MARÍA DEL CARMEN CALERO PALACIOS
JUAN MARÍA DE LA OBRA SIERRA
MARÍA JOSÉ OSORIO PÉREZ
(Editores)

HOMENAJE A
Mª ANGUSTIAS MORENO OLMEDO

GRANADA
2006

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las Leyes.

© LOS AUTORES.
© UNIVERSIDAD DE GRANADA.
HOMENAJE A M.ª ANGUSTIAS MORENO OLMEDO.
ISBN: 84-338-3934-9. Depósito legal: GR./1.644-2006.
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Fotocomposición: Portada Fotocomposición S.L. Granada.
Diseño de cubierta: Josemaría Medina Alvea.
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain *Impreso en España*

EL ARTE MUDÉJAR EN LA ALHAMBRA: FUENTES PARA SU ESTUDIO

MARÍA ELENA DÍEZ JORGE
DPTO. HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Tradicionalmente, cuando se piensa en la Alhambra, imaginamos un espacio eminentemente islámico. Así es en lo que a su configuración se refiere, pero no podemos obviar que una parte importante de la Alhambra que vemos hoy en día es producto de unas intenciones que, tras la conquista cristiana, intentaron proyectar una imagen de mantenimiento y ocupación del conjunto de la Alhambra que implicó una adaptación a las nuevas necesidades. A la vez, la admiración por sus formas arquitectónicas y artísticas supuso preservar gran parte de los palacios islámicos. Esta complejidad y riqueza es fundamental para entender la Alhambra actual que hoy contemplamos pero también la Alhambra de fines del siglo XV y del XVI.

En las siguientes páginas nos centraremos esencialmente en el proceso artístico del mudéjar en la Alhambra, en el que llevamos años investigando y del que ha formado una parte importante la útil herramienta que nos dejó a los investigadores M.' Angustias Moreno Olmedo con el catálogo del Archivo de la Alhambra.

Todo investigador que se precie ha debido y deberá manejar los datos de la época y para ello se ha contado con una ayuda fundamental sin la que no se podría haber avanzado. Nos referimos al trabajo de catalogación que realizó M.ª Angustias Moreno Olmedo en el Archivo de la Alhambra. Ha sido y sigue siendo el referente a partir del cual visualizar y seleccionar los datos que nos ayudan a desgranar la historia de la Alhambra en todas sus facetas. No se le pueden poner faltas al trabajo realizado por ella. Sería realmente injusto. Este legado que dejó para la historia se va ampliando y actualizando por la intensa labor que, con una profesionalidad y cariño excepcional, sabe llevar a cabo el personal de Archivos y Biblioteca de la Alhambra. Vaya mi más sincero homenaje y agradecimiento a Mª Angustias Moreno Olmedo y a sus continuadoras.

1. EL ARTE MUDÉJAR

Cuando se habla de mudéjar no es nada nuevo anotar la confusión que el término ha implicado desde que en el siglo XIX José Amador de los Ríos con su discurso académico disertara sobre la arquitectura mudéjar, dándole carta de nacimiento en la historiografía del arte[1]. Desde las primeras investigaciones, el término mudéjar ha generado cierta confusión ya que tiene diferentes matices si lo analizamos desde un punto de vista social frente al estrictamente artístico.

Así, cuando hacemos uso del término mudéjar desde la perspectiva de grupo social tenemos claro que nos referimos a aquellos musulmanes que permanecen en un antiguo territorio de al-Andalus que ha pasado a poder cristiano y en cuya capitulación se ha permitido la permanencia de la población musulmana, pudiendo conservar su religión y tradición. Este sentido desde el punto de vista estrictamente histórico-social está aceptado en general por la comunidad científica. Desde los primeros estudios sobre mudéjares se ha mantenido una definición similar, cuestión diferente son los estereotipos que según los momentos historiográficos han dominado. Si examinamos algunas obras de la historia del arte, se consideró en estudios como el de Vicente Lampérez y Romea o en los trabajos del Marqués de Lozoya, que los mudéjares eran leales y pacíficos trabajadores. En este sentido, resulta sumamente interesante analizar cómo la historiografía ha creado generalidades que llevaron a definir a los musulmanes como feroces guerreros, a los mudéjares como leales y pacíficos, mientras que los moriscos fueron calificados como obstinados y desleales.

En el mismo sentido histórico social también se ha sido consciente de la diversidad de situaciones de los mudéjares, distinguiendo claramente procesos como el de los mudéjares de Toledo frente al de los mudéjares de Granada. Contextos geopolíticos diversos y duración de la situación como mudéjares muy variables; pensemos que la ciudad de Toledo se conquista en 1085 y la de Granada en I492, siendo en este último caso el período de situación como mudéjares muy corto ya que a partir de 1501 se produce la conversión forzosa y pasan a denominarse moriscos.

Ahora bien, si desde el punto de vista histórico-social la terminología de mudéjar puede estar más o menos clara, no ha ocurrido lo mismo con la terminología histórico-artística. El primer problema serio para su definición fue planteado desde el propio José Amador de los Ríos que definió el mudéjar como el arte realizado por los mudéjares, entendiéndose entonces como una muestra de la resistencia cultural de los vencidos a la vez que un ejemplo de la «tolerancia» de los vencedores que dejaban que se realizaran estas manifestaciones artísticas. Esta unión de un grupo social con unas formas artísticas era irreal y así se fue matizando a lo largo de la historiografía posterior. En la misma línea se han empleado otros términos como el de morisco, definiéndolo con su unión con el grupo social de musulmanes que son obligados a la conversión forzosa. Fue Lampérez y Romea el primero que

1. José Amador de los Ríos. *El estilo mudéjar en arquitectura*. Discurso leído en Junta Pública el 19 de Junio de 1859, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques.

planteó serias dudas sobre esa unión hermética de un grupo social como ejecutores de un arte al señalar que el mudéjar no es sólo el arte realizado por los mudéjares sino también por otros grupos sociales. Esta apertura, apoyada posteriormente por otros como Leopoldo Torres Balbás, será definitivamente zanjada en el Simposio Internacional de Mudejarismo de 1975 al defenderse que un estilo se denomina por sus características propias y no por sus artífices. De este modo se afirmaba que el arte mudéjar era algo más complejo que un arte realizado por musulmanes en territorio cristiano.

Hoy en día los debates sobre el arte mudéjar están encaminados en otras líneas. No es difícil encontrar diversos estudios para su sistematización y definición que abarcan desde el estricto análisis formal hasta los que definen el mudéjar partiendo principalmente de un proceso histórico como fue el de la conquista de al-Andalus por parte de los reinos cristianos. Sin ninguna duda, unos y otros son necesarios para completar y comprender con mayor profundidad qué fue el mudéjar[2]. Lo que si parece evidente para todos los historiadores del arte ha sido señalar la variedad geográfica, cronológica y formal del mudéjar en la Península Ibérica e inclusive en América Latina[3].

