

COLONIALISMO CULTURAL: ARTE Y ESCRITURA EN AL ÁNDALUS A PARTIR DE 1492

CULTURAL COLONIALISM: ART AND WRITING IN AL-ANDALUS SINCE 1492

Marta Pérez-Castro

Universidad Nómada Andaluza/Universidad de Sevilla.

pnokodelia@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7545-5072>

Resumen:

Con una lectura puramente visual y simbólica es posible llegar a identificar procesos sociales más profundos. Ya que las relaciones entre el signo, la sociedad y la memoria indican el orden cultural dominante en un contexto determinado, así como las causas que lo mantiene (influencia e imposición) y los efectos sobre la población donde se produce (alienación y resiliencia cultural). Los signos visuales (bidimensionales) además de configurar el modo de entender el espacio (tridimensional) reflejan las dinámicas sociales y políticas (el factor tiempo). Para tener una visión más completa del momento y contexto es necesario interrelacionar el arte con la sociología y la historia. En el caso concreto andalusí existe un punto de inflexión en el que se produce un cambio de visualidad, quedando reflejado principalmente en la escritura (árabe y latina), la utilización de símbolos (lo mudéjar, la cruz) y la organización de los espacios destinados al arte (templos, museos, salas de exposiciones); funcionando como índices visuales de dinámicas sociales que llegan hasta la actualidad. Lo visual respalda lo social y viceversa, configurando y manteniendo una determinada cosmovisión. Si existe continuidad visual, existe continuidad en el ámbito social.

Palabras clave: Al Ándalus; visualidad; colonialismo; escritura árabe; arte; símbolo; cosmovisión

Abstract

Relationships among visual signs, society and memory reveal the dominant cultural order in a given context as well as the causes that maintain it (influence and imposition) and the effects on the population where it occurs (alienation and cultural resilience). Therefore, it is possible to identify deeper social processes with a purely visual and symbolic reading. Visual signs (two-dimensional), in addition to configuring the way space is understood (three-dimensional), reflect social and political dynamics (the time factor). To have a more complete vision of the moment and context, it is necessary to interrelate art with sociology and history. In the specific case of al-Andalus, there is a turning point at which there are changes in visuality that are mainly reflected in writing (Arabic and Latin), the use of symbols (the Mudéjar, the cross) and the organization of the spaces designated for art (temples, museums, exhibition halls); hence, these changes function as visual indexes of social dynamics that reach to the present day. The visual supports the social and vice versa, configuring and maintaining a certain worldview. If there is visual continuity, there is continuity in the social sphere.

Keywords: Al Andalus; visuality; colonialism; Arabic script; symbol; worldview.

Cómo citar este artículo/citation: Pérez-Castro, Marta (2021). Colonialismo cultural, arte y escritura en Al Ándalus. ANDULI (20), 2021 pp.235-251. <http://10.12795/anduli.2021.i20.13>

1. Introducción y método

El propósito del presente trabajo es realizar una lectura en clave descolonial de los principales índices visuales que predominan en el entorno andalusí, en concreto de la escritura y los espacios donde se da la expresión artística, haciendo un breve recorrido que parte desde la conquista político administrativa de Al Ándalus, punto de inflexión que marca el inicio de un cambio de cosmovisión que perdura hasta la actualidad.

El objetivo es poder interrelacionar desde una perspectiva más holística y científica los diversos campos de estudio de las ciencias sociales (sociología, historia, política, arte) facilitando una comprensión de los entramados sociales que enlazan con el momento actual.

Para ello se ha seguido un razonamiento abductivo (en palabras de Charles Sanders Peirce) que pretende llegar a una hipótesis generada a partir de la identificación de fenómenos particulares (en este caso índices simbólicos).

Con la progresiva conquista territorial de Al Ándalus se inicia un cambio visual que acompaña a la nueva estructura política. Este cambio de cosmovisión se vertebra, entre otros aspectos, a través del cambio de escritura y la adopción de cánones estilísticos asociados al nuevo régimen, signos visuales que aparecen como una pantalla simbólica que sostiene los cambios políticos. Este proceso, en el caso específico andalusí, implica la adopción de la escritura latina como única escritura de uso, exiliando, persiguiendo y prohibiendo otras posibilidades gráficas; dándose también la aparición del estilo mudéjar, como una práctica cultural resiliente/alienada en constante interferencia con los símbolos de dominación extranjeros.

En el campo artístico existe un estudio sesgado que dificulta comprender los orígenes y desarrollos de las experiencias artísticas más cotidianas, directas y concretas, como es el caso de las artes, artesanías y patrimonio circundante. Esto se debe en parte a que el centro de estudio se encuentra desplazado de un enclave local, lo que implica una desconexión con los procesos históricos políticos y sociales específicos del lugar. Este error de análisis, al responder problemáticas que le son ajenas, va a dificultar la resolución de problemas internos, obstáculos que no obstante van a servir como marcadores de la existencia del colonialismo cultural.

Las principales corrientes de pensamiento que se enlazan en el presente artículo parten de un estudio del colonialismo cultural, la violencia simbólica, el mito de la alteridad, la escritura de la historia y la importancia del arte en la creación de la cosmovisión.

Los trabajos más relevantes en el ámbito de la sociología lo aportan pensadores clásicos como Frantz Fanon, Ali Shariati y Blas Infante con sus teorías y prácticas sobre la liberación nacional, la alienación y la resiliencia; y siguiendo la estela de sus estudios, en tiempos más recientes, los trabajos de Edward Said, Said Bouamama, Ramón Grosfoguel, Elia Shohat y Sirin Adlbi Sibai, entre otros que, además, aportan nuevas ideas sobre la estructuración del sistema mundo moderno colonial actual.

En un contexto andaluz más contemporáneo se pueden encontrar las aportaciones en el campo de la psicología de María José Lera, y en otro más histórico y económico de Javier García Fernández. Como aportación de datos que ayudan a configurar los cambios culturales que se estaban dando en pleno proceso de conquista de Al Ándalus hay que destacar los trabajos de Bernabé Pons, Mikel De Epalza, Bernard Vincent o Daniel Eisenberg.

Mientras que, para la comprensión de la vertebración de la cultura en el ámbito social y visual, así como la estructuración semiótica, se pueden destacar las reflexiones y aportaciones de José Luis Brea, Michel Foucault, Stuart Hall, Pierre Bourdieu y Yuri Lotman.

En el ámbito más puramente artístico es destacable el método de Erwin Panofsky para el análisis de un objeto artístico, sin olvidar los apuntes sobre la creación y función de la escritura de I. J. Gelb.

2. Materiales y corrientes: El colonialismo cultural: el mito de la alteridad, la reescritura de la historia y la importancia del arte en la cosmovisión

2.1 El colonialismo cultural

Se puede considerar que la cultura (re)crea en la conjugación de elementos que la componen (signo / sociedad / memoria) una forma determinada de percibir y de entender la realidad, que incide a nivel social sobre la forma de actuar y en la forma de producir, definiendo la cosmovisión (Hall, 1980).

