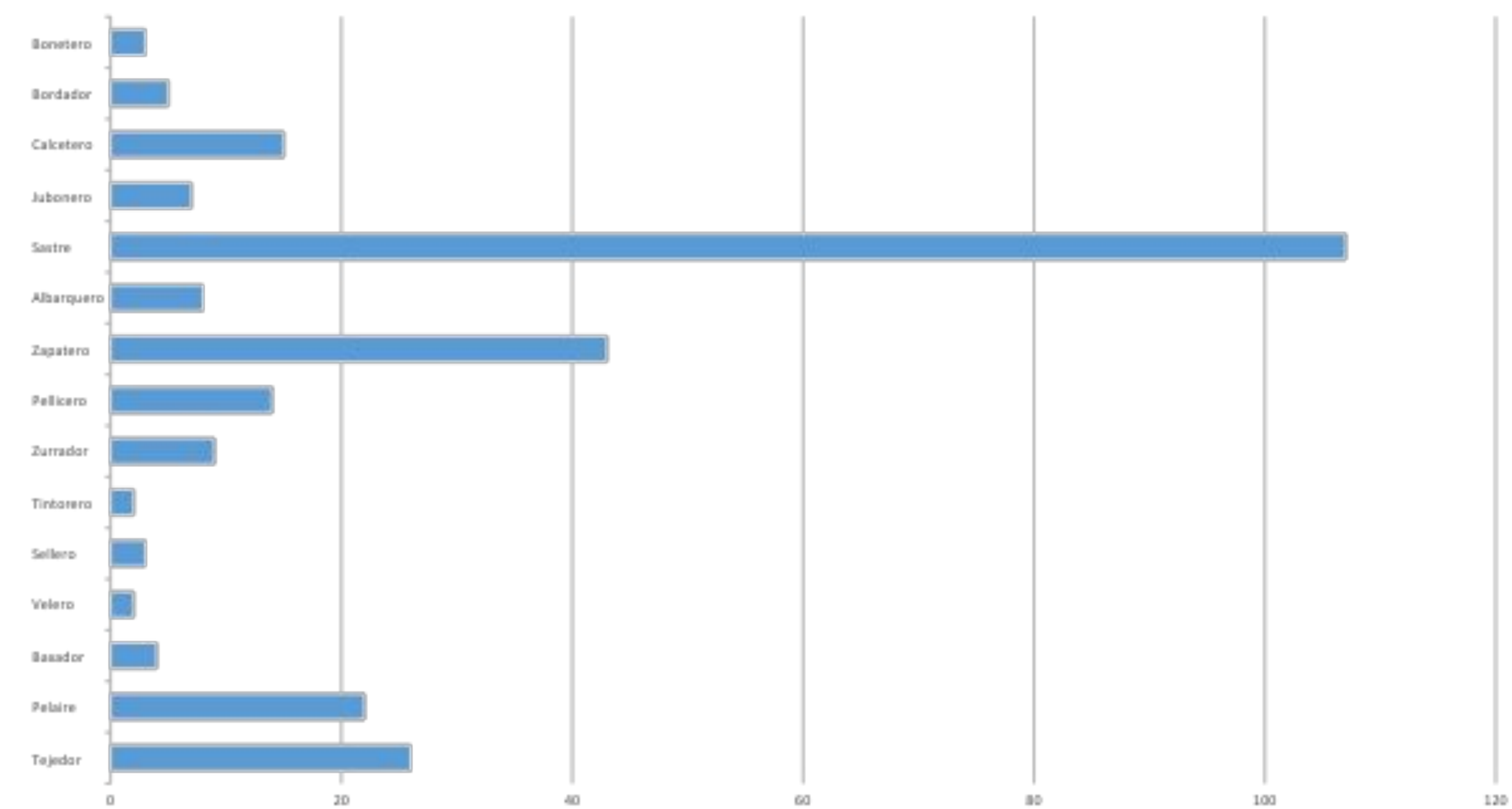


Tabla de la producción textil en Calatayud durante la Baja Edad Media

4. El comercio textil en la Baja Edad Media

El Fuero de Calatayud otorgaba a sus habitantes en un primer momento una completa libertad de comercio. La primera restricción que va a tener la libertad de comercio que como se ve fue plena en un primer momento, fue la apertura de una casa de contratación o lonja, denominada alcaicería, controlada por el Monasterio de Piedra a partir de 1219, en la que se efectuaba, entre otros productos, los contratos y ventas de paños y sedas. Jaime I, tras la donación de la Alcaicería, y con el fin de fomentar la actividad mercantil, concedió a Calatayud 10 días de Feria. La verdadera infraestructura comercial de Calatayud surgió en el siglo XIII tras la concesión, por parte de Alfonso III, en 1286, del privilegio que garantizaba celebrar un mercado semanal, los martes. Las transformaciones económicas en Aragón, y en particular en Calatayud, comienzan a documentarse desde el siglo XIII, momento en el que se instalan por diferentes puntos del norte Aragón, como la Cerdaña y el Rosellón, artesanos procedentes del Languedoc. La llegada de extranjeros, a través de los caminos comerciales, supone el establecimiento y la transformación de la organización económica y social del reino, y también en Calatayud, donde se abre un comercio de productos manufacturados que llegan por las rutas comerciales para venderse en sus Ferias. No será hasta el siglo XIV cuando Calatayud destaque como centro de comercio de paños, asentándose franceses y catalanes, que gracias a la gran cantidad de producción de lana supieron ver un buen negocio. Tampoco podemos olvidarnos de la importancia de la aduana con Castilla como paso fronterizo y que nos ha permitido documentar el número de productos textiles y conocer el nombre de 63 mercaderes que vivieron o pasaron por esta ciudad aragonesa.



Hipótesis de la ubicación de la Alcaicería de Calatayud

Bibliografía:

- García Herrero, M. C. "La aduana de Calatayud en el comercio entre Castilla y Aragón a mediados del siglo XV." *En la España Medieval* 1 (1984): 363-390.
- González Zyma, H. y D. Prieto López. "Fuentes y documentos para el estudio de la producción y el comercio textil en la comarca de Calatayud en la Edad Media (siglos XII-XV): del anonimato a la identidad y la materialidad." *En Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon de la historia de la moda y el textil*, 140-149. Barcelona: Fundación Historia del Diseño, 2019.
- López Asensio, A. *Oficios de los Judíos de Calatayud*. Zaragoza: Certeza, 2007.
- Navarro Espinach, G. "El desarrollo industria de Aragón en la Baja Edad Media." *Aragón en la Baja Edad Media* 18 (2003).
- Pardos Gómez, S. "Los moriscos: comienzo de la floreciente industria curtidora en el valle del Río Aranda." *En II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, 69-74. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución Fernando el Católico, 1989.
- Prieto López, D. *Indumentaria en Calatayud en la Antigüedad y Edad Media: Producción y comercio textil a través de la cultura material y las fuentes escritas*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2025.

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS



Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura



Casa Árabe Casa Árabe



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

HISTORIA DEL ARTE

Facultades de Geografía e Historia y Comercio y Turismo de la UCM

Departamento de Historia del Arte

Grupo de investigación complutense consolidado **Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media** (Ref. 941377)

Grupo de investigación complutense consolidado **La imagen medieval: transversalidad y proyección cultural** (Ref. 941229)

Grupo de investigación complutense consolidado **Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la monarquía hispánica (1516-1898)** (Ref. 970866)

ARQI MEB+

Comité Español de Historia del Arte

Im Medieval

Fundación Martínez Gómez-Gordo

Sociedad Española de Bizantinística

Comité Español de Historia del Arte

Comité Español de Historia del Arte

Fundación Martínez Gómez-Gordo

Sociedad Española de Bizantinística

XVIII Jornadas Internacionales Complutenses de Arte Medieval

Transculturalidad y arte medieval en diálogo: negociando nuevas identidades

El Monasterio de Santa María la Real de Valdeiglesias: cultura material, memoria e identidades en un espacio de frontera

Héctor Rodríguez Rivero
hectorrodriguezrivero1993@gmail.com
Opositor a conservador de Museos
Graduado en Historia del Arte (UCM)

1. Fundación y contexto histórico

El monasterio de Santa María la Real de Valdeiglesias, en Pelayos de la Presa (Madrid), fue fundado en el siglo XII y se incorporó a la Orden del Císter en 1177. Su emplazamiento, en un territorio fronterizo entre la Corona de Castilla y zonas de repoblación, lo convirtió en un espacio de contacto cultural y religioso. A través de la arquitectura y de sus objetos litúrgicos, este conjunto se erigió en un verdadero depositario de memoria y en un agente de construcción identitaria, proyectando su influencia más allá de la Edad Media.



Vista aérea del conjunto monástico, Periódico ABC

2. Patrimonio mueble disperso

Tras la Desamortización, gran parte del patrimonio mueble del monasterio se dispersó. Sin embargo, elementos como la sillería coral y pinturas vinculadas a Juan Correa de Vivar siguen proyectando memoria histórica.

Según las investigaciones de Mario Cuéllar y Concha Velasco, al menos diez pinturas que pertenecieron al monasterio se conservan hoy en el Museo del Prado. La identificación se realizó mediante la comparación de medidas y análisis iconográfico y documental, destacando obras como: *El Martirio de San Andrés*, hacia 1540-45, donde la documentación demuestra que provino de Valdeiglesias. También *La Natividad*, aunque originariamente procedió del Monasterio de Guisando (Ávila), aunque parece estar asociada con Valdeiglesias, ya que Correa trabajó allí algunas tablas similares que han sido identificadas en las listas de pinturas de Valdeiglesias. *La aparición de la Virgen a San Bernardo*, *La Coronación de Espinas*, *La muerte de San Fernando*, atribuidas a Juan Correa de Vivar, reflejan el estilo renacentista español y fueron creadas para el Monasterio de Santa María la Real de Valdeiglesias en Pelayos de la Presa.



El martirio de san Andrés (Museo de la Trinidad), La Natividad, La aparición de la Virgen a san Bernardo, La coronación de Espinas (Todas conservadas en el Museo Nacional del Prado), Juan Correa de Vivar.

El coro del monasterio era el núcleo de la vida litúrgica y espiritual de la comunidad cisterciense. Ubicado frente al altar mayor, servía como espacio para la oración comunitaria, la recitación del Oficio Divino y el canto de himnos. Su disposición se organizaba de manera que los monjes se enfrentaban unos a otros, reforzando la cohesión y la disciplina de la vida monástica.



Coro y facistol de la Catedral de Murcia procedente del Monasterio de Santa María de Valdeiglesias. Catedral de Murcia.

La sillería coral, obra destacada del Renacimiento español, fue realizada entre 1567 y 1571 por Rafael de León. Esta sillería estaba tallada en madera de nogal y decorada con relieves que combinaban escenas bíblicas, figuras de santos y motivos ornamentales renacentistas. Cada silla del coro contaba con un respaldo tallado que transmitía tanto una función didáctica como simbólica: los monjes, al sentarse para la oración o la lectura, tenían presentes ejemplos de la virtud, la Pasión de Cristo y la historia sagrada.

Frente a la sillería se encontraba el facistol, mueble diseñado para sostener los libros litúrgicos y de canto, facilitando la lectura colectiva durante los oficios. El facistol también estaba tallado y decorado, armonizando con la sillería, y garantizaba la correcta ejecución de la liturgia, reforzando el orden y la disciplina monástica.

Tras la Desamortización de Mendizábal en 1836, la sillería coral fue trasladada a varios emplazamientos: primero a la Universidad Central de Madrid, luego a la Iglesia de San Jerónimo el Real, y finalmente, en 1854, a la Catedral de Murcia por Real Orden de la Reina Isabel II, tras el incendio que destruyó la sillería anterior de dicha catedral.

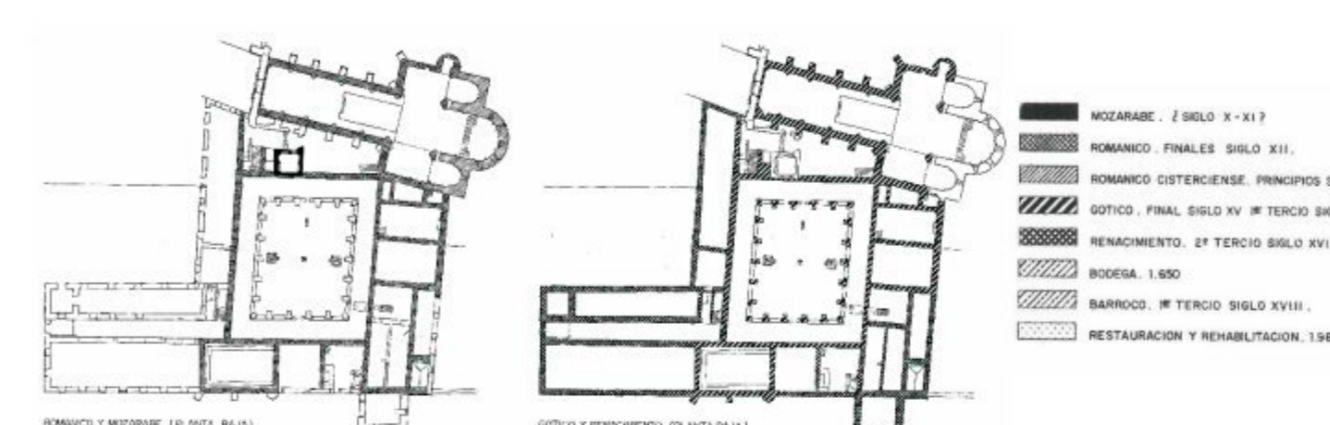
El conjunto del coro no sólo cumplía funciones litúrgicas, sino que también reforzaba la memoria colectiva del monasterio, conectando el espacio físico con la identidad espiritual y comunitaria de los monjes. La iconografía de la sillería, junto con el facistol, transmitían enseñanzas religiosas y un sentido de comunidad, un legado que sigue proyectando significado en el patrimonio actual.

3. Rutas culturales y resignificación contemporánea

El monasterio forma parte hoy de las principales rutas patrimoniales de la Sierra Oeste de Madrid, integrando en su visita tanto el interés histórico como la riqueza cultural y natural del entorno. Las visitas guiadas y teatralizadas permiten recorrer sus espacios y comprender su evolución, desde los eremitorios medievales hasta su resignificación contemporánea. La ruta se complementa con otros atractivos de la comarca: los viñedos y bodegas de la D.O. Vinos de Madrid, la gastronomía local y los paisajes de la Sierra Oeste, creando una experiencia cultural y ecoturística donde patrimonio, naturaleza y tradición se entrelazan.