Dentro de los principales debates historiográficos hay un aspecto que no podemos obviar y es que el mudéjar es fruto del encuentro de culturas. Y este es uno de los puntos de discusión e interés más importantes en estos momentos. Los estudios sobre el mudéjar están envueltos en diferentes consideraciones sobre si lo que existió en la época fue una mera coexistencia o si realmente se trató de una convivencia. Además de la necesaria definición y puesta en común sobre los términos de coexistencia, convivencia, y otros discutibles como tolerancia, la clave está sin duda en cómo entendemos la confluencia de culturas que tuvo lugar, si simplemente como un proceso dominante de aculturación o más bien intentamos reconstruir la complejidad que se vivió donde se interrelacionaron la aculturación, con la inter-culturalidad y la transculturalidad, variando no sólo según el contexto geopolítico sino también según las esferas sociales. El interés, sin duda, se centra en recuperar esa historia de la interculturalidad para poder establecer en qué niveles y escalas se dieron unos procesos y otros[4].

Así pues, partimos de que el arte mudéjar fue fruto de la confluencia de culturas. No se trata sólo de una ósmosis de valores artísticos que se intercambian producto de esa confluencia sino que las manifestaciones artísticas del mudéjar son escogidas y seleccionadas por un mecenazgo que ve en ellas la mejor forma de expresar

2. Buen ejemplo de la sistematización entre lo formal y lo histórico son trabajos como el de Gonzalo Borrás Gualis. *El arte mudéjar*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990 y el de Rafael López Guzmán. *Arquitectura mudéjar*. Madrid, Cátedra, 2000.

3. En lo que a bibliografía del arte mudéjar se refiere hay que mencionar la actualizada recopilación de Ana Pacios Lozano. *Bibliografía de arquitectura* y *techumbres mudéjares. I857-I99I*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993 y de la misma *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda, I992-2002*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2002.

4. En esta preocupación se enmarca M.ª Elena Díez Jorge. *El arte mudéjar expresión: estética de una convivencia*. Granada-Teruel, Universidad- Instituto de Estudios Turolenses, 2001.

simbólicamente tanto las relaciones de poder en todas sus facetas (el poder no sólo como un mecanismo de opresión sino también con la capacidad de transformación social y por tanto capaz de manifestar propuestas de integración) como sociales (tradición técnica y constructiva, admiración artística, moda, actitudes hacia la alteridad...). En este contexto multicultural, el mudéjar llegó a suponer en algunos casos una clara propuesta por un lenguaje artístico común que debía ser capaz de aglutinar los diferentes grupos sociales.

2. EL MUDÉJAR EN LA ALHAMBRA

Como ya hemos señalado, el interés por la Alhambra se ha centrado en la existencia de un espacio eminentemente islámico. Sin negar esta realidad, ya que la configuración principal de la Alhambra que hoy vemos es eminentemente nazarí, tampoco podemos obviar una realidad y es que la Alhambra constituye un espacio de confluencias de culturas donde el encuentro esencialmente de las culturas islámica y cristiana nos aporta una mayor dimensión de la Alhambra, más real, más viva y más fructífera para entender una parte de nuestro pasado. Por ello debemos mantener la reivindicación cierta de la importancia no tanto de la Alhambra cristiana como del proceso de encuentro de culturas que desde la perspectiva del mudéjar nos permite acercarnos un poco más a esa larga historia multicultural del conjunto monumental.

Si nos centramos en el caso del mudéjar granadino y nos basamos en los aspectos estrictamente histórico-sociales, el mudéjar se extendería en el caso de la ciudad desde 1492 hasta 1501 en que se inicia el proceso de conversión forzosa. Sin embargo, cuando hablamos de mudéjar granadino, en lo que a arquitectura y arte se refiere, abarcamos un marco cronológico mayor. En realidad, y partiendo de un concepto amplio del mudéjar granadino, éste se prolonga más allá de la expulsión de los moriscos de 1609-1610, perviviendo a lo largo del XVII[5].

Al comparar el proceso del mudéjar granadino con otros focos del mudéjar encontramos una serie de similitudes pero también de diferencias. Es común el objetivo político simbólico de transformación de la mezquita mayor en un nuevo

5. Sobre el mudéjar granadino es clave la aportación que se hace en Rafael López Guzmán. *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. Granada, Diputación, 1987. Del mismo modo, hay que destacar Ignacio Henares Cuéllar y Rafael López Guzmán (eds.) *Arquitectura mudéjar granadina*. Granada, Caja General de Ahorros, 1989. Fundamentales resultan también los trabajos de José Manuel Gómez-Moreno Calera, esencialmente José Manuel Gómez-Moreno Calera. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560/1650)*. Granada, Universidad, 1989; - El mudéjar granadino en AA.VV *El mudéjar iberoamericano: del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunwerg, 1995, págs. 143-155; Identidad del arte mudéjar y su desarrollo en Granada en *El Mudéjar en Almería. Jornadas europeas de Patrimonio 2000*. Almería, Junta de Andalucía, 2001, págs. 9-30; del mismo autor resulta muy enriquecedor su trabajo La cultura y la creación artística, *en Historia del Reino de Granada. La época morisca y la repoblación (1502-1630)*, tomo II. Granada, Universidad, 2000, pág. 435-503.

centro religioso cristiano empleando para ello nuevos lenguajes artísticos, tanto para musulmanes como para cristianos. Del mismo modo podemos señalar para el mantenimiento de las trazas urbanísticas esenciales, aunque en el caso de Granada, y como ya se venía vislumbrando desde el siglo XV en las ciudades peninsulares, vive un proceso de transformación donde se busca el ensanchamiento de calles, la eliminación de cobertizos y otros elementos que más que caracterizar únicamente al urbanismo islámico habían identificado en general al urbanismo medieval.

A pesar de estas intervenciones comunes a otros contextos geopolíticos, en Granada el proceso de transformación y cambios de estructuras sociales fue menos pausado por el precipitado y breve período mudéjar que fue seguido rápidamente por las conversiones forzosas. De este modo, aunque desde un principio se quisieron mantener ciertas infraestructuras y ordenanzas por ser buenas y provechosas, como señalan los textos y, por ejemplo, la organización en arrabales siguió estando presente, el arte mudéjar granadino vivió una peculiaridad como fue un inminente proceso de expulsión de los judíos que hizo variar, con respecto a otros focos mudéjares, su configuración urbanística. Igualmente, y a pesar de la reutilización de ciertos elementos como las murallas islámicas, casas y baños, tal como había sucedido en otras ciudades, su mantenimiento y uso sufrirá un proceso de transformación, y en algunos casos de eliminación, más rápida que en otros contextos geopolíticos del mudéjar.