En ella, el arte y la escritura aparecen como factores fundamentales que sufren modificaciones demostrando la afinidad o falta de adhesión a un determinado régimen, ya que todo régimen se apoya en un entramado visual y patrimonial que refuerza y recuerda la adscripción a su estructura de poder (Lotman, 1979; Bourdieu, 2000). Estos índices culturales constituyen un espejo que muestra las afinidades y triunfos, pero también las resistencias y luchas ante las directrices formales y simbólicas de una determinada forma de gobierno.

El colonialismo cultural se produce tras la presión militar y la regulación administrativa y se completa con el establecimiento de un régimen psicológico de afinidad a un régimen primero externo que después se interioriza y se considera como propio e interno (Fanon, 2009; Bourdieu, 2000). En él, el ser colonizado se identifica con el colono y reproduce esquemas de dominación con respecto a su exterior. Esta alienación se hace palpable creando desajustes psicológicos (Shariati, 1986; Fanon, 2009 [1952]) y es a través de la normalización y propagación de este estado como el proyecto colonial avanza y se mantiene estable¹.

En el proyecto colonial actual en pleno desarrollo, son los valores de la modernidad los que se establecen como modelo que vertebra el orden cultural dominante² (Hall, 1980) siendo la vara de medir que marca el desarrollo o subdesarrollo de los individuos y las sociedades (Shohat y Stam, 2002: 20 y ss.)³.

1 *Quien se hace uno mismo semejante a otro, pierde el sentido de su propia personalidad, de su originalidad o de sus particulares rasgos; el cual se hace extraño para sí mismo y ejerce actividades ajenas a su naturaleza, asimilándose a sí mismo la identidad de un instrumento de trabajo, siendo un medio y desconociendo la finalidad, es decir, un individuo convertido inconscientemente en un consumidor militante inserto en un proceso productivo* (Shariati, 1986: 89).

2 *Cualquier sociedad o cultura tiende, con diferentes grados de clausura, a imponer sus clasificaciones del mundo político, social y cultural. Éstas constituyen el orden cultural dominante aunque nunca sea unívoco o no contestado. La cuestión de la "estructura de discursos dominantes" es un punto crucial* (Hall, 1980: 7).

3 *Se vuelve tan cotidiano en la vida que ni lo percibimos, engendrando un sentimiento ficticio de superioridad innata de "lo europeo" sobre las demás identidades, lo que constituye la piedra angular de la "alienación"* (Fanon, 2009 [1952] cfr. Shohat y Stam, 2002: 20 y ss).

Para posibilitar el colonialismo físico se hace pues indispensable un paralelo colonialismo psicológico que incide de forma transversal en tres parámetros sociales: la historia, el funcionamiento de relaciones y el establecimiento de jerarquía (Bouamama, 2016) y entre estas dos líneas, física y psicológica, aparece el mundo estético, que mantiene, modela y reproduce la cosmovisión [*weltanschauung*]: una determinada forma de ver el mundo.

El mito de la alteridad

Otra pieza fundamental para llevar a cabo el colonialismo cultural es el control de la historia. Más concretamente, la dominación política que comienza en la Edad Moderna requiere el control de la *historicidad* y la consecuente negación o manipulación de la historia previa de los territorios que han sido colonizados.

Para la construcción de este nuevo discurso histórico, los individuos, sociedades y por extensión, las culturas distintas a una visión moderna acorde al proyecto europeo de tradición latina y cristiana, en su diversidad son construidas como una homogeneidad contrapuesta que, mediante la utilización de argumentos racistas, son definidos como sus oponentes, usando el eufemismo de “el otro”, siendo ubicados y reubicados una y otra vez durante siglos en el *no ser* (Adlbi, 2016; De Sousa, 2010; Grosfoguel, 2013).

Por esta razón, desde la academia *occidentalizada* (Grosfoguel, 2013) se crea un ámbito de estudio que gira en torno al *otro*, contexto donde en particular queda inserto el grupo social árabo-escribiente donde encontramos a la sociedad andalusí *pre-1492*, construyéndose una imagen específica que responde al difuso concepto del *mundo árabo-islámico*. Este concepto se construye como un ámbito de estudio que sigue incidiendo en tratar a toda la producción intelectual y cultural fuera del *mundo euro-cristiano*, acotado en este caso a las sociedades árabo-escribientes, en un *totum revolutum* promoviendo una ilusión de alteridad bajo la etiqueta racializada de “lo árabe” (Said, 1997).

La reescritura la historia

El avance del colonialismo cultural en las sociedades árabo-escribientes aparece en varias oleadas. En torno al 1492, en el momento simbólico donde concluye la conquista militar-administrativa de Al Ándalus, puede observarse el desarrollo -o estancación- del estudio de la grafía árabe, debido a la evangelización dentro de los territorios de los actuales estados de España y Portugal por parte de misioneros/ colonos; mientras que, ya en una época más tardía (s. XIX), en los países árabo-escribientes se va a dar un proceso similar con las incursiones napoleónicas -esta vez *ya seculares*- que marcan el inicio de la *Nahda*⁴, periodo de introducción de los valores de la Modernidad en los pueblos árabo-escribientes del Mediterráneo.

Esta influencia de la doctrina de la Modernidad, primero mediante la evangelización en los inicios de la Edad Moderna en Al Ándalus y posteriormente en el siglo XIX y XX con la secularización en el resto de países árabo-escribientes, pondrá las bases de una nueva historiografía afín a las fuerzas políticas dominantes que interpreta la historia de los pueblos colonizados, produciendo rupturas de relaciones entre los pueblos conquistados, ante el peligro de que puedan atentar contra su nuevo orden político-administrativo pues

4 La Nahda, del árabe al-nahda, responde al periodo histórico comprendido entre la mitad del siglo XIX y principios del XX, que servirá para señalar los cambios ideológicos y técnicos que se producen en las sociedades arabo-escribientes, entendiéndose como un proceso de permeabilidad cultural a la modernidad.

la «deshistorización» desempeña un papel decisivo en la estrategia de colonización. Legítima la presencia de colonizadores y certifica la inferioridad de los colonizados. La tradición de las historias orales y posteriormente las «ciencias coloniales» impusieron un postulado sobre el que se construyó la historiografía colonial: Europa es «histórica» mientras que «la ahistoricidad» caracteriza a las sociedades coloniales definidas como tradicionales e inmóviles. [...] Movidada por sus valores intelectuales y espirituales, Europa desempeña a través de la misión colonial una misión histórica haciendo entrar en la Historia a unos pueblos que estaban privados de ella o que se habían quedado paralizados en un estadio de la evolución histórica superado por los europeos (estado de naturaleza, Edad Media, etc.) (Singaravélou, 2015: 40).

La importancia del arte en la creación de cosmovisión

La visualidad no permanece en un mundo aparte pues el ver no es neutro ni una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico, sino en un acto complejo y cultural y políticamente construido. “Lo que se puede ver” es la producción artificial que desprende una determinada visión del mundo, una visión concreta (Brea, 2007: 148). “A la reforma religiosa y a la revolución política acompaña la artística, tiempos nuevos exigen nuevas formas de expresión” (Rubio, 1973: 236-237).