En los últimos años, el monasterio ha ampliado aún más sus significados como espacio cultural vivo. Ha sido escenario de rodajes televisivos, como la serie *Estoy Vivo*, y acoge con frecuencia conciertos y eventos que reactivan sus muros medievales. Este uso contemporáneo conecta con su papel histórico como lugar de transculturalidad, donde en época medieval confluyeron influencias religiosas, sociales y artísticas. Hoy continúa siendo un punto de encuentro entre culturas, públicos y discursos, proyectando su valor más allá del ámbito local.

En definitiva, el monasterio es un puente entre siglos, un lugar donde pasado y presente se encuentran, y donde la historia sigue viva, enseñando a cada visitante que la memoria y la cultura se construyen y resignifican constantemente.



Evolución de la planta del monasterio según Mariano García de Benito durante el románico, gótico y Renacimiento.



Panorámica del claustro. Foto del autor.

Bibliografía:

- González Zyma, H. *El Císter en Castilla*. Valladolid: Editorial Universidad de Valladolid, 2014.
- Momplet Míguez, A., y F. Moreno Martín. "Monasterio de Santa María La Real de Valdeiglesias." En *Camino de perfección: conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*, 2019.
- Moreno Blanco, R. "Monasterio de Santa María la Real de Valdeiglesias." En *Enciclopedia del Románico en Madrid*, 447-459. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2008.
- Museo Nacional del Prado. *Colección de Juan Correa de Vivar*.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/correa-de-vivar-juan/5b6891c4-5bef-4844-a460-746f1aa3b475>
- Tejela Juez, J. *Un monasterio olvidado: Santa María de Valdeiglesias*. Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Madrid, 1991.
- Tejela Juez, J. *El Monasterio de Valdeiglesias*. Madrid: Fundación Cultural Caja Madrid, 1991.
- Vela Cossio, F., y A. García Hermida. "Metrología y construcción histórica de la Iglesia del Monasterio de Santa María la Real de Valdeiglesias (Pelayos de la Presa, Madrid)." En *Actas del séptimo congreso nacional de historia de la construcción*, editado por S. Huerta, 1447-1455, 2011.

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS



Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura



Con el apoyo de:



Grupo de investigación complutense consolidado **Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media** (Ref. 941377)

Grupo de investigación complutense consolidado **La imagen medieval: transversalidad y proyección cultural** (Ref. 941229)

Grupo de investigación complutense consolidado **Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la monarquía hispánica (1516-1898)** (Ref. 970866)



Comité Español de Historia del Arte

Comité Español de Historia del Arte

Sociedad Española de Bizantinística



XVIII Jornadas Internacionales Complutenses de Arte Medieval

Transculturalidad y arte medieval en diálogo: negociando nuevas identidades

Sofía Carmona Hernando
sofia_c.h@hotmail.com
Universitat Autònoma de Barcelona

María en el umbral bizantino (ss. XI-XIV)

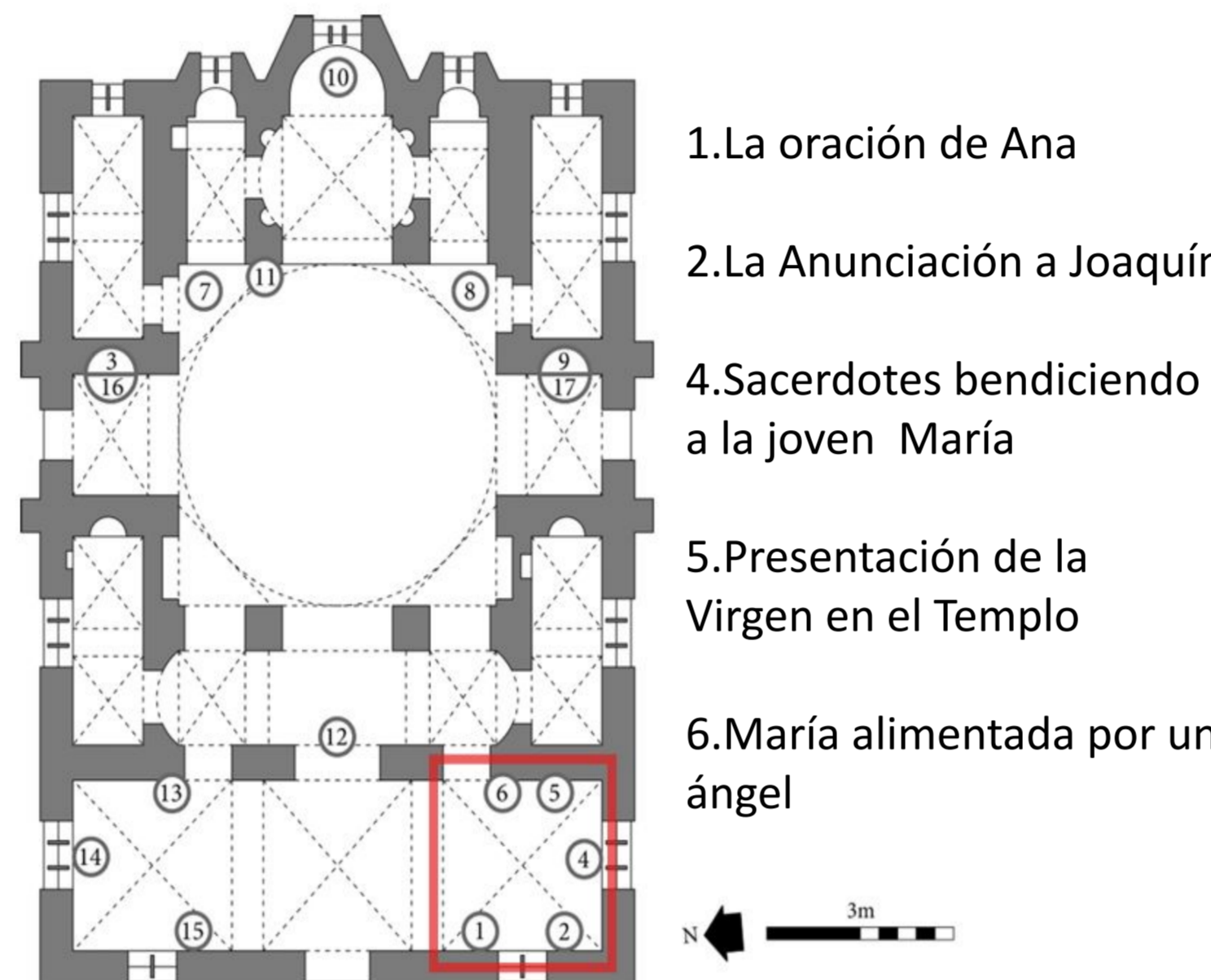
En el marco de la arquitectura bizantina, la figura de la Virgen ocupa un lugar único: un espacio liminar que media entre lo humano y lo divino. María, plenamente humana, pero objeto de culto, encarna esa tensión entre lo sagrado y lo profano, funcionando como una “puerta” simbólica hacia la salvación. La representación de María en los nártex es un tema común, al cual se ha prestado poca atención en los estudios específicos sobre el nártex bizantino o marianos.



Duomo di Torcello, s. XI-XII. Detalle de la Virgen orante sobre la puerta del muro occidental.

Existen diferentes fuentes que nos confirman esta interpretación ya desde el siglo VII, como es el himno *Akathistos*, donde encontramos diversas alusiones a la Virgen como “puerta”. Tal y como señalan algunos autores, la oración suplicante a María tiene un origen antiquísimo en la iglesia. Así, invocaciones del tropario mariano *Sub tuum praesidium*, que han sido datados hacia el siglo III-IV, demuestran una creencia en la intercesión de María.

El nártex actúa como umbral que separa dos espacios, indicando la distancia entre dos modos de ser: profano y religioso. Puede así ser entendido como un umbral en el plano espiritual, frontera que distingue y opone dos mundos, y lugar paradójico donde dichos mundos se comunican permitiendo el tránsito del mundo profano al mundo sagrado. En el cristianismo, la Virgen también actúa como esta bisagra que conecta a los fieles con la divinidad.

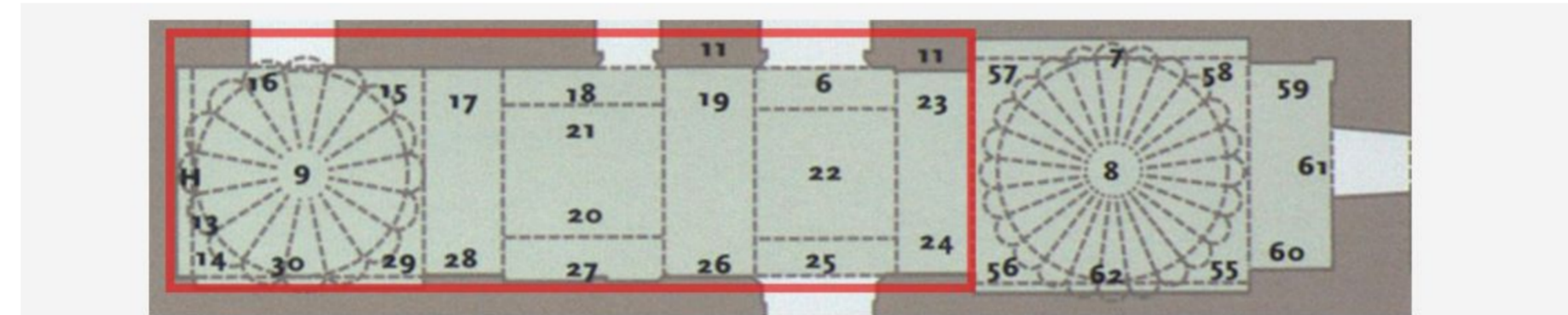


Planta de Dafni, Atenas, s. XI, con la ubicación de las escenas representadas.

Imagen tomada de Brubaker (2019), p. 124.

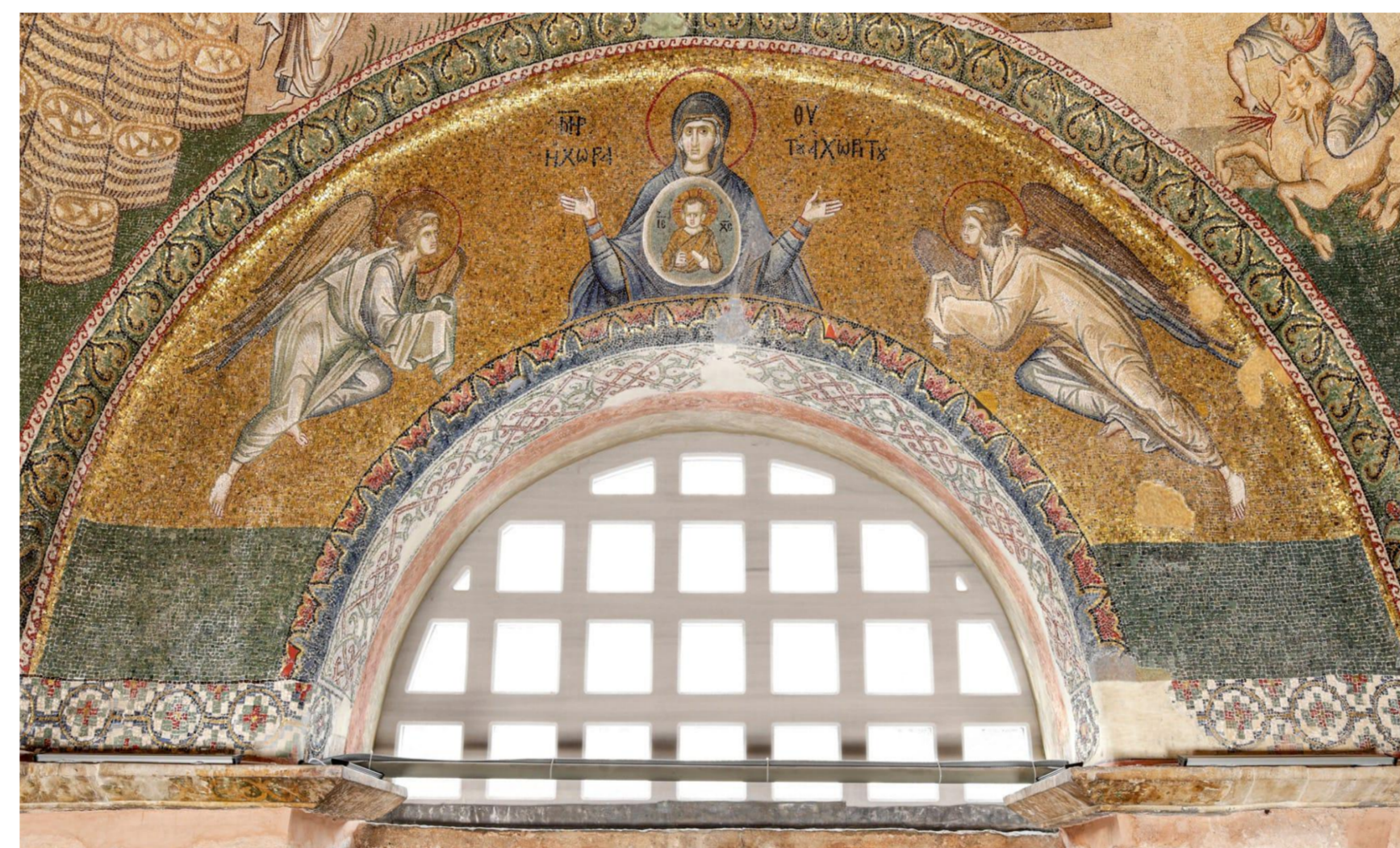
El nártex como espacio liminar de lo sagrado adquiere un valor simbólico al albergar imágenes de María. De esta manera, la interacción entre arquitectura, liturgia e imagen añade una nueva capa de significado a la iconografía. En palabras de Brubaker: «la arquitectura ayuda a construir el significado de las escenas».

Si se tiene en cuenta la función funeraria del nártex en las iglesias del periodo que abarcamos (siglos XI-XIV) y la función de María como intercesora, estas representaciones adquieren un sentido completo.



- | | |
|--|--|
| 13. Joaquín y Ana | 20. Bendición de los sacerdotes |
| 14. Rechazo de ofrendas de Joaquín | 21. Caricias de Joaquín y Ana a María |
| 30. Partida y retorno de José | 18. Natividad de la Virgen |
| 16. Anunciación a Ana | 19. Primeros siete pasos de la Virgen |
| 9. Genealogía de la Virgen | 26. Oración de Zacarías ante los bastones |
| 15. Joaquín se retira al desierto | 6. Cristo entronizado y Donante |
| 29. Anunciación a la Virgen en el pozo | 22. Presentación de la Virgen en el Templo |
| 17. El abrazo de Joaquín y Ana | 25. María recibe el manto púrpura |
| 28. José conduce a María a su casa | 23. Un ángel alimenta a María en el Templo |
| 27. La entrega de María a José | 24. Instrucción de la Virgen |

Nártex interior de Cora, Constantinopla, s. XIV, con la ubicación de las escenas representadas.