Estas diferencias del mudéjar granadino con respecto a otros focos vienen motivadas principalmente por dos cuestiones: una es la importancia numérica de la población musulmana en Granada y otra es el breve período entre la existencia de esa población como mudéjares y su conversión forzosa hasta llegar a su expulsión. En poco más de un siglo, Granada participa de un proceso intenso que pasa por el hecho de ser una ciudad «netamente» islámica hasta vivir la expulsión de los moriscos pasando anteriormente por los conflictos bélicos de la guerra de las Alpujarras. Este acontecer histórico y social precipitado, fruto de entender la diversidad cultural como un problema y obstáculo para la configuración del estado moderno, hace del mudéjar granadino un foco artístico de características muy peculiares. A pesar de ello, el sentido que adquiere en Granada el arte mudéjar está unido no sólo a las pervivencias técnicas y formales sino también a un interés por elegir esas formas a la «morisca», como se denominaban en la época, en ocasiones en un intento de crear un elemento integrador, una estética común en la diversidad cultural de Granada.

Las reticencias a la hora de reutilizar las antiguas fábricas de las mezquitas, o las prohibiciones para el uso de los baños y su mantenimiento en la ciudad, hacen que nos resulte verdaderamente llamativo, por ejemplo, la conservación de la mezquita de la Alhambra como iglesia hasta fines del XVI, o las importantes intervenciones en los Baños de Comares. Y es que en el recinto palatino de la Alhambra el mudéjar vive una época de esplendor comparable en algunos aspectos a lo que se vivió en la Aljafería de Zaragoza y, con ciertas diferencias claras, en los Alcázares sevillanos.

La Alhambra fue un espacio regio y por tanto símbolo de poder donde las transformaciones llevadas a cabo para su uso bajo una nueva autoridad cristiana generaron elementos simbólicos, arquitectónicos y artísticos diferentes con respecto a otras actuaciones llevadas a cabo en otros espacios de la Granada de fines del siglo XV y esencialmente del XVI. Pero es precisamente esa peculiaridad de ser un

espacio regio la que nos hace entender que el mudéjar no era sólo una cuestión de pervivencia formal y técnica, ya que como espacio regio se tuvo disposición a los más innovadores lenguajes. El mudéjar en la Alhambra fue también resultado de los procesos de integración a la vez que una muestra de la admiración y respeto por unas determinadas expresiones artísticas de la alteridad.

El intento integrador parte de un presupuesto básico y es que desde un principio es manifiestamente claro el hecho de querer mantener la Alhambra. Y aunque resulte obvio, no está de más recordar que no se trata de ocupar simbólicamente el territorio para habitarlo con una nueva construcción sino que la política de los Reyes Católicos se plantea ya en la Capitulaciones la necesidad de vivir y recuperar los palacios y fortalezas. Era el símbolo que había representado e identificado al poder nazarí y además de ocuparlo con un estrategia simbólica de trofeo, como han señalado algunos autores, pensemos también que su destrucción hubiera exaltado los recelos y temores de la población mudéjar que permanecía en la ciudad. A todo ello hemos de añadir que para la corte de los Reyes Católicos no resultaban en absoluto extrañas las expresiones del mudéjar, todo lo contrario. Además significó un elemento diferenciador, «exótico» para algunos, frente al resto de monarquías europeas.

Por tanto, para comprender en su globalidad y complejidad el sentido del mudéjar en la Alhambra se debe interrelacionar el simbolismo integrador así como el de ocupación de un nuevo poder, conjuntamente con el sentimiento de la familiaridad artística y especialmente la admiración que los palacios de la Alhambra implicaron para los nuevos residentes[6]. Pero además, para apreciar en toda su dimensión estos procesos, hemos de entender el arte mudéjar en la Alhambra contextualizándolo desde fines del siglo XV y a lo largo del XVI, al igual que indicábamos para el mudéjar granadino, aunque somos conscientes de que en todo este período hay claras diferencias. Distinguimos por ello entre el período mudéjar en la ciudad, que comprendería desde la conquista de Granada en 1492 hasta el inicio de las conversiones forzosas en I501, pero por otro lado también queremos abarcar las transformaciones cristianas posteriores por entender que estas forman parten de un proceso artístico que aunque con matices diferentes comparten un precepto común: el mantenimiento de un legado islámico con intervenciones cristianas en un contexto histórico social donde los mudéjares, posteriormente moriscos, perviven en una sociedad donde prevalecerá finalmente el intento de acabar con la pluralidad cultural y religiosa.

3. HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA DEL PERÍODO MUDÉJAR EN LA ALHAMBRA (1492-1501)

Si analizamos los estudios artísticos sobre la Alhambra, prácticamente desde el siglo XVII lo que más ha llamado la atención y de lo que se escriben más páginas es de la

6. En este sentido vid. M.ª Elena Diez Jorge. *El palacio islámico de la Alhambra. Propuestas para una lectura multicultural*. Granada, Universidad, 1998.

Alhambra nazarí. La Alhambra cristiana acapara una menor atención, y en general el interés se centra en el Palacio de Carlos V. Las reflexiones que sobre las actuaciones arquitectónicas de este período se hacían exaltaban la victoria y ocupación cristiana de la Alhambra, para luego dominar el orientalismo romántico que desviaba la mirada hacia la fascinación por lo islámico. Hasta hace relativamente poco apenas contábamos con reflexiones que de una manera monográfica analizaran las obras e intervenciones en el período de los Reyes Católicos, aunque si habían sido frecuentes las noticias dispersas y en algunos casos anecdóticas.

3.1. *Victoria y ocupación de los Reyes Católicos en la historiografía tradicional*

Uno de los temas más tratados al hacer referencia al período de los Reyes Católicos es el de la conquista, cuya escenificación encuentra en la ocupación de la Alhambra su símbolo más significativo. La Torre de la Vela y el sonido de sus campanas en conmemoración de la victoria cristiana estuvieron muy presentes desde el siglo XVIII. La exaltación por la victoria de los Reyes Católicos no fue paralela a la recuperación de la historia de los monarcas en la Alhambra que, por lo general, no profundizó más allá de consideraciones como la de la conservación de los palacios como monumentos y trofeos de la memorable reconquista[7]. En este sentido, los datos sobre cómo fue la ocupación de la Alhambra también despertaron cierto interés, aunque no será hasta el siglo XX cuando contemos con los primeros estudios más serios de cómo pudo ser la entrada de los Reyes Católicos en el recinto palatino[8].

Pero más allá de este interés por la ocupación de los palacios nazaríes, escasamente encontramos referencias serias a la vida de los Reyes Católicos en la Alhambra ya que en las obras decimonónicas hay multitud de datos dispersos y gran parte de ellos anecdóticos. Especialmente los datos se centran en referencias aisladas a actuaciones de la reina Isabel I. Así, Echevarría narra en su paseo X la anécdota de que la Reina Católica por consejo de una mora vieja, mandó traer al Generalife al Arzobispo de Toledo, que había enfermado gravemente, para que respirara buen aire. Para Simonet, la reina Isabel fue la que se encargó de enviar las cadenas de los cautivos de Granada a

7. Es el caso de obras del XVIII como la de Juan Velázquez de Echevarría o la de Simón de Argote, así como decimonónicas, caso de Francisco Javier Simonet. Velázquez de Echevarría, Juan. *Paseos por Granada y sus contornos*. 2 tomos. Granada, Universidad, 1993 (fue publicada por primera vez en 1764). Argote, Simón de. *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos*. 3 tomos, Granada, Albaida, 1985. Francisco Javier Simonet. *Cuadros históricos y descriptivos de Granada*. Madrid, Atlas, 1982 (Facsímil de la edición de 1896).