Por tanto, la visualidad que se desprende de una determinada ideología crea un archivo visual que mantiene una ley tácita de lo que puede ser dicho o reproducido (Foucault, 1970: 219). Mientras su producción material sirve de propaganda, que permite mantener un determinado sistema de pensamiento, construido como dogma, o un régimen más de creencia, de fe (Bernays, 2008) en ocasiones mantenido por la violencia simbólica (Bourdieu, 2000). Esta ingeniería de lo visual privilegia cierto tipo específico de imágenes y selecciona a sus productores (los artistas, intelectuales o científicos), encargados de reproducir los sistemas simbólicos que conforman una determinada cosmovisión (Brea, 2007: 163).

Dentro de ésta, tanto a nivel fonético como visual, nos encontramos a la lengua y la escritura, así como demás expresiones y tendencias artísticas (arquitecturas, utillajes, danzas, músicas...) que, además de modelar el espacio, se constituyen (entre otros factores como las vestimentas o la alimentación) como los símbolos (sonoros y visuales) externos de una sociedad. Esta es la razón por la que el principal objeto de un conquistador al destruir una nación es destruir su patrimonio artístico, donde también se encuentran sus tesoros escritos (Gelb, 1976: 301).

3. Análisis y resultados. El cambio de cosmovisión en Al Ándalus a través de la escritura y el arte.

3.1 El desarrollo del árabe en Al Ándalus y su proceso de erradicación: la algarabía y la caligrafía andalusí

La escritura evidentemente se hace para ser vista, abarcando un espacio intelectual que trasciende al del hecho inmediato de la comunicación y de la comprensión. Hasta el punto de que el valor de lo escrito, en ocasiones, puede llegar a superar el del testimonio y el del hecho fehaciente.

Los factores de difusión de la escritura sirven a la construcción de un estado u organización coherente con una ideología concreta, y la ideología representa el vértice de

unas prácticas sociales con un funcionamiento comercial/económico, administrativo/ organizativo unidos entre sí. Estas vertientes convergen en una unidad que mantiene un orden de gobierno y, cerrando el círculo, todo gobierno tiene intrínseco un fuerte desarrollo de la escritura, medio con el que organizar el Estado mediante su producción burocrática y artística (Gelb, 1976).

Como analiza Janine Sourdel Thomine (VVAA, 1968), el despliegue de la cultura en un momento histórico civilizatorio va siempre unido a la escritura, sirviendo como herramienta de unificación y siendo portadora de valores humanísticos, sentimentales y políticos. Por tanto, una práctica distinta de la escritura normalizada y afín al régimen puede ser interpretada como un acto de rebeldía (AHP-M, 2016).

En el caso de las sociedades arabo escribientes, donde se inserta también a la sociedad andalusí, por ser por definición distintas a los índices simbólicos del orden cultural de la modernidad, las prácticas coloniales pretenden la desaparición sistemática, primero con la evangelización, después bajo cumplimiento de leyes reales o pragmáticas sanciones y siguiendo con su continuación en forma de legislación nacional e internacional, de todo el conocimiento gráfico, conceptual y expresivo de la práctica de la lengua, escritura y caligrafía árabe.

A esto también hay que sumarle el proceso de deshistorización con la definición de diferentes fronteras -intelectuales y materiales- trazadas para dificultar su acceso a los artistas e intelectuales autóctonos, formando parte de las consecuencias de la conquista y colonización derivadas de la instalación de la Modernidad y su cosmovisión (Hall, 1980; Shohat y Stam, 2002): dificultad para el conocimiento de la propia historia; desconocimiento del origen, desarrollo y características del propio idioma; desconexión geográfica con elementos físicos que demuestren estos hechos mediante expolios; el desplazamiento de patrimonio a museos extranjeros, etc.

La algarabía

A las lenguas propias del entorno peninsular que ya contenían un rico poso cultural milenario constituido por múltiples influencias a lo largo de la historia, principalmente en el periodo *pre-1492*, estas lenguas son permeables también al árabe, lo que permite que hacia el siglo X ya se le denomine como lengua andalusí, o “algarabía”, (de los términos árabes *garb* -occidente- y *‘arabīya* -árabe-), transcripción latina del término al-‘arabīya (RAE), con el que se conoce a una de las lenguas del occidente mediterráneo. Ésta llegaría a ejercer una gran influencia sobre las lenguas actuales del norte de África, pero también de Latino América, así como evidentemente en las lenguas habladas dentro de las fronteras de España y Portugal (Corriente, 1992: 35; Boumaiza, 2016: 39).

Como sucede en los demás países arabófonos en la actualidad, en Al Ándalus el árabe hablado *en casa*, de forma popular, coloquialmente, mantiene unas peculiaridades específicas, llegando a denominarse como árabe andalusí o algarabía (Boumaiza, 2016: 34); mientras que el registro del árabe clásico o *fusha* es el preferido para los contextos más formales dedicados al trato con las escrituras abrahámicas (Corán o el Evangelio) así como en la literatura y la producción científica, utilizándola como *lingua franca* en la edición de libros con una proyección tanto a nivel nacional como internacional.

La población andalusí conocía el alifato en su gran mayoría, siendo además un signo identitario muy marcado que, incluso después de la conquista durante los siglos XVI y XVII, se convirtió posiblemente en uno de los elementos más importantes de su identidad, (Bernabé 2009: 107; Perceval, 1986:117).

Sin embargo, desde la conquista se puede comprobar en un simple vistazo como la algarabía empieza a definirse peyorativamente y en la actualidad se mantiene esta misma tónica. Sin ir más lejos, en la primera acepción de la entrada que le dedica la RAE (2020), puede verse como la palabra aparece descrita con unas connotaciones un tanto caóticas en general: “gritería confusa de varias personas que hablan a un tiempo; lengua atropellada o ininteligible; enredo, maraña”. cuyo estigma sigue existiendo de forma evidente en las hablas andaluzas (Rodríguez I., 2019) y que actualmente pervive refugiado o *aflamencado* en la lengua castellana por razones cada vez más evidentes (Rodríguez R., 2019: 53).

La caligrafía andalusí

Debido a la gran afición y al amor de los andalusíes por los libros (Ribera, 1896: 7), se propició el desarrollo de un estilo caligráfico propio. El estilo magrebí/andalusí es el nombre por el que se han ido denominando los estilos de escritura caligráfica del árabe clásico desarrollados en el occidente mediterráneo, norte de África y África subsahariana, principalmente para la copia de libros, preparación de documentos burocráticos y escritos ordinarios, pero también para la artesanía, artes y la construcción de patrimonio arquitectónico.

La existencia de una gran cantidad de copistas y artistas en Al Ándalus ha permitido el desarrollo de un estilo propio de caligrafía, que se conserva incluso tras la persecución de la escritura árabe en su lugar de origen. Gracias a la migración de andalusíes, en gran medida hacia el norte de África, le ha sido posible mantenerse y preservarse junto a otros rasgos culturales.