Cora, Constantinopla, s. XIV. Detalle de la Virgen orante sobre la puerta del nártex exterior.

Aunque no todas las iglesias del periodo han conservado íntegra su decoración en mosaico, pueden establecerse paralelismos que permiten suponer la existencia de programas similares en otros lugares, como en Constantinopla con Vefa Kilise Camii (XI-XII), Theotokos Pammakaristos (XIII-XIV) o los Santos Apóstoles en Tesalónica (XIV).

Por ello, las escenas de la Theotokos tienen un significado especial en este espacio. Tal y como señala Eliade, desde las culturas más arcaicas, esta posibilidad de trascendencia se expresa a través de diversas imágenes de abertura por la cual los dioses pueden descender a la Tierra y el hombre puede ascender simbólicamente al Cielo. Este simbolismo se relaciona estrechamente con la figura de la Virgen María, puerta e intercesora ante los fieles.

Estos ejemplos muestran cómo la sociedad bizantina otorgaba gran importancia al ritual funerario, dotándolo de sentido y solemnidad a través del arte, tal como se observa en lugares tan destacados como el monasterio de Dafni, donde por primera vez se desarrollan ciclos marianos monumentales. Se establece así un precedente que se desplegará a lo largo de los siglos y culminará en ejemplos como la iglesia de San Salvador de Cora, donde el ciclo ocupa en su totalidad el nártex interior.

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS

Organización: Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura; Casa Árabe; Casa Árabe

Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura; Casa Árabe; Casa Árabe

Bibliografía:

Con el apoyo de: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte; Grupo de investigación complutense consolidado Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media (Ref. 941377); Grupo de investigación complutense consolidado La imagen medieval: transversalidad y proyección cultural (Ref. 941229); Grupo de investigación complutense consolidado Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la monarquía hispánica (1516-1898) (Ref. 970866); ARQI MED+; Comité Español de Historia del Arte; CEHA; Fundación Martínez Gómez-Gordo; Im Medieval; Sociedad Española de Bizantinística

Brubaker, L. "The Virgin at Daphni." En *The Reception of the Virgin in Byzantium: Marian Narratives in Texts and Images*, editado por T. Arentzen y M. Cunningham, 112-130. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

De Fiore, S. y Salvatore Meo, dirs. *Nuevo Diccionario de Mariología*. 3.ª ed. Madrid: San Pablo, 1986.

Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.

Fogliadini, E. *La chiesa di Chora. L'ultimo tesoro di Bisanzio*. Milán: Ancora Editrice, 2023.

Giamberardini, G. *Il culto mariano in Egitto I*. Jerusalén: Franciscan Printing Press, 1975.

Mango, C. *Arquitectura Bizantina*. Madrid: Aguilar Ediciones, 1975.

Ousterhout, R. G., y Leslie Brubaker. *The Sacred Image East and West*, 55-92. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

Ousterhout, R. G. *Finding a Place in History: The Chora Monastery and Its Patrons*. Nicosia: The Leventis Foundation, 2017.

Vassilaki, M. ed. *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, 201-230. Milán: Skira, 2000.

XVIII Jornadas Internacionales Complutenses de Arte Medieval

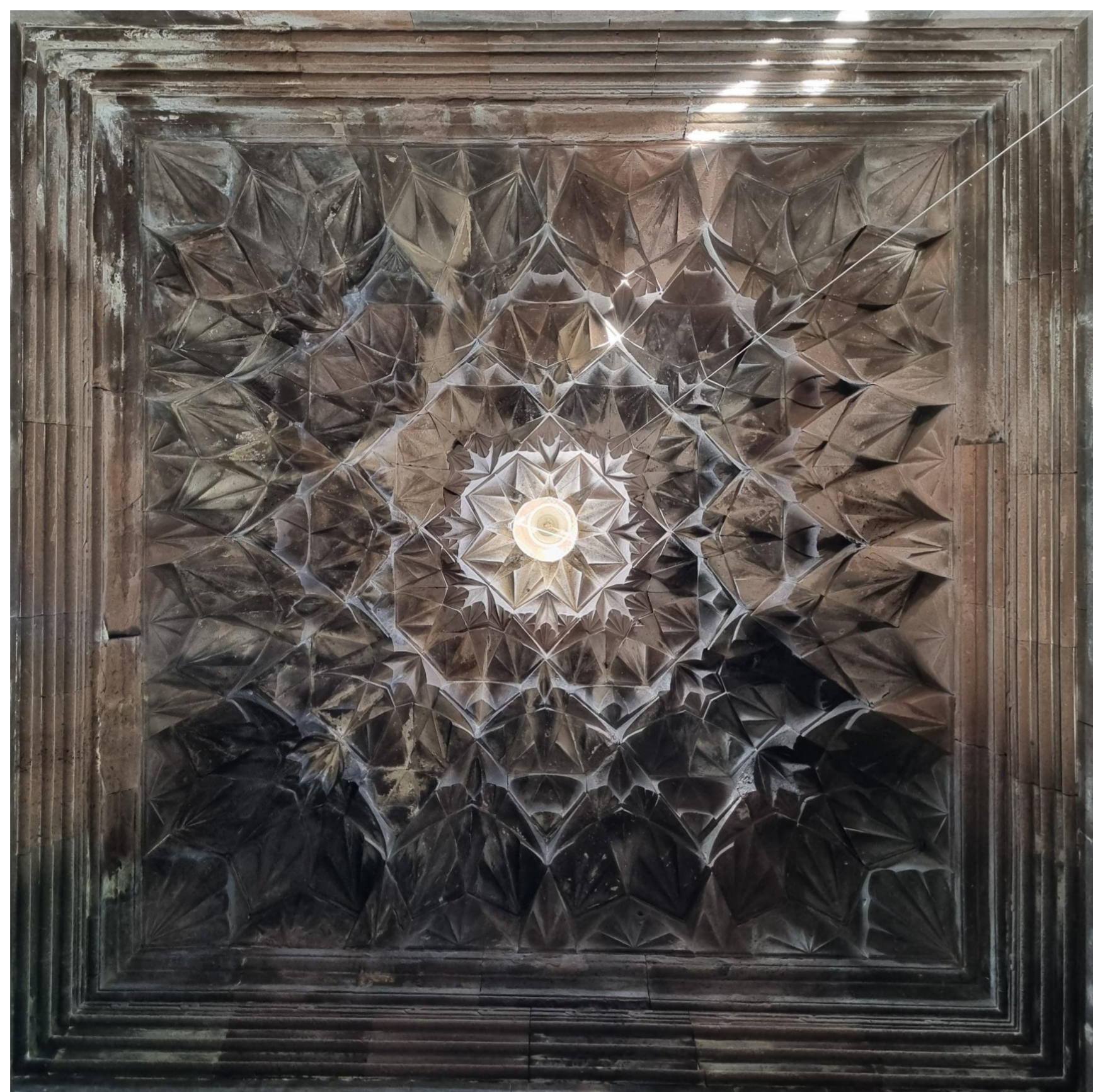
Transculturalidad y arte medieval en diálogo: negociando nuevas identidades

Muqarnas-Filled Vaults in the Middle Ages between Armenia, Anatolia, and Andalusia

Hale TELLI
htelli@beu.edu.tr
Bitlis Eren University/TÜRKİYE

Migration was the most significant factor in the end of the ancient era and the beginning of the Middle Ages. As in every field, migrations and interactions occurred in art and architecture. Whether mass or individual, the distances these people traveled during the Middle Ages for various reasons were undeniable. Muqarnas, as an element of architectural decoration, also spread from Iran to Spain.

With the emergence of Islam in the 7th century, it underwent a period of experimentation in various regions as it developed its artistic identity and style. The restrictions placed on figurative decoration led artists and architects to pursue different pursuits.



Harich Monastery (1224) Armenia Photo: H. Telli

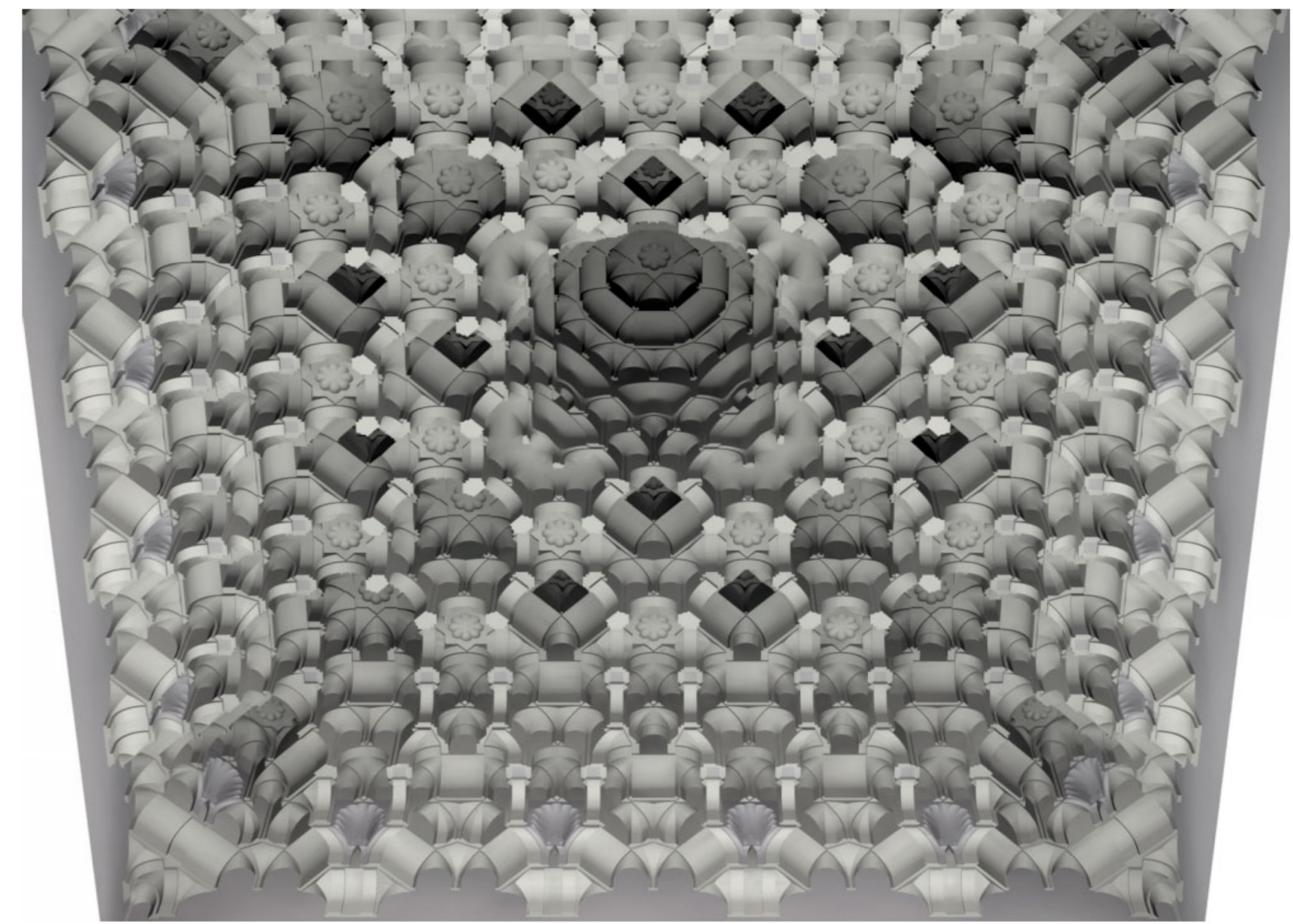
Muqarnas, which emerged in Iran in the 10th century as an architectural decorative element, began to spread westward at the end of the 11th century. The use of muqarnas on squinches and main portals was very common in Seljuk architecture in Iran and Anatolia. From the beginning of the 13th century onwards, the lighting hole (hazreshen) in the middle of the zhamatuns of monasteries such as Harichavank (1224) and Geghard (1225) was used in Armenian architecture to enliven the interior of the vaults.



Mevlana Tomb (After 1273) Türkiye Photo: H. Telli

There are very few examples of this style of muqarnas from Seljuk architecture that have survived to the present day. In Anatolia, they are seen in the Ishakli (Sahipata) Caravanserai (1249), the Mausoleum of Mevlana (late 13th and early 14th centuries), and the Yakutiye Madrasa (1310).

Similar muqarnas-filled vaults dating to the 12th century are also found in the Tinnel, Qarawiyyin, and Kutubbiya Mosques in Morocco. It can be seen in the Sala de los Reyes (14th century) of the Alhambra Palace, the Comares Palace (1370), and the Puerto del Lagarto in the Seville Cathedral (It was built when the cathedral was a mosque).



Hypothesis perspective from the original muqarnas dome in Sala de los Reyes (14th Century) Spain. From A. Gamiz-Gordo and others



Lizard Gate Almohad vault, 12th century, Cathedral of Santa María de la Sede, Seville (Photo: Ramón Muñoz)

With the migration policies implemented by the Byzantine Empire towards Armenians, Italian cities like Venice, which began to prosper, attracted Armenian merchants to the West, while others settled in Egypt. The Crusades led to westward migrations from Anatolia (then Byzantine and Seljuk lands), Syria, and Palestine. The Mongols advanced by migrating masses westward. Human migrations, as in every field, also led to migrations and interactions in artistic and architectural elements.

Although the illumination hole disappears as we move towards the west, it is observed that the middle of the samples is shaped in a way that refers to this unit. While Armenian and Anatolian examples are made of stone, Maghreb examples are generally made of plaster. For this reason, the techniques used to make them are also different. Furthermore, the styles of the muqarnas cells are not identical.

Bibliografía:

Agopik, and A. Manoukian, eds. *Geghard – G(h)eghard. Documents of Armenian Architecture*. Milan: Edizioni Ares, 1973.

Gámiz-Gordo, A., I. Ferrer-Pérez-Blanco, and J. F. Reinoso-Gordo. "A Deformed Muqarnas Dome at the Sala de los Reyes in the Alhambra: Graphic Analysis of Architectural Heritage." *Heritage* 6, no. 12 (2023): 7400–7426.

Ghazarian, A., and R. Ousterhout. "A Muqarnas Drawing from Thirteenth-Century Armenia and the Use of Architectural Drawings during the Middle Ages." *Muqarnas* 18 (2001): 141–154.

Alpago-Novello, A. *The Armenians*. New York: Rizzoli International Publications, 1986.

Karamağaralı, H. "Mevlana'nın Türbesi." *Türk Etnoğrafya Dergisi* 7–8 (1964–1965): 38–42.