8. Entre los trabajos pioneros hay que citar por un lado el de Miguel Garrido Atienza donde se recogen documentos para el estudio de las Capitulaciones y entre ellos algunos documentos sobre la ocupación de la Alhambra, *Las Capitulaciones para la entrega de Granada*. ed. de Miguel Garrido Atienza (1992, facsímil de la edición de 1910) Granada, Universidad, y por otro el de M.ª del Carmen Pescador del Hoyo. Cómo fue de verdad la toma de Granada a la luz de un documento inédito. *Al-Andalus*, 20 (1955), págs. 283-344.

San Juan de los Reyes de Toledo; el mismo autor recoge la secuencia en que Isabel recibió en el torreón de Comares a Cristóbal Colón y libró dinero para el descubrimiento de las Indias[9]. Todo ello dentro de un contexto historiográfico que va consolidando una exaltación política y religiosa de los Reyes Católicos y especialmente de Isabel I. Qué mayor muestra de ello que la que hacía un autor al indicar que en medio de la Plaza de los Aljibes de la Alhambra se debía alzar una escultura de «Isabel la Católica» para pagar la deuda de gratitud de la ciudad con ella[10]. No obstante, para algunos autores el rey Fernando fue más protagonista de la ocupación de la Alhambra que la reina Isabel. Así, en la capitulación de Granada, y especialmente en la ocupación de la Alhambra, Simón de Argote señala que fue Fernando, sabedor de que los musulmanes estaban inquietos, quien quiso acelerar la entrada en el recinto islámico, llevándose a cabo el dos de enero, de ahí que señale que Boabdil besó la mano e «hincó la rodilla delante del Rey de Castilla y Aragón», sin hacer mención de la reina[11].

Pero es especialmente a nivel artístico donde apreciamos que en la historiografía del XIX apenas se hacen alusiones a las intervenciones arquitectónicas y artísticas de los Reyes Católicos en la Alhambra. De este modo no extraña que entre los viajeros del XIX apenas encontremos referencias. En todo caso pequeñas anotaciones como la de James Cavanah Murphy al explicar el emblema «tanto monta» en el Palacio de los Leones, señalando que se puede interpretar como igualdad ya que, según el autor, Isabel la Católica mantuvo ansiosamente su poder, cuestión que merecía por su sabiduría y valentía; pero el autor no va más allá de estas valoraciones obviando cualquier consideración artística[12].

3.2. *La fascinación por lo islámico*

Junto a la dispersión de datos históricos acerca del período de los Reyes Católicos en la Alhambra, si analizamos la historiografía existente sobre el conjunto monumental, esencialmente las referencias y obras que aportan más datos desde un punto de vista artístico, es clara la atención que ha despertado a lo largo de su historia el arte islámico frente al desinterés por las transformaciones en época cristiana.

A finales del siglo XV y a lo largo del XVI contamos esencialmente con noticias de viajeros que demuestran y reflejan su admiración por el recinto islámico a la vez que lo llenan de leyendas así como de prejuicios y estereotipos sobre la arquitectura de la Alhambra y sobre la vida de la corte nazarí. Las ya conocidas referencias del viajero alemán Jerónimo Münzer, del embajador italiano Andrea Navagero, o las de Antonio Lalaing, entre otros, así lo corroboran.

9. Francisco Javier Simonet. *Op. cit.*, pág. 228 y 287 respectivamente.

10. Apéndice escrito por Fernando S. Brieva Salvatierra y que fue publicado en 1882 en La Lealtad, recogiéndolo Simonet en su obra, Simonet, Francisco Javier. *Op. cit.*, págs. 321-327.

11. Argote, Simón de. *Op.cit.*, vol. I, pág. 299-300.

12. James Cavanah Murphy. *The Arabian antiquities of Spain*. London, Cadell and Davis, 1815, plancha LXXXVIII.

En el XVII destacan las historias y descripciones de la ciudad. En estas obras hay por lo general una clara justificación a la expulsión de los moriscos motivada para estos autores por la «obstinación» de los musulmanes en mantener sus costumbres culturales y religiosas. Al describir la Alhambra se centran más en los aspectos cristianos, intentando destacar el proceso de sacralización cristiana que vive el recinto islámico; en ningún caso plantean la recreación de formas islámicas en época cristiana, ni otras actitudes artísticas del mudéjar. En este sentido, la obra de Francisco Bermúdez de Pedraza o la de Francisco Henríquez de Jorquera son un buen ejemplo[13].

Pero sin duda, uno de los primeros estudios con un rigor más científico sobre la Alhambra es la obra de José de Hermosilla, quien se centra esencialmente en lo que denomina palacio «árabe». Las menciones sobre algunos aspectos cristianos en la Alhambra pasan desapercibidas, a excepción de su consideración del Palacio de Carlos V que es analizado como un elemento casi «invasor» que viene a romper y destruir un antiguo palacio islámico, siguiendo la línea que defendiera la historiografía anglosajona[14].

En el XIX los estudios orientalistas y románticos se centran en la búsqueda del exotismo, recreando escenas del sultán y del harén y marginando toda una historia de la Alhambra como fue la posterior a la conquista cristiana. Sin duda, el centro de atención es lo islámico, o lo que se cree y considera islámico. Tengamos en cuenta que en esa «confusión cultural» que caracteriza a la Alhambra, se hace difícil en ocasiones distinguir entre lo islámico y lo mudéjar, pero a ello hay que unir que los románticos no tienen un interés especial por discernir entre lo que es cristiano y lo que es islámico. Para otros estudiosos, y continuando con la tradición cristiana de las historias de la ciudad en el XVII, y a pesar de la admiración por la arquitectura islámica de la Alhambra, lo que se había vivido en los palacios en época nazarí era una cultura de corrupción hasta que se produjo una especie de purificación del espacio con las intervenciones cristianas[15].

Prácticamente no será hasta el trabajo de la Guía de Granada de Manuel Gómez Moreno, publicado en 1892, cuando asistamos a uno de los primeros intentos realmente serios de entender la Alhambra, la islámica y la cristiana. La minuciosidad de

13. Francisco Bermúdez De Pedraza. *Historia eclesiástica de Granada*, Granada, Universidad-Don Quijote, 1989, facsímil de la edición de 1639. Francisco Henríquez de Jorquera. *Anales de Granada. Descripción del Reino de Granada. Crónica de la reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*, Granada, Universidad, 1987.

14. José Hermosilla. *Antigüedades Árabes de España: Granada y Córdoba*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1804. Sobre la historiografía anglosajona vid. Ángel Galán Sánchez. *Una visión de la «decadencia española». La historiografía anglosajona sobre mudéjares y moriscos. (siglos XVIII-XX)*. Málaga, Diputación Provincial, 1991.