Los andalusíes⁵ migrados voluntariamente en periodo de paz a otras tierras, sumados a los que tras la conquista son sometidos y llamados “mudéjares”⁶, y a los que después serán racializados, expulsados y denominados como “moriscos”⁷ -en el mejor de los casos- han mantenido el uso y desarrollo del estilo magrebí/andalusí en otros países con gobiernos más tolerantes con la escritura árabe.

En esta travesía, los andalusíes han dejado una influencia palpable de su cultura en los países de acogida, desarrollada en relativa libertad, en contraste con la situación

5 Se denominan *andalusíes* a todos aquellos pueblos bajo la órbita cultural andalusí. No obstante, estos pueblos tomarán en los países de destino nombres más propios y referentes a sus lugares de origen, los *zagri* (zonas fronterizas de Aragón, Cataluña y Valencia), *garandí* (granadinos) *balansi* (Valencia), *saraqisti* (Zaragoza) *tulaytuli* (Toledo), etc.

6 *Mudéjar* es un término que deriva de la palabra árabe “mudaġġan”, que significa «doméstico» o «domesticado». Según la RAE: mudéjar. Del ár. hisp. mudaġġan, y este del ár. clás. mudaġġan ‘domado’. El andalusí pasa a ser denominado como *mudéjar* (sometido, domesticado) bajo el yugo de un gobierno nominalmente cristiano que aún toleraba cierta diferencia (ya que el término no deja de ser peyorativo) y se convierte en *morisco* tras el punto de inflexión de la ley de conversión forzosa de 1502.

7 “Morisco” es un eufemismo de andalusí no-cristiano, término con un fuerte contenido racista que proviene de *moro* o *mauro*, es decir, oscuro o moreno. Con su uso se está confundiendo “raza” o “etnia” con “cultura” o “clase” pues se empieza a considerar al cristiano viejo y blanco como arquetipo de lo políticamente correcto, mientras que quienes se salen de esta norma comienzan a ser racializados como “moros” denominando por esta palabra a los individuos que no demuestran, ni ascendencia de colono, ni una clara adscripción a las políticas de estado del régimen del momento. Es un intento desde una lógica racista de discriminar a todo elemento no afín a la doctrina cristiana-castellana y/o contingente con la clase dominante (nobles y señores) pues “morisco” también podría ser un *blanco* musulmán o judío. El término “andalusí” se ajusta más a lo que describen tanto “mudéjar” como “morisco” saltándose además las lógicas racistas del nuevo orden exclusivo y excluyente.

opresiva de su lugar de origen (Boumaiza, 2016); donde a duras penas se intenta mantener mediante técnicas de resistencia cultural como es el caso del *aljamiado*⁸.

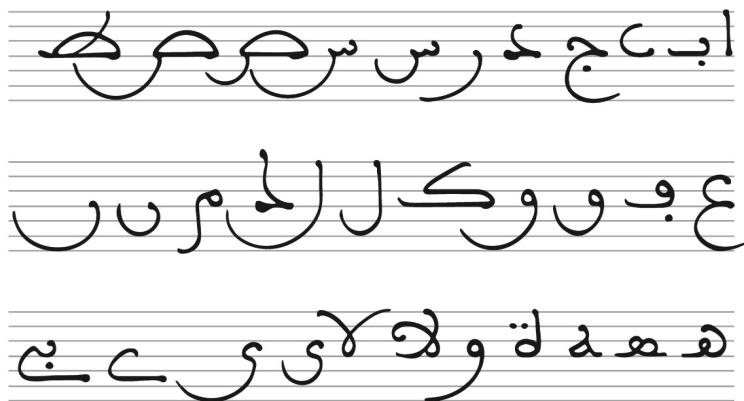


Figura 1. Alifato escrito en estilo magrebi/andalusí. (Al Mu'alimin, 2012/1434).

3.2 El proceso de erradicación del árabe escrito: el aljamiado y la imposición casi total de la escritura latina.

A partir de la pragmática de conversión forzosa de 1502 redactada por Carlos V, la escritura latina empezó a exigirse en todos los documentos oficiales, por lo que el empleo de la escritura árabe comenzó a tener desventajas administrativas. Esta coyuntura empujó a que por cuestiones económicas y profesionales se impusiera el uso de la escritura latina.

Como consecuencia de esta política, a lo largo del siglo XVI comienza un ascenso en el dominio del romance (latino, romano, de Roma) y un descenso de la utilización del árabe, ya que éste era visto por el régimen como un elemento discordante en un nuevo esquema social cristiano y excluyente (García Pedraza, 2002: 458; 1998: 309). Por esta razón se intentó erradicar con varias leyes, procesos penales, ejecuciones y quemas de documentos (Ribera, 1896: 11-12), hasta que finalmente se impuso la escritura latina como única herramienta comunicativa, desencadenando el consecuente olvido, rechazo y temor del uso del árabe.

Puede hacerse un breve recorrido por las ordenes que prohibirían o reprimirían el uso del árabe: en 1526 mediante una ley redactada desde la Capilla Real en Granada (Vincent, 1993: 732-733); en 1565 por una ley firmada por Felipe II (León, 2013: 94); y la más dura, en 1566, con la redacción de una cédula real que se refleja nuevamente en la pragmática sanción del 1567 (también llamada “pragmática antimorisca”) y que además obligó a aprender a leer y escribir el castellano en un plazo de 3 años (Vincent, 2006: 165).

La importancia de la extirpación de la lengua/escritura como constante en todo este proceso de represión se puede comprender teniendo en cuenta que el árabe funciona como elemento de cohesión social, girando en torno a unos valores no compartidos por el nuevo régimen; es por ello que, bajo el prisma del nuevo gobierno latino

8 Véanse por ejemplo las piezas ornamentales en la Museo de la Autonomía de Andalucía, y la casa-museo de Blas Infante “Dar al-Farah” o los cuadernillos autoeditados para aprender aljamiado de la Yama'a Islámica de Al Ándalus (1996).

cristiano, afín al feudalismo europeo, es considerada una escritura que debe ser prohibida y sustituida, señalando de esta forma un índice simbólico de adhesión política.

Paralelo al robo, destrucción de documentos y patrimonio, sumado al encarcelamiento y asesinatos de personas bajo mandatos reales, desde la academia se produce una verdadera operación de “limpieza” del lenguaje de influencias semíticas. La intención es depurar la lengua de las palabras de origen árabe y hebreas y sustituirlas por palabras griegas y latinas. En particular, debido a su volumen, en el campo de las artes, las ciencias y sobre todo la medicina, los conflictos por la erradicación de cualquier atisbo escrito en árabe van a ser constantes, aunque su efecto es muy discutido dado el gran volumen de palabras relacionadas con la ciencia y el arte que se han conservado al no tener su equivalente greco-latino.