Thierry, J.-M. *Les arts arméniens*. Paris: Éditions Mazenod, 1987.

Palacios Gonzalo, J. C. and R. M. Alkadi. "Muqarnas Domes and Cornices in the Maghreb and Andalusia." *Nexus Network Journal* 20 (2018): 95–123.

Academia Colecciones. "Inventory of Architecture: AA-302_15." *Academia Colecciones*. Accessed September 26, 2025. https://www.academiacolectaciones.com/arquitectura/inventario.php?id=AA-302_15

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS

Organización: Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura, Casa Árabe

Con el apoyo de: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte

Grupo de investigación complutense consolidado **Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media** (Ref. 941377)

Grupo de investigación complutense consolidado **La imagen medieval: transversalidad y proyección cultural** (Ref. 941229)

Grupo de investigación complutense consolidado **Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la monarquía hispánica (1516-1898)** (Ref. 970866)

ARQI MED+, Comité Español de Historia del Arte, Fundación Martínez Gómez-Gordo, Sociedad Española de Bizantinística

XVIII Jornadas Internacionales Complutenses de Arte Medieval

Transculturalidad y arte medieval en diálogo: negociando nuevas identidades

El tránsito mediterráneo del Breviari d'Amor: de Occitania al Reino de Valencia, identidad cultural y transmisión manuscrita

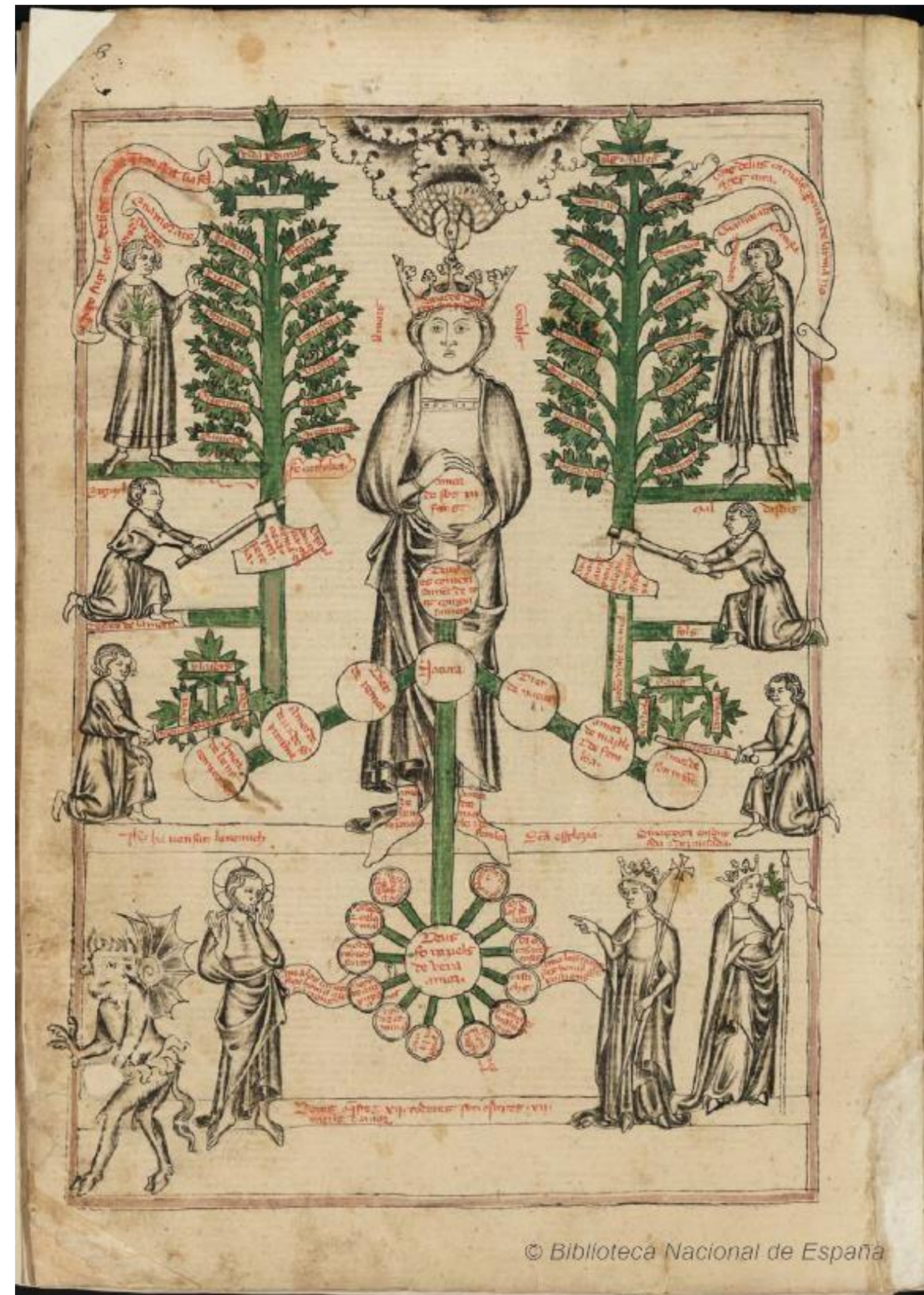
Paula Cànovas i Carceller
paula.canovas@uv.es
Universitat de València

El Breviari d'Amor

“En el año que corre/de 1288, sin error,/ ni uno más ni uno menos,/ del nacimiento de Jesucristo,/ mientras no hacía otra cosa, comenzó el primer día de primavera, al alba/ este Breviario de Amor” (vv. 13-20).

La teoría amorosa del credo cristiano en que el autor, Matfre Ermengaud, *senher en leys e d'amor sers*, aborda un compendio de disciplinas provenientes de las ciencias sagradas y profanas acredita la denominación del poema de 34.547 versos escritos en *lenga d'òc*.

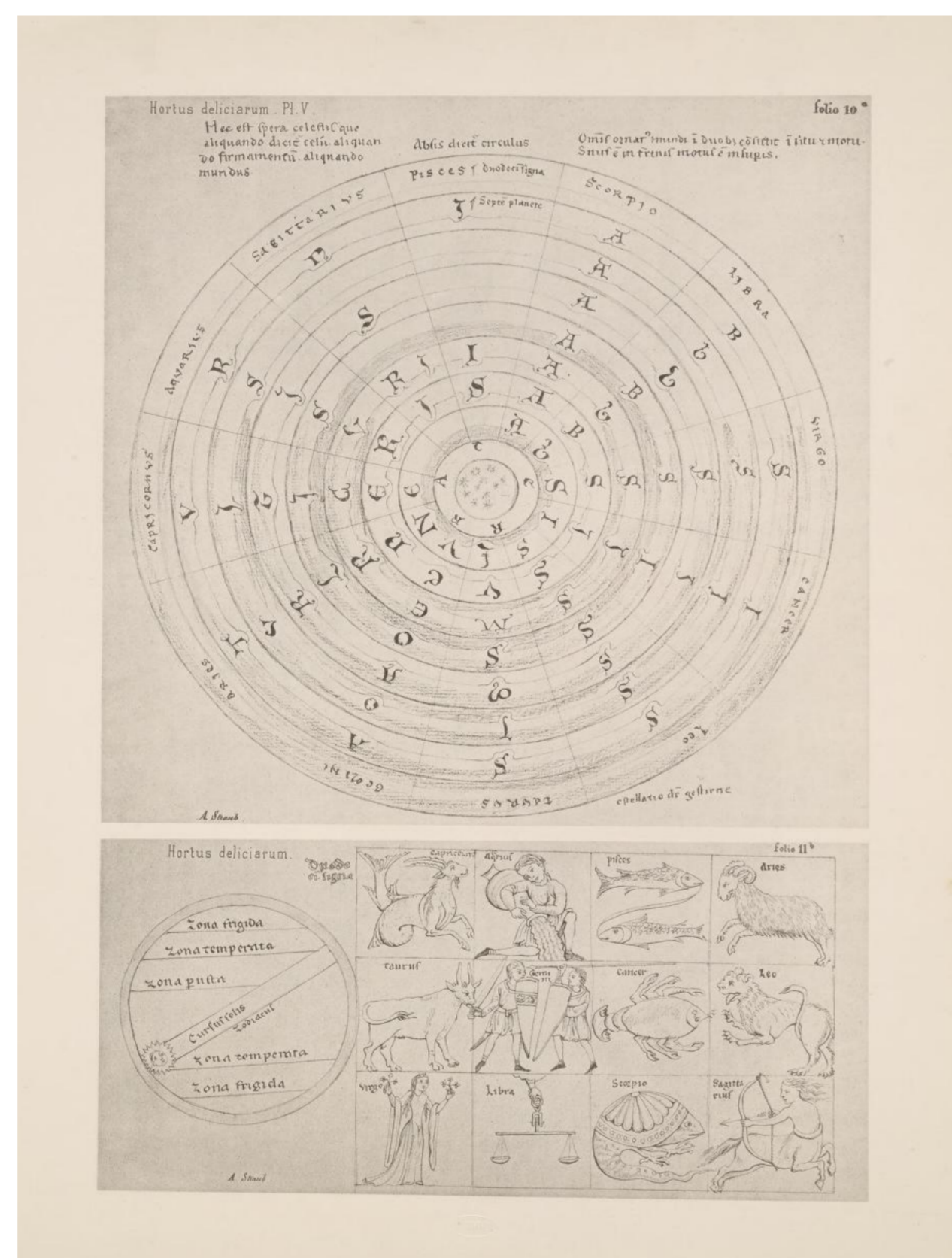
Arbre de l'Amor, f. 3v. *Breviari d'Amor*, Matfre Ermengaud. BNE Res/203. Biblioteca Digital Hispánica, <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000135155>.



Este manuscrito occitano gozó de una gran valoración y difusión, pues ponía el conocimiento de la época al alcance de la sociedad bajomedieval mediante la amalgama constituida por imagen y palabra. Una complementariedad enunciada por Isidoro de Sevilla, también tomada por Lambert de Saint Omer, en su *Liber Floridus* (1120), y más profusamente continuada por Herrade de Landsberg, en el *Hortus Deliciarum* (1159), que “tenían como objetivo abarcar la totalidad del mundo a través de la concordancia de la fe con el saber y la aplicación de todas las investigaciones y pensamientos disponibles. En este sentido, el *Breviari* es una enciclopedia comparable a las que en el siglo XIII nacieron en Occidente” (Miranda García 1993:7).



Tabla de los meses del año con los signos del zodiaco, f. 27r. *Breviari d'Amor*, Matfre Ermengaud. BNE Res/203. Biblioteca Digital Hispánica, <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000135155>



Los doce signos del zodiaco, f. 10-11v. *Hortus Deliciarum*, Herrade de Landsberg. Reproducción heliográfica de una serie de miniaturas, calqués sur l'original de ce manuscrit du douzième siècle. 1879. Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. https://archive.org/details/gri_3312501049_9123/page/n118/mode/1up?view=theater.

Su difusión en la Corona de Aragón es significativa puesto que es una producción evangelizadora preciada que denota la inquietud compartida ante la amenaza del catarismo para la cristiandad. A su vez, actúa como fuente, pues es una obra teológica que pretende combatir la herejía, concepto historiográficamente reconsiderado por M. Zerner como una *invención* por la institución eclesiástica. No podemos obviar las dinámicas de poder y sociabilidad en las que la creación manuscrita fue elaborada, las cuales impactarían en la mentalidad de la época y también en sus manifestaciones culturales. En la celebración de las primeras Cortes Valencianas, el rey Jaime I juró los fueros aludiendo a la herejía, en un contexto de auge potenciado por las conquistas de repoblación cristianas (Grau Torras, 2012:361-391) y que sería apaciguado con el establecimiento de la Inquisición. Sin embargo, a principios del siglo XIV, hubo un resurgimiento de la mano de los hermanos Autier. Con su caída, sus seguidores cruzaron la cordillera pirenaica para instalarse en este territorio, integrándose en el tejido social de localidades como Morella, donde encontramos una última comunidad clandestina.



Atlas de cartes marines, dit [Atlas català], (fragmento) ed. 1370-1380, Abraham Cresques, BnF. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002481n/f7.item>

Anteportada del *Breviari d'Amor*. “Manuscrit valencià del segle XV (Biblioteca Nacional de Madrid).” Edición facsímil del BNE Res/203. Valencia, Vicent García Editores, 1980.



Un clima propicio para la proyección del *Breviari* y también para su traducción, como el BNE Res/203 constata en el Reino de Valencia. El manuscrito forma parte de la amplia demanda estamental de ejemplares —así se constata en los inventarios del siglo XIV y XV, Ferrando, 1992:50—, especialmente, en las cortes de Juan I y Martín el Humano, afines a la corte papal de Aviñón, hasta la de Alfonso el Magnánimo. Una realeza que, vinculada estrechamente a la Iglesia en la articulación del poder político, propiciaba la ortodoxia que se pretendía infundir y actuaba como difusora de cultura (Cingolani, 1991:62). Bajo este armazón ideológico, seguimos la circulación mediterránea de un dispositivo con una dimensión afectiva que comulga con la espiritualidad de la sociedad receptora.

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS

Organización:

Bibliografía:

Con el apoyo de:

Grupo de investigación complutense consolidado **Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media** (Ref. 941377)

Grupo de investigación complutense consolidado **La imagen medieval: transversalidad y proyección cultural** (Ref. 941229)

Grupo de investigación complutense consolidado **Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la monarquía hispánica (1516-1898)** (Ref. 970866)

Cingolani, S. M. “«Nos en leyr tales libros trobemus plaizer e recreation». Estudi sobre la difusió de literatura d'entreteniment a Catalunya els segles XIV i XV.” *Llengua i literatura* 4 (1991): 39-127.

Ferrando, A. “El *Breviari d'Amor* en llengua catalana.” En *Estudis en memòria del professor Sanchis Guarnier: Estudis de llengua i literatura catalanes*, vol. 1, coordinado por E. Casanova. Valencia: Universitat de València, 1984.

Ferrando, A. “Noves dades sobre el *Breviari d'Amor* en llengua catalana.” En *Miscel·lània Sanchis Guarnier*, vol. 2. Valencia: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

Grau Torras, S. *Càtaros e inquisició en los reinos hispánicos (siglos XII-XIV)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

Miranda García, C. *Iconografía del Breviari d'Amor*. Escorial, MS. S.I. N.3. Biblioteca Nacional, MS RES. 203. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

—. “Los manuscritos con pinturas del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers. Un estado de la cuestión.” En *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, editado por J. Yarza. Murcia: Naukas, 2007.