15. Recordemos las palabras de Simonet quien afirmaba que los Reyes Católicos alzaron su trono sobre una cultura árabe sensual y corrompida. De este modo, «el palacio y castillo de la Alhambra no es ya el alcázar de la impiedad y despotismo muslímico; no es ya torpe y aborrecida mansión de esclavas, eunucos y tiranos; es solamente un valioso trofeo de la reconquista española...» Francisco Javier Simonet. *Op. cit.*, pág. 197.

de datos y una objetividad sorprendente para la época, hace ubicar este trabajo en un referente todavía útil para cualquier estudioso de la Alhambra. A partir de entonces se puede encontrar un mayor número de estudios que tienen presentes las transformaciones cristianas de la Alhambra.

3.3. *La Alhambra de los Reyes Católicos y la historiografía contemporánea*

Una revisión de la historiografía artística nos permite apreciar que la Alhambra mudéjar, y específicamente la Alhambra de los Reyes Católicos, apenas ha suscitado interés hasta hace unos años. No hay estudios monográficos que profundicen sobre el tema.

El primer interrogante que nos podemos hacer es por los espacios que efectivamente ocuparon los Reyes Católicos en la antigua Alhambra islámica. En este sentido, más que una reflexión seria sobre el tema lo que se han hecho son vagas consideraciones. Las primeras ideas giran en torno a algunas referencias sobre las estancias que ocuparon figuras de la corte cristiana como Germana de Foix. Así, Manuel Gómez Moreno inauguró un error indicando que las habitaciones en la zona del Cuarto Dorado eran de la Reina Germana, aunque corrige esta idea indicando él mismo que no fue así ya que en realidad se adecuaron para la Emperatriz de modo que, cuando escribe sobre el Cuarto de Machuca, recoge que es verdaderamente aquí donde estuvo Germana de Foix. Curiosamente el error inicial se fue repitiendo, de tal modo que Emilio García Gómez indica que el Cuarto Dorado fue el lugar donde estuvo «la obesa y trajinada Reina Germana»; tras él otros han ido manteniendo esta equivocación, fruto quizás de cierto desinterés por investigar verdaderamente la Alhambra cristiana[16]. También con Juana I de Castilla se tuvo cierto interés, especialmente para desmentir algunas viejas tradiciones; así, Rafael Contreras, al escribir sobre el Patio de la Reja anota entre paréntesis que nunca fue prisión de Doña Juana, a este respecto se decanta por la idea de que fuera para el guardajoyas de la vajilla real de los reyes cristianos. Valladar también desmiente la idea del Patio de la Reja como lugar donde estuvo prisionera la sultana calumniada por los zegríes así como su relación con la prisión de Juana I de Castilla y mantiene la idea apuntada de guarda vajillas o joyas de la reina[17].

La mayor parte de los estudios de la Alhambra responden a esta línea de dispersión de datos y vagas reflexiones sobre los espacios que se ocuparon con la corte cristiana. Sin duda, el primer trabajo más serio al respecto es, hasta la fecha, el de Rafael Domínguez Casas. A través del minucioso examen de diferentes fuentes

16. Emilio García Gómez. *Foco de antigua luz sobre la Alhambra.* Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos,1988, pág. 178.

17. Rafael Contreras. *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba.* Madrid, Imprenta y Litografía de A. Rodero, 1878 (2 ª ed.). Francisco de Paula Valladar. *Guía de Granada. Historia, descripciones, artes, costumbres, investigaciones arqueológicas.* Granada, Universidad-Comares, 2000 (ed. facsímil).

archivísticas y documentales que lleva a cabo el autor se puede saber que los Reyes Católicos vivieron en la Alhambra desde el 7 de Abril de 1492 hasta el 27 de Mayo de 1492; el 2 de Julio de 1499 vuelven a estar en la Alhambra donde sabemos que permanecieron hasta el 30 de noviembre de 1499; una última estancia se documenta desde el 3 de julio de 1500 hasta el 20 de octubre de 1501. Además de estas fechas, el autor va aportando interesantes datos sobre los posibles espacios que ocuparon los Reyes Católicos[18].

Por otro lado, otra cuestión a tener en cuenta son las intervenciones arquitectónicas y artísticas de los Reyes Católicos en la Alhambra. Ya hemos señalado que uno de los primeros estudios serios como es el de José de Hermosilla no recoge apenas noticias de los Reyes Católicos en la Alhambra aunque sí describe y menciona otras obras en la ciudad como la Capilla Real y los sepulcros. El poco interés por obras cristianas en la Alhambra se centra en todo caso en el Palacio de Carlos V en la Alhambra, considerado como un elemento «invasor» que implicó la destrucción para algunos de un antiguo palacio islámico. No es extraño encontrar afirmaciones como la de Antonio Ponz para quien el palacio de Carlos V ocupa una parte que quedó arruinada, bien cuando se tomó la ciudad en 1492 con los Reyes Católicos, bien porque la mandó destruir el emperador[19].

En estudios posteriores se recogen escasas referencias sobre la presencia y testimonio del mecenazgo de los Reyes Católicos en la Alhambra. Es el caso de Echevarría, en el paseo I, al describir la torre del Agua, indicando que se realizó en 1502 según reza la inscripción y que fue hecha por mandato de los Reyes Católicos. Del mismo modo, Simón de Argote señala la equivocación acerca de la transcripción de la inscripción en el retablo de la Puerta de la Justicia y su error cronológico que llevó a atribuirlo como de la época de los Reyes Católicos; el mismo autor hace otras consideraciones sobre actuaciones de los monarcas cristianos en la Alhambra, como en el caso de los emblemas de los Reyes Católicos en la Sala de los Reyes (yugo, flechas, tanto monta) que describe como obra que se hizo por medio de moldes de madera que se inventaron a imitación de los nazaríes, valorándolos como obra grosera y de letra mal delineada[20].

18. Cfr. Rafael Domínguez Casas. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, Alpuerto, 1993. Con una preocupación centrada en los espacios de mujeres se encuadran algunos de mis trabajos donde se analizan los posibles espacios que ocuparon las mujeres en época cristiana, especialmente M.ª Elena Díez Jorge. Reflexiones sobre la estética de los espacios femeninos en la Alhambra. *Revista Arenal*, vol.5, n.° 2, (1998), págs. 341-359; M.ª Elena Díez Jorge. El espacio doméstico: lo femenino y lo masculino en la ciudad palatina de la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra*, n.° 38 (2002), págs. 155-181; M.ª Elena Díez Jorge. L'Alhambra au féminin. *Actes des Rencontres d'Archeologie et d'Histoire en Perigord*. Bourdeaux, Ausonius, Cahmc-Institut d'Histoire, 2004, págs. 21- 38.

19. Texto reproducido como apéndice 7 de la obra de José Hermosilla editada por Delfín Rodríguez ya que era el primer texto que se pensó que acompañaría a la edición de la Academia, en Delfín Rodríguez *Ruiz. La memoria frágil. José Hermosilla y Las Antigüedades Árabes de España*. Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992, págs. 289-290.