Durante el siglo XVI, se produce también una depredación peyorativa de la palabra *algarabía* que, en su origen, significaba “lengua árabe” y adquiere la connotación negativa de “ruido insoportable que se oye en la calle” (Perceval, 1986) y, como se ha visto, también otras acepciones igualmente negativas se mantienen en la actualidad (véase su entrada en la RAE). Al igual que con la *algarabía*, el menosprecio vertido desde los funcionarios del nuevo régimen hacia las formas culturales andalusíes va a ser constante: el mismo Nebrija llegaría a plantearlo desde una perspectiva militar, al decretar que “los términos árabes están escritos al revés del resto del mundo y parecen soldados que avanzan en formación” (Martín y Grosfoguel, 2002: 128).

A pesar de estos movimientos represivos, los andalusíes son conscientes del valor de la escritura árabe y la enseñan y mantienen viva, en reuniones, eventos, en las escuelas, de forma clandestina o en el mismo seno de la familia⁹.

También hay que mencionar que, debido a la gran represión, quemas y expolios producidos en Al Ándalus, en la actualidad sigue sin haber un fácil acceso a manuscritos escritos en árabe. Sin embargo, un ejemplo muy bien conservado es el Corán de Cútar (provincia de Málaga) datado entre los siglos XII y XVI, que en este sentido arroja una chispa de luz, siendo un índice de la muy probable existencia de más manuscritos similares.

El aljamiado

Durante el proceso de homogeneización cultural se ha mantenido un doble uso de escrituras, la latina y la árabe. Los andalusíes usan la escritura latina, o romance para comunicarse en y con el gobierno mientras que en un entorno familiar y social utilizan la escritura árabe. Igualmente, en los ámbitos académicos se da un bilingüismo, como es el caso de las formas diplomáticas de Núñez Muley.

Mientras la utilización del árabe era leída como una herramienta de resistencia, el poder tenía asociado el uso del romance latino; el trabajo obligaba a aprender la escritura latina y conocerlo insuficientemente era considerado una limitación profesional y social (De Epalza, 1992: 117). En este contexto surge el fenómeno de la *aljamía* escrita.

9 Como fue el caso del morisco Ibn Abd al-Ra'fí, granadino de Murcia, que describió desde Túnez cómo su padre le enseñaba en secreto las letras del alifato todos los días al volver de la escuela, donde aprendía el castellano: *Mi padre cogía una tabla de madera de nogal [...]. Me escribía sobre ella las letras del alfabeto y me preguntaba, letra por letra, las letras de los cristianos. Y cada vez que yo le nombraba una letra en castellano, él me escribía la letra árabe correspondiente y me decía: “Nuestras letras son así”, hasta que terminó enseñándome todas las letras* (Bernabé Pons, 2009: 115).

Aljamía proviene del término árabe a'ġamī y etimológicamente significa “extranjero no-árabe” (Al-Maany). Por tanto, una lengua *a'ġamiya* es una lengua no-árabe, como también lo es el turco o el persa. Si se aplica a la escritura, con aljamía o aljamiado se hace referencia a la representación escrita en caracteres árabes de una lengua no-árabe, como el castellano, el portugués o el catalán.

Esta técnica, tal y como mantiene Hegyi (1978: 162) y Bernabé Pons (2010: 32-33), de transcribir el aljamía a los caracteres árabes, en un principio, más que responder a una ignorancia de los andalusíes se debe muy posiblemente a convicciones políticas, pues no hay que olvidar que la escritura árabe tiene connotaciones de poder así como a nivel cultural y social modela una cosmovisión distinta a los patrones del nuevo gobierno.

Por ello, no sería ni es la primera vez que la escritura árabe se utiliza como medio de posicionamiento político, pues muchos grupos no árabe-parlantes en situación de persecución lo han utilizado como herramienta para transcribir sus idiomas por un deseo de manifestar una identidad, una diferencia o una desaprobación a las políticas del régimen (AHP-M, 2016). Al igual que el caso del pueblo andalusí, hay otros ejemplos como Bosnia, los esclavos africanos en Brasil, Chechenia, Palestina, los rohinya en Birmania o el pueblo hui en China (actualidad).

La imposición casi total de la escritura latina

Un acto que marcaría profundamente el devenir histórico y cultural andalusí, que autores como Daniel Eisenberg (1992) no dudan en atribuirle una importancia al nivel de la conquista de los pueblos de América, es la quema de los manuscritos andalusíes que, como él mismo indica, está bien documentada por fuentes afines al propio régimen, tal y como lo muestra Ribera y Tarragó (1896: 52 y ss.) y en 1913 el notario e íntimo de Cisneros, Juan de Vallejo.

Tras estas prácticas genocidas culturales (Lera, 2011), se normaliza el uso de la grafía latina y se acaba *casí* erradicando la grafía árabe. Quitando los restos en el exilio, se mantiene viva en los estudios de académicos, aunque en ocasiones desde la perspectiva de alteridad descrita con anterioridad, que incide de forma premeditada en describir a la lengua o escritura árabe como un elemento externo inserto dentro del patrimonio o como un rasgo característico asociado a las sucesivas generaciones de extranjeros; pero también llega a aparecer desde ciertos individualidades o grupos como un signo identitario o político propiamente andalusí, que rebate simbólicamente la legitimidad del actual régimen moderno/colonial de tradición latino/cristiana.

3.3 El control del espacio y de la expresión cultural: lo mudéjar, la cruz.

Lo mudéjar

En este periodo hay cambios profundos a muchos niveles, tanto materiales como psicológicos, que tienen su repercusión en la visión, la representación y la expresión artística, produciéndose radicales variaciones que afectan a la percepción y al comportamiento. Ya que, con las nuevas experiencias político-sociales, se va conformando una dinámica desde una perspectiva euro-cristiano-céntrica produciéndose una parálisis en las relaciones con el Mediterráneo que irá notándose en los cambios comerciales, pero también en los estilos estéticos.

A nivel artístico esto supone un mayor uso de los cánones europeos, utilizados como formalismo propagandístico reflejo de una dinámica con la que se pretende unificar a la sociedad, produciéndose el inicio en este periodo de una nueva codificación de la realidad.

La renovación estilística representada por el arte andalusí se desarrolla justamente en un periodo donde otras fórmulas artísticas se estaban desarrollando en Europa. Es por ello que, no por casualidad, se insiste en sustituir o añadir elementos estéticos afines a los valores del régimen, ya que el desarrollo del estilo andalusí reforzaría la vitalidad de una cosmovisión propia y ajena a la europea feudal.

Esta sustitución no es radical, puesto que a nivel práctico no se produce un “borrón y cuenta nueva” sino que hay un entramado de relaciones económicas, políticas y sociales que convivirán en tensión y que se ven reflejadas, evidentemente, en el mundo de la expresión artística.