Ricketts, P. T. “Texte, transmission et traduction: le cas du *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers.” En *Translatat i transferit: La transmissió dels textos i el saber (1200-1500). Col·loqui Internacional del Grup Narparc 'Cultura i Literatura a la Baixa Edat Mitjana'*, coordinado por A. Alberni, L. Badia y L. Cabré, 19-36. Tarragona: Obrador Edendum, Universitat Rovira i Virgili, Publicacions URV, 2010.

Zerner, M. *Inventer l'hérésie? Discours polémiques et pouvoirs avant l'Inquisition*. Niza: Centre d'Études Médiévales de Nice, 1998.

Mujeres y diversidad religiosa en las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X el Sabio

1. Introducción

Las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio nos ofrecen multitud de representaciones de figuras femeninas, lo que permite que nos acerquemos a la realidad de las mujeres de nuestra península durante el siglo XIII. Para ello, no solo es necesario el análisis de dichas manifestaciones, sino que su comparación con las imágenes de personajes masculinos o su contraste con el código legislativo de la época, las *Siete Partidas*, resulta fundamental a la hora de entender las diferencias de género y los distintos modos de tratamiento que reciben.

2. Las leyes, las "Siete Partidas"

Algunas leyes de la Partida Siete muestran cierta tolerancia en el ámbito religioso; sin embargo, también imponen penas muy severas en caso de infracción. Así, por ejemplo, se establece la pena de muerte en la hoguera para los judíos que convirtieran a un cristiano, atacaran a un cristiano o a un converso (7.24.2 y 7.24.6). Lo mismo sucede con los musulmanes (7.25.2). Además, otra disposición refleja de manera contundente la hostilidad entre cristianos y musulmanes al prohibir el asesinato, la agresión o el robo a los mensajeros que cruzaban desde la frontera enemiga al territorio cristiano (7.25.9).

TITULO XXIV.

DE LOS JUDIOS.

Judios son una manera de homes que como quier que non creen la fe de nuestro señor Jesucristo, pero los grandes señores de los cristianos siempre sufrieron que viviesen entre ellos. Onde pues que en el titulo ante deste fablamos de los adevinos et de los otros homes que tienen que saben las cosas que han de venir, que es como manera de despreciamiento de Dios, queriéndose egualar con él en saber los sus fechos et las sus pu-

Séptima Partida, capítulo 25 dedicado a los judíos. Extraído de: Alfonso X. [1256-1265]. 2021. *Las Siete Partidas. Edición de 1807 de la Imprenta Real*. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-2021-217

3. Las representaciones

Es mayoritaria la representación masculina, ya que las mujeres, cuando aparecen, suelen ser acompañamiento de la escena. En ambos casos, aparecen miembros de los diferentes estratos sociales, lo que nos permite analizar la realidad de ambos géneros.

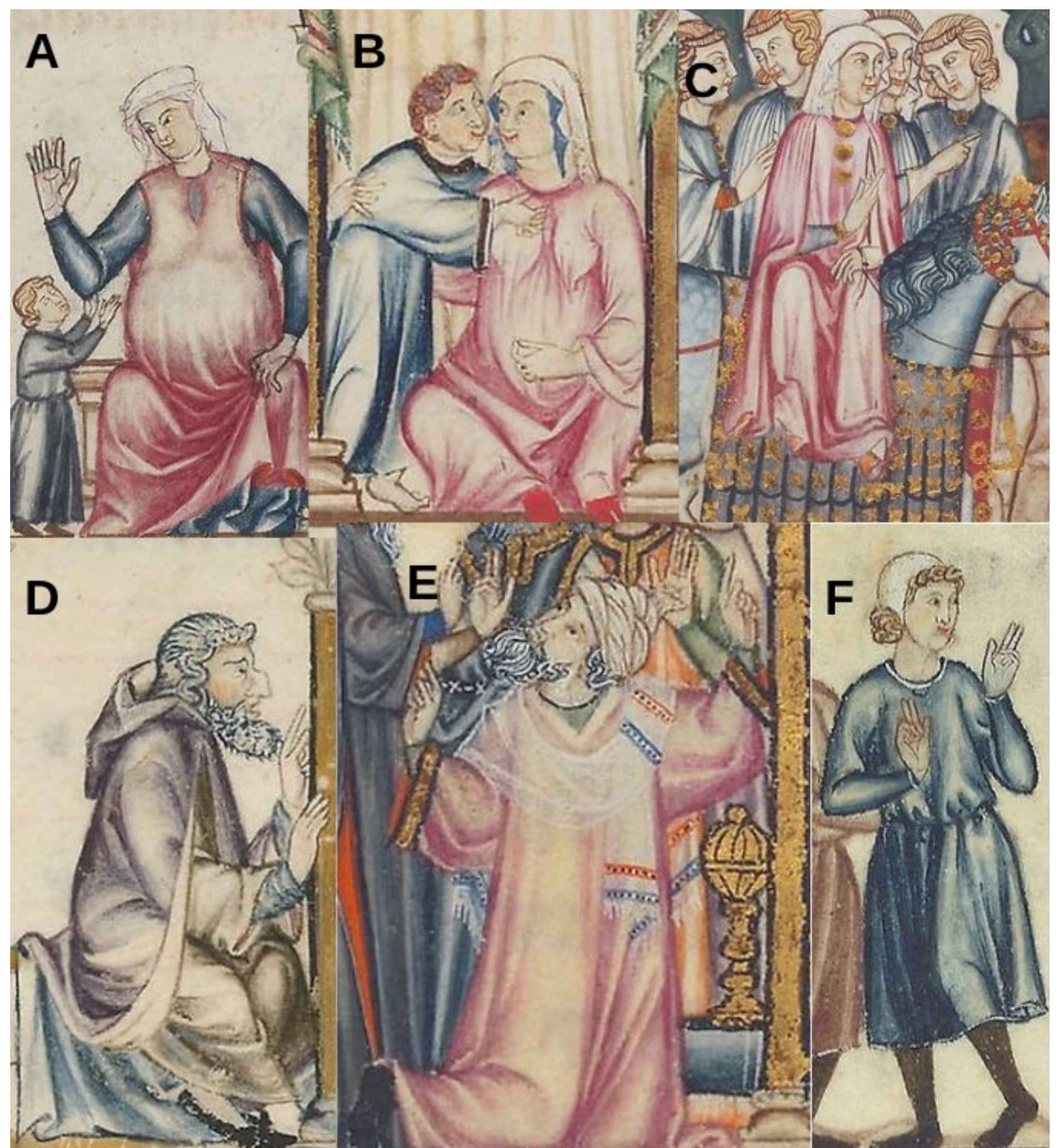


Mujeres acompañando en una escena de oración a la Virgen María, CSM 31, fol. 046v

Destaca el amplio número de judíos y musulmanes representados en las Cantigas de Santa María, así como la clara división por géneros, pues el género masculino de ambas culturas aparece representado bajo unos tipos claramente marcados (judío con nariz ganchuda, rasgos afilados y barba puntiaguda; y musulmanes con turbante, barba prominente y/o tez oscura), sin embargo, los personajes femeninos pertenecientes a ambas culturas no cuentan con distinción alguna en la mayor parte de casos.

Cabe señalar que los judíos son representados bajo varias acusaciones en la gran mayoría de las miniaturas: aliados del diablo (CSM 3), infanticidas (CSM 4) o profanadores (CSM12). De igual manera, los musulmanes son representados en un ambiente bélico, o bien cometiendo algún acto pecaminoso (robo de imágenes sacras [CSM 46], tortura de cristianos [CSM 83], destrucción de edificaciones religiosas [CSM 99]).

Por el contrario, las mujeres judías y musulmanas aparecen representadas, en su mayoría, en relación con la maternidad. Además, casi todas las protagonistas terminan convirtiéndose al cristianismo, frente a solo un 30% de los hombres. En cuanto a su comportamiento, únicamente una mujer es presentada cometiendo un acto negativo —el adulterio—, ni siquiera ilustrado en las miniaturas. En cambio, el 80% de los hombres judíos son representados delinquiendo o pecando, y en el caso de los musulmanes, el 53%.



Diferentes personajes representados en el Códice Rico, El Escorial.

- A: Judía, CSM 89, fol. 131r
- B: Musulmana, CSM 46, fol. 68v
- C: Cristiana, CSM 98, fol. 143r
- D: Judío, CSM 3, fol. 8r
- E: Musulmán, CSM 28, 43r
- F: Cristiano, CSM 61, fol. 89v

Bibliografía:

Alfonso X. *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. 3 vols. Madrid: Ediciones Atlas, 1972. [1256-1265].
Alfonso X. *Cantigas de Santa María. Códice Rico*. 1280-1284. <https://rbme.patrimoniacionacional.es/rbme/item/11337#xywh=4678%2C-312%2C13098%2C6239>.
Benito de Pedro, A. "Elementos de Reconquista: Moras y judías en las *Cantigas* de Alfonso X." *eHumanista* 12 (2009): 87-106.
Fidalgo Francisco, E. "Consideración social de los judíos a través de las *Cantigas de Santa María*." *Revista de Literatura Medieval* 8 (1996): 91-104.
Fidalgo Francisco, E. trad. *Traducción al castellano de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
Mendizábal, M. F. "Construyendo la 'otredad': imágenes y proyecciones teóricas cristianas sobre los musulmanes en la España medieval (ss. XIII-XV)." *Revista Chilena de Estudios Medievales* 5 (2014): 53-72.
Galdón Vielma, J. R. "Actitud de Alfonso X hacia los musulmanes en su obra poética." *Anaquel de Estudios Árabes* 33 (2022): 21-31. Madrid: Ediciones Complutense.
Navarro, D. "Anti-judaísmo tradicional alfonsí: el delito penal en la Partida 7.24 'De los Judíos' y su representación literaria en las *Cantigas de Santa María*." *Lemir* (2014): 18-275-86.
Rodríguez Barral, P. "La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X." *Anuario de Estudios Medievales* (2007): 213-43.

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS



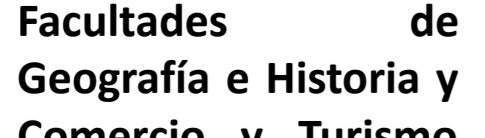
Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura



Casa Árabe de Historia del Arte

Organización:

Con el apoyo de:



Grupo de investigación complutense consolidado **Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media** (Ref. 941377)

Grupo de investigación complutense consolidado **La imagen medieval: transversalidad y proyección cultural** (Ref. 941229)

Grupo de investigación complutense consolidado **Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la monarquía hispánica (1516-1898)** (Ref. 970866)



Comité Español de Historia del Arte

Fundación Martínez Gómez-Gordo

Sociedad Española de Bizantinística



Los amuletos medievales protectores de la infancia y su difusión

Debido a la alta tasa de mortalidad infantil, durante la Edad Media se puso de moda adquirir dijes protectores para los más pequeños, utilizados especialmente en los primeros años de vida, cuando el peligro de enfermedad y defunción era aún mayor a causa de su fragilidad.

1. Los dijes y su difusión

Los dijes son pequeñas joyas de distintas tipologías, consideradas con propiedades profilácticas. Se creía que protegían contra el mal de ojo —provocado por la mirada envidiosa o fascinante— así como contra los llamados “males de aire”.

Dichas alhajas tienen su origen en la venta de amuletos que comerciaban los maestros azabacheros en las tiendas de alrededor de la catedral de Santiago de Compostela y que se fueron dispersando por países lejanos gracias a los peregrinos que, a su vez, aportaban influencias de tradiciones mágicas occidentales.



Mapa de la difusión del Camino de Santiago

2. La higa, el amuleto hispano

La higa de azabache, amuleto propio de España, estuvo muy de moda desde el siglo XIII en la industria compostelana, aunque también se fabricaron en ébano.

La higa, usada contra el mal de ojo, es un gesto ofensivo y supersticioso mediante el que se cerraba el puño dejando ver el dedo pulgar por encima de los dedos índice y corazón, señalando a la persona a quien se quería zaherir.

Las higas realizadas en azabache y coral fueron muy comunes en el siglo XVI y algunos tratados prohibieron su utilización por su origen pagano y forma obscena.



Higa de azabache

3. El cinturón protector de lactantes

Durante el periodo de lactancia, el más frágil y peligroso para los pequeños, estos portaban cinturones mágicos de los que colgaban diversos dijes apotropaicos. Cada uno de los dijes suspendidos del cinturón de lactante estaba indicado para una finalidad diferente, tales como evitar el mal de ojo, una mala dentición, alunamiento, alferecía, erisipela, etc., y los más comunes eran la higa, la garra de tejón, un colmillo, coral, un creciente lunar y otros elementos con sonido como sonajeros o campanillas. Estos elementos profanos también se mezclaban con otros religiosos como medallas y detentes que contenían los evangelios o ceniza del miércoles de ceniza.



Cinturón de lactantes con dijes

4. La difusión protectora de los dijes

Durante el reinado de Felipe III, comienzan a retratarse a todos los infantes con sus cinturones y amuletos, como parte de la construcción de la imagen regia infantil, ejerciendo de propios expositores de los dijes-joya. Aunque en los posteriores reinados no fue tan común este tipo de representaciones pictóricas infantiles, se conservan retratos de la misma tipología exportados a la corte de Viena y a los virreinos. En los siglos posteriores no fue habitual representar a los pequeños con estos cinturones pero hay constancia de su uso hasta casi el siglo XX, como se puede comprobar también en el capricho de Goya *El de la rollona*, ya en el siglo XIX.



Retrato de la infanta Ana Mauricia de Austria, hija de Felipe III, 1602

Bibliografía:

- Alarcón, C. *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español. Museo del Traje* (1987). <https://www.calameo.com/read/001044456e96a60eacb6d>
- Arbeteta, L. *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2003.
- Cobo, G. “Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 25 (2013): 23-42.
- Lorenzo, E. “Antropología y psicología en los amuletos: Reflexiones en torno al retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez. Tinieblas en el corazón”. *Pensar en la Antropología*, 2014. Recuperado el 11 de abril de 2023, de <https://anthropotopia.blogspot.com/2014/04/antropologia-y-psicologia-en-los.html>
- Méndez, A. “El retrato del niño en España y en la pintura española”. En *Catálogo de la exposición de retratos de niño en España. Sociedad Española e Amigos del Arte*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1925.
- Pitarch, C. “La colección de joyería”. En *Museo Sorolla: pieza del mes*, enero 2011, pp. 4-20.