20. Simón de Argote. *Op.cit.*, vol. II, págs. 31-33 y 159 respectivamente.

Ya indicamos que fue el trabajo de Manuel Gómez Moreno en la Guía de Granada el que aportó un número importante de datos sobre la época de los Reyes Católicos. A pesar de ello, el primer estudio que ofrece una primera valoración en conjunto acerca de las intervenciones arquitectónicas y artísticas de los Reyes Católicos en la Alhambra es una obra de Leopoldo Torres Balbás[21]. En dicho texto acapara la atención el enterramiento de Isabel I de Castilla, reuniendo bastantes datos de la relación de la reina con la Alhambra: su entierro en el convento de San Francisco, reflexiones sobre la familiaridad de la reina con la arquitectura de la Alhambra por sus estancias en el Palacio de Tordesillas y en el Alcázar de Sevilla, hasta la intervención de Isabel I para la conservación de la Alhambra. En la historiografía más reciente se van recogiendo y repitiendo los mismos datos que ya mencionara Torres Balbás: la denominación a partir de la conquista cristiana de los palacios nazaríes como Casa Real, y posteriormente Casa Real Vieja, sobre los emblemas en la techumbre del Cuarto Dorado, o sobre la inscripción gótica en la techumbre tras la fachada de Comares.

Posteriormente a este trabajo, contamos con diversas aportaciones sobre obras en la Alhambra cristiana durante este período[22]. Pero realmente no ha habido trabajos monográficos dedicados al tema y con una reflexión acerca del sentido que tuvieron las obras e intervenciones de los Reyes Católicos en la Alhambra nazarí[23].

4. EXPRESIONES DEL MUDÉJAR EN LA ALHAMBRA

Ya indicamos que para entender el mudéjar en toda su dimensión estilística no sólo debemos centrarnos en el período de los Reyes Católicos, sino que también se deben analizar las transformaciones cristianas, esencialmente a lo largo del siglo XVI. Esta

21. Leopoldo Torres Balbás. Los Reyes Católicos en la Alhambra. *Crónica de la España musulmana.* Madrid. Instituto de España, 1981. págs. 371- 391.

22. Se deben mencionar las páginas que dedica Rafael López Guzmán a la Alhambra durante los años tras la conquista en su obra sobre tradición y clasicismo, o algunos trabajos del mismo autor más específicos sobre el mudejarismo en la Alhambra. Rafael López Guzmán. *Tradición y Clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. Granada. Diputación Provincial. 1987, págs. 259-265. Rafael López Guzmán. Alhambra y mudejarismo: consideraciones sobre las intervenciones artísticas en los palacios nazaríes durante el siglo XVI. en J. A. González Alcantud y Antonio Malpica Cuello. (eds.) *Pensar la Alhambra*. Granada, Diputación Provincial. 2001. Interesantes son también algunas reflexiones recogidas en Juan Manuel Martín García. Arte *y Diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, Fundación Universitaria Española. 2002. Referencias más concretas son diversos artículos como el de Juan Antonio García Granados y Carmen Trillo acerca de las obras de los Reyes Católicos en la Alhambra partiendo de la documentación del Archivo de Simancas, o el de Alfonso Muñoz Cosme quien ofrece una visión general sobre obras en la Alhambra y entre ellas las llevadas a cabo en época de los Reyes Católicos. Juan Antonio García Granados y Carmen Trillo San José. Obras de los Reyes Católicos en Granada (1492-1495). *Cuadernos de la Alhambra*. 26 (1990), págs. 145-167: Alfonso Muñoz Cosme. Cuatro siglos de intervenciones en la Alhambra de Granada. 1492-1907. *Cuadernos de la Alhambra*. n.° 27. 1991. págs. 151-175.

23. Esa fue una de las motivaciones que me llevaron a una reflexión en M.ª Elena Díez Jorge. *El palacio islámico de la Alhambra*.... especialmente págs. 112-117 *y* 132-138

visión más global de la Alhambra cristiana nos permite apreciar ciertos matices y diferencias de las expresiones del mudéjar en el recinto palatino.

4.1. *Los Reyes Católicos: máxima expresión del mudéjar en la Alhambra*

Hemos partido de una definición del mudéjar distinguiendo entre el período histórico que se conoce como tal frente al mudéjar como proceso artístico.

Partiendo del concepto artístico del mudéjar, cronológica y conceptualmente más amplio que el estrictamente referido a un grupo social, hemos de señalar como una de las principales actuaciones el mantenimiento de la Alhambra desde el período de los Reyes Católicos. Este mantenimiento de la arquitectura islámica fue algo habitual en el mudéjar. Las adecuaciones y transformaciones para los reyes y nobles castellanos y aragoneses de antiguos palacios islámicos, y especialmente de los regios, fue una de las características principales del mudéjar. Por tanto, en este sentido, la Alhambra no es diferente a otros focos mudéjares, aunque sí es cierto que su singularidad, complejidad y estado de conservación, la hace especialmente relevante.

Sin entrar ahora en las razones del mantenimiento, debemos señalar que durante el período de los Reyes Católicos encontramos principalmente dos actuaciones. Una primera es la habitabilidad del espacio y para ello se decide incentivar la concentración de vecinos en el recinto palatino y el consecuente abastecimiento de agua, además del reforzamiento de las estructuras militares. En segundo lugar, la sacralización del espacio, llevando a cabo para ello ciertas intervenciones como son la consagración de la antigua mezquita en iglesia, la conversión de un antiguo palacio en antiguo convento franciscano, o la ubicación de símbolos como la imagen de la Virgen con el Niño en la Puerta de la Justicia.

Si nos detenemos a analizar cómo se llevan a cabo dichas intervenciones nos damos cuenta que asistimos a un claro proceso de mudejarismo, donde lo que prima es preferentemente una adecuación a los nuevos usos y necesidades. Ante la adecuación de los espacios y transformaciones se adoptan diversas actitudes que van desde el mimetismo con el entorno, aprehendiendo aquellos códigos y formas que eran válidos, el mantenimiento y reparación, la recreación de formas nazaríes con un nuevo lenguaje, hasta la utilización de expresiones con un lenguaje completamente nuevo en el entorno.

Así pues, imitación del entorno islámico pero con una personalidad propia, como en la creación del arco mudéjar en la antigua *qubba* del Convento de Francisco. O qué mayor sutileza y mimetismo que la apropiación de los espacios introduciendo los símbolos de los Reyes Católicos imitando las yeserías y emblemas nazaríes en el Palacio de los Leones. Además de ese mimetismo, asistimos al mantenimiento de técnicas, formas y tipologías de clara tradición andalusí. Así debemos entender, por ejemplo, una de las construcciones más singulares de estos momentos como es el aljibe de Tendilla, una tipología donde habían destacado los maestros musulmanes y posteriormente mudéjares. Por otro lado, la recreación artística, partiendo de formas nazaríes que se combinan con expresiones claramente cristianas, como en el

caso de la techumbre el Cuarto Dorado al combinar la trama de lacería con las pinturas de pequeños *putti y* los emblemas de los Reyes Católicos. Por último, no queremos dejar de mencionar las expresiones artísticas que se encuadran dentro de la más pura tradición cristiana, que en ocasiones alcanzan una singularidad especial por el entorno islámico en que se ubican, como es el caso de la escultura de la Virgen con el Niño en la Puerta de la Justicia. Estas expresiones suponen una manifestación del mudejarismo en cuanto a su actitud, aunque no siempre en cuanto al lenguaje formal, pero todas son necesarias estudiarlas en su conjunto para comprender en su dimensión el mudéjar.