Es por ello que, pareja a la conquista, se produce la inserción de los estilos del arte prerrománico, arte románico, arte gótico, arte renacentista, arte barroco, etc. así como fórmulas heráldicas que, a nivel simbólico, también supone la introducción de un abundante uso de la metáfora, la alegoría y la figuración en la representación y expresión estética, que progresivamente irá sustituyendo la fórmula mediterráneo/andalusí donde la experiencia visual se entendía de forma predominante mediante la geometría y la letra. De esta forma, el ámbito de la caligrafía queda *prácticamente* eliminado de la producción artística, pero quedará visible en reductos resistentes.

Tras la prohibición de la escritura y la posesión de libros escritos en árabe se empuja a la analfabetización y, en sustitución de la escritura, la figuración pasa a imponerse como método de adoctrinamiento. Es en este momento cuando aparece el concepto de lo “mudéjar”, con un devenir y desarrollo inseparable de unas directrices económicas e ideológicas derivadas de las nuevas políticas coloniales.

Los orígenes del estilo *mudéjar*¹⁰ están estrechamente relacionados con el proceso de conquista y colonización que los reinos feudales cristianos y latinos ejercen sobre el territorio cultural de Al Ándalus, pues este fenómeno describe una dominación también a nivel simbólico. Cuestiones que, debido al colonialismo cultural existente en la actualidad, no quedan claramente relacionadas en los estudios académicos, donde se insiste más bien en señalar su exotismo, exterioridad, alteridad y extranjerización: conclusiones que parten desde la alienación.

En el contexto actual la historiografía artística mantiene una polémica en torno a la definición y significado del fenómeno mudéjar, donde los especialistas han llegado a definirlo como “un fenómeno artístico que prueba una supuesta cultura española medieval, enlace entre la cristiandad y el islam” (Borrás cfr. VVAA, 1999: 10), describiéndolo como un fenómeno de pervivencia característico del mundo peninsular, siendo una tradición medieval siempre presente en la cultura peninsular desde la Alta Edad Media hasta el siglo XVIII, coincidiendo precisamente con el periodo de la conquista militar de Al Ándalus.

En algunos casos, los especialistas no llegan a darle una carta de naturaleza estilística, considerándolo como “un sub-estilo de carácter netamente popular” (Santiago Sebastián cfr. VVAA, 1999: 10), insertándolo dentro de una dependencia directa con el arte europeo como “una modalidad hispánica del arte cristiano occidental, en el que se percibe la influencia islámica” (Azcárate cfr. VVAA, 1999: 10). Llegando a asegurar que, si el *mudejarismo* en arquitectura hubiese sido capaz de crear un espacio interior, sólo así se podría superar la concepción del mudéjar como algo ornamental. Por lo tanto, de acuerdo con la sensibilidad de la historiografía moderna, habría que calificar el fenómeno mudéjar no como un estilo, sino un *sub-estilo*, de carácter netamente popular (VVAA, 1999: 10).

10 Para recordar el significado del término, véase nota 6.

Esta denominación de *sub-estilo* es un eufemismo de lo que en términos de Hegel (1989) es el *pre-arte*, quien ya inicia la diferenciación entre el arte europeo, producido para la nobleza que constituye el *Arte* con mayúscula, y *todo lo demás* en categoría de pre-arte, folclore o artesanía, donde el *arte* andalusí también sería incluido. No hace falta señalar que su carácter “netamente popular” tampoco pasaría desapercibido al realizar esta criba.

Esta jerarquización de las artes recuerda a la división de la realidad mediante la línea abismal del *ser* y el *no-ser*, esta vez funcionando en el ámbito de la estética (De Sousa, 2010), donde el *ser* estaría representado por los estilos europeos, y el *no ser*, en este caso, por el *sub-estilo* mudéjar, con clara relación con las artes islámicas tradicionales.

Junto a sus aspectos artísticos, la raíz del fenómeno mudéjar está firmemente ligada a la fuerza de trabajo y a la puesta en uso de técnicas constructivas adaptadas a las funciones y necesidades del nuevo régimen (Torres, 1949: 237 y ss.) ya que, tras la conquista, los edificios son reutilizados y transformados para otras funciones.

En este sentido, la población andalusí, ahora *mudéjar*, aporta la mano de obra que trabajará en subordinación a las nuevas directrices estilísticas eurocéntricas. Pero sin olvidar que los profesionales técnicos, quienes dominan las técnicas constructivas y criterios estéticos, cuyo arte es precisamente el estilo propio identificativo de la sociedad andalusí¹¹, serán los encargados de ejecutar las obras, lo que les otorgará un margen de actuación que les posibilitaría reafirmar cierto poder político e identitario.

Así el mantenimiento de las sociedades mudéjares no es un acto de clemencia sino la única posibilidad de mantener en explotación la agricultura tradicional de la zona, la construcción de infraestructuras urbanas y una forma de mantener los beneficios de la conquista (VVAA, 1999: 31).

Esta situación es reflejo de una relación colonial: pues mientras que la élite del régimen latino cristiano mantiene el control político, administrativo y militar, sobre la mayoría de la población andalusí recae un durísimo sistema fiscal (VVAA, 1999: 32).

En el entorno artístico *mudéjar* pueden observarse unas visualidades dinámicas que estaban disputándose el poder, afectando directamente a la creación de un determinado modelo de cosmovisión. Esta situación se dará en territorios en proceso de colonización, como en los pueblos de Abya Yala tras la conquista en 1492 donde, aunque con otras connotaciones, también llega a darse una variable del estilo *mudéjar*.

El control del espacio a través de la cruz

El cambio económico y social en este periodo histórico se refleja indudablemente en el proceso visual, donde el enfrentamiento producido por la conquista se expresaría mediante la propagación de cierto tipo de imágenes y la represión de otras.

Es necesario recordar el bajón de producción académica, y el comienzo del monopolio del conocimiento por parte del clero y organizaciones afines, directamente proporcional al aumento del analfabetismo popular.

11 Como obra donde se reúnen los rasgos del estilo mudéjar señalamos el tratado de arquitectura del maestro mayor del gremio de los alarifes de Sevilla del siglo XVII, Diego López de Arenas, “Breve compendio de la carpintería de lo blanco” escrito en 1632.

A través del estilo *mudéjar* puede comprobarse como, a grandes rasgos, existen un par de tendencias expresivas que se debaten entre la *re-presentativa* figurativa, que irá definiéndose como *Arte* propiamente dicho ligado a una élite social; y la *presentativa* de las letras y la geometría, encuadrada en la *artesanía* popular.

En este sentido puede percibirse la necesidad vital que tuvo la población de mostrar una apariencia afín al régimen para pasar desapercibido y mimetizarse con la definición de una sociedad políticamente correcta que, más que representar una simbiosis basada en el intercambio cultural, responde a una imposición formal y una prohibición expresa de formas ajenas a la definida como ortodoxa (Hall, 1980). Como consecuencia, se da la imposición de un tipo de visualidad no construida desde las propias bases, sino constituida como un elemento de dominación política, administrativa y cultural.