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS



Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

HISTORIA DEL ARTE

Facultades de Geografía e Historia y Comercio y Turismo de la UCM

Departamento de Historia del Arte

Grupo de investigación complutense consolidado **Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media** (Ref. 941377)

Grupo de investigación complutense consolidado **La imagen medieval: transversalidad y proyección cultural** (Ref. 941229)

Grupo de investigación complutense consolidado **Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la monarquía hispánica (1516-1898)** (Ref. 970866)

ARQI MEB+

Comité Español de Historia del Arte

Im Medieval

Fundación Martínez Gómez-Gordo

Sociedad Española de Bizantinística

Comité Español de Historia del Arte

Comité Español de Historia del Arte

Fundación Martínez Gómez-Gordo

Sociedad Española de Bizantinística

Sociedad Española de Bizantinística

CE HA

Comité Español de Historia del Arte

Fundación Martínez Gómez-Gordo

Sociedad Española de Bizantinística

Sociedad Española de Bizantinística

Organización:

Con el apoyo de:

Nuevas perspectivas sobre la dispersión del patrimonio.
El caso del Retablo Mayor de San Pedro de Terrassa (Lluís Borrassà)

Cristina Troya Betrian
cristina.troya@uab.cat
Universitat Autònoma de Barcelona

1. El Retablo Mayor de San Pedro

El Retablo Mayor de San Pedro forma parte de la producción artística del pintor catalán del gótico internacional Lluís Borrassà, desarrollado entre el 1411 y 1414. Fue encargado por la Vila de San Pedro para la Iglesia de San Pedro (Terrassa), uno de los tres edificios eclesiásticos que conforman el conjunto monumental de la Seu d'Ègara.

El retablo, dedicado a su patrón (san Pedro), demuestra la expresividad y la estilización de este pintor, en que destaca el uso del color, sobre todo en lo que respecta a las tonalidades vivas. De hecho, a Lluís Borrassà se le conoce como el gran maestro del color por su utilización de los pigmentos, donde destaca el color por encima del lenguaje formal.



Fig 1. Estado actual del Retablo Mayor de San Pedro (Lluís Borrassà)
Fuente: Elaboración propia

2. Dispersión patrimonial

Desde 1781-1782 el retablo dejó de tener un papel relevante, pasando a ser desmontado y sustituido por el retablo neoclásico de Nicolau Traver. Para llevar a cabo esto, se desmontó por piezas y se mutiló para solo dejar las tablas, perdiendo así el marco, las decoraciones y algunos otros fragmentos.

Las tablas dedicadas a la vida y martirio de san Pedro se guardaron en la Rectoría, donde permanecerían. No obstante, las tablas de la predela se conservaron *in situ* hasta, al menos, el 1900, cuando un coleccionista barcelonés (Salvador Roca Ballber) las adquirió. Permanecieron en su propiedad hasta 1930, momento en el que decidió venderlas mediante la intermediación de Josep Gudiol y Walter S. Cook.

Finalmente, a pesar de que se ofrecieron las dos tablas de la predela al Fogg Art Museum (Boston), solo se quedaron con la de "San Juan Bautista y Santa Bárbara", hecho que provocó que la de "Santa Catalina de Alejandría y Jesucristo" acabase en la Colección Mateu (Castillo de Peralada). La obra, que permaneció en la colección familiar hasta inicios del siglo XXI, pasó a la Colección Gallardo, y de ahí se ofreció en dación (junto a otras obras) al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

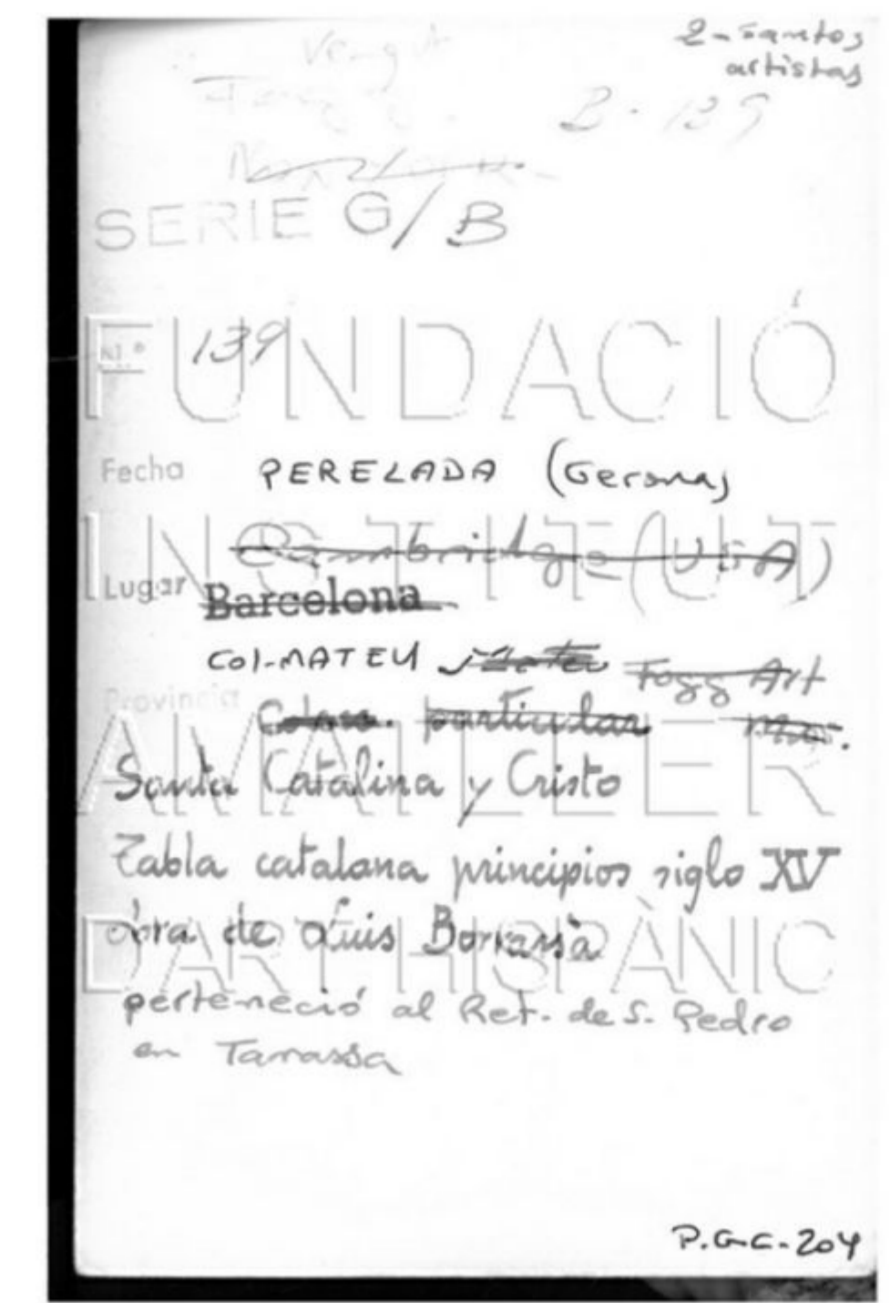


Fig 2. El panel de "Santa Caterina de Alejandría y Jesucristo" en el Castillo de Peralada
Fuente: Institut Amatller d'Art Hispànic

3. Reconstrucción digital

La investigación y documentación del retablo permite ir un paso más allá y realizar una reconstrucción de cómo habría sido su posible apariencia.

Todo esto, mediante las fuentes históricas, las propuestas reconstructivas de teóricos como Santiago Alcolea Blanch, Francesc Ruiz Quesada y Josep Gudiol Ricart y con la comparación de otras piezas similares dentro la producción de Lluís Borrassà. Aunque cabe recalcar que el proceso es un *work in progress* constante a causa de los nuevos hallazgos.



Fig 3. Propuesta Digital sobre la apariencia del Retablo Mayor de San Pedro.
Fuente: Elaboración propia

4. Conclusiones

El Retablo Mayor de San Pedro de Terrassa (Lluís Borrassà) es la muestra de cómo un elemento que surgió con una intención religiosa pasó a ser un objeto de coleccionismo y puede ser una fuente de difusión patrimonial mediante el uso de las nuevas tecnologías.

Cabe recalcar que el retablo ha vivido una serie de peripecias que marcan la historia del objeto y que resultan fundamentales para entender cómo se concibe hoy en día. De hecho, en un contexto de dispersión del patrimonio y de debate actual sobre los emplazamientos de las piezas patrimoniales, resulta interesante tener en cuenta las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías para "recuperar" de manera digital los objetos artísticos que han acabado disgregados.

Bibliografía:

Alcolea Blanch, S. y J. Gudiol Ricart. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Edicions Poligrafa, 1986.
Alcolea Blanch, S. "24. Lluís Borrassà." En R. Cornudella (ed.), *Catalunya 1400. El gòtic internacional*, 166-171. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012.
Cañameras, G. *Josep Gudiol Ricart (1904-1985): la fotografia al servei d'una concepció integral de la Història de l'Art* [Tesis Doctoral]. Universitat de Barcelona, 2021.
Gudiol Cunill, J. *El pintor Lluís Borrassà*. Barcelona: Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1926.
Gudiol Ricart, J. *Borrassà*. Barcelona: Institut Amatller de Arte Hispànic, 1953.
Ruiz Quesada, F. "Lluís Borrassà." En F. Ruiz (ed.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, 53-73. Enciclopèdia Catalana, 2005.
Socias Batet, I. "L'etapa americana de Josep Gudiol Ricart i la seva relació amb Walter William Spencer Cook." En B. Bassegoda y I. Domènech (eds.), *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus*, 205-224. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS

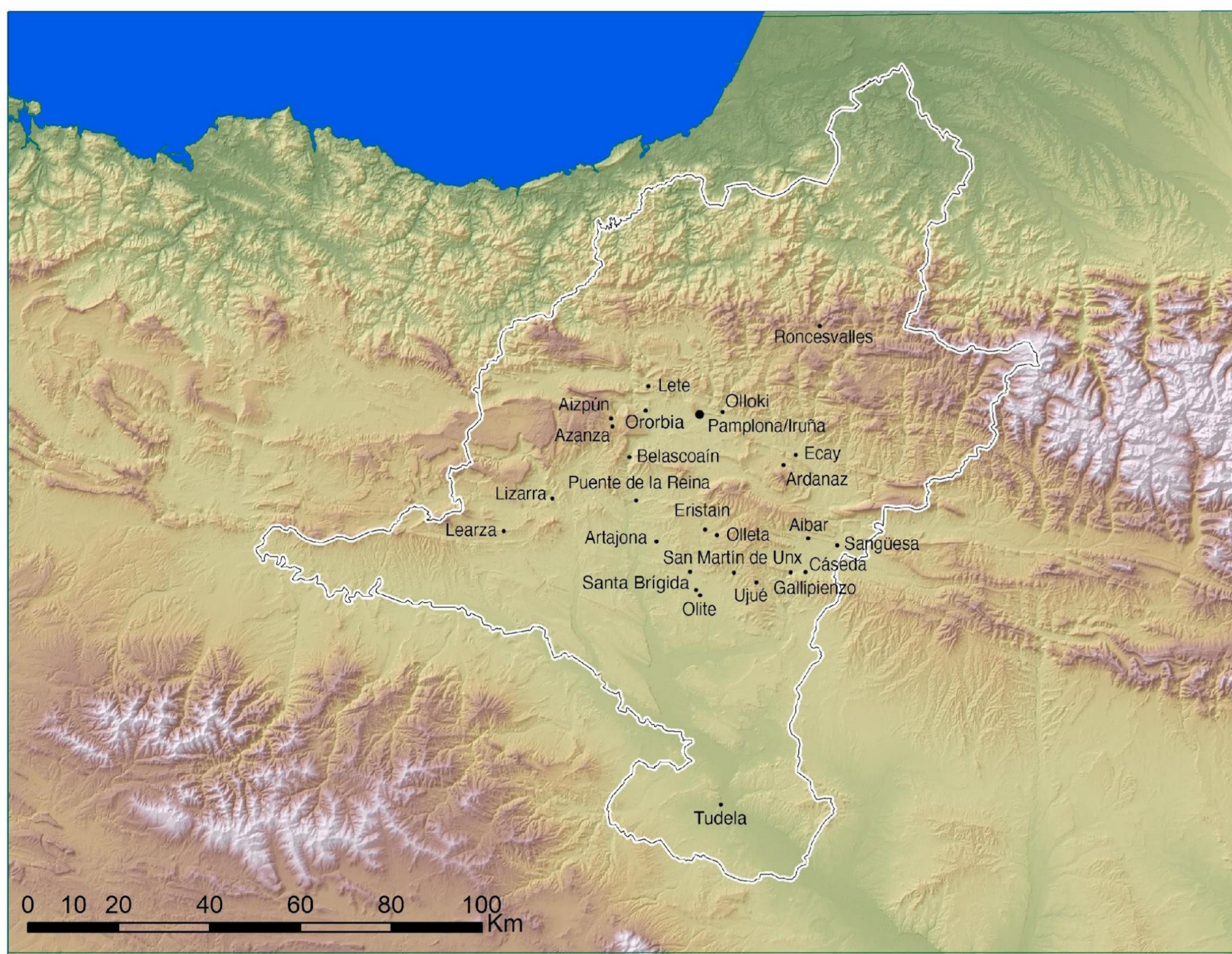
Organización:

Con el apoyo de:

El resurgir de un arte casi perdido y marginalizado

La necesidad de revalorizar los conjuntos de pinturas murales medievales de la Navarra rural

En las últimas tres décadas se han descubierto escondidos tras retablos y encalados varios conjuntos de pinturas murales medievales, que, si bien nos han llegado fragmentados y dañados, han enriquecido mucho el panorama de la pintura mural en Navarra. Sumados a las noticias que tenemos de conjuntos ya desaparecidos, he calculado que se pueden documentar la presencia de más de 60 conjuntos de pinturas murales medievales en Navarra.



Mapa del reino de Navarra en el siglo XIV. Ubicaciones de las pinturas murales datadas en dicho siglo que han sobrevivido. Además, los conjuntos de los que solo tenemos noticias por documentación histórica.

Entre 1944 y 1958, 14 de estos conjuntos fueron arrancados de sus muros con la técnica del *strappo* por los hermanos Gudiol. Después de excesivas restauraciones, los arranques se expusieron en el Museo de Navarra. La historiografía tradicional ha estudiado estos arranques como murales medievales, sin prestar atención a las intensas modificaciones de los restauradores. Ello ha provocado grandes problemas de lectura de estas pinturas, ya sobre lienzo.

Es más, las pinturas arrancadas y restauradas han servido de canon con el que ser comparados los nuevos conjuntos murales descubiertos en el entorno rural, normalmente en muy mal estado de conservación.



Los dos *strappos* (arranques de pinturas murales) realizados por Ramón Gudiol en 1944 sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona. El primero, sin restaurar, fue vendido en el mercado del arte de Barcelona. El segundo, muy restaurado, fue entregado al Museo de Navarra. Fotos de Ramón Gudiol.