4.2. *Renovación del mudejarismo con Carlos V*

Estas intervenciones cristianas durante el período mudéjar cambian con la llegada de Carlos V. La necesidad de una nueva simbología implica una serie de intervenciones que son incentivadas especialmente por el Conde de Tendilla. No basta ahora sólo con la adecuación del espacio sino que se piensa y diseña una gran obra que creada con un lenguaje a lo «romano» sirviera de gran fachada al «nuevo imperio de un césar». No obstante, este nuevo palacio y su fachada imperial se proyectaron integrando los palacios nazaríes.

Pero para estudiar el mudéjar nos interesan en mayor medida las intervenciones en la Casa Real Vieja donde el planteamiento es claro: mantener la obra tal como estaba hecha. Aunque esas fueran las pretensiones de Tendilla, hoy en día, no sin cierta dificultad, distinguimos entre la obra realizada en época nazarí y las «restauraciones», imitaciones y recreaciones hechas en la época. Entre las intervenciones principales hemos de citar el Mexuar. Para su nuevo uso como capilla cristiana se mantuvo la epigrafía nazarí y se exigió crear y reparar los zócalos de alicatados, las techumbres de madera con el sistema de laceria, de tal manera que a pesar de ciertos símbolos introducidos con el emblema del emperador se respira un mudejarismo donde las transformaciones son más profundas pero siempre partiendo de ese mantenimiento del legado y expresiones islámicas.

En la misma línea debemos indicar para los Baños de Comares. ¿Qué sentido tenía mantener toda una arquitectura cuyas dimensiones y protagonismo no eran frecuentes en palacios de la corte cristiana? Ya hemos señalado en otros trabajos que podría estar motivado por un posible exotismo, o un mantenimiento como cámara de maravillas, además de la admiración[24]. Sea cual fuere la razón, la realidad es que las intervenciones van encaminadas fundamentalmente a realzar el espacio con importantes obras en lo que los documentos denominan la capilla de los baños, así como una gran cantidad de piezas de alicatados para sus paredes, dentro de una clara renovación del espacio. Sin duda, el baño supone un claro ejemplo de la confusión cultural, especialmente en sus alicatados: ¿estaban ya en época nazarí?, ¿fueron

24. Cfr. M.ª Elena Díez Jorge. Purificación y placer: el agua y las mil y una noches en los baños. *Cuadernos de la Alhambra*, 40 (2004) págs. 123-150.

colocados en el XVI?, ¿se reutilizan piezas nazaríes provenientes de otros espacios durante el XVI? A todo ello nos ayuda, entre otros instrumentos, la documentación de archivos.

De mayor impacto fueron las obras realizadas durante el período de Carlos V en las Habitaciones del Emperador, actualmente conocidas como de Washington Irving, en las que hay una estética dominantemente renacentista. A pesar de ello, algunos elementos como los desarrollados en la armadura de la habitación denominada de la Emperatriz, siguen recordándonos una tradición formal de la carpintería que hunde sus raíces más profundas en el mudéjar.

4.3. *Pervivencias de la tradición, ¿mudejarismo?*

Los cambios en cuanto a selección de nuevos lenguajes que se introdujeron con Felipe II, concretamente la elevación de la Iglesia de Santa María la Alhambra en estilo herreriano, y otros como la bóveda de escayola en sustitución de la de mocárabes en el Palacio de los Leones con Felipe III, no ensombrecen la continuidad de actitudes artísticas que siguen estando presentes en las intervenciones de la Alhambra: la conservación de algunas técnicas, el mantenimiento de expresiones formales como los alicatados, los trabajos de yeserías y las reparaciones.

¿Podemos seguir hablando de mudejarismo? Quizás la pregunta nos limite en estrechos marcos estilísticos y en realidad pretenda encerrar unas realidades mucho más complejas donde seguía existiendo una importante población morisca que quería permanecer en Granada, que seguía viendo en la Alhambra un símbolo histórico. Sin embargo, la diversidad cultural no fue entendida en la construcción de un estado «moderno» que pretendía ser homogéneo bajo el cristianismo, considerado éste como el elemento común de socialización tanto religiosa, como política, cultural y socialmente.

Así pues, si el contexto y sentido que el mudéjar había tenido durante fines del siglo XV y a lo largo del XVI no está presente a fines del XVI y principios del XVII, sin embargo, la tradición artística y constructiva sigue estando viva en la Alhambra.

5. FUENTES DOCUMENTALES PARA EL ESTUDIO DEL ARTE MUDÉJAR EN LA ALHAMBRA

Estos análisis y reflexiones del mudéjar parten de un trabajo previo basado tanto en el análisis estilístico y formal como especialmente en el de las fuentes documentales. La confluencia cultural y la complejidad de las intervenciones en la Alhambra hacen que, además del análisis estilístico, sea fundamental y necesario el estudio de las fuentes documentales que nos aportan datos y clarifican épocas e intervenciones que a primera vista son difíciles de dilucidar. Además, en lo que se refiere a trabajo de archivos, los documentos nos pueden ayudar a indagar sobre intereses y necesidades

artísticas y arquitectónicas, y especialmente sobre mecenas, artesanos y técnicas. De este modo, para el estudio del mudéjar en la Alhambra, las fuentes documentales no son una herramienta de apoyo más, sino que en ocasiones se convierten en el principal punto de indagación e investigación.

Por tanto, para el estudio del mudéjar es necesario compaginar el análisis estilístico con el de las fuentes documentales. Para ello contamos por un lado con la propia Alhambra que supone una fuente inagotable de investigación. Su conservación tal como ha llegado hasta hoy en día nos permite que sea un libro abierto, con claves entre reglones, sobre esa época de gran complejidad social y artística como fue la mudéjar. Pero, por otro lado, contamos con unas fuentes documentales, especialmente en lo que Archivo Histórico se refiere, que son de gran interés. En este sentido, el Archivo Histórico de la Alhambra, pero también el Archivo Central, son de suma importancia para los investigadores y especialistas.

Aunque se contaba con inventarios anteriores, ha sido herramienta básica el inventario y catalogación que hizo M.ª Angustias Moreno, trabajo sin el cual no se podría haber avanzado en la investigación. Su trabajo supuso el punto de partida para una investigación actual al establecer una ordenación básica y actualizada del Archivo Histórico de la Alhambra.

Lógicamente no vamos a describir aquí cada uno de los documentos que son útiles para el estudio del mudéjar en la Alhambra. Esencialmente nos centraremos en cuentas, y especialmente cuaderno de nóminas, por considerarlas una fuente de gran interés.