Toda esta violencia simbólica aparece principalmente expresada a través de la cruz. En este sentido, en una interpretación sobre los textos de Cervantes, Catherine Infante afirmaría que “el símbolo de la cruz puede servir como un alegato de credibilidad para intermediar entre dos culturas” (Infante, 2012) de lo que se puede extraer que la exhibición de cierta imaginería o representaciones significa un grado de adscripción y de afinidad con el nuevo régimen. La cruz igualmente se utiliza(ría) como un elemento formal para pasar desapercibido que como objeto de odio e imposición¹².

Mientras que en el arte andalusí es la geometría y la escritura la predominante en ocupar el sentido estético y expresivo, mejorando la experiencia cotidiana de los espacios, ya sea como ornamento de arquitecturas tanto en su estructura como en la superficie o como canal comunicativo de información y conocimiento; la introducción excesiva de imágenes de santos, vírgenes y cristos, pero también de reyes y nobles, focaliza la atención sobre sus propias individualidades, indicando una presencia separada de la vida cotidiana, y estableciendo una relación de poder, quedando identificado como elemento ideológico político y religioso en un marcado nivel jerárquico de superioridad.

Este modo de organizar los elementos responde a la separación cuerpo/espíritu que caracteriza a las bases la teología escolástica, introduciendo la incompatibilidad entre lo “profano” (el mundo cotidiano, lo popular) y lo “sagrado” (el ritual religioso, el clero y la nobleza), creando de forma simbólica, mediante la representación, una diferenciación entre ambos conceptos, señalando y recordando constantemente la fuente desde donde irradia el poder.

Esta nueva simbología también organiza los espacios. Se deja notar en la minimización de la experiencia estética en la vida cotidiana donde, tras la conquista, va a prevalecer la austeridad, quedando reducida a espacios destinados expresamente para ejercer la estética: los museos, los altares de los templos o las colecciones privadas de nobles o reyes; señalando los orígenes en época reciente de lo que será y es la compartimentación espacio-temporal moderna contemporánea: los museos y salas de exposiciones¹³.

12 *En esta Corte hay un grandísimo abuso que resulta no solamente de indecencia y falta de veneración devida, sino en desprecio y abatimiento de la Santa Cruz en lugar de exaltación* (Valencia, 1609).

13 *Templo o museo se llaman los lugares en que tiene lugar ese apartamiento ritual que sirve a la espacialización de la energía simbólica que insufla de tiempo raptado -y con su rescate, de sentido antropológico- a las imágenes... Sin ellos, las imágenes – las producidas en este régimen técnico particular, al menos- nunca habrían sido lo que son, lo que las creemos ser* (Brea, 2010: 20).

4 Conclusiones y aportaciones finales

4.1 ¿La escritura y el arte como índices del colonialismo?

En este estudio se identifica a la escritura y al arte como índices formales que señalan un proceso de colonialismo cultural. Para ello, entendiendo tanto la escritura y los estilos artísticos como índices estéticos, es posible utilizar el método de E. Panofsky (2001) de análisis iconológico de imágenes, con el fin de demostrar a través de un método científico la hipótesis anterior.

A) En el primer nivel de análisis que indica Panofsky, el nivel *formal*, es posible analizar la escritura a través de una lectura grafológica la cual mantiene que la forma de abordar la escritura refleja la manera en la que el individuo que escribe se sitúa ante el mundo, siendo reducido en este caso a un folio en blanco (Vels, 2010).

En el caso del arte, constituye la forma de expresión más directa que una sociedad tiene para modelar el espacio que le rodea, cuya variedad sociológica crea particularidades que conforman los distintos estilos.

Por lo tanto, si se modifican estos aspectos mediante métodos represivos, puede deducirse que existe una coacción de la expresión individual y colectiva, atentando a la soberanía en ambos niveles e incidiendo directamente sobre el entorno donde se desenvuelven.

B) Pasando al segundo nivel de análisis, con una lectura *iconográfica*, definiendo su tema, su asunto, se puede suponer que la utilización de un determinado sistema gráfico de escritura se adscribe directamente a la elección –libre o forzada- de un orden cultural específico (Hall, 1980) cuyos símbolos son su representación gráfica más directa. En este sentido, el alfabeto latino inevitablemente remite al latín, por lo tanto, a una civilización cuya herramienta es esta escritura, el imperio romano y la cristianidad, mientras que la escritura árabe remite inevitablemente a la civilización islámica. El dato de prohibición de una de ellas, la árabe, implica la imposición de la latina.

Igualmente, el arte románico apunta a una tradición concreta, la europea, mientras que el arte andalusí, incide en una tradición mediterránea. El arte mudéjar, en este sentido, representa una dialéctica entre ambos, que puede ser leída como proceso de simbiosis o imposición, resiliencia o alienación. El funcionamiento estructural del arte románico enfrentado al funcionamiento ornamental del mudéjar, puede indicar la introducción de un orden jerárquico estilístico.

C) En el tercer y último nivel, lanzando una lectura *iconológica* centrada en el significado simbólico y el sentido, sólo queda afirmar la relación existente entre civilización y arte/escritura. Ya que a través de este análisis puede intuirse que la práctica de determinada arte/escritura mantiene y afirma la pertenencia a una determinada civilización. El predominio de ciertos símbolos e imagería, así como la erradicación de otros, responde a una afinidad a un régimen particular.

En el contexto andalusí actual es la modernidad la que representa el orden cultural dominante, cuyos signos externos son la escritura latina así como una forma compartimentada de entender el arte y los espacios destinados a la expresión estética y cultural.

4.2 Conclusiones finales

Como conclusión final puede suponerse que la introducción de la Modernidad en el ámbito cultural andalusí responde a un proyecto colonial, desde su establecimiento

en el 1492 hasta la actualidad, que se mantiene y articula diariamente mediante el mantenimiento de visualidades específicas y la represión y exclusión de otras, creando un régimen de adscripción a un sistema que modela la forma de pensar y de comportarse, que va determinando a su vez las formas de percibir el espacio.

Estos procesos se mezclan en la vida cotidiana, con prácticas de comportamiento y expresión como lo son el arte y la escritura, influenciando e interfiriendo en la producción y transmisión de conocimiento así como en la forma de expresarse, delegando el ámbito de exhibiciones y transmisión de conocimiento a un modelo formal y espacial determinado y gestionado por el régimen y su administración: organismos que aseguran la transmisión de un *statu quo* a través de la repetición y mantenimiento de sus símbolos.

5. Referencias bibliográficas

- Adlbi Sibai, S. (2016). *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico descolonial*. Barcelona: Akal.
- Al Maany, (2020) Diccionario Online en árabe. Entrada para “a’yami” [Recurso digital 23/12/2020] <https://www.almaany.com/es/dict/ar-es/%D8%A7%D8%B9%D8%AC%D9%85%D9%8A/?c=Todos%20os%20Campos>
- Al Mu'alimin, M. (2012/1434) *karâsa al-jatt al-magribî al-maysir*
- Archivo Histórico Provincial – Málaga (AHP-M) (2016). *la identidad y la escritura firmas de moriscos. El Documento del Mes – Enero de 2016 Algunos documentos en árabe*. Junta de Andalucía. [Recurso digital 23/12/2020] http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos_html/sites/default/contenidos/archivos/ahpmalaga/documentos/DOC-MES_201602_3.pdf
- Bernabé Pons, L. F. (2010). “Los manuscritos aljamiados como textos islámicos”. *Memoria de los moriscos. Escritos y relatos de una diáspora cultural*. Madrid: Sociedad estatal de conmemoraciones culturales.
- Bernabé Pons, L. F. (2009). *Por la lengua se conoce la nación. Los moriscos y sus idiomas*. Alborayque.
- Bernays, E. (2008). *Propaganda*. Melusina.
- Bouamama, S. (2016). *Colonialismo, neocolonialismo y balcanización: las tres edades de una dominación*. [Recurso digital 23/12/2020] <http://www.investigacion.net/es/colonialismo-neocolonialismo-y-balcanizacion-las-tres-edades-de-una-dominacion/>
- Boumaiza, H. (2016). *Los moriscos de España y de Túnez: historia, lengua y sociedad*. (Tesis) Université de Montreal.
- Bourdieu, P. (2000). “Sobre el poder simbólico”, en *Intelectuales, política y poder*, traducción de Alicia Gutiérrez, Pág. 65-73. Buenos Aires: UBA/Eudeba
- Brea, J. L. (2007). “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen”, en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Nº 4. Pág. 145. [Recurso digital 23/12/2020] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=4652>
- Brea, J. L. (2010) *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Corriente, F. (1992). *Árabe andalusí y lenguas romances*. Madrid: Mapfre.

- De Epalza, M. (1992). Los moriscos antes y después de la expulsión. Madrid: Mapfre.
- De Sousa Santos, B. (2010). Epistemologías del sur. México: Siglo XXI.
- Eisengberg, D. (1992 [1993]). Cisneros y la quema de los manuscritos granadinos. *Journal of Hispanic Philology*, Nº 16. Pág 107-124.
- Fanon, F. ([1952] 2009). Piel negra, máscaras blancas. Barcelona: Akal.
- Foucault, M. (1970). La arqueología del saber. México: Siglo XXI.
- García Pedraza, A. (2002). Actitudes ante la muerte en la Granada del siglo XVI. Fundación El Legado Andalusi
- García Pedraza, A. (1998). "Una mirada retrospectiva desde la repoblación al pasado morisco: la lengua de los expulsados" en *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, Nº 25, (Ejemplar dedicado a: Población y territorio. El reino de Granada en la España de Felipe II), Pág. 301-320. Granada: Universidad de Granada.
- Gelb, I. J. (1976). Historia de la escritura. Madrid: Alianza editorial.
- Grosfoguel, R. (2013). "Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI" en *Tabula Rasa*, Nº 19.
- Hall, S. (1980). "Codificar/decodificar". en: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres, Routledge & The CCCS University of Birmingham, 1996 [Unwin Hyman Ltd, 1980].
- Hegel, G.W.F. (1989 [1819]). Lecciones de estética III, 1, pp. 483-484. Tr. Alfredo Brotons Muñoz, (II, 2, pp. 267 y ss.) (Vorlesungen über die Ästhetik, 1832). Madrid: Akal
- Hegyi, O. (1978). "El uso del alfabeto árabe por minorías musulmanas y otros aspectos de la literatura aljamiada, resultantes de circunstancias históricas y sociales análogas". Galmés de Fuentes, Á. (dir.) (1972) Actas del Coloquio Internacional sobre Literatura Aljamiada y Morisca. Madrid: Gredos.
- Infante, C. (2012). "Los moriscos y la imagen religiosa: la cruz de Rafala en el Persiles rebatiendo a los apologistas de la expulsión", en *Revista eHumanista/Cervantes* Nº 1. Madison: University of Wisconsin.
- Lotman, J. L. y Escuela de Tartu (1979). Semiótica de la cultura. Madrid: Catedra.
- Lera, M. J. (2011). "Prácticas sociales genocidas: el caso de los moriscos y el caso de los palestinos" Carabaza Bravo, J. M. y Makki Hornedo, L. C. (eds.): El saber en al-Ándalus. Textos y estudios, V. Homenaje a la profesora Dña. Carmen Ruiz Bravo-Villasante. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- León, E. (2013). Colegios e instrucción de niños moriscos en la ciudad de Valencia.
- Martín Muñoz, G. y Grosfoguel, R. (Eds.) (2002). La islamofobia a debate. Madrid: Casa Árabe.
- Panofsky, E. (2001). Estudios Sobre Iconología. Madrid: Alianza.
- Perceval, José María (1986). Algarabía: ¿lengua árabe o alboroto?. en *Manuscrits*, Nº 3.
- Ribera Tarragó, J. (1896). "Bibliófilos y bibliotecas en la España musulmana" en revista *La derecha*. Zaragoza.

- Real Academia de la Lengua Española, (2020). Entrada para la palabra “algarabía”. [Recurso digital 23/12/2020] <https://dle.rae.es/algarab%C3%ADa>
- Rodríguez Iglesias, I. (2019). “Yo, lengua; tú, dialecto; aquel, hablas. Jerarquizaciones lingüísticas y sociales para la dominación”. Ponencia en Seminario de Pensamiento decolonial, Estudios andaluces y Epistemologías del sur de Europa. Universidad de Granada, 22 feb 2019.
- Rodríguez Ramos, A. M. (2019). Flamenco: Arqueología de lo jondo. Sevilla: Almuzara.
- Rubio, J. C. (1973). El arte expresión de la política (Egipto e Israel)
- Said, E. (1997). Orientalismo. Barcelona: Penguin Random House.
- Singaravelou, P. (2015). “Des historiens sans histoire ? La construction de l’historiographie coloniale en France sous la Troisième République” en Actes de la recherche en sciences sociales, (N° 185), Pág. 30-43.
- Shariati, A. (1986). Sociología del Islam. Santiago de Compostela: Asociación de Amistad Hispano-Iraní.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Torres Balbás, L. (1949). “Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar” en *Ars Hispaniae*, N° IV Madrid
- Vallejo, J. D. (1913). Memorial de la vida de Fray Francisco Jiménez de Cisneros. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Valencia, P. de (5 de agosto de 1609). “Discurso dirigido al arzobispo de Toledo, sobre que no se pongan cruces en los lugares inmundos.” Ms. 11160, fols. 1r-4r .Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid.
- Vels, A. (2010). Escritura y personalidad. Barcelona: Herder.
- Vincent, B. (2006). El río morisco. Valencia: Universidad de Valencia.
- VV. AA. (1999). El arte mudéjar en Sevilla, cuaderno del profesor. Gabinete pedagógico de Bellas Artes, Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia y Consejería de Cultura y Fundación El Monte.
- VV. AA. (1968). La escritura y la psicología de los pueblos. Madrid: Siglo XXI.



© 2021 por el autor. Licencia a ANDULI, Editorial Universidad de Sevilla. Este artículo es un artículo publicado en acceso abierto bajo los términos y condiciones de la licencia Creative Commons Attribution (CC BY) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>).