La pintura mural en iglesias del entorno rural

“In general, medievalist have dismissed the painted decoration of small rural churches as a derivative work at major monastic and urban centers—hence a second rate”. Marcia Kupfer, *Romanesque Wall Painting in Central France*, 1993.



Pinturas murales de Eristain. Joaquín es expulsado del templo de Jerusalem. Detalle.

Si bien en la Navarra actual, estas iglesias rurales están en espacios de segundo orden, cuando los murales fueron pintados eran espacios de cierta importancia, a veces vinculados a poderosas élites locales. Ejemplo de ello, es la iglesia de Eristain, usada como panteón de la familia Solchaga. Familia que llegó a altos cargos en la corte del Reino de Navarra durante el reinado de Carlos II. La gran cantidad de azurita utilizada en los murales de Eristain nos revela a una familia con posibles, que incorporó hagiografías novedosas en ese momento, como una extensa vida de san Joaquín.



Santa Brígida de Olite. Escena bien conservada de la hagiografía de san Marcial.

Algunas escenas de estos conjuntos rurales sí nos han llegado en buen estado de conservación. Así muestran calidad en su técnica y sus formas, perfectamente inscritas en el gótico lineal.

En conclusión, parte de la historiografía navarra ha relegado a un segundo plano estos conjuntos, al no estar situados en la catedral de Pamplona, o villas como Olite. Creo que es necesario volver a estudiar, junto con técnicos restauradores, murales como los de Aizpún, Azanza, Peña, Santa Brígida de Olite, Eristain, Ardanaz, Lete, Learza o Ekai. Estudiarlos con nuevas metodologías interdisciplinares en sus edificios históricos permitirá conocer mejor el rico patrimonio pictórico que nos ha sobrevivido de la Edad Media navarra, intacto todavía en el entorno rural.

Bibliografía:

Berstein, M. ed. *Towards an Art History of the Parish Church, 1200–1399*. Londres: Courtauld Books Online, The Courtauld Research Forum, 2021.
Binski, P. “The English Parish Church and Its Art in the Later Middle Ages: A Review of the Problem.” *Studies in Iconography* (Kalamazoo, MI [etc.]) 20 (1999): 1-25.
Kupfer, M. *Romanesque Wall Painting in Central France*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1993.
Lacarra Ducay, M. C. *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1974.
Fernández Ladreda, C. ed. *El Arte Gótico en Navarra*. Pamplona: Arte 48, Gobierno de Navarra, 2015.
Martínez Álava, C. J. et al. *La Iglesia de San Julián de Ororbía, Historia y Restauración*. Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra. Concejo de Ororbía, 2014.
Tuduri, E. “Eristain, solar de los Solchagas y sus pinturas murales.” *Príncipe de Viana*, Separata, n° 288 (2024): 5-49.

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS

Organización:

Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura

Con el apoyo de:

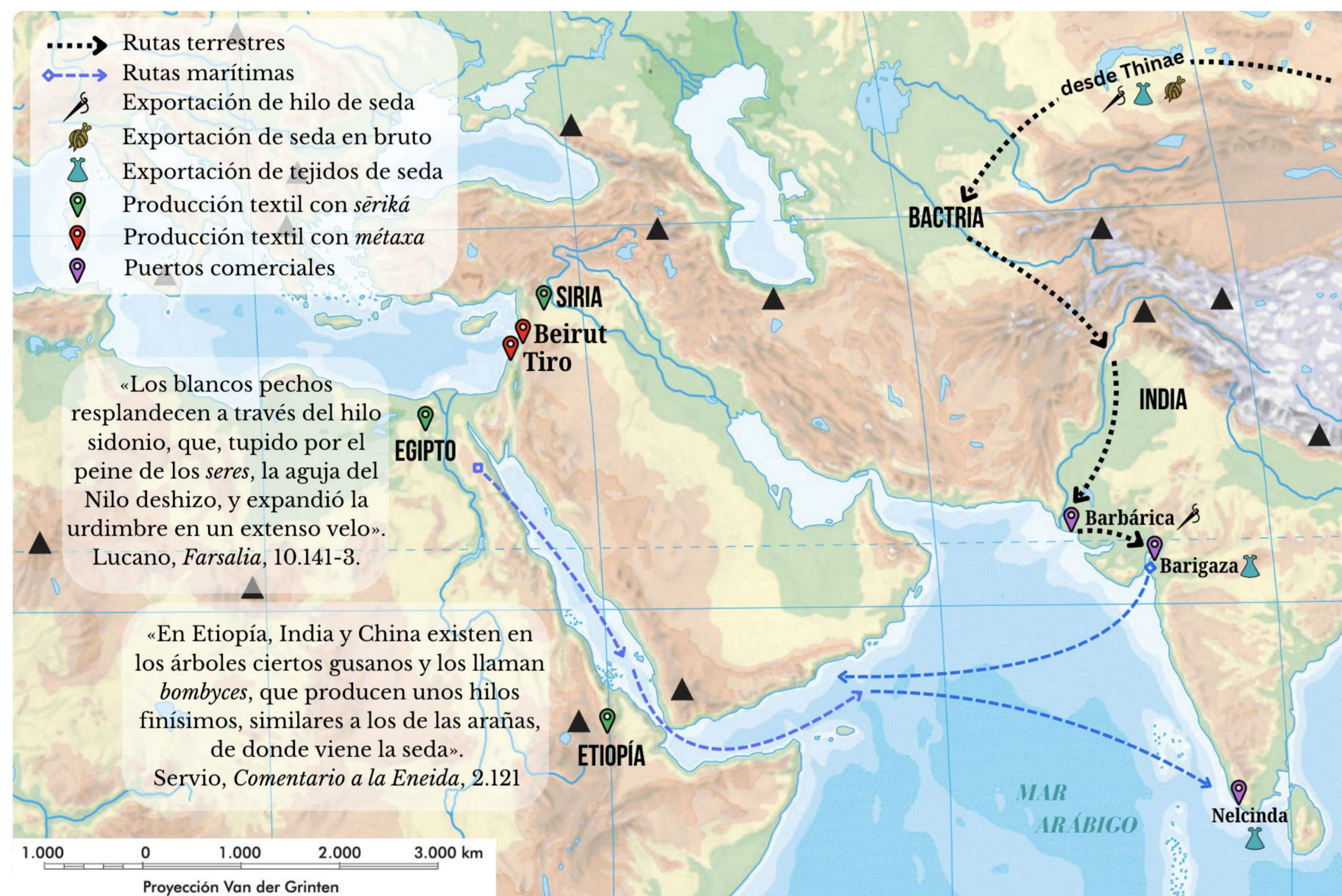
Cartografía de la producción y comercio textil bizantino

1. Seda

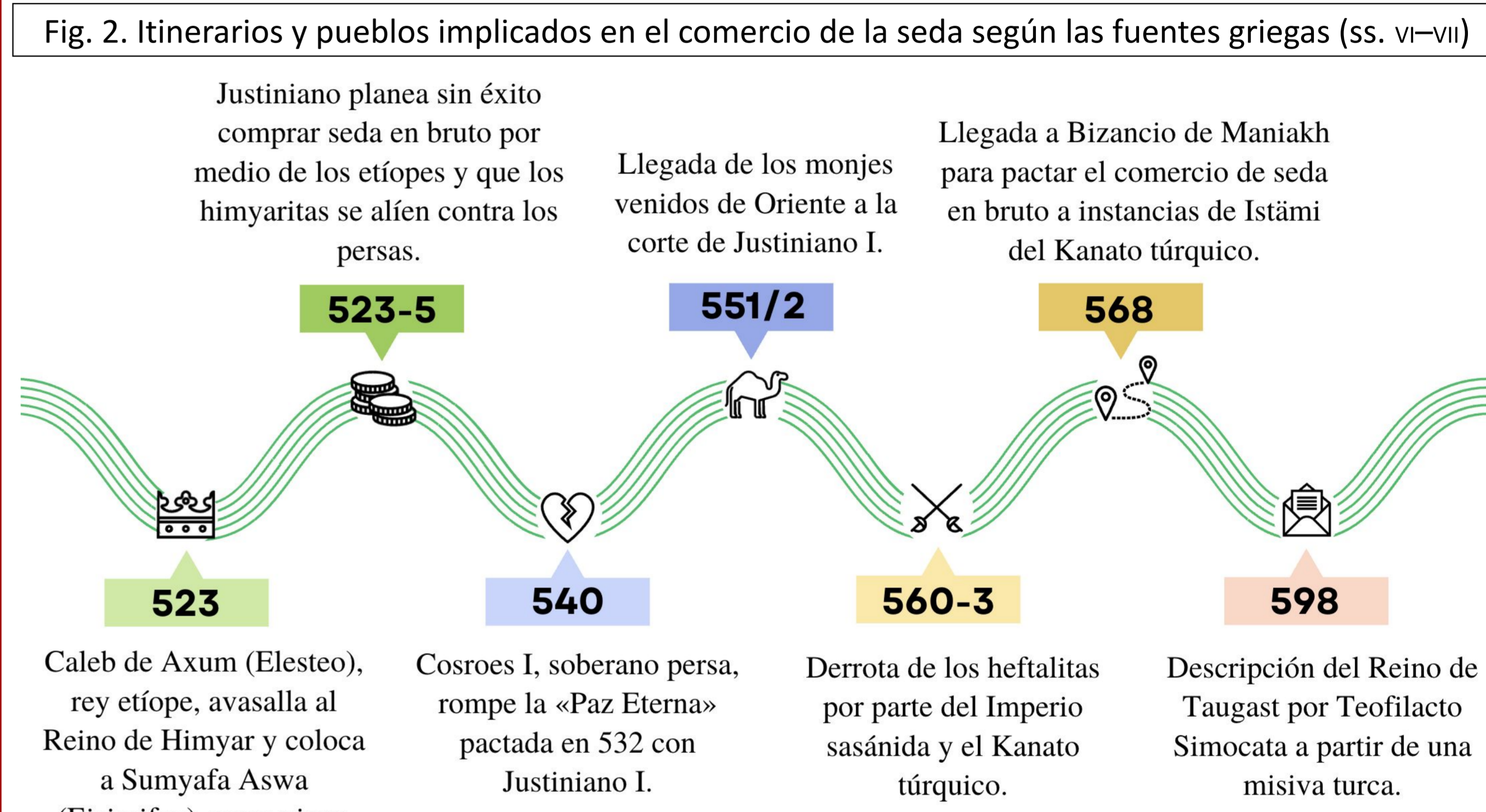
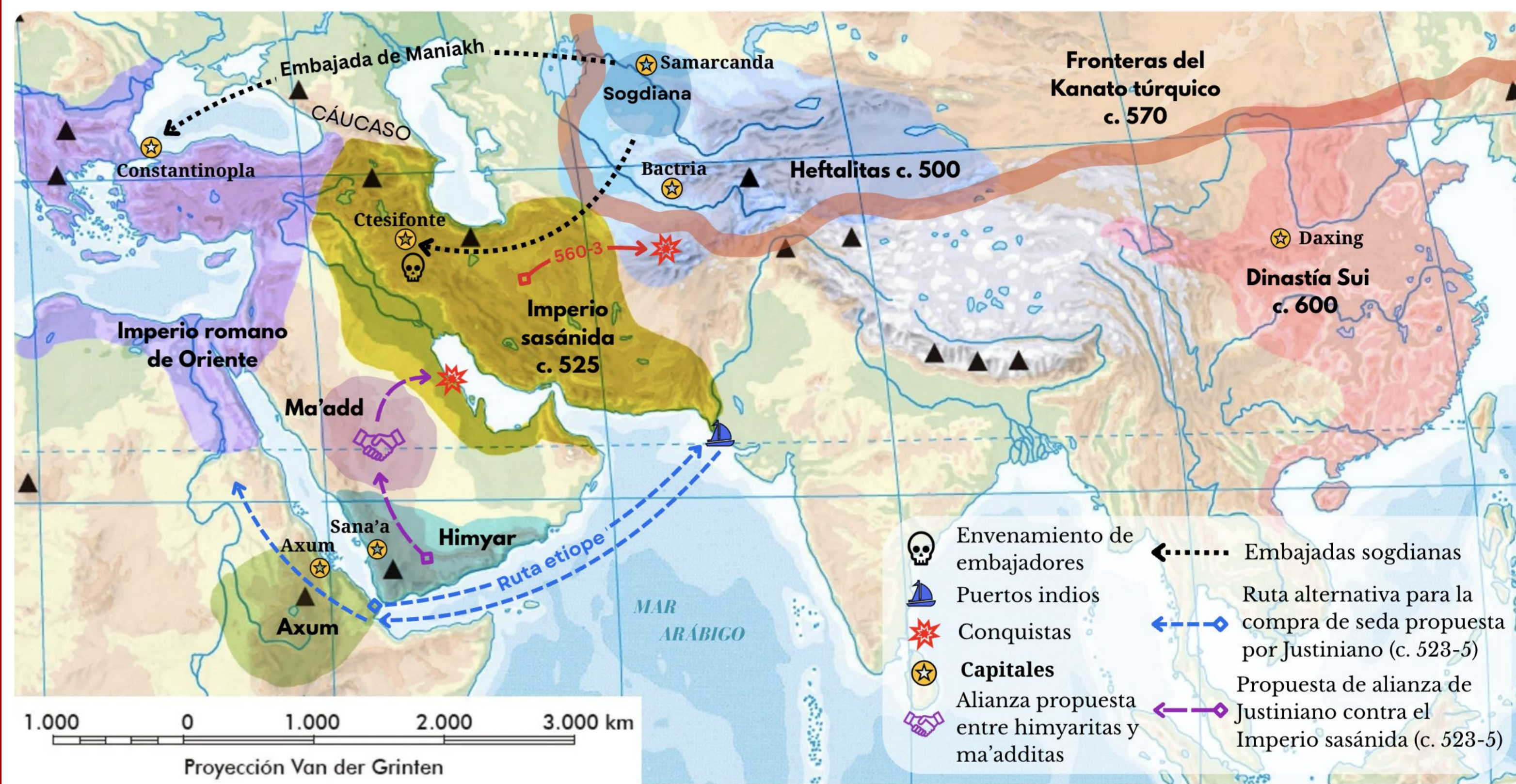
La seda aparece en las fuentes grecolatinas desde el siglo I d.C., aunque al principio se confunde con el algodón, introducido en el Mediterráneo en la misma época. Así, Plinio (*NH* 6.20) y Estrabón (15.1.20) la describen como una lana que brota de los árboles. Su origen también resulta incierto: Plinio la atribuye al pueblo de los *seres*, que Pausanias (siglo II) identifica con etíopes o indios, mientras que Servio (siglo IV) distingue tres pueblos productores: etíopes, indios y *seres*. Es notable, por tanto, el testimonio de Lucano (siglo I), que sugiere que las telas de los *seres* llegaban a Egipto, donde se deshacían y se retejían. Todo indica, pues, que las fuentes no distinguen entre los lugares de origen de la fibra de los puntos comerciales y los de manufactura.