Para conocer el período tras la conquista de la ciudad por parte de los reinos cristianos, y la vida de la corte en la Alhambra, contamos con bastantes nóminas y cédulas en las que se hacen encargos y libramientos, esencialmente la cuentas de Gonzalo Baeza, tesorero mayor de la Reina[25]. Otra de las fuentes archivísticas principales son las cuentas y pagos para las obras en la Alhambra. La documentación más antigua se encuentra en el Archivo General de Simancas. Esencialmente se han de manejar una serie de pliegos que se conservan en la Contaduría mayor de cuentas, a saber:

- El legajo 140, que corresponde a diferentes años desde 1492 y hasta 1500.
- El legajo 542, que corresponde a las cuentas de lo que el pagador Juan de Rejón recibió para obras de la Alhambra entre los años 1492 y 1521 (se mencionan pagos totales, algunos para obras en los palacios y casas reales, pero sin especificar).
- El legajo 106, que recoge pagos de 1499 a 1502 con algunos datos sobre obras en la Alhambra.
- El legajo1282, especialmente el conjunto de pliego número 3 con cuentas de obras y reparos en la Capilla Real, en el Hospital Real, monasterios de Santa Isabel y San Francisco de la Alhambra de Granada (1504-1514).

25. Antonio de la Torre y E. A. de la Torre, *Cuentas de Gonzalo de Baeza. Tesorero de Isabel la Católica*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

De estos primeros años, otros documentos de interés en lo que se refiere a obras en la Alhambra procedentes del Archivo de Simancas se encuentran en la Sección de Guerra y Marina (legajo 13141 correspondiente a 1492) y en la sección de Casas y Sitios Reales (leg.14, n.° 28, que corresponde a 1501).

Todas estas fuentes nos ofrecen datos a cerca de los primeros años, pero nos encontramos con una laguna importante en lo que se refiere a noticias de obras que abarca esencialmente desde 1501 hasta 1537. De 1501 se conserva y se tiene localizado en el Archivo Histórico Nacional, en la Sección Diversos y específicamente colección diplomática, un cuaderno de nóminas, aunque también otros documentos sobre obras en la Alhambra de 1500[26]. Sin duda, la investigación nos irá descubriendo más documentación para ir reconstruyendo este período vacío hasta la fecha de cuadernos de nóminas. Es a partir de 1537 cuando volvemos a tener importante documentación de pagos de obras y que se conserva en el Archivo Histórico de la Alhambra.

El primer cuaderno de nóminas arranca desde marzo de 1537, y aunque no nos han llegado todos los meses sí hay un gran número de ellos[27]. Desde 1546 vuelve a haber una laguna, aunque hay una importante documentación no centrada en lo que son cuadernos de nóminas pero que sin duda nos aportan datos sobre las obras en la Alhambra, hasta tener nuevamente las cuentas a partir de 1585[28].

Pero lo relevante son las preguntas que se hagan a esa documentación. Cada vez que se trabaja con los cuadernos de nóminas se obtienen multitud de datos sobre artesanos, formas y organización del trabajo, precios, técnicas. Pero no nos hemos de quedar ahí sino intentar ir más allá. De este modo, cuando se analizan las técnicas utilizadas, que podemos reconocer en parte por medio de los materiales que se compran y de las anotaciones que sobre ellos se hace (por ejemplo, aceite para limpiar yeserías, hoja de milán para hacer moldes para los yesos...) nos debemos preguntar además si hay un mantenimiento de las técnicas tradicionales de la época nazarí y si ha habido cambios en el proceso técnico mudéjar. Del mismo modo, cuando se señalan intervenciones y actuaciones en ciertos espacios debemos ser capaces de desgranar y ver en su conjunto dichas actuaciones para entender en mayor medida el proceso de mudejarismo y su relación con el legado islámico anterior, analizar el nivel de transformación y recreación no sólo de técnicas sino de resultados formales que dan forma al mudéjar.

26. Vid. Juan Ramón Romero Fernández-Pacheco. Trabajos, precios y salarios en la construcción. Granada, 1501. *Chronica Nova*, 18 (1990), págs. 447-460.

27. A. Alh. (Archivo Alhambra), L -2-2 (a-b-c), años 1537 a 1542. A. Alh. L-3-5, 1544-1546.

28. A. Alh. L-240-2/3. Cuentas de 1585, A. Alh. L-240-4. Cuentas de 1586, A. Alh. L-240-6. Cuentas de 1587, A. Alh., L-240-7. Cuentas de 1588, A. Alh., L-21-4, n.° 3. Nóminas y libranzas abonadas por Gaspar de León, pagador de las obras reales de la Alhambra, en el año de 1590, A. Alh., L-52-1. Cuentas de 1591 y 1592. Interesante sin duda es el trabajo con la transcripción del informe de Juan de la Vega de 18 de febrero de 1590 sobre los daños del polvorín y otra documentación de partidas para el arreglo de los daños del polvorín a raíz de las nóminas en 1590 y que se encuentran en Jesús Bermúdez Pareja y María Angustias Moreno Olmedo. Documentos de una catástrofe en la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra*, n.° 2, 1966, págs. 77-87.

Cuando analizamos los maestros y artesanos que participan en las obras debemos indagar sus orígenes y formación así como su capacidad de adaptación a nuevas técnicas y formas. En este caso, por ejemplo, el trabajo con los cuadernos de nóminas permitió recuperar el nombre de una mujer, Isabel de Robles, que con frecuencia aparecía librándosele el pago por cargas de azulejos y piezas vidriadas, interesándonos por el tipo de encargos para la Alhambra, pagos discriminatorios o no en función del género, lenguaje formal y estilístico empleado... El fin era hacer un análisis que desde la perspectiva de género recuperara el trabajo de esta mujer. Lógicamente los datos que a través de los cuadernos de nóminas nos aportaban sobre ella eran limitados, por lo que se consultó con otra fuente documental que se encontraba en el Archivo Parroquial de San Cecilio y que nos permitió indagar sobre su situación civil y constatar que se trataba de una mujer viuda considerada cristiana vieja, que había estado casada con un morisco o cristiano nuevo, que se mantuvo al frente del taller una vez muerto su marido y hasta que sus hijos, no las hijas, pudieron alcanzar la mayoría de edad y asumir el negocio[29].

Todo ello es lo que nos ayuda a comprender el mudéjar en la Alhambra y los procesos de multiculturalidad. Y es que la investigación sobre la Alhambra está viva, tanto por la necesidad de nuevas perspectivas de investigación como por las imprescindibles relecturas sobre los trabajos que se han hecho de la Alhambra. En este prometedor futuro de la investigación sobre el recinto monumental una pieza clave ha sido y será el Archivo Histórico, siempre y cuando se continúe con la labor que llevó a cabo M.ª Angustias Moreno, un inmenso y minucioso trabajo que requiere de paciencia y profesionalidad para que el resto de la comunidad científica pueda progresar y que es justo reconocer con este homenaje.

29. M.ª Elena Diez Jorge. La mujer y su participación en el ámbito artesanal. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.° 29 (1998), págs. 173-181.