No es hasta el siglo VII cuando encontramos una descripción más precisa del origen de la seda: Teofilacto Simocata (9.1-12), basándose en el testimonio de un emisario turco, describe el reino de Taugast (Ταυγάστ), donde se crían los gusanos de seda. El nombre parece corresponder al término *Tabyāč*, con el que las poblaciones centroasiáticas designaban a China, derivado de *Ta-Han*, denominación con la que los propios chinos se identificaron incluso tras la caída de la dinastía Han en el 9 d.C.

Las fuentes reflejan dos formas de comercialización de la seda: *sēriká* (σηρικὰ) alude, al principio, a los productos ya acabados, y *métaxa* (μέταξα), un préstamo persa que se documenta particularmente a partir de los siglos V-VI, a la seda en bruto. De la forma latina *mataxa* procede nuestro «madeja», lo que sugiere que se comercializaba y transportaba de este modo.

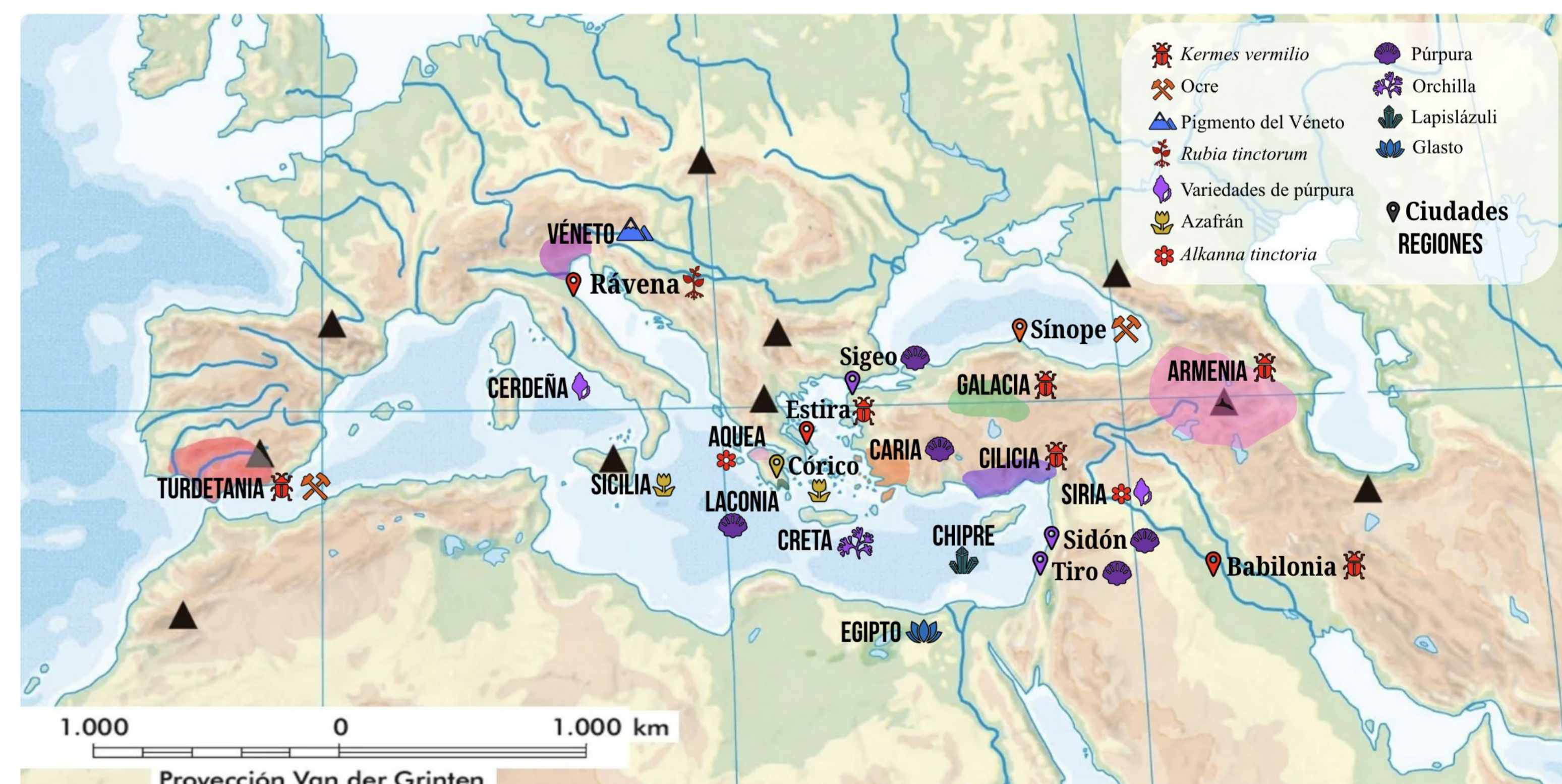


La seda era un producto de capital importancia para el Imperio bizantino, lo que impulsó la búsqueda de rutas comerciales que evitasen la intermediación persa en el marco del conflicto bizantino-sasánida. Según Procopio (*Pers.* 1.20), Justiniano intentó que los etíopes comprasen seda a los indios y la revendiesen a los romanos, pero los persas monopolizaban la carga gracias a su proximidad a los puertos indios. Aunque la tradición atribuye a la introducción de huevos de gusano de seda en Bizancio (Procop. *Goth.* 8.17) el inicio de una industria propia, las importaciones continuaron. Menandro Protector (10.1) relata que bajo Justino II los sogdianos, sometidos al kanato túrquico, intentaron comerciar seda en bruto con Persia. Sin embargo, al ser envenenados sus emisarios, Maniakh, consejero del *yabgu* Istāmi, propuso enviar una embajada directamente a Bizancio, viajando por el noreste del Cáucaso para evitar territorio persa (Theoph. *Byz. Chron.* am. 6064). La misión fue recibida favorablemente.



2. Tintes

La púrpura de Tiro y Sidón, apreciada desde la Antigüedad, siguió siendo la más valorada en época bizantina, vinculándose estrechamente, junto con la seda, a la indumentaria imperial. Su uso y comercio estaban fuertemente restringidos, lo que fomentó la proliferación de recetas de falsa púrpura a partir de orchilla (φῦκος) y alcana (ἄγκουσα). Después de la púrpura, el tinte más codiciado era el kermes (κόκκος), extraído de insectos que parasitan los robles, y que produce un rojo muy llamativo. Eran frecuentes los rojos obtenidos con la raíz de la rubia (ἐρυθρόδανον), una alternativa más modesta.



Bibliografía:

Blockley, R. C. *The History of Menander the Guardsman*. Liverpool: Cairns, 1985.

Galliker, J. "Terminology Associated with Silk in the Middle Byzantine Period." En *Textile Terminologies*, 346-73. 2017.

Melo, M. J. "History of Natural Dyes in the Ancient Mediterranean World." En *Handbook of Natural Colorants*, editado por T. Bechtold y R. Mussak, 4-20. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd., 2009.

Pastor, B. "El origen de la Madeja de Seda." *Zeitschrift für romanische Philologie* 117, nº 3 (2009): 449-52.

Pfister, R. "Teinture et Alchimie dans l'Orient hellénistique." *Seminarium Kondakovianum* 7 (1935): 1-59.

Zhang, X. "On the origin of 'Taugast'." *Theophylact Simocatta and the later sources. Byzantion* 80 (2010): 485-501.

Centro de Descargas IGN. "Base cartográfica." Accedido 26 de septiembre de 2025. <https://centrodedescargas.cnig.es/CentroDescargasRWS/rest/descargarArchivo/IGN/9681463>

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS

Organización: Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura; Casa Árabe; Casa Árabe

Con el apoyo de: Universidad Complutense de Madrid; Facultad de Geografía e Historia; Grupo de investigación complutense consolidado Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media (Ref. 941377); Grupo de investigación complutense consolidado La imagen medieval: transversalidad y proyección cultural (Ref. 941229); Grupo de investigación complutense consolidado Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la monarquía hispánica (1516-1898) (Ref. 970866); Comité Español de Historia del Arte; Comité Español de Historia del Arte; Fundación Martínez Gómez-Gordo; Sociedad Española de Bizantinística

La transculturalidad del ornamento nazari en la Baja Edad Media hispana

Pablo Violero Rodríguez
pablovio@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid

1. Primeras consideraciones

Esta investigación en desarrollo centra la ornamentación y la transculturalidad como pilares del paisaje artístico y cultural bajomedieval peninsular. La obra artística y el programa ornamental son el espejo que refleja la realidad cultural del círculo social en el que se plasmó.

En un Mediterráneo abierto donde el intercambio comercial, cultural, social y científico era continuo entre las distintas orillas, el comercio era el rey y la transculturalidad la reina en una realidad bajomedieval interconectada y abierta. Esto fomentó la presencia de objetos suntuarios islámicos en distintas cortes cristianas europeas debido a su calidad matérica, técnica y ornamental.

2. Transculturalidad como fenómeno fundamental

Debido a la presencia islámica en territorios europeos a lo largo de la Edad Media, así como la realidad de intercambios comerciales y diplomáticos entre unos territorios y otros, se fomentó un fenómeno transcultural importantísimo en el Mediterráneo bajomedieval. La transculturalidad debe ser entendida como un proceso de recepción, asimilación, aceptación, adaptación y modificación de conocimientos y saberes propios de una cultura, que viajan y (con)viven dentro de un entorno cultural ajeno.

En este contexto, la transculturalidad también recoge la posible capacidad de entendimiento por parte de los receptores del significado de lo que están tomando. Las manufacturas y programas ornamentales pueden viajar a otros lugares como fruto de una transacción comercial, pero no solo las importarían debido al valor económico sino también social, significativo y estético de los bienes y de los programas decorativos.

3. Ornamento transcultural peninsular

En este sentido, el ornamento ha de ser entendido no como un elemento estrictamente decorativo sino con un significado detrás de las formas. Los promotores de las obras solían ser partícipes de las creaciones artísticas y culturales y la elección decorativa no era baladí. La península ibérica a finales del siglo XIII y durante el siglo XIV experimentó una explosión del empleo de formas decorativas islámicas en ámbitos cortesanos y religiosos con un sentido tremendamente transcultural, fenómeno que vino dándose a lo largo de la Edad Media.

El monasterio burgalés de Santa María la Real de las Huelgas y el Palacio de la Montería de Sevilla son edificios paradigmáticos de este fenómeno. Aunque son construcciones tipológica y funcionalmente distintas, ambos enclaves regio presentan programas ornamentales islámicos acordes con la funcionalidad y significación de cada espacio.



Panel de yesería en el claustro de San Fernando, f. s. XIII, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos.



Detalle del forro exterior del ataúd de Fernando de la Cerda, f. s. XIII, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos.

Programas epigráficos árabes se plasman sobre paños de yeserías en las bóvedas del claustro de San Fernando en las Huelgas. Estos motivos compuestos por alabanzas divinas y una singular mención a Jesús concuerdan perfectamente con la funcionalidad y realidad litúrgica del espacio. Están plasmadas formando parte de un programa decorativo denominado *pallia rotata*, muy común en el Mediterráneo y en el propio monasterio a través de las manufacturas textiles islámicas del ajuar funerario regio. De igual manera, en el hispalense Palacio de la Montería (1356 – 1366) Pedro I quiso vestir su palacio con programas ornamentales alhambrenos intercalados con motivos heráldicos castellanos, a base de jaculatorias árabes apelativas a su persona con un sentido de representación propia en su sede palatina.



Detalle de la fachada del Palacio de la Montería, 1355 - 1365, Reales Alcázares, Sevilla.



Panel de yesería del Palacio de la Montería, 1355 - 1365, Reales Alcázares, Sevilla. La cartela central reza: "Gloria a nuestro señor el Sultán don Pedro ¡Que Dios le asista!"



Cúpula de mocárabes en la Capilla Real, 1371, Mezquita de Córdoba.

Otro de los motivos islámicos con una trascendencia simbólica muy fuerte y empleado en un sentido muy similar por la sociedad cristiana peninsular bajomedieval fue el empleo de los mocárabes. Estos motivos geométricos islámicos con una iconografía mística y religiosa fueron empleados con un sentido muy semejante en capillas funerarias cristianas, como la capilla de la Asunción a finales del siglo XII en el mencionado monasterio burgalés o la Capilla Real de la mezquita de Córdoba mandada realizar por Enrique II en 1371.

4. Consideraciones transculturales generales

Durante la Baja Edad Media, y en un Mediterráneo abierto e interrelacionado, el paisaje artístico y cultural peninsular experimentó la explosión de la incorporación de programas ornamentales nazaries en un sentido transcultural decorativo y simbólico fundamental para la comprensión de este fenómeno. La realidad transcultural no solo nos habla de la destacada realidad comercial, material y técnica, sino también artística, estética y significativa.

Bibliografía:

- Francis, R. "Las Huelgas: Arabic Inscriptions for Christian Liturgy." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 87 (2024): 1–28.
- Grabar, O. *The Mediation of Ornament*. Washington: Princeton University Press, 1992.
- Marquer, J. "A Sign of Conquest and Continuity: Arabic Inscriptions on Christian Buildings from the Eleventh to Thirteenth Centuries." En *The Visual Culture of al-Andalus in the Christian Kingdoms of Iberia, Ninth to Thirteenth Centuries*, editado por I. Monteiro, 101–118. Nueva York: Routledge, 2025.
- Necipoglu, G., y A. Payne, eds. *Histories of Ornament: From Global to Local*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2016.
- Ruiz Souza, J. C. "La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 12 (2000): 9–24.
- . "Arquitecturas o telares de yeso: De las Huelgas de Burgos a la Alhambra de Granada (ss. XIII–XIV)." En *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, coordinado por R. J. Payo Hernanz, E. Martín Martínez de Simón, J. Matesanz del Barrio y M. J. Zapaarain Yáñez, 760–766. Burgos: Universidad de Burgos, 2019.
- Senra Gabriel y Galán, J. L., y L. Rodríguez Peinado, eds. *Homo Viator: Expresiones artísticas e itinerarios de ida y vuelta*. Gijón: Ediciones Trea, 2024.
- Tawfik Mohamed Essawy, A., y P. Cano Ávila. *Corpus epigráfico árabe del Real Alcázar de Sevilla*. Granada: CantArabia, 2023.
- Von Fircks, J., y R. Schorta, eds. *Oriental Silks in Medieval Europe*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2016.

Proyecto de Investigación MICIU PID2023-151143NA-I00: Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos textiles-INTERSECTIONS

Organización:

Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura

Con el apoyo de: