

01091



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ARTE ISLAMICO: ESPECIFICIDAD, LENGUAJE
Y TEMAS ICONOGRAFICOS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADODE

DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

MAESTRO LEON FRANCISCO RODRIGUEZ ZAHAR

COMITE TUTORIAL

DIRECTOR Y TUTOR DE LA INVESTIGACION
DR. RAFAEL LOPEZ GUZMAN
CATEDRATICO DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

ASESORES

DR. BENJAMIN PRECIADO SOLIS
MAESTRA ELENA ESTRADA DE GERLERO

MÉXICO, D.F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ARTE ISLAMICO: ESPECIFICIDAD, LENGUAJE Y TEMAS ICONOGRAFICOS A TRAVES DE SU ARQUITECTURA

Propósitos de la investigación.

Nota sobre la transliteración

Introducción

1. Planteamiento y metodología.
2. Contenido y desarrollo de la investigación.
3. Problemas de interpretación del arte islámico.
 - 3.1. La escuela "occidental".
 - 3.2. La escuela "islamófila".
4. En busca de definiciones.
5. Definiciones de trabajo y alcance de este estudio.
6. Revisión crítica de las principales denominaciones dadas al arte del Islam.

Notas bibliográficas

Ilustraciones

PRIMERA PARTE: Especificidades

Capítulo I. Dios y el Arte

1. Concepciones griego-romanas, judías, cristianas e islámicas del arte figurativo.
2. El origen del aniconismo semítico.
3. Elementos de una doctrina sobre la representación: iconoclasia, idoloclasia y aniconismo en el Islam.
4. Pintura y escultura.
5. Percepción y concepción de la belleza en el arte islámico.
 - 5.1 Un Dios geométrico.
 - 5.2. Las cualidades de la Belleza divina: proporción, luz y figura.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

5.3 La proporción.

5.4. La luz y el color

5.5. La figura

6. Desmistificar el arte islámico: místicos y artesanos.

Notas bibliográficas.

Ilustraciones

SEGUNDA PARTE: El lenguaje del arte islámico: arabesco, caligrafía, arquitectura.

Capítulo 2. Arabesco y caligrafía: ¿iconos sustitutos?

1. El arabesco

1.1. ¿Qué es el arabesco?

1.2. Arabesco y decoración: función, forma, intención y diseño.

2. El lugar de la caligrafía en el arte islámico.

Notas bibliográficas

Ilustraciones

Capítulo 3. El concepto de arquitectura en el Islam y la imagen en la arquitectura.

1. La imagen en la arquitectura

2. Intención: lo sagrado y lo profano

3. El tabú asociado al arte de la arquitectura.

3.1. Formas arquetípicas para la arquitectura islámica: ¿el Templo de Salomón y la Caaba?

3.2 La paradoja de la arquitectura monumental.

4. Función: proyección del poder dinástico.

5. Iconografía arquitectónica e iconografía en la arquitectura.

6. Apéndice: Artesanos-arquitectos

6.1. El concepto de arquitecto en la civilización islámica.

6.2 La geometría constructiva

Notas bibliográficas

Ilustraciones

TERCERA PARTE: Probables temas iconográficos, paraíso, la victoria del Islam, los cielos coránicos.

Capítulo 4. ¿Monoiconismo islámico? La imagen del Paraíso en los jardines.

1. La tradición judía.

2. La tradición cristiana.

3. La tradición árabe

4. La tradición persa.

5. Los jardines-paraíso islámicos: hacia una tipología.

Notas bibliográficas

Ilustraciones

Capítulo 5. Imagen de la victoria del Islam: mezquitas de Jerusalén, Damasco, Córdoba, Constantinopla y Delhi.

1. La imagen de la victoria del Islam.

2. El concepto de mezquita.

3. El Domo de la Roca: apropiación del espacio sagrado judío.

3.1. La apropiación de formas cristianas.

3.2. Justificación frente a la teología.

3.3. Adopción y adaptación estéticas.

3.4. La victoria

4. La Mezquita de Damasco: apropiación del arte bizantino.

4.1. Justificación.

4.2. Apropiación de formas arquitectónicas.

5. Iglesia de San Vicente, Mezquita de Córdoba: monumento a la victoria de los omeyas.

6. Santa Sofía: segunda apropiación del arte bizantino.

6.1. La estética del conquistador.

6.2. La bizantinización del arte otomano.

7. La Gran Mezquita de Delhi: monumento a la victoria y fracaso estético.

7.1 Antecedentes en el subcontinente

7.2 La Mezquita de Delhi: Quwat al-Islam

7.3 El minarete Qutb Minar

Notas bibliográficas

Ilustraciones.

Capítulo 6. ¿Imagen de los cielos coránicos? Las cúpulas de muqarnas.

1. La cúpula.

2. Muqarnas o mocárabes, orígenes. Su función.

3. El diseño de las muqarnas. Su forma

4. El simbolismo de la cúpula en el arte islámico

5. Algunas interpretaciones de las cúpulas de muqarnas.

6. Probable intención iconográfica.

7. Estrellas, esferas y muqarnas.

Notas bibliográficas.

Ilustraciones.

CONCLUSIONES y Comentario Final

Índice Onomástico y Gosario

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

PROPÓSITOS DE LA INVESTIGACION

“Los historiadores del arte parten generalmente... de que las preguntas concernientes a la comprensión de las artes plásticas son necesariamente aquéllas que se plantea la gran tradición del arte occidental. Los debates internos en este contexto permiten constatar la dominación de modelos elaborados en torno al arte griego, romano clásico o del renacimiento italiano... así lo mejor que pueden hacer otras tradiciones es dar ejemplos suplementarios de características o de enfoques ya conocidos.”

Oleg Grabar, *L'Ornement*, 1988

Esta aseveración debida al “patriarca” contemporáneo de los estudios de arte islámico, Oleg Grabar, es a la vez una constatación y un desafío. Lisa Golombek, destacada historiadora, alude también a esta especie de autocensura: “en años recientes, pocos académicos (occidentales) han intentado publicar sus ideas sobre la naturaleza del arte islámico, ha habido una moratoria tácitamente acordada sobre tales cuestiones.” (Golombek, *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, 1988)

En efecto, existen pocos esfuerzos de interpretación sistemática de lo que es el arte islámico a partir de su propio contexto. En general se puede afirmar que la pregunta hacia la que se ha enfocado esta rama de la historia del arte ha sido el cómo identificarlo por sus formas y no el por qué de las mismas. Este es el enfoque que caracteriza a la que llamaré "escuela Occidental".

El mismo Grabar se empeñó en señalar los límites si no el agotamiento de tal enfoque descriptivo y, en años recientes, se abocó a escribir algunos ensayos con reflexiones estimulantes que, sin embargo, plantean mas preguntas que respuestas. Existe otra corriente, que llamaré "escuela islamófila" la cual, desde una perspectiva puramente religiosa, pietista musulmana, busca interpretaciones que demuestren la compatibilidad de la fe y el arte islámico lo cual la acaba llevando al dogmatismo.

En este marco de ideas ubico la doble motivación de esta investigación. Por un lado contribuir a replantear las preguntas relevantes sobre la naturaleza del arte islámico en busca de respuestas o aproximaciones novedosas que nos permitan avanzar hacia una interpretación y comprensión sistemáticas. La pregunta fundamental que se



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

plantea es *¿hasta qué punto el arte islámico puede considerarse musulmán?* Es decir, hay arte islámico o meramente arte en el Islam. En ese sentido, esta investigación busca contribuir a la introducción del estudio sistemático del arte islámico en México. De ahí que, en primera instancia, el objeto mismo de estudio sea el arte islámico en sí, su naturaleza y significados. Siendo un tema que formalmente no se ha tratado en nuestro país, considero que, al no existir un ambiente prejuiciado o comprometido con tendencias establecidas de uno u otro tipo, en México se puede incursionar en esta área con mayor libertad, a partir de una perspectiva revisionista, al margen de estereotipos a la vez que con la mayor solidez académica posible.

Desde luego, no se pretende abarcar en estas páginas la historia descriptiva del arte islámico. Para tal caso existen ya infinidad de manuales ricamente ilustrados y en diferentes idiomas, algunos traducidos al castellano. Por el contrario, se ha acotado claramente el alcance de esta investigación para hacerla manejable y congruente con sus propósitos. Los parámetros estéticos, temporales y geográficos que propongo son discutidos y definidos en la Introducción. El objeto de estudio específico se limita a ciertos aspectos clave (doctrinarios, formales e iconográficos) de la arquitectura monumental islámica en el período llamado clásico-medieval o para algunos, pre-moderno.

La investigación no pretende hacer encajar el arte islámico en un marco conceptual prestado o preconcebido. Por el contrario, se parte de la necesidad de constatar la existencia de un arte islámico por derecho propio, de revisar y criticar criterios y conceptos establecidos, algunos anquilosados o con escaso fundamento para llegar así a una propuesta sistemática que resulte sustentable.

Recurrir al contexto histórico propio del mundo islámico medieval así como a sus fuentes literarias y especialmente teológicas resulta indispensable a fin de poder rescatar, en la medida de lo posible, el marco cultural que dio origen a lo que hoy llamamos arte islámico. Ello nos permitirá fundamentar las propuestas para su interpretación.

De aquí surgen las preguntas básicas que se retoman a lo largo de la investigación:

¿Dónde radica la especificidad musulmana del arte islámico? ¿ Por qué llamarlo arte islámico y no musulmán? ¿Responde a una doctrina? ¿Hasta qué punto lo determina la teología? ¿Cuáles son sus parámetros estéticos? ¿cuál es el lenguaje de este arte? ¿Cuál es su concepto de arquitectura? y, finalmente, ¿cuál es su inspiración escrituraria (coránica)? ¿Cuáles son los temas iconográficos y dónde y cómo se manifiestan?.

Con base en estas preguntas surge la división tripartita de esta tesis. La **Primera Parte**, “**Especificidades**” tratará de ubicar, a partir de la revisión de fuentes primarias, Corán, textos teológicos y otros los elementos más concretos de una doctrina musulmana para las artes. Si bien nunca se formuló como tal, influyó y determinó al menos una parte de los parámetros del arte islámico.

La **Segunda Parte** se abocará a revisar la cuestión del “**lenguaje**” del arte islámico, específicamente los vehículos más definitorios de su expresión plástica: arabesco, caligrafía, decoración y arquitectura y su interrelación.

La **Tercera Parte**, dedicada a los probables **temas iconográficos** se atiene a la definición estricta de icono como “imagen sagrada” y como tal sólo puede remitirse, en nuestro caso, al texto coránico “revelado” y “sagrado”. Se trata pues de ubicar esas imágenes coránicas que, ostensiblemente, dieron lugar a temas iconográficos y cómo éstos se manifiestan principalmente en la arquitectura y no en otras expresiones plásticas.

Nota sobre la transliteración.

Ha sido inevitable el uso de numerosos términos árabes, algunos persas y turcos. Sin embargo, el significado de estos es explicado dentro del texto mismo. En cuanto a su transliteración he adoptado el criterio práctico del Prof. Oleg Grabar que evita el sistema de puntos diacríticos y otras convenciones académicas que él llama “pedantes” y que resultarían sumamente confusos para la lectura de un público no especializado, ello sin mencionar que hay diferentes sistemas de transliteración al inglés, francés, alemán o español. La transliteración sin embargo no es arbitraria, he tratado de unificarla en torno a la del inglés que me parece, en general, más cercana a la pronunciación del original o en todo caso la más difundida. Algunos términos comunes, plenamente castellanizados, toponímicos, nombres propios y dinásticos, se han conservado como Mahoma, Meca, mocárabe, Alá, Corán, Caaba, hadiz, Ibn Jaldún, Ibn Gabirol, Avicena, minarete, mezquita, califa, Jerusalén, Damasco, abasidas, omeyas, tulunidas, etc.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION

ARTE ISLAMICO: ESPECIFICIDAD, LENGUAJE Y TEMAS ICONOGRAFICOS A TRAVES DE SU ARQUITECTURA

INTRODUCCION

1. Planteamiento y Metodología: Preguntas fundamentales

¿Por qué el arte islámico es musulmán? Es decir, ¿hay arte islámico o hay arte en el Islam? Por sorprendente que parezca, esta pregunta continúa latente entre algunos historiadores del arte. Se ha asumido que existe un lenguaje artístico "islámico" común, que posee un canon estético "implícito", transmitido de uno a otro extremo del mundo islámico a través de la tradición artesanal, no escrita. De aquí derivan definiciones circulares y superfluas que incluyen uno o todos estos elementos: "el arte islámico es el producido en tierras musulmanas por artistas musulmanes, para patrones musulmanes, para un gusto musulmán".

En su artículo "inaugural" (1983) de la reconocida revista *Muqarnas*, Oleg Grabar plantea: "Usar el Islam como explicación (a priori) de un supuesto arte islámico conlleva la pregunta: ¿hay significados islámicos inherentes a las formas o están solo en la mente de quienes los construyeron?" Al comentar sobre los varios libros "ricamente ilustrados" que se publican cíclicamente como "historias del arte islámico", Grabar señala que, más allá de la información factual y descriptiva estos libros son "prematuros en el entendido de que carecen de definiciones e incluso de un marco conceptual consensual" sobre lo que es arte islámico.¹ El mismo Grabar se sorprende ante la escasez de obras de autores musulmanes contemporáneos que se interesen por aportar interpretaciones.

Una década después, Grabar se sintió compelido a publicar una serie de reflexiones bajo el sugerente título *Penser l'art islamique* donde él mismo señala que no trata sino de

¹ Grabar, Oleg, "Reflections on the Study of Islamic Art," *Muqarnas*, 1, 1983, pp. 8-9



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

estimular a otros investigadores a explorar las cuestiones pendientes y acuciantes en torno a la interpretación del arte islámico. Una de ellas es la falta aparente de una "doctrina" para las artes plásticas que inevitablemente se vincula con la supuesta ausencia de una iconografía. Grabar evade una respuesta directa: "la originalidad del arte islámico fue siempre su apertura a todos los gustos y su capacidad de satisfacer la demanda estética de poblaciones diversas."² Pero dónde radica su especificidad "musulmana".

A mi modo de ver, los historiadores de arte enfrentan respecto al arte del Islam cuatro paradojas.

La **primera paradoja** es que existe un consenso en torno a la *percepción* de un arte *islámico* pero no hay consenso en el hecho de que fuera concebido y ejecutado como tal de donde surgen preguntas fundamentales rara vez planteadas: 1) ¿El arte islámico "representa" a una civilización o se trata meramente de estilos regionales vagamente vinculados? 2) ¿Existe un sentido de la belleza propiamente islámico? 3) ¿Cuál es la actitud de la religión musulmana frente al arte? Mi hipótesis sobre este punto es que existe un arte islámico que representa y emana de una civilización musulmana y que tiene una especificidad lo cual será objeto de discusión en el primer capítulo de la investigación.

La **segunda paradoja** es que el arte islámico no encuentra una *sanción escrituraria* evidente que lo justifique. Mi hipótesis es que, a pesar de ello, logrará un cierto grado de inspiración directa de las Escrituras coránicas. El resultado será "mixto" un arte profano que logra envolverse en un aura de sacralidad. Esta será una de las líneas constantes de mi investigación, es decir poner en evidencia las contradicciones entre las disposiciones coránicas, las opiniones teológicas y la creación artística que busca su justificación e inspiración en las fuentes escriturarias.

La **tercera paradoja**, vinculada a la anterior, es la ausencia de una *iconografía* evidente, de "imágenes sagradas oficiales" susceptibles de ser *licitamente representadas*. El concepto

² Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, Paris, Albin Michel, 1996. p. 195.

de icono se utilizará en su sentido original de imagen sagrada. La solución de compromiso de calificar al arte islámico de *anicónico*, no de iconoclasta también será revisada. Oleg Grabar resume: "Según la opinión general, el famoso aniconismo musulmán es la reticencia a la representación de imágenes por oposición a la iconoclasia, rechazo violento de imágenes, que rara vez fue la norma en el Islam..." (Ver definiciones nota infra).³ Respecto a este punto, mi hipótesis es que el arte islámico lejos de ser "abstracto" o anicónico logrará desarrollar una iconografía propia y original, representar imágenes, con sentido sagrado, con significado musulmán.

La *cuarta paradoja* es que la *conceptualización* misma de "arte islámico" como objeto de estudio y reflexión académica no es originariamente musulmana sino europea o más ampliamente "occidental". Respecto a este punto mi hipótesis es que se han producido polarizaciones en la interpretación que han impedido establecer definiciones, significados y especificidades del arte islámico. Este punto será el objeto principal de discusión de esta introducción.

³ Grabar, Oleg, "Art et culture dans le monde islamique" en Hattestein, Markus y Delius, Peter, *Arts et civilisations de l'Islam*, Colonia, Konemann, p.39. Respecto a la definición de iconografía, Panofsky dice: "es la rama de la historia del arte que se encarga del significado de la obra de arte..." *Studies in Iconology*, 1939. John Canaday en sus seminarios sobre historia del arte del Museo Metropolitano de N. York, dice: iconología es la interpretación de la iconografía, en especial de sus aspectos simbólicos. Respecto al "símbolo" dice que es "la representación de algo mediante algo diferente, en general de un concepto mediante un objeto físico". Ver su obra *What is Art?* (Compilación de seminarios), Museo Metropolitano de N. York, 1980. Por su parte, el Dr. Terán Bonilla se refiere al uso más convencional de estos términos "iconografía es la descripción y clasificación de las imágenes" e "iconología es la disciplina...que trata del descubrimiento e interpretación de los valores simbólicos de las imágenes." Ver Terán Bonilla, José A. "El templo cristiano : su simbolismo durante el período colonial" en Jose A. Terán Bonilla (coord.) *Mensaje de las imágenes, homenaje al doctor Santiago Sebastián*, INAH, 1998. En términos más prácticos se puede entender iconografía como colección/clasificación de imágenes en torno a un tema e iconología como interpretación del significado de esas imágenes.

Respecto a la definición de "arte" a partir de su sentido original latín y griego de "techne" ésta ha evolucionado en medio de la controversia entre los contextos "locales y universales." André Malreaux se refería a ello al afirmar que hoy en día identificamos una variedad de productos de culturas e historias remotas respecto a la nuestra como obras de arte. Monroe Beardsley dice, la obra de arte "es algo producido con la intención y capacidad de satisfacer el interés estético." De mayor relevancia para esta investigación es la aseveración de Frank Burch de que la religión puede revestirse como arte y el arte tomar la forma religiosa. Ver Burch, Frank, *Religious Aesthetics*, Princeton, Princeton University, 1989. pp. 79,80, 86, 111

2. Contenido y desarrollo de la investigación.

El propósito de la investigación es responder a estas paradojas. Para ello habrá que hacer una revisión sustantiva del concepto y definición del arte islámico, especialmente de su arquitectura, establecer sus parámetros teológico-doctrinales y estéticos y ubicar posibles temas iconográficos. A través de esta revisión, se podrá determinar la supuesta islamicidad del llamado arte islámico y por tanto su especificidad frente a la abundancia de formas apropiadas, adoptadas y adaptadas de otras tradiciones artísticas.

La investigación plantea tres partes a desarrollar: En la *primera* "Especificidades" se revisarán y compararán antecedentes culturales/religiosos fundamentales para definir lo "islámico" en el arte. En el apartado "Dios y el Arte" se busca determinar el alcance de la influencia teológica del Islam en la conformación de elementos doctrinales para las artes. Dentro de este apartado se analiza la cuestión del aniconismo y la iconografía.

La *segunda* parte, "Lenguaje" aborda los vehículos de expresión del arte islámico. Se dedica un capítulo al arabesco y la caligrafía como fonemas de la decoración y su interacción con la arquitectura. Se dedica otro capítulo a la arquitectura, su concepción por parte de la teología, su legitimación por el poder dinástico para dar paso a su papel como vehículo de probables temas iconográficos.

En la *tercera* parte, "Iconografía" se tratan de identificar probables temas iconográficos islámicos a través de la arquitectura. En este punto habría que enfatizar la distinción del objeto arquitectónico como imagen frente al uso de imágenes dentro del espacio arquitectónico. Santiago Sebastián recuerda que "cobra cada día mas fuerza la idea de que la creaciones artísticas, especialmente las arquitectónicas son portadoras (en sí) de un

mensaje...”⁴ Bajo esta óptica, se trata de establecer una correlación entre ciertas formas de la arquitectura islámica y sus probables significados. Los tres probables temas iconográficos que identifiqué y que serán objeto de capítulos individuales son:

- **La imagen del jardín del Paraíso, ¿monoiconismo islámico?**
- **La imagen de la victoria del Islam, los casos de 5 mezquitas.**
- **La imagen de los cielos: las cúpulas de muqarnas, ¿solución estética a un problema práctico o intención iconográfica?**

La selección de "jardines", "mezquitas" y "muqarnas" no es arbitraria. En primer término son estructuras bien identificadas y asociadas con lo que concebimos como arquitectura islámica. De ahí que surja la cuestión, más allá de su tipología, de si acaso *representan* algo y de si todas las estructuras en esa tipología comparten el mismo significado.

En cuanto al *método* de investigación, en busca de las especificidades del arte islámico habrá que acudir a la comparación y aposición de textos originales y obras plásticas frente a las de otras civilizaciones, especialmente la judía y cristiana. En cuanto a autores consultados, pertenecen a lo que he descrito en dos grandes rubros como la “escuela occidental” y la “escuela islamófila.” En cualquier caso, se tratará de mantener una posición crítica hacia ellos. Respecto a los temas iconográficos habré de ilustrarlos con imágenes arquitectónicas o sus elementos específicos para tratar de situarlos en su contexto histórico. Muchas de estas obras las he visitado personalmente y de cualquier manera se encuentran ya ampliamente documentadas y descritas en historias, catálogos y monografías.

Por el momento, sirva el espacio de esta introducción para plantear una serie de reflexiones preliminares y definiciones de trabajo en torno al objeto de estudio.

⁴ Sebastián, Santiago, *Iconografía medieval*, P. 148 Citado por Terán Bonilla, José A., *op. cit.*

3. Problemas de interpretación del arte islámico

La civilización islámica ha sido interpretada esencialmente como una intermediaria. Intermediaria entre los conocimientos de las civilizaciones de China e India y Occidente; entre los productos comerciales de Africa y Asia y Occidente. Incluso el término "Oriente Medio" asociado con el núcleo de esa civilización alude a esas "tierras de en medio", que separan Asia de Europa. Por extensión, en el campo del arte, la aproximación hacia la producción de la civilización islámica no deja de estar marcada por este sesgo; así el arte islámico es en general percibido como una síntesis de formas heredadas de otras tradiciones artísticas anteriores. ¿Pero dónde radica su especificidad, cómo expresa los valores de la civilización que se supone representa?

Al respecto, Dominique Clevenot nos recuerda que la historia del arte tiende a establecer hechos: "describe producciones artísticas, las clasifica, identifica estilos, escuelas. Mas aun puede establecer condiciones de elaboración, aspectos técnicos, económicos, políticos, sociológicos que determinan en cierta época la especificidad plástica o la significación puntual de una obra." En fin, la historia del arte, dice ella, "busca ofrecer una visión y una explicación de la evolución de formas artísticas a través del tiempo y del espacio, establece una cronología, reconoce períodos o tendencias locales: la historia del arte tiene por vocación responder a la pregunta de cómo y no por qué."⁵

A decir verdad, el arte islámico como objeto de estudio académico nació a finales del siglo XIX y se le dio el trato de un "estilo", un conjunto de expresiones y formas plásticas peculiares con "sub-estilos" "regionales" aunque se daba por sentado su carácter "musulmán". Tratado como estilo, se le aplicaron los enfoques característicos: enfoque de la tipología, énfasis en las herencias artísticas de otras civilizaciones; identificación de

⁵ Clevenot, Dominique, *Une esthetique du voile*, Paris: Harmattan, 1994. p.217

escuelas regionales; enfoque funcional, es decir el uso de los edificios u objetos; el enfoque simbólico/ideológico tan importante para el arte cristiano pero con serios problemas por la falta de una iconografía precisa e identificable en el Islam y el enfoque sociológico con énfasis en el patronazgo dinástico.⁶

3.1 La escuela "occidental"

Con estos antecedentes generales en mente, la primera "escuela occidental" dedicada al estudio del arte islámico sería la "germana" representada, por Von Bode, Riegl, Sarre, Kuhnel, Strzygowski (si bien dedicado al arte bizantino incursionó en el islámico) Herzfeld, Diez, entre otros, quienes comenzaron el "levantamiento" y la clasificación de monumentos "islámicos" a partir de sus zonas de origen en Siria-Palestina y Mesopotamia.⁷ Pero fue el británico Archibald Creswell quien en los años treinta epitomizó esta tendencia formalista, materialista y taxonómica caracterizada por su hipótesis de que el arte "islámico" temprano podía identificarse a partir de la aparición del arco apuntado (2 y 4 centros) en la Siria omeya. El "método" era afín al utilizado por los medievalistas europeos del siglo XIX. Conclusión característica de la minuciosidad taxonómica de Creswell es su famosa "fórmula" que dice: "el Domo de la Roca es 22% romano, 22% bizantino, 55% sirio y un 1% incógnito," ¿árabe?⁸

Al mismo tiempo que surgían estos planteamientos, se hacía apremiante determinar el límite espacial y temporal de lo que se englobaría bajo el rubro de arte islámico. Sin existir un acuerdo explícito, se dio por hecho que el arte islámico incluiría todo lo producido en las áreas abarcadas por los imperios omeya y abasida y sus estados sucesores es decir dentro de sus límites quedarían: Andalucía, la mitad norte de India, Anatolia, Oriente Medio, Asia Central y el norte de Africa. Tal definición de límites nunca fue propiamente explicada pero parece obedecer a un criterio afín al que define el arte romano, dentro de los límites de lo

⁶ Preguntas similares nos dice Cyril Mango las enfrentó el estudio del arte bizantino. Ver su artículo, "Approaches to Byzantine Architecture," *Muqarnas* 8, 1991.

⁷Ver Hillenbrand, Robert, "Creswell and Contemporary Central European Scholarship," *Muqarnas* 8, 1991.

⁸Ver Warren, John, "Creswell's Use of the Theory of Dating by the Acuteness of the Pointed Arches in Early Muslim Architecture", *Muqarnas*, VIII, 1991.

que fue dicho imperio; arte bizantino, también dentro de sus límites políticos-históricos y arte chino o japonés en el mismo entendido.

Pocos historiadores de arte se preocuparon por la rigidez formalista que dejaba enormes huecos conceptuales en cuanto al "significado", sentido estético e islámico de los objetos y monumentos, lo que Cyril Mango llama "las grandes preguntas" en el arte.⁹

Uno de los críticos más puntuales de Creswell, Meyer Schapiro advertía ya en los años treinta: "Creswell imaginaba que un edificio es simplemente la suma de elementos...paredes, pilares, bóvedas y decoración, y que ha sido adecuadamente descrito una vez que se da cuenta de sus medidas. Pero el edificio como objeto estético está definido por sus cualidades de masa, siluetas, espacios, superficies y ritmos y ninguna descripción es adecuada si falla al indicar la relación de las partes con las cualidades del todo"¹⁰

Pero la gran pregunta de la interpretación continuaba latente e inexplorada. Louis Massignon, si bien sobre una base que ha probado ser tan sugerente como especulativa, quiso postular una hipótesis "universal", algo así como una teoría del "campo unificado de la física", para tratar de demostrar que existía una única fuente de inspiración "doctrinaria" teológico-filosófica, estrictamente musulmana, que podía explicar la forma y el significado de cualquier obra de arte islámico. "El arte musulmán" -postulaba- "deriva de una teoría del universo que dice que en el mundo no hay formas en sí sino que solo Dios es permanente". A partir de entonces recurrir a dicha explicación reduccionista se volvió muletilla casi obligada en cualquier manual de arte islámico.¹¹

⁹ El academicismo y los excesos de Creswell frecuentemente criticados tienen varias explicaciones pero una que me parece legítima e importante de destacar es que él mismo se había empeñado en una "cruzada" intelectual para mostrar la competencia de los medios anglo-sajones en el estudio del arte islámico hasta entonces virtual monopolio de la escuela "germana."

¹⁰ Meyer, Schapiro, "Reseña de Early Muslim Architecture of Creswell, *Art Bulletin* 17, 1935.

¹¹ Massignon, Louis, "Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam", *Revista de Occidente*, No. 38, 1932. p.262. La concepción asharí de la unicidad divina que se multiplica se reflejaría, según Louis Massignon, en la concepción matemática y de diseño artístico islámicos. Para los asharíes, dice Massignon: "Solo Dios es permanente, no hay más que instantes, y éstos carecen incluso de orden de sucesión...No hay formas ni figuras en sí...No hay más que colección de números de átomos que... Dios reúne por un instante en grupos de 5, 6 o 7, no hay figuras permanentes sino yuxtaposición momentánea de átomos. La línea no es más que un punto

Este postulado de Massignon, si bien valioso en su intención, no es sostenible en su propósito y tal vez sin proponérselo, ha hecho un enorme daño al desalentar a los historiadores de arte a adentrarse en el estudio de la historia y la religión musulmanas. Sin embargo, Massignon no parece haber tenido la intención de ir más allá de una "provocación intelectual" en su famoso artículo de una veintena de páginas; aunque su efecto fue casi el de convertirse en dogma acomodaticio para llenar el vacío de interpretación existente. Peor aún, su propuesta, mal encaminada, abrió el camino para toda una escuela de pensamiento que, a posteriori, se ha abocado a defender de manera dogmática la "absoluta" originalidad musulmana del arte islámico.

Esta escuela que llamo "islamófila" se inicia en tierras musulmanas, en los años cincuenta. A pesar de ser una corriente de escaso rigor logró penetrar medios académicos occidentales y en los años setenta y ochenta alcanzó su mayor auge con dos destacados "difusores": Titus Burckhardt y Hussein Nasser. En una obra de los años setenta, muy sugerente, traducida y reeditada en varios idiomas, pero cuyo sustento académico es ténue, *Art of Islam, Language and Meaning*, Burckhardt parte de la tesis de que el arte islámico no puede ser visto sino como una "Segunda Revelación" en total consonancia con la Revelación coránica de la cual acaba siendo, dice él, un vehículo de expresión y de atracción. Para Grabar, el argumento de Burckhardt acaba siendo "dogmático."¹²

Al cabo de los años, la contraposición entre las "escuelas" occidental e islamófila ha terminado en una confrontación, no siempre silenciosa, y en una dogmatización. Los

transeúnte. Así -deduce Massignon sin fundamento alguno- los musulmanes (?) sólo comprenden la constante fluencia de las formas abiertas y el número sucesivamente descomponible de ahí su concepción decorativa que se basa en la repetición insistente de motivos abiertos; cada número es un múltiplo de unidades, descomponible... ellos inventaron los guarismos. (En cambio) para los griegos -que han sido ante todo geómetras, admiradores de los poliedros y las esferas- la ogdoada era una composición bella en sí misma y no una agregación de ocho unidades. La geometría euclidiana no concibe nada que no sea plásticamente definido de ahí deriva su estatuaria, su arquitectura y su matemática. Ahí donde el heleno se extasía en la forma el musulmán considera que no hay más que colección de números o átomos".

¹² Grabar, O., "Reflexions on...", *op. cit.* p. 10.

primeros aferrados a un método científico, arqueológico y descriptivo los segundos aferrados a su visión religiosa y mística-especulativa.

Buscar la relación causa-efecto entre ideas/conceptos y expresiones plásticas ha sido un problema constante en la historia del arte. Evitar la contaminación ideológica en la interpretación o caer en la aséptica pero estéril descripción formal son quizás problemas igualmente graves de resolver. Al aspirar a una comprensión del arte islámico hay que tratar de interpretarlo y por lo tanto todas estas cuestiones se nos plantean. La gran apertura del Islam, en sus siglos formativos, a las ideas y a las formas de otras culturas complica cualquier planteamiento. Determinar entonces la "especificidad" islámica en el arte es una tarea a la vez apasionante pero comprometida con una difícil posición de equilibrio y objetividad. Con inusual honestidad el historiador turco Gulzar Haider reconoce: "hoy en día enfrentamos (incluso) la cuestión de si existen culturas musulmanas y si pueden considerarse expresiones de una civilización islámica...en la arquitectura enfrentamos la cuestión perenne de su islamicidad...el mundo musulmán no ha sido capaz de producir sino apologistas que se convencen a sí mismos de que el Corán y la ciencia son milagrosamente compatibles..."¹³

Inevitablemente habría que comenzar por buscar una constatación "mínima" del arte islámico. Curiosamente, los propios musulmanes "medievales", autores de este arte, no parecen haber tenido conciencia o interés por teorizar en torno a esta cuestión fuera de la única expresión artística sacra reconocida, la caligrafía coránica. Respecto a las otras expresiones plásticas, el Corán no aporta sino indicios negativos como se analizará más adelante. La ejecución de obras menores o monumentales parece, en principio, intelectual y estéticamente huérfana, su existencia sencillamente parece constatar la continuación de

¹³ Grabar señala las cuestiones epistemológicas que derivan de lo apropiado o no de utilizar el concepto de arte en el contexto del pensamiento islámico tradicional. Y se pregunta, ¿estaremos introduciendo un concepto occidental inapropiado? Ver Grabar, Oleg, "Architecture as Art" en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986. En el mismo seminario Gulzar Haider, "Education towards an Architecture of Islam".

tradiciones artísticas preislámicas adaptadas al gusto y necesidades de los mecenas musulmanes con la observación de unas cuantas limitaciones religiosas.

Ibn Jaldún (s. XIV) es un autor representativo de la atmósfera en la que se desenvuelve el arte islámico medieval. En su muy socorrida enciclopedia, *Al-Muqadimah* dedica algunos comentarios a la arquitectura y el arte de las tierras del Islam. Sin embargo, se limita a discutirlo en términos de su calidad técnica y perfección para concluir que, en cuanto a calidad, es “inferior” al de otras civilizaciones.¹⁴ Desde su perspectiva “sociológica” y pesimista, el refinamiento sedentario, expresado sobre todo en “las artes” no solo corrompe el espíritu nómada musulmán sino que es un síntoma de la “fase de decadencia de los pueblos musulmanes.”

La poesía vinculada a las artes plásticas tampoco nos arroja luz ya que no refleja conciencia o interés en definir una estética del “arte islámico”. Los poetas cortesanos se limitan a ensalzar la belleza de un edificio o un objeto, frecuentemente en términos femeninos o astrales, pero lo hacen siempre en función del mecenas al que tratan de halagar y sólo excepcionalmente dejan traslucir sus verdaderos sentimientos. En un estudio espléndido como el de María de Jesús Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe*, donde se reúnen poesías de diferentes épocas y lugares, fundamentalmente de Al-Andalus, que describen monumentos islámicos es claro que los poetas se constriñen a ciertos clichés de su oficio, imágenes y fórmulas literarias preestablecidas que llegan al desgaste.¹⁵

Pero, en general si algo se puede constatar en las poesías cortesanas y en el tono grandilocuente de las inscripciones epigráficas en obras monumentales, es la mera concepción de las artes plásticas como expresión o extensión del poder del mecenas: vanidad, ostentación o piedad de dudosa sinceridad.

¹⁴ Las citas proceden de la *Muqadimah* (Los prolegómenos) de Ibn Jaldún, *Al-Muqadimah*. (Traducción de Juan Feres) México, FCE, 1977.

¹⁵ Ver Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981. Scott, Julie, "Palace Description in Medieval Persian Poetry" en Grabar Oleg y C. Robinson (eds.) *Islamic Art and Literature*, Princeton, Markus Wiener, 2001.

Los esfuerzos de interpretación del arte islámico se topan pues con una ingente ausencia no solo de imágenes sagradas evidentes sino de un corpus mínimo de textos que revelen su significado mucho menos un "canon" estético. Fuera de las vagas alusiones coránicas aplicables al arte, existen algunos textos excepcionales -si bien muy dispersos en el tiempo y la geografía musulmanas- que ofrecen y esporádicos indicios pero de ninguna manera constituyen elaboraciones comparables con las que nos proporcionan los textos hindúes, budistas o cristianos donde el arte emana de una necesidad de representar y mantener contacto con una sacralidad religiosa definida.

En suma, no existieron o no se han encontrado en el mundo islámico, medieval o posterior, textos o al menos comentarios equivalentes a los de Dionisio Areopagita, Honorio de Autum, Guilielmus Durandi, el abate Suger o San Bernardo que constatan la intencionalidad de la simbología geométrica del arte cristiano, donde por las reglas de la analogía, la teología se vuelve arquitectura o la arquitectura se vuelve teología. Esta tendencia a teorizar sobre el sentido estético de las obras se acentúa en Europa, mas no en el mundo islámico, a partir del Renacimiento con las obras de "arquitectos" como Alberti, Palladio, Filarete, o Serlio. Señala el historiador turco Dogan Kuban: "las actitudes medievales occidentales sobre la relación entre la arquitectura gótica y la filosofía escolástica ... y el deseo conceptual de basar la práctica arquitectónica en la teoría, tan bien ilustrada en los escritos de artistas renacentistas no tiene paralelo en la cultura otomana...la arquitectura de las mezquitas en la que se muestra la más atrevida composición espacial, no muestra ninguna iconología en particular equiparable a la de las iglesias cristianas o templos indios...la mezquita no es un escenario para la representación simbólica como lo eran las iglesias...el antropomorfismo de Miguel Angel es doctrinalmente opuesto a los preceptos del Islam."¹⁶

¹⁶Ver Kuban, Dogan, "The Style of Sinan's Domed Structures," *Muqarnas* 4, 1987. Respecto a los arquitectos renacentistas se pueden consultar Leopold D. Ettlinger "The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century" y Catherine Wilkinson "The New Professionalism in the Renaissance" en *The Architect* (Spiro Kostoff, ed.) N.York, 1986 y J. Guillaume, *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, 1988. Sobre los tratados o manuales del gótico se pueden mencionar las obras de R.W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books* (Haarlem, 1963) Lon R.

En este contexto, Oleg Grabar concluye: que la arquitectura islámica y su decoración muestran una débil conexión entre significado o símbolo y forma; tiene una "baja carga simbólica" lo que ha llevado a un "sistema visual ambiguo" y se pregunta "¿existe una doctrina del Islam para las artes?"¹⁷ De ahí que la mayoría de los historiadores occidentales del arte del Islam se hayan simplificado su tarea al considerarlo "mudo", "abstracto" o meramente "preciosista" contentándose con la mera clasificación y descripción formal. El esfuerzo de interpretación no va por lo general más allá de la trillada y por demás desacreditada tesis del *horror vacui* "producto de la vida en el desierto" de la que trató Richard Ettinghausen en uno de sus últimos ensayos, "Taming the Horror Vacui".

Un ejemplo paradigmático de esta incapacidad de la escuela "Occidental" para explorar los significados y la probable iconografía del arte islámico nos lo ofrece precisamente la colección de ensayos del coloquio en honor del mismo Ettinghausen: "Iconography: Content and Context of Visual Arts in the Islamic World" (Princeton, 1987), uno de los pocos coloquios que se haya dedicado a estas cuestiones. Los ensayos, de las plumas de varios especialistas tienen títulos sugestivos pero se limitan -con las honrosas excepciones de los de Grabar y Golombek- a la pura descripción estilística cuando mucho dentro del contexto histórico-cultural inmediato. En esta colección, el ensayo titulado "Iconografía de la decoración del Mausoleo de Uljaytu" obliga a su autora a colocar entre comillas el término iconografía ya que, advierte, su ensayo se limita a describir y fijar cronológicamente las supuestas campañas *decorativas* del edificio.

En el otro extremo, el Islam oficial aún hoy rechaza el aspecto valorativo de "arte per se" sustentado por Occidente. Desde el punto de vista estrictamente religioso musulmán, solo la caligrafía contiene un valor "artístico" intrínseco por estar tan vinculada a la revelación coránica y a la lengua árabe, lengua elegida por Alá para la Revelación. Esta actitud "oficial" queda claramente expresada en la reciente protesta de la República islámica de

Shelby, *Gothic Design Techniques* (Amsterdam, 1977) y F. Bucher, *The Lodge books and Sketchbooks of Medieval Architects*, Vol. 1 (N. York, 1979).

¹⁷ Grabar, Oleg, *Penser...*, *op. cit.*, p. 35.

Irán ante la UNESCO por haber dicha organización preparado un catálogo fotográfico de “las artes islámicas” señalándosele que “la noción misma de Arte es incompatible con el Islam”.¹⁸ En el mismo sentido, el régimen Taliban afgano desechó la protesta de la UNESCO por la destrucción de los Budas de Bamyán y de la estatuaria del museo de Kabul, patrimonio “artístico” mundial, que para los talibanes era sencillamente un conjunto de “ídolos” abominables condenados por el Corán. Habría que aclarar que los talibanes solo completaron la destrucción pues muchas de estas obras ya había sido mutiladas por sus ancestros musulmanes. Estos casos ejemplifican el valor relativo que el Islam ha atribuido al concepto de arte mientras Occidente le concede un valor y una realidad “objetivos”.

En suma, por mucho que los historiadores de arte quisieran acudir a las fuentes “medievales” para rastrear el origen, propósitos, supuesta simbología y definiciones del arte islámico, difícilmente las hallarán. Tal y como se desprende de dichas fuentes el arte islámico parece surgir sin conciencia propia, casi como excrecencia caprichosa de la civilización islámica sedentaria, como lo sitúa Ibn Jaldún.

En su estudio sobre la Alhambra, José Miguel Puerta Vilchez llega a la misma conclusión: “entre los eruditos literatos citados de la corte nazarí, no se encuentran trabajos y teorizaciones específicas sobre el arte y la arquitectura. Esto ocurre a lo largo de toda la cultura islámica y no se encuentra desarrollada una estética como tal...aunque se podría intentar una historia de las ideas estéticas en el mundo islámico diseminadas aquí y allá, en la poesía, libros de historia, filosofía, etc. Por ello, mientras no aparezcan nuevos textos centrados fundamentalmente en la arquitectura, bien de arquitectos, bien de teóricos...cosa que creemos muy improbable, habremos de referir el estudio de la arquitectura a su propia tradición artístico-artesanal y conformarnos con las aproximaciones que nos ofrecen el resto de las fuentes...”¹⁹

¹⁸ Respecto a la cuestión de la protesta iraní ver Grabar, *Ibid.* P. 62.

¹⁹ Puerta Vilchez, José Miguel. *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, Diputación. p. 76. Umberto Eco define teoría estética como “cualquier discurso que, con algún intento sistemático y poniendo en juego conceptos filosóficos, se ocupe de fenómenos que atañen a la belleza, al arte y a las condiciones de producción y apreciación de la obra artística, a las relaciones entre el arte y otras actividades, y entre el arte y la moral; a la función del artista, a las nociones de agradable, de ornamental, de estilo; a los juicios de gusto así como a la crítica sobre

Y sin embargo, más allá de los problemas de interpretación, subsiste lo que Eric Shroeder ha llamado la realidad objetiva del “impacto estético” que producen las obras del arte del Islam las cuales denotan un sentido y una intención de belleza específicos del arte islámico; una voluntad de hacer “arte”.²⁰

3.2 La escuela "islamófila."

Por mucho que moleste a algunos, la noción misma de “arte islámico” o de “arte del Islam”, como ya se apuntó arriba, es un descubrimiento, una teorización y una acuñación de arqueólogos y orientistas europeos del siglo XIX. Serán ellos los que, desde fuera, identifiquen dicho arte, como “arte” con un lugar dentro de las artes “universales”. Fueron arqueólogos, coleccionistas aficionados, aventureros, artistas románticos, la mayoría al amparo de regímenes coloniales europeos, los que se abocarían, en aras de la ciencia o de los mercados de arte, a excavar, valorar, coleccionar e incluso imitar este arte.²¹ Portadores de los enfoques propios aplicados al arte cristiano, estos "padres fundadores" sin duda dejaron una impronta difícil de diluir en cuanto a la concepción y contenido asociados con el arte islámico: a) un fuerte sesgo arqueológico, incluida cierta obsesión por la clasificación y la datación históricas, con notable primacía de la arquitectura; b) el gusto particular de los coleccionistas y museos por las artes menores, textiles, cerámica y libros y c) una visión étnico-religiosa totalizadora cuando no simplista que se analizará más adelante en el último apartado de esta Introducción dedicado a la revisión de la terminología aplicada al arte del Islam.

estos juicios y a las teorías y las prácticas de interpretación de textos...” Ver Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 8

²⁰ Ver Schroeder, Eric, “Scientific Description of Art,” *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. XV, 1956. pp.96-97

²¹ Hagerdon, Anette, “La quete de l’Orient”, Hattstein, M. y Delius, P., *op. cit.*, p. 586.

Entre los arqueólogos “fundadores” del estudio “científico” del arte islámico se encuentran: Archibald Creswell (sobre todo Egipto), Ernst Herzfeld, Jean Sauvaget (Iraq y Siria) Arthur C. Pope (Persia) Henri Terrasse (España y Marruecos) o George Marcais (Norte de Africa) Galina Puganchekhova (Asia Central) Percy Brown (India islámica) Leopoldo Torres Balbás y Basilio Pavón Maldonado (España) entre otros.

En realidad, el estudio del arte islámico permanecerá como monopolio occidental durante más de media centuria en la que las rivalidades franco-británica y germano-francesa o germano británica, tan patentes en el Oriente Medio, se reflejan en figuras como Archibald Creswell, Herzfeld y Sauvaget. Pero, al fin y al cabo, son ellos los que a través de sus minuciosas investigaciones arqueológicas coinciden en localizar las bases del arte islámico en un doble origen bizantino y persa.

Las primeras generaciones de historiadores musulmanes de arte aparecerán tardíamente hasta mediados del siglo XX. Entre ellos se pueden mencionar autores como B. Fares, M. Zaky Hassan, M. Mostafa y A. Fikhri entre otros. Dice a propósito Oleg Grabar "hace 40 años bastaba con manejar 7 lenguas para tener acceso a casi toda la producción consagrada al arte islámico y entre esas lenguas solo el turco moderno correspondía a un pueblo de tradición islámica".²² Lo mismo puede señalarse sobre los primeros museos de "arte islámico", in situ, creados paradójicamente a instancias de los colonialistas europeos en Cairo, Damasco, Rabat o Túnez. Solo tardíamente algunos coleccionistas musulmanes establecieron museos propios. Basten los siguientes testimonios para ilustrar esta situación:

Saleh Stetieh se pregunta ¿cuál es la razón de la falta de interés de los musulmanes hacia los monumentos de su pasado que representan su herencia cultural? Stetieh enumera factores psicológicos, espirituales, culturales, socio-económicos. Desde el siglo XV dice, el mundo islámico ha sido víctima de sucesivas invasiones, colonizaciones, destrucciones. Como resultado el sentido estético ha decaído o incluso se ha desvanecido y hoy en día ha habido un retroceso cultural, una pauperización.²³

Por su parte el investigador Mohamed Aziza reconoce que el arte islámico no ha suscitado entre los musulmanes más que vagas reflexiones teóricas "sin llegar a constituir una

²² Grabar, Oleg, *Penser, op. cit.*, p. 12 Ver Julian Raby "Reviewing the Reviewers" en *Muqarnas* Vol. 8, 1991.

²³ Saleh Stetie, "Rationality and Irrationality in the Islamic Imagination", *Islamic Quarterly*, No. 26, 1982.p. 104

Estética como la del arte occidental". Apunta hacia "la tímida reflexión estética" que se inicia actualmente en países árabes. Hace un llamado a la intelectualidad de países árabes para que se interese por estos temas y reconoce la aportación "de la crítica occidental y su gran interés por las artes plásticas del Islam y el servicio que han prestado al conocimiento de las mismas."²⁴

Pero más allá del problema del rezago está el del enfoque adecuado para abordar el tema. Mientras la escuela occidental trata de ceñirse al "método científico", esencialmente arqueológico, taxonómico, descriptivo y comparativo, los islamófilos delatarán muy pronto su enfoque dogmático, movidos por un chauvinismo tardío; tratarán de darle a su objeto de estudio una justificación religiosa que lo haga aceptable ante el Islam oficial.

La escuela islamófila representada por historiadores musulmanes (que se subdividen en grupos nacionalistas arabófilos, persófilos o turcófilos) y algunos simpatizantes occidentales elabora interpretaciones rebuscadas, rayanas en el esoterismo. Se empeña en demostrar que el arte islámico "ya estaba pre-concebido en el Corán" y que es musulmán en su inspiración, formas (sic) y propósitos a lo cual no dudan en añadir el elemento del "genio" árabe, persa o turco. Estos historiadores parten, por lo general, del postulado de Massignon y acuden a los místicos esotéricos sufíes para machacar que el arte del Islam es "un milagro", "espontáneo y original", una "segunda revelación divina" como lo calificara Titus Burckhardt o un "canto a la unicidad en la multiplicidad".

No es difícil dejarse seducir por el entusiasmo de una especulación típicamente islamófila como le acontece en ocasiones a la Dra. Dominique Clevenot. Refiriéndose al arabesco geométrico dice: "Este motivo irradiante...tiende a focalizar la atención en un punto único. La impresión que resulta es que en la trama de lacerías un símbolo religioso está en gestación. Se trata acaso de una guía que nos lleva de la multiplicidad de la creación a la

²⁴Aziza, M., *L'image et l'Islam*, Paris, Albin Michel, 1978.

unidad divina; el símbolo de la creación irradiando a partir del *kun* (el fiat lux) inicial el símbolo de la luz divina ...”²⁵

Así, el vacío teórico en la interpretación del arte islámico, que no se interesaron por llenar los pensadores musulmanes medievales y más bien se empeñaron en desalentar; ahora, de forma retroactiva, lo quieren subsanar sus descendientes especulando, a posteriori, sobre un supuesto sentido y propósito puramente “musulmanes” frecuentemente con rasgos místicos intuidos pero difícilmente comprobables.

El profesor paquistaní (musulmán) Moinul Haq reconoce que “siempre habrá una amplia e insuperable brecha entre los enfoques de los académicos musulmanes y los no musulmanes respecto a la historia y civilización del Islam, particularmente en lo que se refiere a las cuestiones espirituales, sobrenaturales y milagrosas...Un estudio objetivo de estos asuntos se hace muy complicado porque en el Islam los aspectos espirituales y temporales de la vida (laicos y religiosos) no pueden separarse. Cualquier crítica ...puede ser vista por los lectores musulmanes como hostil o tendenciosa... y probablemente será interpretada como una muestra de rechazo al Islam...”²⁶

De ahí surgirán grandes divergencias de definición e interpretación que, como en otros campos donde la razón religiosa se enfrenta con la científica, resulta casi imposible el diálogo. Un intento de los occidentales por reducir la polémica giró en torno a la tesis de la "genialidad matemática" que a su vez da cabida a las especulaciones sobre el simbolismo del número y medidas que siempre resultan atractivas para los islamófilos como Sayyed Hussein Nasser.²⁷ Abundan estudios donde se desmenuza la trama geométrica de los diseños islámicos y se "revela" su base matemática pero como se verá más adelante de ahí a demostrar que los artesanos eran "genios matemáticos" o que había una "intencionalidad

²⁵ Clevenot, D. *op. cit.* p. 170

²⁶ Haq, Moinul, “Al Quran and Hadith Literature as Source material for the Study of the Sirah of Prophet Mohamed”, *Journal of the Pakistan Historical Society*, Vol. 35, No. 2.

²⁷ Otro ejemplo de hasta donde se puede llevar la especulación, nos lo brinda el libro-ensayo de Antonio Enrique *Tratado de la Alhambra hermética* donde, tras elaborados cálculos, concluye que existe una relación "proporcional y deliberada" entre el techo piramidal del Salón de Comares y la Pirámide de Keops. Ver su obra *La Alhambra hermética*, Ediciones Antonio Ubago, Granada, 1988.

simbólica" en sus diseños hay un enorme trecho. Estas posturas han conducido a callejones sin salida.

4. En busca de definiciones.

Ante este panorama, en apariencia desalentador, resulta crucial llegar a una definición operativa de lo que se entiende por arte islámico. Se han ensayado varias desde las más simplistas referidas antes que dicen "es el arte surgido en tierras del Islam" o "el arte realizado por los musulmanes" hasta la de tono místico pero intuitivo como la propuesta por Louis Massignon: "La idea directriz del arte musulmán es alzarse más allá de las formas, no detenerse a idolatrar imágenes sino ir más allá hacia Aquél...el Único que permanece (Alá)." Burckhardt dice: "El arte islámico es la manifestación de lo informe en la forma. Provee al observador con belleza para que pueda intuir místicamente la Belleza divina." Mientras, en la misma línea, Hussein Nasser afirma: "El arte islámico es el resultado de la manifestación de la Unidad en el plano de la multiplicidad".²⁸

En medio de estos polos, quedan otras definiciones más formales aunque parciales: George Marcais en su obra *L'art musulman* (introducción) se limita a afirmar que el arte islámico "tiene una personalidad inconfundible", que salta a la vista, pero en realidad lo define como "el último que aparece en el Asia Occidental y cosecha la rica herencia de las civilizaciones que lo precedieron imprimiéndoles su sello particular derivado de su religión". Por su parte Oleg Grabar en su obra *La formación del arte islámico*, afirma que "el arte bizantino más que ninguna otra tradición estética...contribuyó a la creación del arte islámico".

Está por demás decir que los "islamófilos" rechazan -desde su perspectiva dogmática-cualquier vinculación, derivación o continuación del arte islámico de fuentes y modelos

²⁸ Burckhardt, Titus, *El arte dei Islam*. Mallorca: Olañeta, 1988, p. 39

“paganos” o cristianos o pre-islámicos en general como se empeñan en demostrar las investigaciones arqueológicas de los autores occidentales.²⁹

Para los islamófilos, la era “pagana” anterior a la Revelación coránica es considerada la era oscura o de la ignorancia, la “yahiliya” de ahí que los musulmanes no puedan aceptar el hecho histórico de la vinculación íntima de su arte con dicho período. En ese sentido se comprende la tesis, no fundamentada, del profesor musulmán Ahmed Fikry quien en los años cincuenta insistía en que el diseño de las mezquitas era “totalmente original, surgido en el medio espiritual del Islam”. Fikry atacaba las investigaciones de Creswell y otros arqueólogos e historiadores occidentales pero sus ideas no tuvieron eco. Como señala Leopoldo Torres Balbás “esta teoría, más influida por la sensibilidad religiosa islámica que fundada en el análisis de la historia artística, es difícil que logre muchos adeptos.”³⁰ Más recientemente el profesor musulmán Ismail al-Farukhi rechaza, por las mismas cuestiones religiosas, las investigaciones de Oleg Grabar sobre la adopción del arte sirio-bizantino por parte del arte islámico omeya.³¹

5. Definiciones de trabajo y alcance de este estudio.

²⁹ El Profesor Yasser Taba en su reciente obra *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, University of Washington Press, 2001, se refiere a este grupo de académicos musulmanes como "esencialistas" o "maximalistas". Además de los ya señalados Burckhardt o Sayyed Hussein Nasser o Ismail al-Faruqi también incluye a autores como Nasser Ardalan y Laleh Bakhtiar en su obra *The Sufi Unity*, 1973 e Issam el-Said y Ayse Parman, en su obra *Geometric Concepts in Islamic Art*, 1976.

³⁰ Ver respuesta de Torres Balbás contra Al-Faruqi “Origen de las disposiciones arquitectónicas de las mezquitas”, *Al Andalus* Vol. XVII, 1952.

³¹ Al-Faruqi, Ismail, “Islam and Art”, *Studia Islámica*, 37, 1973-74. Ahí señala: "estos académicos no musulmanes dominan el conocimiento exotérico de la tradición artística islámica pero fallan al tratar de ir más allá del velo externo para llegar al corazón de las normas estéticas islámicas. Por su formación extranjera e incluso por su sesgo contra los materiales (religiosos) estaban condenados a visualizar la creación artística islámica como meros intentos fallidos no equiparables a las glorias de los círculos artísticos occidentales". Las tesis islamófilas de Al-Faruqi se reeditan en su obra *The Cultural Atlas of Islam*, N. York, Mac Millan, 1986. Una reacción similar enfrentó el autor de esta tesis en El Colegio de México de parte de dos profesores musulmanes visitantes, sirio y marroquí. A pesar de que sus especialidades son economía y lengua reaccionaron emocionalmente ante la mera referencia al antecedente bizantino de estructuras "sagradas" el Domo de la Roca y la Mezquita de Damasco.

Al hablar de arte islámico debe quedar claro que me referiré a la expresión plástica. En términos generales puede argumentarse que no existe en el Islam una distinción tajante entre artes menores y gran arte y tampoco entre expresión escultórica, pictórica y arquitectónica. De cualquier forma, la expresión escultórica y pictórica, como se desarrolló en la tradición artística europea occidental, ciertamente quedó "atrofiada" en el marco de la doctrina islámica de ahí que los historiadores de arte vacilen en otorgarle lugares propios y generalmente consideran estas expresiones como "simbióticas" o absorbidas dentro de la arquitectura a través de la decoración esculpida o de los diseños gráficos. En ese sentido, el objeto de estudio principal o más completo para los historiadores del arte islámico sigue siendo la arquitectura. En esta investigación la atención estará centrada pues en la arquitectura monumental que, como se indicó antes, es considerada como imagen y a la vez portadora de imágenes.

Con base en lo ya expuesto, considero legítimo e indispensable fijar las definiciones de trabajo de esta investigación. La primera se refiere al concepto de civilización que yo expresaría en sentido jalduniano: **la manifestación terrenal de un orden divino/supranatural revelado a un grupo humano en particular. El "orden divino" se imprime en la sociedad, las leyes, el Estado, los valores y el arte de dicho grupo.** En este sentido es pertinente la afirmación de Titus Burckhardt: "La manifestación más externa de una religión o una civilización como la del Islam -y el arte es, por definición, exteriorización- refleja a su modo lo más íntimo de esa civilización."³² En la misma línea se

³² La definición puede considerarse "jalduniana" si se toma en cuenta el lugar central que Ibn Jaldún asigna a la religión como integradora y determinante en una civilización. Ver Saade, Ignacio, "La religión como factor de civilización en los Prolegómenos de Ibn Jaldún", *Al-Andalus*, Vol. XXXI, 1996. Ver Burckhardt, Titus. *El arte del Islam*. Mallorca: Olañeta, p.2. En sentido opuesto podemos citar a Lessing del período de la Ilustración europea quien afirmaba que el significado religioso en el arte es un factor castrante e incluso un contrasentido: "debemos discriminar y considerar solo trabajos de arte los que son productos puros del artista...todo el resto que muestre alguna tendencia religiosa evidente no es digno de ser llamado trabajo de arte. En ellos el arte no trabaja per se sino que es un instrumento de la Religión que tiene representaciones simbólicas impuestas y dejan de lado su belleza...la religión le quita a la pintura su vocación propia, la representación de cuerpos bellos en el espacio y la esclaviza a la preocupación externa del significado a través de la representaciones simbólicas, preocupaciones que competen más bien al discurso y la narrativa." Lessing, Ephraim *Lacoon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1776), Indianapolis, Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1962.

expresa Hegel: "El destino mas elevado del arte es aquel que resulta común a la religión y a la filosofía. Como éstas son una forma de expresión de lo divino...los pueblos han depositado en el arte sus mayores ideas y éste constituye para nosotros, con frecuencia, el único medio de comprender la religión de un pueblo. Pero se diferencia de la religión y de la filosofía por el hecho de que posee el poder de dar una representación sensible de sus ideas más elevadas lo que permite que ellos sean mas fáciles de aprehender...a pesar de ello la idea (religiosa) siempre poseerá una existencia más profunda que no se presta ya a la expresión sensible: es el contenido de nuestra religión y cultura."³³

En cuanto a definir el arte islámico, para mí y para efectos de esta investigación, se trata de: **la continuación, en sendos ramales occidental y oriental, tanto del arte romano-bizantino como del persa-mesopotámico apropiados, adaptados y adoptados por la civilización islámica.**³⁴ Esta definición permite subsanar el problema, ampliamente debatido entre historiadores, de los **límites temporales y espaciales o geográficos** del arte islámico. Puesto que sus parámetros estéticos quedan bien definidos por las herencias bizantina y persa -reelaboradas por los califatos omeya y abasida- desde mi punto de vista, no pueden abarcarse dentro del arte islámico las expresiones "periféricas" subsaharianas, sud-asiáticas, balcánicas o incluso las arábigo-peninsulares de la civilización musulmana. Nadie niega que dichas expresiones sin duda forman parte de la civilización islámica como tal pero, desde el punto de vista artístico-estético, quedan fuera del alcance de la herencia persa-mesopotámica o romano-bizantina.

³³ Ver Hegel, G.W. *Lecciones de estética*. Introducción. (Se le encuentra publicada en la editorial Akal de España). Ver también Puerta Vilchez, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997.

³⁴ Pocos autores musulmanes aceptarían de buen grado este vínculo de lo islámico con lo "infidel." Notable excepción es la del autor turco Mehment Aga-Oglu en su artículo "Remarks on the Character of Islamic Art", *Art Bulletin*, 39, 1954 donde reconoce la ascendencia del arte bizantino, sasánida y mesopotámico sobre el arte islámico. El islamófilo Sayyed Hussein Nasser acota: "es cierto que una religión puede adoptar ciertas formas y símbolos artísticos de otra religión pero en tal caso serán transformados por el espíritu de la nueva revelación...el Islam adoptó muchos motivos de la Persia pre-islámica...pero los transformó el espíritu islámico." Hussein Nasser, *Islamic Art and Spirituality*, N. York, State University of N. York Press, 1987, p. 69.

Los historiadores del arte islámico, en general, han adoptado, de facto, este límite al elaborar sus catálogos. Tal vez por corrección política no lo explican ni explicitan e incluso algunos ni siquiera sean conscientes pero los límites referidos se hacen evidentes en sus tablas de contenidos, en la selección de imágenes e incluso en los mapas de referencia donde no aparecen ciudades musulmanas consideradas "periféricas".(Ver mapa tipo tomado del libro *Penser l'art islamique*, fig. 1) Asimismo dan tratamiento de zonas fronterizas o de transición a la zona mudéjar en Europa y la indo-islámica que muchas veces se niegan a incluir en sus estudios o catálogos. Como se discutirá en el apartado correspondiente considero que hay una tercera zona de transición muy importante que es la otomana-balcánica excluida igualmente de las "historias ilustradas de arte islámico". Nuevamente es Oleg Grabar quien en su ya citado artículo de la revista *Muqarnas* observa esta "selección de imágenes y de periodos históricos", aparentemente consensual, que incluye las zonas geográficas señaladas así como el límite temporal del siglo XVII.

En este punto habría que aclarar la noción de arte islámico "medieval" que es la sustancia misma de lo que se entiende por "arte islámico". Se conoce la fecha de su inicio en el siglo VII pero habría que explicar su límite en el siglo XVII. La razón obedece a que en esa centuria la posibilidad de reelaboración creativa de la herencia persa-mesopotámica o romano-bizantina parece agotarse a lo largo y ancho del mundo islámico lo cual coincide con la entrada primero de influencias pictóricas europeas y después arquitectónicas, especialmente barrocas. Un indicador estético importante es el declive en la construcción de "muqarnas" como se verá en el capítulo dedicado a este elemento. El final del siglo XVII corresponde al inicio de la expansión comercial y militar europea que a su vez frena y obliga a retroceder a los grandes imperios islámicos de la época: otomano, safavida, mogol y maghrebí.³⁵ En el siglo XIX el retroceso se convierte en franca decadencia con la

³⁵ Aunque sea como un pie de página, se puede repasar brevemente esta situación. De Oeste a Este del mundo musulmán, el periodo de decadencia coincide con el fin de la dinastía Saadí en Marruecos que durante el s. XVI había tenido un breve "renacimiento" gracias al influjo de artesanos andaluces; en el imperio otomano coincide con su derrota y retroceso frente a potencias europeas; en Irán, coincide con la devastadora invasión afgana del siglo XVIII, que puso fin a la dinastía Safavida, fundadora del estado-nacional iraní; en India coincide con la disrupción del imperio mogol a manos europeas y ante rebeliones internas. Aquellas zonas que se mostraron más resistentes a la influencia europea como Marruecos o el Asia Central, permanecen en una letargia artística que se traduce en arcaísmos, re-buscamientos y pérdida de la calidad de las obras. El

penetración imperialista y colonialista, especialmente francesa, británica y rusa, con el resultado de dislocar completamente la cultura musulmana, incluidas las artes plásticas, lo que marcaría el fin del "arte islámico medieval".

Algunos historiadores de arte, toman precaución al utilizar categorías "europeas" como "medieval", con todas las implicaciones que acarrea, y han preferido clasificar el arte islámico en "formativo, clásico y post clásico" pero el fin del post-clásico se fija invariablemente en el siglo XVII. El siglo XVIII se considera el inicio de la "decadencia."³⁶ Al respecto reflexiona Oleg Grabar: "El (arte) islámico, se distingue de sus contrapartes china, japonesa u occidental en el hecho de que parece detenerse (abruptamente) con pocas excepciones, en casi todas sus regiones desde finales del siglo XVII. Para el siglo XIX, el Egipto de Mohamed Ali y sus sucesores intentan...adoptar el modelo del París de Haussmann...y lo mismo ocurre en Lahore o en Estambul..."³⁷ (fig. 2)

Por su parte, Wijdan Ali concluye que ya en el siglo XIX se "han dislocado" por completo las tradiciones artesanales islámicas: "En su origen el Islam tomó prestado de otras tradiciones artísticas, bizantinas, sasánidas y greco-romanas...en el siglo XIX el aprendizaje del arte, conforme a la estética occidental causó una ruptura irreparable entre las llamadas bellas artes (europeas) y las artesanales. La nueva actitud distinguía entre arte per se y arte utilitario lo que llevó al desprecio y vulgarización de las artes tradicionales en el Islam. La primera escuela de "bellas artes" en el mundo musulmán fue la Academia Imperial de Bellas Artes de Estambul creada en 1883 y fue rápidamente imitada... como la que se creó en el Cairo en 1908 seguida de otras en Iraq, Líbano, Túnez, Jordania, India...a falta de maestros locales fueron importados maestros europeos..."³⁸

aspecto positivo de este fenómeno es que fue en esas zonas donde en el siglo XX se logró comenzar el "rescate" de tradiciones artesanales a través de grandes proyectos de restauración.

³⁶ John D. Hoag estableció para el arte islámico "medieval" una periodización, si bien aún controvertida cronológicamente, de preclásico, clásico y postclásico entre los siglos VII y XVII. Ver Hoag, John D. *Islamic Architecture*, N. York, Abrahms, 1977.

³⁷ Grabar, O., *Penser, op. cit.*, p. 24.

³⁸ Widjan, Ali, "The Status of Islamic Art in the Twentieth Century," *Muqarnas* 9, 1992. p. 188.

Estas dramáticas y disruptivas transformaciones culturales de los siglos XVIII y XIX, solo comparables a las que sufrió el Japón Meiji, han suscitado entre los historiadores la noción de que la "Edad Media" musulmana se extendió hasta ese momento en términos de estructuras culturales, sociales y económicas. Los propios historiadores e ideólogos del mundo árabe en particular consideran el siglo XIX, que entre otras cosas coincide con la adopción tardía de la imprenta de caracteres árabes, como el inicio de su "Renacimiento" y de su "entrada a la modernidad" fenómeno que llaman "Najda". Ello lleva aparejado el rompimiento, o intento de rompimiento, con las tradiciones culturales y religiosas y el surgimiento de los nacionalismos de tendencia secularista siguiendo modelos europeos.

Paradójicamente, al tiempo que el mundo islámico trataba de romper con su pasado, el mundo occidental descubría y consagraba el arte islámico medieval. Confirma Oleg Grabar, "el estudio de las artes musulmanas es una creación occidental del siglo XIX europeo que se elabora sin apoyo ni contrapeso en el mundo musulmán. (Pero) la historia crítica de esta disciplina aún está por hacerse. Cuatro capitales europeas jugarán un rol principal en estos estudios: París, Londres, Viena y Berlín con San Petesburgo y Turín en segundo plano. Los aficionados, los arquitectos, los coleccionistas privados (connoisseurs, amateurs)...se interesan por un arte islámico largamente ignorado por la academia de ahí que estos pioneros ocuparán posiciones en los museos antes que en las universidades."³⁹ Esta relativa improvisación es lo que explica igualmente la confusión de criterios para denominar adecuadamente el objeto de estudio.⁴⁰

De ahí que los términos árabe, mahometano, musulmán, hispano-árabe, hispano-musulmán, mudéjar, morisco e islámico han sido aplicados con ligereza cuando no indistintamente a este arte. Un error más grave es el aplicarle denominaciones que en

³⁹ Grabar, O., *op. cit.*, pp. 25-26.

Dos grandes coleccionistas de arte árabe serán Charles de Saint Maurice y Ambroise Baudry en Egipto. Ver Volait, Mercedes, "De releve a la conservation des monuments de l'art arabe." REMMM, 73-74, 1994.

⁴⁰ Volait, Mercedes. *Op.cit*

realidad corresponden a identificaciones étnico-geográficas: "árabe", "turco", "persa" o "indio". Sin embargo, estos diversos términos no son sinónimos y no deben usarse como tales. La inclinación a favor de uno u otro no deja de estar determinada por la costumbre y la época pero también puede denotar sesgos ideológicos. El término que finalmente ha prevalecido en los medios académicos es el de islámico y aún éste tiene un carácter artificioso pues no es usual en la lengua árabe. En el último apartado de esta introducción se hace una revisión crítica de las principales denominaciones que se han dado al arte del Islam.

6. Revisión crítica de las principales denominaciones que se han dado al arte del Islam.

ARABE: La primera designación del arte del Islam como “árabe” fue una extensión irreflexiva de los estudios orientalistas sobre “lengua y literatura” árabes. Este tipo de clasificaciones, con sesgo racial, de “civilizaciones” corresponden al siglo XVIII y XIX y se hacen patentes en obras pioneras como *La civilization árabe* (1884) de Gustave Le Bon que causó un gran impacto en Egipto y fue traducida al árabe dando lugar a obras enciclopédicas de autores libaneses y egipcios como “literaturas árabes” e “historias de los imperios árabes” lo que a su vez tuvo mucho que ver con el surgimiento de la “identidad árabe” en el siglo XX.⁴¹ Inevitablemente, los primeros museos e institutos académicos que en el siglo XIX aparecen en Europa y en el mundo musulmán semi-colonizado llevan el calificativo de árabe. Los británicos fundan en Egipto el “Museo de Arte Árabe”, en Argelia y Túnez los franceses hacen inventarios de monumentos “árabes” mientras que en España, cuyo pasado “musulmán” es rehabilitado por los mismos orientalistas europeos, comienzan a aparecer los primeros institutos “árabes” e inventarios de “monumentos árabes”. En 1874 Oliver Hurtado publica *Granada y sus monumentos árabes*; en 1879 el

⁴¹ El criterio de Le Bon era idealizar y generalizar el factor común lingüístico y étnico con el propósito ideológico implícito de estimular la conciencia de identidad “nacional” en los pueblos arabófonos frente al imperio turco otomano. De esta forma, Francia y Gran Bretaña preparaban el camino para colonizar el Norte de Africa y el Medio Oriente. El libro de Le Bon tuvo el éxito esperado y fue inmediatamente traducido al árabe en Egipto. Lo paradójico es que los pueblos arabófonos del Norte de Africa y del Medio Oriente hasta ese momento no se habían considerado a sí mismos como “árabes” sino que se identificaban tradicionalmente por sus regiones y ciudades o por la fe musulmana. Así, textos clásicos del siglo XIV como los de Ibn Batuta o Ibn Jaldún reconocen “países” musulmanes como Ifriquiya (Túnez), Maghreb (Marruecos), Hispania o Al-Andalus, Egipto, El-Iraq, Cham o Damasco (Siria) el Yemen, etcétera y nunca se les hubiera ocurrido hablar del “mundo árabe” ni identificarse como “árabes” ni mucho menos hablar de “ciencias y artes árabes”. Ibn Jaldún es muy claro al identificar a los árabes como un pueblo ajeno, tribal, inculto y de civilización nómada al tiempo que reconoce que dicho pueblo aportó la lengua árabe y la fe musulmana. Pero, las “ciencias y las artes”, nos dice, vienen de pueblos con antiguas civilizaciones como los “romanos, israelitas, persas, coptos, chinos y nabateos”.

ingeniero Prisse de Avennes publica *La decoration arabe* y, todavía en 1893, Albert Gayet publica su manual *L'art arabe*.

En el medio académico del XIX parecía lógico ceñirse al término de arte árabe equivalente al de “arte chino”, “indio” o “gótico” en una ecuación tan “universal” como simplista de: lengua=etnia=civilización= arte. Pero no tardó en imponerse una revisión: el arte “gótico” ciertamente no fue creado por los godos y el arte del Islam tampoco fue creado por los árabes. Ya desde 1818 el arquitecto Huyot que hacía un levantamiento de monumentos “árabes” en Egipto advertía el error: “los árabes (musulmanes) se inspiran en los egipcios y griegos ya que el pueblo árabe no conocía otra ciudad que sus campamentos, ni otra casa que su tienda”. Historiadores y arqueólogos comenzaron a hablar de arte “persa”, “turco” o “beréber” para oponerlo al de “árabe”.⁴²

Pero quién mejor autorizado para explicar el status de los árabes en relación con el arte que el gran historiador maghrebí medieval, Ibn Jaldún cuya obra citada, *Muqadimah, Los Prolegómenos* (s. XIV) había sido rescatada precisamente por los orientalistas: “Pues entre los árabes las costumbres de la vida nómada están profundamente arraigadas; se alejan demasiado de las artes. Después de la conquista los árabes...se conformaron con las construcciones que los otros pueblos habían efectuado... Este pueblo, al subyugar a los persas, tomó de ellos las artes y la arquitectura...El lector que haya aquilatado estas observaciones reconocerá en ellas la exactitud.” Más adelante dice, “los edificios levantados por los árabes distan de ser sólidos debido a la civilización nómada de este pueblo y su alejamiento de las artes...los árabes son ajenos a tantas previsiones; ellos procuran (para fundar sus ciudades) principalmente los lugares apropiados para la alimentación de sus camellos, sin preocuparse siquiera de la calidad del agua...véase cómo los árabes han fundado las ciudades de Kufa, Basra y Kairuan; su única preocupación fue el terreno en donde sus camellos podían apacentar...” En el capítulo XXI Ibn Jaldún concluye: “los árabes son el pueblo del mundo que tiene menos disposición para las artes” y explica “la causa de ello es la gran inveteración y el apego de los árabes a la vida nómada y su

⁴² Pinon, Rene, “L’Orient de Jean Nicholas Huyot”, REMMM. 73-74. 1994. p. 49

aversión a la vida sedentaria, a las artes y costumbres que origina ...por ello la práctica de las artes se ve generalmente muy limitada en los países originarios de los árabes (la península arábiga) y en las comarcas de que se han apoderado desde la eclosión del Islam, realidad que les obliga a traer del extranjero muchas cosas que les son necesarias. Observad en cambio cuán florecientes están las artes en los países habitados por los chinos, indios, turcos y cristianos. Los bereberes, pueblo no árabe que habita el Maghreb, pueden ser catalogados en el mismo orden de los árabes porque están habituados al vivir nómada...excepto por los tejidos de lanas, la curtiduría y calado de la piel...porque la lana y la piel son productos abundantes en la región ocupada por un pueblo nómada. (En cambio) en el Oriente las artes tuvieron profundo arraigo durante una larga serie de siglos, bajo los reinados de persas, nabateos, coptos, israelitas, griegos, romanos y otros antiguos pueblos.”⁴³

De ahí se comprenden las justas apreciaciones que los más importantes historiadores del arte islámico contemporáneos han hecho en contra del apelativo de “arte árabe”. Suponer que el uso del árabe clásico como lengua culta en la civilización islámica medieval autoriza a llamar a los que la usan “árabes” y, por extensión, al arte “árabe” equivaldría a hablar de una única civilización “latina” europea por el uso del latín en la Europa medieval, en la que solo habría “latinos” y se negaría identidad a franceses, ingleses, castellanos, catalanes, portugueses, etcétera. Su arte sería “latino” en lugar de románico, ojival y demás. Sobre el equívoco tan frecuente de confundir a los arabófonos musulmanes por vocación con “árabes”, el que mejor explica el sentido es el sabio turanio Al-Biruni (s. X) quien se cuida de afirmar que es huésped del árabe y que admira esta lengua por ser la de la Revelación pero nunca se atreve a llamarse a sí mismo árabe: “Nuestra religión y nuestro imperio (el califato abasida) son árabes...las tribus sometidas a veces se han aliado para conferir un carácter no árabe al Estado (islámico). Mas no han sido capaces de alcanzar sus propósitos y en tanto la llamada a la oración siga resonando en sus oídos cinco veces al día y el Corán

⁴³ *Muqadimah*. Ver páginas 634, 636 y 715.

Como puede verse, Ibn Jaldún se refiere a los árabes como pueblo que trae el Islam y la lengua árabe pero que, todavía en su época (el s. XIV) se aferra a una civilización nómada y depende de pueblos civilizados más antiguos, conversos o no, que son los que Ibn Jaldún reconoce como los verdaderos creadores de la civilización islámica propiamente.

se recite en buen árabe entre los creyentes...por fuerza habrán de someterse...Las ramas de la sabiduría de todos los países han sido traducidas a la lengua de los árabes, acrecida en hermosura y plena de seducción...mal que le pese a todos los pueblos sometidos...Hablo por experiencia pues fui criado en un idioma en el que sería extraño encontrar una rama completa del conocimiento. De ahí pasé al árabe y al persa y de ambos soy huésped...pero antes preferiría ser reprendido en árabe que elogiado en persa.”⁴⁴

Henri Terrasse advierte que “sería absurdo, bajo pretexto de que los monumentos musulmanes son anónimos, ver en ellos creaciones del llamado genio árabe.”⁴⁵ Chueca Goitia concluye algo similar: “a ese pretendido genio árabe se ha atribuido muy frecuentemente todo lo que los pueblos islamizados hicieron bajo la nueva religión musulmana e incluso aquéello que se inspira de manera evidente en sus propias tradiciones nacionales.”⁴⁶ Aun el islamófilo y arabófilo Burckhardt suscribe implícitamente esta opinión: “el Islam naciente no conocía ningún arte propiamente dicho ni podía conocerlo porque su ambiente de origen era el de una vida nómada o seminómada...es sabido que los comerciantes árabes se relacionaban con las civilizaciones de Bizancio y Persia pero la mayoría de las obras que pudieran admirar eran extrañas a sus necesidades vitales, lo único que les interesaba (culturalmente) eran las armas, las joyas, la ropa. En su país conservaban formas de vida antiguas y pastorales...Los árabes, al igual que todos los nómadas, tenían poca sensibilidad hacia las convenciones de la arquitectura; valoraban por el contrario las artes menores: alhajas, armas decoradas y por encima de todo ricos tejidos que podían transportar y colgar en sus tiendas.”⁴⁷

⁴⁴ Burckhardt, T., *Arte... op. cit.* p. 49

⁴⁵ Encina, Juan, *Fernando Chueca Goitia, su obra teórica de 1947 a 1960*, México, UNAM, 1982. p. 97.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Burckhardt, T. *Arte...op. cit.* p. 29

Marcel Dieulafoy, uno de los pioneros en el estudio del arte islámico enfatiza el componente persa del arte del Islam: "Persia ... ha sido... la inspiradora de la arquitectura musulmana y (por extensión) de la llamada mudéjar de España".⁴⁸

MAHOMETANO: En algunas enciclopedias y libros de arte se utilizó alternativamente el término "mahometano" al menos hasta los años cincuenta. Incluso el "padre" de los estudios del arte islámico, Archibald Creswell lo llegó a emplear. Sin embargo, dicho apelativo pronto fue descartado como incorrecto e inaceptable ya que no existe tal cosa como religión "mahometana" en el sentido de "zoroastriana", "cristiana" o "budista" que apelan a los maestros fundadores. También es un barbarismo significar árabe por musulmán equivalente a confundir etnia y religión.

MUSULMAN: El término arte musulmán, equiparable al de arte cristiano, apareció a finales del siglo XIX como alternativa más adecuada al de "árabe". Sin embargo, como se explicará más adelante tampoco resulta justo o preciso lo que provocaría su eventual sustitución. En el siglo XIX el estudio comparativo de las religiones con obras como las de Hegel, Muller y sobre todo la de William Robertson, *Lectures on the Religion of the Semites* (1889) abandonan el enfoque "racial" y enfatizan la religión como núcleo de las civilizaciones e inspiradora de su arte. Así, la segunda gran exhibición internacional de arte del Islam (París, 1893) fue significativamente titulada "Exposición d'art musulman" y no de "art arabe."⁴⁹ Poco después apareció la obra de Gaston Migeon, *Manuel d'art musulman* (1907). Pero todavía en 1919, el término no está consagrado y Creswell prefiere el término "mahometano" en su "Chronology of the Muhammedan Monuments of Egypt". En 1927 George Marcais publica su *Manual d'art musulman*. En 1936 Creswell lo adopta en su obra monumental *Early Muslim Architecture* y todavía en 1954 Marcais publica *L'architecture musulmane d'Occident* (1954). En España se impuso el término de arte hispano-musulmán.

⁴⁸ Encina, Juan, *op. cit.*

⁴⁹ Vernot, Stephen, "The Rise of Islamic Archaeology", *Muqarnas*, Vol. 14, 1997. 35. Grabar, O. *The Formation... op. cit.*

ISLAMICO: Desde los años treinta comienza a imponerse, sobre todo en el medio académico germano y anglo-sajón el término “islámico” como el más adecuado o al menos, el más “neutro” pues supera el problema de la diversidad étnica del mundo musulmán así como el sesgo religioso. En ese sentido destacan las influyentes revistas especializadas como *Ars islamica*, *Revue des etudes islamiques* y *Studia Islamica*. En los sesenta aparecen obras sobre la civilización islámica como las de Hodgson, Von Grunebaum y Bernard Louis. En el campo del arte, Oleg Grabar culmina este proceso con su libro *Islamic Art and its Decoration* (1964). En una obra posterior, *The Formation of Islamic Art*, Grabar dedica un capítulo entero al uso del calificativo “islámico” para el arte y la civilización: “el calificativo de islámico, aun aplicado al arte, va mas allá del sentido que tienen los términos cristiano, budista o hinduista con su fondo religioso o gótico y barroco con su sentido de estilo; en realidad abarca y se refiere a una civilización...en la que la mayoría de la población, o al menos la clase gobernante profesa la fe del Islam. Así, el sentido del arte islámico (tambié resulta) diferente al de arte chino o arte español ya que no se puede hablar de territorio islámico o de pueblo islámico.”⁵⁰ Grabar, coincidiendo implícitamente con Ibn Jaldún, enfatiza que sólo este calificativo, referido a una civilización y no solo a la religión en sí, puede abarcar la gran cantidad de etnias y religiones que, viviendo bajo dominio musulmán, no son musulmanes y no son árabes: coptos, sirios-arameos, persas, mozárabes, moros, bereberes, judíos, cristianos, turcos, indios o mongoles que, con los musulmanes, son los verdaderos creadores anónimos del arte “islámico”. Esta es la conclusión a la que llegaba Mayer en su obra *Islamic Architects and their Works* (1956) donde utiliza el calificativo islámico “(para poder abarcar) un gran número de maestros que no eran musulmanes pero que utilizaban nombres que no revelan su confesión...judíos y cristianos”. Así tenemos por ejemplo el caso de los tres arquitectos que en el siglo X dirigen la construcción de Medina Azahara, dos de ellos son arameos y otro egipcio aunque usan nombres “árabes” en su calidad de conversos al Islam.

Incluso el islamófilo Titus Burckhardt en algún momento reconoce que el arte del Islam no debería llamarse “musulmán” pues el Corán no es la fuente directa de inspiración: “el arte

⁵⁰ Ver Grabar, Oleg, *The Formation of Islamic Art*, New Haven, Yale: YUP, 1987.

del Islam...es abstracto y sus formas no se derivan directamente del Corán...parecen no tener fundamento escriturario al tiempo que tienen un carácter profundamente islámico.”⁵¹

HISPANO-ARABE: Respecto al calificativo apropiado para el arte del Islam surgido en España o en tierras andaluzas éste ha pasado por las mismas vicisitudes a las que hay que añadir el problema del nacionalismo. En el siglo XIX, cuando comenzaban a escribirse las primeras “historias del arte” español persistía aún la alienación respecto a los monumentos musulmanes vistos como rastros de un dominio extranjero, ajeno e indeseable. En el Renacimiento se les calificaba de obras “bárbaras” dejadas por los “mauritanos” o “moros.”⁵² En el XIX, siguiendo la ya mencionada tendencia académica francesa, se les clasificó como “árabes”.

Ya a comienzos del siglo XX los historiadores y arqueólogos españoles modifican su actitud y comenzarán a hablar de un arte hispano-árabe o hispano-morisco o árabigo-andaluz con ánimo claro de asimilarlo, de “nacionalizarlo”. Es el momento en que España coloniza el Maghreb e, incluso, surge un orgullo particular respecto al califato de Córdoba. Superado el problema ideológico de aceptación vino el problema del calificativo adecuado ya que el término “árabe” resultaba poco aceptable. Étnicamente hablando se sabe que el elemento auténticamente árabe en España fue marginal; sólo unas cuantas familias de notables podían demostrar genealogías árabes que, sospechosamente, casi siempre se vinculaban al círculo del Profeta Mahoma; cuestión de prosapia. Un censo de la Granada musulmana del año 1311 establece que de los 200,000 habitantes solo 500 eran “árabes de raza.”⁵³ En todo caso, como dice Rafael López Guzmán coincidiendo con Fernando de Marías lo ideal sería “la recuperación de una terminología histórica, tomada de los documentos y textos contemporáneos...” En ese sentido, no hay justificación para querer, retroactivamente, imponer una mal entendida (aunque políticamente correcta) identidad

⁵¹ Burckhardt, T., *Arte del...op. cit.* p. 19.

⁵² . Torres Balbas, Leopoldo, *Arte almohade, almoravide, nazari mudejar, Ars Hispanie.* Tomo IV, Plus Ultra, 1957.

⁵³ Alatorre, Antonio, *Los mil y un años de la lengua española,* México, Bancomer, 1979. p. 85

“árabe” a la España musulmana.⁵⁴ En textos medievales o renacentistas no se habla de “árabes” en España o de una España árabe. Juan de Valdés en el s. XVI no tiene dificultad para establecer la diferencia entre “moros” como etnia y “lengua arábica”: “Para aquellas cosas que tomamos de los moros no tenemos otros vocablos con qué nombrarlos sino los arábigos”. Ciertamente los habitantes musulmanes de Al-Andalus no hablan de arte “árabe” ni se identificaban étnicamente como árabes como lo demuestra Ibn Jaldún o el censo referido. El territorio musulmán es llamado Al-Andalus, “Hispania” o “España” por Ibn Jaldún y los moros se identifican como musulmanes, andalucíes, granadinos, sevillanos, etcétera. Por parte de los cristianos se usa predominantemente el término “moro” que ya identifica un pueblo mestizado como lo muestran un texto del Cancionero Castellano del siglo XV: “vienen de todos lenguaxes/ bárbaros, coros (?), guineos, turcos, armenios, hebreos, alarabes y caldeos.”⁵⁵ A ellos hay que añadir la población autóctona ibérica, conversa (helches o tornadizos) o no al Islam, que formará el grueso de esa España mestiza, “mora” en la que la lengua árabe, fragmentada en dialectos corrompidos, no logró arraigarse como tampoco el persa se arraigó en la India musulmana o ni siquiera en Afganistán. La mejor prueba es la facilidad con la que el árabe fue desterrado de Andalucía y la relativamente escasa supervivencia de voces árabes en el castellano, aún éstas notablemente adulteradas.

En este panorama suscribo la postura de Puerta Vilchez quien señala: “conceptos como árabe, islámico o musulmán son frecuentemente objeto de una verdadera confusión, cuando no son utilizados de manera consciente con fines ideológicos o políticos. Mi postura es-

⁵⁴ Ver López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000. Todo lo contrario hace Titus Burckhardt en su obra *La civilización hispano-árabe*, 1970.

⁵⁵ Alternativamente, las fuentes cristianas se refieren a “musulmanes”, “mahometanos” y en sentido despectivo a sarracenos y agarenos (bastardos) o, en menor medida hablan de “alarbes” o alárabes, este último con la connotación de “inculto” o “bárbaro”. Desde luego los cristianos tampoco hablan de “arte árabe” sino en todo caso aluden a éste como “moro”, “moruno” o “morisco”. Henri Terrasse por ejemplo utiliza a veces el término “morisco” para singularizar a la España musulmana. Ver su obra: *L’art hispano-mauresque*, París, P.I.H. E.M., 1932.

clara en ese respecto y se resume en conceder al término árabe un significado puramente lingüístico, referido solo al idioma...mientras que reservo para islámico un sentido más amplio definitorio de toda una civilización...”⁵⁶

HISPANO-MUSULMAN: Los historiadores españoles de arte, al no ceñirse a sus propias fuentes cayeron en el embrollo académico internacional hasta desechar el término hispano-árabe, aplicado al arte, en favor de hispano-musulmán o hispano-morisco. José Pijoan opta por el término general, “Arte islámico” (*Summa Artis*, 1949) aunque propone el de arte “sarraceno”, con base en una etimología dudosa, para el capítulo dedicado a Egipto y Siria. Asimismo, se muestra vacilante en los dos capítulos dedicados a la España musulmana: a la fase artística califal la llama “árabe” y a la post-califal, islámica. Henri Terrasse prefiere los términos hispano-morisco e hispano-musulmán. Leopoldo Torres Balbás opta por el término hispano-musulmán en sus trabajos publicados en la influyente revista especializada *Al-Andalus*. La misma línea la continúa Basilio Pavón en dicha revista y en sus obras: *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica* y *El arte hispano-musulmán en su decoración floral* (1973). Sin embargo, en España aún no se impone el término más consensuado actualmente de islámico lo que daría lugar a hablar de un arte hispano-islámico. Este término sería equivalente al de indo-islámico considerando que la India, como España, indudablemente crea un sub-estilo islámico identificado por fuertes tradiciones artísticas locales.⁵⁷

⁵⁶ Puerta Vilchez, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997, p. 43

⁵⁷ Es curioso hacer notar que en la casi totalidad de los estudios citados la justificación por parte de los autores en el uso de uno u otro término está prácticamente ausente o resulta superficial. En España, hasta tiempos recientes enciclopedias y libros de arte se aferran al término árabe. La posible explicación de esta persistencia académicamente incorrecta deriva de su implicación ideológica legitimadora: primero del proceso colonizador español del Maghreb (siglo XIX-XX) y más recientemente, en el contexto autonómico andaluz, que reivindica su vinculación al mundo árabe moderno como señal de identidad distintiva. En mi opinión, la persistencia del término hispano-musulmán mantiene igualmente un sesgo ideológico nacionalista ya que implica que la civilización islámica de España fue creación de “españoles” conversos al Islam. Sobre las vinculaciones entre la arqueología y la política e ideología ver la entrevista a Colin Renfrew, *Revista de Arqueología*, No. 79, 1987.

MUDEJAR: Más allá de la calificación adecuada del arte del Islam en tierras hispanas, los historiadores de arte españoles, desde el siglo pasado, no dudaron en reivindicar la existencia de un “arte mudéjar”, propio y nacional. En 1859 Amador de los Ríos, en un célebre discurso ante la Academia de Arte de San Fernando, definió el arte mudéjar como: “el estilo a que dieron vida los vasallos mudéjares”. El término, al enfatizar la etnicidad es equivalente a su contemporáneo de “arte árabe” pero tiene la connotación nacionalista. Con el mismo sesgo étnico, Amador de los Ríos alude a un sub-estilo “morisco” que se refiere al arte que surge a partir del término del dominio musulmán en España y hasta la expulsión final, en el siglo XVII, de los moriscos (musulmanes conversos al cristianismo). Torres Balbás hace equivalentes mudéjar y morisco: “puesto que el cambio brusco de religión no supuso mudanza artística”. Al igual que en el arte “islámico”, definido por Grabar, la religión es uno de los elementos que lo influyen pero no es el determinante.

Sin poner en duda el carácter “nacional” del fenómeno artístico mudéjar, seguirá un amplio debate entre historiadores españoles acerca de si éste constituye un estilo por derecho propio. Algunos se empeñan en hablar de reminiscencias islámicas incrustadas en obras góticas o renacentistas lo que da lugar a denominaciones como gótico-mudéjar o románico de ladrillo. En esta tendencia el Marqués de Lozoya dice: “el conjunto de edificios moriscos de la Península no constituye propiamente un estilo, aunque sea la manifestación más característica del arte hispánico”. Menéndez y Pelayo enfatiza el espíritu nacional del mudéjar: “el único arte peculiarmente español del que podemos envanecernos” y Basilio Pavón concluye: “en suma arte nacional con pretensiones de ser estilo nacional.”⁵⁸ Ambas posturas me parecen correctas y dignas de tomarse en cuenta.

En el otro extremo, George Marcais en su obra *L'art musulman*, reivindica al mudéjar como continuación del arte hispano-musulmán: “la historia del arte musulmán de España no termina en 1492 con la caída de Granada...antes de desaparecer, este arte seguirá un nuevo curso, de más de un siglo, bajo el nombre de arte mudéjar”. Quizás el que mejor resume el debate es Leopoldo Torres Balbás en la obra *Ars Hispanie*: “abarca todas las

⁵⁸ Ver López Guzmán, *op. cit.*, y Sánchez Mármol, Fernando. *Andalucía monumental*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985. pp.203-250. Ver bibliografía general.

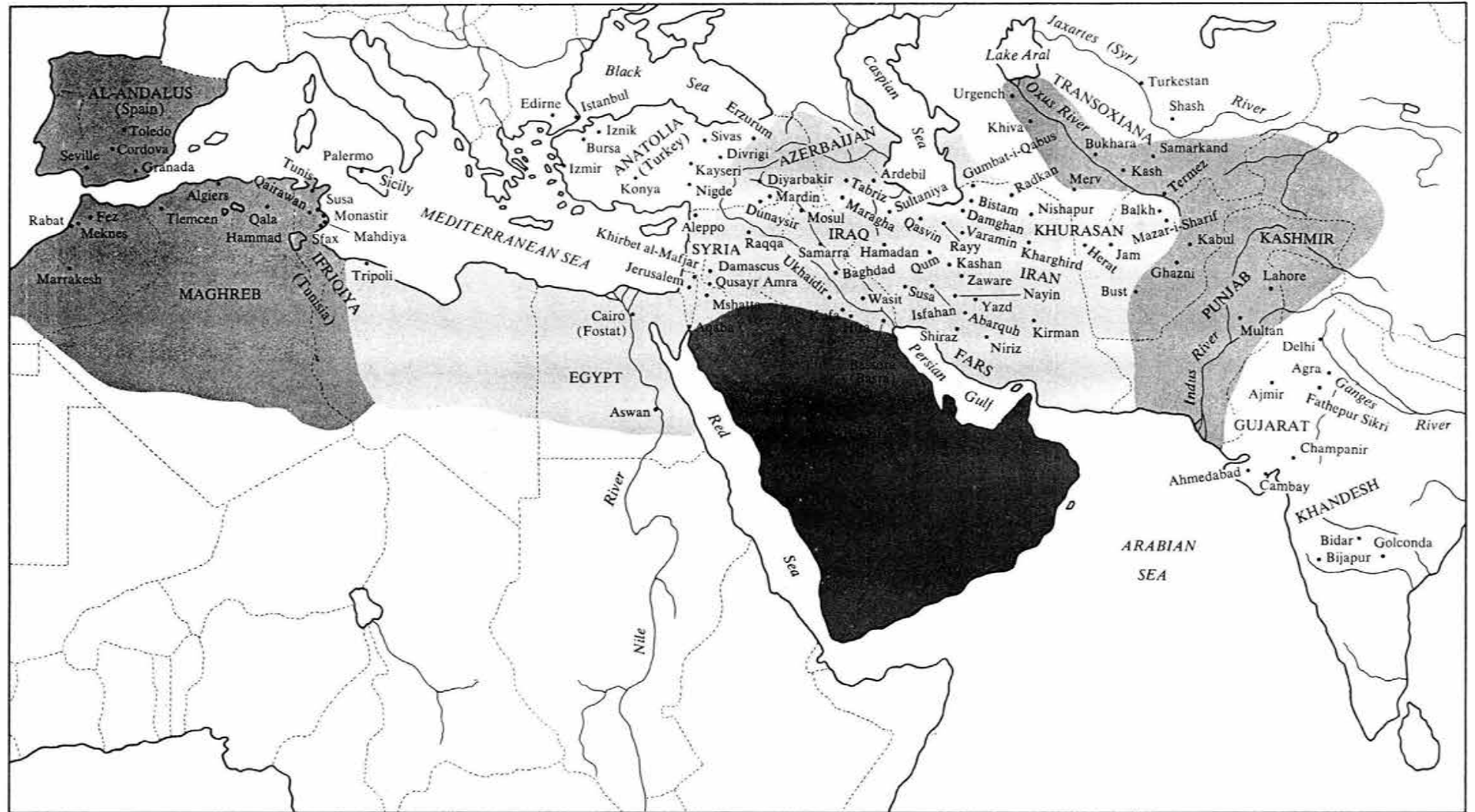
manifestaciones artísticas realizadas en territorio cristiano en que aparecen huellas islámicas...las pocas obras cuya paternidad conocemos se deben unas veces, a moros sometidos, es decir a mudéjares; otras a cristianos españoles influidos por el arte islámico y en ocasiones a artistas extranjeros (musulmanes) venidos a la Península...”

El debate en torno al mudéjar se centra hoy en día más en la clasificación de monumentos y en la probable “fecha de caducidad” de ese arte. Mientras que algunos autores lo dan por extinto en el siglo XVII, tras la expulsión morisca, Chueca Goitia y Leopoldo Torres Balbás se inclinaron por establecer la constancia de lo que llaman “modo mudéjar” o “mudejarismo” como una invariante estética española que renace, por última vez, en el barroco hispano e hispano-americano: “Bien enraizado en el alma popular -dice Torres Balbás- este mudejarismo persiste durante siglos a través de múltiples transformaciones artísticas que apenas lo rozaron...Y en ellas se mantiene latente la afición por la riqueza decorativa, la profusión ornamental, la policromía violenta unida a la repugnancia por todo lo clásico y equilibrado esperando el momento para manifestarse como un nuevo barroquismo.”⁵⁹

NEO-MUDEJAR: Esto nos lleva al problema de denominaciones, aún vacilantes, respecto a los estilos eclécticos del siglo XIX-XX que tanto eco tuvieron en hispano-América. Está bien establecida una expresión neo-gótica -para no llamarla estilo- a la que correspondería una neo-mudéjar. Se les llama así porque los modelos para estas obras corresponden a obras hispano-musulmanas “clásicas” (la Alhambra) o mudéjares (Alcázar de Sevilla). Es el caso de los salones fumadores que evocan las qubbas del salón del Trono del alcázar sevillano o las salas del Patio de los Leones. Estas obras han sido clasificadas alternativamente como “neo-árabes” tomando en cuenta que, en la época en que se realizaron, aún estaba en boga el término a pesar de que, en medios académicos, como se explicó, ya se había desechado. Por tratarse de expresiones fantasiosas que mezclan lo islámico y mudéjar quizás un término más neutro sería “morisco” mejor expresado en su forma francesa “mauresque” en ese sentido de “fantasioso”.

⁵⁹ Sánchez Mármol, *op. cit.* p. 252

THE ISLAMIC WORLD



- Arabia at the death of Muhammad (A.D. 632)
- Conquests under the first four Caliphs (632-661)
- Conquests under the Umayyads (661-750)

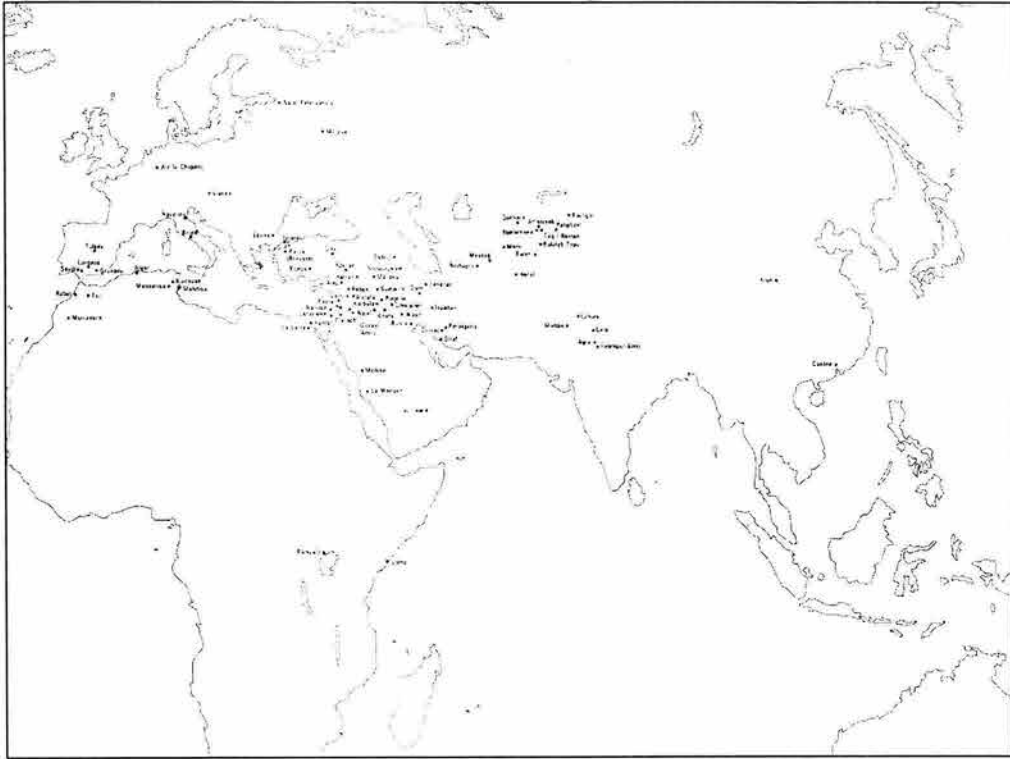


FIG. 1 Mapa con límites convencionales para el arte islámico. Algunas ciudades europeas, asiáticas y africanas como puntos de referencia.

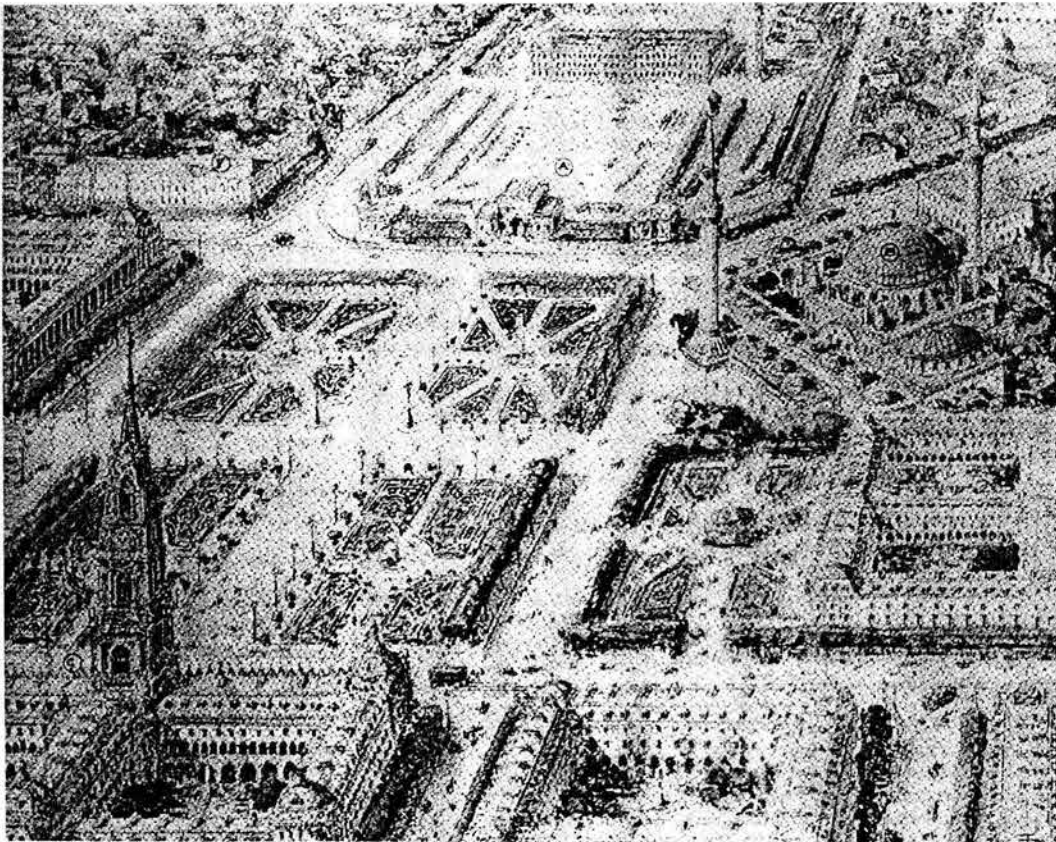


FIG. 2 Decadencia del arte islámico: plan para la europeización de Estambul, siglo XIX.

PRIMERA PARTE

ESPECIFICIDADES

DIOS Y EL ARTE



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Capítulo 1. Dios y el Arte.

RESUMEN. *En este capítulo titulado "Dios y el Arte" se plantea el marco teológico-doctrinal-estético en el que se puede situar el desarrollo del arte islámico. En el primer inciso, se hace una comparación entre los conceptos de divinidad griego-romano, judío, cristiano y musulmán y cómo éstos se reflejan en la expresión plástica. A riesgo de caer en una esquematización, considero que es una aportación original y útil para este estudio.*

En el segundo inciso, "origen del aniconismo semítico", se rastrea este concepto asociado con la representación plástica de las divinidades del Cercano Oriente. La definición del aniconismo se desarrolla como forma de representación que elude la representación directa de la creación o de la divinidad pero busca formas alusivas.

En el apartado "elementos de una doctrina: iconoclasia, idoloclasia y aniconismo en el Islam" se analiza cómo el Islam primigenio recoge y absorbe, a veces más por "contaminación cultural" que por gusto, concepciones anteriores, subyacentes en el medio socio-cultural y religioso del Cercano Oriente. A través de una selección de textos religiosos/filosóficos de autores musulmanes medievales se trata de dibujar un cuadro que muestre las actitudes puritanas prevalecientes que rechazan y al mismo tiempo tratan de acomodar la rica herencia plástica persa y bizantina. Finalmente se exponen los compromisos que resultaron en un complejo proceso que conduce del arte en el Islam al arte del Islam y finalmente al arte islámico.

En el apartado "percepción y concepción de la belleza en el arte islámico" se comienza la exploración de fuentes textuales medievales, filosóficas y literarias, que pudieran indicar el desarrollo de una concepción estética específica del arte islámico. La conclusión, apoyada en la obra de destacados investigadores, es que, per se, no existe tal elaboración, plenamente consciente, lo cual nos conduce al siguiente apartado.

En los incisos sobre un Dios geométrico y "la belleza divina" se plantea que si bien no hay una "filosofía islámica del arte" en cambio es posible hablar de una concepción estética de la divinidad.

En los sub-incisos siguientes, "proporción", "luz" y "figura" se analizan estas "cualidades" que en la concepción medieval son atributos y más aún, "signos" de la Belleza divina que acaban traducéndose en arte.

En el último apartado, "desmistificar el arte islámico" se establece una conclusión preliminar sobre las distorsiones provocadas por los autores "islamófilos" (ya referidos en la Introducción de esta investigación). En particular, su insistencia en buscar, en los textos místicos musulmanes, una "guía" o un "plan" que habría, según ellos, pre-figurado el arte islámico, atribuyéndole de paso un sentido simbólico/iniciático. Se enfatizan los paralelismos, también presentes en el cristianismo, entre la labor del artesano y la del místico pero no hay evidencia de sus vínculos.

"Cuando el rey Abdullah de Jordania visitó la Alhambra en 1949 comentó al salir: "Ahora entiendo por que los árabes dejaron España". Era el comentario de un beduino descendiente del Profeta como él mismo se calificaba."
Emilio García-Gómez.

Capítulo I. DIOS Y EL ARTE

1. Concepciones griego-romanas, judías, cristianas e islámicas del arte figurativo.

El arte vinculado a una religión requiere de la sanción de ésta, se convierte en un vehículo para expresar un aspecto de la Verdad Superior. Esta fue una concepción fundamental compartida por las civilizaciones griega, judía y cristiana. ¿Pero qué tanto es aplicable esta premisa al Islam? ¿Cómo se define la relación del Islam con el arte?¹

Como señala Mitchell, "en un sentido amplio el estudio crítico del icono parte de que el ser humano ha sido creado a semejanza o a la imagen del Creador."² En términos muy esquemáticos, el mundo griego-romano reconoció la imagen de la divinidad en el ser humano y más aún planteó la coexistencia del orden de los inmortales y de los humanos cuyos campos interfieren mutuamente. El hombre griego aspira a la perfección divina. Puede ser rebelde y robar secretos a los dioses, como Prometeo. Se acerca a los dioses por el desarrollo de sus habilidades físicas o intelectuales a su vez los dioses descienden hacia los hombres movidos por sus pasiones. Bajo ciertas circunstancias se produce la "teofanía" del dios que se manifiesta ante un sacerdote, una pitonisa o un hombre común y en casos

¹ Hegel reconoce entre los objetivos del arte "el perfeccionamiento moral" en razón de su valor de difundir la civilización y de coadyuvar a las religiones. En ese sentido dice, el arte es "el gran maestro de los pueblos". Hegel, *Lecciones de Estética*, "Introducción".

² Mitchell, W. J., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, Introducción. Ver Al-Faruqi, Ismail, "Islam and Art", *Studia Islámica*, Vol. 37, 1973-74. P. 83-84. Todo esto al margen de las especulaciones filosóficas griegas que a partir del siglo VI y V en adelante llegarían a conclusiones ateas, irreverentes o cínicas. Hecateo de Abdera en su *Aegyptica* dice que los dioses fueron originalmente reyes humanos que fueron divinizados. Euhemerus de Messene establece la misma concepción respecto a los dioses griegos a los que considera una antigua familia real que existió en tiempos remotos. Ver Peters, F.E., *The Harvest of Hellenism*, N. York, Barnes and Noble, 1996.

excepcionales ocurre incluso la “hierogamia” que culmina con el engendro de semi-dioses o héroes como Hércules o Alejandro Magno. En algunos ejemplos, como el de Tamuz/Adonis o Perséfone, deidades agrícolas, la deidad incluso se sacrifica cíclicamente en beneficio de los seres humanos. Nada más alejado de la concepción islámica. Alá mantiene su majestad distante, inalcanzable, y si se comunica con Mahoma lo hace indirectamente a través del Angel Gabriel, su mensajero.

La figuración artística griego-romana reconocerá en la divinidad el naturalismo y el humanismo lo cual, a su vez, posibilita su representación plástica. Sin embargo, el arte griego y romano no pretenden una imitación de la Naturaleza sino una representación del ideal arquetípico, divino, que ésta encarna pero de manera imperfecta. Aun si el ser humano es la entelequia más elevada de la naturaleza y es la corona y la medida de todas las cosas nunca será perfecto, cualidad de grado reservada a los dioses.

En el período tardío, bajo influencia del faraonismo egipcio, en Roma se desarrollará la concepción, con fines políticos, de la divinización del César que iniciaba precisamente con la ceremonia de su “apoteosis” para culminar con el “culto al emperador.”³

En la concepción egipcia el faraón es la encarnación de la más alta divinidad y debe estar presente constantemente, a través de sus reencarnaciones sucesivas, en la realidad terrenal para garantizar -asistido por los demás dioses que encarnan paralelamente- el maat, el orden de su propia creación. El papel del hombre egipcio no es sino el de servidor consciente de dicho Orden.⁴ El arte egipcio evoca la majestad y la esencia inmutables de la divinidad encarnada plasmadas en los rostros de los faraones que tienden a confundirse de época en

³ Alejandro Magno se decía hijo de Zeus; su divinidad fue “confirmada” por el Oráculo de Siwa. Sus sucesores Ptolomeos también se divinizaron. Más tarde Roma adoptó estas concepciones con César indudablemente por su contacto con Cleopatra. César estableció su propia divinidad poco antes de su muerte en ocasión de un discurso fúnebre en honor de Mario: “El linaje de mi tía Julia por el lado paterno está vinculado a los dioses inmortales de Venus, de cuya estirpe forma parte nuestra familia (Suetonio, Caes. 6) Citado en Bertrand, Jean-Marie. “Quand les rois grecs son devenus des dieux”, *L'Histoire*, No. 166, 1993. pp. 31-35. Ver también Frankfort, H. *Kingship and the Gods*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1948.

⁴ Aun cuando la religión egipcia concibe la encarnación de sus dioses en hombres -el faraón- o en animales estos se van a representar solo en su forma perfecta, idealizada, divina. Es la misma esencia que encarna una y otra vez. Ver Bleeker, C. J., *Egyptian Festivals*, Leiden, E.J. Brill. 1967.

época porque reflejan esa eternidad. Roma corromperá esta concepción: es el monarca el que, divinizado, impone su capricho en la tierra y en el cielo y su rostro humano se impone en el arte.

Como regla general -señala Al-Farukhi- las religiones semíticas (entiéndase babilonia, asiria, fenicia, hebrea y árabe primitiva) separarán drásticamente al dios de su creación en dos planos diferentes que no se tocan, incluso son antagónicos. Uno es eterno y perfecto, el otro es mortal, imperfecto, mutable y efímero. El dios es creador todopoderoso y el hombre es su humilde criatura destinado a servirle y obedecerle. El hombre en su calidad de siervo debe alimentar a los dioses, temerles, obedecer sus leyes reveladas mediante profetas. El rey es solo un favorito o ungido por la divinidad para servir de sacerdote o co-sacerdote que "atiende" a la voluntad y la ley divinas o es el mero "guardián" de dicha ley. Pero el hombre, aún en el caso de Salomón, es ante todo un sirviente, no es la medida de nada. Su constante preocupación es el qué y el cómo de la voluntad divina; su destino es servir a la divinidad hasta inmolarse por el simple capricho del dios como lo hacían los reyes mesopotámicos o Abraham.

Mientras en la tradición griega-romana el hombre está hecho por lo menos a imagen de la divinidad, en el caso semita esta idea es casi un tabú. La ambigüedad prevalecerá: ¿Acaso el hombre es creado a la imagen de Dios en el sentido de que se parece o se ve como Dios o en que se pueden decir cosas similares sobre el hombre y Dios? Las divinidades semitas generalmente son abstractas, representadas por piedras de formas geométricas hasta llegar a la noción de la absoluta "invisibilidad e inconmensurabilidad" del dios hebreo y musulmán. El Corán alude a esas piedras sagradas "primitivas", pero ya abstractas, bajo los términos: sana, wuthun y nusb (Corán 31:58, 21:31 y 5:92). De ahí el pasaje del Corán relativo a Adán, el 3:58/59 que dice: "Ciertamente la semejanza de Jesús con respecto a Alá es como la de Adán..." (mithla ainda Alá) resulta muy perturbador al insinuar la "imagen y semejanza" con el Creador. Aunque el Corán, como en otros casos es ambiguo, el Profeta parece confirmar esta interpretación en un hadiz, citado por Al-Bukhari: "Alá crea al hombre a su imagen" (ala sura-hi). Los teólogos posteriores como Al-Qastellani en su obra *Lisan al-Arab* se encargaron de relativizar esta peligrosa afirmación envolviéndola en un galimatías: "el sufijo posesivo hi debe interpretarse como referido a Adán mismo y no a

Alá...tiene el sentido de ser perfecto, proporcionado en su forma..." Muslim dice que Alá creó al hombre a su imagen (ala-sura) su largo era de 60 ells". Otra tradición afirma que Alá creó a Adán "en la forma de Al-Rahman" (uno de los nombres divinos) en cuanto a sus "cualidades" como conocimiento, vista, oído aunque las cualidades en Alá son infinitas e incomparables. Al-Mazari critica a Ibn Qutaiba quien habría interpretado "literalmente" el sentido de que Alá tiene una "imagen" una "sura" aunque considere ésta incomparable. En el texto bíblico hebreo se incurre en el mismo problema pues se dice que "el hombre fue creado de acuerdo al "selem" de Dios (Gen-i-27) que equivale al término árabe "sura" imagen de, estampa.⁵

Con estos antecedentes se impone comparar el sentido de la "caída" del hombre en el contexto judeo-cristiano e islámico. Al revisar en el Corán el pasaje de la expulsión del hombre del Paraíso (Sura II: 30-36) destaca el hecho de que el Islam exculpa a Adán quien no es un "prometeo" que "robe" el fruto del conocimiento y se "haga como un dios" sino que simplemente se dice que Alá prohibió a Adán comer de "un árbol" sin nombre y el hombre desobedeció. La causa de la expulsión es la desobediencia mientras que en el texto judeo-cristiano es el temor de Dios de que el hombre coma del fruto del segundo árbol y complete su transformación en un dios inmortal. En el pasaje bíblico se dice "Y Jehová Dios dijo: He aquí que el hombre es como Nosotros sabiendo del bien y del mal, ahora pues que no alargue la mano y tome también del árbol de la vida y coma y viva para siempre". El hombre islámico en cambio no puede poseer la inteligencia divina que el hombre judeo-cristiano ha robado. El Corán aclara "Y El (Alá) enseñó a Adán todos los nombres..."(fig. 1) Frithof Schuon, uno de los apologistas occidentales del Islam más destacado explica la moraleja: "En el cristianismo el hombre es a priori voluntad, o más precisamente voluntad corrompida...el hombre es la voluntad y ésta es la inteligencia. El Islam es esencialmente la Verdad y la Ley divinas...la primera somete la inteligencia y la segunda la voluntad humanas."⁶

⁵ Clevenot, Dominique, *Une esthétique du voile*, Paris, Harmattan, 1994. p. 84. Ver también Wensinck, J., "Sura" en *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E.J. Brill, 1993. El pasaje del Corán propiamente equivalente al del Antiguo Testamento es el que se encuentra en la sura 2:30 y ss. Sin embargo, ahí se evita hablar de la "imagen y semejanza" y en cambio se dice que el ser humano es el "regente" (califa) de Alá en la tierra con dominio sobre la Naturaleza.

⁶ Schuon, Frithjof, *Comprender el Islam*, Barcelona, Tradición unánime, 1987 p. 16

2. El origen del aniconismo semítico

En la concepción semítica la divinidad sólo se hace presente en el plano humano o natural a través de sus dictados o de su ley, como aquéllos de Moisés o Mahoma lo cual es especialmente claro en el judaísmo: solo las tablas de la Ley originales, guardadas en el Arca, ocupan el Sancta Sanctorum del Templo para gran desconcierto de los profanadores griegos y romanos. Este énfasis en la ley, como voluntad y presencia de la divinidad, será afin al Islam en donde el Corán representa la Ley revelada.

Una diferencia sutil -que marca Julio Trebolle- pero trascendente con respecto al Islam es que la fe yahvista permaneció esencialmente monolátrica más que monoteísta. De hecho aceptaba que los demás pueblos tuvieran otros dioses a los que simplemente considera inferiores pero no niega su existencia. De ahí la clara y constante prohibición de adorar dioses extranjeros al lado de un dios de Israel "celoso" pero que era tan grande que no podía ser representado: "No tendrás otros dioses frente a Mí" y la prohibición de imágenes: "No te fabricarás escultura o imagen alguna" (Deut.5:7-8; Exodo 20:3-4). En cambio, el Corán se mostrará intolerante frente a cualquier concepto de divinidad que se aleje del propio incluyendo el rechazo violento a la "Trinidad" cristiana y al concepto de un "ángel rebelde/Satanás" (Iblis) demasiado poderoso.

La concepción realmente abstracta de la divinidad tuvo una larga evolución y no apareció en el judaísmo sino de forma tardía. Se estima que durante más de un milenio el judaísmo tuvo que luchar contra la presencia de otros dioses que tentaban a los israelitas y sobre todo contra los resabios -heredados de otras culturas- de rasgos zoomórficos y antropomórficos asociados con la divinidad para llegar, finalmente, a la concepción realmente abstracta de Yahvé que sería absorbida por el Islam. Los partidarios del culto anicónico judío no triunfarán realmente sino hasta la época del Exilio, tras la destrucción del Primer Templo (siglo VI A.C.). El aniconismo -aquí entendido como forma de alusión a la divinidad y su

creación sin intentar representarlos- no se evidencia plenamente sino en sellos judíos del período de la monarquía tardía (s.VII-VI) donde desaparecen los resabios antropomórficos de la divinidad o incluso su símbolo astral. La simbología de sellos con onomástica se limitará estrictamente a las plantas admitidas en la decoración del Templo según las enlista el Viejo Testamento. Incluso se sustituye el nombre propio de Yahvé por denominaciones alusivas/elusivas que indican meramente señorío, como Adonai.⁷ Esta formulación será adoptada por el Islam al instituir los 99 nombres/atributos de Alá como formas “recomendables” de “aludir” a la divinidad sin nombrarla. Aún así el mismo Corán no podrá omitir ciertas vagas alusiones antropomórficas a Alá cuando habla por ejemplo del ancho de sus caderas para llenar el Trono, o de sus manos o su rostro, el basileomorfismo.⁸

Judaísmo e Islam comparten el axioma fundamental de que ni Jehová ni Alá encarnan -es decir ninguno se “degrada” a descender al plano de la naturaleza, de su propia creación- por lo tanto, en principio, no hay lugar para una iconografía. Tampoco hay lugar para la devoción hacia los profetas que son vistos como meros voceros de la divinidad. Sin embargo, mientras el judaísmo, fuera del espacio del Templo, no resolvió artísticamente el problema de cómo aludir plásticamente a la divinidad; en cambio, el Islam adoptará plenamente la estilización de las formas naturales como respuesta al aniconismo. La estilización de seres vegetales o animales, la base del diseño de arabescos, no es una invención islámica, es una antigua tradición artística bien enraizada en el cercano oriente pero sin duda el Islam la llevará a su máxima expresión al otorgarle un sentido e intención

⁷ Treballe, Julio, *La experiencia de Israel: profetismo y utopía*, Madrid, Akal, 1996. p. 32. Ello concuerda con los objetivos de la reforma deuteronomica tras el Exilio en Babilonia: eliminar contaminaciones de cultos extranjeros en especial los atributos astrales y las representaciones. La afirmación no es tajante pues en realidad se refiere a prácticas idolátricas. Tanto el Arca como otros mobiliario y decoraciones del Templo, como el famoso Mar de Bronce, se decoraron con figuras de bulto. En cambio, el segundo mandamiento proscribió la imagen tallada de Dios. La evidencia anicónica en el arte judío de la Antigüedad es contradictoria. Por un lado se han encontrado mosaicos con dibujos geométricos en casas y sinagogas por otro la sinagoga de Dura Europos, bajo influencia del helenismo, está repleta de imágenes humanas. Ver Espinosa Villegas, Miguel Angel, *Judaísmo, estética y arquitectura: La sinagoga sefaradí*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 71.

⁸ El término acuñado por Gratz se refiere a la grandeza de Dios expresada en sus dimensiones. Peters. F. E., *The Harvest of Hellenism*, N. York, Barnes and Noble, 1996. p. 499.

específicamente islámicos: evitar la imitación “blasfema” de la obra del Creador. Esto dará lugar a un resultado artístico opuesto al occidental con su acendrado humanismo y naturalismo de origen griego-romano.

El arte cristiano no dejará de tener un sentimiento conflictivo ante esta doble herencia del naturalismo pagano y del aniconismo judío. Una vez superada su etapa propiamente judeo-cristiana (siglo 1) el cristianismo paulino se heleniza: se define de facto como una síntesis de judaísmo y helenismo, un judaísmo helenizado (ver entre otros a Robert Eisenman). El cristianismo adopta como dogma fundamental la doble naturaleza de Cristo, humana y divina, lo que le hace comparable con los dioses griegos y romanos que, si no encarnan, sí pueden manifestarse en forma humana, interactuar con los hombres, padecer pasiones “como humanos” y sobre todo ser representables plásticamente.

Sin embargo permanecerán latentes las preguntas teológicas de ¿Hasta dónde se confunden esas naturalezas?, ¿cuál prevalece?, ¿dónde se separan? lo cual dará lugar a una serie de doctrinas cismáticas como el arrianismo, monofisismo, monotelismo entre otras.⁹ Algo remotamente equiparable ocurrirá en el Islam respecto a la efímera doctrina mutazilí (siglos IX al X) sobre el Corán “creado” frente al dogma ortodoxo del Corán increado, co-sustancial a Alá, que al final prevaleció.

Resabios de la pugna intercristiana, derivada de su doble herencia, resurgen en la crisis iconoclasta del imperio bizantino, entre los siglos VIII y IX, cuando se reacciona contra la representación de imágenes divinas. El emperador León VI, en un acto de contrición, decide que la adoración de imágenes es una violación del mandamiento en contra de la idolatría y que Dios utiliza al Islam como flagelo. El Concilio iconoclasta del 754 definió la posición en sus actas: “Cuán absurda es la pretensión del pintor quien de pura vanidad pretende moldear con sus manos impuras las cosas sagradas...hace una imagen y la llama

⁹ Dice Toynbee, “Desde el punto de vista judío, la creencia de que Jesús es el hijo de Dios y una de tres Personas de la Divinidad fue una concesión intolerable a dos concepciones helénicas consideradas aberrantes: la exaltación del hombre y el politeísmo”. Toynbee, Arnold. *A Study of History* (Abridged). N. York: Weathervain, 1972.p. 419 De manera mucho más violenta reaccionará el Islam negando la naturaleza divina de Cristo y el dogma de la Trinidad; acusará a los cristianos de haber falseado su enseñanza.

Cristo, que es a la vez Dios y Hombre. Así ha incluido, de acuerdo a sus vanas fantasías, al inconmensurable Dios en la circunscripción de la carne...si ellos argumentan que solo pintan la carne que se manifestó entonces repiten las invenciones maléficas de Nestorio. La verdad es que en la Pasión Dios permaneció inseparable del cuerpo...no puede atribuirse a la carne una hipostasis separada...la única imagen (real) de Cristo es la del pan y el vino de la Eucaristía como él mismo indicara.”¹⁰

Sin embargo, hay evidencia de que la crisis pudo originarse del lado musulmán, en Damasco. El califa omeya Yazid II (720-24) supuestamente lanzó un edicto contra los iconos cristianos. En esta interpretación la actitud del califa bien pudo azuzar el remordimiento, siempre latente en la mentalidad cristiana, acerca de la representación de la divinidad que violentaba las disposiciones anicónicas del Antiguo Testamento. En la *Historia de los Patriarcas de Alejandría*, el copto Severus Ibn Muqaffa (s. X) refiere que “Yazid II ordenó que las cruces fueran destruidas en cualquier lugar y que las imágenes de las iglesias fueran borradas.” El testimonio se repite en las actas del II Concilio de Nicea del 787: “el miserable tirano Yazid II envió a sus funcionarios a destruir los santos iconos y todas las otras representaciones en cada una de las provincias que gobernaba...expolia sin piedad las iglesias de Dios.”¹¹

A pesar de las disensiones internas del cristianismo, la tesis fundamental del Nuevo Testamento de que Dios encarnó en forma humana hizo prevalecer la posibilidad de una iconografía, de una representación figurativa de la divinidad. El Séptimo Concilio Ecuménico, concluyó la crisis iconoclasta y dictaminó definitivamente a favor de la adoración de imágenes, algo crucial para el arte cristiano que de otra forma habría derivado probablemente hacia algo parecido al aniconismo islámico: “Dios mismo está más allá de

¹⁰ Mango, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire*, New Jersey, Prentice Hall, 1972. p.166.

¹¹ Citado por A. Vasiliev, “The Iconoclastic Edict of Caliph Yazid II”, *Dumbarton Oaks Papers*, No. 9-10. p. 40

Cabe recordar que este concilio, en plena crisis iconoclasta, reestableció por breve tiempo el culto a los iconos de ahí que algunos historiadores sospechen del supuesto edicto del califa. Incluso cabría la hipótesis contraria de que el califa Yazid simplemente atendió una solicitud del gobierno iconoclasta de Constantinopla o de alguno de los patriarcas locales lo cual era perfectamente posible en el marco de las relaciones diplomáticas bizantino-islámicas que respetaban la jurisdicción, en materia estrictamente religiosa, de los patriarcas sobre sus fieles aunque fueran súbditos del califato. Ver artículo de León Rodríguez, “Tres aspectos de la segregación de la Gente del Libro en el Islam”, *Estudios de Asia y Africa*, No. 110, 1999.

cualquier descripción o representación posibles, mas como el Verbo divino adoptó para sí la humana naturaleza a la que reintegró a su forma original infundiéndole la belleza divina, Dios puede y debe ser adorado por medio de la imagen de Cristo. La hechura de iconos no es una invención de los pintores sino que expresa la legislación aprobada por la Iglesia...su concepción y su tradición por lo tanto no son de ellos. El nombre de Cristo es indicativo de lo divino y lo humano, las dos naturalezas perfectas del Salvador. Los cristianos pueden representar su imagen de acuerdo a su naturaleza visible no de acuerdo a la invisible ya que ella no se puede circunscribir. Es obvio que los cristianos se dirigen a la imagen solo para comunicarse con el arquetipo por medio del nombre...los insensatos iconoclastas han confundido la imagen con el prototipo adscribiéndoles identidad de naturalezas.”¹²

En este sentido resulta fundamental -para el cristianismo oriental y occidental - la tradición de la famosa síndone o sábana santa (cuya relación o identidad con el mandillion/Verónica no está esclarecida) en la que quedó impresa la imagen de Cristo y que fue venerada en Bizancio y en el mundo católico medieval. Los retratos "oficiales" (verdadera imagen) de Cristo derivarían de dicha fuente.¹³

El Islam mantendrá una actitud ambigua respecto a la adoración de imágenes por parte de los cristianos. Fuera del supuesto edicto del califa Yazid II y de algunas rachas de iconoclasia, históricamente prevaleció la tradición de tolerancia del Profeta, transmitida por Al-Azraqi: cuando Mahoma llegó al santuario de la Caaba para destruir los ídolos paganos protegió con sus manos el icono de la Virgen con el niño pintado en el muro interior de dicho recinto. El gesto simbólico sería repetido, siglos después, por el sultán

¹² Juan Damasceno explica el sentido de la imagen tras la crisis iconoclasta. “Qué es una imagen? Una imagen es una semejanza de algo..que no puede ser igual al sujeto representado. El propósito de la imagen es declarativo e indicativo de algo oculto; la imagen fue inventada para guiar el conocimiento. Existen diferentes clases de imágenes. La primera es la natural..la primera imagen idéntica del Dios invisible es el Hijo del Padre..La segunda imagen es la del conocimiento de Dios de lo que él hará. La tercera imagen es la que Dios crea como imitación es decir el hombre; La cuarta es la imagen que da la Escritura de figuras formas y símbolos de cosas y seres incorpóreos como los ángeles. Ver Cyril, M., *op. cit.* p. 171.

¹³ Algo que resulta particularmente repugnante para la sensibilidad semita judía o islámica por el tabú relacionado con los cadáveres. Ver Wunshel, Edward, *Self-Portrait of Christ: the Holy Shroud of Turin*, N. York, Esopus, 1954 y Wilson, Ian, *The Shroud of Turin*, N. York, Doubleday, 1979. Desde luego, la evolución de la imagen de Cristo en el arte fue compleja y se extendió a lo largo de siglos. Ver Mathews, Thomas, *The Clash of Gods: a Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton Univ., 1995.

Mehmet el Conquistador cuando entró a la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla, gracias a ello se conservaron ahí mosaicos con imágenes de la Virgen.¹⁴

El místico musulmán, Ibn Arabi, en sus *Revelaciones Mequíes*, disculpará explícitamente los iconos bizantinos: “los bizantinos llevaron a la perfección el arte de la pintura porque para ellos la Naturaleza singular de nuestro Señor Jesucristo (Sayyidna Issa) es el supremo apoyo para la concentración en la Unidad Divina (Tawhid).”¹⁵ Sin embargo, esta actitud benevolente resultó excepcional ya que casi la totalidad de los teólogos musulmanes mantendrá la exigencia de que la iconografía cristiana se limite al interior de las iglesias.¹⁶

3. Elementos de una doctrina sobre la representación: iconoclasia, idoloclasia y aniconismo en el Islam

Señala Thomas Mathews que "el mayor logro del arte medieval es la omnipresencia de sus sistemas de imágenes. La catedral gótica, por dentro y por fuera, estaba cubierta de una miríada de imágenes esculpidas, pintadas o traslúcidas que proporcionaban el sentido de que había un lugar para cada cosa y de que había un orden universal completo. A partir de la imagen más íntima, la de la cruz en el crucero, la imaginería se desenvuelve en las cuatro direcciones dando la impresión de abarcarlo todo. La historia humana desde la Creación al día del Juicio, el trabajo desde enero hasta diciembre, los ciclos de la naturaleza, del ratón al monstruo todo quedaba incluido."¹⁷

En Bizancio, "el orden se enunciaba de manera diferente, pero su reclamo de universalidad estaba presente. La visión del mundo se organizaba jerárquicamente y se expresaba en el mosaico y la pintura más que en la escultura o el vidrio. La imagen suprema el Cristo Pantokrator, "Máximo Gobernante", domina desde la cima del domo. Mas abajo se hallan sus mensajeros y su Madre que dio inicio a su carrera terrenal. Sus labores heroicas

¹⁴ Peters, F.E., *Muhammed and the Origins of Islam*, N. York, State Univ. of N. York Press, 1994. p 39 y Yucel, Erdem, *Hagia Sofia*, Estambul, Turzüm Yayınları, 1990. p 20.

¹⁵ Burckhardt, Titus, *El arte del Islam*, Barcelona, Tradición Unánime, 1988. p. 40

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Mathews, Thomas, *op. cit.*, p. 143.

terrenales ocupaban la zona inferior y los santos aún una zona más humilde...el sistema bizantino busca una omnipresencia más mística que literal."¹⁸

En el mismo sentido podemos preguntarnos cómo el arte del Islam podía representar esa omnipresencia divina al carecer, formalmente, de imágenes sagradas. Sin el apoyo de la imagen, el arte islámico parece sometido a la hegemonía de la palabra coránica, cuando mucho constreñido a la mera expresión caligráfica.¹⁹

Tratar de entender la relación de equilibrio y no de exclusión mutua entre palabra e imagen en el Islam resulta fundamental de otra forma nos enfrentamos a una paradoja que el gran arabista Emilio García Gómez resume como enigma:

"Nadie ha podido establecer con absoluta certeza que el Corán contiene una absoluta prohibición contra la representación de seres vivos...el Islam, como heredero de otras tradiciones espirituales orientales tiene aversión por el intento sacrílego de imitar al Creador de ahí la falta de artes plásticas y, en la literatura, de los géneros de novela y drama. La ornamentación tiende a la abstracción inanimada. ¿Acaso el azul de los azulejos evoca un mar o los rombos en las yeserías un traje de arlequín de donde el cuerpo del arlequín se ha esfumado? Por otro lado el Corán invita al hombre a disfrutar de los bienes del mundo, y el Paraíso, donde todo es eterno, evoca sin duda como dice el Corán los frutos de la tierra..."²⁰

Oleg Grabar confirma que ni el Corán ni los hadices (tradiciones, dichos, exégesis, explicaciones) del Profeta expresan en sí una doctrina islámica del arte o de las imágenes.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ La noción de la imagen como asunto de palabras no es ajena al cristianismo. Según Mitchell, tiene su precedente teológico en el reclamo de que la imagen espiritual, el *imago dei*, no se "refleja" solo en la mente o el alma del hombre pero en la Palabra de Dios. Clemente de Alejandría afirma: "la imagen de Dios es Su Palabra y una imagen de la Palabra es la mente del hombre que de esta forma fue creado a la imagen de Dios porque por su entendimiento es como la divina Palabra o Razón..." Mitchell, W. J., *op. cit.*, p. 34

²⁰ García Gómez, Emilio, *Discurso inaugural*, "Architecture Education in the Islamic World," Granada, Aga Khan Award. 1986.

Fueron los teólogos los que tuvieron que reaccionar, sobre la marcha, estableciendo una jurisprudencia a partir de las muy escasas y escuetas referencias escriturarias. Estos teólogos musulmanes desarrollaron ciertas tesis fundamentales de la relación entre la divinidad y su creación de donde se infieren consecuencias para la concepción del arte. Si bien el Islam y el cristianismo admiten que la Creación divina puede ser “conocida” y “comprendida”, el Islam niega tajantemente la posibilidad de “reproducir, representar” dicha Creación lo cual se considera un acto blasfematorio. También es una blasfemia expresar la fe en la adoración de imágenes pues la divinidad no puede ser representada/reducida en su inmensidad (y, dicho sea de paso, tampoco es concebible la idea de Templo, de una casa de la Divinidad). En cambio, el artista cristiano sí aspira a representar las creaciones divinas aunque no puede y no pretende igualarlas: insuflar vida a sus creaciones. Asimismo, como ya se explicó, el cristiano admite la adoración de imágenes por considerarlas vehículos o “ventanas” hacia la divinidad que representan y desde luego construye "templos" para esa divinidad.

Los teólogos musulmanes condenarán con vehemencia la soberbia de los que, valiéndose de sus “artificios”, intenten imitar la creación de Alá mediante imágenes e ídolos. Un dicho del Profeta (referido por Al-Bukhari) muestra la cólera divina: “Quiénes son más criminales sino aquellos que se imaginan que pueden crear seres como los que Yo he creado. ¡Que intenten crear una semilla! ¡Que intenten crear una minúscula hormiga!”²¹ Es bien conocida la prohibición explícita del Corán contra la fabricación de ídolos y por extensión, de esculturas en general. En la Sura 5:92 se dice “Oh creyentes, el vino, los ídolos y la adivinación por medio de las flechas son una abominación, obra de Satanás, así es que evitenlos.” La condena más fuerte a los ídolos específicamente aplicable a la estatuaria se encuentra en los versículos que se refieren a Abraham y que capturan el sentido del Antiguo Testamento. En la Sura 6:74 Abraham cuestiona a su padre por tener ídolos (ansab) como divinidades: “Tú y tu gente están en un error.” El artesano será juzgado por su soberbia, su pretensión de imitar el acto de dar vida. Solo al “Profeta” Jesucristo Alá le permitió en un momento dado “soplar vida” a unos pájaros de arcilla. (S. 3:48)(4). Un

²¹ Clement, Jean, “Fuyez l’horreur des idoles”, *Le Monde des débats*, abril, 2001.

hadiz dice: “Los artistas hacedores de imágenes serán castigados el día del Juicio con una sentencia que Dios les impondrá la imposible tarea de darles vida a sus obras.”²²

Aún más contundentes respecto a la pintura figurativa resultan tres hadices frecuentemente citados: “Los ángeles no entrarán en la casa que tenga el dibujo de un perro”/”Aquellos que serán mas severamente castigados en el Día del Juicio serán los asesinos de un Profeta, los que hayan sido sentenciados por un Profeta...y los que hagan imágenes o pinturas”/¿Cuáles son las tres clases de enemigos de Dios? El hechicero... y el que hace imágenes o pinturas es enemigo de Dios...” El califa Omar retoma el primer hadiz y expresa la repulsión visceral que caracterizará a los primeros teólogos musulmanes: “No entraremos en vuestras iglesias a causa de las imágenes ahí contenidas.”²³

Estas directrices coránicas encajan perfectamente en la visión ortodoxa y puritana musulmana del Tawhid, la absoluta unicidad divina. El tawhid proscribía cualquier noción de inmanentismo, confusión, efusión, encarnación, emanación o absorción de lo divino, del creador en su criatura. Descarta cualquier conocimiento directo del ser divino, de su “faz”, pues ello implicaría su entrada en el espacio-tiempo, definido, mortal, comprometiendo su absoluta trascendencia divina. Lo contrario se deriva de la doctrina de la encarnación cristiana y, antes de ella, de las teofanías de los dioses paganos.²⁴

A pesar de las prohibiciones citadas, apenas 50 años después de la muerte del Profeta ya florecía un arte del Islam si no propiamente “islámico”, patrocinado por los califas omeyas de Damasco.

Para que esto ocurriera evidentemente hubo un trastoque de valores repentino y violento

²² Schuon, Frithjof, *Comprender el Islam*, Barcelona, Tradición Unánime, 1987. p. 16

²³ Clevenot, D., *op. cit.* p. 73. Los hadices fueron coleccionados por parientes y seguidores cercanos de Mahoma para constituir una especie de comentario amplio del propio Profeta al Corán. Reunidos en 6 grandes volúmenes "canónicos" resultan una fuente indispensable para la exégesis coránica. Existen diversas ediciones en árabe de los hadices. Una particularmente sintética es la de Ali al-Mutaqi Hussamaddin al-Hindi de 1567, *Kanz al-Ummal* editada por Bakri Hayyani, Beirut, Muasasat al-Risala, 1985

²⁴ Al-Faruqi, *op. cit.* p. 88

que obligó a los árabes musulmanes -o al menos a las elites gobernantes- a pasar del austero puritanismo seminómada de su Profeta y de los cuatro primeros califas de Medina, a adoptar una actitud de acomodo e incluso de complacencia. Ello se acentuó a partir de la instalación, bajo los omeyas, del califato en Damasco donde el Islam primigenio entró en contacto y se “contaminó” con la rica herencia artística, urbana, de Bizancio. Ibn Jaldún evoca este temprano “choque cultural” con un ejemplo sencillo: la acuñación de monedas indispensables para el funcionamiento del naciente imperio árabe. El explica que “los árabes, a diferencia de otros pueblos, rechazaron el uso de monedas con representaciones figurativas y, a partir del califa Abd Al-Malik de los omeyas grabaron sus monedas con sellos de hierro, con palabras, no con imágenes, porque la palabra es lo que más distingue y caracteriza el modo de ser de los árabes estando, además las imágenes prohibidas por la ley religiosa (sharia)...”²⁵

Ante las realidades derivadas del surgimiento de un Estado y de una civilización, las actitudes puritanas rápidamente quedaron desfasadas y algunos teólogos comenzaron a hacer concesiones y a proponer acomodos pragmáticos para justificar la proliferación de un arte urbano, cortesano, refinado y suntuario, incluso desafiante en su liberalismo. A partir sobre todo de la actitud ambivalente del Profeta registrada en algunos hadices por

De hecho se podría argumentar que el Islam limita aquí las capacidades omnipotentes de Dios, mientras el cristianismo considera una manifestación mas del poder y misericordia de Dios su deseo de “encarnar” y de “sufrir pasión” (Ver nota supra) el Islam le niega a Ala esa posibilidad.

²⁵ Ver Ibn Jaldun, *Al-Muqadimah*, libro III. *op. cit.* p. 464. Oleg Grabar en su libro *Formation of Islamic Art* enfatiza este mismo ejemplo. El califa Abd Al-Malik realizó estas reformas entre el 696-699. Un ámbito de excepción respecto a la representación de seres vivos, fue el ambiente cortesano que frecuentemente se sustrae al puritanismo de los ulamas. Desde fechas tempranas aparecerán representaciones humanas y zoomorfas en las zonas íntimas de los palacios islámicos como las célebres pinturas del palacete omeya de Qosayr Amra (siglo VIII). También se desarrollarán escuelas de ilustradores para libros. En estos casos la prohibición coránica de representar seres vivos, especialmente humanos, se salvará evitando la perspectiva y las sombras, es decir evitando el naturalismo. Los rostros de santos y profetas aparecen generalmente velados, especialmente el de Mahoma. En cambio, la escultura islámica no tendrá oportunidad alguna de desarrollarse por su evidente asociación con la idolatría repudiada por el Corán.

No obstante, a partir del siglo XIV bajo influencia de la pintura europea comenzaron a hacerse verdaderos retratos de sultanes como los que aparecen en la “Sala de los Reyes” de la Alhambra. Es probable que la práctica fuera anterior ya que se sabe que los emperadores bizantinos solían enviar sus retratos miniaturizados con sus embajadas. En *Las Mil y Una Noches* se hace alusión frecuente a esta práctica de parte de monarcas musulmanes. A partir del siglo XVI las técnicas de pintura europea se harán más presentes en las cortes islámicas y se elaborarán verdaderos retratos “oficiales” para los sultanes otomanos, mogoles y para los sha de Persia.

ejemplo respecto a los muñecos y telas estampadas de su esposa más joven y favorita, los teólogos más moderados buscaron justificar una posición de tolerancia.²⁶

Los primeros teólogos que obran en este sentido surgen en el período abasida (s. VIII-XIII). Según las investigaciones de Bishir Fares, el teólogo Al-Farisi (m.987) se refirió ya a la elaboración de estatuas para concluir que la fabricación de imágenes no está prohibida en sí sino que solo se prohíbe su adoración y que las condenas referidas en el Corán y los hadices se aplican solo a aquellos que intenten figurar a Alá. Otros contemporáneos suyos, Al-Nahas (m.948) y Al-Maky (m. 1045) son retomados por Al-Qurtubi para señalar que “la figuración de imágenes es lícita”. De forma recurrente la tendencia puritana reaparece como en el caso de Ibn Atiya (m.1147) quien señala “esto es falso, yo no conozco a ninguna autoridad (teólogo) que legitime la figuración”. El debate continuará y en el siglo XII los almohades adoptarán la línea dura, rayana en el fundamentalismo, de prohibir las ornamentaciones, incluidas las arquitectónicas (algo que recuerda a San Bernardo). En el-

²⁶ Burkhardt, Titus, *Principes et methodes de l'art sacre*, París, DERVY, 1995. P. 140

siglo XIV Al-Subhi evoca la misma actitud puritana: “el pintor no debe reproducir imagen alguna de seres vivos ni sobre el muro, ni sobre el techo ni sobre utensilio alguno ni sobre el suelo. Algunos camaradas (teólogos) nuestros permiten la figuración sobre el suelo o sobre cosas así pero en eso se equivocan.”²⁷

A la larga, las posturas contradictorias no permitieron que se elaborara una doctrina de las artes propiamente dicha sin embargo predominó una actitud tolerante que se refleja en el intento de síntesis doctrinaria elaborada por el teólogo Nawawi (m. 1278):

“Nuestros colegas y otros ulamas dicen: la representación figurativa (taswir al sura) de seres vivientes (al hayawan) está rigurosamente prohibida (haram) y se cuenta entre los pecados mas graves como lo señalan los hadices. Poco importa si esta representación es realizada sobre objetos de uso común o no, su realización es, de cualquier forma, prohibida porque ella implica una imitación (mudaha) de la creación (Al-Halq) divina. Poco importa que se realice sobre un tejido (thawb) o un tapiz (busat) o una moneda (dirham, dinar) una cerámica o un muro...En cuanto a la representación figurada de árboles... o de otros objetos, que no son animados, ella no está prohibida... En lo concerniente al lugar en el que se representen imágenes de seres vivos, es necesario considerar lo siguiente: si la representación está suspendida de un muro o se encuentra en un vestido, un turbante o cualquier otro objeto que no sea para uso vil, queda prohibida. Si se encuentra sobre una alfombra, cojín o cualquier otro objeto de uso vil, entonces está permitida...Esto resume nuestra doctrina (islámica) sobre la cuestión y es en este sentido que se han pronunciado la mayoría de los ulamas. Esta es la doctrina de Al-Tawri, Malik, Abu Hanifa, etc...Algunos teólogos han dicho que la prohibición de la figuración solo se aplicaba a imágenes que arrojen sombra...Esta es una opinión equivocada porque el Profeta ha condenado la imagen sobre una cortina la cual sin duda no tenía sombra...Fue más tarde cuando se hizo la distinción entre los objetos que dan sombra y los que no la dan. Y si alguna duda queda, habría que evocar todos los demás hadices que son absolutos en su prohibición de imágenes. Al-Zuhri ha dicho que la prohibición de figuras es general, sobre cualquier

²⁷ Fares, Bishir, *Essai sur l'esprit de la decoration islamique*, El Cairo, Institute d'Archeologie Orientale", 1952. y "Philosophie et jurisprudence illustree des Arabes, la querelle des images" *Melanges de Louis Massignon*, T. 2, Damasco, Institute Francais de Damas.

objeto y está prohibido entrar a una casa donde se les encuentre...Pero esta es una interpretación literal (zahir) y es demasiado rigurosa. Otros han dicho: son permitidas las imágenes bordadas, sea el textil para uso vil o no...estos últimos consideran condenables las imágenes con sombra o que son copias de las reales. Esta es la doctrina de Al-Qasim Ibn Mohamed. Pero el consenso de los ulamas (ijma) prohíbe la imagen con sombra y considera una obligación (wujub) su destrucción. El juez Iyad ha dicho que a los muñecos que sirven de juguetes se les aplica una licencia (rukhsa). (Más aún) Malik considera como condenable incluso estos juguetes. Dios es el más sabio. En conclusión estas tradiciones son claras en su prohibición (tahrim) de las representaciones de seres vivientes. En cuanto a los árboles y otras cosas que no tienen alma (ruh) su fabricación está permitida...es la doctrina de todos los ulamas, a excepción de Mujahid, pero los demás ulamas interpretan que la condena del profeta contenida en el hadiz 'da vida a aquello que hayas creado' se refiere a (la pretensión de) crear seres vivientes (hayawan) que tengan un alma (ruh).'²⁸

De forma paralela a esta teología musulmana ambigua el arte temprano "del Islam" se islamizará y finalmente se hará "islámico." La conclusión general podría ser que el Islam no adoptó una actitud contra el arte sino contra las representaciones naturalistas y de seres "con alma" que podían conducir a la idolatría (imágenes o esculturas realistas) de otra forma el Islam hubiera caído en la iconoclasia absoluta.²⁹ En opinión de Burckhardt: "La prohibición de imágenes se aplica, estrictamente hablando, a la representación de la Divinidad, descansa en el monoteísmo abrahámico del que el Islam se considera el renuevo. El aniconismo tiene un carácter espiritual, positivo hacia el arte sacro, evita que el creyente fije su atención en la imitación de las formas externas mientras que la iconoclasia es puramente negativa. Un arte sacro no requiere necesariamente expresarse en imágenes

²⁸ Ver Al Nawawi, "Fi al-Taswir", *Bulletin des Etudes Arabes*, no. 29, sept.-oct. 1946, pp. 157-158. Las posiciones radicales no triunfaron y quedaron aisladas. Incluso la escuela hanbali, la más conservadora dentro del Islam sunita acabará por autorizar por ejemplo el uso de telas con figuras. No obstante, todavía en fechas recientes algunos teólogos consideraron que la fotografía debía prohibirse. Ver también "Sura" en *Encyclopedia of Islam*, *op. cit.* e

²⁹ Isa, A.M., "Muslims and Taswir", *Islamic World*, No. 45, 1955.

puede (valerse) de la exteriorización silenciosa de un estado contemplativo.”³⁰

Oleg Grabar interpreta el aniconismo islámico así: “el rechazo a expresar a través de imágenes la fe del creyente o cualquier otro asunto relacionado...”³¹

4. Pintura y escultura.

El alcance de las directrices señaladas variaría entre una época y otra pero ciertamente es determinante en dos ramas de las artes plásticas: pintura y escultura. Aunque no son tema de esta investigación se pueden señalar algunos aspectos básicos. Si bien existen como “técnicas”, su expresión en general puede considerarse “atrofiada” para los estándares occidentales. Los historiadores de arte no se ponen de acuerdo en incluirlas como expresiones puramente “islámicas” o siquiera en distinguirlas como expresiones por derecho propio. El consenso de los teólogos fue claro en su rechazo a la elaboración de estatuas (tamthil) que, por su carácter tridimensional, realista, son las que más claramente inducen o evocan directamente la “idolatría”. El mismo Profeta puso el ejemplo cuando destruyó los 360 ídolos de la Caaba. En general las estatuas de dioses antiguos con las que se topó el Islam sufrieron mutilaciones o destrucciones; ejemplos paradigmáticos fueron las esculturas clásicas y egipcias hasta más recientemente los Budas de Bamyan. No obstante llegaron a elaborarse algunas figurillas de terracota así como esculturas en piedra y bajorrelieves. La “disculpa” parece radicar en que las primeras y las segundas son objetos utilitarios como aguamaniles y fuentes mientras las terceras se asocian con algún efecto talismánico. (fig. 2)

³⁰ Burckhardt, Titus, *El arte del Islam*, p. 38. Dice San Bernardo en su *Apologia ad Guillelmum*: “las paredes de las iglesias están atestadas de riqueza mientras los pobres tienen hambre; el dinero para alimentar a los pobres se gasta en adornos para complacer a los ricos...¿Cuál es el propósito de tantas esculturas...hay tal variedad de representaciones y tan encantadoras que preferiríamos mirarlas en vez de leer las escrituras, pasar el día admirándolas en vez de meditar sobre la ley de Dios...”

³¹ Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, Paris, A. Michel, 1996. p. 53. Agradezco al Prof. Grabar las siguientes definiciones: "Iconografía" se puede definir de varias maneras, pero las dos principales serían: la descripción de los mensajes en un objeto dado, la otra sería el estudio de tales mensajes. Iconofórico se definiría como portar un mensaje en forma visual.

En cuanto a la pintura, las imágenes bidimensionales, fueron estrictamente limitadas. La regla general fue que debían ser tales que no invitaran a la "confusión", que no intentaran "representar" el modelo que las inspira, de ahí la regla de la estilización, la "despersonalización" de los rostros, el rechazo a la perspectiva y al sombreado que se observan claramente en el arte de la miniatura y en pinturas figurativas murales al fresco o en azulejerías. (fig. 3)

En ese sentido hay un resabio de iconofobia más que de iconoclasia. En la cultura preislámica de Arabia, las representaciones de "seres con alma", animales y personas, se asociaron tradicionalmente con la magia y los talismanes de ahí en gran medida la carga negativa que les atribuye el Profeta y el Corán y que pesaría tanto en el desarrollo del arte islámico. El temor hacia las imágenes, hechas por el hombre, podría suponerse en pueblos carentes de arte propio, como eran los árabes, pero incluso los egipcios estaban conscientes del poder "mágico" de las imágenes, aún las estilizadas de los jeroglíficos. De esta forma, en ciertas épocas, los jeroglíficos egipcios de figuras animales fueron representados decapitados "para evitar que cobraran vida y salieran de las paredes" según lo explicaban los sacerdotes. Paradójicamente, el uso de imágenes, con sentido mágico y talismánico, si bien siempre estilizadas, es abundante en la loza y tejidos de los primeros siglos del Islam y se extiende al menos hasta el siglo XV, especialmente en el área mesopotámica. No obstante, el hecho de que se haya identificado la persistencia de esta iconografía heredada por medios artesanales, a todas luces pagana, dentro del arte islámico no la hace "islámica." **Solo en el dominio privado de los palacios y al amparo del poder dinástico florecerá el arte de la miniatura y algunos raros ejemplos de pinturas murales sea al fresco o en azulejos. Como señala el mayor experto en pintura islámica, Richard Ettinghausen, "el protector de la pintura fue el califa, luego el sultán, depositarios de un poder absoluto que no rinden cuentas a nadie..." Asimismo, Ettinghausen recurre a Ibn Jaldún: "el legislador Mahoma condena el poder real, fustiga su apetito por los placeres mundanos...sin embargo, Ibn Jaldún no menciona jamás la pintura en sus capítulos sobre las artes y los libros...la corriente iconoclasta**

en el arte islámico se acrecienta bajo el régimen otomano y desplazará a la pintura."³² (Fig.4)

5. Percepción y concepción de la belleza en el arte islámico.

Dice Ibn Jaldún: "Es una sola nación, Grecia, de la que poseemos exclusivamente las producciones científicas gracias a la solicitud del califa Al Mamún que encargó su traslado de la lengua original al árabe". En efecto, la clasificación de las ciencias en el Islam siguió muy de cerca a la griega y los filósofos musulmanes siguieron los derroteros trazados por los clásicos griegos. Si bien la poesía o la música musulmanas contaron con amplias elaboraciones de reglas, en las artes visuales solo la caligrafía llegará a tener el status de ciencia aplicada con reglas precisas. En cambio, "la estética del diseño geométrico o vegetal no fue articulada ni verbalizada en ningún registro literario."³³ No hay que olvidar que el desarrollo de la "falasafa" en el mundo musulmán fue cortado de tajo por la teología en el siglo XIII. Los ulama o teólogos no discutieron las artes visuales más allá de lo antes-

³² Ver Al-Khamis, Ulrike, "The Iconography of Early Islamic Lusterware from Mesopotamia: New Considerations", *Muqarnas*, vol. 7, 1990.

La cuestión de la "pintura" islámica ha sido controvertida. Ciertamente parece evadir el marco doctrinal planteado. Sin embargo, estoy de acuerdo con Grabar y otros autores en considerarla, en su forma, como islámica, especialmente la miniatura, al menos hasta antes de la adopción de la perspectiva y el retrato indudables signos de la "transculturación" por la penetración europea. Burckhardt por su parte se encuentra entre algunos que consideran la pintura como totalmente "ajena al Islam". Para Grabar ello delata una actitud, extrema "fundamentalista." Ver Grabar, O. *Penser...op. cit.* p. 85. Asimismo ver Ettinghausen, Richard, *Arab Painting* (Introducción), Nueva York, Rizzoli, 1977. A continuación algunos libros de referencia sobre la pintura en la miniatura islámica: Welch, S.C, *Persian Painting* (1977); Gray, B., *Persian Painting*, 1961.

³³ Behrens-Abuseif, Doris, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, 1999, p. 183-184. En un sentido más amplio Frank Burch señala que: "la mayoría de las sociedades a través de la historia han sabido producir y apreciar los objetos artísticos y estéticos sin recurrir a ningún concepto que se relacione con nuestras ideas modernas de lo que es el arte y la experiencia estética..." Burch, Frank, *Religious Aesthetics*, Princeton, Princeton Univ., 1989, p. 112.

expuesto. El interés fundamental de los teólogos medievales en materia de producción artesanal era regular el mercado, vigilar la calidad y evitar el engaño, cuestiones éticas de convivencia social. Al no existir una organización clerical propiamente dicha en el Islam tampoco se facilitó la elaboración de un "arte sacro" con requerimientos y reglas y tampoco se generaron juicios sobre las obras más allá del rompimiento de las restricciones. La construcción y decoración de edificios de uso religioso, como mezquitas y madrasas, o la dotación de coranes y mobiliario quedó en manos del poder político, príncipes y monarcas cuyas motivaciones se analizarán en otro apartado.

En efecto, resulta muy difícil ubicar en textos medievales musulmanes una definición de la "estética musulmana", aplicada a las artes plásticas, aunque ella sí está identificada para el caso de la crítica literaria de pensadores como Al-Jurjani (s. IX) y el andalusí Hazim de Cartagena (s. XIII) en su tratado de retórica y poética (*Minhay al-bulaga*).

Respecto a los esfuerzos contemporáneos éstos habrían estado ausentes de la historiografía hasta tiempos muy recientes. Advierte W. Tatarkiewicz: "El historiador de estética cuando lee textos de tiempos remotos, descubre en ellos pensamientos sobre la belleza y el arte que carecen de una definición individual, debe reconstruir entonces él mismo la definición." En el mismo sentido, **Umberto Eco nos dice: "una de las características de las formulaciones estéticas medievales es que parecen referirse a todo y a nada (en específico). Decir que lo bello es claridad y proporción puede reducirse a una fórmula bastante vacía cuando se ve que puede ser referida a la belleza de dios, de una flor...a los capiteles de las abadías...a las miniaturas del gótico..."**³⁴

³⁴ Citado en Puerta Vilchez, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997.p. 39. Frank Sibley en un artículo titulado "Aesthetic Concepts" señala que el gusto es "la habilidad de ver, notar y señalar que las cosas tienen cualidades (estéticas)" en Margolis Joseph (ed.) *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia; Temple Univ.,1978.p. 66. Ver también Eco, Umberto, , *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 133

Para el caso que nos ocupa, la situación se complica por estereotipos negativos que, como nos recuerda el investigador José Miguel Puerta Vilchez, se originan en Hegel. En su pensamiento lineal Hegel situó al arte islámico en el campo del “simbolismo de la sublimidad” en el que la idea del Absoluto es abstracta pero carente de “conciencia artística” de un sujeto personal creador; la relación entre forma y contenido no llega a ser consciente a diferencia del arte clásico o del romántico; incluso el arte cristiano es capaz de representar a Dios consciente y positivamente pero el arte islámico concibe un Uno absoluto inaprensible. Asumiendo la distinción kantiana entre lo bello y lo sublime, Hegel concluye que el Islam, al negar la posibilidad de la representación figurada de la Verdad, no puede producir artes plásticas pues el Absoluto inexpresable anula la expresión en sí. El arte islámico resulta así “pre-artístico”. Aunque Hegel reconoce en la arquitectura musulmana la máxima realización, no deja de ser “incompleta”: “cuando la arquitectura ha devenido libre de su determinación degrada las formas arabescas a adorno y ornamento”. El tema de la “falta de sinceridad” de la arquitectura islámica será retomado por sucesivos historiadores del arte occidentales. Hegel fijará así los grandes estereotipos (o prejuicios) estéticos que pesan todavía sobre el arte islámico en el discurso occidental: predominio de lo religioso, prohibición de expresar la “Verdad Superior”, “incapacidad” de expresar el “yo individual” del artista, carencia de arte dramático, prohibición de la figuración y “gratuidad” y “falta de sentido” del arabesco.³⁵ Este menosprecio hacia el arte islámico particularmente por su “incapacidad” para generar un pensamiento estético, una “filosofía del arte” propia continuará en historiadores de arte contemporáneos –muchos de ellos con un conocimiento superficial del arte islámico– como Schlosser, Venturi, Bayer, Tatarkiewicz, entre otros.

No se pretende en el apartado siguiente embarcarnos en una apología de la existencia de una “estética islámica”, una filosofía islámica en el campo de las artes visuales. El tema es aún muy controvertido y la evidencia muy escasa. Como advierte Grabar, “al igual que con respecto a la Edad Media cristiana, está aún por demostrarse la validez de las correspondencias posibles entre las artes visuales y la crítica literaria...”³⁶ A pesar de la

³⁵ Ver Hegel, *Lecciones de Estética*, III, 1.

³⁶ Grabar, Oleg, *L'Ornement*, París; Flammarion, 1996, p. 19. Grabar recuerda las obras de Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, 1957 y Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, 1981. De la primera señala que es “seductora pero difícil de probar”.

enormidad del reto, en ese camino se embarca la magnífica investigación enciclopédica del citado José Miguel Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento estético árabe* si bien incluye las diversas expresiones artísticas medievales: literaria, musical y en mucho menor medida las artes plásticas.

Al margen de los obstáculos citados se pueden intentar puntualizar las evidencias de parámetros conceptuales mínimos que reflejen, al menos la inquietud o incipiente búsqueda de un sentido de la belleza aplicado a las artes plásticas de la civilización medieval del Islam.

Ciertamente la evidencia apunta a que tales elaboraciones se centraron en el aspecto de la percepción de la Belleza que, en el mundo cristiano y musulmán, repiten en general los postulados de escritores clásicos. En ese sentido, cayeron en la trampa de considerar el tema de la percepción de la Belleza como un valor absoluto al margen del contexto de sus propios valores y religión.

Deborah Black concluye que la fuente común más probable de los filósofos musulmanes es el Capítulo IV de la compilación árabe de la *Teología de Aristóteles* y la *Eneada V* de Plotino "sobre la belleza inteligible". No es casual que Plotino sea elevado a la categoría de "sheij", guía espiritual. Los falasafa elaborarán sobre los conceptos de belleza sensible e inteligible. La belleza inteligible aparece en la discusión de los nombres de Alá en Al-Farabi, en su texto *Medina al-fadila*. Ahí dice que la belleza de Dios es esencial no accidental. El placer está asociado a la belleza y a la percepción de la belleza (drak). Avicena habla en el V Capítulo de su *Tratado del Amor* de que la belleza consiste en orden (nazm), composición (al-talif) y simetría (al-tidal). La belleza sensible es el deseo o aspiración de lo bello. Advierte Umberto Eco, **"la Edad Media tiene una escasa conciencia de lo específicamente artístico, es decir carece de una teoría de las Bellas Artes, una noción de arte como la concebimos hoy, como producción de obras que tienen como fin primario la fruición estética."** (Para efectos de esta investigación se toma como referencia la ya citada definición de estética propuesta por Umberto Eco.³⁷

³⁷ Black, Deborah, "Islamic Aesthetics," *Rutledge Encyclopedia of Philosophy*, Londres, Edward Craig Editor, 1998. Cabe recordar la citada definición de Umberto Eco sobre teoría estética: "cualquier discurso que, con algún intento sistemático y poniendo en juego conceptos filosóficos, se

En tal sentido es ilustrativa la opinión de Algazali: "La belleza no está ni en las percepciones de la vista ni en la armonía de la fisonomía, ni en la mezcla de lo blanco con lo rojo pues nosotros decimos esta es una caligrafía bella y esto es una voz bonita y eso es un hermoso caballo pero también decimos que esta tela es bella y este recipiente es bonito; ¿qué significado tiene entonces la belleza de la voz y de la caligrafía y del resto de las cosas si no es su forma?" Por su parte, el citado Hazim de Cartagena afirma: "Sébase que la belleza del lenguaje y la perfección de su composición...es como la excelencia de los pigmentos y su bella composición...y la armonía que les da el artesano al realizar sus imágenes..."³⁸ Aunque hay referencias a la "forma" y a la "armonía", nada hay en estas reflexiones que muestre una especificidad estética "islámica".

De ahí que resulte muy reveladora la pregunta que se hacen los historiadores de arte islámico Wilber y Golombek: "¿Qué veía la sociedad timurida (s. XV) en los espléndidos monumentos de Samarkanda, que los rodeaban? ¿Qué dijeron de esos edificios, como los evaluaban? Desafortunadamente no hay tales críticos de arte timuridas –o musulmanes medievales- que nos hayan dejado sus pensamientos. El disperso comentario sobre los edificios timuridas está plagado de clichés. No hubo un Vitrubio ni un Procopio. Por tal motivo cualquier evaluación de la arquitectura islámica basada en referencias internas no se ha intentado...estamos por tanto en un terreno incógnito pero se pueden buscar ciertas claves de cómo la mente medieval enfrentaba el problema del juicio artístico. El lugar natural para buscar serían las escrituras filosóficas. Los filósofos musulmanes han comentado sobre la naturaleza del arte, pero sus comentarios no se aplican a edificios individuales. Ibn Sina (m. 1037) habló de la perfección del arte y de forma característica de

ocupe de fenómenos que atañen a la belleza, al arte y a las condiciones de producción y apreciación de la obra artística, a las relaciones entre el arte y otras actividades, y entre el arte y la moral; a la función del artista, a las nociones de agradable, de ornamental, de estilo; a los juicios de gusto así como a la crítica sobre estos juicios y a las teorías y las prácticas de interpretación de textos..." Ver Umberto Eco, *op. cit.*, p. 8

³⁸ Ver Sureda, Joan, "Bizancio e Islam" en *Historia Universal del Arte*, Editorial Planeta, 1987. Respecto a Hazim, véase su obra *Minhay al-bulaga*, edición de Muhammad al-Habib, Beirut, Dar al-Garb al-islami, 1986. Las citas proceden de Puerta Vilchez, J., *op. cit.*, p. 397. El mismo Hazim afirma: "un poema sin armonía es como un tejido de junco frente a otro de seda y oro, ambos son tejidos pero el valor de ambos es muy diferente."

la síntesis de belleza y funcionalidad. Sin embargo no da ninguna idea de lo que es la belleza (en el contexto islámico) de cómo evaluarla.³⁹

Ibn Al-Haytam de España (s. X) en su *Optica*, dedica un capítulo a la belleza (husna) como cuestión de percepción. Este texto, sin ser una teoría *islámica* de la belleza, al menos insinúa ciertos parámetros que parecen relevantes para el arte islámico: medidas, proporciones, colores, que armónicamente combinados proporcionan placer al espectador. Aquí, al menos, está implícita la preferencia tan islámica por el diseño geométrico y sus posibilidades.

“La belleza visual –dice Witelo citando a Al-Haytam- se identifica con la percepción simple de las formas visibles que agradan al alma, secundariamente (se aplica a) las formas compuestas según la ley de las proporciones convenientes.”⁴⁰

5.1. Un Dios geométrico.

Habría entonces que buscar una especificidad islámica en la concepción de la belleza en otra parte: el concepto de la Belleza Divina que lógicamente se desentiende, al menos en parte, de las ataduras clásicas y debe recurrir al pensamiento teológico propio tanto en el cristianismo como en el Islam. Es en este campo donde la teología y la mística proponen ideas específicas.

En ese sentido, una estética "islámica" se vincularía en todo caso a la reflexión en torno a la "belleza" como una de las cualidades asociadas intrínsecamente con los nombres de la divinidad. Los 99 de Alá. son llamados nombres hermosos, al-asma al husna, se derivan de diversas suras como las VII-180; XVII-110, XX-8 y LIX-24. El número 100 es el "oculto" o "innombrable".

Si el arte es fundamentalmente un modo de expresar la realidad, en el caso del

³⁹ Wilber, D Golombek, L., *Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1988. p. 203

⁴⁰ Bruyne, Edgar, *La estética de la Edad Media*, Madrid: Visor, 1987. p. 116.

judaismo y del Islam la noción de realidad se traslapa con la noción de la unidad divina pues Todo está contenido en esa unidad. Al mismo tiempo se enfrenta la paradoja de no poder representar a esa divinidad, no solo por pruritos religiosos, sino porque "objetivamente" sensorialmente e incluso racionalmente es inaprensible. Solo se le conoce indirectamente, fragmentariamente a través de sus atributos, su revelación y su creación con sus infinitas formas. El nombre divino, Al-Mussawir, el que dibuja, delinea o da forma se relaciona con la labor del artista que trata de dotar de belleza a un objeto o a un material.⁴¹

La belleza será considerada entonces como búsqueda por aproximación a la perfección de la divinidad o de sus obras. Cuando el juicio medieval repara en la belleza visual no lo hace por la forma en sí sino por las cualidades e imágenes que esta es capaz de evocar, la belleza es concebida ante todo como imagen de aquellas cualidades que se presuponen en Dios, por ejemplo la luz o la luminosidad. Esas cualidades de la belleza divina serán caracteres estéticos de deseable reflejo en la forma artística aunque solo sea mediante una impronta de referencia: armonía, orden, decoro, equilibrio, proporción.

Pitágoras y sus seguidores habían elaborado una matemática y una geometría sagradas como expresiones de la perfección divina. El hombre medieval, cristiano y musulmán, retomará esta tesis. La mente medieval del filósofo y del artesano se abocan con entusiasmo a descubrir esas "proporciones y relaciones perfectas" en las obras de la Creación, estos vestigia Dei, signos de Dios o ayats, signos milagrosos, según el Islam. A estos signos divinos se refiere el verso coránico (S.41:53): "Mostraremos a ellos nuestros signos en el horizonte y en sus almas hasta que se manifieste a ellos que es la Verdad". Ibn Hazm de Córdoba lleva el argumento más lejos al postular que esos ayats son modelos que la inteligencia inferior del hombre solo tiene que descubrir e imitar. Por ejemplo, nos dice que: "el tejido reticular como el de las palmeras realizado con gran precisión, con doble

⁴¹ Espinosa Villegas, Miguel A., *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefaradí*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 63-65. Los 99 nombres de Alá están explícitos e implícitos en el Corán. En la sura 7:180 se dice: "Los nombres de Ala son los mas Bellos así es que llámalo a través de ellos". Ver al respecto Burckhardt, Titus, "Extractos del comentario de los nombres divinos de Al-Ghazzali" en *Símbolos*, Barcelona, Olañeta, 1982.

trama y urdidumbre, como los que fabrica el tejedor, no podemos atribuírselo más que a la inteligencia de su Artífice. No es en absoluto obra de la naturaleza ni de un tejedor humano...sino que es fábrica del Artífice que elige libremente el propósito de hacerlo...porque es capaz de hacer lo que desea...ese Artífice es el Creador, el Ser Primero...sin semejanza alguna con sus criaturas.”⁴²

Los “ayats”, se encuentran lo mismo en las criaturas, las notas musicales o las figuras geométricas y de manera más evidente en la propia figura humana, considerada modelo de armonía como lo señala el Corán: “Hemos creado al hombre dándole la mejor complexión” (S.95:4) Las proporciones perfectas derivadas de la observación de esos signos, nos conducen a lo que es el verdadero sentido estético medieval.⁴³

Averroes corrobora con el texto coránico esa intención de perfección en la creación que el hombre debe tomar como parámetro último de belleza: “Obra de Dios que todo lo hace lo más perfecto” (S.27:88) o “¿Ves alguna contradicción en la creación de Alá. Mira otra vez. Adviertes alguna falla?” (S.67:3) Es pues absurdo suponer la posibilidad de otro Universo más perfecto u ordenado que este. Es la misma conclusión a la que habían llegado los pitagóricos siglos antes.

Pitágoras había unido la geometría con los números. Los números son triangulares cuadrados, oblongos o cúbicos. Los números son el lenguaje y la expresión de la divinidad y tienen un significado trascendente. Descubrir la relación de los números es descubrir las verdades superiores. San Agustín traza su teoría de la belleza siguiendo estos conceptos. Para él la medida de las líneas, su belleza, se rige por la simetría o la composición, es decir, el número: “Siento que nada me causa más placer que la belleza, y en la belleza las formas, en las formas las medidas y en las medidas los números.”⁴⁴

⁴² Puerta Vilchez, J., *op. cit.* pp. 255-256.

⁴³ Von Simpson, Otto, *The Gothic Cathedral*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1988. p. 32.

⁴⁴ Bruyne, E. *op.cit.*, p. 34

Dice Marcel Aubert que a partir de esta influencia pitagórica, la Edad Media sufrió de una “embriaguez de los números”. Obviamente los cristianos enfatizarán la naturaleza trinitaria de la divinidad y el Islam la naturaleza unitaria.⁴⁵

Algazel advertía que el hombre debe dudar de su capacidad de percibir la certeza a través de los sentidos; la razón es lo único que puede conducir al ser humano a la verdadera belleza y el instrumento de la razón es la geometría. Como lo muestran los estudios de Otto von Simpson, en el cristianismo esta geometría sagrada se desarrolla como conocimiento oculto, y sólo se revela en la concepción de la compleja arquitectura de las catedrales cuyas medidas y proporciones tienen connotaciones pitagóricas. De la misma forma, algo de estas nociones transpira a través de los diseños geométricos islámicos con su afinidad hacia las figuras básicas: triángulos, cuadrados, círculos cuya combinación armoniosa no es mera decoración sino evocación del Bello orden del Creador.

Hussein Nasser reconoce que existía en el Islam una receptividad o afinidad “natural” hacia el pitagorismo, “un pitagorismo abrahámico”, la obsesión por demostrar la unicidad monoteísta y su multiplicación en la creación. En el mismo sentido, diría Massignon, el arte islámico expresaría una función de mediador entre la evocación teológica de la unicidad imperturbable del Ser Supremo y la mutabilidad y multiplicidad constante de sus formas en la Creación.

5.2.Las cualidades de la Belleza Divina: Proporción, luz y figura.

El segundo problema estético fundamental para cristianos y musulmanes medievales es cómo identificar la Belleza divina, belleza puramente abstracta, bajo qué parámetros. Ibn Arabi comenta el famoso hadiz: “Dios es Bello y ama la belleza” señalando que “Dios se describe a sí mismo diciendo que la Belleza ama al mundo puesto que nada hay más bello

⁴⁵ Ver Von Simpson, O., *op. cit.* Alano de Lille (s. XII) afirmaba que Dios “figura la creación mediante el número”. Thierry de Chartres quería encontrar con la geometría y la aritmética al Artista divino de la Creación. El misterio de la trinidad merecía de Thierry una demostración geométrica: el triángulo equilátero. Afirma además que Pitágoras ya había identificado a la Mónada con Dios y a la Diada con la materia. Por su parte, San Bernardo considera que Dios es un cubo perfecto, “es al mismo tiempo la misma medida de largo, ancho, altura y profundidad”.

que el mundo y El es bello. La Belleza es amada en sí misma...La Belleza de su obra circula por su Creación (Yamal sunihi sara fi jalqih) el mundo es su manifestación...”⁴⁶ Al-Farabi afirma que la Belleza corresponde al único Dios: “La Belleza, la Hermosura y el Esplendor son del ser Primero, el más excelente...su Belleza supera la belleza de todo lo que está dotado de belleza...”⁴⁷ Aquí el neoplatonismo facilitará la concepción de la Belleza divina a través de las cualidades de la misma. Si bien el Dios medieval tanto islámico como cristiano es La Belleza en sí, ésta es perceptible para el hombre a través de 3 cualidades: luz, que contiene todos los colores, proporciones perfectas de figuras perfectas.

Ibn Haytam aterriza estos conceptos en su teoría sobre la percepción de la belleza visual (idrak al husn): “La vista percibe (iudrik) la belleza (husn) a partir de las formas (suwar) de los objetos visuales (mubsarat) que capta el mismo sentido de la vista (bashar)”.⁴⁸ Asociados a la luz, las proporciones y las figuras hay una serie de matices contrastantes o significantes (maani), veintidós en total, enumerados por Ibn Haytam: el color, opacidad, la posición relativa, el orden, las dimensiones, aspereza, etc. Estos matices, advierte, carecen de belleza en si, carecen de sentido fuera de una composición armónica.⁴⁹

Pero los teólogos musulmanes y cristianos debatirán ampliamente hasta qué punto los artesanos humanos pueden y les es lícito imitar las cualidades de la Belleza inmersas en la Creación. En ese sentido, la solución parcial a estos debates se encuentra en la concepción medieval islámica y cristiana de que no se crea belleza sino que ésta es expuesta al extraer

⁴⁶ Ibn Arabi, *Al-Futuh al-Makkiyya*, Beirut, Dar al-Fikr (4 vols.) s/a. Vol. II, p. 114

⁴⁷ Puerta Vilchez, J., *op. cit.* p. 562

El Universo en el lenguaje sufí, bajo influencia del neoplatonismo, es concebido como un conjunto de espejos en los que el Ser se refleja en diferentes grados de irradiación. Dice Mohsen Fayz Kashani (s.XVII): “En el mundo de las imágenes arquetípicas se corporizan los espíritus y los cuerpos se espiritualizan. La aparición de figuras en los espejos o en cualquier superficie reflejante como el agua limpia se concreta en este mundo intermediario, todas las figuras que relejan en los espejos pertenecen a ese mundo.” Ver Stierlin, Henry, *L’architecture de l’Islam*, Fribourg, Office du Livre, p. 132.

⁴⁸ Ibn Haytam, *Kitab al-manazir*, editado por Abd al-Hamid Sabra, Kuwait, Asamblea de Cultura, Artes y Educación, 1983. pp307-308

⁴⁹ Puerta Vilchez, J., *op. cit.*, pp. 704-705

de la materia sus cualidades que reflejan, en última instancia, las cualidades del Creador.⁵⁰ La belleza y el decorum, zayyanu en árabe, tal como los utilizan los escolásticos y los filósofos musulmanes, van de la mano. La belleza no radica solo en la perfecta armonía de forma y utilidad sino en la sujeción de éstas a la norma religiosa. Es la expresión de la belleza con dignidad, sin excesos. Renseelaer lo resume así: "decoro... es también conformidad con lo decente y apropiado en cuanto a gusto y aun más en cuanto a moralidad y religión."⁵¹

5.3. La proporción.

La doctrina de la proporción es pitagórica. En su forma inicial, dice Bruyne, la estética de la proporción definía la belleza "como una relación clara y directa, matemáticamente expresable mediante los números naturales...En su forma mas evolucionada equipara la belleza a la unidad, lo mismo que reduce los números a la mónada."⁵² Vitrubio, siguiendo a Platón, señala: "La proporción a la que los griegos llaman analogía es una consonancia entre las partes y el todo."⁵³

En la civilización islámica, "la belleza fue concebida en términos matemáticos y expresada en formas geométricas. El orden, lo simétrico, está en la base de las utopías...lo utópico, como recreación del mundo por la razón se ha configurado con un diseño estructurado como un reino de la simetría. El arte ha querido ser, a veces, la avanzadilla de ese mundo ideal, al que ha prefijado o tratado de copiar."⁵⁴

⁵⁰ Bruyne, Edgar, *op.cit.*, p. 36. Como se señaló antes en el mundo medieval el título de artista y artífice estaban reservados al Creador de ahí que, a nivel humano, solo se hablara de "imitadores" de "artesanos".

⁵¹ Renseelaer, W. Lee, *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982. p. 66 Respecto al concepto de zayyanu, ver Puerta Vilchez, J. *op. cit.*, p. 80.

⁵² Bruyne, E., *op. cit.* p. 31

⁵³ Jack, Christian, *El misterio de las catedrales*, Barcelona: Planeta, 1999. p. 177

⁵⁴ Puerta Vilchez, J., *Los códigos de utopía de la Alambra de Granada*, Granada, Diputación, p. 92

La cualidad del equilibrio o la proporción (al-ital) que caracteriza a las manifestaciones artísticas e intelectuales se encuentra en su estado absoluto solo en la Divinidad dicen los Hermanos de la Pureza aludiendo a Platón. El arte de la música que es intelectual imita el equilibrio del mundo superior lo mismo que la aritmética y la geometría: “Las artes sensitivas e intelectuales como la arquitectura y la carpintería también emplean los principios proporcionales por su bello orden y composición...La más perfecta de las artes así como la más precisa de las composiciones y la más hermosa de las obras es aquella cuya disposición de sus partes y la forma de su estructura está realizada según la más excelente proporción.”⁵⁵ Lo cual es confirmado por Ibn Haytam: “Si se investigan las formas bellas de todas las clases de objetos visibles se comprobará que la proporción produce en ellas una belleza que no produce ninguno de los maani particulares por separado.”⁵⁶

Los Hermanos de la Pureza definen así la proporción: “Las proporciones (nisba) ideales son el patrón (mithl), su mitad, su tercio, su cuarto...” es decir, la relación matemática exacta entre una unidad y sus fracciones. La proporción la definen también como “la cantidad común de dos medidas relacionadas”, la cual puede ser numérica, geométrica o musical, siendo la proporción musical una conjugación de las otras dos. Las tres clases de relaciones son descritas en términos numéricos, de ahí que definan la armonía (tansub) como “la correspondencia existente entre magnitudes numéricas.” Estas proporciones, dicen, son “nobles” pues están en la base de toda la creación divina. La armonía proporcional debe producirse también en las figuras (ashkal): “los miembros de las imágenes y sus relaciones son de diferentes figuras y medidas, pero cuando sus medidas se relacionan proporcionalmente, la forma resultante es correcta, veraz y admisible.”⁵⁷ El artesano tiene

⁵⁵ Puerta Vilchez, J., *Historia del pensamiento...*, p. 562. El grupo de los Hermanos de la Pureza (Ikhwan al-Safa) se especula estuvo vinculado a la corriente teológica-filosófica de la mutazilah. Otros autores los vinculan al sufismo o al shiismo septimano entre otros. Al-Tawhidi (m. 1023) dice que la colección de Cartas de los Hermanos fueron escritas en el siglo X en Basora. Las Cartas (Risala) fueron editadas por Jamil Saliba en Damasco en 1949. Hay 52 divididas en 4 grupos. En el primero, sobre ciencias matemáticas hay 14 tratados de números, astronomía, geometría, artes prácticas y teóricas. En el segundo grupo: ciencias físicas y naturales; en el tercero ciencias intelectuales con influencias pitagóricas y en el cuarto, ciencias religiosas. La concepción de Dios es emanatista. El Intelecto es la primera emanación y contiene las formas de todas las cosas y es causa de todas las causas. Luego viene la emanación del Alma y el proceso termina en la Materia. Ver artículo de Yves Marquet, "Ikwhan al-Safa", *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E.J. Brill, 1993.

⁵⁶ Ibn Haytam, *op. cit.* Pp.314-315.

⁵⁷ Puerta Vilchez, J., *Historia del pensamiento...*, p. 196

pues la posibilidad de imitar la obra perfecta del Creador si sigue los cánones de la proporción ideal que es, en último extremo, geométrica, numérica.⁵⁸

5.4. La luz y el color.

La estética de la luz puede rastrearse en la mayor parte de escritos platónicos pero la metafísica de la luz se hace explícita con Plotino quien influye en San Ambrosio y San Agustín y se extiende a las teorizaciones de Hugo de San Victor, Suger de Saint Denis, Wittelo o Bacon quienes especulan acerca de sus cualidades físicas y contenidos simbólicos. A partir de las mismas fuentes, los místicos judíos y musulmanes como Ibn Gabirol, Ibn Arabi, Suhrawardi y físicos como Al-Haytam retoman el tema. La noción del emanatismo será un lugar común que une a los filósofos y a los místicos medievales. Todos coinciden en que la luz es la cualidad estética primordial, la más cercana a la sustancia divina. Dice Al-Haytam: “la luz produce belleza y por ello consideramos al sol, la 'una o las estrellas como bellos...sin que exista otra causa que los haga bellos salvo su luz...de donde la luz por si misma produce belleza.”⁵⁹ Por su parte el místico y poeta Hafez confirma sobre la luz: “tantos diseños sublimes y estados de contraste que aparecen son los rayos del rostro Amado”. El Corán señala: “Dios es la luz de los Cielos y de la Tierra.” El ideal de la composición islámica parecería ser el de la lacería mejor representada por la celosía que permite a la luz, NUR, uno de los 99 nombres de Alá, hacer su aparición a través de las figuras de la trama. (fig. 5)

Avicena y Al-Haytam coinciden al señalar que la luz y el color son consustanciales. “aunque digamos que la luz no es la manifestación del color (zuhur al lawn) no negamos que la luz sea la causa de la manifestación del color y la razón de su propagación.”⁶⁰ Juan

Los Hermanos de la Pureza, a través de su célebre obra, establecen un nexo entre las artes y el pitagorismo que contempla el cosmos como un todo unitario y ordenado por las leyes del número. Su tratado se difundió tempranamente en Al-Andalus. Los textos entraron a España por vía de la Taifa de Zaragoza hacia 1065 pero ya antes de esa fecha circulaban resúmenes realizados por Maslama y que fueron utilizados por los sabios andaluces

⁵⁸ Ibn Haytam, op.cit. p. 315

⁵⁹ *Ibid.*, p. 308

⁶⁰ Vélchez, Puerta, J., *Historia del pensamiento...*, p. 500.

Escoto siguiéndolos de cerca señala que: “la luz y el color son consustanciales: “la luz es color y hace visibles las formas de las cosas sensibles.”⁶¹

El color, en el arte islámico, representa a la luz cuando ésta no puede aparecer directamente. Algunos colores, como el verde del paraíso, destacan en el Corán. Cuando el artesano recurre al color es en sus tonos absolutos no hay matices ni combinaciones como en el arte occidental, se trata de representar la luz del prisma con sus colores vivos: azul, verde, rojo, amarillo.(Fig. 6)

El místico Alaodawleh Semnani dice: “El cuerpo al nacimiento es negro, el alma vital (Noe) es azul, el corazón, Abraham, es rojo, la conciencia, Moisés, es blanca, el espíritu, David, es amarillo y el arcano Jesús, es negro brillante. El centro divino, Mahoma es verde brillante.”⁶² Los Hermanos de la Pureza mencionan el uso de los colores tan importantes en el diseño de arabescos: “los pigmentos que utilizan los dibujantes son de diferentes colores y de irradiación antagónica como el negro (contrastado) con el blanco, el rojo, el verde, el amarillo...Cuando se colocan estos pigmentos según una relación adecuada, las imágenes resultan resplandecientes, bellas y brillantes...” de otra forma resultan opacos, sin belleza. La búsqueda de superficies reflejantes o brillantes y multicolores es una característica dominante del arte islámico. Esto se hace evidente en los mosaicos, zelijes y azulejos, en las alfombras y en el arte de la iluminación de manuscritos.⁶³

⁶¹ Bruyne, E., *op. cit.* p.34.

De acuerdo con la metafísica medieval influida por Platón, la luz es el más noble de los fenómenos naturales, el más inmaterial, el más próximo a la forma pura. La luz es un principio creador y está presente en todos los cuerpos materiales como dice San Buenaventura, ¿acaso los metales y las piedras preciosas no brillan cuando son pulidos, o el vidrio mismo es fabricado de arenas y cenizas y el fuego surge del carbón?. La luz es además principio de orden y valor. Dante en su Paradiso afirma “la divina luz penetra el universo de acuerdo a su dignidad”. Ver Von Simpson, O., *op. cit.* p. 52.

⁶² Aminrazavi, Mehdi, “Aesthetic Experience in Islamic Art”, *The Islamic Quarterly*, Vol. 29., No. 1, 1985. p.38

⁶³ En el siglo XV, la técnica persa del neftrangi, la cerámica de 7 colores, pasa a la fabricación de azulejos que revisten cada vez superficies más grandes de edificios. Desde las obras de Tamerlán en Samarkanda hasta culminar con las obras safavidas en Isfahán donde interiores y exteriores se decoran. En la Mezquita del Sha del siglo XVI se utilizó un millón y medio de placas de azulejos cerámicos de 23 por 23 cms. Umberto Eco advierte que del lado cristiano medieval también existe un cromatismo absoluto: “el arte...juega sobre colores elementales...hostilea al matiz...sobre la yuxtaposición de colores chillones que general luz por el acuerdo del conjunto en vez de dejarse

5.5. La Figura

La luz-color y la proporción tienen su sustento físico en la figuración. Dicen los Hermanos de la Pureza: “Debes saber hermano que todo arte manual (sinat maal bil iad) tiene como materia los cuerpos físicos y que todas sus obras (masnuat) resultantes son figuras corporales a excepción del arte de la música...”⁶⁴

Dice Ibn Haytam: “Si se reúne en una misma forma la belleza de la figura y la belleza de sus medidas así como la belleza de su composición y la proporción de cada una de sus figuras...entonces se alcanzara el ápice de la belleza.”⁶⁵ Y añade, “los elementos que tenemos por bellos, lo son gracias solamente al orden y la posición (tartib, wad) que guardan. Todas las figuras decorativas (nuqus) se consideran bellas gracias a su ordenamiento (composición).”⁶⁶

Si bien el arte islámico, por sus restricciones teológicas ya referidas, considera blasfemo representar las formas de la Creación al mismo tiempo reconoce que esa Creación ha sido concebida “racionalmente”, esto es “geoméricamente”. Es ese “alfabeto” racional, números-figuras geométricas de la Creación, lo que el arte islámico considera lícito utilizar en sus diseños. “La destreza (hidq) de todas las artes consiste en lograr formas en la materia, completarlas y perfeccionarlas (tamamu, takmiluha) para que sean útiles solo en este bajo mundo.”⁶⁷

La figuración islámica será entonces un arte bidimensional basado, aunque no

determinar por una luz que los envuelva en claroscuros o haga salpicar el color más allá de los límites de la figura.” Ver Eco, Umberto, *op. cit.* p. 59.

⁶⁴ Vílchez, Puerta, J., *Historia del pensamiento...*, p. 190

⁶⁵ Vílchez, Puerta, J., *Historia del pensamiento...*, p. 190

⁶⁶ *Ibid.*, p. 311

⁶⁷ Clevenot, D., *op. cit.*, p. 204

exclusivamente, en ese alfabeto de figuras geométricas simples cuyas posibilidades de combinación son infinitas. Dice Michel Ecochard: “No existe una sola línea de decoración compleja que no esté ligada a una estricta composición geométrica.”⁶⁸ La multiplicación infinita de figuraciones es concebida como reflejo del poder creativo infinito de la divinidad así como de la perfección de sus cualidades: luz-color, proporción-geometría.

Como lo resume Burchkardt: “Totalmente nacidas del espíritu islámico son las rosas geométricas o estrellas que se combinan y despliegan continuamente.”⁶⁹

Pero quizás lo que explica la fácil y casi “natural” asimilación de la herencia pitagórica por parte de los maestros artesanos musulmanes se deba como lo han apuntado Oleg Grabar y otros autores a la afinidad subyacente con el arte nómada. La civilización islámica estuvo marcada por la presencia predominante de pueblos nómadas (árabes, turcos, mongoles, bereberes) que aportan su arte centrado en los tejidos de diseños geométricos. Por su parte Burckhardt acota: “todo arte fundado sobre tradiciones artesanales opera (por naturaleza) con esquemas geométricos y cromáticos que no es posible separar de los procesos materiales de fabricación...este arte es necesariamente abstracto al tiempo que es concreto en sus procesos (basados en recetas que se transmiten).”⁷⁰ De esta confluencia pitagórica-clásica y nómada-tradicional surgirá la síntesis genial del diseño de arabescos como grafía específica para el lenguaje del arte islámico.

6. Desmistificar el arte islámico: Místicos y artesanos

A manera de conclusión preliminar y antes de pasar al tema del arabesco, habría que preguntarse qué tanto las elaboraciones teológicas, filosóficas y místicas referidas en los apartados anteriores pudieron determinar la actividad artística islámica. Pero también cabe la pregunta contraria, qué tanto la creación artesanal inspiraba o condicionaba los comentarios de teólogos, filósofos y místicos. La respuesta parece ser que la influencia

⁶⁸ *Ibid.*, p. 152

⁶⁹ Burchkardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977. p.239

⁷⁰ Burkhardt, T., *Principes et...*, p.143

debió ser recíproca. Si partimos del hecho de que la mezquita cumplía la función de ágora y academia, de lugar privilegiado para la difusión del pensamiento habría que señalar que, sin duda, las directrices teológicas tuvieron un peso legal y ciertamente orientaron y constriñeron la producción artística. Respecto a las ideas filosóficas, éstas solo tenían repercusión en núcleos muy reducidos, generalmente limitados al entorno cortesano. Si acaso llegaban más lejos era a través de debates públicos o porque los teólogos llegaran a comentarlas o condenarlas públicamente. En cuanto a las ideas místicas, las que más nos interesan aquí, eran accesibles de manera individual y voluntaria, a través de maestros o de las cofradías.

Sin embargo no hay evidencia de que se desarrollara un interés por la representación "simbólica" como la que se dio en la Europa medieval, especialmente a partir del siglo XII. Señala Grover Zinn: "la importancia de formas de pensamiento simbólicas en el siglo XII ha sido cada vez más apreciada (Chenu, Lubac, McGinn, Dronke, Wetherbee, Stock, von Simpson)...junto con la especulación cosmológica en círculos filosóficos, literarios y teológicos...no hay duda de que el Abate Suger, Guillermo de Conches, Alano de Lille y Silvestris compartían su interés por los símbolos y la cosmología especulativa (aunque difirieran en aspectos claves) como parte de un fenómeno (intelectual) del siglo XII...Hugo de San Víctor define el símbolo como: la reunión de formas visibles para demostrar las formas invisibles".⁷¹

Ha corrido mucha tinta en torno a la supuesta compenetración entre artesanos y místicos en el mundo islámico y la supuesta influencia "determinante" de la mística en la temática y significados del arte islámico, particularmente a partir de la citada obra de los misteriosos hermanos de la pureza. Sin embargo ésta, parece a todas luces un caso aislado y el alcance de su influencia es cuestionable. Muchos incautos de la escuela occidental se han dejado seducir por las plumas hábiles de autores islamófilos como Burckhardt y Hussein Nasser, Laleh Bakhtiar, quienes han generado estereotipos equívocos que solo enrarecen el esfuerzo de una seria comprensión del arte islámico. Evidentemente la labor artesanal

⁷¹ Zinn, Grover, "Suger, Theology and the Pseudo-Dionysian Tradition", *Abbot Suger and Saint Denis* (Paula Lieber, edit.) N. York, Metropolitan Museum, 1987.p. 34

siempre se prestó a elaborar parábolas útiles para los místicos cristianos o musulmanes partiendo en el primer caso de las que el propio Jesucristo utilizó; la masonería especulativa del siglo XVIII es otro ejemplo claro.

Pero de ahí a plantear, como lo hacen los islamófilos, que los artesanos musulmanes eran guiados dócilmente por místicos sufíes en un plan para crear un arte esencialmente simbólico de significados "esotéricos" y "misteriosos" hay un gran trecho. Afirma Burckhardt sin sustentarlo: "En la civilización musulmana la relación entre el esoterismo y las artes estaba asegurada -y aún lo está en algunos países- por las corporaciones artesanales emparentadas con las corporaciones semejantes del mundo cristiano de la Edad Media." Una obra que establece, sin bases sólidas, toda una supuesta simbología mística a través de las formas de los arabescos y estructuras arquitectónicas islámicas es la de Laleh Bakhtiar, *Le soufisme*.⁷² En contraste, en un reciente y bien documentado estudio enciclopédico sobre la historia de las cofradías sufíes (881 páginas) titulado *Las sendas de Alá: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*, llama la atención que no haya un solo artículo dedicado a dicha supuesta relación.⁷³

Así es que habría que preguntarse qué tanto influyó la mística en el arte islámico y si lo hizo necesariamente por vía de los gremios artesanales. En este punto mi posición es que la

⁷² Burckhardt, T., *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, Mallorca: Olañeta, 1999. p. 35. Ver Laleh Bakhtiar, *Le soufisme*, París, Edition du Seuil, 1977. Este tipo de obras, características de la escuela islamófila pueden ser escritas de buena fe pero en realidad sus autores acuden a la "inspiración mística" para escribirlas sin mayor sustento académico.

⁷³ Popovic, Alexandre y Veinstein, G., *Las sendas de Alá: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad* Bellaterra, 1997. Las cofradías sufíes tuvieron su mayor auge entre los siglos XIII y XVI cuando el poder político descubrió en ellas un medio de cohesión y estabilidad social. Así, bajo patrocinio real, las cofradías fueron institucionalizadas contando con edificios de tipo "monástico" llamados zawiyas, ribats o khanaqas. Las cofradías estaban abiertas a todos los estamentos de la sociedad desde campesinos, artesanos, burgueses y príncipes. Ellas difundían una ética social de solidaridad de acuerdo a los más elevados valores musulmanes y también favorecían una visión mística de la religión. No obstante, sus tesis "desviacionistas" siempre estuvieron bajo la mirada suspicaz y condenatoria de la teología ortodoxa que finalmente les asestará un golpe definitivo al recuperar su posición de poder dentro de los imperios otomano, safavida y mogol. A partir del siglo XVII, en general, las cofradías irán cayendo en una situación de semiclandestinidad aún si algunas gozaron de la simpatía de ciertos príncipes.

visión de la mística tanto como la de los teólogos y filósofos conformaban una cosmovisión un tanto ecléctica pero al final de cuentas “islámica” que, en términos generales, permeaba a toda la sociedad musulmana, incluidos los artesanos.

Sin embargo, no hay evidencia de la intencionalidad o control significativo de las corrientes místicas islámicas respecto al arte islámico aunque puedan rastrearse algunos casos aislados de “inspiración”, incluso mútua.

En ese sentido mi conclusión es análoga a la de Von Simpson respecto a la influencia de la mística en la concepción del arte gótico:

“¿Qué tanto se puede afirmar la influencia directa de los movimientos intelectuales y espirituales en la arquitectura gótica...?El Historiador debe tener cuidado de no confundir paralelos y afinidades con causas y en ese sentido la influencia de los platonistas de Chartres en la arquitectura gótica es menos palpable que la de los agustinianos de Clairvaux. Por lo que sabemos los platonistas de Chartres no formularon un sistema de estética o mucho menos un programa para las artes... No podemos ni siquiera afirmar que las consecuencias estéticas y tecnológicas de su cosmología ejercieran un impacto directo en el naciente estilo gótico. Sin embargo, tal influencia es circunstancial en el sentido de que la arquitectura gótica fue concebida y definida como geometría aplicada como lo hiciera Villard de Honnecourt.”⁷⁴

Grabar coincide respecto al arte islámico: “no hay que suscribir ninguna teoría mística específica para explicar el arte islámico...las artes visuales pertenecen al plano humano (como dirían Ibn Haytam o Ibn Rusd) y no son (ni se puede pretender que sean) un medio de acceso a Dios.”⁷⁵ Como se mencionó antes, lo que puede en todo caso rastrearse es un

⁷⁴ Von Simpson, O., *op. cit.*, pp. 55-57

Incluso el propio Burckhardt matiza :“No (se puede afirmar) que todo artista sea un místico, pero la afinidad entre el arte y la contemplación tiene fuerza bastante como para (intuir?) que el ingreso a una corporación artesanal coincida con la adhesión a una filiación espiritual vinculada con el sufismo.” Ver Burckhardt, T., *Principes et methodes...*, p. 140.

⁷⁵ Grabar, O., *Penser...*, p. 58,60

paralelismo entre la visión mística y artesanal derivado de una cosmovisión estética básica, por demás cercana al mundo cristiano.⁷⁶

Embellecer o “decorar” (zina) la materia no es un medio para acceder a Dios ni mucho menos de representarlo, es una “elección” ética: “Dios puso en la Belleza absoluta, que fluye en el mundo, una belleza terrenal/accidental sobre la cual los individuos eligen prefiriendo una belleza u otra, lo bello o lo más bello.”⁷⁷ Así el artesano está consciente de que los objetos que produce serán evaluados por su perfección técnica, en su contexto social, utilitario y finalmente deben pasar la prueba de la censura oficial siempre dispuesta a señalar tendencias a la “ostentación” o el “despilfarro” o la “ilícita representación figurativa”. Dice Ibn Rushd: “Comprenderás que todos coinciden en que las artesanías inferiores (almasnuat al jasasa) son las que la gente cree que podían haber sido realizadas de otro modo, hasta el punto de que la inferioridad (jasasa) de muchas obras artísticas hace pensar que nacieron del azar. La gente entiende también que las obras artísticas nobles (sarifa) son aquellas consideradas como que hubiera sido imposible que tuviesen una forma mas acabada y perfecta que la conferida por el artesano.”⁷⁸ Aunque las cualidades expresadas en esos objetos, figura, proporción, luz, color, se conciban o intuyan como reflejo de las cualidades estéticas de Alá su exposición mediante el arte (tecné) no puede aspirar a ser sino eco de una perfección inalcanzable e inconcebible. Así, al final de cuentas, el artesano musulmán no es un creador sino un virtuoso.

⁷⁶ Michel, George(ed.) *Architecture of the Islamic World*, N. York, William Morrow, 1978. p.15

⁷⁷ Ibn Arabi, *op. cit.*, Vol.IV, p. 269,

⁷⁸ Vilchez, Puerta, J., *Historia del pensamiento...*, p.681. Ver la obra de Ibn Rusd, *Al-Kashf al-manahiya al-adilla*. Editada en El Cairo: Dar al-ilm lil-yami, 1935. En el ámbito cristiano se repiten percepciones similares. Hales confirma: “La ciencia se orienta hacia el conocimiento así como el arte se orienta a la realización”. En la *Summa Filosofica* se machaca que el filósofo y el artesano se dedican a la misma materia, a la verdad, pero el filósofo se limita a considerar las causas en tanto que el artesano se ocupa del modo de elaborarla: “La ciencia considera las causas de la verdad, el arte sin embargo se ocupa del modo de trabajador de acuerdo con la verdad transmitida”. Ver Bruyne, E., *op. cit.*, p. 84 y 171. Unos enfatizan la identidad entre arte y saber y otros dicen “lo esencial del arte es crear y producir”. Casidora afirma que la ciencia contempla racionalmente mientras que el artista aplica el conocimiento, conoce las reglas.



FIG. 1 La desobediencia de Adán, miniatura islámica.



FIG. 2 Raras muestras de escultura, bronces.



FIG. 2 Pintura con sentido talismánico, islámica en forma, no en contenido.





FIG. 3 Pintura, despersonalización. Miniatura turca, s. XVI.



FIG. 4 Pintura mural, tema pagano. Irán, s. XVIII.

FIG. 5 Luz y figuras. Celosía mogola, s. XVII.

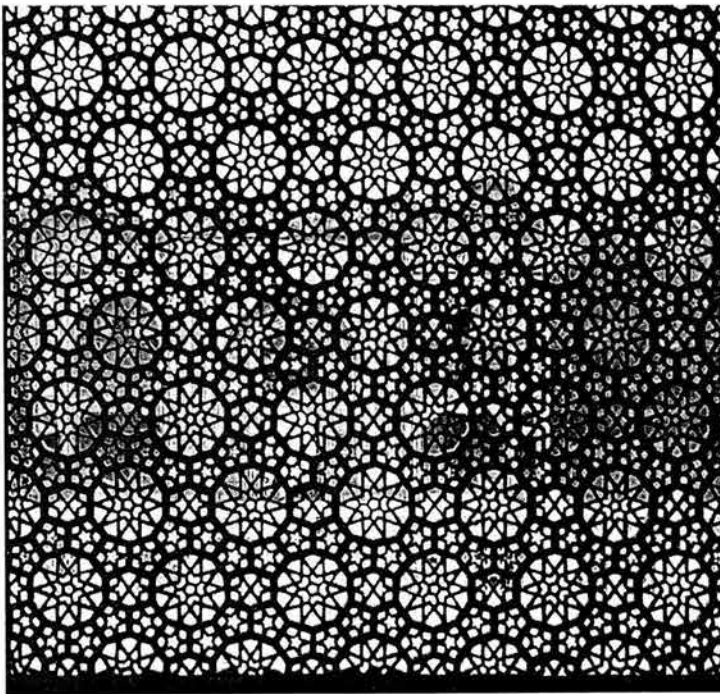
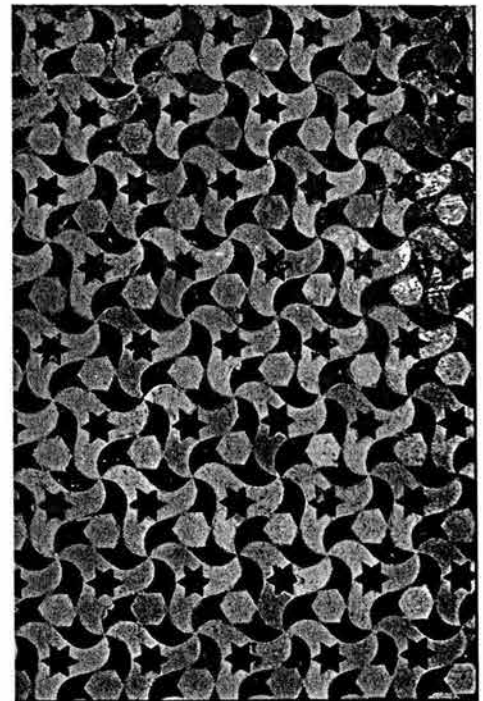


FIG. 6 Color y figuras. Alhambra.



SEGUNDA PARTE

EL LENGUAJE DEL ARTE ISLAMICO

ARABESCO, CALIGRAFIA, ARQUITECTURA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Capítulo 2. El lenguaje del arte islámico, arabesco y caligrafía.

Resumen: En esta Segunda Parte de la Investigación, titulada "El lenguaje del arte islámico: arabesco, caligrafía (Capítulo 2) y arquitectura" (Capítulo 3)) se analizan estas tres formas de expresión plástica tan características del arte islámico y centrales en esta investigación. En el primer capítulo dedicado al arabesco y caligrafía se sitúa al primero como resultado e incluso summa de las concepciones doctrinales anteriormente expuestas pero también de la herencia plástica de las culturas pre-islámicas. Si bien no es posible atribuirle un sentido simbólico o iconográfico per se, pretendo analizarlo bajo los rubros de: "Forma, función e intención" de sus diseños.

En el segundo apartado "caligrafía," se hace un reconocimiento de la caligrafía que, sin llegar a ser un "icono sustituto", a diferencia del arabesco, tiene una sacralidad propia. Se explica la evolución de este arte y sus implicaciones religiosas y asociaciones místicas con una mención final sobre la "epigrafía". Arabesco y caligrafía son los fonemas básicos del lenguaje decorativo islámico que a su vez mantiene una relación simbiótica con la arquitectura en particular.

Capítulo 2. EL LENGUAJE DEL ARTE ISLAMICO: Arabesco y caligrafía: ¿iconos sustitutos?

1. El Arabesco.

1.1 ¿Qué es el arabesco?

En los apartados anteriores se ha tratado de mostrar la existencia de una concepción estética de la divinidad, específicamente islámica. Asimismo se han derivado de ella una serie de normas teológicas o criterios filosóficos muy generales que guiarían el desarrollo del arte islámico. A continuación se trata el caso del arabesco como summa o síntesis afín a estas concepciones aunque no propiamente inspirado por ellas.

El Islam no crea símbolos específicos para referirse plásticamente a la divinidad (el sentido estricto de aniconismo) en todo caso adopta, adapta y recrea las formas y soluciones plásticas heredadas del arte romano-bizantino y persa-mesopotámico para aludir a la Creación. De esta mezcla de requerimientos teológicos y formas heredadas surge el arabesco. El arabesco ocupa el lugar del símbolo anicónico y del icono pero sin llegar a sustituirlos.

El arabesco es ante todo dibujo geométrico o estilización de motivos vegetales, o incluso de animales, en un plano esencialmente bidimensional sin perspectiva. Esta tendencia a la abstracción de las formas vegetales, dice la *Enciclopedia del Islam*, es lo que mejor distingue al arabesco de sus antecedentes que tendieron al naturalismo. Una definición clásica del arabesco es la que da Alois Riegl “hojas y tallos artificialmente ordenados en secuencias continuas o diseños simétricos sobre una superficie.”

El término “arabesco” probablemente originado en la Italia renacentista, parece aludir a la similitud o al mimetismo que los europeos percibían entre el diseño sinuoso de formas geométricas y vegetales y la caligrafía árabe, al mismo tiempo que les causaba perplejidad la virtual ausencia de figuras animales o humanas en las expresiones artísticas islámicas. En el medio renacentista el interés por el arabesco coincide con el resurgimiento del grotesco de origen romano. En algún momento al término arabesco se le une el de “morisco” menos usual pero en relación más directa con el arte hispano-musulmán mejor conocido en Europa. El término arabesco o arabesque no tiene una contraparte, un término específico en lengua árabe, persa o turca. Los términos más cercanos serían los árabes "rasmi", diseño o "raqs" (menos usual) geometría artística, e "islimi" o "islami" en algunas fuentes cortesanas timuridas y safavidas que se refieren al diseño "musulmán" o autóctono para oponerlo al hata'i, el diseño "chinesco" extranjero.¹

Desde que los europeos identificaran el arabesco como distintivo del arte islámico y de que Hegel lo definiera como la quintaesencia de un arte “preconsciente”, “abstracto” se ha mantenido una visión negativa o cuando menos condescendiente hacia el mismo. Pensadores como Goethe, Víctor Hugo o Flaubert, si bien le reconocen un valor “estético”, al mismo tiempo le añaden una inferencia moral. Así el arabesco se supone reflejo de una “mentalidad y moralidad” caprichosa, obtusa y en última instancia “oriental”.

¹ Ver “arabesque” en Levi Provencal y Hitti, H. A. R. (edits.) *Encyclopedia of Islam*, Leiden. E. J. Brill, 1996. p. 363. Ver O’Kane, Bernard, *Persian Art and Architecture*, Cairo, American, Univ., 1995, p. 77.

En ese contexto, los orientalistas se abocaron a publicar sus catálogos de diseños de arabescos copiados de textiles, utensilios metálicos o de elementos arquitectónicos islámicos. Obras pioneras, entre otras, fueron las de Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*; Owen Jones, *Grammar of ornament* (1842) la de Burgoin, *Les elements de l'art arabe de trait des entrelaces* (Paris 1879) y Prisse de Avennes, *La decoration arabe* (1877) sin olvidar a Pascal Coste, William Morris, Carl Semper, Louis Parvillee, Ferguson, Daniel Roberts y Girault de Prangey.² (fig. 1) En estas obras se veían los diseños de arabescos como repertorio de patrones de donde podían sacarse modelos para pastiches, textiles, estampados, papel-tapiz o trabajos de hierro que nutrieron los estilos eclécticos del siglo XIX y aun modernistas de comienzos del XX, particularmente el empastelado estilo neo-mudéjar o morisco del siglo XIX en España, Francia o México.

Estas obras se caracterizan por su vocación meramente descriptiva. Sus reflexiones, si acaso las hay, no van más allá de observaciones surgidas del determinismo geográfico y del racismo, como la trillada fórmula, que aún persiste, del “horror vacui”, consecuencia “lógica” de una cultura surgida en “la aridez del desierto”. Un ejemplo clásico de este tipo de reflexiones es la que hace Owen Jones en su estudio citado (nótese la vacilante utilización de términos): “Las razas mahometanas (sic) los moros en particular, siempre han observado la regla: no se encuentra en sus construcciones u objetos un ornamento supérfluo o inútil, cada ornamento surge callada y naturalmente de la superficie decorada. Los moros (?) siempre observan la regla de decorar la construcción no de construir decoración.”³

² Jones, Dalu. “The elements of decoration: surface, pattern and light” en Michel, George (ed.), *Architecture of the Islamic World*, N. York, William Morrow, 1978. p. 175.

A partir de comienzos del siglo XIX, la penetración imperialista y colonial europea permite la llegada de gran número de “orientalistas” viajeros, artistas, arquitectos europeos que por primera vez tienen acceso directo al mundo islámico y sus monumentos. Son ellos los que comienzan a hacer “inventarios” de monumentos y catálogos de diseños. Un caso muy ilustrativo es el de Edmond Duhoit quien en Argelia, entonces colonia francesa, se empeña en el “rescate y conservación” de ciertos monumentos que considera “prototipos” de diseño. “Sería conveniente que los 4,500 francos destinados a conservar 25 monumentos fuesen concentrados enteramente en las cuatro o cinco mezquitas principales que merecen este trato favorable por su utilidad, sus vestigios y su estilo” Ver el artículo: “La decouverte des monuments de l’Algerie” *REMMM*, 73-74, 1994. p.71.

³ *Ibid.*

A pesar de las protestas y esfuerzos de reivindicación de parte de los historiadores del arte islámico y sobre todo de los islamófilos, el hecho es que no ha aparecido una fuente textual original que nos permita darle un sentido iconográfico.

A comienzos del siglo XX, y a instancias de los impresionistas, atraídos muchos de ellos por el "Oriente," se comenzó a reivindicar el arte islámico como un precursor del arte abstracto. Así lo califica un autor contemporáneo: "El arte islámico en su conjunto es una de las creaciones más extraordinarias que ha producido el espíritu abstracto. La geometría en particular fue una fuente fecunda de creaciones."⁴

No sin razón alude a ellos Hussein Nasser cuando dice: "Quienes se llegaban a interesar por el arte islámico a causa de su naturaleza supuestamente abstracta con frecuencia lo hacían por razones equivocadas, pues el arte islámico no es abstracto en el sentido occidental moderno. El arte occidental parte de la abstracción matemática y racionalista deliberada para alejarse conscientemente de las formas naturalistas caducas del neoclasicismo decimonónico."⁵ En ese sentido, no hay que confundir "abstracción" con "estilización" que se aplica correctamente al arte islámico. (fig. 2.)

Alois Riegl se interesó por buscar un sentido al arabesco si bien se limitó a considerarlo como "la consecuencia última" de ciertas tendencias tardías en el mundo antiguo. La principal aportación de Riegl fue un intento de sistematización en el estudio del arabesco; fue él quien plasmó la idea de las variantes "vegetal" y "geométrica". En la misma línea Ernst Kuhnel escribe la monografía *Die Arabeske* (1949) donde propone limitar el término a la acepción tradicional de "motivo vegetal". Kuhnel sin embargo enfatiza: "No es necesario insistir en el hecho de que el arabesco jamás ha tenido un significado simbólico". En España, Basilio Pavón en los años sesenta y setenta mantiene esta tendencia taxonómica aplicándola al caso específico del arabesco hispano-musulmán y sus raíces hispano-romanas. En los años setenta se observa un cambio sustantivo de enfoque en el marco del

⁴ Vions, Francesco, *Arte abstracto y arte figurativo*, Barcelona, Salvat, p.35.

⁵ Burckhardt, T., *El arte del Islam*, Barcelona, Tradición Unánime, 1988. p. 1

revivalismo islámico que será acogido con gran entusiasmo en los medios académicos occidentales.⁶

Las figuras dominantes en esta embestida en favor de la islamización de los estudios del arte islámico son sin duda Titus Burckhardt, Hussein Nasser e Ismail Al-Farukhi entre otros (ver introducción de esta investigación). Solo a partir del estudio de Terry Allen (1988) comienza una verdadera contraofensiva "occidental". Allen argumenta que no se puede demostrar una vinculación entre la teología musulmana y el diseño de arabescos, su conclusión es simple y llana: "(el arabesco) probablemente evoque una cierta asociación (religiosa) pero artísticamente es, en esencia, una intención visual más que una construcción intelectual."⁷ Conclusión similar a la que llega Grabar en su estudio *The Mediation of Ornament* y significativamente la obra enciclopédica de Puerta Vílchez, *Historia del pensamiento estético árabe*, en sus casi mil páginas, solo tiene una entrada para el término "arabesco".

1.2. Arabesco y decoración: función, forma, intención y diseño.

Función:

La decoración islámica a base de diseños de arabescos ocupa un lugar fundamental en las artes plásticas islámicas; de hecho como lo han apuntado varios estudiosos la obsesión por "vestir" o "recubrir" superficies acaba por atenuar la separación entre arquitectura y artes menores. La decoración de arabescos es como una piel indispensable que armoniza todo lo que recubre. Un proverbio judío medieval dice: "un espíritu que se apoya sobre un pensamiento inteligente es como una decoración en estuco sobre una pared..." (Col. de Ben Sirach). Esta noción de "vestimenta" se encuentra en términos de la crítica literaria árabe medieval como *naqasha* (ornar), *zawaqa* (embellecer) y de la arquitectura *zayyan*

⁶ Según Yasser Taba en su obra, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, The University of Washington Press, 2001, el Festival Islámico de Londres de 1976 marca la culminación del impulso de las tesis islamófilas, entonces consideradas vanguardistas o más aún "políticamente correctas" lo que aseguró su influencia sobre medios académicos occidentales hasta entonces reacios a darles cabida.

⁷ Ver Allen, Terry, *Five Studies in Islamic Art*, Sebastopol, CA: Solipsist Press, 1988, pp. 56-57.

(adornar/engalanar) todos ellos nos remiten a los “tapices” que “visten” una obra: azulejos, yeserías labradas, bóvedas de estalactitas o las armaduras de par y nudillo lo mismo que los “tejidos” de madera y nácar taraceados aplicados sobre el mobiliario o los tapices en sí, de lana y seda, que cubren paredes y pisos.

En ese sentido, las crónicas y los cuentos medievales nos recuerdan que las paredes de los palacios omeyas y abasidas se visten con los mejores tejidos en las grandes ocasiones pues de otra manera están “desnudas”. Más aún, la cantidad y la calidad de tapices desplegados o de ropajes y jubones sobrepuestos son una señal de riqueza en el mundo islámico medieval.⁸ Para los puristas occidentales se trata de una confusión entre artes mayores y menores y sobre todo entre “estructura” y “decoración” lo cual les resulta inaceptable. En términos hegelianos es una muestra de la “falsedad” o la baja “concientización” del arte musulmán. Para ellos lo “auténtico” era la arquitectura gótica o renacentista en su desnudez, realidad y pureza de líneas.

Ciertamente existe una relación estrecha, casi una mimetización, entre los diseños de los textiles y las decoraciones de estuco, mosaico o azulejo que como “tapices colgantes” cubren, en recuadros, los muros de mezquitas y palacios. "¿Quizás, se pregunta Lisa Golombek, una continuación más de patrones nómádicos de vida, de esa arquitectura textil de la tienda a base de tapices, cortinajes y alfombras, que se petrifica para adaptarse a los requerimientos de una arquitectura sedentaria? Después de todo, la mayor parte de esos mecenas - comenzando por las dinastías árabes omeya y abasida y sus sucesores bereberes, turcos y mongoles- tenían origen nómada, con una predisposición estética hacia los dibujos geométricos y las estilizaciones de flora y fauna en sus textiles tradicionales." En efecto, la presencia nómada será constante y renovada en el Islam.⁹ (fig.3)

⁸ Ibn Zubayr, cronista medieval, recuerda que el palacio abasida de Bagdad (en el s. IX) tenía una colección de 38,000 tapices (la mitad antiguos) la mayoría con motivos vegetales y animales. Los mejores tapices engalaban el palacio en ocasión de las grandes recepciones. Citado en Lassner, J., *The Topography of Baghdad in the Early Middle Ages*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

⁹ Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, Paris, A. Michel, 1996. p. 20. Ver también artículo de Lisa Golombek, “The Draped Universe of Islam” en Soucek, Priscilla (edit.) *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania State Univ., 1988.

Forma:

En sus minuciosos estudios arqueológicos y de elaboración estilística, Basilio Pavón Maldonado aborda el origen de la forma del “arabesco geométrico” y del “arabesco floral” en España intentando adscribir la ascendencia helénica-romana de cada uno de los diseños islámicos. Es casi como tratar de probar quién “inventó” el dibujo de estrella de seis, ocho o doce puntas o quién inventó la representación de viñas o palmetas o flores de cuatro o seis pétalos. En todo caso, como lo demuestra este autor y otros, el opus sectile romano a base de teselas de mosaico desarrolló predominantemente dibujos de lacería geométrica que se adelantan a los islámicos.¹⁰ (fig. 4) Los diseños florales y geométricos en alfombras sasanidas y armenias también se adelantan a los patrones islámicos y probablemente les sirvieron de inspiración directa como ya se señalaba antes. También es cierto que todos estos diseños, descompuestos en sus unidades simples, corresponden a una especie de “patrimonio común de la humanidad” o pertenecen al menos a un fondo común “mediterráneo-asiático” que se expresa en obras griegas, romanas, persas, mesopotámicas o indias.

Sin embargo, en el mundo antiguo, los patrones vegetales y geométricos helenísticos, bizantinos o persas, nunca dejaron de ser considerados como meros ornamentos, marcos para composiciones figurativas. En cambio, desde su incorporación a las obras islámicas estos diseños pasan a ocupar un lugar central, son la composición artística en sí que llena el vacío dejado por el aniconismo. Otra característica del arabesco es su ubicuidad y flexibilidad que permiten a sus diseñadores adaptar sus proporciones a cualquier superficie, “tejerla” sin importar el material.

¹⁰ Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1981. A comienzos de este siglo, Creswell en su obra pionera *Early Muslim Architecture* explica las composiciones geométricas y su origen clásico y bizantino. El español Gómez Moreno en su obra *El Lazo, decoración musulmana geométrica* (1921), sostiene la tesis de la mediterraneidad romano-bizantina de la decoración geométrica. En el arte judío antiguo se prefieren estos diseños geométricos.

La caligrafía adopta fácilmente los rasgos rectilíneos del dibujo geométrico o curvilíneos del diseño vegetal. (fig. 5) Así surgen estilos caligráficos “decorativos” como los llamados cúfico florido, cúfico trenzado o el cúfico geométrico. Las figuras o más bien las siluetas animales, aves o humanos también se incorporan. Generalmente incluyen seres fantásticos como grifos y fénix, yinnes (genios) y ángeles y representaciones zodiacales, pero están invariablemente despersonalizados, el mismo rostro se repite, o los cuerpos adoptan posiciones heráldicas, confrontadas, al estilo sasánida.¹¹

Quizás la conclusión más importante que se puede adelantar respecto a la forma que adquieren los diseños de arabesco es su muy clara asociación con los tapices islámicos que a su vez son continuación evidente de tradiciones textiles anteriores al Islam (principalmente sasánidas, armenias y nómadas). Ello explicaría la presencia de figuras animales estilizadas que parecen ocultarse entre los roleos de arabescos. Hacia el siglo IX parece haber comenzado en los califatos de Bagdad y Córdoba una transferencia deliberada de los diseños de tapices al estuco y cerámica (fig. 6). Más aún, en los trabajos de estuco y de ladrillo que se prestan muy bien al bajo/altorrelieve se apuntaba ya la intención de evocar las texturas más ricas de tramas superpuestas. Este tipo de decoración arquitectónica, esculpida y entretejida, se llama en el oriente significativamente hazar-baf (mil tramas). Un ejemplo de esta transposición, citado en el estudio de C. Ewert, es la abigarrada trama de estuco del palacio de la Aljafería cuyos arcos mixtilíneos parecen evocar ricos y sinuosos cortinajes. En la epigrafía de la Alhambra se lee: “Mira bien...verás dibujos que parecen bordados con oro y sobredorados”. En otro fragmento se lee: “Con cuántos adornos la has embellecido, sus vestiduras bordadas hacen olvidar las túnicas del Yemen”. Ese sentido de entretejido también se observa en los arcos de la mezquita de Córdoba, especialmente los del área de la maqsura.¹² Otra extrapolación significativa de los textiles hacia la decoración mural es el uso de bandas caligráficas que conservan el

¹¹ Pavón Maldonado, Basilio, *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica*, Madrid, Instituto hispano-árabe de cultura, 1973.

Ver Sakisian, Armnag, “Les tapis a dragons et leur origine armenienne, *Syria*, Vol, 19, 1928.

¹² Al respecto ver el estudio de C. Ewert, *Spanisch-Islamische Systeme rich Kreuzender Bogen*, Berlín 1968 el cual es utilizado por Lisa Golombek en diferentes ensayos sobre el tema de la relación entre textiles y decoración arquitectónica. Cabe señalar que esta tesis ha ganado gran aceptación frente a las elucubraciones sin sustento expuestas por Cynthia Robinson, especializada en literatura hispano-musulmana y no en arquitectura islámica, respecto a la Aljafería.

nombre de “tiraz”, relativo a los telares reales. En el Occidente Islámico la decoración mural se mantuvo fiel al estuco, en el Oriente fue evolucionando para favorecer al azulejo.

Intención:

Ciertamente cualquier arte vinculado a una religión, y el arte islámico debe estarlo, requiere de la sanción, explícita o implícita, de ésta; ya que, en última instancia, se concibe como un vehículo para expresar un aspecto, o como se mencionó antes, una cualidad de la Verdad Superior. Esta es una concepción fundamental compartida por las grandes civilizaciones teocéntricas, incluido el Islam. Sin negarle un cierto sentido iconofórico (portador de un mensaje) el arabesco surge condicionado por las limitaciones teológicas y las concepciones ya mencionadas de la estética divina específicamente islámicas. Como reconoce Marcais: “¿Acaso no nos es dado reconocer en este contraste del arabesco con el naturalismo del arte europeo otra cosa que el imperativo de las prescripciones culturales, aún más duraderas que las condiciones históricas, y que por su grado de profundidad, de instintivo, es como la marca de diferencia entre dos genios, entre dos razas?”¹³

Desde un punto de vista del impacto estético, Marcais reconoce: “Los artistas (musulmanes) triunfaron al expresar mediante la correlación de líneas (de arabescos) su sensibilidad oculta y alcanzaron así los más profundos reflejos del alma humana”. En ese sentido Clevenot advierte: “si un símbolo parece en gestación en las lacerías, jamás logra encarnar de forma única y estable de manera que tenga un significado convencional reconocido por consenso. Permanece como una virtualidad en el constante movimiento y variación.”¹⁴

Sin embargo, los ya mencionados enfoques científico occidental e islamófilo lógicamente discrepan en su valoración del arabesco. Así tenemos a Hegel y otros autores occidentales citados que no otorgan al arabesco sino una función estética y ornamental. En cambio, para Burckhardt y los islamófilos el arabesco es la esencia del aniconismo islámico pues permite

¹³ Marcais, George, “La question des images dans l’art musulman”, *Byzantion*, No. 7, 1932, pp. 172-73.

¹⁴ Clevenot, Dominique, *Une esthetique du voile*, Paris, Harmattan, 1994. p. 170.

hacer el arte sin recurrir a la figuración; es un medio para disolver las imágenes en líneas sinuosas, cualquier reminiscencia de una forma individual es disuelta en el entramado que forma un tejido indefinido.¹⁵ Burckhardt afirma: “Para el artista musulmán o lo que viene a ser lo mismo, el artesano que decora una superficie, el entrelazado geométrico es sin duda la forma que más le satisface en el plano intelectual pues se trata de una expresión muy directa de la Unidad divina (?) que como tal está más allá de cualquier representación pues su naturaleza, que es absoluta, no deja nada por fuera de sí misma, nada la acompaña. Se refleja en el mundo a través de la armonía que no es otra cosa que la unidad en la multiplicidad (y viceversa). El entrelazado expresa tanto un aspecto como el otro.(?) Más tiene todavía otra faceta que evoca la Unidad que existe tras todas las cosas, el entrelazado suele tener un solo elemento, una sola cinta o una línea única que vuelve incesantemente sobre sí misma.”¹⁶(fig. 7)

Abdelkebir Khatibi añade: “la particularidad del arte musulmán no radica en el horror al vacío ...sino en la sacralización absoluta. El arte musulmán denota una angustia velada que alberga una experiencia mística.”¹⁷

La polarización en las interpretaciones en este caso resulta por demás ilustrativa del debate entre occidentales e islamófilos. Oleg Grabar se refiere al aspecto iconofórico de los diseños islámicos en general señalando que transmiten alguna forma de sentimiento religioso, de intuición religiosa, tal vez de inmaterialidad de las cosas pero “no sabemos exactamente ni precisamente qué es lo que trata de representar. A diferencia del arte cristiano o budista no hay una codificación precisa de imágenes figurativas que indiquen un significado preciso. La vida y enseñanza de Cristo o Buda generan una iconografía, la de Mahoma no.¹⁸ Clevenot concede que: “En nuestro conocimiento no existe ningún texto

¹⁵ Burckhardt, *Principes et methodes de l'art sacre*, París, DERVY, 1995. p. 154

¹⁶ *Ibid.*, p.66

¹⁷ Grabar, Oleg, “The Iconography of Islamic Architecture”, en Soucek, Priscilla (edit.) *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania: Pennsylvania Univ. Press, 1988. p. 55. Ver artículo “Arabesque” en *Encyclopedia of Islam*, op.cit.

¹⁸ *Ibid.* p. 56 Ver también Rodríguez Zahar, León. “El significado del arabesco en el arte islámico”, México, *Revista El Zaguán*, 1988. Esta es una afirmación válida en general pero no se aplica al arte de la miniatura que, si bien limitado casi al ámbito cortesano, se toma licencias con respecto a algunas ilustraciones de la vida y milagros de Mahoma, especialmente su ascenso al

islámico específicamente consagrado a la lacería geométrica (de arabescos) que la analice y le de un significado...así lo único que queda es analizarlo con el solo apoyo de sus formas y la confrontación de sus principios plásticos con el sistema religioso o filosófico del Islam.”¹⁹

Más allá de las interpretaciones de uno y otro sesgo, lo que todos los autores identifican son tres hadices o dichos del Profeta que podrían considerarse la base legal y la norma estética, concreta, para el desarrollo del arabesco en su sentido anicónico. Dichos hadices son el del Angel Gabriel que sugiere a Mahoma “decapitar las imágenes para que parezcan árboles”, la paráfrasis del mismo en boca del tío del Profeta y otro, el más claro, en boca del Profeta: Un pintor persa (converso al Islam) preguntó al Profeta: “¿Acaso no podré dibujar animales, no podré ejercer ya mi oficio?”. El Profeta contestó: “Sí, pero tú puedes decapitar los animales para que no parezcan vivos, intentar que se asemejen a flores.”²⁰

Estos hadices, variantes de la misma norma, pueden considerarse las bases de un canon estético que determina directamente las formas del arabesco: en primer lugar se establece la “estilización” en segundo lugar la “desnaturalización”. Estas normas tan simples se encuentran en cualquier diseño islámico: estilización de las formas vegetales y o geometrización además de permitir la presencia de “seres irreales” lo cual se entiende en el doble sentido de seres fantásticos, fénix, grifos, esfinges, ángeles, o de figuras humanas estilizadas, aplanadas. Otro elemento a tomar en cuenta es que el personaje del hadiz sea un pintor persa. Es significativo porque en cierta forma representa al colectivo de artistas no árabes seguidores de tradiciones artísticas muy antiguas y refinadas que deben decidir su papel en el naciente surgimiento de un arte “islámico.” Además de que estos hadices

Paraíso. Biografías "ilustradas" completas del Profeta fueron muy raras, se conocen unas pocas de la época mongola obviamente "irregulares" que fueron encargadas por los recién conversos sultanes. Cynthia Robinson especula acerca de la posible "representación" (en el sentido de performance) de narraciones literarias en los ámbitos cortesanos de Al-Andalus. Ver Cynthia Robinson y Oleg Grabar *Islamic Art and Literature*, Princeton, 2001. La hipótesis de Robinson parece estar basada en un trabajo de Zahra Faridany Akhavan publicado en *Muqarnas*, Volumen X, 1993 donde menciona el impacto de los narradores de cuentos en las cortes mogola y persa. En algunos casos los monarcas ordenaron ilustraciones descomunamente grandes de algunos cuentos a fin de que la audiencia (cortesana) pudiera visualizar mejor la narración.

¹⁹ Clevenot, D., *op. cit.* p. 164.

²⁰ Burckhardt, T., *Methodes et principes...* p. 140.

establecen la justificación teórica del arabesco, separan a éste implícitamente de la otra gran expresión plástica islámica: la caligrafía.²¹

Para resumir el estado de la cuestión habría que afirmar que en cuanto a su diseño, el arabesco sin duda es continuación de fórmulas romano-bizantinos, persas y nomádicas pero en cuanto a su intención está normado por criterios teológicos y estéticos propiamente islámicos. Como resultado de las prohibiciones coránicas que llevan al aniconismo el arabesco es la forma de aludir a la naturaleza y en sí a la belleza y perfección divinas al tiempo que se elude cualquier intento de imitación. A partir de estas pautas los artistas musulmanes incorporaron las dos variantes fundamentales del diseño de arabescos con su énfasis en el dibujo geométrico (rasmi) o vegetal (thawriq). (fig. 8) Si alguna interpretación iconográfica puede dárseles, sería que el geométrico, que tiende a centrarse en torno a la estrella de seis, ocho o doce puntas, puede considerarse una alusión altamente estilizada del firmamento (como se verá en el apartado dedicado a las cúpulas de muqarnas). El arabesco de formas vegetales curvilíneas y simétricas puede considerarse, en general, una alusión al jardín del paraíso, (ver apartado correspondiente).

Vinculado a las concepciones de la estética divina el arabesco parece normado por la exaltación de las cualidades de la belleza divina: luz, figura, proporción-composición entendidas como parte de un orden matemático, racional pero subyacente. El orden simétrico de los diseños de arabescos parecería ser una alusión al orden matemático-geométrico que Alá dispuso en toda su creación a pesar de que dicho orden no es evidente.

En efecto, estos diseños utilizan las simetrías de rotación de tres o seis partes así como aquéllas de dos y cuatro partes que "son las únicas posibles" pues son las que el espacio tridimensional impone a la materia, desde las mismas estructuras atómicas de los cristales. En la representación plana de dichas simetrías el artesano alterna unidades idénticas claras y oscuras que permiten simular una simetría radial o de rotación. Se trata, señala Bronowsky, de diseños "perfectos" pero fatalmente restringidos a ser variaciones infinitas

²¹ Burckhardt, T., *El arte del...* p. 42

en torno a un mismo tema.²² De estas observaciones y análisis deriva otra peculiar "clarividencia" o "intuición" que se atribuye a los diseños medievales de arabescos es decir, su cualidad "fractálica." Si partimos de la tesis de que la matemática asume que la Naturaleza puede ser descrita por números, la moderna geometría fractal precisamente se avoca a descubrir diseños o patrones "ocultos" en las formas de la naturaleza identificados por sus simetrías. Dichos patrones crecen o decrecen con un potencial aparentemente "infinito". En ese sentido los números o "códigos" son vistos como las instrucciones genéticas de una planta. Esta cualidad "fractálica" está presente en los diseños de arabescos cuyos patrones se pueden aumentar o miniaturizar a voluntad dado su trazo geométrico.

²² Existen tres tipos principales de simetrías: refleja, de rotación y de traslación. La de rotación tiene un eje mientras que la traslación implica que una figura se puede mover sobre un patrón de forma vertical u horizontal y encajar perfectamente. Tanto la simetría de rotación como la de traslación se pueden verificar en un plano tridimensional. Ver Ian Stuart, *Nature's Numbers*, Londres, Clays Ltd., 1995, cap. VI.

2. El lugar de la caligrafía en el arte islámico.

Forma:

Como ya se apuntó, el término “arabesco” hace referencia a la similitud entre los diseños de letras árabes y dibujos que a simple vista pueden llegar a confundirse y de hecho la intención estética parece ser la de establecer entre ellos una simbiosis o un mimetismo. Los observadores europeos no estaban tan errados, el propio Ibn Haytam ya había insinuado la relación intrínseca entre estos dos juegos de líneas, arabesco y caligrafía:

“Los significantes de belleza son bellos gracias solamente al orden y la posición. Todas las figuras decorativas se consideran bellas gracias a su orden. La bella escritura lo es en razón de su orden puesto que la belleza de la caligrafía depende de la constitución de las figuras de las letra y de la composición de unas respecto a otras...”²³

El “padre” de la caligrafía árabe, Ibn Muqla (m.934) precisamente había recurrido a los principios del dibujo lineal para hacer de la bella escritura un arte de reglas de dibujo y proporción: “el trazo (irsal) consiste en la acción del calígrafo que proyecta sobre un esquema geométrico su mano provista del cálamo hasta hacerla desplazar con agilidad.” Ibn Muqla es llamado “sahib al-khat al-mansub” (el rey de la escritura proporcionada). Dice Clevenot que la verdadera revolución de la caligrafía consistió precisamente en pasar del estilo “cúfico” hierático, de ángulos rectos, al estilo cursivo de formas redondeadas más libres pero sujetas a normas de proporción geométricas.²⁴

²³ Ibn Haytam, *Kitab al-manazir*, editado por Abd al-Hamid Sabra, Kuwait, Asamblea de Cultura, Artes y Educación, 1983 p. 309.

²⁴ Clevenot, D., *op. cit.* pp. 196 y 199. Ver también, *El arte caligráfico árabe*, Paris, Chene, 1976. El arabista Clement Huart escribió diversas obras sobre la caligrafía. El Profesor Yasser Taba enlista la compleja evolución de los diversos estilos caligráficos: cúfico, monumental, coránico y secular; 2) cúfico coránico: mail y mawzun; 3) Mawzun: mashq, muhaqaq y maghribi. 4) cúfico secular: angular y cursivo; 5) cúfico angular: jalil, tumar, thuluthain, nisf, thuluth; 6) cúfico cursivo: nisf, thuluth, nashk, riqā, tawql, ghubar; 7) Sobre el modelo del thuluth, Ibn Muqla e Ibn al-Bawwab desarrollaron la escritura proporcionada propiamente caligráfica con los estilos reconocidos: nuevo thuluth, nuevo nashk que a su vez originan los estilos más tardíos: muhaqaq, riqā, tawql, rayhan, diwani, taliq, nastaliq, shikasta. Ver la obra Taba, Yasser, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival* Seattle, University of Washington Press, 2001. Capítulo 2.

El climax del arte geométrico, decían los pitagóricos, consiste propiamente en completar un círculo que es una línea sin principio y sin fin y ese es el ideal al que tiende la caligrafía tanto como el arabesco. El místico Suhrawardi comienza una de sus oraciones con las palabras: “Oh Maestro del Supremo Círculo del que surgen todos los círculos, con el que terminan todas las líneas y del que se manifiesta el Primer Punto que es tu palabra exaltada que se proyecta en tu forma Universal.”²⁵

Intención:

Para el Islam la palabra de Dios es la más cercana aproximación posible a El, la más inmediata expresión de su voluntad. Como ser trascendente no es posible conocerlo o percibirlo, su voluntad ha sido revelada solo por la Palabra. Por medio de la caligrafía, se tiene acceso a una intuición sensorial de lo divino. La caligrafía se convirtió en el arte más practicado sin distinción de plebeyos, reyes o esclavos. Como señala Ibn al-Muqaffa, (s. VIII): “El arte de la caligrafía da al príncipe el sentido de la belleza, al rico, la idea de la perfección y al pobre el sentimiento de la riqueza”. Como musulmanes era un deleite y un deber llegar a ser un “virtuoso” en el arte de la escritura, dominar la letra árabe en la que Alá había revelado el Corán.²⁶

Ibn al-Bawwab (m. en 1022) es considerado el continuador de Ibn Muqla y se le dio el título de “sahib al-khat al-mansub al-faiq” (Rey de la caligrafía proporcionada y elegante). El primer Corán en caligrafía cursiva, que rompe precisamente el carácter hierográfico atribuido al cúfico, es el que copió Ibn Al-Bawwab.²⁷

Para los islamófilos como Burckhardt, el arte de la escritura árabe, más que el arabesco, viene a ocupar en el Islam el lugar del icono. Yasser Taba introduce un matiz: “en una tradición artística esencialmente anicónica y no-simbólica la escritura caligráfica ocupa

²⁵ Hussein Nasser, *Islamic Art and Spirituality*, N. York, State University of N. York Press, 1987. p. 18

²⁶ Al-Faruqi, Ismail, “Islam and Art”, *Studia Islámica*, Vol. 37, 1973-74. pp. 106-107

²⁷ Clevenot, D., *op. cit.* p.202

frecuentemente el espacio físico e iconográfico reservado normalmente a la pintura o la escultura."²⁸

La idea de que Dios crea con su cálamo divino y de que crear es escribir aparece claramente descrita por Mahoma al hablar de su "viaje nocturno", el *Miraj*, que culmina con la visita a la Mansión misma de Alá. Ahí Mahoma encuentra a su Dios empeñado en la tarea de escribir, borrar y volver a escribir, crear y destruir, y habla del cálamo divino y de la primera gota de tinta que escurre. Habla también de la tabla divina hecha de una sola perla y rodeada de esmeraldas y rubíes. Toda la descripción enfatiza la escala inimaginable, gigantesca.²⁹ Como dice Shabistari en su *Gulshan-i-raz*: "El Todopoderoso que, en un abrir y cerrar de ojos, de Kaf y Nun produjo ambos mundos; con su... cálamo proyectó miles de formas sobre la tabla del no ser."³⁰ Un lugar equiparable concedido a la letra escrita tal vez solo se encuentre en la mística judía. El *Zohar* constata: "En toda la extensión del Cielo, hay signos, figuras y letras grabadas y puestas las unas sobre las otras. Estas formas brillantes son las de las letras con que Dios ha creado el cielo y la tierra, forman su nombre misterioso y santo".³¹ Los místicos musulmanes hablan de las "Tablas Guardadas" como una referencia a este arquetipo coránico.³² Los sufís elaboran complicadas elucubraciones místicas sobre el "cálamo" divino, y la tinta que en cierta forma son los vehículos de la Creación. El Maestro Kashifi (s.XVI) dice que la primera

²⁸ Ver Burckhardt, T. *El arte del...*, *op. cit.* Ver también Taba, Yasser, *op. cit.*, p. 25

Para Hussein Nasser, "en el cristianismo el Verbo se encarna en Jesús, en el Islam Jesús es una palabra de Alá pero el Verbo encarna sólo en el Corán." El Corán es considerado un libro increado, co-sustancial con Dios. Todas las formas de la lengua y la escritura árabe están contenidas potencialmente en esta palabra divina.

²⁹ *El Libro de la escala de Mahoma*, (Versión latina del s. XIII) Madrid, Siruela, 1996. p. 71. Ver también Minorsky, *Calligraphers and Painters*, Washington 1959, p. 21 y Schimmel Annemarie, *Islamic Calligraphy*, Leiden, 1970.

³⁰ Hussein Nasser, *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona: Herder, 1985. p. 254

Los caracteres chinos se ubicarían en las antípodas de los árabes. La escritura china se basa en la pictografía, cada signo es la imagen de una idea distinta; la árabe es puramente fonética, la estilización de las letras árabes es puramente abstracta sin raíz figurativa alguna. Técnicamente hablando, la escritura china o japonesa prefiere el pincel que se presta mejor para representar el ideograma; el árabe utiliza el cálamo (caña con punta doble) con el que traza líneas precisas y con frecuencia entrelazadas. Burckhardt, T. *op. cit.* p. 58.

³¹ Espinosa Villegas, Miguel Angel, *Judaísmo, estética y arquitectura: La sinagoga sefaradí*, Granada, Universidad de Granada, 1999. p.86.

³² Hussein Nasser, *op. cit.* p. 59.

creación fue la luz, Nur, cuya primera letra árabe “nun” es gráficamente el inverso de “ba”, la que inicia el Corán, con el punto diacrítico encima de la línea.³³

Característico de la actitud actual de los islamofilos y del Islam oficial es la siguiente cita que procede de un raro libro, promovido por el gobierno saudita: "el calígrafo siempre fue el artista mejor pagado. Su nombre aparecía en los colofones. sus biografías se escriben, los demás artistas son menospreciados, arquitectos, alfareros, pintores...la pintura es la única tradición artística islámica que continúa en demandada universal hoy en día."³⁴

En contraste, desde la perspectiva de la escuela "occidental" lo importante es la evolución de los estilos de caligrafía y su impacto en el arte islámico. En efecto, las variadas caligrafías árabes que hoy conocemos son producto de la experimentación de muchos siglos. La primera escritura árabe del siglo VII derivaba de la escritura nabatea y de una forma angular del sirio-araméo. En la forma angular o cúfica que se utilizó en las primeras copias del Corán, las letras nabateas y sirias están separadas como en el latín, griego o hebreo que no desarrollaron una forma cursiva. La forma de escritura cursiva árabe primitiva era considerada inferior y se utilizaba solo para textos profanos.

Contrario a lo que se pueda suponer, los estilos caligráficos artísticos no fueron elaboración únicamente de los “árabes” sino de los sirios y persas, sometidos o recién conversos, que contaban con la tradición artística requerida. De hecho fueron los escribas sirios al servicio de la corte omeya de Damasco los que acabaron de formar la escritura árabe como la conocemos hoy al añadirle los indispensables puntos diacríticos tomados de su escritura aramea nativa. Sin ellos, las letras árabes se confunden unas con otras. Esto sucedió en los documentos coránicos y administrativos de los dos primeros siglos del Islam. La escritura “árabe” primigenia era tan confusa que en la administración de los omeyas se

³³ *Ibid.* A Alí, primo del Profeta, se atribuye la siguiente frase: “Todo el Corán está contenido en el versículo primero, éste a su vez en la fórmula basmallah (en el nombre de Alá) y ésta a su vez en la letra “ba” (segunda del alfabeto árabe) y la letra “ba” está contenida en su punto diacrítico (Algunas letras del alfabeto árabe utilizan puntos diacríticos sobre la línea o bajo ella para distinguirse unas de otras).Dicho punto diacrítico es producto de la primera gota de tinta que escurre del Cálamo divino. Ver Hussein Nasser, *op.cit.*, p. 24.

³⁴ s/a. *The Unity of Islamic Art* (catálogo de exposición, prólogo de Esin Atil), King Faisal Foundation, 1985. pp. 13-14.

prefirió seguir utilizando el griego. No obstante, en las copias coránicas no podía evitarse su uso aunque creaba serios problemas para los extranjeros conversos y amenazaba con dar lugar a interpretaciones discordantes. Prácticamente solo aquéllos que conocían de memoria el texto coránico podían "leer" una copia dada la confusa forma del cúfico. En el siglo IX, en la corte abasida, los conversos, especialmente persas, comenzaron a elaborar no solo las reglas gramaticales básicas sino que establecieron reglas precisas de trazo y proporción. Ello probablemente contribuyera a la virtual desaparición de las copias del Corán anteriores al siglo IX.³⁵

Ibn Jaldún analiza el surgimiento de la caligrafía en el capítulo "el arte de escribir" del Libro V de su *Muqadimah*. Menciona que la escritura árabe tuvo grandes progresos cuando los árabes se sedentarizaron pero no alcanzó la perfección en la forma de escritura cúfica. En Bagdad, dice: "la escritura elevóse al máximo punto de belleza...la escritura de Bagdad se alejó de la de Kufa porque se propendía a perfeccionar los principios de belleza ...con Ibn Muqla y después con... Ibn al-Bawwab (m. 1032)... se adoptó la forma (cursiva). En España ...el cultivo de las artes y de la escritura adquirió un carácter español enteramente...la escritura de los habitantes de Ifriqiya devino análoga a la mejor de España..."³⁶

Para finales del siglo IX, se identificaban 26 estilos de escritura que iban de la forma angular a la cursiva.³⁷ Entre los siglos IX y XVII se desarrollaron los siete estilos caligráficos "oficiales" marcados por cierto orgullo "étnico". Por parte de los "árabes" Al Mustasimi (m. 1209) establece la versión final de las formas cursivas. Sus cánones fueron reexaminados en la corte turca-otomana en el s. XV-XVI por parte de sheij Hamdullah y paralelamente Mir Ali, persa, desarrolló el característico estilo preferido en Irán.³⁸ (fig. 9)

³⁵ Ver Robin, Christian, "Les langues de la Peninsule Arabique" en *REMMM*, No. 61, 1991 y Yussuf Ragib. "L'écriture des papyrus arabes aux premiers siècles de l'islam", *REMMM*, No. 58, 1990.

³⁶ Ibn Jaldún, *op.cit.* p. 743

³⁷ Taba, Yasser, *op. cit.*, p. 74.

³⁸ s/a. *The Unity of Islamic..*, *op. cit.*

En efecto, no había dejado de existir fuerte competencia entre el árabe y las lenguas "nacionales" de los pueblos conversos al Islam particularmente el arameo, griego, persa o turco. Sin embargo, el árabe mantuvo la primacía por ser la lengua coránica y durante mucho tiempo la lengua del conocimiento. En ese sentido destaca el citado comentario del sabio Al-Biruni: "Las ramas de la sabiduría de todos los países del mundo han sido traducidas a la lengua de los árabes, acrecentada en hermosura y plena de seducción y la belleza de los idiomas se ha vertido en sus venas y arterias....mal que les pese a todos los pueblos..."³⁹

El empeño casi obsesivo por desarrollar las letras de Dios queda bien representado por la siguiente anécdota: Se cuenta que en la Edad Media un terremoto destruyó la ciudad de Shiraz en Irán. Los rescatistas encontraron un sótano y en él un anciano con una lámpara de aceite, estaba absorto en su escritura. Se acercaron a él y le preguntaron, "¿Acaso no has oído del terremoto? ¡Shiraz está en ruinas!" El anciano contestó: "¡Qué importa! Hoy he perfeccionado la letra waw (del alfabeto árabe). No he escrito nada sino waws desde que tengo memoria!"⁴⁰

Los Hermanos de la Pureza son los que mejor sintetizan este aspecto "plástico" de la caligrafía como prototipo del diseño lineal: "Todas las letras y todos los tipos de escritura se basan en la línea recta del diámetro de la circunferencia y en la curva de su perímetro. Queremos dejar bien claro, además, que la más excelente de las escrituras, la más correcta

³⁹ Burckhardt, T., *El arte del...* p. 47

Ver "Calligraphy" en Esposito, John. (Ed.) *Oxford Encyclopedia of Modern Islam*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1995. P. 245.

En sentido contrario y bastante crítico, se expresa Ibn Jaldun: "Es un hecho muy notable que la parte de los sabios que se han distinguido entre los musulmanes...por su talento en las ciencias...sean religiosas, sean racionales eran extranjeros (no árabes)...Todos los musulmanes de los primeros tiempos eran árabes pero desconocían totalmente las ciencias y las artes...la enseñanza de todas las ciencias quedó definida como un arte especial de los persas... Los griegos habían adquirido el conocimiento por intermedio de su propia lengua y por vía de su propia escritura...mientras que el musulmán no árabe aprende las ciencias por intermedio de una lengua que ignoraba y de una escritura diferente... circunstancia que constituye un gran obstáculo para su progreso...la influencia del Profeta y del Corán había hecho desaparecer las ciencias de los antiguos". Ver Libro VI de la *Muqaddimah*, capítulo XXXV.

⁴⁰ Al-Faruqi, *op. cit.* 107

Los 6 estilos básicos de escritura, Aqlam al-sitta: Nashk, tuluth, rihan, muhaqqaq, tawqi, riq'a, se usan para el árabe. A estos se añaden el taliq y el nastaliq adaptados al persa.

de las caligrafías y la mejor de las composiciones, es la que relaciona unas letras con otras medidas según una proporción ideal (al nisba al afdal).⁴¹

En ninguna parte la complementariedad entre arabesco y caligrafía, llega a ser tan perfecta como en los llamados caligramas: diseños figurativos a base de caligrafías, ya sean representaciones de animales o incluso figuras y rostros humanos. Esta es la más exquisita forma de representar el poder creativo de la palabra divina.(fig. 10) En este género se desarrolló en Turquía una caligrafía especial llamada hilyah, para elaborar nada menos que el “retrato hablado” del Profeta Mahoma basado en la descripción dejada por su primo Ali. Los shiitas idearon un género de caligrama con alabanzas a Ali en forma de león porque Ali es el “el león de Alá”, assad Alá. El arte del caligrama con fines contemplativos floreció en Turquía entre la secta sufi de los Bektashi cuyos monasterios, khanaqas, tenían estas decoraciones conteniendo los nombres de la “sagrada familia” del Profeta.⁴²

Finalmente una breve nota sobre la epigrafía. Textos de caligrafía primitiva, cúfica, aparecieron desde las primeras manifestaciones del naciente arte del Islam, se conservan en monumentos y en fragmentos textiles o de cerámica (ver imágenes del Domo de la Roca en el capítulo 5). A medida que se consolidó la caligrafía aparecieron textos cursivos o geométricos más complejos como los que desarrollara la epigrafía persa en azulejos o la hispano-magrebí en yeserías. La integración de textos de caligrafía en la decoración arquitectónica o sobre objetos de uso es abundante y casi indispensable sin embargo, no necesariamente lleva un mensaje. En ocasiones se trata de palabras sueltas, frases banales, bendiciones y de manera más solemne de textos coránicos o poéticos. Generalmente se extiende en bandas y queda integrada dentro de decoraciones de arabescos. Su sola presencia imprime un elemento estético al menos de islamicidad en un edificio aunque solo

⁴¹ Puerta Vilchez,J., *Historia del pensamiento...* p. 195.

⁴² James, David, *Islamic Art*, Londres, Hamlyn, 1974. p. 30

ocasionalmente aporta un sentido iconográfico. **(fig. 11)** La mayoría de las veces no existe mayor conexión entre la escritura y el objeto más allá de su armonía plástica.



FIG. 1 Gramática de arabescos.

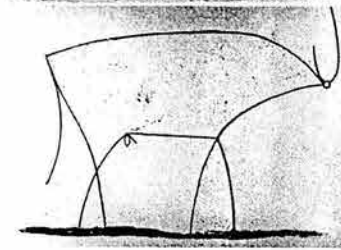


FIG.2 Estilización vs. abstracción. Cerámica iraní y Pablo Picasso.

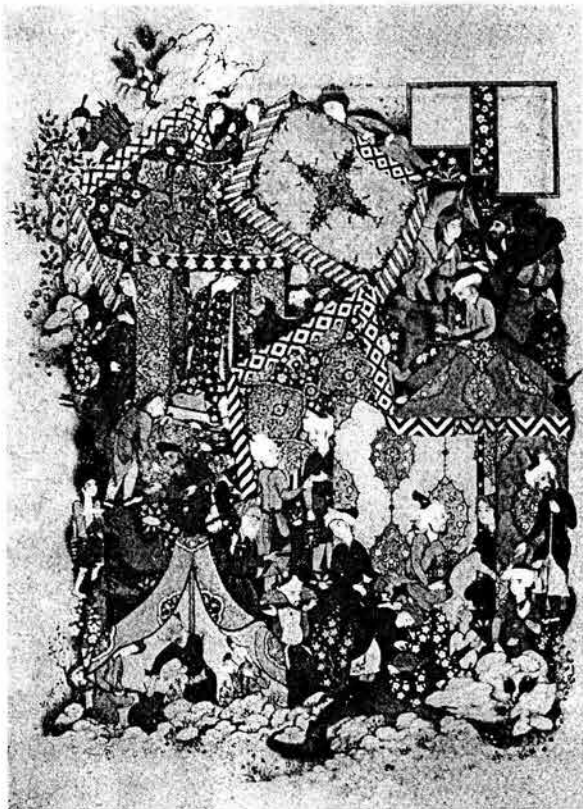


FIG. 3 Arquitectura textil. Miniatura, Irán.



FIG. 4 Arabescos romanos, opus sectile.

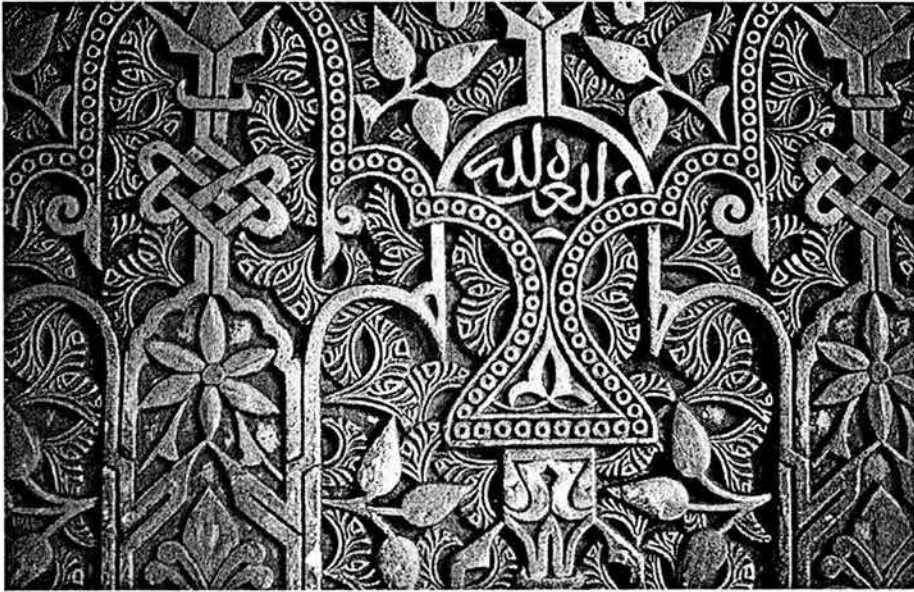


Fig. 5 Arabesco y caligrafía, Alhambra

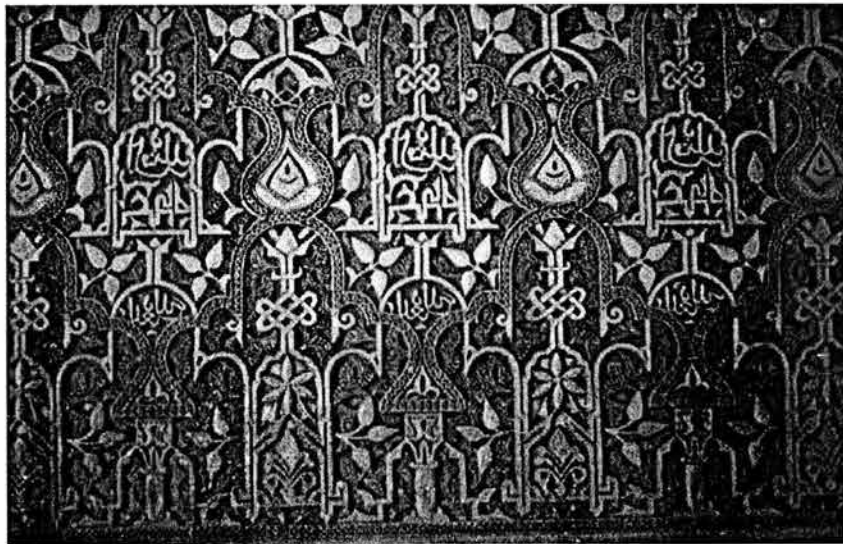


Fig. 5a Arabesco y caligrafía, Alhambra

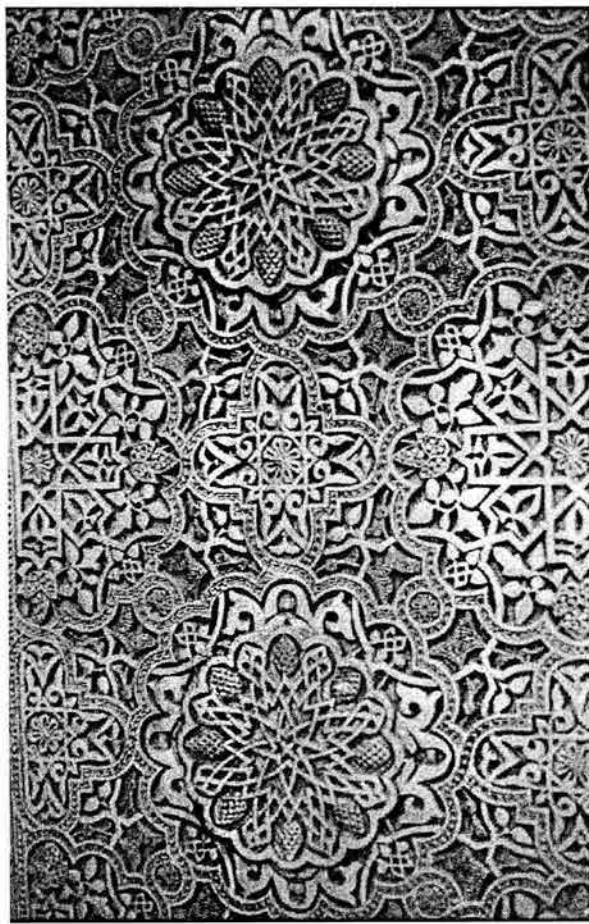


Fig. 6 Arabesco vegetal, Alhambra.

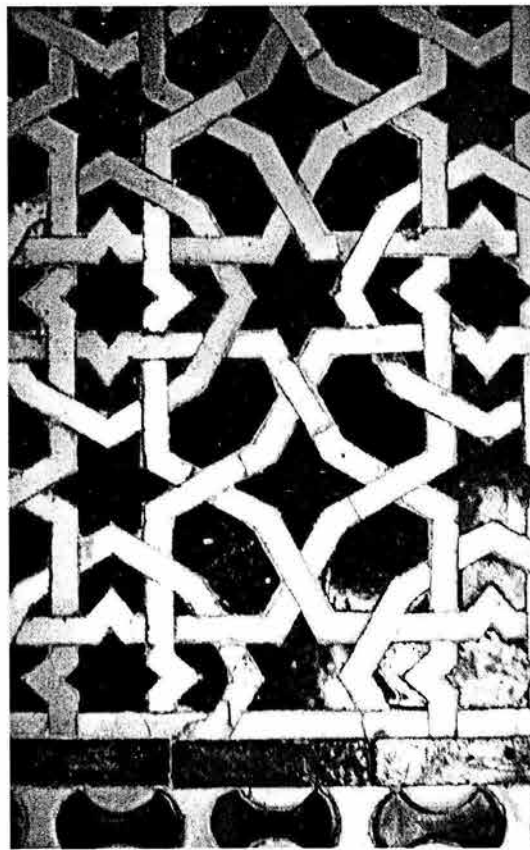


Fig. 7 Arabesco-lacería, Sevilla.

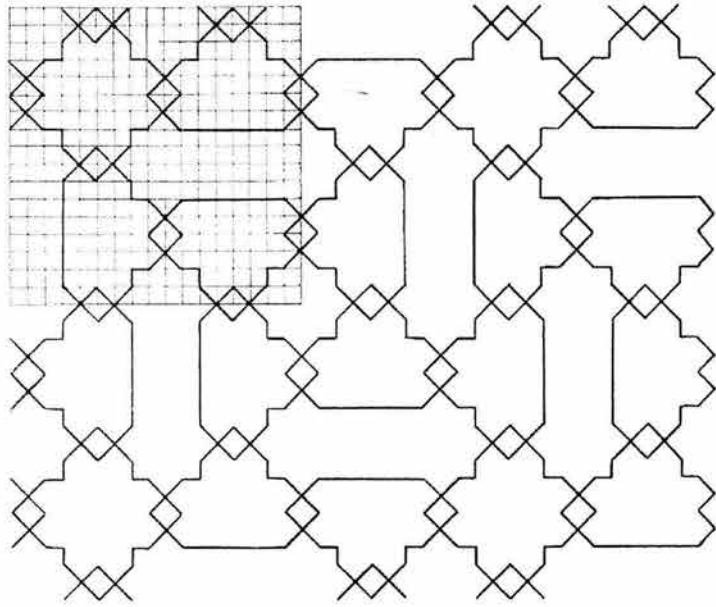
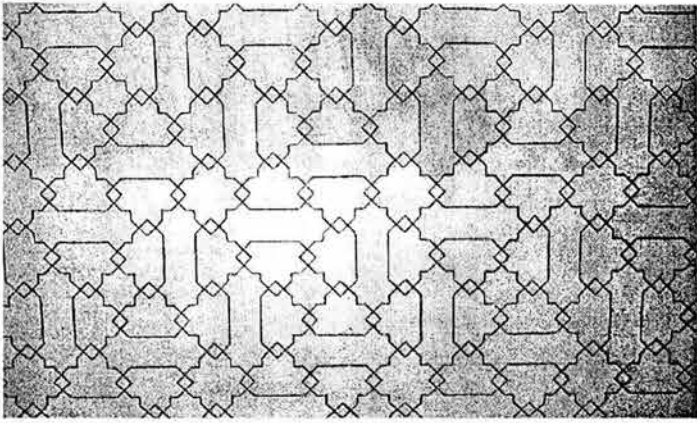


FIG. 8 Arabescos geométricos. Plantilla.

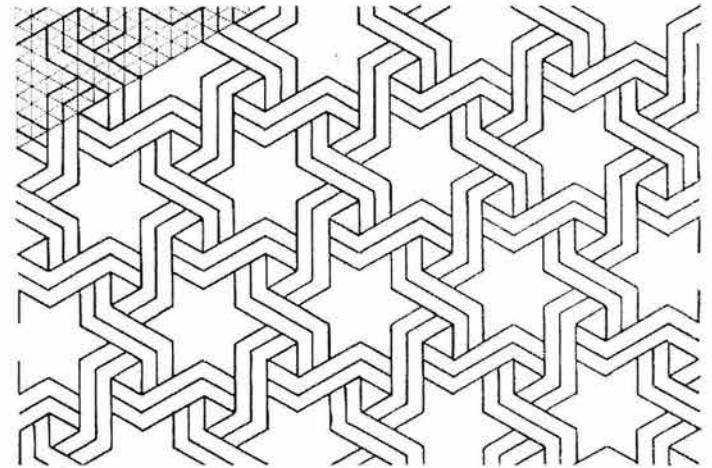
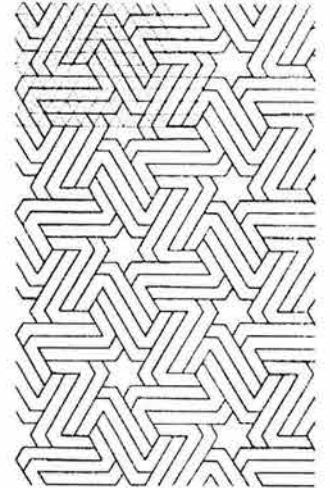


FIG. 8a Plantilla.

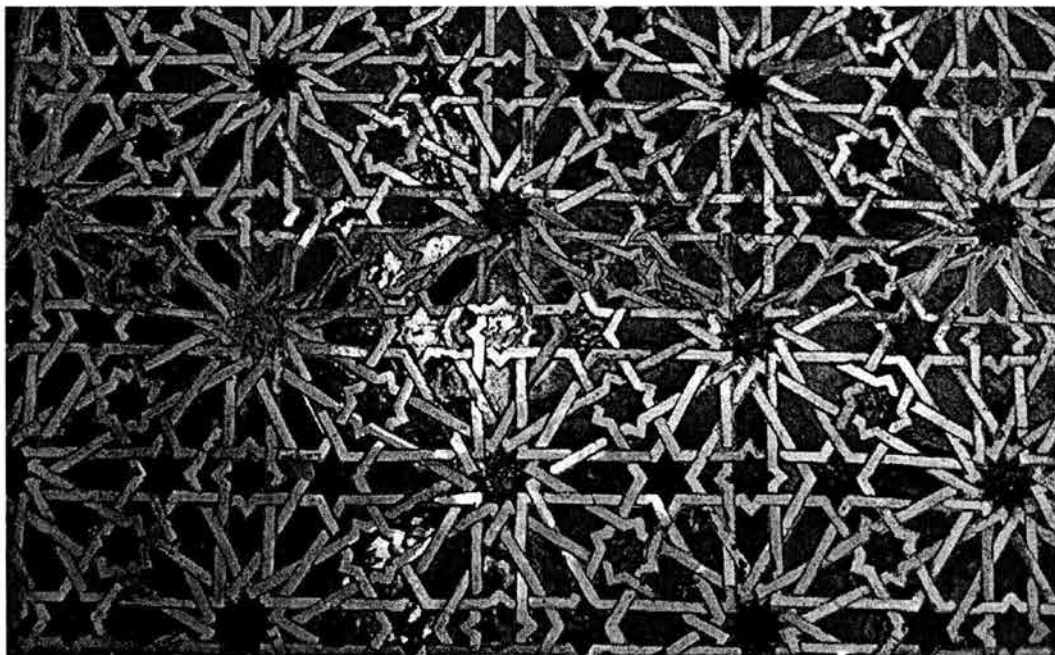


FIG. 8B Arabesco geométrico, Sevilla.

FIG. 9 Principales estilos de caligrafía árabe.



FIG. 9 a Estilo turco.

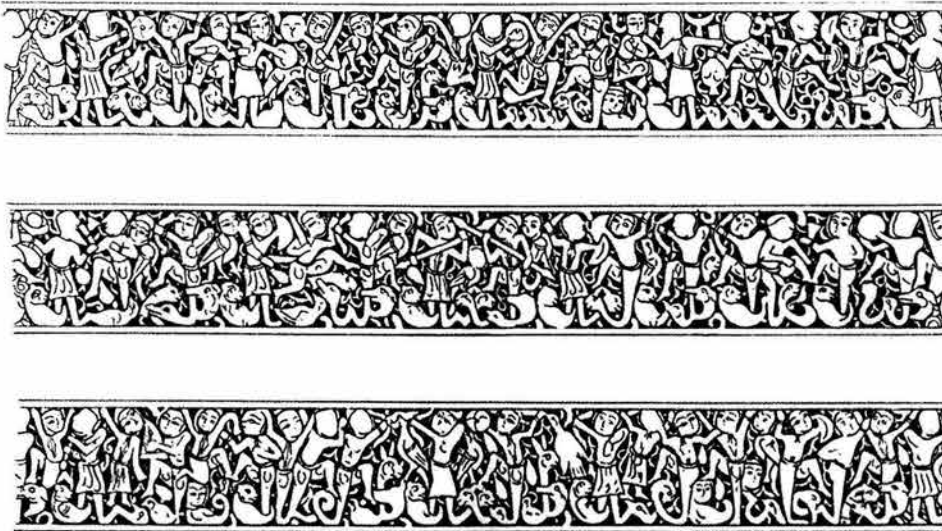


FIG. 9 b Caligrafía, arabescos y figuras humanas y animales entrelazadas.



FIG. 10 Caligrama. Irán.

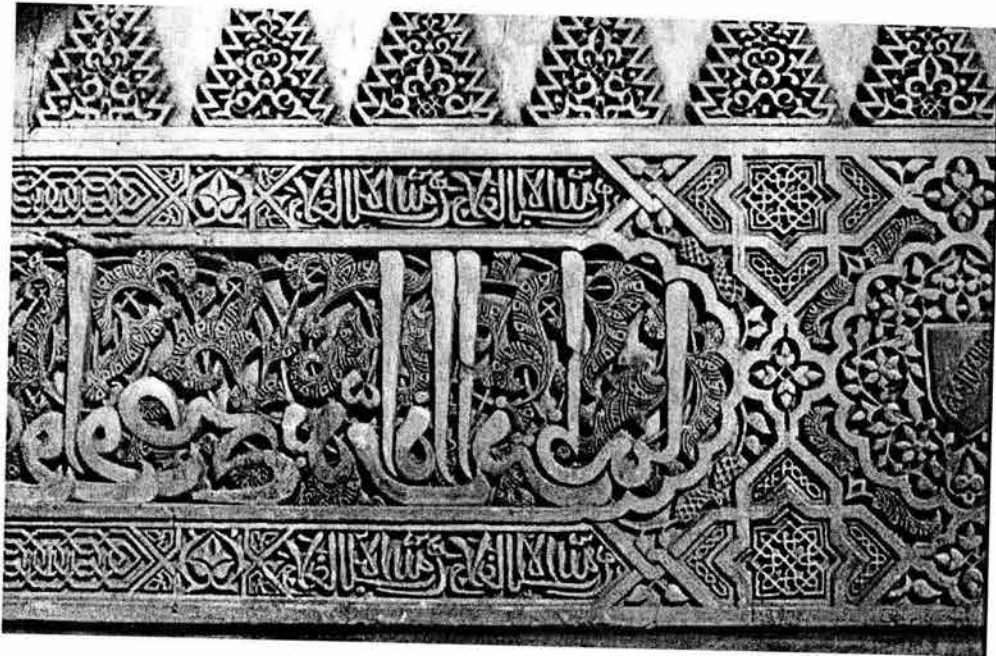


FIG. 11 Epigrafia, Alhambra.

Capítulo 3. El lenguaje del arte islámico: El concepto de arquitectura en el Islam y la imagen en la arquitectura .

Resumen: El propósito principal será analizar la actitud específica del Islam hacia la arquitectura monumental que surge bajo el patrocinio dinástico. Al ser la arquitectura el medio de expresión más reconocido del arte islámico se explica el por qué de su primacía. Asimismo, se plantea la manera en que contiene o sirve de vehículo a temas iconográficos propios y específicos del Islam.

Se comienza por explorar las categorías usuales aplicadas a la arquitectura islámica, "sagrada", "tradicional" y "profana" en relación con su intencionalidad presumible. Posteriormente se le analiza bajo los rubros de forma y función para determinar su lugar frente al Islam.

Finalmente en el Apéndice se hace una revisión del lugar del maestro-arquitecto en la historia musulmana y el concepto de geometría constructiva como técnica de diseño compartida en muchos sentidos con el mundo cristiano.

EL LENGUAJE DEL ARTE ISLAMICO: El concepto de arquitectura en el Islam y la imagen en la arquitectura .

I. La imagen en la arquitectura

Como se apuntó en el primer capítulo, la pintura islámica, aunque existe como expresión técnica, no puede considerarse un medio legítimo de expresión iconográfica "musulmana". La pintura contraviene en sí, de forma directa, las prohibiciones teológicas musulmanas y por lo tanto, los ejemplos que poseemos, fundamentalmente en miniaturas de libros iluminados, obedecen a un patrocinio privado, esencialmente cortesano y prácticamente clandestino. En todo caso su temática trata de evadir cualquier referencia al texto coránico y en cambio predomina la ilustración de temas profanos: literarios, épicos, históricos o paganos. De ahí que los historiadores del arte islámico tiendan a tratarla como un tema separado: islámica en su forma pero no en su contenido.

Surge entonces la pregunta de dónde se expresaría la iconografía coránica, musulmana. Grabar nos recuerda que toca a los teóricos de la percepción de las formas visuales recordar que las obras de arte pueden tener dos tipos de efectos: la comunicación directa de informaciones y la transmisión de evocaciones diversas. La arquitectura monumental, ligada al poder dinástico, no puede ocultarse como los libros de miniaturas; surge bajo la mirada y está destinada a la comunidad de creyentes y por lo tanto está sujeta a juicios de valor. "Si vemos todas las composiciones arquitectónicas como filtros intermedios que



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

modifican el espacio inmediato, se puede considerarlas como aportadoras de belleza y de bienestar en un contexto profano o sagrado. No son imágenes del paraíso pero sí un medio para evocarlos, ellas evocan más que representan.”¹ La arquitectura islámica no solo es una “potencia ordenadora de las artes” sino que es iconofórica, portadora de significados, de temas iconográficos que ciertamente no se limitan al Paraíso.

Antes de pasar a la identificación de tales temas iconográficos habría que revisar el lugar que ocupa la arquitectura en la concepción teológica musulmana. De esta manera se podrá justipreciar, a pesar de las contradicciones y ambigüedades que se pondrán en evidencia, cómo acabó siendo el vehículo de expresión iconográfica por excelencia. Como en el Capítulo anterior parece apropiada la identificación de “intención”, “forma” y “función”.

2 Intencion: lo sagrado y lo profano.

Algunos historiadores del arte utilizan categorías como la de arte sagrado, tradicional, religioso o litúrgico frente a la de arte profano para referirse a la inspiración e intención de las producciones plásticas de las grandes civilizaciones.

Hussein Nasser prefiere el concepto de “arte tradicional” aplicado a las producciones “islámicas” basándose en los estudios de tendencia metafísica de René Guenon y Coomoraswamy. Nasser lo describe así: “El hombre tradicional vive en la constante conciencia de la realidad superior aún si su conocimiento metafísico y su visión cosmológica, reservada a una elite intelectual, no va más allá de la del creyente ordinario.”²

Nasser separa el arte tradicional del “arte sagrado”: “el arte tradicional pertenece a todas las manifestaciones de una civilización tradicional (sic) cuyos principios espirituales refleja de manera directa o indirecta. Arte sagrado, sin embargo se reserva a las manifestaciones tradicionales que están directamente conectadas con ritos religiosos e iniciáticos y se

¹ Grabar, Oleg, *L'Ornement*, París; Flammarion, 1996, p. 101

² Hussein Nasser, *Islamic Art and Spirituality*, N.York, State Univ. of N.York Press, 1987. p. 65.

desarrolla con referencia a un sujeto sagrado (sic) y a un simbolismo de orden espiritual.”³ En otro texto, Nasser elabora más su definición: “El arte tradicional está presente no solo para *recordar* al hombre las verdades de la religión sino para servir de soporte a la contemplación del más allá que da significado al hacer y al actuar del hombre.” En una preclara exposición del pensamiento islamófilo, Aminrazavi concluye: “El aspecto exotérico del arte islámico provee, a través de sus formas colores y figuras, que individualmente son impotentes, un poder derivado de su armoniosa interacción. En el aspecto esotérico, el arte islámico provee el ambiente adecuado en el que los ritos musulmanes pueden ser realizados...El objetivo último del arte islámico es inducir una experiencia mística a través de la experiencia estética.”⁴

Burckhardt sigue esta línea y le atribuye al arte islámico una intención "inductiva" hacia el creyente: "No hay ninguna frontera litúrgica en el Islam de suerte que igualmente se podría aseverar que la liturgia está comprendida en el propio rito, es decir en la forma de culto establecida por la divinidad o también que el arte sagrado asume el papel de la liturgia(?) que consiste en crear un marco propicio a las bendiciones angélicas...tal es por cierto el papel del arte en el Islam(?)...cualquier morada es en principio un lugar de culto y todas las demás artes sirven para (reforzar) el entorno como la decoración la epigrafía, el arte de la alfombra sin olvidar la función litúrgica (?) del vestido.”⁵

Por mi parte, concurriría con la visión de los islamófilos en cuanto a calificar el arte islámico de “tradicional”, mas no de sagrado. Sin embargo, entiendo tradicional en el sentido de apego a técnicas artesanales que se pasan de generación en generación en un ambiente gremial. Pero también lo es en su apego a ciertas formas que, como se explicó en el Primer Capítulo, responderían a una doctrina de las artes por deshilvanada que ésta pueda parecer. Si bien el arte islámico carece efectivamente de liturgia y de un lenguaje de símbolos tanto como de un programa iconográfico oficial, en cambio tiene el límite claro de no violentar una atmósfera afín a la religiosidad y sensibilidad del creyente. Ello desde

³ *Ibid.*

⁴ Aminrazavi, Mehdi, “Aesthetic Experience in Islamic Art”, *Islamic Quarterly*, Vol. 29, No. 1, 1985.

Este tipo de afirmaciones se apega a la interpretación de que el Corán mismo tiene un sentido exotérico y otro esotérico.

⁵ Burckhardt, T., *El arte del Islam*, Mallorca, Olañeta, 1988. pp. 73-74.

luego no quiere decir, como los islamófilos pretenden, que tenga el propósito de inducir un trance místico.

En el arte cristiano, cabe la distinción entre lo sagrado y profano. El arte religioso cristiano nace y se justifica prácticamente dentro de la sacralidad. Las iglesias son templos en el sentido de contener la presencia divina, sus prototipos están en la Jerusalén Celestial, el Templo de Salomón y la figura del crucificado. “Si la casa de Dios por excelencia es el Cosmos, el templo terreno no deja de ser una imitación, lo más perfecta posible del Cosmos y de la casa divina...”⁶ Durante la Edad Media se comenzó a manifestar la idea de que “todo edificio sagrado era cósmico es decir estaba hecho a imitación del universo...”⁷ Ese carácter se refuerza por la presencia de reliquias. La pintura religiosa también se sacraliza partiendo, entre otras consideraciones, de que Cristo y la Virgen han revelado sus “rostros” de forma milagrosa: el mandilión, el rostro de Cristo, es una imagen acheiropietos (no hecha por el hombre); el icono original de la virgen es un “retrato” realizado por San Lucas, (en este último caso numerosas iglesias bizantinas afirmaban tener el “original.”)⁸

No hay que olvidar que, según lo acordado en el II Concilio de Nicea ya referido, las pinturas religiosas son consideradas “medios” de veneración que conectan al creyente con la divinidad. El Concilio de Trento establece las disposiciones aplicables a la arquitectura sacra.⁹ En el arte indio también se siguen una serie de prescripciones reveladas. Sin embargo, nada semejante se da en el Islam.

Durand de Mende y Honorio de Autum comparan explícitamente el plan de la Catedral a la forma del crucificado: la cabeza corresponde al ábside orientado, los dos brazos se extienden en el transepto, el torso y las piernas reposan en la nave, el corazón se sitúa en el altar mayor. San Agustín compara el templo de Salomón con la Iglesia donde las piedras de

⁶ Esteban Lorente, Juan Francisco, Tratado de iconografía, Madrid, Istmo, 1990. p. 177. Citado en Terán, José A. (coord.) *Mensaje de las imágenes*, México, INAH, 1998.

⁷ Sebastián, Santiago, *Espacio y símbolo*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1978. p. 33. Citado en Terán, José A., op. Cit

⁸ Burckhardt, T., *Principes et methodes de l'art sacre*, París, DERVY, 1995. p.94

⁹ Estrada, Elena, « Nota Preliminar », en *Carlos Borromeo, Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, IIE, UNAM, 1985.

la construcción son los creyentes, los cimientos son los profetas y apóstoles. Mas que una comparación estos autores establecen un simbolismo sagrado.¹⁰

Dicho simbolismo se extiende a los ritos de fundación del edificio y a la piedra, cuidadosamente seleccionada, como material para levantar las grandes catedrales cristianas aunque ello signifique 300 o más años de trabajo. De ahí también las asociaciones rituales, místicas y esotéricas que se evocan en los gremios de canteros. En el arte islámico no se encuentran tales simbolismos ni justificaciones. Las mezquitas, que nunca aspiraron a tener un sentido sagrado o trascendente, son concebidas como obras utilitarias, para el bien de la comunidad.

En las artes islámicas, se difumina la separación entre arte religioso y profano, lo que nos lleva a ese calificativo acomodaticio de "tradicional". Baste recordar que no hay "sagrada familia" ni "santos", ni un programa iconográfico oficial y que las mezquitas no tienen asidero en el Corán y no son templos (como se analizará en otro apartado); más aún los mausoleos no son centros de culto "autorizados", las madrasas o escuelas coránicas tienen una función puramente de centros de enseñanza y los mismos esquemas de jardines como imagen del paraíso se utilizan en un palacio que en un mausoleo. Ello nos lleva a revisar la posición de la arquitectura ante la teología.

¹⁰ Otra analogía sagrada es la que se hará del Cuerpo de Cristo con el cuerpo colectivo de la Iglesia: "Vosotros, como piedras vivas sois edificados en casa espiritual (I Pedro II, 5) lo que retoma Honorio de Autun en su Espejo del Mundo: "Esta casa está construida sobre una piedra, lo mismo que la Iglesia descansa sobre Cristo...las piedras están unidas por el mortero al igual que los creyentes están unidos por el lazo del amor...las columnas son los obispos...las vigas son los príncipes que dotan a la Iglesia...las criptas son los hombres que cultivan la vida interior...el altar es donde tiene lugar el sacrificio de Cristo." Ver Burckhardt, T., *Principes et methodes...*, p. 70 y 79. Esta interpretación, dice Burckhardt recuerda el simbolismo hindú del Purusha incorporado al templo: en los dos casos el hombre-dios, incorporado en el templo, recuerda su holocausto a favor de la humanidad. Esta idea del sacrificio humano como "ofrenda" estaba extendida en la antigüedad y era una forma de "hacer propicia" la voluntad divina ante la construcción de un templo. Burckhardt, T., *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, Mallorca, Olañeta, 1999. pp. 55-56.

3. El tabú asociado al arte de la arquitectura.

En palabras de Chueca Goitia, “Queda vinculada la arquitectura, desde la más remota antigüedad, a un hondo problema de conciencia humana, el hombre se siente pequeño para dictar ante la divinidad la forma y la medida de las construcciones.”¹¹

De ahí surge el tabú, el miedo a levantar construcciones demasiado osadas, como la legendaria Torre de Babel, a riesgo de atraer la cólera divina. El miedo primitivo de los árabes a levantar grandes construcciones está profundamente arraigado según lo delata el Corán: “¿Se atreverán a elevar en cada alto lugar sus construcciones para burlarse de los otros? ¿Se atreverán a construir fortalezas en las que pretendan vivir eternamente? Y al hacerlo, ustedes obran como tiranos”.(Sura XXVI, 128-130). Las construcciones frente a las tiendas de los beduinos implican no solo futilidad sino frivolidad al aspirar a la eternidad, el khuld, que solo corresponde a las mansiones del paraíso. Por eso la evocación de la imagen del paraíso en la arquitectura y/o en la decoración no llegará a sacralizar lo que toca, como lo hace la imagen de la Jerusalén Celestial. El Corán establece así un tabú contra la arquitectura más allá de límites humildes o estrictamente utilitarios. Sobre todo, es explícito y tajante en su amenaza contra aquellos que se atreven a “imitar el paraíso.”

En la sura LXXXIX: 6-13 se advierte contra la arquitectura monumental en general: “¿Acaso has pensado cómo tu Señor castigó al (pueblo) de Ad? De (su ciudad) Iram que poseía altos edificios sobre columnas, que no tenía igual entre los creados en la tierra. Y con (el pueblo) de Thamud que esculpió rocas en el valle. Y con Faraón, el señor de las huestes quien excedió los límites en las ciudades y casó así un gran desafío. Así que tu Señor vertió sobre todos ellos un gran castigo.”¹²

Ibn Jaldún, con su característica perspicacia, nos refiere los escrúpulos religiosos de los primeros árabes conquistadores ante la perspectiva de ordenar grandes construcciones. El

¹¹ Ver Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Editorial Dossat, 1981.

¹² Bencheich, Jamal Eddine, “Iram ou la clameur de Dieu”, *REMMM*, no. 58, 1994. p. 22. Iram solo es mencionada brevemente en el Corán pero la leyenda fue ampliamente reelaborada en crónicas medievales y en *Las Mil y Una Noches*

mismo cita el ejemplo paradigmático de la tradición del califa Omar quien respondió así a la solicitud de autorización de construir una ciudad: “Hacedlo pero ninguna casa debe tener mas de tres habitaciones, ni mucha altura. Guardad fielmente las prácticas observadas por el Profeta, y conservareis siempre el imperio del mundo...Que nadie levante su casa mas allá de la justa medida que es el límite que os evita incurrir en el despilfarro y salir del justo medio.”¹³

Ibn Jaldún añade a estos escrúpulos la falta de tradición arquitectónica de los árabes. Baste recordar su ya citado Cap. IX del Libro IV de la *Muqadimah*: “los edificios levantados por los árabes distan de ser sólidos debido a la civilización nómada de este pueblo y su alejamiento de las artes.”¹⁴ En el capítulo 21 del libro V, añade: “Los árabes son el pueblo del mundo con menos disposición para las artes...La causa de ello es la gran inveteración y el apego de los árabes a la vida nómada y su aversión a la vida sedentaria, a las artes y costumbres que ésta origina. Los pueblos extranjeros que habitan en el Oriente y las naciones de la cristiandad que habitan al norte del Mar Romano son todo lo contrario países que se aplican a las artes con gran esmero...por ello los árabes traen del extranjero muchas cosas que les son necesarias..en cambio cuán florecientes están las artes en los países habitados por los chinos, los hindúes los turcos y los cristianos...En el Oriente, las artes tuvieron profundo arraigo durante siglos bajo los reinados de persas, nabateos, coptos, israelitas, griegos y romanos...dejaron trazos indelebles...”¹⁵

Si bien en la Antigüedad pagana la arquitectura religiosa fue considerada un arte sagrado, en cambio, bajo la perspectiva islámica, la arquitectura, después de la estatuaria, es quizás el arte más “peligroso”, visto con extrema desconfianza. Por sus evocaciones de la creación divina, con el sentido más explícito de ordenar, medir, distribuir el espacio y los materiales, la arquitectura es considerada como un arte misterioso, mágico cuando no blasfemo: “La representación es, hasta cierto punto, una manera de rehacer el mundo...de

¹³ Ibn Jaldún, *Al-Muqadimah*, México, F.C.E., 1977. p. 634.

¹⁴ *Ibid.*, p.636

¹⁵ *Ibid.* p. 715

apropiárselo...el arte coloca al hombre como creador mismo y establece la analogía entre el artista y Dios..."¹⁶

Al igual que se constató la actitud anicónica respecto a la representación figurativa, la arquitectura islámica parte de la ausencia de modelos sagrados que puedan inspirarla, justificarla o legitimarla directamente.

En efecto, el Corán advierte que Ala es el único "constructor" que "El ha creado los cielos y la tierra" (sura 39:5); "Es Ala el que ha elevado los cielos sin columnas visibles, y se ha sentado sobre su trono" (S.13:2); "El ha creado los cielos y la tierra sin columnas visibles" (S.31:10) El Corán evita sugerir una construcción que imite la obra divina. De ahí que las mezquitas carecieran de un modelo o prototipo sagrado. El profesor Samir Akash concluye: "(es un) problema presentar una exposición convincente de la intención simbólica (de la arquitectura islámica) debido a que rara vez ésta se expresa específicamente..."¹⁷

La justificación puramente utilitaria de la arquitectura es lo que se derivaría del examen de las posturas teológicas. Ibn Hanbal refiere un hadiz en el que el Profeta señala: "Dios nos prohíbe recubrir la piedra o el ladrillo". Consecuentemente el mismo Profeta había rechazado la decoración de la sala de oración en su casa según lo refiere Al-Umari: "Que los fieles sean abrigados de la lluvia pero no es necesario pintar las paredes más que de rojo o amarillo para no distraer a los asistentes."¹⁸ Cuando el califa Omar decide ampliar la mezquita en casa del Profeta "no recurrió sino a la misma clase de materiales ya presentes es decir adobes y troncos de palmera."¹⁹

O esta otra que se atribuye al califa Omar: "Si la gente decora (zayyanu) sus mezquitas, sus trabajos se perderán... Pasó Omar por enfrente de una mezquita adornada y exclamó: ¡Templo de esclavos!" Abu el-Darda cita otras tradiciones: "Si engalanáis vuestros libros

¹⁶ Citado en Valerie, Gonzalez, *Le piege de Salomon*, París, Albin Michel, 2002. p. 108.

¹⁷ Ver Akash, Samir, "Analogy and Symbolism", *Islamic Quarterly*, V. 29, No. 1. Los términos ayat (usado en el Corán), ramz, ishdrah, ibrah y mithal pueden tener el sentido de "signo", "señal" equivalente al que comprendían los cristianos medievales.

¹⁸ Cievenot, Dominique, *Une esthetique du voile*, París, Harmattan, 1994. p. 136

¹⁹ *Ibid.*

del Corán (halaytum masahifa-kum) y ornamentáis vuestras mezquitas (zajraftum masayidakum) la ruina caerá sobre vosotros.”²⁰

En el s. XIV el teólogo Ibn Ishāq (m.1365), en pleno auge del arte de la Alhambra, declara ilícita la decoración del muro de la qibla de las mezquitas. Otro teólogo, Al-Bayhaqi se pronuncia contra el arte de la iluminación (adorno) de manuscritos coránicos favorecida por las diversas dinastías.²¹

Así se expresa Ibn Hazm: “Nos quejamos ante tí Dios altísimo de cómo la gente de nuestra religión aparta por estos reinos la atención de su religión en favor de las cosas de este bajo mundo, edifican palacios suntuosos en lugar de seguir la vía religiosa...”²²

3.1 Formas arquetípicas para la arquitectura islámica: ¿el Templo de Salomón y la Caaba?

El acto de planear y construir es una forma de ordenar el caos; el acto de cortar la piedra o elaborar ladrillos es casi mágico al imprimir, en sentido aristotélico, forma a la materia. Pero, al mismo tiempo todo esto implica un desafío a la divinidad que es la que tiene la potestad exclusiva de ordenar el mundo y darle forma como lo machacan los Hermanos de Pureza: “Hemos explicado...las sutilezas...y los secretos de las artes (sanai) todas las cuales son creación del Artífice Sabio (sani al-hakim) quien creó las artesanías y las inspiró...Dios es el mejor de los creadores y el más perfecto de los jueces...”²³

²⁰ Ibn Hazm, *Al-Muhalla*, IV, Beirut, Dar al-Fikr, s.a., 8 tomos. p. 248. Citado en Vilchez, Puerta, José, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997. p. 258

²¹ Ver Clevenot, *op. cit.*

²² Ibn Hazm, *Risala fi el-radd ala ibn Nagrila*, editado por Ihsan Abbas, *Rasail Ibn Hazm al-Andalusi*, Beirut, Muassasat al-arabiya lil dirasat wa-l-Nasser, 4 vols., 1980-83. Citado en Vilchez, Puerta, J. *op. cit.* p. 259.

²³ Puerta Vilchez, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997., p. 266.

No obstante, si el Islam carece de modelos directos sobre los cuales justificar el surgimiento de una arquitectura monumental, en cambio no carecerá de modelos indirectos que permitan soliviantar las situaciones paradójicas apuntadas. Por un lado el Corán se apropia y de hecho absorberá la figura de Salomón como Profeta-Arquitecto y por otro lado, la estructura cúbica de la Caaba árabe en la Meca no deja de ser equiparada, al menos místicamente, con el Templo judío de Salomón.

Aunque al Profeta Mahoma no le fue autorizado “reproducir” el Paraíso -a pesar de que lo visitara y describiera- el Corán en cambio atestigua que a Salomón, en su calidad de Profeta-Rey reconocido por el Islam, sí le fue permitido ejercer el arte de la gran construcción no solo guiado sino alentado por Alá. Es Alá el que somete a los genios al poder de Salomón para que levanten grandes “templos” con lo que los árabes explicaban la presencia pero a la vez el origen "sobrenatural" de las ruinas monumentales de la arquitectura pagana. En general, las grandes ruinas de civilizaciones pasadas con las que los primeros árabes conquistadores se toparon en el Cercano Oriente o en Africa del Norte quedarán atribuidas a Salomón. En la misma época, ruinas romanas en Europa eran atribuidas a gigantes y magos.

Aun antes del Islam, Salomón ya es reverenciado como mago-profeta por los árabes paganos. El poeta pre-islámico Al-Nabigha recuerda: "A Salomón Dios le dijo: informa a los genios que Yo les he autorizado la construcción de Tadmor (Palmira?) con pavimentos de piedra y columnas..."²⁴.

Las suras coránicas 27:17, 38:38-39 y 34:11-12 se expresan en términos similares: “Nos sometimos el viento a Salomón...los genios trabajaron bajo su mirada, con el permiso del Señor, y cualquiera de ellos que desobedezca será librado al infierno...Ellos ejecutaron para él toda suerte de trabajos: palacios, estatuas, bandejas...Oh familia de David...agradeced...Y muy pocos de mis siervos son agradecidos.” (fig .1)

²⁴ Citado en González, Valerie, *Le piege de Salomon*, París, Albin Michel, 2002. p. 37.

Salomón acabará siendo el "profeta-arquitecto" cuya autoridad será consensualmente aceptada por judíos, cristianos y musulmanes. Como señala Grabar: "lo que parece cierto es que recuerdos de monumentos antiguos, ceremonias, motivos (reales) se aglutinan más o menos de forma coherente alrededor de Salomón... no es posible determinar si se trata de apropiación de leyendas judías o si el tema de Salomón como arquetipo del soberano ideal había sido elaborado por los propios musulmanes de forma independiente. Desde el Maghreb hasta el Asia Central todas las ruinas imponentes de los paganos se explicaron como obras de Salomón denominadas tronos o palacios de Salomón."²⁵

Cabe aclarar que el Templo de Salomón en Jerusalén no era la "casa" de Yahvé sino del Arca de la Alianza en la que se manifestaba la voluntad divina, la "shakhinah", que era escuchada por el Sumo Sacerdote. Cuando, tras la destrucción del Templo en el año 70, el pacto con el pueblo de Israel se interrumpe, según lo interpretan los sacerdotes fariseos, Dios simplemente deja caer el Templo que es presa del fuego y la profanación.²⁶ (fig. 2) En cambio, la Caaba musulmana no pretendió ser un Templo, como se verá más adelante. De forma radicalmente opuesta, el cristianismo superó los temores y restricciones semíticos y se embarca en una actividad edilicia monumental cargada de simbolismos.

La catedral cristiana es el resumen del Orden Racional del Universo en el que los medievales escolásticos creen firmemente. Por ello, además de representar el cuerpo de Cristo, la Catedral representa a la Jerusalén Celeste, prometida, y también a Sofía, la suprema sabiduría de ahí su matemática pitagórica precisa a la vez que cargada de simbolismos.²⁷

²⁵ *Ibid.* Pero en la tradición judía, incluso Salomón no deja de manifestar el temor "semítico" hacia la arquitectura monumental. Así es que, por sí acaso, recurrirá a ingenieros y maestros extranjeros, paganos, como si temiera asumir él mismo el reto, romper el tabú. En ese sentido se ha conservado la tradición de su "maestro de obras" fenicio, Hiram, quien asume la responsabilidad de realizar la obra.

²⁶ Ver Joseph Gutmann, *The Temple of Solomon: Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art, Religions and Arts*, no. 3.

²⁷ Ver Von Simpson, Otto, *The Gothic Cathedral, Princeton, PUP, 1989*. pp. 29-38: Abelardo considera el Templo de Salomón como "el palacio terrenal de Dios" y por lo tanto refleja la armonía de las esferas celestes ya que sus proporciones perfectas se traducen en armonías musicales perfectas. El largo, ancho y altura del edificio es de 60, 20 y 30 codos respectivamente. Otras partes tienen la relación 20:20:20 o 40:20:30 y el pórtico es de 20 por 10. Según diversos autores la Basílica está prefigurada en la descripción bíblica de la Jerusalén Celestial. (Deichman, 1948 Lothar Kirschelt, 1938 y Hans Sedlmayr, 1950) "El espacio interior de la basílica es la transcripción de la

Cuando el Maestro Suger construya la Catedral de Chartres no admite sino dos puntos de comparación la Catedral de Santa Sofía y el Templo de Salomón y en última instancia la Jerusalén Celestial.²⁸

La esfera de lo divino y lo humano se tocan y se comunican en el mundo cristiano, especialmente a través de la arquitectura. No es el caso de la mezquita.

Es curioso notar que la descripción de la Jerusalén Celestial corresponde de hecho a un cubo, “Su longitud, su anchura y su altura eran iguales” (Apoc. 16). Burckhardt señala acertadamente los paralelismos entre este templo arquetipo cúbico, el Sancta Sanctorum del Templo judío de Jerusalén, y la Caaba musulmana.²⁹

Más allá de estas posibles asociaciones, la Caaba conmemora estrictamente el único espacio verdaderamente “sagrado” para el Islam aunque el Domo de la Roca comparte ese sentido por su asociación con el Templo de Salomón.³⁰

representación real de una visión, la concepción arquitectónica es precedida de la descripción literaria”. La Jerusalén celeste simbolizada por la basílica es la mansión de Dios. La portada es la puerta de la ciudad, la nave es la calle cubierta (según el modelo romano, el cardo), el presbiterio es la sala del trono.

San Juan es transportado a la Jerusalén “que descendía del cielo” pero a diferencia de la tradición islámica del viaje nocturno de Mahoma, “El trono de Dios y del Cordero estará en la ciudad, sus siervos le servirán, verán su rostro.” (Apocalipsis 21 3-5)

²⁸ Von Simpson, Otto, *The Gothic Cathedral*, Princeton, PUP, 1989. p. 29

Así como Cristo prestó su imagen para dar origen al arte pictórico, también prestó las proporciones de su cuerpo para sacralizar la arquitectura catedralicia. Desde el momento en que Cristo anuncia que reemplaza al Templo con su propio cuerpo humano y divino a la vez, las catedrales se convierten en una metáfora arquitectónica y sagrada de esta revelación que se sobrepone a aquella de la Jerusalén celestial. No es de extrañar que se les comparara frecuentemente con la obra de Salomón. Un himno del siglo IV relativo a la catedral de Edesa, nos permite la conexión entre el Templo De Salomón, las primeras construcciones cristianas y las futuras catedrales góticas: “Los espléndidos atrios con sus pórticos de columnatas representan a las tribus de Israel alrededor del tabernáculo de la Alianza...Detrás del estrado otra columna encarna el Gólgota. Al trono de Dios corresponde el de la catedral, a los nueve coros de ángeles los nueve peldaños del trono.”

²⁹ Ver Burckhardt, Titus, *Símbolos*, Barcelona, Philosophia Perennis, 1982 p. 21.

³⁰ Ibn Jaldun confirma que es sagrado porque Dios ordenó a David y Salomón construir ahí, en Jerusalén, una “mezquita” conmemorativa (el Templo) en cuyos alrededores están sepultados varios profetas. Ibn Jaldún, *Al-Muqadimah*, México: FCE, 1977 p. 630.

La Caaba, según la tradición árabe, recogida en los hadices del Profeta pero no propiamente en el Corán, fue construida en el lugar en el que Adán, tras su salida del Paraíso, construyó el primer sitio de adoración a Dios. La Caaba, según un hadiz, está en el centro del eje (axis mundi) que atraviesa los siete paraísos y las siete tierras dice el Profeta: “la Caaba es una de varias que existen, siete en los cielos que sustentan el trono divino y siete en las siete tierras. Cada una de estas casas es territorio sagrado y cada una tiene sus respectivos adoradores.” (La Caaba del séptimo cielo es llamada Al-Durah).³¹

Pero no hay que sobrestimar esta sacralidad asociada, que no propia que el Islam reconoce a este sitio, donde, en todo caso, se guarda el recuerdo de una teofanía/epifanía, es decir de la presencia, si bien indirecta, a través de ángeles o mensajeros, de la divinidad pero nunca se pretende que fuera o sea la residencia de la divinidad.

La Caaba es pues, por tradición, espacio sagrado. Pero si la Caaba hubiera sido el arquetipo de la arquitectura islámica entonces las mezquitas habrían sido cubos perfectos, lo cual no sucedió. Como se estableció en la Introducción, el Islam prefirió adoptar las formas de otras arquitecturas precisamente para no incurrir en un desafío a la divinidad, para no sacralizar sus propios monumentos.³²

³¹ Ver Samir Akach, “In the image of the Cosmos Order and Symbolism in Traditional Islamic Architecture” (Parte 1 y 2, *Islamic Quarterly*, Vol. 39, No. 1 y 2 1995).

³² *Ibid.* p. 134.

En este sentido simbólico, el cubo se vincula con la idea del centro al ser una síntesis de la totalidad del espacio correspondiendo cada una de sus caras a una de las direcciones primarias incluyendo el cenit y el nadir. El simbolismo es más evidente aún en la Caaba donde el edificio cúbico se “vuelve circular” por el acto ritual de la circunvalación de los peregrinos. Ver Burckhardt, Titus, *Símbolos*, Barcelona, Philosophia Perennis, 1982 p. 21. Samir Akash quiere “descubrir” que la arquitectura islámica emplea, en sentido sagrado, análogo al cristiano, la axialidad vertical y horizontal, la centralidad y la cruz formada por el cruce de ejes, todo lo cual genera simetría. Sin embargo, se equivoca al pretender hacer estos elementos “exclusivos” y con un sentido sagrado, con referentes, según él, en la Escritura coránica ya que, son referentes universales y se pueden aplicar a cualquier arquitectura religiosa desde la mesoamericana, hasta la de India o Europa. Akash llega al absurdo de pretender que la arquitectura islámica esta “quiblizada” por su axialidad o “caabizada” por su centralidad. Esta es una muestra más de las distorsiones a las que lleva la cerrazón religiosa cuando trata de forzar la historia del arte. Lo mismo ocurre en otras ramas del conocimiento científico cuando los musulmanes tratan de “demostrar” que los descubrimientos genéticos médicos o astronómicos del siglo XX ya estaban “prefigurados” en el Corán. Esta forma de fundamentalismo cultural, es similar a la que padecieron los soviéticos tratando de dar enfoques marxistas-leninistas a la física, la biología, etcétera. Ver Samir Akach, *op. cit.* Parte 1 y 2,

3.2 La paradoja de la arquitectura monumental

Mahoma en uno de los hadices había advertido: "la mayor extravagancia que se come el dinero del creyente es la manía de construir." Tal vez en ninguna de las artes plásticas islámicas, como en la arquitectura, sea tan evidente el resultado paradójico de un tabú religioso y una voluntad de creación y manifestación de creatividad y poder de una civilización que acabó por imponerse.³³

De todo lo antes dicho se desprenden dos consecuencias importantes para el desarrollo del arte islámico posterior: 1) la arquitectura islámica, a pesar de su tendencia a la monumentalidad, también obedece a las restricciones teológicas por lo que permanecerá humilde en sus materiales y 2) se verá fuertemente influida por las tradiciones artesanales pertenecientes a las poblaciones sometidas: sirios, coptos o persas lo que explica el peso específico de las herencias persa y bizantina.³⁴

Ciertamente el Templo de Salomón o la Caaba no podían ser usados ni siquiera como modelos sagrados; se les puede considerar apenas como puntos de referencia cuya invocación puede ser ambivalente hacia la justificación de una arquitectura monumental. De ahí que la cosmología y la astrología paganas, herencias del mundo antiguo y fuertemente vinculadas a la concepción de la realeza, llenarán hasta cierto punto el vacío de símbolos e imágenes exigidos por el patronazgo real.

4. Función: proyección del poder dinástico

Algunos autores han destacado el patronazgo real como una "característica" del arte islámico. Ciertamente es una generalización pero que cobra mayor sentido en relación al arte cristiano medieval donde, como señalan Christian Freigang y otros la Iglesia (el obispo local y el capítulo catedralicio) las comunidades, los gremios -o en el período tardío la burquesía- compartían o tomaban la iniciativa en el patrocinio de la gran arquitectura. En

³³ Pijoan, José, *Arte islámico*, (*Summa Artis: Historia General del Arte*, Vol. 12) Madrid, Espasa-Calpe, 1949. p. 12.

³⁴ Mayer, L.A. *Islamic Architects and their works*, Ginebra: Albert Kundig, 1956. p. 17

cambio, en el mundo musulmán no hubo una "Iglesia" y la comunidad como tal o la clase comerciante no tuvieron ni el espacio ni la motivación para competir con el poder real en el patrocinio de los grandes proyectos arquitectónicos, salvo de manera excepcional.

Desde los califas abasidas (s. VIII) se impuso el título real de "sombra de Dios en la Tierra" dando idea de "regencia". Señala Puerta Vílchez "el monarca musulmán en su forma idealizada ejerce la guía espiritual y temporal de todos los fieles (recuérdese el título de Comendador de los Creyentes) para lograr la sociedad perfecta del Islam en la tierra. Esta tarea -heroica- corresponde al jalifa, el sucesor del Profeta, continuador de su labor en el mundo."³⁵ Así, la tendencia cesaro-papista será la imperante en la concepción de la realeza musulmana. El califa o el sultán asume el papel de máximo juez y no deja de aspirar a ser una autoridad teológica aunque no logrará desbancar al corpus de teólogos, faquíes, imames, sheijs, ayatollahs. Aunque en muchos sentidos sometidos, los teólogos mantendrán un poder real de censura e incluso de freno al patronazgo de la gran arquitectura.

A pesar de la resistencia teológica, la voluntad real en general se impuso y ello se refleja en la reiterada tendencia de asociación de la realeza musulmana con tradiciones paganas incluido particularmente el protocolo cortesano pre-islámico. Es frecuente en la poesía cortesana, por naturaleza adulatora, asociar al monarca con los astros: "Se diría que (el monarca) Al-Mamun es la luna llena de las tinieblas nocturnas..."³⁶ En las cortes safavida y mogola el simbolismo astral preislámico permanece en el título, real, shahnishah o padmasha y en el protocolo cortesano. Fue evocado particularmente por Shah Abbas II, Shah Humayun y el emperador mogol Shah Jehan quienes vestían un color distinto de acuerdo al día y al planeta regente y denominaron los ministerios conforme a cada uno de los cuatro elementos. En este marco, el patronazgo establece un vínculo directo entre el arte y el poder: reúne aspectos piadosos, a la vez que proyecciones de poder y vanidad

³⁵ Vílchez, Puerta, *op. cit.*, p. 115

³⁶ Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981. p. 29

personal lo cual es más evidente en la arquitectura aúlica.³⁷ Las obras de carácter público-piadoso como mezquitas, madrasas, maristanes, fuentes, funduqs, caravenserais, etc. son vistas como "dádivas" del poder absoluto del monarca a sus súbditos. Las inscripciones fundacionales de estos edificios son quizás la mejor muestra de la tensión latente entre el Creador y el mecenas.

Un ejemplo es la ampliación que hizo el califa Alhaquem II a la Mezquita de Córdoba quien "puso en su corazón fazer otro añadimiento de que por fuerza hubiesen las gentes de loar su hecho."³⁸ Otro ejemplo es el hospital construido por el sultán de Granada, Mohamed V. La inscripción en la puerta delata la mezcla de vanidad y piedad: "Mandó construir este hospital, gran misericordia para los débiles enfermos musulmanes...mi señor...el sultán solícito, grande, preclaro, puro, el que hace resplandecer la felicidad de su pueblo...el sultán dispensador de dádivas...Muhamed (V) hijo de..."³⁹ Las mega-mezquitas construidas en años recientes por los regímenes de Rabat, Riadh o Teherán, al margen de su mal gusto, todavía conservan esa extraña mezcla de donación piadosa/vanidad/ostentación hacia los creyentes.⁴⁰

³⁷ Faridani, Zahra, "All the King's Toys" *Muqarnas*, No. 10, 1993. La arquitectura aúlica islámica se encuentra ciertamente influida por la iconografía y simbolismos paganos. Los partos emplearon el esquema circular en Darabjerd donde había cuatro puertas orientadas a los puntos cardinales y una muralla interior, concéntrica, desde donde irradiaban calles que dividían el círculo externo en "rebanadas" o sectores de las mismas dimensiones para formar barrios. El círculo interno se reservaba para el palacio. La dinastía sasánida repite el esquema en Firuzabad cuya traza aún es visible; los califas abasidas lo adoptan en la fundación de Bagdad en 762. Harún al Rashid construyó otra ciudad redonda en Hiraqla y el tercer califa fatimí, Ismail, utiliza el esquema -quizás por última vez- en su ciudad de Sabra. Después del siglo X el modelo se desvanece pero no el concepto. Los grandes palacios seguirán siendo concebidos como ciudadelas, ciudades perfectas dentro de ciudades imperfectas y a menudo caóticas. Ver Hani, Jean, *Realeza Sagrada*, Mallorca, Olañeta, 1998. p. 58

³⁸ Alatorre, Antonio, *Los mil y un años de la lengua española*, México, Bancomer, 1979, p. 85.

³⁹ Pijoan, J. *Arte islámico. Enciclopedia Summa Artis, Madrid*, 1949. p. 542. Sobre las descripciones literarias que exaltan al monarca-constructor ver Scott, Julie, "Palace Description in Medieval Persian Poetry" en Grabar Oleg y C. Robinson (eds.) *Islamic Art and Literature*, Princeton, Markus Wiener, , 2001.

⁴⁰ Me refiero al mal gusto por el hecho de que estas obras intentan adaptar el arte islámico tradicional a la arquitectura e ingeniería modernas logrando solo un resultado híbrido, desintegrado.

Los "excesos" ideológicos asociados al patronazgo real no deben llevarnos a conclusiones paradójicas como las que encuentra Grabar en su multicitado estudio sobre la Alhambra y en otros.⁴¹ La figura del monarca sin lugar a dudas es repudiada por los teólogos y por el Corán donde se le fustiga porque su poder, en esencia corrupto, desafía a Alá: en los versículos desfilan los reyes derrocados desde Faraón, Nimrud, Shedad ben Ad hasta el sha de Irán, Mohamed Reza, a manos del Ayatollah Khomeini. De ahí que el simbolismo pagano asociado con la realeza y proyectado iconográficamente sobre la arquitectura o las artes en general no deba interpretarse como una característica "islámica" al contrario, dentro del curso planteado en esta investigación es un ejemplo más, en este caso de significados apropiados, explícitamente repudiados por la teología, que no aportan al arte islámico la especificidad que se está buscando. Pero, al mismo tiempo, es sintomático del voluntarismo autocrático del monarca y del poder dinástico en general al desafiar las normas y tabúes religiosos sin los cuales no se podría explicar el surgimiento mismo de la gran arquitectura islámica.

Como se analizará en los capítulos subsiguientes de la investigación, llegó a establecerse en el arte islámico un compromiso entre estas necesidades de proyección del poder y la integración del significado musulmán que al menos lo hicieran tolerable a ojos de la teología. Este significado, que es el que nos interesa, deriva de las imágenes contenidas en El Corán las cuales sin duda inspirarán la arquitectura monumental o elementos de ella, dotándola de una identidad "islámica" específica.

5. Iconografía arquitectónica e iconografía en la arquitectura.

Este capítulo comenzó con la pregunta de dónde ubicar la iconografía islámica, específicamente musulmana si de antemano teníamos que descartar la pintura y escultura. A manera de introducir la Tercera Parte de esta investigación habría que afirmar que la

⁴¹ Ver Grabar, O., *La Alhambra iconografía, formas y valores. op. cit.* Ver también Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, Paris, Albin Michel, 1996. p. 20 Grabar considera el elemento del mecenazgo cortesano como una de las características específicas del arte islámico. En efecto, el arte islámico no habría surgido sin el amparo del poder político que no solo imprime su sello particular sino que es capaz de oponerse a la censura religiosa. Sin embargo, no se le puede considerar en el sentido de una característica específica puesto que el mecenazgo del poder hacia el arte ha sido una característica cuasi-universal en todas las civilizaciones.

iconografía musulmana -derivada necesariamente del Corán como se precisará mas adelante- se expresa en la arquitectura. El planteamiento aquí es ¿cómo correlacionar la palabra (el eidos) coránico con las formas (eidolon) generadas por el arte islámico?⁴²

En un sugestivo ensayo titulado "The Iconography of Islamic Architecture" Grabar recuerda que los componentes fundamentales de la liturgia y del programa iconográfico, además de los símbolos religiosos, son los que han facilitado al estudioso occidental encontrar un significado a las formas artísticas del arte cristiano, hinduista, budista y de otras civilizaciones. Sin embargo, al no estar presentes en el Islam se dificulta la tarea de interpretar el significado de las obras arquitectónicas.

A pesar de ello, Grabar concluye su ensayo con una notable intuición: "Hay todos los motivos para suponer que la arquitectura islámica contiene el mismo complejo de significados que sus contrapartes hinduista o cristiana... sencillamente ha habido un esfuerzo insuficiente en la búsqueda de significado de la arquitectura islámica para comprender su profundidad."⁴³

En efecto, es el propio Grabar el que nos recuerda que entre el primer monumento del Islam clásico, el Domo de la Roca, construido en el 691 y la última de las obras clásicas, previas al declive, el Taj Mahal (1654) millares de monumentos islámicos se esparcieron entre España y las fronteras de China. Durante décadas, los arqueólogos e historiadores de arte y arquitectos han ensayado todas las formas de clasificación de acuerdo a función, región, período o combinaciones de estas categorías taxonómicas. Sus conclusiones son "factuales"

⁴² La asociación entre "ideas" e "imágenes" nos recuerda Mitchell es mucho más íntima de lo que solemos recordar. "El término "idea" viene del verbo griego "ver" y se relaciona con la noción de *eidolon*, imagen visible. En la tradición platónica se distingue el *eidos* del *eidolon*, la primera se refiere a una realidad suprasensible, la segunda a una impresión sensible que provee una semejanza, *eikon*, un *phantasma* del *eidos*." Ver Mitchell, T., *Image, Text, Ideology*, Chicago, Univ. of Chicago, 1987. p. 5

⁴³ Grabar, Oleg, "The Iconography on Islamic Architecture" en Soucek, Priscilla (edit.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1988. Para "los teóricos de la percepción las formas visuales... las obras de arte pueden tener dos tipos de efectos: la comunicación directa de informaciones y la transmisión de evocaciones diversas. En ese sentido...las composiciones arquitectónicas pueden ser consideradas como evocaciones o filtros intermedios que modifican el espacio inmediato y aportan belleza y significados."

y por lo tanto irrefutables. Y sin embargo, muy poco se ha hecho en el terreno de la interpretación.

De ahí la pregunta de qué es lo que vincula a estas obras "clásicas" dentro de la arquitectura islámica a pesar de los extremos temporales y geográficos. Sin duda es el hecho de que de alguna manera representan los valores de la civilización, expresados en una doctrina en ciernes, como se explicó en el Primer Capítulo pero también lo es que muchas de ellas reflejan una iconografía coránica –compartida de un extremo a otro del mundo musulmán– que no se hace explícita ni se intentó hacerla. No le estaba permitido pero tampoco se requería, pues es tan sugestiva en su forma que, a pesar del paso del tiempo, aún es reconocible dentro del contexto musulmán que la ideó.⁴⁴

Aquí habría que introducir una nota de cautela. Hay consenso en que el arte islámico debe tener significado aunque no hay acuerdo sobre la naturaleza de éste. Como se vio antes, a falta de textos originales que nos lo aclaren, el argumento puede desarrollarse por la evidencia circunstancial de la siguiente manera: a falta de significados no habría habido necesidad de las generaciones de musulmanes de atenerse, a lo largo de siglos y en un área geográfica tan extensa, a un lenguaje plástico esencialmente común y reconocible y tampoco habría sido posible para los historiadores occidentales identificar la existencia de un arte islámico como tal y de clasificarlo con tanta precisión.

En búsqueda de significados puede acudir al enfoque simbólico o al iconográfico. ¿En qué consisten? Grabar recuerda que el enfoque simbólico asume que hay elementos, perceptibles visualmente los cuales, cualquiera sea su origen, poseen o han poseído una inmediata asociación cultural, en este caso con el Islam. El enfoque iconográfico señalaría que en la arquitectura islámica ciertas formas denotan o describen una idea o concepto

⁴⁴ En este punto difiero de Grabar pues en su ensayo citado concluye que la iconografía islámica debió tener un "significado" pero limitado en el tiempo, prácticamente comprensible solo para quienes patrocinaban las obras. Grabar asume que solo los patronos de las obras podían entender el significado, la intencionalidad iconográfica de las mismas. Ello puede ser cierto en el caso de algunas obras particulares como los palacios tan asociados a las dinastías. Sin embargo, la tesis de esta investigación va en búsqueda de una iconografía musulmana no "dinástica", algo que Grabar parece haber confundido.

musulmán. El mihrab, nicho orientado hacia la Meca es un elemento arquitectónico cuya iconografía se asocia con los versículos sobre la oración el 9:18 y el 24:35-38. Sin embargo, más allá de este caso incontrovertible, Grabar señala que no se han podido identificar plenamente otros ejemplos, si bien cita el caso de los minaretes en los cuales es reconocible un elemento iconográfico, por su asociación con el llamado a la oración, aunque también se le han encontrado otras asociaciones. Aplicado este enfoque al arte del Islam, el razonamiento partiría de que debe haber un significado musulmán intrínseco pues al fin y al cabo fue una comunidad musulmana la que decidió darle forma a un significado. El problema es correlacionar la forma con ese significado que solo tendrá sentido en su contexto propio. Respecto al enfoque simbólico para el arte islámico, Ettinghausen lo explora en su artículo "Decorative Arts and Painting" (The Legacy of Islam, 1979) donde cita las conclusiones negativas de Thomas Arnold en un artículo titulado "Symbolism and Islam" (*Burlington Magazine*, 1928) y Rudi Paret en su obra *Symbolik des Islam* (1958). Aunque puede hablarse de simbolizaciones esporádicas en el arte islámico -algunas muestras de heráldica, la media luna o la linternilla en el mihrab- hay un consenso de que no se estableció un código de símbolos.

Por último, habría que distinguir entre *iconografía arquitectónica* e *iconografía en la arquitectura*. Grabar únicamente se ocupa de la primera entendida como los *tipos* de edificios o elementos de éstos generados por las exigencias de la religión musulmana con funciones específicas: mezquita, madrasa, minarete, mausoleo. Como se adelantó ya la iconografía que se busca es la entendida como expresión plástica de imágenes sagradas plasmadas en la arquitectura misma que, por antonomasia, solo pueden derivar del Corán. En ese sentido, las tres imágenes que propongo son: el jardín del paraíso, la victoria del Islam y los cielos coránicos. ¿Cómo se dio cauce a su *representación* en la arquitectura? A grandes rasgos esta será la pregunta que domine los próximos tres capítulos.

Respecto al **Apéndice** de este capítulo, sin considerarlo indispensable para esta investigación sino meramente complementario, el lector interesado puede revisar la cuestión de los "artesanos-arquitectos" así como la cuestión de la representación gráfica medieval de diseños arquitectónicos.

6. APENDICE, Artesanos-arquitectos.

6.1 El lugar del arquitecto en la civilización islámica.

Al margen de las paradojas subyacentes en la arquitectura islámica, en este Apéndice se discute el lugar y el concepto del artesano-arquitecto islámico así como sus métodos de diseño. Se trata de aspectos marginales para los propósitos de esta investigación pero que no dejan de ser complementarios.

"Después del siglo VII, el término arquitecto aparece cada vez con menos frecuencia en los manuscritos medievales existentes...el término arquitecto cayó en desuso, precisamente porque el concepto clásico de arquitecto representado en Vitrubio se desvaneció y fue sustituido por otro: el arquitecto como maestro constructor. Para Vitrubio los aspectos teóricos de la profesión y unos cimientos perfectos en las Artes Liberales eran tan importantes como un conocimiento experto de la tecnología de edificación. No ocurría así en el caso del arquitecto medieval que procedía de las filas de las artes de la construcción, la carpintería o la cantería..."⁴⁵

Se puede afirmar, dice Doris Behrens-Abusif que existía una marcada diferencia de status entre las artes que tenían una base teórica y aquellas meramente prácticas.⁴⁶ "El retrato del arquitecto que emerge de los manuales y de las normas de los inspectores de bazares, no deja duda de que había escasa diferencia entre el arquitecto y el artesano...si es que la diferencia existía." Al igual que los escolásticos europeos, los filósofos musulmanes como Raghīb al-Isfahani (s. XII) estimaban que las actividades basadas en el intelecto eran superiores a aquéllas basadas en los sentidos.⁴⁷ Las artes prácticas fueron virtualmente ignoradas en la literatura culta de la época y no merecieron descripciones específicas y mucho menos teorizaciones.

⁴⁵ Spiro Kostof, et al. *El arquitecto: historia de una profesión*. Madrid, Catedra, 1984, p. 66.

⁴⁶ Behrens-Abusief, Doris, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, 1999, p. 115.

⁴⁷ *Ibid.*

El hecho es que en el amplio género de los "diccionarios biográficos" islámicos (el género llamado *tabaqat*) donde se registraba el "who is who" de las sociedades musulmanas medievales, especialmente del *entourage* de la corte, no figuran nombres de arquitectos aunque sí se registran nombres de famosos calígrafos, filósofos, poetas, músicos, bailarinas, esclavas, médicos e ilustradores.⁴⁸

La actividad edilicia, íntimamente ligada a la corte, es considerada en general parte fundamental de documentos administrativos donde figuran los nombres de visires y otros oficiales que actuaban como encargados de una construcción de manera similar al antiguo Egipto. En última instancia "el autor" de la obra era el patrocinador, el sultán, califa o príncipe. Realmente excepcionales son los casos de "textos teóricos" como los de Alam El-Din Qaisar, un matemático que hacía astrolabios o Maslama Abdallah un arquitecto y geómetra del siglo X que trabajó en la mezquita de Córdoba o de miembros de la familia Tuluni en Egipto. En fuentes literarias surgen nombres semi-legendarios o fantasiosos de arquitectos como el persa Sinimmar, o Alijares que fue muerto para no repetir su obra maestra, o el arquitecto de la Mehmediyyeh en Estambul cuyas manos fueron cortadas al no lograr rebasar la altura de la Santa Sofía.⁴⁹

⁴⁸ Behrens-Abusief, D., *op.cit.*, p.165.

No faltaron príncipes y algunos místicos que, por razones meramente recreativas o de disciplina personal, se empeñaron en desarrollar alguna actividad artesanal paralela. Se sabe que algunos de los cuatro sabios califas y de los compañeros del Profeta ejercieron actividades artesanales. Por ejemplo, los califas Abu Bakr y Othman fueron tejedores, no pocos monarcas fueron calígrafos y Shah Tahmasp de Irán dibujaba e iluminaba miniaturas. Al menos uno de los sultanes mamelucos de Egipto, Al-Salih (s. XIV) practicaba el tejido de la seda y el sultán Barquq, aficionado a la arquitectura, mediante matrimonios, dio acceso a la nobleza a la poderosa familia Al-Tuluni que controló durante décadas los gremios de la construcción. Los gremios medievales solían adoptar como patronos solo a santones que habían sido también artesanos. Sin embargo, la referencia a estos políticos-artesanos es casi anecdótica.

⁴⁹ O'kane, Bernard, *Timurid Architecture in Khurasan*, Costa Mesa, 1987 D., *op. cit.*, p. 165

La dificultad de concebir un "gremio de arquitectos" o simplemente de asumir la autoría de una obra arquitectónica deriva de la fragmentación de la ejecución en la que cada aspecto es resuelto de manera casi autónoma por los artesanos especializados. De ahí el papel principal reconocido al "administrador" quien es el "coordinador" de las diferentes especialidades y sub-especialidades. En ese sentido, los maestros-artesanos se asumían como "ejecutores" de las ideas y del gusto del patrón quien se arroga la "autoría intelectual de la obra" pues él garantiza su calidad "estética" a través de la elección y costo de los materiales y de la extensión y profusión de los mismos.

Antes del siglo XV no se tiene una idea clara de la organización de los maestros-arquitectos en las cortes. Bernard Okane ha rastreado las funciones administrativas-edilicias en la corte de Timur (s. XIV). En las fuentes literarias al maestro-arquitecto se le denomina "ustad" (maestro) muhandisi (geómetra) o simplemente muhandisan y mimari (constructor) entre otros varios títulos compuestos.⁵⁰ En el Egipto medieval se encuentra el cargo de superintendente de edificios, shadd al amair o el sahib al mabani en España. En una categoría menor se encuentra un taiyan, artesano especializado en el trabajo del yeso o en términos más generales se habla de un "mualim" el "maestro de obras" como se emplea en México.⁵¹

Al margen de la función administrativa, la formación gremial de arquitectos tampoco parece ser específica. Podían iniciarse incluso en algún gremio indirectamente relacionado como canteros, ceramistas, ebanistas; si eran hábiles en el manejo de cuentas o en la geometría podían asumir la función de "supervisores" dirigiendo una obra. No en todos los lugares ni en todas las épocas estos maestros gozaron de consideración.

Algo más clara es la organización de los arquitectos en la corte otomana a partir de documentos del siglo XVI si bien muestran una especificidad propia y probablemente incluso delatan ya cierta influencia de las cortes europeas. El sistema otomano basado en la propiedad y servicio al sultán, has o hasa, permitía el reclutamiento de arquitectos seleccionados. A la cabeza estaba el "Arquitecto en Jefe" (ser-mi maran-i-hassa) vocablos de origen árabe que se traducirían literalmente como constructor-geómetra. El título lo ostentó el célebre Sinan quien dirigía una especie de "colegio de arquitectos imperiales" (cemaat-i-mimaran-i-hassa) al cual se accedía por méritos y recomendaciones.⁵²

⁵⁰ *Ibid.* p. 37

⁵¹ Behrens-Abusief, D., *op. cit.*, p.120 Los tres términos del árabe más usados en el mundo islámico para referirse a ellos, mimar, banna y muhandis, encierran matices. El mimar o banna (albañil) era el de categoría mas baja, maestro de obras, aunque a veces el título es confuso y aparece asociado a algún alto dignatario. El muhandis es invariablemente el experto en la geometría, título que aparece desde las cortes omeya y abasida.

⁵² Además de su función propiamente de "arquitecto", Sinan dirigía una especie de ministerio de obras públicas en el que había responsables de trabajos hidráulicos, almacenes y de reparación. Durante su larga jefatura hubo entre 40 y 70 "arquitectos" encargados de obras de tipo militar, de ingeniería, construcciones provisionales en los festejos. Además había el "arquitecto local" nombrado por el Arquitecto en Jefe para supervisar toda la construcción de carácter privado, imperial o religioso. Este puesto apareció por primera vez en 1627. En 1796 el sultán Selim 11

Pero en general habría que insistir sobre las conclusiones alcanzadas por Doris Behrens-Abouseif, los maestros-constructores tienen el perfil del maestro-artesano, cuando mucho del administrador como diría O'kane pero no propiamente de un "arquitecto". Casos excepcionales como el de Sinan o Qavam el-din Shirazi generaron alguna organización ad hoc que al parecer no llegó a institucionalizarse sino tardíamente. El entrenamiento de los arquitectos parece fortuito, esencialmente práctico y muchos de ellos permanecen analfabetos. Quizás en este punto radica el elemento esencial para ubicarlos en la cultura musulmana medieval. Ninguno de ellos parece haber dejado una obra "teórica", cuando mucho en el caso de Sinan se conocen algunas de sus notas que son meros comentarios escuetos y dispersos. De cualquier manera no puede hablarse del arquitecto musulmán como "artista" individual equiparable al europeo renacentista o posterior. Se le atribuye a Cosimo de Medici la siguiente afirmación en la que se distingue por primera vez al artista del artesano: "Uno debe tratar a esta gente de genio extraordinario como si fueran espíritus celestiales y no bestias de carga."⁵³

inauguró una escuela de ingeniería que no tuvo una sección de arquitectura hasta 1882 lo que muestra el tradicionalismo y "gremialidad" de ese sector.

Al margen de la centralización, los gremios locales e itinerantes especialmente los masones también podían diseñar y construir. Una peculiaridad del sistema otomano fue el alto porcentaje de reclutamiento de cristianos y conversos se calcula que hasta un 40% incluido Sinan. Ver Maurice Cerasi, "Late Ottoman Architects and their Master Builders," *Muqarnas* 5, 1988. Entre otros estudios sobre los métodos de trabajo se tiene uno de Omar Lutfi Arkan sobre la Sulaymaniye y otro sobre la Nur -i-Osmaniye. (publicado por Dogan Kuba, Estambul, 1981) Para el caso de Estambul, el colegio tenía una jerarquía: secretario, escriba, constructor de minarettes, marmolero, cantero, yesero y decorador/pintor. La función de supervisar financieramente las obras recaía en el prefecto de la ciudad (sehr-emini) que tenía un rango equivalente al de Arquitecto en Jefe. La misma organización se cree existió en las grandes capitales provinciales, particularmente en El Cairo. A los miembros del Colegio de arquitectos y sus contrapartes en las provincias, el sultán en Estambul, príncipes o gobernadores encargaban las obras. Ver Ulku, U, Bates, "Two Ottoman Documents on Architects in Egypt" *Muqarnas* 3, 1985.

⁵³ Citado en Strathern, Paul, *The Medici*, Londres, Jonathan Cape, 2003. Ver también Doris Behrens, *op. cit.*, p. 117. Ella señala el ejemplo excepcional del teórico-artesano Al-Yazari quien, a instancias de su mecenas escribió un tratado ilustrado sobre sus autómatas "con el objeto de que sus ingenios no se perdieran". Se sabe que el mismo Al-Yazari escribió otro manual sobre la fundición de unas puertas de bronce donde detalla los aspectos técnicos sin referirse mas que tangencialmente al diseño decorativo. Pero en ningún caso hay una reflexión estética. Al Yasari es en cierto sentido equiparable a Leonardo Da Vinci quien se empeñaba en elaborar diseños que pocas veces llegaban a la aplicación práctica.

Es de suponer que, por regla general, el sultán mismo o algún visir ordenara el diseño, precisando el espacio a cubrir y las dependencias necesarias así como las líneas generales de la decoración. Al igual que en la Europa medieval, lo más probable es que, a falta de planos y maquetas, al menos hasta el siglo XV, se le indicara al artesano se refiriera al "modelo" de tal o cual obra ya existente lo cual establecía además un standard más preciso de calidad. Un ejemplo bien documentado es la orden de diversos califas de emular la bóveda de Ctestifón (iwan) así un nuevo iwan debía ser más ancho, más alto o simplemente más bello que dicho prototipo.⁵⁴

6.2. La geometría constructiva

En este apartado no se pretende sino plantear el "estado de la cuestión" respecto a la investigación que se ha hecho en torno a los métodos de diseño arquitectónico medieval islámico. Aunque hay paralelismos obvios con el mundo medieval cristiano, del lado musulmán la evidencia es escasa y como podrá observarse no se ha alcanzado un consenso entre los especialistas de esta área.

Aunque la geometría es considerada en general por los falasafa musulmanes como una ciencia práctica, no deja de guardar resabios de una concepción cuasi-sagrada heredada de otras tradiciones.

Refiriéndose al Templo de Salomón, Ezequiel dice: "Has establecido todas las cosas en medida, número y peso" (Sab. XI, 21). El número impregna todos los textos bíblico-talmúdicos y de ahí se convierte en tema central de la Cábala. Como dice Gabirol: "Dios midió a los cielos con palmo y con su mano la morada de las esferas uniéndolas unas con

⁵⁴ Ver O'Kane, Bernard, *op. cit.*

En raras ocasiones, tal y como ocurrió en algunas catedrales góticas, se permitía, como un honor excepcional, que aparecieran los nombres del maestro de obras o del maestro decorador. Los selyucidas de Anatolia lo permitieron. En Medina Azahara también aparecen los nombres de algunos artesanos como Ibn Maslama, y un tal Muhamed b. Mahmud puso su firma en el Gur-i-Amir de Samarqanda. Pero aún en estos casos la "firma" aparece junto con las de los supervisores de las obras y, desde luego, la inscripción mayor exalta el nombre del mecenas al lado de frases coránicas y alabanzas a Alá, el verdadero "Arquitecto". Esta yuxtaposición entre el nombre del sultán y el de Alá, se observa claramente en las inscripciones de la Alhambra y en las obras de Tamerlán. (Ver introducción)

otras". Dios es el Geómetra que introduce el número en medio del caos y pone orden, el número es la base de cualquier relación de armonía entre diferentes componentes.⁵⁵ El mismo Ibn Gabirol (s. XI) dice: "Tú eres UNO, el principio de todo cómputo y la base de toda edificación."⁵⁶

Al Maqdissi, cronista e historiador musulmán, desarrolla su argumento de la existencia de Dios en términos del "planificador invisible pero intuible" en la edificación de un edificio.⁵⁷

De acuerdo con al-Farabi la base de la arquitectura es la ciencia matemática y el comienzo de la arquitectura es el hiyal, traducido como talento o ingenio relacionado con la manipulación de las formas geométricas. El maestro- arquitecto tenía a su disposición cuatro sistemas de proporción que se podían mezclar: el cuadrado y sus derivados, el triángulo equilátero y derivados, el medio cuadrado y sus derivados y la raíz de 5 rectángulos y sus derivados.⁵⁸

Dice al respecto Alpay Ozdural: "en años recientes los estudios sobre la geometría aplicada a la arquitectura han ganado ímpetu...sin embargo el material textual que se posee es obra de matemáticos y el material gráfico carece de texto."⁵⁹

⁵⁵ Espinosa Villegas, Miguel A., *Judaísmo, Estética y Arquitectura: la sinagoga sefardí*, Granada, Universidad de Granada, 1999. p. 85.

⁵⁶ Ibn Gabirol, *La Fuente de la Vida*, Barcelona, Nueva Sefarad, No. 10, 1977. p. 14.

⁵⁷ No se puede imaginar la existencia de un edificio sin un constructor... Cualquiera que vea una casa sólida deduciría que: un montón de tierra fue juntado por alguien, fue mezclado por alguien y fue moldeado por alguien de acuerdo a un plan. Luego los cimientos de la casa fueron puestos, sus pilares se alzaron y sus paredes y los ladrillos se alinearon luego las vigas, la madera fue segada por un segador...luego el edificio es techado y enyesado y decorado con diferentes diseños...nada en las partes, tabiques, vigas aparece ante el espectador sin que se admire de su sabiduría y propósito, todo ello sin la presencia del que lo construyó o lo moldeó o del experto que lo planeó." *Kitab al-Bad wa al-tarij*, Libro de la creación y la historia, de Al-Maqdissi comentado por Oleg Grabar y Renata Holod en Harvard Ukrainian Studies, 1979-80.

⁵⁸ Holod, Renata, "Defining an Art of Architecture," en Aga Khan Award for Architecture, *Architecture Education in the Islamic World*, Seminario, Granada, 1986. Sin duda hay una línea de pensamiento "teórico-especulativo" en torno a la geometría la cual se rastrea a los siglos IX y X: Al-Juarizmi, Al-Kindi, Al-Farabi, Buzjani, al-Bagdadi.

⁵⁹ Ver Alpay Ozdural, "On Interlocking similar or Corresponding Figures and Ornamental Patterns of Cubic Equations," *Muqarnas*, 13, 1996.

Esta aparente esquizofrenia intelectual es claramente expuesta por Doris Behrens quien llama la atención sobre el término utilizado en las fuentes medievales para referirse al diseño o dibujo geométrico, *darb-khait*: no es un término que aparezca en los textos matemáticos sino que deriva de la jerga artesanal y se traduce como "golpe de hilo" en clara alusión a la técnica con la que se trazaba sobre superficies murales.⁶⁰

Los tratados sobre geometría aplicada que se conocen son excepcionalmente escasos a lo largo de siglos de civilización islámica y tampoco está claro cuál fue su utilidad práctica. Como señala Renata Holod, "Es quizás cierto que no hay un solo tratado equiparable al de Alberto al menos ninguno ha aparecido asociado a textos filosóficos. Sin embargo, sería precipitado calificar a toda una tradición arquitectónica (como la islámica) como carente de un componente intelectual..."⁶¹ Es la misma Holod la que señala una línea de autores que escribieron o especularon, al menos tangencialmente, sobre geometría desde Al-Juarizmi y Al-Kindi hasta el más importante Abu Al-Wafa Al-Buzjani (siglo X) ya mencionado antes cuyo tratado fue compuesto en Bagdad. El propio autor relata que su "tratado" fue inspirado por una serie de "conversazioni" (término de Alpay Ozdural) con artesanos. Siguiendo un orden de simple a complejo, a lo largo de 13 capítulos describe las figuras geométricas, su trazo, las divisiones de triángulos y cuadrados, tangentes, composiciones, figuras sobrepuestas y finalmente poliedros.(fig. 3)

⁶⁰ Behrens-Abusief, D., *op. cit.*, p. 120. Algo similar ocurría en Europa donde se supone que los planos eran por lo general trazados in situ con cordeles y estacas sobre el terreno. Hacia 1200 se cree que habrían aparecido los primeros trazos sobre revocado o sobre las paredes. A mediados del siglo XIII comienzan a dibujar planos sobre pergamino mientras en el mundo musulmán presumiblemente se utiliza el papel con esos propósitos. Ver Christian Freigan, "La construcción medieval" en Toman, Rolf (edit.) *El gótico*, Colonia, Konemann, 1998.

⁶¹ Holod reconoce que, a pesar de los esfuerzos de los historiadores de arte en sondear textos como los del género específico de poesía de jardines, *nawriyat rawdiya* de Andalucía o los de jurisprudencia, *fiqh*, y textos administrativos como los *kutab al binyan* y *waqfs* o técnicos como los de astronomía para determinar la qibla en realidad no se ha podido sino esquematizar la visión medieval islámica de la arquitectura como arte. Ver Holod, Renata, *op. cit.* En efecto, existieron "almanaques" y ello no significa que fueran utilizados por los campesinos, sus destinatarios eran la corte o el círculo intelectual en torno a ella. Los tratados de música de Al-Kindi y Al-Farabi tampoco fueron utilizados como "lecciones" para los músicos sino que tenían un propósito teórico-especulativo.

Un tratado similar, sin título, lo compuso Omar Khayyam (siglo XI) en el que también cita una serie de "conversazioni" con artesanos en Isfahan que lo inspiraron. El siguiente tratado de este tipo es el titulado "*Fi tadakhul al-ashkal al-mutashabiha aw al mutawafiq*" (figuras entrelazadas similares y figuras correspondientes). El propósito parece ser de "addendum" al citado texto del siglo X de Abu al-Wafa al Buzajani). Alpay Ozdural señala que está ordenado "por temas" pero en general parece "producto de notas poco elaboradas" lo que "deja la duda de si el autor es un matemático, un artesano o un mero escriba." En todo caso, señala Ozdural el tratado es claramente el producto de "conversazioni" y cita un pasaje revelador: "el maestro artesano había inquirido sobre el patrón geométrico en cuestión y Abu Bakr Al-Khalil lo investigó y propuso varias soluciones..."⁶² El astrónomo y matemático Ghiyas al-Din Jamshid Al-Kashi analiza arcos, bóvedas, domos y muqarnas en su tratado *Claves de la Aritmética*, (1427) pero no presenta instrucciones o fórmulas para los arquitectos sino formas para calcular las superficies a cubrir.

El último documento que adquiere estas características de "lecciones para artesanos" es el *Risale-i-Mimariye* (s.XVII) compuesto por Cafer Efendi quien estaba al servicio del Arquitecto en Jefe de la corte otomana. En su introducción confirma: "Cuando ciertos aspectos concernientes a la ciencia de la geometría eran discutidos, este humilde servidor se avocaba a tomar nota de todo. En conformidad, he decidido componer este tratado relativo a la llamada ciencia de la geometría que es discutida entre arquitectos y hombres sabios..." El tratado de Cafer fue producto de notas compiladas durante varios años, en un ambiente cortesano, en torno a "conversazioni" entre artesanos-arquitectos y matemáticos.⁶³

Lo que se puede deducir de estos ejemplos citados es lo siguiente: 1) casi todos parecen haberse originado en el ámbito cortesano, desde el período abasida en el siglo X hasta el

⁶² Alpay Ozdural, op.cit., p. 192

El tratado "*Fi tadakhul al-ashkal al-mutashabiha aw al mutawafiq*" (figuras entrelazadas similares y figuras correspondientes) pudo originarse en el siglo XII aunque la copia está datada en el siglo XVII, se encuentra en una compilación actualmente en la Biblioteca Nacional de París. Según Necipoglu fue escrito para el arquitecto Abu Bakr quien a su vez es autor del *Liber mensurationum* traducido al latín por Gerardo de Cremona en el siglo XII.)

⁶³ *Ibid.*, p. 192. el tratado está publicado como *Risale-i-Mimariyye*, trad. de Howard Crane, Leiden, E.J. Brill, 1987, p. 19.

otomano en el siglo XVII, 2) demuestran que había algún contacto esporádico, seguramente propiciado por los administradores y visires, entre artesanos y "sabios matemáticos" presumiblemente para solucionar problemas particularmente difíciles; 3) los sabios matemáticos parecen haber propuesto "correcciones" y soluciones prácticas, inteligibles para los artesanos y 4) los "tratados" como lo revelan sus propios autores tienen la intención presumible de "corregir los métodos líricos de los artesanos" y servir de "lecciones" o "manuales"; 5) el tratado de Abu Al-Wafa, escrito en el siglo X parece haber sido particularmente apreciado como para haberse reproducido en varias copias que debieron circular en los talleres artesanos a lo largo del mundo islámico durante siglos. Qué tanto fue consultado por los artesanos es una pregunta sin respuesta. En varios pasajes, Abu Al-Wafa se refiere a los "errores" que cometen los artesanos en sus cálculos. En un ejemplo dice que cuando los artesanos tratan de enlazar figuras construidas por métodos aproximativos, a pesar de sus esfuerzos, no son capaces de lograrlo. En tales circunstancias les recomienda seguir los métodos matemáticos explicados por él. No obstante, la conexión entre teóricos y prácticos en el mundo medieval islámico como en el cristiano parece haber sido escasa mientras que la segregación mutua parece haber sido la norma.⁶⁴

La gran aportación a la historia de la arquitectura debida a los gremios de constructores medievales, musulmanes y cristianos, es resumida por Fernando Chueca. Nos explica que si el artesanado medieval conoce de la tradición pitagórica con su carga de simbología mística el hecho es que fue capaz de traducirla a un sistema práctico e ingenioso de representación gráfica que prescinde de complejidades matemáticas. Crea así toda una revolución que a la vez permite diseños y construcciones cada vez más sofisticadas a ambos lados del Mediterráneo con un método práctico y relativamente sencillo, artesanal: la geometría constructiva. "La tradición pitagórica del número, la proporción, el ritmo, la

⁶⁴ Le Goff, G., *La Civilisation de l'Occident Medieval*, Paris, 1988

A pesar de este abismo que separaba los círculos intelectuales de los artesanales, habría que coincidir con Le Goff cuando asevera que en la Europa del gótico, el maestro-arquitecto comienza a gozar de un prestigio y reconocimiento excepcionales que lo acercan a los círculos intelectuales. Este tipo de "reconocimiento" social e intelectual también se dio en el mundo islámico aunque en general en una fase más tardía y esporádica a partir del siglo XVI. En los numerosos estudios sobre la arquitectura gótica se destaca la importancia de elegir piedra de calidad especial así como las técnicas de precisión en los cortes exigidos por las estructuras góticas. Correspondía a los maestros-arquitectos hacer diseños y adaptaciones ingeniosas a las maquinarias de madera para lograr alturas audaces en las bóvedas.

armonía, subsiste en la Edad Media. (Mientras) los antiguos siguieron las fórmulas aritméticas o aritmológicas -la aritmología se refiere al número en sentido místico- relaciones de números en la composición de sus órdenes, los medievales siguieron en cambio un sistema geométrico, gráfico. El paso de lo numérico -sistema griego- a lo gráfico -sistema medieval- tiene sus ventajas. Las compensaciones logradas a base de construcciones gráficas permiten un encadenamiento de superficies armónicas... fácilmente trazadas con regla y compás..."⁶⁵ El artesano logra así seguir su propio camino "gráfico" desligado de las especulaciones matemáticas de los teóricos. La pregunta es qué tanto se utilizaron realmente esos gráficos en las diferentes etapas de la concepción de una obra: planeación, construcción, decoración. La evidencia no parece ser concluyente del todo.

La descripción del británico Purdon Clarke (s. XIX) de cómo observó a un maestro artesano persa planear una construcción es elocuente: "El sistema de planeación arquitectónica en Persia es simple ya que los ladrillos son cuadrados. Sobre un papel cuadriculado cada cuadro representa un ladrillo o hasta cuatro. A partir de (ese plan) se acomodan los ladrillos in situ..."⁶⁶ La geometría añade Grabar, se vuelve el motor principal que organiza todos los espacios que se puedan decorar. Curiosamente se han conservado planos de edificios en papel cuadriculado así como retículas para esquemas decorativos pero no se han encontrado planos de elevación. Para O'Kane ello demuestra que este aspecto en particular se resolvía empíricamente.

Al margen de los controvertidos "manuales" antes referidos, es claro que los gremios de constructores poseyeron sus propias "grafotecas" colecciones de dibujos sobre plantillas cuadriculadas en los que rara vez hay alguna explicación escrita, salvo mínimas anotaciones marginales. A manera de los códices prehispánicos tenían una función mnemotécnica. Se trataba de largas tiras de papel o pergamino en forma de rollos sujetos a un trozo de madera por un extremo y por el otro terminaban en un pedazo de cuero para protegerlos al ser enrollados. En el mundo islámico oriental se les llama "tumar o tmar"

⁶⁵ Encina, Juan de, *Fernando Chueca Goitia, su obra teórica: 1940-1960*, México: UNAM, 1982. p. 24. Ver Behrens-Abusief, Doris, *op. cit.* p. 120

⁶⁶ . O'kane, B. *Persian Art and Architecture*, Cairo, American Univ., 1995, p. 73. La descripción procede de Purdon Clarke quien escribió un tratado llamado "Persian Architecture and Construction" en 1881.

literalmente “rollos”. (fig. 4) El primero en “descubrirlos” fue el citado viajero Purdon Clarke quien logró penetrar los gremios de maestros-arquitectos del Irán del siglo XIX.⁶⁷ Como señala Shelby, “mas que una geometría de matemáticos la intención del masón medieval era visualizar formas arquitectónicas inscritas en figuras geométricas.”⁶⁸ Al parecer estos dibujos tendrían una función similar al famoso libro de bosquejos de Villard de Honcourt del siglo XIII.

En cambio, la arquitectura del Renacimiento europeo se caracterizará por el uso del diseño numérico. Rudolf Wikower enfatiza, “la conmensurabilidad de la medida como el punto nodal de la estética renacentista”. La falta de medidas o de una metrología en la arquitectura islámica se evidencia por la variación constante de la unidad de medida llamada gaz en Oriente y la falta de relación entre las dimensiones del gaz y los ladrillos en diferentes edificios. Como señala Puganchevova: “La dimensión del gaz no se estandarizó en Asia Central pues se trata de una unidad modular y lo que cuenta es su capacidad de mantener la proporción entre los diversos elementos arquitectónicos de un edificio en particular.”⁶⁹ Un lugarteniente-“arquitecto” de la corte timúrida tardía, llamado Yazdi nos ha dejado una significativa descripción de las instrucciones giradas para la construcción de un mausoleo, el proyecto debía ser funcional al mismo tiempo que se inscribe en un patrón armonioso: “el edificio se completará en dos años: un elevado portal, dos minaretes, una

⁶⁷ Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, París, A. Michel, 1966. p.182.

⁶⁸ Necipoglu, Gulru, “Geometric Design in Timurid/Turkmen Architectural Practice”, en Golombek, Lisa y Subtleny, M. (edits.) *Timurid Art and Culture*, Leiden, E.J. Brill, 1992. pp.50-62. Clarke constató cómo los maestros del gremio llevaban sus viejos rollos de diseños a los sitios de construcción para inspirarse y planear la misma, in situ, haciendo marcas y trazos directamente en la tierra. En 1876 Clarke sacó de Teherán algunos rollos de los que se apoderó tras la muerte del Arquitecto de Palacio (muhandis al-dawlat) Mirza Akbar. Esos rollos contenían diseños de diversos elementos arquitectónicos: bóvedas de nervaduras, de muqarnas, de cornisas, perfiles de arcos, inscripciones epigráficas, celosías, trabajos de banai y patrones para azulejos así como diseños de arabescos. Esta colección se conoce como la del “Victoria and Albert Museum”.

⁶⁹ Gulru Necipoglu cita algunos importantes estudios sobre el rastreo de la geometría constructiva gótica: Shelby, Lon, *Gothic Design Techniques*, Londres, 1977; R, Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem, 1963; R, Recht (ed.) *Les Bâisseurs des cathedrales gothiques*, Estrasburgo, 1989; F. Bucher, *Architector: The lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects*, vol. 1; N. York, 1979. Con la excepción del cuaderno de bosquejos de Villard de Honnercourt, los testimonios de dibujos góticos corresponden al período del s.XIV al XVI. Ver Bucher, F. “Medieval Architectural Design Methods, 800-1560” *Gesta* II, 2, 1973; “Design in Gothic Architecture”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, No. 27, 1968.

sala abovedada con medidas de 12 gaz...otras dos salas de 13.5 gaz de ancho y 16.5 de largo y algunos cuartos para los visitantes y otras necesidades." Una vez que se fijaba cual sería el valor del gaz (alrededor de 60 a 66 cms) el arquitecto producía su propio diseño estableciendo las medidas sobre la base de esa unidad que podía ser subdividida.⁷⁰(fig. 5)

Respecto al sistema de proporciones arquitectónicas aún existe una fuerte controversia. No se han descubierto gráficos medievales que lo evidencien. La escuela "rusa-soviética" se empeñó en demostrar, a partir de análisis geométricos de las obras mismas, que éstas obedecían a un sistema de proporciones complejo: "los académicos soviéticos tienen una tendencia a elaborar complicadas formulas matemáticas para los diseños timúridas e islámicos en general. Si bien cualquier forma geométrica puede ser expresada matemáticamente esta no era necesariamente la manera en que sus autores las concebían. Pugachenkova por ejemplo toma la discusión referida de Al-Kashi sobre elementos arquitectónicos como prueba de un supuesto extenso uso de las matemáticas en la arquitectura timúrida."⁷¹

Sin embargo, O'Kane cuestiona la exactitud de tales análisis ya que se basan en dibujos actuales (idealizados) de las fachadas y en el hecho de que a un mismo edificio se le han podido aplicar hasta 3 diferentes análisis. Ello sin contar las inconsistencias observadas. En todo caso, pudo existir algún sistema de proporción básico pero nuevamente es de suponer que había un alto grado de improvisación y empiricismo. Se puede asumir que el arquitecto seleccionaba un rasgo destacado del edificio como unidad de proporción. Si se trataba de una gran cámara con cúpula uno de los lados sería utilizado como referencia. En los edificios con un gran patio se utilizaba el largo de la fachada. En la gran mezquita de

⁷⁰ Ver Pugachenkova, Galina, *Chefs d'oeuvre d'architecture de l'Asie Centrale*, París, 1981. Según Alpay Ozdural, los turcos otomanos utilizaban el arsin equivalente a 757 mm. Dividido en 24 parmak, dedos o 31.5 mms, en 288 hat o líneas de 2.6 mms. y finalmente en 3,456 nokta o punto equivalente a 0.22 mm. La proporción sería de 1:24:12:12. O'Kane cuestiona la exactitud de la descripción de Yazdi. Señala que Yazdi debió obtener los datos de alguna fuente secundaria ya que no fue contemporáneo de la obra ni tomó las medidas. Ver O'Kane, B. *Persian Art...op. cit.*, p. 71.

⁷¹ Necipoglu, Gulru, *op. cit.*, p. 65 (nota 42). La obra "clásica" de la escuela soviética es *Geometricheskaya Garmonizatsiya*, Moscú, 1978. Este tipo de análisis como el de Bulatov es seguido de cerca por Renata Holod en su artículo: "Defining and Art of Architecture", en *Architecture Education in the Islamic World (Aga Kahan Award)*, Granada, 1986, p. 30.

Timur, por ejemplo, parece claro que su gigantesca cámara central fue empleada como unidad de referencia. Cualquier sistema de proporciones trabaja para crear una unidad de diseño armónica que hace el producto final agradable al ojo. De ahí que, como ha apuntado Scholfield: “no hay un conjunto de proporciones que sea preferido por la psique humana baste que sea intrínsecamente proporcionado lo cual explica la superioridad estética del sistema proporcional, que utiliza números irracionales, sobre cualquier otra basada en números conmensurables, porque estos últimos se restringen a formar progresiones aritméticas. El sistema islámico de proporciones, (a pesar de) su referente en números irracionales, se basa (en realidad) en las propiedades geométricas y combinaciones, virtualmente infinitas, del cuadrado, el rectángulo, el triángulo equilátero y el pentágono...los mismos métodos para desarrollar los diseños geométricos se usaban para determinar las proporciones de una habitación: largo, ancho y altura.”⁷² Lo mismo concluye Freigang respecto al arte gótico: “se han hecho numerosas conjeturas acerca de con qué medios se ayudaban los arquitectos para la proyección de sus obras. Siempre se supuso la utilización de complejas construcciones geométricas de círculos, octágonos, cuadrados...lo más probable es que fueran figuras simples como el cuadrado y sobre todo módulos, unidad de medida absoluta como el codo, pie...todos los contratos los mencionan...para los perfiles de las dovelas por ejemplo se usaban plantillas para el labrado de la piedra...”⁷³

Bucher dice “las medidas lineales en este sistema altamente modular eran utilizadas solo como unidades maestras para los módulos principales pero en términos prácticos son inexistentes en los diseños medievales...en último análisis las medidas y cálculos son algo mal visto en el contexto de la geometría que trabaja con formas en la imaginación.” A diferencia de la geometría euclidiana, añade Necipoglu, esta geometría constructiva “no requería de razonamiento matemático para desarrollar el proceso geométrico.”⁷⁴

⁷² O’Kane, B., *Persian art...op. cit.*, p. 71. Este autor señala precisamente que hay una gran confusión respecto al supuesto sistema de proporciones utilizado en el arte timúrida: cuadrados, triángulos...etc. De hecho esa “teoría” de la proporción geométrica podría aplicarse a cualquier edificio. Ver también Golombek, Lisa y Wilber, Donald, *Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1953, pp. 138-141.

⁷³ Christian Freigang, *op. cit.*

⁷⁴ . Necipoglu, G., *op. cit.* p. 61. La autora concluye que en los diseños del “arquitecto timurida, como sus contemporáneos góticos, dominaba un sistema modular de geometría sin ser un experto matemático como algunos habían presumido.” Los estudiosos soviéticos en cambio habían tendido a (perderse) tratando de deducir complejas formulas matemáticas para los diseños islámicos.

En una sociedad que valoraba la tradición, las reglas de la geometría, precisas y predecibles, seguramente eran vistas como reflejo de la disciplina y la convención. Como señala De Bruyne al hablar del arte europeo medieval, estaba guiado por reglas exactas y era valorado como una pieza maestra si su creación se conformaba a las reglas técnicas existentes, lo mismo puede decirse del arte islámico.⁷⁵

El diseño geométrico se aplica sin duda a la ornamentación. La decoración islámica se siente compelida a transformar un motivo continuamente en versiones mas pequeñas de si mismo por efecto de la subdivisión lo cual responde como ya se vio antes a las reglas y lenguaje que animan el concepto del arabesco. El color especialmente a partir del período timurida juega un papel fundamental para armonizar los distintos esquemas decorativos, especialmente los tonos de azul. Curiosamente, señala O'Kane, no se ha podido demostrar que un sistema de proporción geométrica o de retícula base fuera utilizada en la pintura en miniaturas.⁷⁶

La visión epistemológica del mundo medieval, cristiano y musulmán, nunca dejó de concebir la Creación en términos racionales (comprensible en términos geométricos) pero a través del monoteísmo y del inmanentismo subyacente, imprime una coherencia total, "holística" entre la realidad terrenal y la celestial.⁷⁷

⁷⁵ Behrens-Abusief, D., *op. cit.* p. 148.

La arquitectura gótica de Francia, a partir del siglo XIII es llamada "estilo radiante ..las formas son más ricas y afiligranadas y partían de diseños en folio...a pesar del complejo estatismo de estas construcciones no dejan de parecer bidimensionales". Bruno Klein, "Comienzo y formación de la arquitectura gótica en Francia y países vecino" en Toman, Rolf, *op. cit.* p. 80

⁷⁶ La eficacia de un diseño, hoy en día, puede ser medida por dos estándares: el primero es el aspecto práctico de la arquitectura, si el edificio cumple las funciones. El segundo es la habilidad de la arquitectura y su programa decorativo para comunicar una idea implícita o explícita. Ver O'kane, *Persian Art...*, *op. cit.*, p. 75

⁷⁷ Burckhardt, T., *Principes et methodes...*, p. 7

Para concluir este apartado, se puede decir que la tendencia a la sacralización o al menos "espiritualización" de la materia, combinada con el gran desarrollo práctico de la geometría constructiva podría argumentarse que se reflejó en la concepción de arquitecturas etéreas tanto del lado cristiano como musulmán del Mediterráneo. Mientras que el mundo antiguo, con todo su conocimiento teórico, nos hereda imponentes salas de gruesas columnas, moles piramidales o pesadas cúpulas, el mundo medieval construye filigranas de piedra (góticas) y ladrillo (islámicas) que se elevan y parecen flotar sostenidas por un ingenioso y sabio sistema de tensiones. La Edad Media, despreciada por haber "perdido" o cuando mucho "congelado" el conocimiento clásico -con la cacareada excepción de algunos aportes en la matemática "árabe"- concibió en cambio un impresionante pero mal apreciado y poco comprendido desarrollo en el diseño y en la tecnología artesanales que en su aplicación práctica superó las limitaciones del mundo antiguo, especialmente en la arquitectura.⁷⁸

Con toda razón dice Eric Shroeder, al comprenderse que el artista medieval trata de manera pragmática los hechos y las leyes que nosotros supondríamos deben abordarse "científicamente", no queda sino revalorar los logros arquitectónicos del mundo "medieval", cristiano, y musulmán cuyos alcances siguen siendo insuperables.⁷⁸

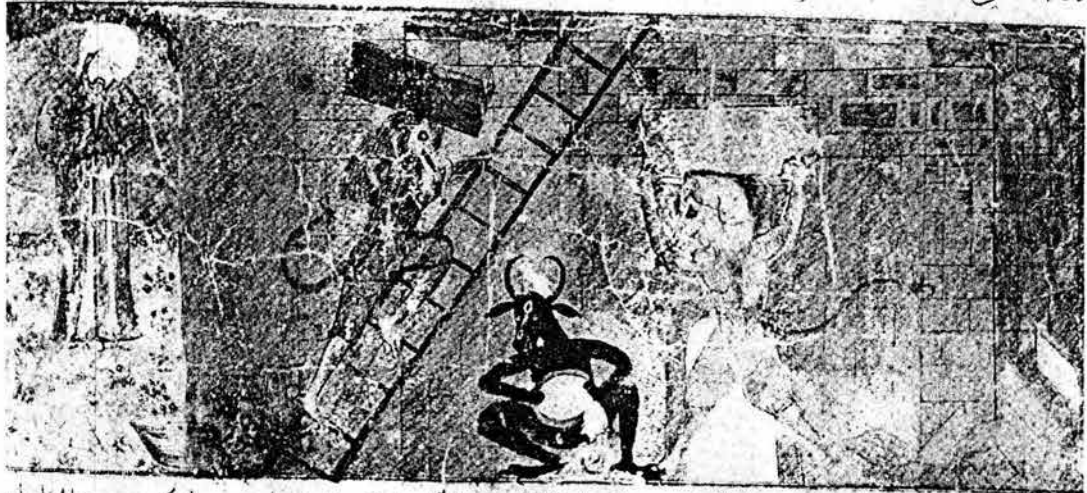
El historiador Montgomery Watt reconoce: "es interesante comparar nuestra actitud (siglo XX) ante el Partenón con la que adoptamos ante la Alhambra. Muchas personas que admiran ambos edificios ven en el Partenón un canon de belleza que es, al mismo tiempo, una expresión del espíritu griego, mientras que en la Alhambra sólo contemplan un objeto dotado de belleza intrínseca. Hay una diferencia evidente. Cuando admiramos el Partenón lo hacemos principalmente desde el exterior mientras que la Alhambra sólo puede admirarse desde el interior. Se ha sugerido, por otra parte, que los esbeltos pilares de la

⁷⁸ Algunos ejemplos de textos medievales y musulmanes: el famoso poema que describe la cúpula de la Sala de Dos Hermanas de la Alhambra dice: "cuántos arcos se elevan en su cima; sobre columnas por la luz ornadas, como esferas celestes que giran sobre el pilar luciente de la aurora." El domo blanco del Taj Mahal evoca la "cúpula labrada en una sola perla" que Mahoma refiere en su viaje al Paraíso. La cúpula de Santa Sofía fue calificada como "suspendida en los aires". Refiriéndose a alguna construcción gótica, Durand de Mende señala: "la piedra tallada en ángulos rectos y pulida representa el alma del hombre que por la mano divina del Arquitecto será colocada en el templo espiritual." Según otra parábola, el alma se transforma de una piedra bruta, irregular y opaca, en una piedra preciosa penetrada por la luz divina.

Alhambra... (o los del gótico) expresan la venida al mundo, desde un reino celestial de algo cuyo valor y significado es eterno, mientras que otros edificios expresan más bien el intento del hombre por ascender a los cielos."⁷⁹

⁷⁹ Watt, Montgomery, *Historia de la España islámica*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, págs. 191-192.

بیت که در آن مرثی و اولاد کاظمی از خود داشتی همین نوع دن فوایدترین بهر عبادت بیت المقدس زلفت و بطاعت شعول شد زوزی بر عصا بکده
 زده اجل صوم در مرثید و وفات یافت همچنان بر عصا ایستاده جن کان برزدندی که او زنده است بکجا از خود شعول پی بوزد و هر وقت که نظر میکرد
 و زان ایستاده می دید که در آن یکان بازمی ایستارند تا جز آنک ار شده عصا محرز دو شکسته شد و بقناد آنکه جستان و عفاتت بر وفات و گاه شدند و از آن



باز ایستادند و سکت دیز آن بود که ایشان بداند که بر غیب اطلاع نداشتند که اگر بر غیب اطلاع داشتند یلمان از آن نه بداشتند و در حال وفات
 بکجا از شعول پیش ندی در قرآن مجید برین صیفت مذکورست که **فَلَمَّا حَرَّتْ تِبْيَانَ الْجِبَالِ لَوَاكِبًا وَأَيَّامًا مَوْزِ الْعَيْبِ**
مَالِئَةً فِي الْعَدَارِ الْمَلْبِئِزِ (و مدوز عمز و جاده و دو سال بود و مدت سلطنت جها سارا و ترجمه مالک شاد و مصدق و مود و حجت

FIG. 1 Los genios construyen el Templo de Salomón, según el Corán. Miniatura, s. XIV, Irán.

FIG. 2 Destrucción del Templo de Salomón, miniatura, s. XIV, Irán.



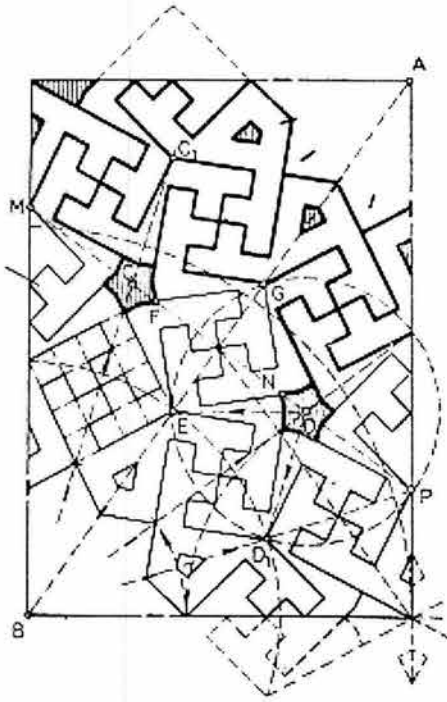


FIG. 3 Manual para artesanos de Buzanji. S. X

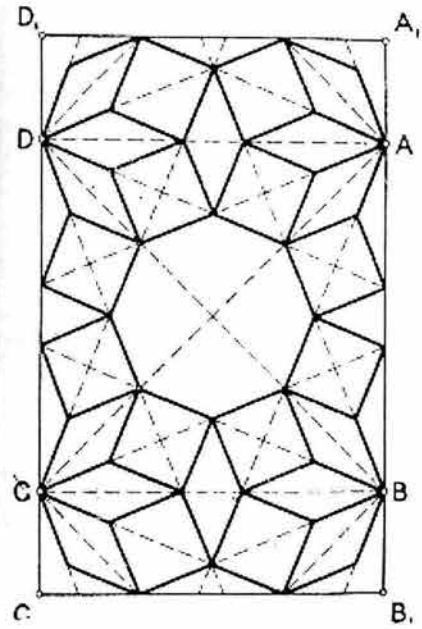


FIG. 3a Manual de Buzanji.

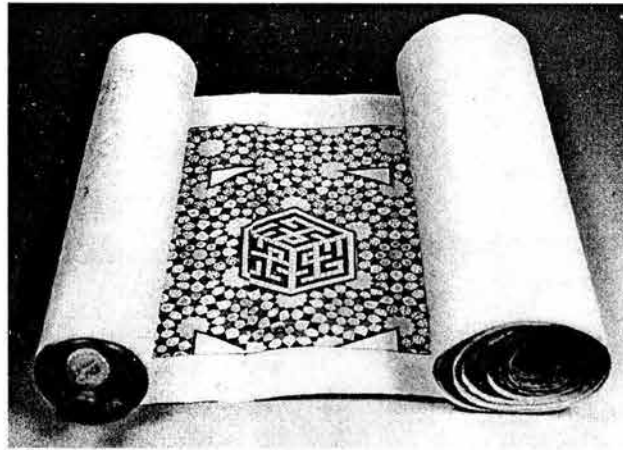


FIG. 4 Tumar o rollo con diseños artesanales. s. XVI

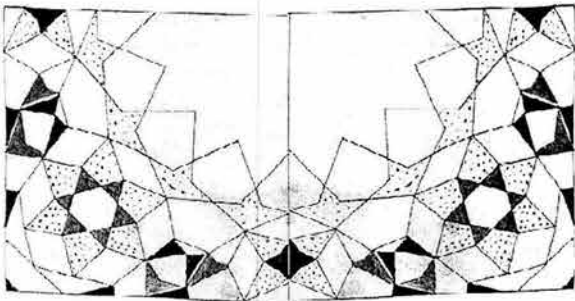


FIG. 4a Tumar, diseño, Rollo del Museo Top Kapi.

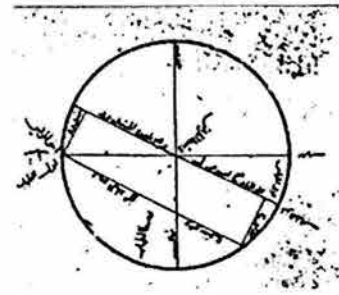


FIG. 5 Plano con consideraciones astrológicas. s. X

TERCERA PARTE

PROBABLES TEMAS ICONOGRAFICOS

PARAISO, LA VICTORIA DEL ISLAM, LOS CIELOS CORANICOS



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Capítulo 4 ;Monoiconismo islámico? La imagen del Paraíso en los jardines.

RESUMEN. *En este capítulo se inicia la Tercera Parte de la Investigación dedicada a la identificación de probables temas iconográficos específicamente musulmanes en el arte islámico. Se comienza por un análisis comparativo de las fuentes preislámicas e islámicas que pudieron determinar la concepción plástica de los jardines islámicos.*

Una vez establecido el origen de la "síntesis coránica" los apartados posteriores tratan de correlacionar la imagen del texto coránico con las expresiones plásticas islámicas. Para ello se establece una tipología. Posteriormente se citan una serie de ejemplos, desde Andalucía hasta la India, que se acomodan a dicha tipología. Muchos proceden de fuentes literarias dada la naturaleza precoránica de este tipo de estructuras.

La imagen del jardín del paraíso es sin duda la más clara y explícita en el Corán. De ahí la pregunta ¿mono-iconismo islámico? Es decir, ¿debemos deducir que es la única expresión iconográfica posible?

¿MONOICONISMO ISLÁMICO?: La imagen del Paraíso en los jardines.

“Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”
Soto de Rojas.

“El árabe es la lengua del Corán y el persa la lengua del Paraíso”
Refrán.

Mircea Eliade ha escrito que la nostalgia del paraíso es una de las más antiguas formas de misticismo, una metáfora de la edad dorada a la que se pretende regresar. Ninguna de las grandes religiones parece haber escapado a esta nostalgia que se transforma en promesa de un lugar, generalmente un jardín o campo fértil, de deleite y descanso eterno para los “justos”.¹

Resulta fundamental para este estudio tener una imagen clara del paraíso islámico por ser esta la única “imagen sagrada” explícita en el Corán que en mi opinión inspira sin duda una representación iconográfica específica del arte islámico. De ahí la pregunta: ¿monoiconismo islámico? Además de su reflejo en los jardines, la imagen del paraíso, y no el “horror vacui” es, en todo caso, lo que se puede inferir en la abigarrada decoración de arabescos vegetales y en muchas de las concepciones arquitectónicas. Bajo esta perspectiva pierde sentido el postulado hegeliano que de un plumazo había vaciado de

¹ Ver Mircea Eliade, “Paradise”, *Encyclopedia of Religions*, N. York, 1986.

sentido el arabesco lo cual no quiere decir que los diseños individuales, como pretenden los islamófilos, en sí tengan un "significado".

Habría que comenzar por aclarar que, a pesar de su centralidad, la imagen del paraíso aparece poco definida en el Corán, se complementó, consciente o inconscientemente con imágenes heredadas de las culturas y religiones con las que el Islam entró en contacto.

Paradójicamente, aunque el jardín o los jardines son mencionados mas de 130 veces en el Corán, las descripciones son escuetas. De ahí que la imagen que surge resulta esquemática y dispersa. Retomando los fragmentos de varias suras, la descripción coránica del paraíso de los "justos" se puede resumir así:

"Habrá para ellos jardines y correrán por debajo de ellos ríos... habrá consortes purificadas" (S. 2:23; 3:13; 4:66; 10:9; 39:21; 41:30). "Jardines de Edén, entrarán en ellos los que fueron justos" (S. 13:22, 24; 19:62). "Ellos y sus esposas estarán en sombras, sobre los tronos recostados...Tendrán en ellos frutos..."(S.36:56, 57). "En jardines de delicias sobre lechos fronteros, darán vuelta con una copa de agua de manantial (S.37:41-46; 38:50; 43: 71-72)... y mansiones buenas en los jardines del Edén (S.9:73) recostados en ellos sobre los divanes; óptima morada y óptimo lugar de reposo" (S.18:30). En la S. 55:46-68 se mencionan otros dos jardines cubiertos de verdor dando un total de cuatro mientras que en la 47:15 se habla de los cuatro ríos que acarrear deliciosa "agua, leche, vino y miel pura." Los ríos pasan "por debajo del jardín elevado y brotan en fuentes" (64:9) y en él hay árboles que dan sombra: palmeras datileras y frutos diversos." (s.13:55, 23:19, 55:68).² (fig. 1)

Puesto que en este apartado se trata de ubicar la "imagen" del Paraíso en los jardines es necesario describir qué se entiende por paraíso en el contexto coránico. Existe bastante confusión entre la concepción escatológica musulmana de los siete "cielos" o "esferas" que

² Las citas proceden de *El Corán*, Traducción de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Editorial Aguilar, 1954. A continuación se presenta un listado ampliado de las principales suras coránicas donde se mencionan los "jardines del paraíso" y otros detalles de los mismos: 2:25,82/ 3: 107,136,198/ 4:13, 57, 122/ 5: 85, 119/ 9:22, 72, 89, 100/ 11:23, 108/14:23/20:76/ 21:102/ 23:11/ 25:16, 76/ 29:58/31: 9/39:73/ 46:14/ 48:5/57:12/ 58:22/64:9/65:11/98:8/. Estas últimas conforme a la versión de *El Corán*, traducción de Maulana Mohamed Ali, México, Tierra Firme, 1986.

se superponen y parecen sostener el Trono divino y el "paraiso" coránico propiamente dicho que se corresponde con el concepto cristiano o persa de un jardín para el descanso de los justos. La confusión deriva de que en algunos textos literarios las esferas son llamadas indistintamente "paraísos" siendo que el verdadero Paraiso ocupa uno de las siete esferas y es un gran jardín.³ (Ver capítulo sobre las "Muqarnas").

Otro elemento "confuso" de las narraciones pero frecuentemente aludido en diseños de arabescos, es el Arbol "Tuba". Se le describe como "inconmensurable" y parece sostener todos los niveles como una verdadera columna vertebral según la síntesis de Antonio Enrique: "el paraíso no semeja sino la ex-foliación o desarrollo del árbol Tuba."⁴ (fig. 2)

Es bien conocida la tesis de Asín Palacios, que apareció en los años treinta, sobre la probable influencia de esta iconografía islámica de los cielos e infiernos en la concepción de la Divina Comedia. Sin embargo, la tesis ha sido frecuentemente cuestionada al hacerse mas claro en años recientes que existe un "fondo común" de donde se nutrieron la mística islámica, cristiana y judía.

En este punto, debemos volver a la tesis original de este estudio acerca de la "adopción y adaptación" de formas, imágenes y conceptos heredados de civilizaciones anteriores para comprender cómo el arte *en* el Islam acaba transformándose en arte *del* Islam o *islámico*.

³ Curiosamente a los 7 paraísos corresponden 7 infiernos subterráneos. La ilustración de los mismos aparece en algunos textos iluminados del *Miraj Nama*, ver la excelente edición *The Miraculous Journey of Mahomet*, Nueva York: George Braziller, 1977.

En el *Miraj* el Jardín parece corresponder al Primer Cielo o incluso ubicarse "a un lado" o en un lugar inferior, intermedio entre la Tierra y ese Primer Cielo. En efecto, en su relato, el Profeta dice que al llegar al Primer Cielo pasa por el río llamado "Kawther" también mencionado en el Corán, lo cual parece indicar que pasa "al lado" del Paraiso sin entrar en él, y continúa su ascenso para visitar los 7 Cielos y llegar al Trono divino. Es solo en su "descenso" cuando el Arcangel que lo guía lo lleva a visitar el "jardín de los justos", al lado del Kawther. Una vez concluida esta visita, el siguiente plano "inmediato inferior" que visita es el Infierno compuesto a su vez de varios niveles. Los textos iluminados del *Miraj* dedican algunas miniaturas específicamente para ilustrar el "jardín" con las huríes y los ríos, Los muros que rodean el jardín y los pabellones con sus ladrillos de oro y plata además de perlas y piedras preciosas. Los demás "cielos" también amurallados con gemas, son ilustrados con su correspondiente "guardián" pero no aluden a zonas de deleite ni a jardines propiamente.

⁴ Enrique, Antonio, *La Alhambra Hermética*, Granada, Ubago, 1991, p. 174.

Diversos estudios han debatido ampliamente si la imagen del paraíso desarrollada en el Corán y complementada en el *Miraj* delata la adopción y adaptación de una influencia predominantemente persa, cristiana o judía. La verdad parece estar en algún punto intermedio. Lo que se trata de analizar en este apartado es la manera en que dichas imágenes, de origen vario, se conjugaron y se incorporaron en la concepción estética de los jardines, fuentes y juegos de agua islámicos, construidos por diferentes dinastías musulmanas como lo ilustran ejemplos que he seleccionado desde España hasta la India, dentro del período clásico, del siglo VIII hasta el XVII (Ver Introducción).

Desde mi punto de vista tiene primacía la concepción persa pero no pueden negarse ecos conceptuales judíos, cristianos, romanos e incluso, según otras evidencias, árabes pre-islámicos. Como en el caso de la filosofía, las ciencias, la literatura y las artes, también en la concepción de los jardines la civilización islámica logra no solo conjugar armónicamente elementos de otras culturas sino recrearlos en una forma específica imprimiéndoles un sello propio y original. Más aún, a pesar de las enormes distancias de tiempo y espacio entre los ejemplos seleccionados, se observa una unidad y persistencia de diseño y concepción estética sorprendentes de Andalucía a la India, solo explicable por el sentido iconográfico que adquiere la imagen del paraíso coránico.

1. La tradición judía

En el Génesis (2:8-9) se describe el Paraíso judeo-cristiano propiamente dicho. Se dice que Yahvé plantó el jardín del Edén e hizo crecer todo árbol placentero a la vista y bueno como alimento. También plantó el árbol de la vida (hym) y del conocimiento (d'h) del bien y del mal. La raíz hebrea dn (eden) se refiere a la fertilidad, abundancia o bienestar. Pero frases compuestas como gan-eden, que aparece en la Biblia judía, se traducen propiamente como "jardín del Eden" y no se sabe si es un lugar específico o un nombre común, "jardín de abundancia". En la versión Septuagenaria, bajo influencia griega, se traduce como paradeisos en el sentido persa de jardín del placer para el rey. En las inscripciones asirias de Tiglathpilasér (1115-1077 A.C) se hace referencia a estos jardines reales irrigados, lugares de placer. En el Génesis, Yahve aparece como un rey que habita en un jardín de placer (gan-yhw) o gan-lohim. Sin embargo, en el mismo texto hay al menos dos

versículos donde Eden se identifica no como jardín sino como una región geográfica (Gen 2:10, y 4:16), el país al este de Eden. De Eden surgen los cuatro ríos, dos de los cuales se identifican consensualmente como el Tigris y el Eúfrates. Los otros dos no han sido identificados satisfactoriamente pero su etimología podría indicar simplemente fuentes brotantes y hacer alusión a ríos tributarios de los propios Tigris y Eúfrates, por lo tanto, la región de Edén podría ubicarse en la Alta Mesopotamia.⁵(fig. 3)

Otra fuente para las imágenes del paraíso deriva del ciclo de leyendas judías islamizadas, relativas al Rey Salomón. A él, dice Oleg Grabar, se le atribuye un jardín de oro con reproducciones de todos los árboles conocidos y que Yahvé permitió que dieran frutos verdaderos.⁶ Otra leyenda vinculada con Salomón y retomada por el Corán es la de la alberca o pavimento de cristal, un truco para obligar a la Reina de Saba a levantar su vestido; la reina, sorprendida efectivamente, levantó su túnica para caminar sobre lo que creyó era un estanque. El piso de cristal, el "sarj de Salomón," inspiraría estanques alargados en jardines y palacios islámicos: "Le dijeron: 'entra en el pabellón' y cuando (Bilkis, la Reina de Saba) lo vio creyó que era agua y descubrió sus piernas y dijo él (Salomón): 'es un pabellón alargado de piso de vidrio (sarj)'. (S.27:44). Finalmente, habría que referirse a otra célebre obra del Rey Sabio, el "mar de bronce", una fuente sostenida por 12 estatuas de toros que estaba frente el Templo de Salomón y es descrita en I Reyes 7:

⁵ Ver el estudio de Andre Lemaire, "Le pays de Bit Edinu", *Syria*, Vol. 58, No. 3, 1981 pp. 313-330 donde se trata de rastrear el origen y sentido de la palabra Edén. En acadio edinu y en sumerio edin la palabra significa simplemente planicie o estepa. El país de Edén se menciona en Amos 1:5 como Beyt-Edin; Isaias 37:12 y Ez. 27:23 y en este caso parece corresponder directamente a Bit Adini de textos asirios. Se refiere al país de los arameos en la Alta Mesopotamia, las fuentes del Tigris y Eúfrates y podría apuntar a un posible lugar origen de parte del pueblo hebreo. No obstante, según algunos exégetas, la mitología sumeria que pudo inspirar la versión judía, situaba el Paraíso en el Golfo Pérsico, en Dilum, identificado con la actual isla de Bahrain.

Ver Goldstein, David, *Jewish Mythology*, Hong Kong, Hamlyn, 1987. El río primordial brota en el Edén y se divide en cuatro. El primero es pyswn (Pishon) que fluye por la tierra de Havilah (hwylyh ¿en Arabia?) donde hay oro; el segundo es Gijon (gyhwn) que fluye por la tierra de Kush (Kws). El tercero es hidehel (hdql) identificado con el Tigris y el cuarto es el Eúfrates. Para el orientalista Max Muller en su obra *Historia de las religiones*, Buenos Aires, Albatros, 1945. p 109. los nombres hebreos de los ríos delatan un origen ario-persa. En el mismo sentido, Ptolomeo en su *Geografía* asegura que los ríos del Paraíso se originan en la Transoxiana y los identifica con el Oxus y el Jaxartes, éstos junto con el Tigris y el Indo marcan las fronteras histórico-geográficas de Persia.

⁶ Grabar, Oleg, *La Alhambra, iconografía, formas y valores*, Madrid, Alianza Editorial, 1980. p. 128.

23-26.⁷ La fuente con figuras animales, si bien no es consagrada por el Corán, será un tema constante en los patios y jardines de palacios musulmanes posteriores.(fig. 4)

2. La tradición cristiana

Tor Andrae sostuvo la tesis de que el paraíso coránico fue influido por las descripciones de San Efrén, monje sirio del s. IV que escribió los *Himnos del Paraíso*. En dichos himnos, la descripción corresponde a un jardín de deleites terrenales muy semejante al que aparece posteriormente en el Corán: "Sus aguas de manantial están saturadas de perfumes..Allá hay árboles que producen los frutos de diferentes meses...Brotan magníficas fuentes: de vino, leche, miel y mantequilla. Es allí que he visto las tiendas de los justos roseadas por ungüentos aromáticos coronados de flores y frutos...Ellos están sentados a la mesa, a la sombra de los árboles en una atmósfera clara. Las flores están a sus pies, los frutos penden sobre sus cabezas...Aquellos que han sido privados de vino hasta su muerte serán servidos con ansia por los viñedos del Paraíso."⁸

En este paraíso de Efrén, los vientos "como espíritus", son los solícitos servidores que en el Corán se describen llanamente como efebos y huríes.

El paraíso de San Efrén está dividido en tres terrazas: el suelo le pertenece a los justos, la parte alta a los vencedores, la cumbre a la majestad divina. En el Nuevo Testamento solo hay una alusión al "Tercer Paraíso" por parte de San Pablo (2 Cor. 12:2). Lucas 23:43 y Apocalipsis 2:7 apenas hacen mención del paraíso prometido. En el Corán cada uno de los jardines es más espléndido que otro y al menos se distinguen cuatro clases de elegidos: profetas, justos, mártires y piadosos.⁹

⁷ Ver Vajda, G., "La description du Temple", *Journal Asiatique*, Vol. CCXLVII, 1959. p. 196. Sobre las relaciones del rey Salomón y la Reina de Saba reivindicadas en leyendas árabes, ver Mardus, J.C. *La reina de Saba* (compilación y traducción de textos árabes), Mallorca, Olañeta, 1992 y el estudio de Barbara Black, *Solomon and Sheba*, Maine, York Beack, 1993.

⁸ Andrae, Tor, *Les origines de l'islam et le christianisme* París, Librairie de Amerique et l'Orient, 1955. p. 153.

⁹ *Ibid.* p. 152

3. La tradición árabe

La imagen coránica de "los jardines del paraíso", aunque ciertamente influida por descripciones judeo-cristianas, pudo haber tenido también orígenes locales árabes. De acuerdo con Kamal Salibi, existió una tradición pagana autóctona de jardines sagrados en la península arábiga. Se sabe con certeza de la existencia de uno que pertenecía al sumo sacerdote Maslamah de Yamama, quien era un hanif (monoteísta) que rendía culto al "Dios único", Al-Rahmán, en un jardín consagrado llamado Hadiqat Al-Rahman (jardín de El Misericordioso). Una de las razones por las que los árabes rechazaban el mensaje de Mahoma fue porque les parecía extraño que, en su pretensión de profeta, "careciera de un jardín sagrado". El Corán alude en dos pasajes a este hecho: "Llegó a oídos de Mahoma que la gente no creería en él al menos que demostrara "poseer un jardín de palmas, viñedos y ríos" (S.17:89-91). En otro pasaje, la gente se preguntaba cómo Mahoma podía ser un profeta si caminaba por los mercados y no poseía "un jardín que lo proveyera" (S.25:7-8). Maslama y sus seguidores no aceptaron convertirse al Islam y fue el califa Abu Bakr el que decidió rendirlos por la fuerza; su jardín, en el que se habían atrincherado, fue destruido.¹⁰

Por las tradiciones relativas a las conquistas de Mahoma en Arabia, se sabe que la diosa Al-Uzza tenía también un jardín sagrado en el Oasis de Nakla el cual fue conquistado y destruido por el lugarteniente del Profeta, Khaled b. Al-Walid. Por su parte, la diosa Allata era la divinidad protectora de Taif. Cuando esta ciudad se rindió a Mahoma el acuerdo incluyó que se conservara el jardín sagrado de dicha deidad cercado por un muro llamado "wayy".¹¹

4. La tradición persa

¹⁰ Salibi, Kamal, *The Bible came from Arabia*, Beirut, Naufal, 1996. p. 175. Ibn Ishaq en su biografía de Mahoma hace varias referencias al personaje de Maslama o Musaylima como él lo llama. Ibn Ishaq, *The Life of Mohamed*, Traducción del árabe de A. Guillaume. Oxford: Oxford University Press, 1987.

¹¹ . Rabath, Edmond, *Les chretiens dans l'islam des premiers temps; Mahomet, prophete arabe et fondateur d'etat*, Beirut, Universite Libanaise, 1989. p. 183 y Rodinson, Maxime. *Mahoma*, México, Era, 1974. p. 242.

La palabra paraíso viene del persa pari (alrededor) y daeza (muro). Xenofonte describe estos jardines amurallados en su *Oeconomicus* y dice que el Rey de Persia “no sólo es el maestro en el arte de la guerra sino del cultivo...En cualquier país en el que el rey reside o a donde viaje se preocupa por los jardines de placer, llenos de las mejores cosas que da la tierra y él pasa la mayor parte del tiempo dedicado a estas labores”. La palabra griega *paradieisoi* pasó al latín como *paradisus*, al hebreo como *pardes* y al árabe como *firdaws*. En inglés antiguo pasó como *paradis*.¹²

El *Zend Avesta* habla del mito del mar primordial *Vourukasha*, de él manan los ríos del paraíso hacia el Este y el Oeste de aguas puras. En medio del Océano crece el padre de todas las plantas, el “árbol saena”, donde habita el Simurgh. Otro árbol es el *Gaokerena*, árbol de la salud o la inmortalidad.¹³

En el fargard 2 (capítulo) del Libro “Vendidad” del *Zend Avesta* se describe el Paraíso primordial construido por Yima siguiendo las órdenes de Ahura Mazda: “Construye un Var (¿campo?) de cuatro lados, ahí correrán las aguas..establecerás las aves en las riberas, en un verdor eterno con una pastura excelente...construirás una mansión con un balcón y salas exteriores...aportarás las plantas más altas y las más perfumadas...y todas las semillas de frutos, los más exquisitos y los más perfumados...en la parte superior harás nueve caminos, en la parte media, seis y en la inferior tres...” El paraíso estará habitado por hombres y toda la variedad de especies animales y aves perfectos, "sin ningún defecto."¹⁴

A diferencia de las imágenes místicas del paraíso cristianas y judías, las persas se tradujeron en verdaderos jardines murados concebidos como lugares privados de deleite para los monarcas aqueménidas y sasánidas con árboles frutales, flores aromáticas, estanques y canales con un pabellón de recreo generalmente en el centro o en ocasiones en lo alto de un sistema de terrazas lo cual permitía una vista panorámica de los jardines que

¹² Moynihan, Elizabeth, *Paradise as a Garden*, N. York, Howard Adams, 1979. p. 1.

¹³ Compárese con los árboles del jardín del Edén. Curtis, Vesta, *Mitos Persas*, Madrid, Akal, 1996. p.19.

¹⁴ Ver *Le Zend Avesta*, Paris, 1960. Traducción de James Darmesteter, Tres Tomos.

descendían. Es bien conocido el hecho de que los jardines aqueménidas de Ecbatana inspiraron los jardines “colgantes” de Babilonia construidos por Nabucodonosor.

Siguiendo la tradición aqueménida, el primer monarca sasánida, Ardashir (226-240 D.C.) construyó su paridaeza en Firuzabad con un lago artificial en el centro. El jardín se hizo famoso por la gran variedad de rosas que contenía; desde tiempos inmemoriales se había venido experimentando con injertos de plantas, especialmente para producir variedades de colores y de árboles frutales.¹⁵

Generalmente las paridaezas se plantaban en las afueras de las grandes ciudades imperiales.(fig. 5) También podían adquirir la función de cotos de cacería como fue el caso de la paridaeza de Khosroes II llamada Taq-i- Bustan (Arco del Jardín) a los pies de los montes Zagros y vinculada a la leyenda de Khosroes y Shirín. Sus ruinas aún son visibles. Sin embargo, una adaptación urbana de las mismas sería el jardín cuatripartito llamado chahar-bagh que podía reducirse a un patio-jardín cuatripartito o de crucero, que fueron comunes en los palacios.

La arquería en sí es un elemento arquitectónico muy vinculado a estos jardines según lo analiza Benjamin Rowland. El detalle de arcadas en bajorrelieve en decoraciones murales, relicarios o sarcófagos se encuentra en todo el arte de la antigüedad que, “desde la India hasta la Galia...es una forma de simbolizar la arquitectura trascendente del Paraíso.”¹⁶ Asimismo el ciprés, que representa la eternidad, aparece frecuentemente en el arte

¹⁵ Diodoro de Sicilia describe los ingenios empleados para construir los jardines colgantes. Enfatiza que la obra fue realizada por un rey asirio para su concubina persa. Estrabón también describe estos jardines: “Este jardín se compone de varias terrazas abovedadas que se alzan unas encima de otras, sostenidas por gruesos pilares...el agua del Eúfrates sube al jardín (mediante ingenios mecánicos)”. Ver García Font, J. *Historia y Mística del Jardín*, Barcelona, Editorial S.L, 1995. p. 43. Los paraísos aqueménidas se transforman en los jardines sasanidas representación simbólica del universo dividido en cuatro partes, las cuatro partes del mundo por dos canales perpendiculares. Donde estos canales se cortan aparece una fuente o pabellón representando la montaña primordial del Cosmos.

¹⁶ *Ibid.* p. 21.

aqueménida y sasánida y pasará a ser un árbol característico de los jardines islámicos desde Andalucía hasta la India mogola.¹⁷

Independientemente de que los conquistadores árabes musulmanes pudieran haber sido inspirados por las descripciones del paraíso contenidas en el Corán o en la Biblia o incluso por la observación directa de pinturas o mosaicos bizantinos con este tema, es indudable que sus primeros jardines-paraíso fueron ante todo una continuación de la antigua tradición persa. La mejor prueba de la persistencia estética de la imagen idealizada de la paridaeza se encuentra en las miniaturas persas-islámicas, sobre todo del período safávida, que la reproducen, casi de manera obsesiva, como escenario de fondo obligado de las escenas que representan.

5. Los jardines-paraíso islámicos: hacia una tipología

Dice el Prof. Oleg Grabar: “(En el Islam) los jardines representan el paraíso, a veces específicamente santo, y otras veces un paraíso sensual de bienes físicos cuyas posibles asociaciones místicas no eclipsan connotaciones orgiásticas...El tema del jardín con estanques o fuentes, con una división en cuatro partes del espacio cultivado y con un pabellón en el centro se encontrará frecuentemente en la tradición musulmana. Desde los mosaicos de la Mezquita de Damasco y Al-Aqsa hasta los edificios mongoles en Tabriz (hoy desaparecidos) y los chahar-bagh en Irán.”¹⁸

El Corán no da directrices precisas para el arreglo del jardín del Paraíso. El texto subraya la importancia del agua corriente, de los árboles que dispensan sombra y dan fruto, de los pabellones de descanso y del muro circundante que protege y separa. El texto pericoránico del *Miraj*, el viaje a los cielos de Mahoma, aclara que la disposición de los jardines es de

¹⁷ *Ibid.* En algunos casos las paridaezas podían adquirir la función de jardines propiamente sagrados dedicados a la adoración de alguna deidad. Tal es el caso del llamado Taq-i-Sulayman, que fue construido por Shapur II (310-379 D.C.) en torno a un manantial dedicado a la diosa Anahita, la diosa del agua.

¹⁸ Grabar, O., *op. cit.* p. 120. Ver también Marianne Barrucand, *op. cit.*, pp.490-493

siete terrazas: janat Adn (Edén); janat Yalal (la Gloria); Dar es-Salam (la mansión de la paz); Firdaws (paraíso); janat Khuld (Eternidad); janat Mawa (refugio) y janat Naim (bienestar) en el que se sitúa el “Pabellón de Alá” desde donde contempla los jardines inferiores.¹⁹(fig.6) “Las relaciones entre jardín y paraíso son perfectamente evidentes en el Corán...se puede considerar el arte concreto del jardín islámico bajo este aspecto religioso y literario.”²⁰Y sin embargo, como advierte Barrucand, esta imagen no es comparable a la Jerusalén Celestial. En efecto, la imagen del paraíso que finalmente se plasma en el arte es una imagen compuesta de varias fuentes aunque la principal sea el Corán.

A continuación propongo utilizar la siguiente tipología de jardines-paraíso “islámicos” para distinguirlos de otros tipos de jardines “domésticos” de diseño más libre, donde entrarían las huertas comunes. A lo largo de siglos, las mismas estructuras se repitieron sin cambios sustanciales: 1) el jardín en terrazas o niveles descendentes con un pabellón en la cúspide, juegos de cascadas y caminos sombreados por árboles que servirá principalmente como finca de recreo, generalmente a las afueras de la ciudad, y que se corresponde con la paridaeza persa; en la región hispano-maghebí se le llamará simplemente yannat o bustán; 2) el jardín cuatripartito chahar-bagh según la denominación del persa, (riadh en España y Marruecos) que se desarrolla en un solo plano. Su misma planta en cruz, dada por cuatro caminos o preferentemente canales que se cruzan alude a los ríos del Paraíso. Hay dos variedades: uno el que se enclaustra entre edificios para formar un patio-jardín y el otro que se extiende repitiendo el mismo esquema en áreas extensas a veces en torno a un edificio central o en torno a pabellones. En cualquier caso siempre hay un muro circundante. 3) Los jardines “minerales” de los cuales solo se guardan referencias literarias y algunas evocaciones como se verá. Finalmente habría que mencionar un elemento conectado a los

¹⁹ Ver Viguera, María de Jesús (prólogo) al *Libro de la Escala de Mahoma* (Versión latina de San Buenaventura de Siena), Madrid: Siruela, 1996. Cabe recordar que esta obra traducida en Toledo en el siglo XIII reúne y trata de sintetizar diversas versiones del famoso relato místico y en ese sentido no puede considerarse fidedigna pues de hecho no hay una sola “versión árabe original”. El traductor fue Don Abraham. Esta traducción pasó al latín y al francés y es la que probablemente conoció Dante. Versiones árabes del Miraj comparables por su tono literario-místico son las de los andaluces Ibn Habib, s. IV, *Descripción del Paraíso*, Ibn Suhayd, *Sobre el Infierno e Ibn Arabi*.

²⁰ Barrucand, Marianne, “Le jardin, reflet du paradis,” *Arts et Civilisations de l’Islam* (Hattstein, M y Delius, P. eds.), Colonia, Konemann, p. 490.

jardines islámicos: el “espejo de agua” frente a un pabellón tan socorrido y que parece una evocación específica del famoso “sarh” de Salomón nombrado en el Corán.²¹(fig. 7)

En cuanto al uso de fuentes y surtidores con figuras animales de los cuales pocos ejemplos sobreviven, Grabar sostiene la tesis de que podrían vincularse con la legendaria fuente de doce toros del Templo de Salomón. Dice Titus Burckhardt que los doce toros representarían los 12 astros del zodiaco y los 12 meses y la fuente en sí es el depósito de las aguas celestes. Sin ser una imagen coránica, esta imagen mítica indudablemente se mantuvo en el Islam y abunda en referencias literarias, poemas y leyendas como las que recoge *Las Mil y Una Noches*.²² En esta tradición se inscribiría la fuente de Medina Azahara descrita por Al-Maqqari: “y puso sobre ella 12 figuras de oro rojo con incrustaciones de perla que se hicieron en los talleres de Córdoba...Había un león, una gacela, un cocodrilo, un zorro, un águila...y de sus bocas salía agua...”²³ Fuentes o piletas similares se describen en los palacios desaparecidos de Almanzor, de Al-Mamún en Toledo, de Al-Mutamid de Sevilla así como en el palacio hamadí en Bujía y el palacio Mansuriya de Palermo (siglos XI-XIII). Un punto culminante sería la célebre fuente de los leones de la Alhambra.²⁴

Los jardines que se citan a continuación, en una rápida revisión de los siglos VIII al XVII, corresponden a creaciones dinásticas que evocan la tipología propuesta y por lo tanto aspectos del paraíso coránico. *Al hablar de "jardines" debe entenderse que no se trata sino de correlacionar su diseño espacial básico o su concepción, que se infiere a través de la evidencia arqueológica o literaria subsistente, con la iconografía previamente descrita.* Asimismo, se observará lo que ya se hizo notar en el capítulo anterior, es decir la falta de distinción entre lo sagrado y lo profano cuando no la confusión entre ambos ya que los mismos modelos de jardines se utilizan indistintamente en un palacio que en un mausoleo o una madrasa.

²¹ En 1973 ICOMOS organizó un simposio internacional dedicado al jardín islámico (*Les jardins de l'Islam*, 29 oct.-4 nov., 1973). Participaron ponentes de India, Irán, Egipto, Marruecos, España, la URSS, Turquía entre otros por lo que la visión que ofrecen es muy enriquecedora.

²² Burckhardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977. p. 257. Ver también las referencias que cita Rubiera, M. J., *op. cit.*

²³ Rubiera, M.J., *op. cit.* pp. 93-99.

²⁴ Pavón Maldonado, Basilio, *Estudios sobre la Alhambra II*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1977. p. 47.

Si bien existen dudas acerca de la adopción directa de los modelos persas en los jardines del califato omeya de Damasco, los califas abasidas ciertamente los utilizaron para sus palacios y aún para sus mausoleos. En primer término destacan las ruinas de los palacios abasidas de Bulkuwara y Al-Jawsaq (siglo IX) ambos en Samarra, Iraq, ciudad que por breve tiempo sirvió como capital alternativa a Bagdad. Herzfeld, quien a comienzos de este siglo realizó excavaciones en Al-Jawsaq, lo identificó como el palacio más grande jamás concebido en el Islam con 432 acres de los que 172 eran jardines. El palacio Bulkuwara estaba ordenado en torno a patios-jardín con la estructura de los chahar-bagh (jardín cuatripartito) que descendían en terrazas hacia el río. (fig. 8) Asimismo, en Samarra, se han excavado restos de mausoleos octagonales de los califas abasidas aunque es difícil precisar si contaban con jardines.²⁵

Ruggles Fairchild sostiene la tesis de que la tipología de los jardines del palacio omeya de Medina Azahara (Madinat al-Zahra) en Córdoba, España (siglo X) construidos en terrazas descendentes, fue influida por los palacios abasidas de Samarra y por lo tanto correspondería al modelo persa-sasánida. Para Fairchild "no hay duda" de que el Salón Rico de Medina Azahara, o Salón del Trono, fue concebido como un pabellón que, situado en la terraza más alta, tenía la función de "mirador" y permitía observar los jardines y albercas inferiores, igual que en las paridaezas persas o abasidas. Una muestra del patio-jardín en Medina Azahara la proporcionaría el llamado "jardín del príncipe."²⁶ De forma contraria opinan Oleg Grabar, John D. Hoag e historiadores españoles para quienes la tradición de los patios y jardines omeyas en Siria y España, y por extensión en el Norte de Africa, debe vincularse primordialmente con la herencia romana-bizantina. La distribución física de edificios, el agua y los jardines derivarían de las villas rústica y urbana romana, especialmente la villa imperial, "que transporta a la ciudad valores de la atmósfera campestre." Esta tradición se habría continuado a través de las almunias andaluzas.²⁷

²⁵ Hoag, John D., *Islamic Architecture*, N. York, Abrahams Inc., 1977. pp. 49-50.

²⁶ Fairchild, Ruggles, "El mirador in garden typology", *Muqarnas*, Vol. 17, 1990, pp. 75-81.

²⁷ Grabar, O., *op. cit.* pp. 131-132.

Aunque pueda aceptarse que Medina Azahara se inscribiera, en su diseño, "en la herencia arquitectónica romana de las villas", mucho de su concepción podría considerarse persa, como señala Fairchild, particularmente en lo que se refiere a la distribución en terrazas y la presencia de canales y estanques simétricamente distribuidos. Por las crónicas se sabe que

Existe evidencia de que en España, los jardines romanos se mantuvieron como una tradición viva bajo los vándalos y visigodos particularmente en las villas rurales de la aristocracia local por lo que los conquistadores árabes habrían encontrado modelos aún florecientes como en el caso de Persia.

En Egipto, la influencia persa-abasida es mucho más evidente. Los jardines de Ibn Tulun (siglo IX) en su ciudad palatina de Al-Qatai, totalmente desaparecida, fueron directamente inspirados por los modelos de Samarra. Ibn Tulun mismo había vivido en Samarra. La crónica de Maqrizi refiere cómo se adaptaron patios-jardín y jardines minerales en el interior del palacio donde se plantaron arrayanes: “Había jardines circundantes más extensos con toda clase de árboles frutales, rosales y por primera vez se introdujo el azafrán. Se cubrieron los troncos de las palmeras con láminas de cobre dorado...había también tuberías de plomo por las que corría el agua y que subían (disimuladas) a lo alto de las palmeras (para desde ahí) caer en piletas...Había arrayanes que eran recortados para formar dibujos geométricos y letras árabes bajo el cuidado permanente de un jardinero...se plantaron nenúfares rojos, azules y amarillos y se injertó un albaricoque con un almendro...”²⁸

Por los cronistas se sabe que los califas fatimíes (siglo X) tenían jardines metálicos en miniatura en los que había árboles dorados, animales, riachuelos y embarcaciones. Otra alusión al mismo tema salomónico, a la vez que a los mitos persas, se desprende de la descripción de las albercas y árboles artificiales- mecánicos en el palacio abasida del califa Al-Muqtadir (908-932) en Bagdad. Ahí, dos embajadores bizantinos tuvieron oportunidad de ver “ una alberca (salomónica?) de estaño más bello que la plata pulida, en ella había barcos con asientos de oro...alrededor del estanque había 4000 (?) palmeras...” En otro salón aparece el árbol artificial en medio de un estanque (como en el mito persa del árbol

una parte de los jardines de Azahara funcionaba como parque zoológico, al igual que en los palacios abasidas; parece una evocación más del paraíso de Yima descrito en el Zend Avesta. En el palacio cordobés existieron dos estanques gigantescos con gran variedad de peces que según Al Maqqari consumirían 1,200 porciones de pan diariamente, había una sección de jaulas y árboles cubiertos por redes para las aves y una colección de animales exóticas y fieras. “Había también torres para guardar las palomas, halcones y establos para yeguas y camellos...” Ver Castrejón, Rafael, *Medina Azahara*, Madrid, Editorial Everest, 1976. p. 48

²⁸ Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981., p. 84.

del paraíso en el océano primigenio): “Los introdujeron al Recinto del Arbol...tenía 18 ramas y en cada una de ellas plataformas en las que aparecían pájaros de oro y plata. Las ramas eran también de oro y plata y se balanceaban acompasadamente mientras sus hojas se movían y los pájaros silbaban...”²⁹

Parece que en la estética islámica acabó por imponerse una tendencia a concebir la naturaleza viva como permanente, estática y mineral como sería la del paraíso prometido sin olvidar que ello también es reflejo de un pensamiento geométrico-racional característico del diseño islámico. Las plantas de los jardines son recortadas en formas geométricas -adelantándose a las concepciones racionalistas inglesas y francesas- los troncos son cubiertos de láminas de metal, las albercas se llenan de mercurio o tienen un fondo de estaño “para semejar plata líquida” y el agua corre bajo estricto control por canales rectilíneos y brota en fuentes sincronizadamente. Los animales, representados en tímidas esculturas hieráticas y estilizadas, se convierten en surtidores. No se puede dilucidar si la manía de “mineralizar” y “racionalizar” los jardines fue lo que inspiró las imágenes de la poesía alusiva característica de esta época o si fue al contrario. De igual forma, las narraciones literarias como *Las Mil y Una Noches* se hacen eco de este tipo de imágenes cuando describen jardines encantados.

Respecto a este último punto, se puede mencionar el antecedente de la desaparecida “alfombra del paraíso”, confeccionada hacia el año 510, y que era uno de los tesoros principales del palacio sasánida de Ctestifón, capital del imperio persa: “El centro de la alfombra representaba un jardín con arroyos y caminos que se entrecruzan, adornado con árboles y flores.. El borde externo era de esmeraldas en calidad de césped....El color amarillo de (los caminos) la arena era dado por el hilo de oro; piedras cristalinas representaban el agua corriente... Los troncos de los árboles y las flores eran de hilo de seda

²⁹ La visita de los embajadores bizantinos originalmente la detalla el cronista Al-Jatib en su *Tarih Bagdad*.

y las frutas eran piedras preciosas.”³⁰(fig. 9) Una evocación tardía de esta alfombra legendaria se encuentra en las alfombras tipo "paraíso" que aún hoy en día se tejen en el oriente islámico.

En Sicilia la tradición estética del jardín del paraíso heredada por la presencia árabe de casi tres siglos, continuó bajo el eclecticismo de los reyes normandos. Roger el Grande construyó una "paridaeza" de dos millas de extensión, con árboles, jardines, albercas y pabellones. Un fruto característico de estos huertos será la naranja agria que venía de Persia. Algunos historiadores del arte consideran que los jardines enclaustrados musulmanes pudieron ser influidos por los claustros cristianos.³¹ Un ejemplo particularmente interesante de "confusión" entre claustro y chahar-bagh/riyad es el "Claustro del Paraíso" en la Catedral normanda de Amalfi, en Sicilia.³²(fig.10)

En el Reino nazarí de Granada (s. XIII-XV) el jardín del paraíso se vuelve un tema central de la arquitectura de los sultanes. Ibn Luyún, poeta del siglo XIV, dice: “Para emplazamiento de una casa entre jardines, elijase un altozano que facilite su guarda y vigilancia...plántense junto a la alberca narcisos siempre verde que alegren la vista y algo más lejos cuadrados de flores...En el centro habrá un pabellón en que sentarse con vistas a todos lados..el pabellón estará rodeado de rosales trepadores, así como de arrayanes...será éste más largo que ancho para que la vista pueda explayarse...”³³ De esta forma, en los jardines de la Alhambra (siglo XIII-XV) se resumirá la mayor parte de la iconografía del jardín del paraíso: el chahar-bagh o riyadh representado por el Patio de los Leones y el de la Acequia, el jardín en terrazas cuyo resto principal sería la "escalera del agua" sin olvidar los elementos salomónicos como la alusión al "sarh", espejo de agua representado por el

³⁰ Según Arthur Upham Pope, cuando los árabes capturaron Ctestifón, de acuerdo a las reglas del botín cortaron la alfombra en pedazos. Un quinto fue para el califa Omar, otra parte para Ali y el resto se dividió entre 60,000 soldados. Moynihan, E., *op. cit.* p. 33.

³¹ Moynihan, E., *op. cit.* p. 42.

³² En el artículo de Lisa Golombek “The Gardens of Timur: New Perspectives”, *Muqarnas*, Vol. 12, 1995, se proporcionan amplias referencias sobre estudios del chahar-bagh persa. Por su parte, Leopoldo Torres Bablás discute evidencias arqueológicas hispano-maghrebíes en el artículo “Patios de Crucero”, *Al -Andalus*, Vol. XXIII, No. 1, 1958. Algunos historiadores de arte españoles sostienen la hipótesis de que la concepción del Patio de los Leones es "especial" y está influida por los claustros cristianos. Ver también *Les jardins de l'islam*, *op.cit.*

³³ Bermúdez Pareja, J., *El Generalife*, Granada: Caja de ahorros de Granada, 1974. p. 9. Francisco Prieto Moreno, *El jardín hispanomusulmán*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1975. p. 7.

Patio de la Alberca y el Partal ya mencionado y la fuente "salomónica" en el Patio de los Leones.

Sin duda el Patio de los Leones de la Alhambra (siglo XIV) es el que mejor sintetiza la iconografía del paraíso coránico. La fuente en sí representa las aguas primordiales que se dividen en cuatro ríos evocados por los cuatro canales que parten de ella. Los partetierras estaban sembrados con macizos de flores como en un chahar-bagh; los templetes gemelos, en los extremos, corresponderían a los pabellones fronteros "de rigor", descritos en el Corán. El poema inscrito en la taza de la fuente no deja lugar a dudas de que se trata de un patio-jardín: "En este jardín hay obras tan peregrinas que Alá no ha permitido que haya otras semejantes...como estas figuradas perlas de transparente claridad...esta líquida plata que se desliza...¿cuál es el mármol y cuál es el agua...?"³⁴ El mismo arreglo, si bien a mayor escala, se utilizaría en el arruinado palacio de la dinastía saadí, llamado Al-Baadi, en Marrakesh (siglo XVI) y en la restauración saadí del patio de la Mezquita Qarawiyyin en Fez con sus pabellones fronteros tan parecidos a los de la Alhambra.(fig.11)

Volviendo al oriente islámico no puede evitarse la mención de los jardines-paraiso de las fortalezas de la secta ismaelita, los "asesinos", que existieron en Siria y Persia (siglo XIII). Sus jardines se hicieron legendarios a través de relatos, si bien fantasiosos, de los cruzados y de Marco Polo. En particular llama la atención el que se insista en mostrarlos como un intento "deliberado" por reproducir el paraíso coránico. Marco Polo aseguraba que en la fortaleza de Alamut, sede del Viejo de la Montaña, "existieron ríos de leche, vino y miel" artificiales y doncellas que representarían a las huríes del Corán.³⁵ Aunque han desaparecido, un ejemplo contemporáneo de chahar-bagh se encuentra en el patio principal de la Madrasa Mansuriya de Bagdad del siglo XIII.

³⁴ Rubiera, M., *op. cit.* p. 95. La fuente de los leones es una evocación que puede remontarse al mar de bronce de Salomón. Incluso se ha discutido ampliamente que los leones, de talla algo primitiva, procedan de un palacio anterior que habría pertenecido a un potentado judío del siglo XI. Ello reforzaría la tesis de una evocación "consciente" de la fuente salomónica. Por otro lado, historiadores del arte españoles han podido rastrear vestigios de jardines cuatripartitos que se remontan a la época almohade y almorávide en los Reales Alcázares de Sevilla. Recientemente se han hecho sondeos en el patio principal del alcázar sevillano en el que también se encontraron vestigios de un arreglo cuatripartita. (Información proporcionada por el Dr. López Guzmán).

³⁵ Daftary, Farhad, *The Assassin Legends*, N. York, Tauris, 1995. pp.102-104

La tradición de los jardines del paraíso continuaría bajo la dinastía timúrida-mogola (siglo XIV-XVI). De los jardines de Samarkanda prácticamente solo quedan descripciones literarias pero indudablemente fue ahí donde se desarrolló la estética particular que culminaría en la India de los mogoles. La más reconocida experta rusa en el arte timúrida, Galina Pugachenkova, enumera 14 jardines en Samarkanda: “los jardines tenían un plan establecido basado en áreas geométricamente distribuidas en torno al eje de un palacio o pabellón...la arquitectura, la vegetación y los conductos de agua se combinaban armónicamente en un todo orgánico”. Entre las plantas más características se encontraban “jazmines, ocho variedades de rosas, narcisos, violetas, anémonas e iris”. Entre los arbustos y árboles frutales: “duraznos, cerezos, albaricoques y clavo”. De los 14 jardines que Timur mandó plantar, como satélites en torno a Samarkanda, la mayoría son descritos en el *Zafar Nama* de Sharaf al-Din Al Yazdi y en la crónica del embajador español, Clavijo.³⁶

Con la dinastía safavida, establecida en el siglo XVI en Irán, se inicia un período de renacimiento cultural en Persia marcado por la recuperación de las antiguas tradiciones. Entre ellas destaca la de las paridaezas. En 1590, Shah Abbas el Grande construye el célebre Bagh-i-Fin, el más antiguo jardín-paraíso conservado en Irán. Junto a él existió un campo de polo para el rey. Los caminos del jardín están rodeados de cipreses y un manantial alimenta innumerables canales. Existió también un pabellón de recreo y un hammam. De forma característica, el jardín fue plantado en terrazas lo que permitía juegos

³⁶ Golombek, Lisa, *op. cit.* p. 145. La crónica de Clavijo, *Historia del Gran Tamorlan* fue publicada en Sevilla en 1582. Se conocen los nombres, entre ellos: el Bagh Beheshti (Jardín del Paraíso), Bagh- Shimal (Jardín del Norte) y Bagh-Dilqusha (Jardín de los deleites) tenía casi 1 km. cuadrado de superficie, tenía también un pabellón-palacio al centro. Se ha discutido ampliamente el uso de estos jardines. Algunos autores han sostenido la tesis de que Tamerlán solo buscaba recrear el ambiente “estepario” de sus ancestros mongoles; de ahí que los jardines le sirvieran de escenario para establecer sus tiendas en vez de palacios. Sin embargo, una investigación más cuidadosa ha permitido comprobar que algunos de estos jardines fueron plantados como regalo para las esposas favoritas de Timur y en ellos se llevaron a cabo algunas ceremonias nupciales. En otros casos se utilizaron para grandes recepciones y banquetes como el ofrecido al embajador español.

de cascadas artificiales. En suma continuaba casi intacta la tradición de las paridaezas, casi 2000 años después de los aqueménidas.³⁷

Isfahan, capital de los safavidas, fue planeada como una ciudad-jardín. La plaza central, el midan, es en sí un chahar-bagh de grandes dimensiones. El área palaciega estaba poblada por pabellones en medio de jardines y estanques. De los pocos que han sobrevivido destacan los palacios-pabellones de Chehel Situn (cuarenta columnas) y el Hasht Behishit (Ocho Paraísos), ambos del siglo XVII, están contruidos en medio de jardines y como sus nombres lo indican aluden a la imagen del paraíso.³⁸ En la decoración de azulejos de las mezquitas de la plaza central de Isfahán, el Midan-i-Shah (s. XVII) -que alcanzan un refinamiento y perfección técnicas inigualables en esta época- predominan motivos florales que evocan la vegetación perfecta del paraíso.

Aunque el arte otomano, por su naturaleza "fronteriza", parece distanciarse de los modelos de jardines establecidos, los azulejos de esta época evocan representaciones de flores y cipreses con tendencia naturalista pero a la vez con una idea de perennidad.(fig. 12)

A las afueras de Isfahán y Shiraz se construyeron otra serie de jardines y campos de cacería, verdaderas paridaezas, de los que sobrevive el Taj-i-abad además del mencionado Bagh-i-Fin.(fig. 13) Algunos de estos jardines fueron visitados por viajeros y embajadores ingleses como Sir Dodmore Cotton (1626) y Lord Curzon (siglo XIX) quien sintetizó así sus impresiones sobre los jardines persas contrastándolos implícitamente con los ingleses: "Están plantados a lo largo de estrechos caminos, no permiten sino una vista (en perspectiva), los terrenos alrededor (¿del pabellón central?) son una jungla de arbustos y retoños. El agua corre por canales o es conducida a estanques. Algunos de estos jardines se alzan en terrazas hasta un pabellón en la cima cuyo reflejo en el estanque es considerado un triunfo de la arquitectura de paisaje...La belleza que emerge de las sombras y el chisporroteo del agua es todo lo que requiere un persa..."³⁹

³⁷ Moynihan, E., *op. cit.* p. 58.

³⁸ Hoag, J., *op. cit.* pp. 350-361.

³⁹ Ver Lord Curzon, *Persia and the Persian Question*, 1892. Vol 1.

La dinastía mogola (s. XVI-XVIII) descendiente de Tamerlán, fundada por Babur -quien adoptó el título de Padsha o Supremo Shah- habría de trasladar la estética de Persia y el Asia Central a sus dominios en la India. Los mogoles, contemporáneos de los safavidas, llevaron consigo un célebre tratado de jardinería, el *Irshad Al-Zira* de Qasim b. Yusuf compuesto en Herat en 1515. En este tratado se describe el característico chahar bagh persa.⁴⁰

En su ruta de conquista hacia la India, Babur se estableció en Kabul, Afganistán donde construyó y plantó algunos jardines en particular uno llamado Nimla (1504) en la más pura tradición de la paridaeza. Se considera que es el único jardín mogol que conservaría las plantaciones originales si bien los detalles arquitectónicos han sido alterados. En este sitio, llamado simplemente “Jardín de Babur” el conquistador se hizo enterrar en la terraza más alta de un total de quince.⁴¹ (fig. 14)

Por referencias literarias se sabe que al instalarse Babur en Agra (1526-1527) mandó construir un extenso jardín conocido como el Gul-Afshan que utilizó como residencia real. La construcción estuvo a cargo de jardineros y arquitectos persas y afganos quienes transplantaron diversas flores y frutales del Asia Central. El impacto de estas paridaezas como algo novedoso en la estética india lo sintetiza el propio Babur: “La gente de Hind, que nunca ha visto terrenos planeados tan simétricamente, llama a nuestras residencias ‘kabul’ (kabuli)”.⁴²/(fig. 15) Sin embargo el primer jardín indo-mogol propiamente dicho y del cual se conservan vestigios sería el “Jardín de Lotos” (Dholpur) construido por el propio Padsha quien dirigió personalmente las obras según lo describe en su autobiografía *Babur-Nama*.⁴³ Sin duda los extensos jardines en terrazas de Shalamar en Lahore,

⁴⁰ *Ibid.* p. 139.

⁴¹ Algunos autores han discutido sobre el origen de la tradición del jardín del paraíso en la India. Indudablemente las satrapías más orientales del imperio aqueménida podrían haberlo introducido. Los reinos islámicos pre-mogoles también emplearon la paridaeza en sus palacios y monumentos funerarios. Sin embargo, en el caso de los mogoles, el origen directo debe rastrearse en el Asia Central timurida.

⁴² Moynihan, E., *op. cit.* p. 85.

⁴³ Ver Nicholson, Louis, *The Red Fort, Delhi*. Londres: Tauris Parke, 1989 y Moynihan, E., *op. cit.* p. 102. En ella se extiende sobre los detalles para la excavación de las cisternas y tanques de agua que debían irrigar el jardín: “He ordenado nivelar un cerro.. Bajo mis indicaciones, el maestro cantero, Mohamed ha cortado una cisterna octagonal en la roca sólida...” Los restos del jardín, sus fuentes y canales arruinados, fueron identificados por Elizabeth Moynihan. Sus fuentes tienen

construidos por Shah Jehan, con sus 400 surtidores y múltiples pabellones pueden ser considerados el epítome de la imagen del Paraíso. El mismo arreglo se observa en los palacios de Agra y Delhi. (fig. 16). Finalmente habría que mencionar la importancia del arreglo del chahar-bagh para la arquitectura funeraria mogola. Destacan, entre otros, los jardines del Mausoleo de Humayun en Agra así como el Taj Mahal.

En los jardines mogoles culmina de manera espectacular, por la extensión y habilidad técnica empleadas, la representación del jardín del paraíso islámico. Sin embargo, su concepción iconográfica -producto de la síntesis de las diversas tradiciones estéticas y mitológicas descritas, con predominio claro de la persa- es esencialmente la misma que cristalizó por primera vez en los jardines abasidas de Samarra, los tulunidas de Egipto y los omeyas de España.

El uso de estanques en el interior de los pabellones mogoles y de mármoles pulimentados todavía es un eco lejano del modelo ideal del sarh de Salomón (sura 27:44). Los diseños en muros y pisos de flores y árboles, mediante piedras preciosas finamente incrustadas, evocan el ideal del jardín-mineral de las leyendas salomónicas y sasanidas es un recordatorio de la naturaleza cristalina en forma de gemas eternas que habrá de disfrutarse en el paraíso coránico.(fig. 17)

La imagen del paraíso coránico ciertamente resulta predominante en la expresión plástica islámica. En términos estrictos es la única imagen sagrada que es dado evocar y constituyen un icono en el sentido de: *una imagen sagrada revelada en el Corán, que se presta a ser añorada y representada por los artistas, capturada por los sentidos y capaz de generar un goce estético, además de ser objeto de veneración del espíritu.*

formas variadas de lotos lo que denota la influencia de las tradiciones locales en el naciente arte mogol. Ver Moynihan, E., *op. cit.*

Ante la casi omnipresencia de esta evocación-representación del paraíso sea en jardines propiamente o en diseños, los teólogos se encuentran ante un dilema: sus pruritos morales y el propio Corán en la sura de "Iram" se oponen radicalmente a cualquier intención de "adelantar" el Paraíso construyendo una versión "terrenal", sensual, hedonista y blasfematoria. Por otro lado, la promesa del Paraíso es pilar fundamental de la fe de los creyentes y su icono-grafía debe ser tolerada e incluso promovida como medio eficaz de indoctrinación e incluso de propaganda.

Se puede en efecto hablar de un mono-iconismo islámico en el sentido de una imagen sagrada que resulta tan dominante que eclipsa la percepción de otras imágenes iconográficas, quizás secundarias, pero que en sucesivos capítulos se irán descubriendo.

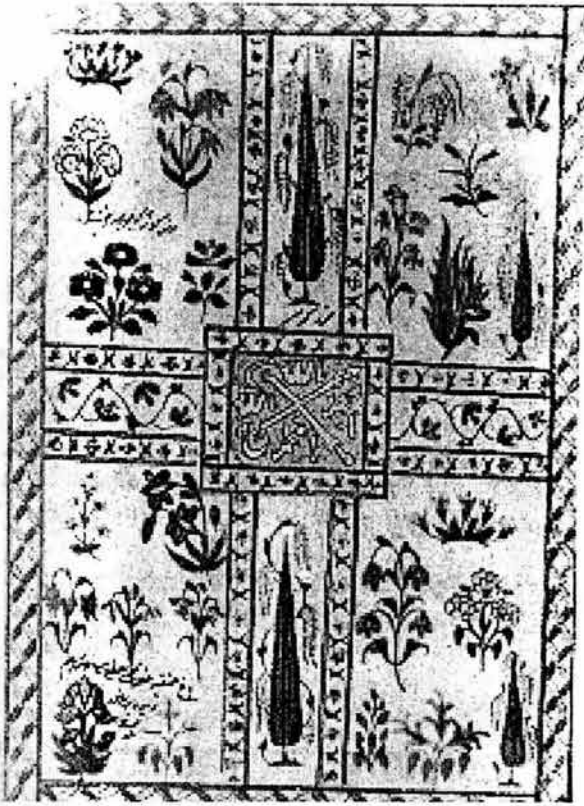


FIG. 1 Jardín del Paraiso coránico, rara representación.

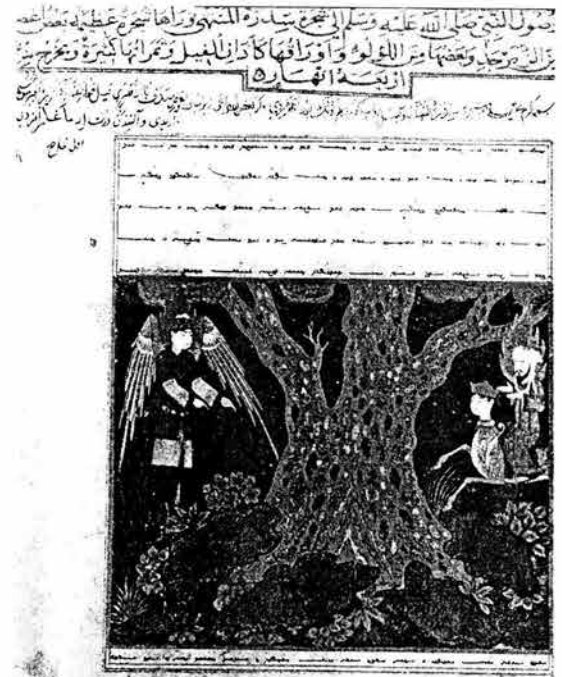


FIG. 2 Arbol Tuba y los 4 ríos del Paraiso. Miniatura, s. XV.

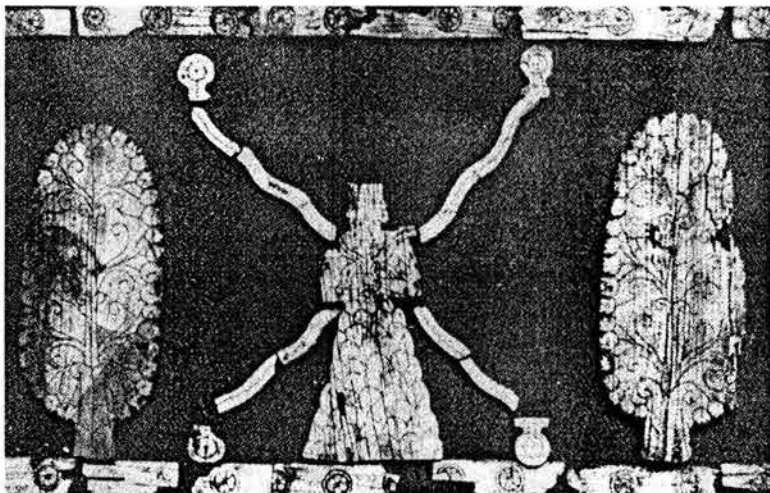


FIG. 3 Tarcea sumeria que representa los 4 ríos del Paraiso.

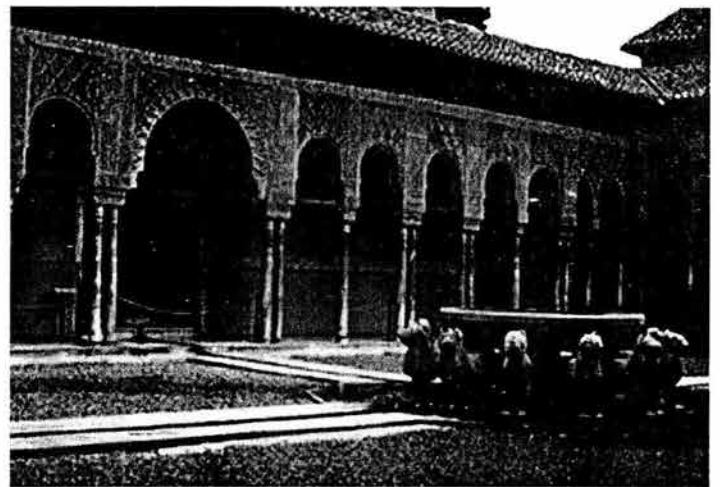


FIG 4 Alhambra, la fuente de 12 leones, evocación del Mar de Bronce de Salomón.

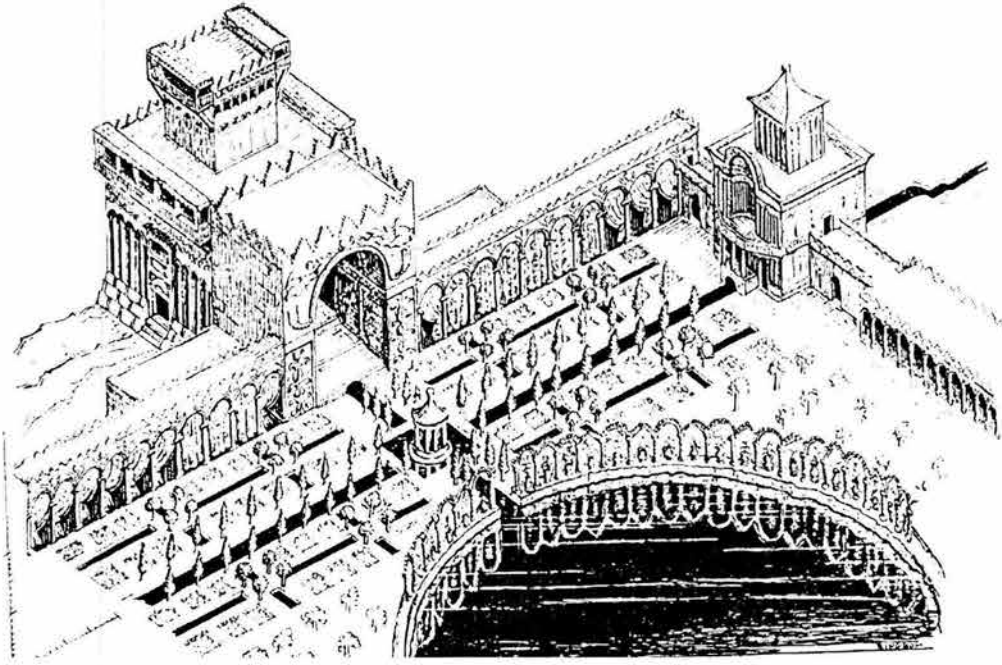
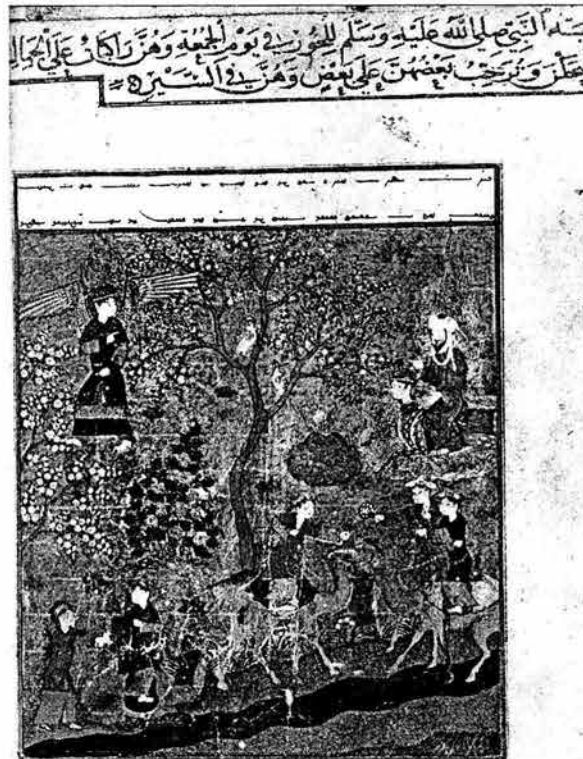


FIG. 5 Reconstrucción en dibujo de una Paridæza persa pre-islámica, Shiz.

FIG. 6 Mahoma visita el Jardín del Paraíso. Miniatura de un *Miraj* del s. XV



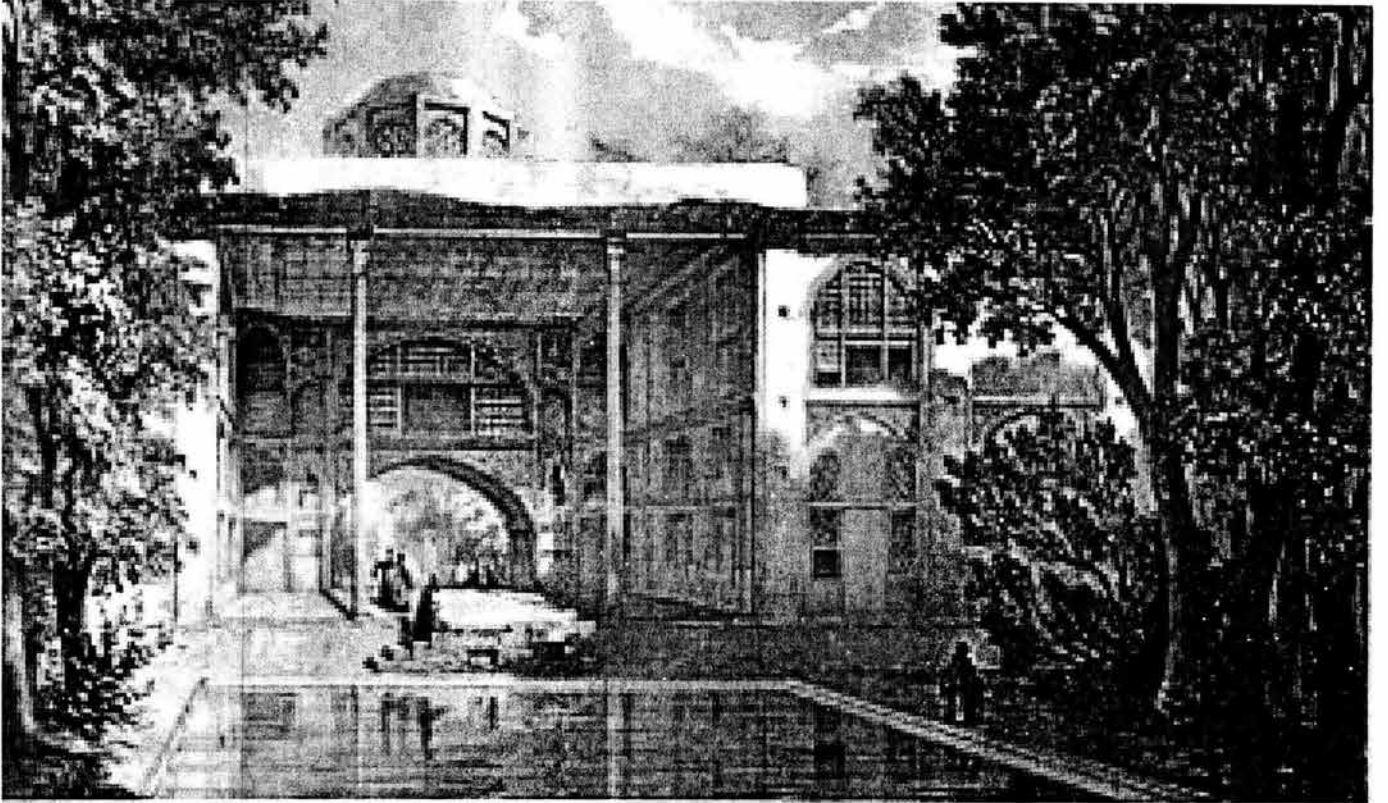


FIG. 7 Característico espejo de agua frente a un pabellón. Irán. Evocación del "sarh" de Salomón en el Corán.

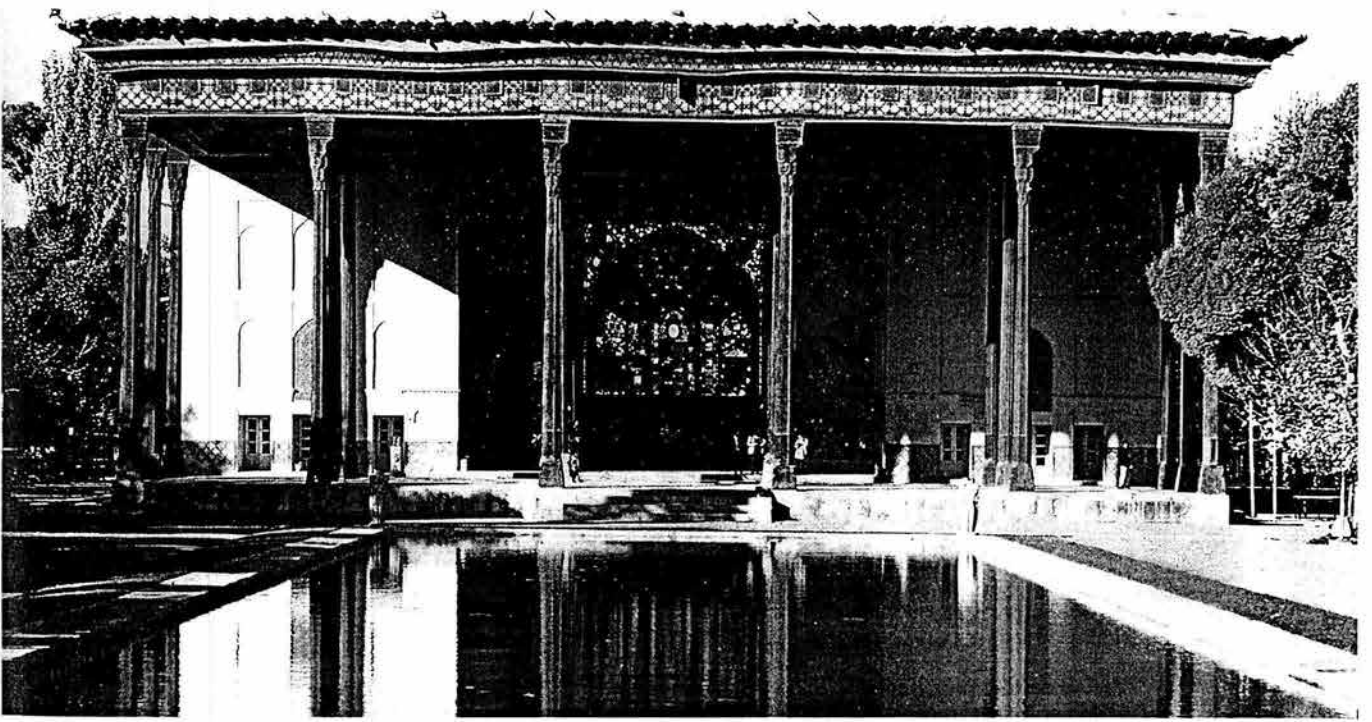


FIG. 7a Pabellón persa, s. XVII. Espejo de agua.

FIG. 7b Alhambra, Partal, espejo de agua. s. XIII.



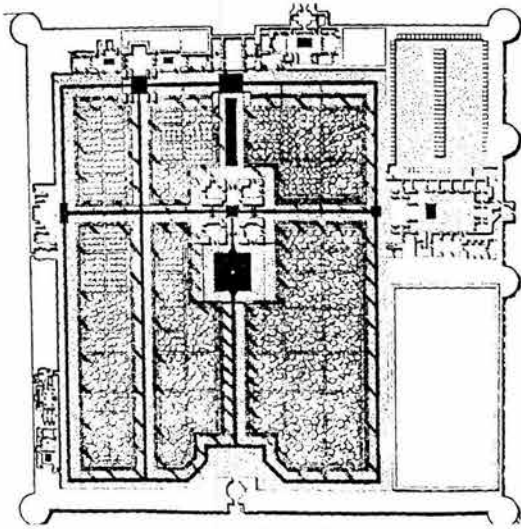


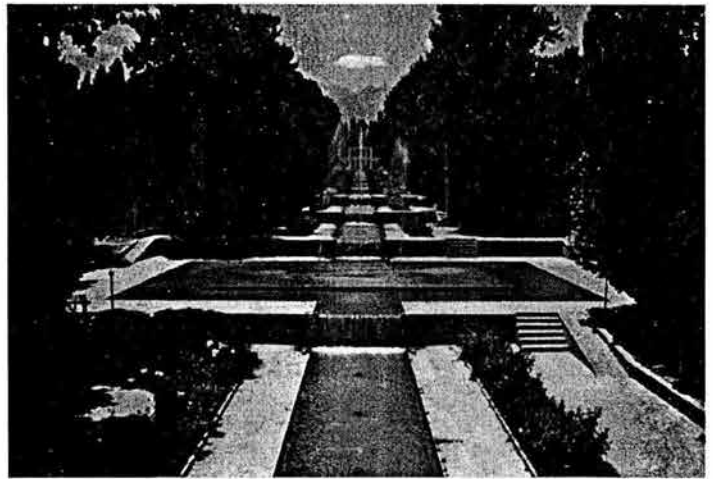
FIG. 13. Bahg i Fin, Irán. Paridaeza.
s. XVII-XIX , Irán.

FIG. 13a.. Bahg i Fin, detalle



FIG. 13 b. Isfahan, Jardín cuatripartito en la plaza central.
s. XVI

FIG. 13 c Irán, Shiraz. Jardín en terrazas. s. XVIII.



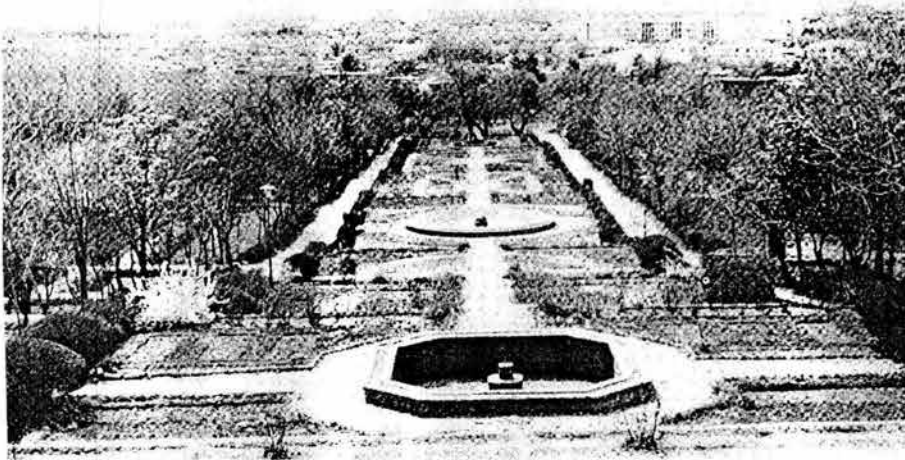


FIG. 14 Jardín en Terrazas, Kabul, s. XVI.

FIG. 15. "Kabuli", o jardín estilo persa introducido a la India mogola. Miniatura, s. XVI.



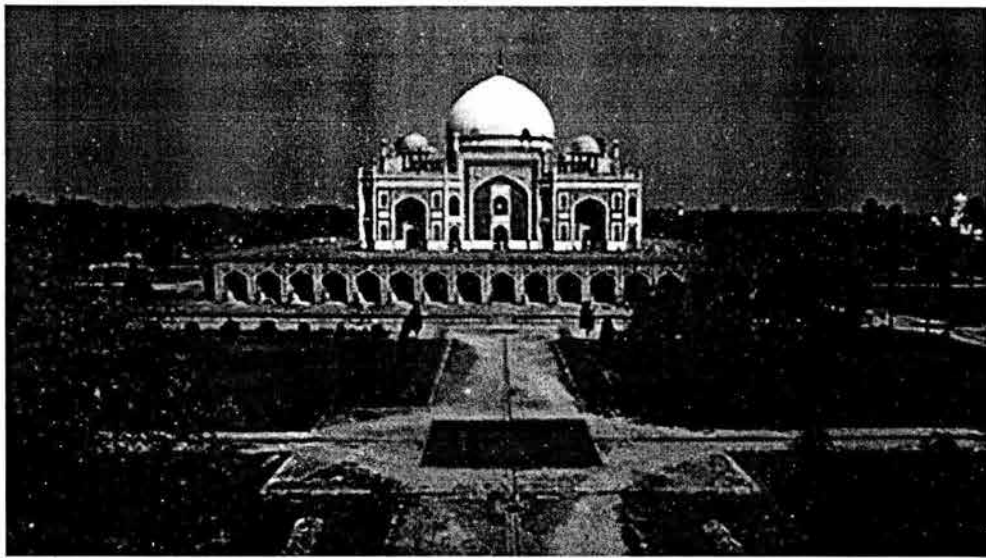
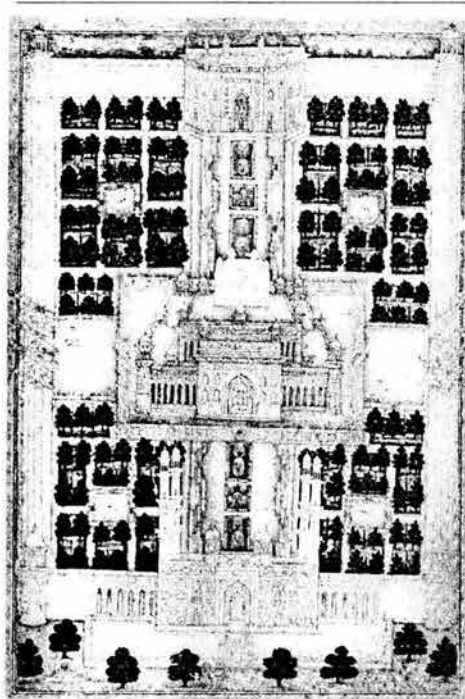


FIG. 16 Jardín cuatripartito, Tumba de Humayum, India mogola, s. XVII

FIG. 16a Rara representación de la tumba de Akbar con jardines. India mogola.



SHALAMAR BAGH, LAHORE

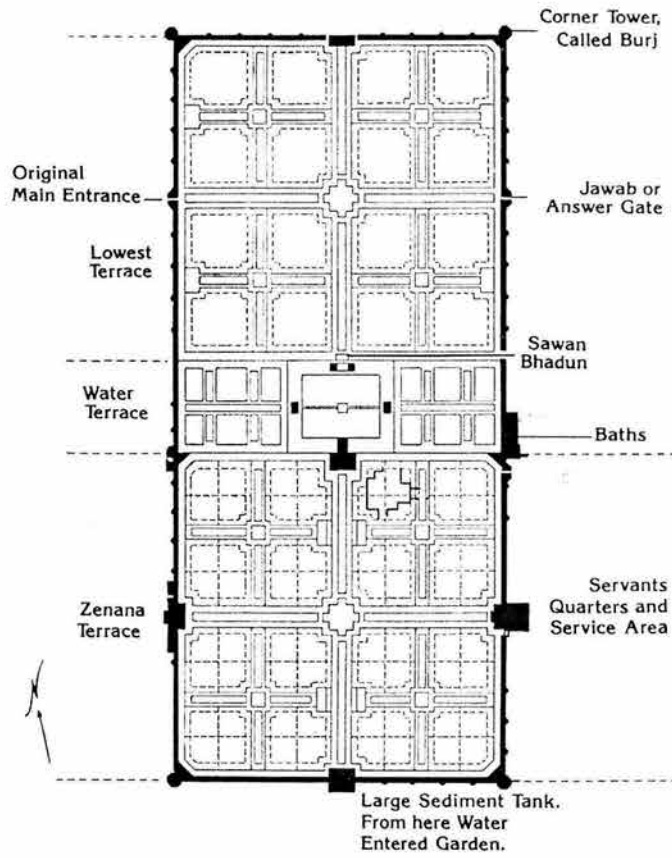
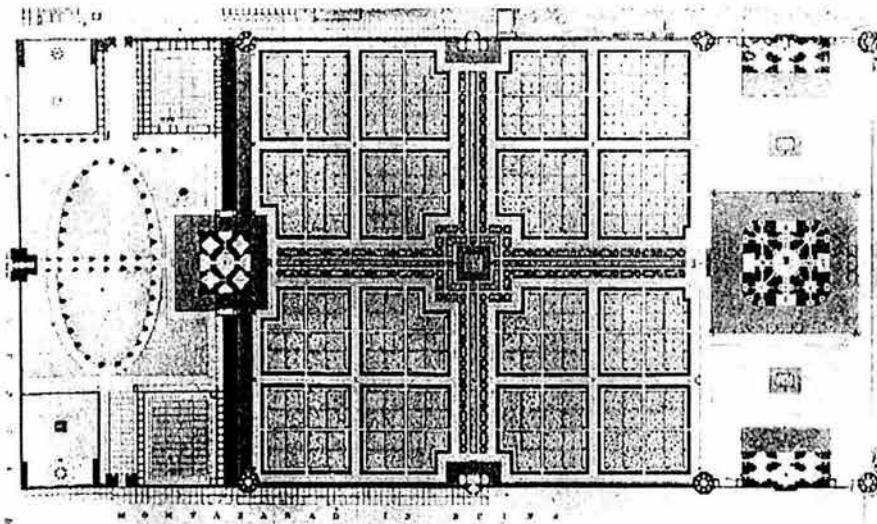


FIG. 16b Plano de los jardines mogoles de Shalamar. s. XVII-XVIII. Pakistán.

FIG. 16c Plano del jardín cuatrimpartito del Taj Mahal. s. XVII



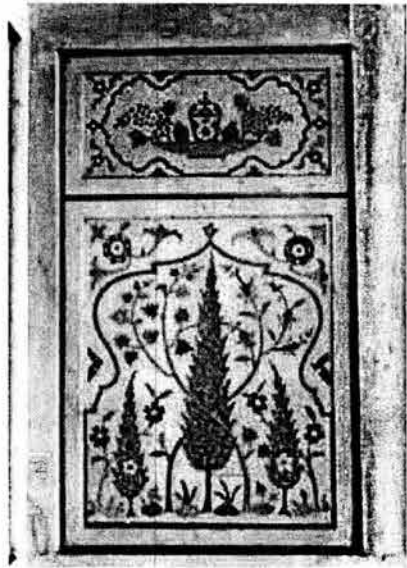


FIG. 17 a,b,c. Diversas muestras del "Jardín Mineral" en monumentos mogoles. *Pietra dura* a base de piedras semi-preciosas incrustadas en mármol.



Capítulo 5. Imagen de la victoria del Islam.

RESUMEN: Ya en los apartados anteriores se había establecido la dificultad de hablar de una arquitectura "sagrada" o "religiosa" en el Islam. El caso de las mezquitas, estructuras tan centrales en el arte islámico, no deja de ser paradójico. Como se explicó antes no son "templos" y carecen de una "imagen o prototipo sagrado". No obstante, en este apartado se explora la posibilidad de que, algunas de ellas, revelen una iconografía del poder, una imagen de la victoria y superioridad que el Corán proclama para el Islam. A diferencia del apartado dedicado a los jardines como imagen del paraíso coránico; la evocación de la victoria del Islam, tan central en el Corán, carece de una imagen precisa y definida.

Que en la arquitectura de ciertas mezquitas clave se pudiera plasmar la imagen de esa superioridad abstracta del Islam, más allá de unas cuantas inscripciones, solo se explica mediante una combinación de factores aleatorios que se proponen en esta sección. Entre ellos, se retoma la definición fundamental de esta investigación, la de que el arte islámico se apropia, adapta y adopta formas heredadas del arte persa-mesopotámico y romano-bizantino. A la vez, se analizan las circunstancias particulares del patronazgo documentado de los ejemplos seleccionados donde se descubre la "intencionalidad" particular de estas construcciones.

Se eligen los casos de 5 mezquitas claves en la historia del arte islámico (Jerusalén, Damasco, Córdoba, Constantinopla y Delhi) representativas del sometimiento de las 3 grandes religiones rivales del Islam: judaísmo, cristianismo e hinduismo. En ellas se muestra un acomodo excepcionalmente claro de temas coránicos y políticos que logran generar la imagen de la victoria del Islam.

Cabe recordar que estas mezquitas, bien conocidas y ampliamente documentadas, han sido analizadas en general como "matrices" que marcaron en sus respectivas regiones el inicio de verdaderas escuelas regionales de arquitectura islámica por lo que no se pueden dejar de resaltar ciertos aspectos estéticos particularmente relevantes.

Bajo este marco, se analizan los siguientes ejemplos con sus respectivos matices: 1) la Mezquita del Domo de la Roca en Jerusalén, primer monumento de la historia del arte islámico, que se observa bajo la triple perspectiva de: "justificación del nacimiento de un arte dinástico y monumental", "expropiación del espacio sagrado judío" y "apropiación del arte religioso cristiano-bizantino"; 2) la Mezquita de Damasco, se analiza bajo la óptica de "apropiación de un espacio sagrado cristiano y de la planta basilical bizantina"; 3) la Mezquita de Córdoba se analiza bajo el rubro de "apropiación de un espacio sagrado cristiano" y de "rivalidad dinástica con el califato de Bagdad"; 4) la Iglesia-Mezquita de Santa Sofía se analiza como "segunda apropiación del arte bizantino" y a la vez "problema estético derivado del mestizaje del arte otomano y bizantino". Finalmente, el caso de la Mezquita de Delhi se analiza como ejemplo de "apropiación de un espacio sagrado hindú y dilemas estéticos en la adopción de formas del arte de los vencidos."



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Capítulo 5. IMAGEN DE LA VICTORIA DEL ISLAM: Mezquitas de Jerusalén, Damasco, Córdoba, Constantinopla y Delhi.

"Es bien conocido que la contribución de los historiadores es importante para comprender la arquitectura del pasado. El historiador nos permite fijar un trabajo de arte o un edificio en un contexto temporal. ¿Pero acaso es suficiente el enfoque histórico para definir y clasificar un edificio como obra de arte? Por definición diríamos que los historiadores de arte estudian obras de arte. ¿Cuál es el status de la arquitectura en el arte? ¿Acaso un edificio es una obra de arte por criterios externos como su peso en la historia, el juicio de la sociedad, o criterios internos ligados al ordenamiento de elementos en una expresión plástica y estética? ¿O es el historiador de arte quien a través de sus estudios y su crítica elevan una obra al nivel de obra de arte? ¿Qué hay en un edificio que lo convierte en obra de arte? Es el edificio en conjunto o parte de él?...Finalmente, ¿es la expresión plástica y estética la que determina la clasificación de una obra como arte y cómo se articula ello con otras expresiones y funciones presentes en esa obra?"

Oleg Grabar, 1986

"La megalomanía de Timur se ilustra por la construcción de un monumento que representa el trofeo de sus conquistas. Timur emplea a numerosos artesanos traídos de todas sus conquistas, especialmente indias...La Gran mezquita fue un trofeo en el sentido de representar las conquistas del soberano... Se habla de la destrucción de (numerosos) edificios indios..."

Bernardini

1. Imagen de la victoria del Islam.

Como se analizó en el capítulo "Dios y el arte" y en el del "Concepto de arquitectura" el Islam enfrentó en el arte seis limitaciones, algunas autoimpuestas: 1) la ambigua legitimidad del monarca frente al único y verdadero Monarca y Arquitecto del Cielo y la Tierra que es Alá lo cual no deja de crear problemas para el patrocinio real del arte; 2) el aniconismo, derivado de la ausencia de imágenes sagradas, "santos", de la prohibición de representar a la divinidad, a sus profetas, o incluso, de intentar imitar la obra del Creador; 3) el rechazo al concepto de Templo, casa de la divinidad, espacio sagrado, porque la divinidad musulmana no se degrada a descender al mundo Natural que ha creado; 4) como se explicó antes la divinidad tampoco estableció prototipos de edificios sagrados de ahí la ausencia de arte "sagrado" en el sentido indio, judío, cristiano o egipcio; 5) el rechazo puritano a la idea de arte, sinónimo de ostentación y signo de soberbia, por lo tanto inmoral cuando no blasfemo y 6) la ausencia, en la civilización árabe pre-islámica, de modelos arquitectónicos propios.

Ante estas realidades, Burckhardt no puede sino elaborar un silogismo: "la ubicuidad del Corán actúa como una (mera) vibración espiritual -no hay término que describa mejor su influencia- que así determina (?) los modos y medidas (?) del arte plástico del Islam...indudablemente es muy difícil captar el principio por el que este arte se vincula al

Corán...” Por su parte, Doris Behrens Abouseif niega cualquier vinculación entre la religión musulmana y el arte islámico considerándolo a este totalmente "profano".¹ Tratando de evitar la etérea argumentación de islamófilos como Burckhardt o la posición radical de Behrens Abuseif, un punto central de esta investigación ha sido precisamente descubrir aquéllos elementos que puedan sustentar objetivamente la idea de una "iconografía" propiamente islámica que imprima un "significado" al arte producido por esta civilización sin el cual, considero, no podría siquiera hablarse de un arte "islámico." De ahí que, en mi opinión, los poderosos mecenas musulmanes buscaran en las escrituras sustentos para legitimar y encausar sus obras no solo para legitimar su tratamiento artístico y monumental sino para atribuirles o asociarles una "iconografía" o al menos un sentido iconográfico.

En la tradición artística occidental hay diversas imágenes de la victoria, desde la deificación por parte de los griegos hasta la figura de San Miguel alanceando a Satanás. Arquitectónicamente se impuso la forma del "arco de triunfo". El Islam sin embargo carece nuevamente de una iconografía precisa. Sin embargo, la noción de la "superioridad del Islam" es primordial y satura el texto coránico frente al paganismo, cristianismo y judaísmo. Entre las suras que pueden citarse con este tema y con un sentido de denostación se encuentran las siguientes: s. 5:45-47; s. 2:134-140 (contra los judíos); la s. 73 y 116 (contra la Trinidad), s. 4:46; s. 5:14-15 y s.9:31, 35-36 (contra monjes y rabinos); la sura 5:17 y 73 (acusa de blasfemos a cristianos y judíos); s.9:28 (relativa a la exclusión de los paganos) y la 109 que fustiga a los no creyentes en el Islam. Pero entre todas las suras, las que mejor definen el sentido de superioridad del Islam son quizás la 5:48 y la 6: 83-165 que establecen el linaje de profetas anteriores a Mahoma y proclama la omnipotencia de Alá y la 9:29 que impone un tributo punitivo a los no musulmanes el cual debe ser pagado "en forma humillada." Finalmente las suras 9:33 y 36, 61:8, 27:83-83 y sobre todo la 110, An-Nasser, la Victoria, proclaman la victoria y superioridad del Islam. Sin embargo, la victoria y la superioridad son conceptos y no una imagen como la del paraíso. De ahí la genialidad de los mecenas musulmanes al lograr traducir ese concepto en una imagen arquitectónica, al menos en ciertas mezquitas clave. La "fórmula artística" utilizada puede

¹ Burckhardt, Titus, *El arte del Islam*, Mallorca, Olañeta, 1999. p. 56. Ver Behrens Abuseif, Doris, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, Markus Wiener, 1999.

resumirse de la siguiente manera: adopción/expropiación de formas y espacios arquitectónicos de los vencidos, tendencia a la monumentalidad, ostentación mediante la ornamentación e intencionalidad iconográfica.

La arquitectura es "medio universal de conmemoración...en la cultura islámica como en otras, (ciertos) monumentos y objetos de arte fueron creados para celebrar triunfos o momentos históricos."² En este sentido, el estudio de Thomas Leisten sobre la construcción de monumentos en el Islam, para conmemorar victorias militares, concluye que existió una tradición de erigir "qubbas" (que podría traducirse por temples) para marcar ciertos sitios y en otros casos, ya ampliamente estudiados, se construyeron minaretes conmemorativos. La intención de este apartado es mostrar que, además de los "monumentos" citados, ciertas mezquitas fueron erigidas, intencionalmente, como verdaderas imágenes arquitectónicas de la superioridad y triunfo apocalíptico del Islam sobre otras civilizaciones y religiones.

Las cinco mezquitas, a pesar de surgir en diferentes momentos históricos, tienen en común la intencionalidad de sus mecenas de celebrar el triunfo del Islam sobre las tres grandes religiones y civilizaciones rivales (judaísmo, cristianismo e hinduismo). Estas mezquitas, bajo diferentes enfoques, han sido objeto de estudios monográficos detallados pero no se les ha analizado desde el punto de vista de lo que podría llamarse una sistemática iconografía de la victoria. En ese sentido, considero que esta iconografía de la victoria del Islam debe añadirse, junto con la evocación del paraíso coránico, como elemento iconográfico del arte islámico.³

² Alois Riegl en un artículo de 1903 discutió el concepto de monumento. Sin embargo, cualquier análisis actual del término nos llevaría a hacer una distinción entre objetos o edificios del pasado que fueron creados para conmemorar algo y aquellos que son a posteriori considerados como capaces de evocar memorias. Es la diferencia entre un arco de triunfo romano frente al Coliseo o la Alhambra. Para evitar confusiones, la definición de monumento es la de aquéllo construido deliberadamente para conmemorar un evento histórico según lo utiliza Leisten, Thomas, "Mashad al-Nasser: Monuments of War and Victory in Medieval Islamic Art", *Muqarnas*, 13, 1996.

³ El expresar una idea o concepto mediante una imagen se ajusta a la definición de iconología de Cochin (1699-1773): "la iconología como su nombre lo indica, es la ciencia de las imágenes; enseña a pintar las alegorías, los emblemas, los símbolos necesarios para caracterizar las virtudes, los vicios, la paz, en una palabra todos los entes morales y metafísicos." Ver H. Gravelot y C. Cochin, *Iconología por figuras o tratado completo de alegorías, emblemas, etcétera*. Traducción de M^a. del Carmen Alberú Gómez, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

Una característica común de las cinco mezquitas seleccionadas es que significativamente se encuentran o se encontraron, en el momento de su concepción, en las “marcas” en las líneas fronterizas o de fractura entre el Islam y otras civilizaciones y sistemas religiosos rivales. Estos edificios narran además un fascinante encuentro, desencuentro y mestizaje de sentidos de belleza diferentes producto de civilizaciones diferentes. En ese aspecto las mezquitas omeyas de Damasco, Jerusalén y Córdoba son además, las matrices a partir de las cuales se desarrollará el arte islámico mediterráneo u occidental. En cambio, las mezquitas de Santa Sofía y Delhi son las matrices de dos ramales “mestizos” del arte islámico: el turco otomano y el indo-islámico que se alejan del arte islámico “clásico” sin desvincularse del todo.

2. El concepto de mezquita.

Más allá de la escueta referencia de la sura XXIV-36 a "casas donde Alá permite que su nombre sea pronunciado", el Islam carece de la idea de una “casa de Dios”, “templo” o espacio sagrado, a diferencia del cristianismo, judaísmo o hinduismo, lo cual no deja de ser otra anomalía en la historia del arte de las civilizaciones. Oleg Grabar es enfático al afirmar: “la mezquita, el tipo más característico de los monumentos islámicos, no debe, en lo más mínimo, su existencia a la Revelación del Corán.”⁴ No obstante, como se mencionó en el capítulo sobre arquitectura, el Corán admite, en casos nombrados, la idea de espacio con-sagrado, digno de conmemoración, "digno de peregrinación”, el haram. En tiempos de Mahoma el único espacio con-sagrado para el Islam era el recinto/haram de la Caaba. Posteriormente se consideró a toda la ciudad como “pura”, más que santa, y tras la muerte del Profeta se añadieron Medina y Jerusalén. El Corán se apropia de la Meca como sitio de peregrinación, que ya lo era para los paganos, al excluir, segregar explícitamente a los infieles en la sura 9:28: “los infieles son impuros. Que ellos no se aproximen a la Mezquita Sagrada después de este año”. La Meca, Medina y más tarde Jerusalén son reconocidas como espacios dignos de peregrinación no porque Alá haya descendido ahí sino porque las tres albergaron a los sucesivos profetas que recibieron la Revelación divina. En ese sentido se pronuncia Ibn Jaldún al reconocer como Mezquitas “sagradas” del Islam solo las tres

⁴ Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, París, p. 43.

mencionadas. Ernst Díez recoge un hadiz que confirma esta apreciación: "uno no debe montar su bestia sino para visitar tres mezquitas: la de Meca, la del Profeta (Medina) y la de Al-Aqsa".⁵

El Profeta ciertamente indujo a sus seguidores a concebir la "casa de oración" al prestar su propia casa para tal propósito la cual acabó siendo dividida en un sector de habitación familiar, harim, (el mismo sentido de prohibido) y el sector público propiamente para la reunión, el consejo político y la oración que correspondía al área del patio. Este concepto de "edificio público", comunitario pero profano, con su traza básica de patio y sala cubierta, permanecerá en la arquitectura básica de las mezquitas.⁶ Ibn Saad (709) nos da la descripción de la humilde casa-mezquita del profeta que según los islamófilos habría sido "el modelo" de las posteriores mezquitas: "era de ladrillo sin cocer, con techo de hojas de palma y barro...(tenía alcobas alineadas para sus esposas) las puertas daban al patio y estaban cerradas con cortinas. Por una de esas puertas aparecía cada viernes el profeta y, sobre un escabel de dos peldaños (el antecedente del púlpito/mimbar) dirigía las devociones. Al principio los creyentes rezaban con la cara vuelta hacia Jerusalén..."⁷ De ahí que carezca de sentido el argumento de los islamo-centristas que hacen aparecer la muy humilde casa del Profeta como el "modelo" de las mezquitas posteriores si no es, como se dijo antes, desde un punto de vista estrictamente conceptual y funcional, pero de ninguna manera artístico.

Finalmente, habría que hacer una referencia al aspecto de la ornamentación particularmente ostentosa que caracterizará muchas mezquitas. La teología musulmana guarda una actitud paradójica: por un lado la rechaza por el otro la estimula. Como ya se explicó en el

⁵ Ibn Jaldún, *Al-Muqadimah*, México: FCE, 1977. p. 634. Ibn Jaldún y otros autores extienden el término masjid a otros lugares asociados con profetas anteriores como Salomón reconociéndoles un sentido de sacralidad pero no estrictamente para el Islam. Ver artículo de Ernst Díez en la *Enciclopedia del Islam*, "Masjid" (mezquita).

⁶ Rogers, M., *The Spread of Islam*, Oxford: Oxford Univ., 1976. p. 82.

Sin embargo no se respetó la otra norma trazada por el Corán y enfatizada por el Profeta de evitar la elevación de edificios suntuarios sin importar el propósito evitando el despilfarro y limitándose a la "justa medida". Si se hubieran seguido este tipo de normas, como de hecho ocurrió bajo los primeros cuatro califas, llamados "sabios", el arte islámico jamás habría pasado de un estadio vernáculo.

⁷ Pijoan, J. *op.cit.*

apartado correspondiente, la idea de que Dios "ornamentó" (dotar de belleza, engalanar) el mundo (zayyanuhu) tal vez sea la que mejor defina el sentido medieval de "belleza" de la civilización islámica. El refinamiento, profusión, detalle y simetría característicos del arabesco proyectan esa idea de "engalanar y ornamentar" un objeto pero sobre todo de "dignificarlo". En la *Enciclopedia del Islam*, Sourdel quien escribe el artículo sobre "arte islámico" lo define, tal vez de manera simplista pero significativa, como "arte de decoradores y ornamentadores". De acuerdo a un hadiz del Profeta, el equivalente del yihad para la mujer es su obligación de complacer a sus maridos y la mejor forma de hacerlo es "adornándose". Al-Farabi en su *Gran Libro de la Música* hace una distinción peculiar y significativa entre notas básicas y notas ornamentales sin las cuales la melodía resultaría "incompleta."⁸ La ornamentación personal o de edificios, a pesar de ser fustigada por los teólogos puritanos, no deja de tener cierto margen de tolerancia pues se asocia con la "dignidad" y "respeto" que alguien quiere demostrar. Esta es desde luego la base misma de la legitimación del "mecenazgo" crucial para el desarrollo del arte o las artes islámicas.⁹

En este contexto se sitúa por ejemplo una larga polémica en cuanto a la legitimidad o no de la recitación coránica (entonaciones) la forma de hacer el llamado a la oración y más aún la ornamentación del texto coránico, al margen de la caligrafía. En apoyo a estas tendencias, se citaron hadices como el del profeta recomendando a los creyentes "adornar el Corán con sus voces" (zayyinu al-quran bil aswatikum) y el de: "todas las cosas tienen su ornamento, el del Corán es una bella voz."¹⁰ Según la tradición, el Profeta eligió al etíope Bilal, quien no pronunciaba correctamente el árabe, como el primer muecín en virtud de su bella voz. Más complicado, como se señaló en otro apartado, fue el asunto de la decoración de las

⁸ Behrens Abusief, D., *op. cit.*, p. 127.

⁹ El término patrón o mecenas se utiliza en el sentido del que tiene la responsabilidad primaria de iniciar la construcción de un proyecto en particular. La definición la utiliza Jere L. Bacharach "Marwanid Umayyad Building Activities speculations on patronage", *Muqarnas* XIII, 1996. En las dinastías musulmanas el mecenazgo se concentra generalmente en la figura del gobernante pero, en obras menores, sus parientes trataban de destacar. No es raro encontrar madrasas, hospicios, etc. obra de la madre del sultán en turno o de príncipes y princesas. Una muestra de esta actividad de las mujeres de la casa real es el estudio de Stephen Humphreys, "Women as Patrons of Religious Architecture in Ayyubid Damascus", *Muqarnas* XI, 1994. En dicho estudio encuentra que en un período de 83 años, entre los siglos XII y XIII, mujeres de la casa real patrocinaron 15 de 63 madrasas; 6 de 21 hospicios sufíes (zawiya) lo cual es un porcentaje respetable. Behrens, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰ Behrens, *op. cit.*, p. 134.

mezquitas que, según los teólogos puritanos, incluido Al-Ghazali, "distrae el corazón de los creyentes" (tashghil al-qalb). Según Behrens, parece que era común en los manuales de interpretación de sueños asociar al dibujante o decorador con el embaucador.

En contra de estas críticas, los mecenas musulmanes generalmente recurrieron al argumento de que la ornamentación era una forma de dignificación de un objeto o un edificio y también una muestra de su actitud generosa y piadosa. Este tipo de argumentaciones puede encontrarse en los documentos de fundaciones pías o waqf de mezquitas y otras obras "donadas a perpetuidad a la comunidad", y en la epigrafía. En este sentido se aplica la conocida fórmula planteada por Kühnel de que las artes visuales islámicas son una forma de "ascetismo estético."

3. El Domo de la Roca: Apropiación del espacio sagrado judío.

Los casos de las mezquitas del Domo de la Roca y de Damasco son cruciales para comprender cómo pudo la dinastía omeya, la primera del Islam, rebasar las limitaciones religiosas tan señaladas hacia el arte y sentar las bases mismas del arte islámico. La dinastía omeya, con una pobre reputación en la historiografía musulmana por ser la primera "usurpadora" de la dignidad califal, haría del arte una forma de propaganda legitimadora frente a la comunidad musulmana escéptica cuando no declaradamente hostil. Supo sustentar su reclamo de un arte monumental al darle un sentido iconográfico de la supremacía del Islam al tiempo que justifica estos monumentos como medio de "dignificar" los pocos terrenos cuasi-sagrados que reconoce el Islam. De esta forma, el arte islámico, nace condicionado por las necesidades seculares-dinásticas (omeyas) y no como expresión religiosa.¹¹

¹¹ No podía ser de otra forma ya que fueron los omeyas los principales enemigos del Profeta, a pesar de ser del mismo clan qoraishita. Se convirtieron al Islam por la conveniencia política que les permitió no solo mantener sino acrecentar su poder. Para asegurar su status de plutócratas de la Meca la hija del líder del clan fue casada con Mahoma. Posteriormente los omeyas acabarían usurpando el califato. Ver Leisten, Thomas, *op. cit.* Ver también Jonathan Bloom, *Minaret: Symbol of Islam*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1989. Ciudades enteras fueron planeadas y fundadas para conmemorar el arribo al poder de una dinastía nueva especialmente aquellas que ostentaban una ideología de purificación o restauración del Islam "verdadero". Tal fue el caso de los abasidas cuyo triunfo sobre los omeyas fue acompañado de la fundación de Bagdad o el caso de los fatimidias con

Contrario a todas las expectativas, apenas unas cuatro décadas después de la muerte de Mahoma el Islam, bajo la dinastía omeya, fue capaz de ostentar un arte monumental propio, “que no tuvo que evolucionar de la choza de barro o madera” como apunta atinadamente el historiador español Gómez Moreno. El hecho no tiene nada de “milagroso” como algunos islamófilos han tratado de presentarlo, se explica históricamente por la apropiación deliberada que se hizo del arte de los vencidos, en este caso de los sirios-bizantinos. (fig. 1)

3.1. La apropiación de formas cristianas.

Oleg Grabar ha utilizado el concepto de “apropiación simbólica de la tierra” para describir el método seguido por el Islam en su sometimiento de otras civilizaciones. Por lo demás análogo al utilizado por casi todos los conquistadores en todas las épocas. Desde ese punto de vista, el Domo de la Roca, construido por los omeyas en la Explanada del Templo de Salomón estuvo cargado de significados políticos y religiosos para la historia del arte islámico y es fuente de conflictos hasta hoy en día. Desde el punto de vista político, la apropiación es un mecanismo que permite a cualquier conquistador manifestar su superioridad en el plano cultural y moral: si bien puede destruir las obras de los vencidos, también puede expoliarlas (humillarlas) o expropiarlas y re-consagrarlas como gesto de superioridad. En la conquista de Persia por ejemplo los musulmanes utilizaron como mezquitas la tumba de Ciro y el Palacio de los sasanidas en Ctestifón; en Jerusalén, se apropiaron del Templo de Baal, entre otros ejemplos. La gran Catedral de Santa Sofía, como se verá más adelante, fue expropiada y apropiada como mezquita-monumento de la victoria y luego se convirtió en objeto de emulación obsesiva y modelo de mezquitas otomanas. Los califas fatimíes de Egipto construyeron una mezquita sostenida por los muros del gigantesco templo de Luxor. No pocos templos romanos y egipcios en particular fueron expoliados por los monarcas musulmanes para “prestigiar” sus palacios y mezquitas.¹²

la fundación de El Cairo, Tamerlán con la re-fundación de Samarkanda, los almohades que fundan Rabat y el propio emperador Akbar con Fathepur Sikri.

¹² Rogers, M., *op.cit.*, p. 82. Un siglo después (s. IX) la dinastía abasida sucesora de la omeya, emprenderá un proceso análogo pero respecto al arte persa. La ya citada falta de tradición

El Domo de la Roca incluye el fenómeno de apropiación del espacio sagrado judío pero, en la construcción misma de la mezquita octagonal se trata de un caso de apropiación-emulación de formas del arte cristiano. La apropiación y re-consagración del espacio a favor del Islam se debe al califa Omar quien, en un gesto simbólico ordenó limpiar de inmundicias la Explanada que había permanecido así durante siglos por órdenes de los emperadores bizantinos. Los bizantinos habían desacralizado el sitio con objeto de demostrar la superioridad del cristianismo frente al judaísmo y más aún la caducidad de este último.¹³ El Islam tomó la actitud opuesta. Para dignificar el sitio, el califa Omar ordenó levantar una especie de baldaquín de madera -con carácter conmemorativo- sobre

arquitectónica de estas dos dinastías árabes y de modelos sagrados propios las obligará a la apropiación del arte de los vencidos. De ahí que cada una desarrollará sus respectivos modelos de mezquita: el más primitivo surgido en el sur de Iraq, Basra y Kufa, se basa en las apadanas o salas hipóstilas persas. Como lo constata el historiador Tabari (s. X) cuando se tuvo que reconstruir la mezquita de Kufa en 670 se recurrió "a los constructores nativos de los templos de la ignorancia (zoroastrianos) ya que el gobernador se declaró a sí mismo incapaz de expresar lo que necesitaba". Tabari precisa: "El gobernador Ziyad no pudo precisar lo que quería; sólo que deseaba una mezquita sin rival. La pavimentó con guijarros porque cuando los creyentes se humillaban poniendo las manos en el suelo, al levantarse acostumbraban sacudir el polvo dando palmadas. Esto hizo decir a Ziyad: Tengo miedo que con el tiempo no se considere dar palmadas una parte ritual de la ceremonia religiosa." El arquitecto principal fue nada menos que un maestro de obras del último emperador persa, Cosroes, quien propuso levantar el techo de los pórticos hasta 15 metros de altura para lo cual utilizó columnas de piedra con juntas de plomo y hierro. Cuando Ziyad vio la obra dijo: "Así la quería pero no sabía explicarlo". Lo mismo había ocurrido en el 608 cuando los Qoraysh, señores de la Meca, habían tenido que restaurar la Caaba y recurrieron a un carpintero etiope llamado Baqum. Ver Pijoan, José, *Arte islámico*, (Summa Artis), Madrid, Espasa Calpe, 1947. p. 19 Ver también Scerrato, Humberto, *Monuments of Civilization, Islam*, N. York, Grosset and Dunlap, 1976. p. 17

¹³ Ben Dov, Meir, *In the Shadow of the Temple*, Jerusalén: Keter, 1982, p. 235.

Los cristianos se rehusaron a construir una iglesia en el solar del Templo considerándolo un lugar maldito y temerosos de que se provocara una insurrección judía. Aparentemente lo que hicieron fue dismantelar los restos que quedaban del Templo de Herodes y del templo romano posterior para reutilizarlos en la Basílica de la Nea construida ésta como verdadero monumento a la victoria, cristiana, a los pies de la Explanada. Sus probables restos han sido localizados en el actual barrio judío. La iglesia fue devastada por los persas y sus aliados judíos en el 614 poco antes de la llegada del Islam. Alfred Guillaume, afirma que de acuerdo a dos comentaristas tempranos, Al-Waqidi y Al-Azraqi del primer siglo de la Hegira, la masjid al-aqsa a la que se refiere el Corán es en realidad la localidad de Al-Yirana, situada a 15 kms. de la Meca. Bukhari, Abu Darr y Malik coinciden en señalar que el ascenso, el Miraj, ocurrió a partir de una casa en la Meca y no mencionan Jerusalén. Es Ibn Ishaq el que introdujo la suposición de que el Miraj ocurrió desde Aelia. El llamado "isra a Yirana" se refiere al hecho de que Mahoma, exiliado de la Meca, se contentó con visitar ese sitio considerado en suelo sagrado pero fuera del recinto principal de la ciudad y del alcance de sus enemigos. Este isra (o peregrinaje) se habría confundido posteriormente con el Miraj, el viaje místico nocturno. "Where was al-Masjid Al-Aqsa?", *Al-Andalus*, Vol. XVIII-2, 1953.

una roca sagrada que se suponía indicaba el lugar del sancta sanctorum del Templo judío y el sitio donde Abraham iba a sacrificar a Isaac. La tradición musulmana afirma que el mismo califa Omar se rehusó a rezar en la iglesia del Santo Sepulcro porque consideró que de hacerlo, las generaciones musulmanas posteriores expropiarían el sitio a los cristianos.

Señala Nasser Rabat, “cualquier estudioso del Domo de la Roca se ha percatado de la ausencia de fuentes documentales sobre su construcción”, sin embargo, hay indicios claros de la iconografía de poder del Islam así como los significados políticos coyunturales en los que quedó inmersa la obra. Esta cumplió esencialmente una triple función: 1) simbolizar la legitimación de la dinastía omeya como heredera del califato; 2) crear un santuario alternativo a la Meca en momentos en que ésta había caído en manos de rivales y 3) demostrar la superioridad del Islam frente al cristianismo y al judaísmo derrotados a ojos de los califas precisamente al apropiarse de la ciudad santa para ambos.(fig.2)

3.2. Justificación frente a la teología.

La idea de que Jerusalén -a pesar de ser ciudad de profetas- fuera necesariamente una ciudad sagrada y venerada para el Islam no era tan evidente en el s. VII contrario a lo que creen muchos musulmanes hoy en día. Mahoma había tenido un rompimiento drástico y hasta sangriento con los judíos en Medina cuando se negaron a reconocerlo como Profeta lo cual le llevó a modificar la dirección de la oración musulmana de Jerusalén a favor de la Meca, ciudad todavía pagana. El Corán mismo nunca nombra a Jerusalén y trata con dureza a los judíos. De ahí que la intención de los omeyas de hacer de Jerusalén la capital de su imperio requiriera de una serie de enredadas justificaciones ideológico-religiosas. En particular había que legitimar la con-sagración de la ciudad para que rivalizara con la Meca justo cuando los omeyas estaban inmersos en una guerra civil con dos partidos musulmanes rivales: los alidas (defensores de la familia de Ali, yerno del Profeta) y los grupos puritanos que tenían el control de Meca y Medina.

En el 672, en Jerusalén, el omeya Moawiya sería confirmado como califa del Islam. A pesar de los cuestionamientos a su legitimidad, según el historiador Al-Tabari fue crucial el juramento de lealtad que le hiciera el comandante más poderoso del Islam y compañero cercano de Mahoma, Amr Ibn Al-Ass. En su juramento éste proclamó a Moawiya como “Rey de la Tierra Santa” (Amir al-ard al-muqadassa). El título está cargado de significado ya que al apropiárselo los omeyas se vinculaban a la realeza davídica, consagrada por Yahvé, la única realeza humana reconocida por el Dios judío y musulmán. Los omeyas explicaban su nexo con Salomón por medio de la Reina de Saba, reina epónima de los árabes en general.¹⁴

Por si ello fuera poco, una serie de profecías apócrifas circularon en favor de la dinastía. Entre ellas, una proclamaba que “Alá se dirigió a la Roca del Monte Moriah de Jerusálén y le dijo: Enviaré a mi sirviente Abd Al-Malik (hijo de Moawiya) para que construya sobre tí y te adorne”.¹⁵ La misma roca, según otra tradición apócrifa sería identificada como el axis mundi, el sitio desde el cual Alá había regresado a los cielos tras la creación del mundo.(fig. 3)

Ante las críticas y murmuraciones por los intentos de desplazar a la Meca como centro de peregrinación, Abd Al-Malik replicó: “Mahoma os dijo que tenéis que ir a tres lugares santos: la Meca, Medina y Jerusalén, pues yo os digo que uno basta.”¹⁶ De ahí que las tradiciones de tipo religioso que pueden confirmar la sacralidad del Templo salomónico y su explanada adquirieran gran relevancia: La primera se remonta al acto simbólico de Omar, de considerar a la roca del Monte Moriah, sobresaliente en la Explanada, el lugar donde Abraham iba a sacrificar a su hijo Isaac. La segunda, identificaba dicha roca con el lugar del sancta-sanctorum del Templo judío, el sitio de la “presencia divina” o shakhinah. (Los judíos no reconocen que dicha roca pueda ser identificada en ninguno de los dos sentidos). Por último, en algún momento del reinado de Abd Al-Malik se añadió la creencia de que desde la misma roca Mahoma habría realizado su célebre viaje nocturno al Paraíso (hoy en día los turistas pueden observar la supuesta huella del pie del profeta sobre la roca

¹⁴ Rabat, Nasser. “The Meaning of the Umayyad Dome of the Rock”, *Muqarnas*, Vol. 6, 1989.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

sagrada, otra señal de apropiación). Sobre esta última tradición, que no aparece explicitada como tal en el Corán, Oleg Grabar y Nasser Rabat coinciden en advertir que la tradición es tardía y tiene un tufo de fabricación piadosa.¹⁷

El primero que la menciona es Ibn Ishaq en su biografía del Profeta y, en todo caso, se trataría de una suposición ya que la Masjid Al-Aqsa, literalmente la “mezquita lejana” que nombra el Corán cuando alude al vuelo milagroso (*isra* no confundir con el *Miraj*) no se refiere necesariamente a Jerusalén sino muy probablemente a un santuario que, con ese nombre existía en las afueras de la propia Meca.¹⁸ Lo confuso de este episodio se refleja arquitectónicamente en el hecho de que el Domo, en sí, no conmemora el ascenso ya que para tal efecto se edificó en algún momento un baldaquín más pequeño, aledaño al gran domo, y llamado Qubbat Al-Miraj (Cúpula del viaje místico) que señalaría el sitio “preciso” de donde Mahoma emprendió su viaje. (fig. 4)

3.3. Adopción y adaptación estéticas

La tercera motivación para construir el Domo con su base octagonal característica responde claramente al proceso de adopción y adaptación del arte de los vencidos, en este caso del arte cristiano-bizantino. No hay ningún “milagro árabe” en su diseño o construcción pues la mano de obra es sin duda sirio-bizantina. Los musulmanes habían respetado en Jerusalén los grandes templos cristianos, especialmente el Santo Sepulcro. El califa Abd Al-Malik tenía que construir un edificio que compitiera en belleza con el Santo Sepulcro del cual eligió copiar su martirium de forma octagonal.

El Domo de la Roca copia incluso las mismas dimensiones del martirium con la misma alternancia de 12 columnas-cuatro pilares de evidente simbolismo cristiano y probablemente también imitó parte de su decoración. Los textos bizantinos describen así la estructura: “Se construyó un domo en el punto central del edificio, al final de la basílica, estaba sostenido por doce columnas como los doce apóstoles del Salvador y sus cumbres

¹⁷ Grabar, Oleg, *The Formation of Islamic Art*, New Haven, Yale: YUP, 1987. p. 8

¹⁸ Grabar, Oleg, “The Dome of the Rock”, *Ars Orientalis* 3, 1959. pp.33-62.

estaban adornadas con círculos (diademas) de plata que el Emperador mismo ofrendó a Dios.”¹⁹

Con gran orgullo los escritores bizantinos se referían a la magnífica construcción octagonal del Santo Sepulcro comprándolo incluso con la cristalización misma de la Jerusalén Celestial (ver capítulo sobre Arquitectura Sagrada): “En el sitio del martirium de la Salvación fue construida la Nueva Jerusalén sobre la antigua, de infame memoria, por el sacrilegio que cometió (el judaísmo) al asesinar al Señor y que la llevó a ser castigada por la desolación e impiedad de sus habitantes (judíos).”²⁰ La Nueva Jerusalén es el símbolo de la victoria final del Salvador sobre sus enemigos según lo proclama el Apocalipsis.

Nasser Rabat y otros historiadores de arte coinciden en que la simetría radial de estructuras octagonales bizantinas, si bien interrumpidas por la presencia de un ábside, como la catedral de Bosra o la desaparecida Iglesia de la Ascensión en Jerusalén habrían servido de modelo a los omeyas. Si bien han desaparecido sin dejar mayores huellas aún se conservan ejemplos bizantinos de esa época, de los siglos IV al VIII, especialmente en Italia. Se puede mencionar el baptisterio de San Giovanni in Laterano en Roma. En el interior las columnas clásicas unidas por arquivoltas asemejan las del Domo. Otros edificios comparables son el baptisterio de Marianna en Córcega y el de San Vitale en Ravena ambos octagonales y cubiertos con domos pero particularmente el Martirium de Santa Constanza en Roma con sus doce columnas y su decoración de mosaicos y motivos foliados. (fig.5)

Oleg Grabar señala que para este primer monumento del Islam es evidente por un lado que los conquistadores árabes, a falta de un arte propio, no tienen otro remedio que adaptarse al gusto de los monumentos cristianos. No obstante, hay dos elementos de originalidad –un primer sello islámico- con respecto a los modelos bizantinos. Por un lado la perfecta simetría radial y por otro la profusa decoración de mosaicos con temas vegetales. Ambos elementos, inusuales en el arte bizantino, se convertirán en rasgos característicos del arte islámico futuro.

¹⁹ Cyril, Mango, *Byzantine Architecture*, N. York: Rizzoli, 1976. p.12

²⁰ *Ibid.*

Quizás fueron los artistas cristianos los que sugirieron la forma octagonal del martirium como apropiada para la mezquita en cuyo interior se desarrollara un anillo periférico que permitiría la circunvalación, como imaginaban que se hacía en la Meca. Los omeyas pretenden así crear un nuevo “ombligo del mundo” que desplace a la Meca que había quedado fuera de su control. Pero el simbolismo va más allá. Al elegir una estructura cupular no solo se evoca un viejo símbolo de realeza y de dignificación, el baldaquino, sino que incluso parecería un intento deliberado de contraponer el simbolismo esotérico de la esfera al del cubo representado por la Caaba.²¹

3.4. La victoria

Las inscripciones en el interior del Domo de la Roca confirman su carácter de monumento a la victoria sobre judíos y cristianos. Las mismas se refieren a pasajes coránicos de la omnipotencia de Alá, al carácter sobresaliente y superior del Profeta Mahoma y al repudio a la Trinidad y de la divinidad de Cristo. Las suras 112, 33:45, 64:1, 57:2 y 4:169-71 que en especial dice: “Oh Gente del Libro (judíos y cristianos) no rebasen los límites de su religión, el Mesías, hijo de María es el enviado de Alá..crean en Alá y sus enviados y no digan Tres (nieguen la Trinidad)...Dios no puede en su gloria tener un hijo (Jesucristo)...el Mesías (Jesucristo) no desdeña ser un sirviente de Alá.”²² Estas primeras muestras de caligrafía árabe con sentido artístico son sumamente valiosas ya que ni siquiera incorporan todavía los puntos diacríticos.(fig. 6)

La primera construcción del Domo fue de Abd Al-Malik en 688. El interior del santuario tiene reminiscencias romanas debido al uso de columnas clásicas unidas por arquivadas mientras que la profusa decoración de mosaicos es de técnica y diseño bizantinos si bien se eluden representaciones figurativas.²³ El domo original fue ejecutado con técnicas sirio-bizantinas: armadura de madera y un aplanado a base de forro de palma estucado. Lamentablemente la decoración se perdió en restauraciones posteriores. Sin embargo, en el

²¹ Rabat, Nasser, *op. cit.* pp. 15-18.

²² Díez, Ernst, *Arte islámico*, Bilbao, Moreton, 1967.p. 18

tambor aún se aprecian los ricos mosaicos donde se incrusta madre perla para acentuar la alusión a joyas y diademas. La interpretación de las diademas representadas ha sido objeto de controversia. Probablemente aluden a verdaderas coronas y gemas que recibía el Domo como ofrendas. La misma costumbre existía en otros santuarios e incluso la Caaba tenía su propio “tesoro.”²⁴

El impacto que tuvo el Domo de la Roca sobre el arte islámico posterior es uno de los más profundos. Propiamente es la primera vez que el naciente imperio musulmán adopta la cúpula casi como símbolo distintivo y la llevará a sus más complejas y exitosas elaboraciones. Spengler reconoció como sello particular del arte islámico esta creación de espacios “cueviformes”. Las cúpulas se convierten en símbolos de la dignidad real de dinastías posteriores coronando por igual mezquitas, puertas de ciudades y palacios. Asimismo, el modelo octogonal se asociaría con mausoleos y pabellones palaciegos. Un siglo después, retomando el sentido funerario bizantino original, será construido el primer mausoleo islámico conocido, la Qubbat Sulaybiya en Samarra, de forma peculiarmente octogonal. Fue erigido para el califa Al-Mutawakil a instancias de su madre quien era cristiana.²⁵ La tradición del mausoleo octogonal fue retomada por otras dinastías musulmanas posteriores, especialmente las turcomanas y se hará cada vez más ostentosa hasta llegar a estructuras gigantescas como el mausoleo octogonal del sultán Il-khanida Uljaitu (s. XIV) antecedente directo del Taj Mahal (s.XVII). Curiosamente esta estructura octogonal y cupular será adoptada por los templarios en Jerusalén -que la consideran reflejo del templo salomónico original e ignoran su origen bizantino- quienes la llevarán a Europa donde da forma a las capillas templarias características.

Por último habría que considerar que el programa decorativo de esta estructura tan profuso y rico constituye en sí un primer "manifiesto" del naciente arte del Islam si bien todavía no puede hablarse de "islámico". No obstante, ya en este temprano monumento están claras

²³ Burckhardt, Titus, *El arte del islam*, Barcelona, Olañeta, 1988. pp. 22-24.

²⁴ Grabar, O., *The Formation of ...* p. 58.

²⁵ La idea de construir mausoleos es contraria al Islam a pesar de que la Mezquita del Profeta tiene ese sentido y la de Damasco también. En la interpretación puritana de los wahabitas-sauditas se llegará incluso, en el s. XVIII, a destruir el Mausoleo del Profeta en Medina y los mausoleos de Ali y los imames en Najaf y Kerbala, hoy en Iraq.

las tendencias que seguiría este arte en los siglos venideros: el uso extenso de la caligrafía árabe en bandas, la "enmarcación" de los diseños, los primeros "arabescos", el colorido de los mosaicos.

El monumento no es "original" desde el punto de vista de su estructura o su decoración prácticamente "bizantinas" pero indudablemente logra su cometido de ser "espectacular" y de ser un monumento "a la victoria del Islam" sin ser todavía "islámico".

4. La Mezquita de Damasco: Apropiación del arte bizantino.

No tardaron los omeyas en recuperar el control sobre las ciudades santas de Meca y Medina y de someter a los alidas. Un poema cortesano alude a este triunfo: "A nosotros (los omeyas) pertenecen (ahora) las dos casas santas, la Casa de Dios (Meca) y la Casa Reverenciada en lo alto de Aelia (Aelia Capitolina o Jerusalén)."²⁶ De esta forma se completaba una trilogía de urbes sagradas: Medina, ciudad del Profeta, Meca con el Santuario de la Caaba y Jerusalén como santuario de los profetas judíos y del Mesías Jesús (según lo llama el Corán).²⁷

Con el precedente del Domo y las justificaciones hechas, el califa Al-Walid, hijo de Abd Al-Malik, dio un nuevo impulso al desarrollo del arte islámico con la construcción de tres nuevas y magníficas mezquitas: la de Al-Aqsa, al lado del Domo, la de Medina y la de Damasco. Sin embargo, a diferencia del Domo los musulmanes elegirían como modelo para estas mezquitas la basílica bizantina mucho más práctica como lugar de reunión y de oración. J.W. Allan, siguiendo a Creswell, confirma la datación arqueológica de Al-Aqsa, que sería contemporánea del Domo, de ahí que su primera "versión" se pueda remontar

²⁶ Rabat, Nasser, *op. cit.*

²⁷ El único otro caso en el que el Islam sunita se permitió re-consagrar un espacio sagrado es el de la Mezquita de Hebrón por ser la tumba de Abraham y otros profetas judíos reconocidos por el Corán. Sin embargo, no se trata de un lugar propiamente de peregrinación como Medina, Meca o Jerusalén. Esta aspiración de control de las ciudades santas, bajo un solo Estado musulmán, se mantiene hasta ahora. En el s. XX los monarcas hashemitas de Jordania, apoyados por los británicos quisieron restaurar ese control pero primero perdieron la Meca y Medina y luego perdieron las ciudades palestinas de Jerusalén y Hebrón tras la guerra de 1967 si bien todavía Israel les reconoce un status de "custodios" que les es disputado por los palestinos.

incluso al califa Omar. Esta a su vez habría sido ampliada según lo atestigua el monje Arculfo quien visitó Jerusalén en 670: "los sarracenos atienden la oración en una casa cúbica (sic) que han construido con poco arte, con tablas y vigas sobre el Templo (judío)..". Aunque difícil de precisar la fecha de su construcción "definitiva" (Abd Al-Malik o Al Walid) la mezquita de Al-Aqsa completa la apropiación de la explanada del Templo sobre todo porque, ex-post-facto, materializa el nombre legendario ("La más Lejana") mencionado en el Corán. Aunque muy reconstruida, tiene una sala de oración formada por arquerías perpendiculares al muro de la qibla lo que, junto con su decoración de mosaicos, acentúa su aspecto de basílica. Algunos historiadores especulan que esta mezquita pudo haber sido construida sobre una estructura bizantina o que los omeyas la justificaron como emulación de la gran basílica de Constantino en Jerusalén, la Nea (aunque no está claro si aún existía o estaba en ruinas).

Lo que sí es seguro es que el califa Al-Walid recurriera a la justificación de la dignificación de un espacio con-sagrado en el caso de su reconstrucción de la mezquita-casa-mausoleo del profeta en Medina, efectuada en el año 707. Contrario a las indicaciones explícitas del fundador del Islam, el califa eligió materiales sumamente costosos. Además del oro requerido para los cientos de miles de mosaicos bizantinos, Al-Walid decoró el mihrab -al parecer el primero en la historia del arte islámico- con zafiros y ágatas. Un verso coránico estaba inscrito con letras de oro fundido. En el mihrab una de las joyas era tan grande que tenía su nombre propio, Al-Qalila (en el Domo de la Roca también pendía una perla gigante llamada Yatima).²⁸ De esta mezquita no quedó nada y por lo tanto es difícil precisar cómo se adaptó la planta basilical ya que el califa tuvo que superponer su ampliación a la construcción previa y a la presencia del mausoleo de Mahoma incrustado dentro de la sala de oración.

Una tradición ilustra el impacto del arte monumental y suntuario de los omeyas entre los musulmanes puritanos de Medina. En una visita del califa omeya Al-Walid a Medina éste preguntó a Aban, hijo del califa Othman: "¿En qué se diferencia nuestra construcción de la vuestra (anterior)?" A lo que (Aban) contestó: "Nosotros (habíamos construido) siguiendo

²⁸ Rabat, Nasser, *op. cit.* Hay muchas hipótesis sobre el origen del mihrab. Probablemente no sea sino una reminiscencia del ábside de las basílicas

las normas (de humildad) de la mezquita, vosotros (omeyas) construís al estilo de las iglesias (bizantinas).”²⁹

4.1. Justificación

El hecho es que, con el antecedente de la Mezquita del Domo y el inmediato de la de Medina, el califa Al-Walid, quien había decidido hacer de Damasco y no de Jerusalén la capital definitiva, se sintió legitimado para emprender una tercera obra de gran suntuosidad: la Mezquita de Damasco, símbolo del poder de su dinastía sobre el Islam puritano de Arabia y sobre los cristianos.

Los omeyas habían optado por emular la suntuosidad de las basílicas bizantinas. Pero, en la Mezquita de Damasco el derroche de recursos y la ostentación provocó críticas de los guardianes del Islam que no podían evitar el surgimiento de un arte “dentro del Islam”, a todas luces de interés dinástico, que violaba las directrices y el espíritu de la fe musulmana. Los califas supieron justificarse nuevamente. El geógrafo Maqdissi (s. X) recoge una tradición de época omeya: “El califa Al-Walid hizo bien pues ante las iglesias suntuosas de Siria tenía que oponer algo más suntuoso. Ciertamente Al-Walid hizo lo correcto porque él tenía a Siria como una tierra ocupada largo tiempo por cristianos y notó que las hermosas iglesias que aún les pertenecían eran tan esplendorosas como la del Santo Sepulcro y la de Lidia y Edessa. Así es que pensó en construir para (orgullo) de los musulmanes una mezquita que fuera única y maravillosa para el mundo y de la misma forma había sido movido Abd Al-Malik cuando vio la grandiosidad de la qubba (martirium) del Santo Sepulcro y temió que su magnificencia conmoviera las mentes de los musulmanes y entonces decidió construir el Domo de la Roca.”³⁰

Cuando los cristianos rindieron Damasco en el 635 estipularon, en el acuerdo de dhimma o sometimiento de los cristianos vencidos, que mantendrían la mitad del temenos de la Iglesia de San Juan. Pocos años después, en el 661 cuando Moawiya decidió establecer la capital

²⁹ Díez, Ernst, *op. cit.*, p. 14

³⁰ *Ibid.* p. 26.

en Damasco, quiso adquirir la totalidad del temenos pero los cristianos se rehusaron. Al-Walid (684-705) hizo la misma propuesta y ofreció una gran suma de dinero y añadió: “Si no consentís de buen grado, derribaré la iglesia por la fuerza”. Los cristianos persistieron y según el cronista Baladhuri, Al-Walid recurrió a la expropiación.³¹ Según el cronista Maqdissi, Al-Walid se empeñó en hacer de su mezquita una obra que rivalizara con la iglesia de San Juan y trajo artistas de Bizancio. Dedicó a la obra el impuesto de toda Siria además del tributo de oro y plata de Chipre, “los mosaicos los recibió como presente del emperador de Constantinopla.”

Ningún monumento como este primero del Islam para ejemplificar al mismo tiempo la inexistencia, hasta ese momento, de un arte islámico **en sí** y la necesidad de apropiarse del de los vencidos. Oleg Grabar explica la paradoja: “No solo las dimensiones de la mezquita fueron predeterminadas por el templo romano que ocupaba el solar sino que casi todos los elementos de la construcción: piedras talladas, columnas, capiteles, arcos, en suma todos los fonemas de esta mezquita provienen de edificios paganos y cristianos que ocuparon previamente ese solar. La técnica, aunque no el tema, de los bellos mosaicos de su decoración recuerdan igualmente los edificios mas antiguos de Damasco. No hay nada de islámico en los elementos de este primer monumento islámico por definición.”³² (fig. 7)

Por si fuera poco para legitimar tal derroche de recursos Al-Walid añadió la cuestión de la “dignificación”: Así, se hizo gran propaganda a la leyenda de cómo los obreros habían localizado bajo la iglesia cristiana la cabeza de San Juan (considerado un profeta en la tradición musulmana) la cual se colocó en una especie de relicario en el interior de la mezquita: expropiación de un santo cristiano que a la vez recuerda el carácter excepcional de santuario que se dio a la Mezquita del Profeta en Medina. Como muestra más clara de la apropiación del sitio sagrado de los vencidos, los omeyas respetaron escrupulosamente el perímetro y hasta los muros de la iglesia que a su vez eran los del antiguo templo de Júpiter Damasceno conservados por los cristianos. Por si los argumentos no fueran suficientes se hizo circular la leyenda de que en las obras de remodelación había sido descubierta una tableta salomónica que predecía la llegada del Islam. Así Al-Walid ordenó escribir con

³¹ Pijoan, J., *op. cit.*, p. 26.

³² Grabar, O., *Penser l'art...*, p.64.

letras de oro que la construcción de la mezquita era necesaria para consagrar el culto a un solo Dios.³³

4.2. Apropiación de formas arquitectónicas:

Como matriz donde se genera el primer arte islámico, la mezquita de Damasco añade a la del Domo la apropiación de una serie de formas arquitectónicas de gran trascendencia. Dice Creswell: “Desde un punto de vista formal, la mezquita de Damasco respeta, a tal punto, las normas de la basílica cristiana primitiva que es incluso problemático saber si se trata de una construcción nueva o de la remodelación de la basílica de San Juan.³⁴ Henri Stierlin, al igual que otros autores, sostiene la tercera tesis de que la basílica en realidad no fue demolida sino desmantelada para reutilizar los materiales más lujosos en particular las columnas monolíticas que a su vez procedían del Templo de Júpiter Damasceno así como las dovelas de los arcos, finamente trabajadas. De cualquier forma, la mezquita conservaría su peculiar aspecto basilical con las naves paralelas al muro de la qibla lo que confirmaría la hipótesis de una simple remodelación y reorientación norte-sur (hacia la Meca) de la basílica original cuyo eje debió ir este-oeste.³⁵ Donde hicieron falta columnas y arquerías se reutilizaron las de la iglesia principal de Antioquía. Para solucionar la anomalía los arquitectos musulmanes simplemente incrustaron una nave central, en dirección norte-sur, perpendicular al muro de la qibla con lo que se enfatizaba el mihrab abierto en dicho muro.

³³ Khoury, Nuha, “The Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century”, *Muqarnas*, Vol. 13, 1996. p. 85.

³⁴ Vogt-Goknil, Ulya, *Mosques*, París, Chene, 1975. p. 38

Fue la sala de audiencia palatina, la basílica, elaborada por la arquitectura romana el modelo común de la iglesia, sinagoga, palacio y mezquita musulmanes. No es pues por el lado de la liturgia -dice Torres Balbás- por el que habría que buscar la clave de la ordenación arquitectónica de la mezquita sino a través de las instituciones gubernamentales o del ceremonial aulico que les está asociado. Respecto al mihrab, Sauvaget afirma que se trata de una replica reducida del ábside terminal de las salas de audiencia palatinas. Según esta hipótesis, mezquita y sala de audiencia son variaciones de un tipo único de planta obligado al ser idénticas las ceremonias celebradas en ambos lugares. Según Lambert las mezquitas también podrían derivar de las sinagogas antiguas orientadas a Jerusalén. Había un nicho abierto en el muro orientado a Jerusalén además de un patio con arcadas como en la sinagoga de Dura Europos, sobre el Eúfrates. Sus excepcionales frescos fueron desmantelados, transportados y ensamblados en el Museo de Damasco. Ver Leopoldo Torres Balbás “Origen de las disposiciones arquitectónicas de las mezquitas”, *Al-Andalus*, Vol. XVII, 1952. p. 395.

³⁵ Stierlin, Henri, *Architecture de l'Islam*, Fribourg: Office du Livre, 1979. pp. 39-48.

Esta misma traza se convertiría en modelo a seguir en las mezquitas llamadas de sala hipóstila desde España hasta la India.

Otro aspecto interesante es la pequeña arquería sobrepuesta que intenta elevar la altura de la sala basilical.(**fig. 8**) Al-Qazwini dice: “la mezquita está construida sobre columnas de mármol de dos pisos, las de abajo son altas, las de arriba más pequeñas.”³⁶ Esta solución práctica y a la vez estética deriva también de las basílicas donde la nave central recurre a esta solución para elevarse sobre las laterales lo que permite la entrada de luz. La misma idea se adoptó en la mezquita de Córdoba si bien con mayor elegancia y originalidad, Curiosamente la misma solución aparecerá siglos después en la mezquita de Delhi construida con pilares reutilizados de templos hinduistas y jainas.

La cúpula frente al mihrab sería otra forma de acentuar la importancia del mihrab. La cúpula de Damasco, al igual que el Domo de Jerusalén, mereció una gran atención y se volvió objeto de emulación en posteriores mezquitas. Aunque la original se perdió, fue llamada “el Aguila” y era de madera cubierta con pinturas y dorados y reforzada con aristas en forma de estrella de donde probablemente evolucionarían las bóvedas de crucería musulmanas como las de Córdoba. Ibn Jubayr en el s. XII la describe con gran admiración: “Cuando uno la mira se queda sorprendido ante el espectáculo que los hombres han comparado con el vuelo del águila, el domo es su cabeza, la nave es su pecho y los muros (que se extienden de este a oeste) son sus alas.”³⁷

Otro elemento de apropiación procedente de la basílica es el atrio. La arquería abierta al patio se convertiría en un elemento “típico” de la arquitectura de mezquitas, llamado riwaq. Curiosamente el modelo para estos portales procede de las basílicas pero también era característico de los palacios bizantinos del s. V y VI. Una arcada de este tipo, que podría pasar por el modelo para el de la mezquita, es la que se representa en los mosaicos de Ravena.(**fig. 9**) En este caso la arquería es un símbolo de soberanía y realeza como lo explica Ernst Diez: “Las arcadas eran una forma arquitectónica centenaria del helenismo

³⁶ Rubiera, Ma. de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 109.

³⁷ Bloom, Jonathan, “On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture”, *Muqarnas*, Vol. 10, 1993. p. 25

que los árabes tomaron. La arcada proclama siempre el carácter real o sacro de un edificio...en la última época del imperio romano y durante la Edad Media se consideró la arcada como imagen particular del Palacio Sagrado (de Constantinopla) con sus relaciones celestes; solo en el Renacimiento se perdió este simbolismo.”³⁸

Otro objeto de apropiación parece ser el nicho que fungía como mihrab, éste podría ser una adaptación de los nichos de las iglesias coptas. A partir de Damasco se impone el prototipo de futuros mihrab en los que se decora ricamente el arrabá (encuadramiento) sobre el arquito del nicho. Probablemente la mezquita contó con un mimbar(púlpito) ya que éste se había introducido por primera vez en la Mezquita de Amr Ibn Al-Ass en Egipto. El término mimbar, aparentemente etiope o copto, delata que es otro préstamo del arte cristiano.³⁹ Creswell llama la atención sobre otra innovación importante que es la construcción de minarettes, quizás los primeros, para lo cual simplemente se adaptaron las torres esquineras del antiguo templo pagano-cristiano.

Sin embargo el elemento más llamativo de esta mezquita basilical fue sin duda su esplendorosa decoración a base de mosaicos con diseños vegetales bizantinos. Diversos autores confirman que los mosaicos fueron traídos de Constantinopla. Su estilo podría calificarse efectivamente de bizantino-aúlico. Representan vergeles y palacetes de estilo clásico mientras que los mosaicos de la mezquita de Jerusalén reflejan una mayor estilización de las formas vegetales por influencia siria. Aunque los mosaicos de Damasco se han perdido en gran parte, tienen una peculiar importancia porque, a pesar de su diseño bizantino, representan la primera evocación iconográfica del paraíso coránico con sus jardines, ríos y pabellones. En algunas áreas predominan motivos geométricos notablemente similares a los de Ravena. Casi todos los testimonios de autores contemporáneos destacan la belleza de los mosaicos como Al-Qazwini: "Una de las maravillas de Damasco es su aljama de las maravillas...son un verdadero goce sus imágenes...sus árboles no se desnudan y los frutos permanecen a lo largo del tiempo..ni se

³⁸ Diez, Ernst. *op. cit.* p. 26

³⁹ Mitchell, George, *Architecture of the Islamic World*, N. York, William Morrow, 1978. p. 33

marchitan al cambio de estaciones...Al-Walid se preocupó mucho en construir edificios y mezquitas se gastó en su construcción los impuestos de siete años...”⁴⁰

Según un cálculo la superficie total cubierta por mosaicos en la mezquita equivaldría a un acre de terreno.⁴¹ De tales superficies solo quedan unos cuantos restos ya que la mezquita sufrió graves daños e incendios en el s. XI, en el XIII, por el saqueo mongol y, en el XV, por el de Tamerlán. Sin embargo, el daño más grave fue provocado por un incendio a fines del s. XIX.

B. Finster recopiló descripciones literarias de la mezquita, principalmente anteriores al incendio del s. XV. En ellas los autores transcriben los textos epigráficos coránicos, hoy desaparecidos, que acompañaban los mosaicos y que confirman su alusión al paraíso. Destacan las suras 79, 80 y 81 además de la fatiha, la primera sura. En las tres primeras se habla del Día del Juicio y la promesa del paraíso “de jardines y ríos” y pabellones (guraf) elevados para los justos. Un texto del s. IX en particular enfatiza la intención de representar el paraíso no solo en la mezquita de Damasco sino en su cuasi-gemela de Medina. Ibn Zabala dice: “Ahí en los mosaicos reprodujimos lo que encontramos como imágenes de árboles y castillos del Paraíso... cuando un artesano lograba representar exitosamente un gran árbol en el mosaico el califa le daba un bono extra de treinta dirhems.”⁴² (fig. 10)

La mezquita de Damasco representa ante todo un segundo encuentro entre el naciente arte del Islam, arte dinástico por excelencia, con el arte cristiano de los vencidos el cual sin embargo es visto como un desafío en su ostentación. Para enfrentarlo, los omeyas deciden apropiarse de sus formas, reelaborándolas, recomponiéndolas y adaptándolas para poder emularlo. El resultado fue tan exitoso que incluso los enemigos de los omeyas, los califas

⁴⁰ Rubiera, Ma., *op. cit.* p. 109

⁴¹ Hoag, John, *Islamic Architecture*, N. York: Abrahams. 1977, p. 21.

⁴² Brisch, Klaus, “Observations on the Iconography of the Mosaics in the Great Mosque of Damascus” pp. 16-18. en Soucek, Priscilla (Ed.) *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania: PUP, 1988. Casi todas las crónicas coinciden en señalar que el califa recurrió al emperador de Bizancio para pedirle el envío de artífices que construyeran y decoraran estas mezquitas “y este le envió 40 artífices bizantinos y otros 40 coptos junto con cuarenta mil mizcales de oro y cargas de mosaico”. Ver Rubiera, Ma. *op. cit.* p. 109.

abasidas, no solo respetaron estos edificios sino que incluso intentaron a su vez apropiárselos. Fue el caso del califa abasida Al-Mamún que llegó a sustituir el nombre de su rival Al-Walid en sus mezquitas para colocar el suyo de manera similar a como los faraones solían borrar los nombres de sus antecesores en los grandes templos egipcios.

El modelo inspirador de la mezquita de Damasco ejerció tal influencia que se puede rastrear en aljamas construidas al menos hasta el s. XIII especialmente en el Medio Oriente, Anatolia y el Norte de Africa. La idea de multiplicar arquerías paralelas al muro de la qibla parece emanar o al menos consolidarse a partir de este modelo y del desaparecido de Medina como se puede apreciar en una rara representación "pseudo-isométrica" de una sala hipóstila que se utilizó como frontispicio decorativo de un Corán del siglo VIII.(fig. 11) Una adaptación casi contemporánea de una basílica se encuentra en Dyrbakir en donde las columnas de la sala de oración se desarrollan de forma perpendicular a la qibla. El modelo de Damasco es más claro en la mezquita de Alepo, luego en Harran, Silvan, y Mardin en el norte de Iraq. Seis siglos después aún sirvió de modelo a la Mezquita de Isa Bey en Efeso encargada a un arquitecto damasceno. El legendario domo del Aguila sirvió de modelo a la restauración que el sultán selyúcida, Malik Shah, hiciera de la Mezquita de Isfahan en 1086. El de Damasco mide 21.66 metros de diámetro y el de Isfahan 21.70 metros.⁴³

Las mezquitas indo-islámicas y las del norte de Africa seguirán en general estos modelos sin dejar de experimentar soluciones propias.

5. Iglesia de San Vicente de Córdoba: Monumento a la victoria de los omeyas en España

⁴³ Bloom, J. *op. cit.* pp. 21-22.

Olague considera que la Iglesia de San Vicente de Córdoba, la futura mezquita, había sido construida en los siglos V o VI en tiempos del rey visigodo Leovigildo cuando aun existía una presencia bizantina en el este de Andalucía. También señala la probabilidad de que el culto que se celebraba ahí fuera todavía arriano y por lo tanto mas afin a la concepción que el Islam tenía de lo que “debía ser el cristianismo.”⁴⁴

En la célebre crónica *Fath Al-Andalus* (Conquista de Andalucía) se dice “Córdoba ciertamente fue tomada por capitulación y por ello dejóse a los cristianos, hasta hoy, la iglesia que está al occidente de ella.”⁴⁵ Es decir que hubo un pacto de dhimma, de sometimiento a las normas islámicas: los cristianos pagarían el tributo de capitación, la dyizzia, a cambio de lo cual serían tolerados como comunidad religiosa autónoma (milla), podrían conservar sus iglesias aunque no construir nuevas.

Respecto a la fundación de la mezquita española es elocuente la crónica de Ibn Idari quien narra: “cuando los musulmanes conquistaron Al-Andalus siguieron la conducta de Omar Ibn Jatab, expropiaron a los cristianos -rendidos por capitulación (dhimma)- la mitad de toda iglesia que poseyeran, así se había hecho con la Iglesia de Damasco y otras. Del mismo modo, los musulmanes compartieron con los cristianos la iglesia mayor de Córdoba: los musulmanes construyeron su mezquita en una parte y quedó la otra para los cristianos y fueron destruidas el resto de las iglesias de la ciudad.”⁴⁶ Al-Maqqari también refiere este episodio.

Al-Idari aclara que fue el primer omeya, Abd Al-Rahman el que decidió apropiarse de la totalidad de la Iglesia de San Vicente para hacer de ella la mezquita principal de Córdoba: “Cuando Abd Al-Rahman ben Muawiya entró en Al-Andalus se interesó en el asunto de la mezquita. Convocó a los (cristianos) mozárabes de Córdoba y les pidió la venta de la parte que poseían de la iglesia...remunerándolos por ello en cumplimiento del

⁴⁴ Ocaña Jiménez, “La Basílica de San Vicente y la Gran Mezquita de Córdoba”, *Al Andalus*, VII, 1942 p. 349. El arrianismo, de tendencia unitaria se mostraba con mayor afinidad al espíritu islámico; enfatizaba entre otras cosas, la naturaleza humana de Jesucristo.

⁴⁵ Sánchez Mármol, Fernando, *Andalucía Monumental*, Granada, EAUSA, 1985. p. 33

⁴⁶ Rubiera, Ma. De Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981. p.

pacto (de dhimma) por el cual habían capitulado y permitiéndoles la reedificación de otras iglesias (que habían sido destruidas).⁴⁷ En el 785 se inició el derribo de la iglesia y la ampliación de la mezquita. Se dice que Abd Al-Rahman se gastó ochenta mil dinares.⁴⁸

A pesar de que existen precedentes bien documentados, algunos autores españoles como Ocaña Jiménez consideran mera propaganda política del califato la tradición de que los musulmanes hubieran "compartido" la iglesia de San Vicente con los cristianos "¿Cómo puede imaginarse que unos cristianos conquistados estuvieran dispuestos a oír misa en un edificio en que pared por medio podían escuchar los loores a Mahoma y viceversa? Como dice Olague: "¿Puede imaginarse una torre en donde se mezclan las llamadas de las campanas con las voces de los almuédanos?"⁴⁹

Si bien las dudas de Olague son razonables parecen surgir de su desconocimiento de los pactos de dhimma que, sobre todo en los primeros tiempos del Islam, solían incluir este tipo de soluciones por "exóticas" que nos parezcan.

El nexo de la mezquita de Córdoba con la de Damasco, más en el mito que en la forma estética, es un tema que aparece como constante en la crónicas califales y que es visible en la comparación insistente de los dos edificios. Que los omeyas cordobeses quisieran evocar y emular su glorioso pasado en Siria es un hecho. Abd Al-Rahman I no solo inició la construcción de la Gran Mezquita en Córdoba sino que paralelamente se construyó un palacio llamado Al-Rusafa en recuerdo del de Siria y plantó palmeras en él. En un poema autobiográfico se compara a sí mismo, extranjero inmigrado, con la palmera solitaria.⁵⁰

⁴⁷ *Ibid.* Sobre la conquista temprana de España y el período del emirato omeya existen serias lagunas documentales. Al respecto, ver Collins, Roger, *La conquista árabe, 710-797*, Barcelona, Crítica, 1991 y Fletcher, Richard, *La España mora*, Guipuzcoa, Nerea, 2000.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Sánchez Mármol, F. *op. cit.* p. 27

Según los anales de Al-Hakam II, en época de Abd Al-Rahman I (s.VIII) había en Córdoba 490 mezquitas. Según Ibn Hayyan en tiempos de Almanzor, siglo XI, había 1600. El número de mezquitas parece exagerado lo cual era usual en las crónicas árabes. Levi Provensal logra inventariar solo 45 en el siglo X. Ver Ocaña Jiménez, *op. cit.*, p. 357.

⁵⁰ Burckhardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977. p. 17

Desde el 785 cuando se inició la construcción de la Mezquita de Córdoba hasta el siglo X cuando se hicieron las últimas ampliaciones, la intención de los califas será la de hacer del edificio un monumento al poderío del Islam y de la dinastía omeya exiliada... Así lo entendían los cristianos. En la puerta de Al-Hakam aparecen versos contra la trinidad como la sura 41:30-32 y 6:101-102: “A él se debe el origen de los cielos y la tierra.”

Una serie de relatos que circulaban en torno a la mezquita, recogidos por Ibn Bashkuwal y Al-Razi vinculan la aljama cordobesa con la mezquita de Damasco. La historia de ambas es similar: se eligió, como en Damasco, el sitio de la iglesia principal; cristianos y musulmanes compartieron el mismo edificio hasta que el respectivo califa omeya decide, en ambos casos, comprar la parte de la iglesia, demolerla y crear un edificio nuevo y esplendoroso. Ibn Bashkuwal recupera la dimensión escatológica cuando introduce otra profecía salomónica apócrifa: en el sitio de la futura mezquita hispana había existido un basurero. El rey Salomón había enviado a sus yinn (genios) a limpiar el lugar ya que él sabía que: “en ese lugar sería construida una casa en la que Dios será adorado” (baytun yubadu allahu fihi). Abd Al-Rahman I está así "predestinado" para cumplir esa profecía lo que recuerda la narración equivalente respecto a la tableta salomónica "descubierta" en el solar de la mezquita de Damasco. Aún en busca de más elementos legitimadores, el emir cordobés usa el sobrenombre de “halcón de los Qoraysh” lo cual lo vincula a la tribu ennoblecida del Profeta.⁵¹ En ese sentido la mitificación del aspirante omeya al califato compite con la propaganda de los abasidas de Bagdad que se ostentan como miembros del clan “hashemita” del Profeta.

En la mezquita destacan algunos versos coránicos apropiados para los omeyas porque parecen aludir a su predestinación: el 3:8 “Nuestro Señor no permitas que nuestros corazones se desvíen ahora, tú eres el proveedor.” En el domo de la maqsura (área frente al Mihrab) aparece el verso 22: 77-78 “Ustedes que creen inclínense y adoren. El los ha escogido y no les ha impuesto dificultades, los ha llamado (sus) enviados.”⁵² (fig. 12)

⁵¹ Khoury, Nuha, “The Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century”, *Muqarnas*, Vol. 13, 1996. p 81 y p. 86

⁵² Ibid

En este intento por prestigiar el monumento, de acuerdo a la crónica de Ibn Abd Rabih al-Iqd, la mezquita cordobesa, especialmente el mihrab se pretende una copia del de la Mezquita de Medina, según la restauración de Al-Walid. En el Mihrab cordobés aparece la sura 2:238 que exhorta a los creyentes a guardar las oraciones y el verso 31:22 “El que se somete enteramente a Dios...” La inscripción en mosaico en kufico reproduce el verso 32:6 y 40:65 “El es el que conoce todo lo oculto y evidente, el Exaltado el Misericordioso.”⁵³
(fig.13)

Los tres domos sobre la maqsura -el área frente al mihrab destinada al califa- parecen ser una evocación deliberada del de Damasco. Otro nexo con el oriente sirio lo constituye el mihrab no solo por la decoración de mosaicos bizantinos sino por la forma poligonal que adquirió con Al Hakam II, dicha forma podría evocar al Domo de la Roca.⁵⁴(fig. 14)

Ibn Idari relata cómo Al-Hakam había escrito al emperador de Bizancio pidiéndole que le mandase un artesano imitando lo que había hecho (su ancestro) el califa Al-Walid en la construcción de la mezquita de Damasco: “Volvió la misión diplomática de Al-Hakam con el artesano y con trescientos veinte quintales de teselas de mosaico que enviaba el rey de Bizancio.”⁵⁵

En las sucesivas ampliaciones de la aljama cordobesa se trataba no solo de “dar cabida a los fieles” sino de alcanzar proporciones de monumentalidad, (en cada ampliación se requirieron derribos de casas cuyos dueños eran indemnizados). La mezquita se volvió el símbolo de la capital del califato y fue cuestión de prestigio de los sucesivos califas

⁵³ *Ibid.* p. 88

⁵⁴ Burchardt, T. *op. cit.* p. 19 El concepto de mihrab dice Burckhardt corresponde estrictamente al sancta sanctorum del templo salomónico.

⁵⁵ Barrucand, Marriane y Achim Bednorz, *Arquitectura islámica en Andalucía*, Colonia, Taschen, 1992. p. 84. El emperador al que alude la crónica es Nicéforo II Phokas.

Henri Stern ha demostrado que los mosaicos del mihrab de Córdoba son bizantinos y que el trabajo debió realizarse hacia 971. Cubren una superficie de 20 metros cuadrados muy inferior al acre calculado para la mezquita de Damasco. La técnica aplicada en Córdoba corresponde a la de mosaicos existentes en Santa Sofía pero son de menor calidad aunque de gran colorido. Así, las teselas de Córdoba siempre están en posición plana mientras que en Constantinopla se les daba una inclinación gradual para obtener un máximo efecto de luminosidad, matices y perspectiva. Parece claro que los artesanos del mihrab de Córdoba deseaban enfatizar el aspecto bidimensional, plano, de sus diseños de arabescos en los que la perspectiva o el volumen no interesan en cambio la policromía, el contraste agudo de colores es lo realmente importante (ver apartado sobre Dios y el

añadirle nuevas arquerías hasta que la sala hipóstila alcanzó una superficie de 178 por 128 metros; se convirtió en la tercera mezquita mas grande del mundo islámico superada por las dos mezquitas de la Samarra abasida, hoy arruinadas y de calidad muy inferior.

No obstante, el elemento de la mezquita que concentraría, como tal, el simbolismo de la victoria es sin duda el alminar. Abd Al- Rahman III en el 952 ordenó levantar un alminar de 100 varas de altura (aprox. 33 metros hasta el remate) con dos escaleras paralelas. La planta de la torre tuvo 8.50 metros por lado. Según Al-Maqqari en la parte superior había un remate con dos manzanas doradas y una plateada coronadas por una granada dorada. Una burda representación en relieve del minarete, con cuatro cuerpos superpuestos en pirámide, subsiste en la Puerta de Sta. Catalina. Este será quizás el primero de una serie de alminares monumentales en el occidente islámico. En el oriente, la mezquita de Damasco no parece haber contado con minaretes espectaculares en cambio el de la mezquita abasida de Samarra (s. IX) con su forma de zigurat, probablemente fue el primero, en Oriente, en tener ese carácter simbólico de torre de la victoria.(fig. 15)

En la mezquita de Córdoba los omeyas españoles recapitulaban conscientemente su pasado real e imaginario en Siria lo cual sugiere que algunas características de la mezquita de Córdoba evocan las de Damasco y Medina.⁵⁶ Al mismo tiempo la aljama conjuga dos tradiciones en su vocabulario arquitectónico, el sirio bizantino y el hispano-cristiano. El resultado de su composición final es una nueva formulación estética de la arquitectura del Islam. A diferencia de la mezquita de Damasco, todavía “bizantina” en sus soluciones, en Córdoba se alcanza una primera síntesis armoniosa de elementos cristianos occidentales y orientales adaptados e islamizados. Córdoba es sin duda la matriz donde se gesta el arte hispano-maghrebí o arte islámico occidental. Las arquerías ya no reproducen la función que cumplen en la basílica cristiana. Además de crear un amplio espacio techado, en contra de los patrones clásicos, hay un deliberado efecto estético al concebir, como apunta Chueca Goitia, la arquería como pantalla o bambalinas: “En la arquitectura islámica, en la hispano-maghrebí en especial, éstas que hemos llamado pantallas arquitectónicas alcanzan

Arte). Lo anterior parecer confirmarlo la crónica: un maestro bizantino habría entrenado a artesanos locales para que ellos realizaran el trabajo algo que no ocurrió en Damasco o Medina.

⁵⁶ Bloom, Johnathan, “On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture”, *Muqarnas*, Vol. 10, 1993. p. 25

un papel preponderante en la formación del espacio...Suelen constituirse por arquerías sobre columnas..uno de los mas nobles y significativos espacios de este género formado por sucesión de pantallas es la mezquita de Córdoba...aparecen ya en plena significación estética unas mágicas pantallas de columnas, verdadero filtro visual para el salto espacial que anteceden al mihrab."⁵⁷(fig. 16)

El efecto del bosque de arquerías, a diferencia de las basílicas, es el de evitar, aunque sea en apariencia, un plano axial. Dice Burckhardt que de manera muy consciente la arquitectura islámica asimiló mejor que ninguna otra la simbología de la arquería y la desarrolló en infinitas formas: "No es casual que el nombre árabe de arcada, rawq/riwaq en plural, se haya convertido en sinónimo de bello, grácil y puro; una sencilla arcada construida con armonía en las proporciones tiene la virtud de transformar cualitativamente la realidad cuantitativa del espacio."⁵⁸

Curiosamente, la mezquita cordobesa original, con once naves perpendiculares y no paralelas a la qibla, sigue el precedente de la mezquita de Al-Aqsa en Jerusalén. Se reutilizaron columnas y capiteles de edificios visigóticos y romanos (apropiación por medio de la expoliación). Dada la amplitud de la zona techada se requería mayor altura por cuestiones de proporción y se ideó la solución de la doble arquería colocando pilares sobre las columnas. Además del efecto estético-arquitectónico, las arquerías de Córdoba retienen la función de los acueductos romanos. De esta forma, la parte superior del segundo nivel de las arquerías recoge la lluvia que escurre de las techumbres a dos aguas para conducirla hacia el muro de la qibla desde donde la botan hacia la calle.

Pero además de esta solución ingeniosa y estética, los historiadores de arte han fijado su atención en el novedoso entrecruzamiento de los arcos que multiplican su efecto por su perfil lobulado en el área de la maqsura, en la nave central. El conjunto adquiere un gran impacto estético-ornamental por la alternancia de diferentes colores del mármol de las

⁵⁷ Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizos en la arquitectura española*, Madrid, Dosset, p.60. Las mezquitas norafricanas, como la de Qairawan, no pueden evitar el contagio de la sala hipóstila, al estilo cordobés, pero tampoco logran imitar el efecto tan particular de los dos niveles de arquerías que de hecho no se alcanza a repetir fuera de Córdoba.

⁵⁸ Burckhardt, T., *op. cit.* p. 36

columnas y por la combinación de dovelas de piedra con ladrillo rojo en los arcos. Esta alternancia era común en el arte romano y bizantino y por influencia de éstos en el merovingio y carolingio. El entrecruzamiento de arcos, que sería tan característico y perdurable en la arquitectura hispano-musulmana, tampoco constituye, como lo argumentan muchos historiadores del arte, una innovación.⁵⁹/(fig. 17)

Ni qué decir sobre el diseño del arco de herradura que la mayoría de los historiadores del arte concede se origina en el arte visigodo aunque algunos lo rastrean a la zona armenia o sirio-bizantina.

Todos estos valores estéticos amalgamados, aunque no necesariamente originales, que aparecen en la mezquita cordobesa se convertirán, como dice Chueca Goitia, en “invariantes” de la arquitectura andaluza y maghrebí: desde los reinos de Taifa hasta las realizaciones nasaridas, merinidas y mudéjares. Lejos de restar originalidad a la mezquita al referir las muy probables fuentes de inspiración de sus elementos, lo que hay que destacar es la capacidad de sus diseñadores para combinarlos e integrarlos a pesar de sus discordantes orígenes y formar así un lenguaje propio y característico.

Cuando Córdoba fue reconquistada en el siglo XIII los cristianos reconocieron el valor histórico, estético y simbólico de “monumento a la victoria” que tenía la mezquita. El primer acto del Rey Fernando III fue precisamente expropiar y re-consagrar la Gran

⁵⁹ El diseño de entrecruzamiento de arcos, al menos como diseño bidimensional, tiene precedentes omeyas en el área sirio-jordana lo cual apunta a que en realidad puede ser un motivo originario del arte bizantino de esa área. Una muestra se encuentra en un fragmento de balaustrada, actualmente en el museo nacional de Damasco, y que procede del palacio de Hayr-al-Gharbi del siglo VIII. Asimismo, las características almenillas dentadas tan asociadas con el arte califal cordobés aparecen en la misma balaustrada y en otras piezas. Su origen es probablemente mesopotámico. Los trazos geométricos de las celosías caladas que se utilizarán en la mezquita de Córdoba aparecen también, plenamente desarrollados, en el mismo edificio de Hayr-al-Gharbi. Todo ello apunta al hecho de que, al menos, los decoradores de la mezquita probablemente eran sirios y trajeron sus diseños de su tierra natal. De igual forma el tratamiento de los arabescos sobre estuco o mármol y la factura de los capiteles muestra una solución de continuidad entre las producciones sirias de Raqqa o Qasr al-Hayr y las de la Mezquita de Córdoba o Medinat Al-Zahara. El tratamiento de estrías en las columnas que se ven en la Mezquita de Córdoba encuentran su modelo en las de una celosía del mencionado Hayr al-Gharbi conservada en el Museo Nacional de Damasco. Ver catálogo de la exposición, *El esplendor de los omeyas cordobeses*, Granada, Junta de Andalucía, 2001. pp. 15 y 18.

Mezquita como iglesia-catedral. De esta forma acudía al mismo mecanismo de apropiación que habían usado los musulmanes. Además obligó a cautivos musulmanes a llevar en hombros, de regreso a Compostela, las campanas de la Iglesia que Almanzor había capturado casi doscientos años antes y que cautivos cristianos habían llevado a Córdoba. Asimismo, decidió construir una capilla real en el interior de la mezquita-catedral sin embargo dicha estructura se hizo con un gran respeto estético al utilizarse el estilo mudéjar (fig. 18). Pasaron casi 300 años antes de que los españoles decidieran, en tiempos de Carlos V, añadir otro elemento de “apropiación” estética al insigne monumento musulmán al implantar una nave gótica-tardía discordante.⁶⁰

6. Santa Sofía: Segunda apropiación del arte bizantino.

Dice Marcakis que el impacto de la Santa Sofía sobre la arquitectura turca islámica fue radical tanto que representó una reedición de la conocida sentencia de que el “conquistado subyuga al conquistador”. Ahí donde fracasa el cristianismo ortodoxo y la lengua y cultura griegas retroceden frente al Islam turco, triunfa, inesperadamente, la plástica bizantina. Tras la conquista turca, la Catedral de Santa Sofía que por varios siglos fue el monumento más sublime del cristianismo oriental es re-consagrada no solo como primer gran mezquita de la nueva Estambul sino como prototipo de las mezquitas otomanas, algo que no ocurre con la mezquita de Córdoba que permanece como monumento excepcional, un trofeo de victoria sobre el Islam.

La Santa Sofía, obra de Justiniano, corresponde al modelo de basílica bizantina con planta de cruz y domo en el centro. En su interior queda una gran nave central cubierta por la majestuosa cúpula elíptica de 30 x 33 metros de diámetro, sobre pechinas triangulares, la cúpula está flanqueada por dos medias cúpulas. El nártex esta alineado con la fachada y galerías de dos niveles se abren hacia el espacio central.

La obra de Justiniano sustituyó una basílica del 415 que a su vez reemplazó la original de Constantino construida en 360. En cierta forma, la obra conmemora ni más ni menos que la conversión del imperio romano al cristianismo. La obra se comenzó el 27 de diciembre de

⁶⁰ Burckhardt, T., *op. cit.*, p. 18. Almanzor había destruido además la Iglesia si bien había respetado el sepulcro.

537. Los arquitectos fueron Antemius de Tralles e Isidoro de Mileto. Este espacio cupular parece evocar la estructura del edificio del Panteón de Roma basado a su vez en la figura idealizada por los pitagóricos: la esfera como símbolo del Cosmos.

El historiador bizantino Procopio ha dejado constancia de las dificultades técnicas que enfrentaron los arquitectos al intentar construir el gran domo, el más grande que se hubiera realizado. El edificio sufrió ya en su construcción deformaciones y cuarteaduras. El domo original de Antemius colapsó 20 años después de su terminación; en 558 fue sustituido por el actual debido a Isidoro el Joven.⁶¹

Nicephoro Gregoras (s.XIV) señala que parte del domo colapsó nuevamente en 1346. Las reparaciones terminaron en 1355 y se colocó en el cenit un enorme mosaico de un Cristo Pantocrator rodeado de un medallón. El medallón tenía un diámetro de 11 metros.⁶² Pero la tecnología bizantina de la época era insuficiente para estas grandes edificaciones. Por ello ningún edificio posterior a Santa Sofía alcanzó siquiera la mitad de sus dimensiones. Solo en tiempos otomanos volvería a intentarse una hazaña semejante.⁶³

Lord Byron dijo respecto a Santa Sofía: “Mi impresión general es que la habilidad de arquitectos, artesanos y la riqueza de un imperio y el ingenio de los ángeles han levantado este estupendo monumento de entre la pesada mediocridad que caracterizó la generalidad de las obras de la VI centuria, en contraste con las obras perfectas de edades pasadas.”⁶⁴

(fig. 19)

6.1. La estética del conquistador.

⁶¹ Cyril, Mango, *Byzantine Architecture*, N. York: Rizzoli, 1976. p. 64

⁶² Cyril, Mango. *The Art of the Byzantine Empire*, New Jersey, Prentice Hall, 1972. p. 249

⁶³ Cyril, Mango, *Byzantine Architecture...* p.59. Hacia el 553 Procopio escribió un trabajo laudatorio de la obra arquitectónica del emperador Justiniano, “De aedificis” en donde menciona las iglesias de Santa Sofía, San Sergius y Bacchus y San Vitale de Ravena. El domo de San Sergio tenía 49 pies de diámetro y es el precursor de Santa Sofía.

⁶⁴ *Ibid*, p. 65

Después de un asedio de 53 días, el 29 de mayo de 1453 el sultán Mehmet II conquistó la legendaria Constantinopla. A diferencia del sultán de Granada, el último emperador bizantino murió luchando y su cuerpo no fue recuperado.

A diferencia de los cristianos de Córdoba o Damasco que siglos antes habían pactado su rendición ante el Islam y habían obtenido un status de “protegidos” para ellos y sus edificaciones, en el caso de Constantinopla -que se resistió- ésta quedó, según la ley musulmana, a merced de los conquistadores. Gran cantidad de iglesias y edificios fueron destruidos, otros simplemente expropiados.

Mehmet, acompañado de sus visires, se dirigió a Santa Sofía. En el atrio tomó un puñado de tierra y lo echó sobre su cabeza como gesto de humildad ante Alá. En el interior de la basílica increpó a un soldado que intentaba arrancar el pórvido del pavimento. El soldado explicó “lo hago en razón de nuestra fe”. El sultán, enfurecido, golpeó al soldado y dijo: “A ti te corresponde el botín y los prisioneros, los edificios de la ciudad me pertenecen.”⁶⁵

La conquista de Constantinopla, la “Nueva Roma” provocó delirios de grandeza en Mehmet. Se concibió a sí mismo como un “emperador universal” que gobernaría no solo sobre los musulmanes sino sobre los cristianos y judíos obviamente en calidad de dhimmis, sometidos y tributarios del Islam. Invitó al Patriarca Griego a regresar junto con la población cristiana, invitó también al Catholikos armenio y al Gran Rabino judío para establecerse en Estambul.⁶⁶

Al igual que el Rey Fernando III cuando conquistó Córdoba, el sultán Mehmet reconoció el valor histórico, estético y simbólico de ciertos monumentos, en este caso de la Santa Sofía. Así, Mehmet dio la orden de transformar, con el menor daño posible, la iglesia en mezquita y por ende, al mismo tiempo, en monumento a la victoria. La cruz metálica que coronaba la cúpula fue reemplazada por la media luna. El ambón, los tronos, el altar y los íconos fueron removidos. El sultán hizo conservar la mayor parte de los mosaicos como los de la Virgen en el ábside (gesto copiado a Mahoma) muchos fueron simplemente cubiertos de

⁶⁵ Yucel, Erdem, *Hagia Sophia*, Estambul, Museo de Hagia Sophia, 1990. p. 19

⁶⁶ Von Grunebaun, Gustave, *El Islam II*, México, Siglo XXI, 1980. p. 42

escayola. También se instaló un mihrab. El primer minarete fue erigido en el sudeste del edificio. En el siglo XVI el famoso arquitecto Sinan se encargó de edificar los otros tres.

Al igual que los cristianos quisieron simbolizar su apropiación de la mezquita de Córdoba con añadidos arquitectónicos, en Santa Sofía los otomanos hicieron lo propio. En el cenit del domo donde estaba la imagen de Cristo Pantocrator se incrustaron dos suras coránicas que elogian a Mahoma, la Sura 93:1-11: Yo juro por el sol en el cenit que tu Señor no te ha olvidado ni aborrece..y que al fin te dará tu señor la recompensa que te satisfaga...¿No te encontró pobre y te enriqueció? y la sura 110: 1-3: Cuando viniere el auxilio de Ala y la victoria y vieres entrar a los hombres en la religión de Ala, celebra Mahoma las alabanzas de tu señor”, además del verso de la Luz.⁶⁷ (fig. 20)

Desde el punto de vista arquitectónico, la característica especial de la Hagia Sophia fue la invención afortunada del uso de medias cúpulas que junto con contrafuertes externos resisten el empuje de la inmensa cúpula central. Esta descansa sobre cuatro arcos torales. La nave central está flanqueada por dos pisos de galerías. Los muros de la catedral están perforados por numerosos ventanales lo cual aligera la masiva estructura.⁶⁸

Los turcos otomanos comprendieron bien el valor del modelo de Santa Sofía y supieron que no bastaba con apropiarse del edificio tenían que ser capaces de construir algo igual o superior. Pero también debieron comprender que, desde el momento en que se habían apropiado de la Santa Sofía como “prototipo” de su nuevo arte imperial, creado por un grave dilema para el arte islámico: o negaban la existencia de una estética islámica específica dando por sentado que el arte del islam estaba abierto y podía acomodar cualquier influencia externa o, si existía tal estética definitoria, habían optado por renegar de ella. En mi opinión esto último fue lo que parcialmente sucedió con el arte otomano imperial. Es un fenómeno paralelo al que enfrentaron los cristianos españoles cuando

67. Burckhardt, T. *op. cit.* p. 112.

68 Necipoglu, Gulru, “Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture”, *Muqarnas*, Vol. 10, 1993. p. 171

adoptaron el arte de los vencidos moros dando lugar a una estética mestizada: el arte mudéjar.

6.2. La bizantinización del arte otomano.

Emular a los vencidos es una obsesión muy común entre los conquistadores sobre todo si se enfrentan a una cultura que consideran equivalente o superior. Sin embargo, en el caso de Santa Sofía esa obsesión desborda todos los antecedentes. El griego Kritovolos escribió sobre la Mezquita de Mehmet II (1463-70), una de las primeras levantadas tras la conquista de Constantinopla: “El sultán mismo seleccionó el mejor sitio en el medio de la ciudad y ordenó levantar esta mezquita que en belleza y tamaño compite con los mas finos templos-

que ya existían aquí.” En el mismo sentido se expresa el historiador turco contemporáneo, Tursun Beg: “Mehmet construyó una gran mezquita basada en el diseño de la Hagia Sophia que no solo incluye todas las artes de la Hagia Sophia pero además incorpora nuevas (?) características que son un nuevo idioma inigualado en belleza”. También la mezquita del sultán Bayaceto II comenzada en 1501 se suma a los intentos de emulación: reproduce el espacio de Santa Sofía con la única salvedad de que se eliminan las galerías.⁶⁹

Pero esta obsesión por sobrepasar el arte de la Santa Sofía culmina nada menos que con Sinan, considerado el máximo arquitecto otomano. Según lo confiesa en sus propios diarios, Sinan se había propuesto sobrepasar la Santa Sofía en el plan artístico y técnico: “Y una de las cosas que la gente de todo el mundo solía decir es que para los musulmanes era imposible construir un domo de las dimensiones de la Hagia Sophia y así los arquitectos de los infieles decían haber sobrepasado a los musulmanes...Trabajando duro en la construcción de esta mezquita (Selimiye de Edirne), con la ayuda de Alá bajo el patronazgo del sultán Selim, yo he demostrado mi poder al hacer que la altura del domo sea (4.50 m) mayor y la circunferencia (3 metros) mayor que la de Hagia Sophia.”⁷⁰En varios

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

Existe la tradición del posible involucramiento de un arquitecto italiano, Filarete, en el diseño del complejo del sultán Mehmet. De la misma forma los arquitectos renacentistas trataban de

pasajes de su autobiografía Sinan se jacta de sus logros: “Es claro y evidente a los ingenieros de esta era que los monumentos construidos en el estilo de la Hagia Sophia (en turco, Ayasofya tarzinda) no alcanzaron refinamiento hasta que este servidor completó la honorable mezquita Shezade que sirvió de modelo al honorable complejo del sultán Sulayman...”⁷¹ Resulta paradójico que Sinan sin percatarse se proclame el creador de un estilo “neo-Hagia Sophia”, en realidad un estilo neo-bizantino con membrete islámico.(fig. 21)

Ulya Vogt concluye al comparar la estructura espacial de Santa Sofía con la de mezquitas otomanas: “En el caso de Santa Sofía todo el edificio parece flotar sin peso...este espacio interno no es limitado por la superficie visible de los muros pero se extiende indefinidamente a los lados, mientras mas permanece uno adentro mas se adquiere la sensación de que el mismo domo celeste está suspendido encima. Los bizantinos evocan el infinito.”⁷² La misma autora cita las varias obras de Sinan que siguen el modelo de Santa Sofía. Ernst Diez traza la secuencia de grandes obras otomanas que siguen el modelo bizantino: “La Mezquita del sultán Bayazit (s. XVI), la del Sultan Sulayman, la de Ali Pasha, la Shehzade, la Sikele Jami, la del sultán Ahmed, la Yeni Valide (siglo XVII) y la el Sultan Mehmet (S. XVIII) entre otras, no son sino variantes del sistema de Santa Sofía.”⁷³

Un intento tardío de emulación será la famosa mezquita del sultán Ahmed construida en 1609 frente a la Santa Sofía prácticamente "a su imagen y semejanza". De hecho sus únicos elementos originales, meros gestos de pretendida superioridad, son su celebrada decoración -parcialmente perdida- y sus seis minaretos en vez de cuatro de su rival. Maurice Cerasi coincide esencialmente: "La originalidad de la arquitectura otomana solo puede ser definida a nivel de la semántica, por su peculiar sentido del espacio y de la estructura todo ello a pesar de los muchos préstamos de otras fuentes.”⁷⁴ (fig. 22)

sobrepasar los modelos clásicos. Ver Kritovoulos of Imbros, *History of Mehmet the Conqueror*, (Trad. Charles Riggs) Princeton, 1954. 140.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Vogt-Goknil, Ulya, *Mosques*, París, Chene.1975 p. 184

⁷³ Diez, E., *op. cit.*, pp.114-186

⁷⁴ Ver Maurice Cerassi, *op. cit.*, p. 89.

Paradójicamente, como lo confirma Ernst Diez, cuando los otomanos entraron a Constantinopla llevaban un estilo arquitectónico y una decoración propiamente islámicos, bien desarrollados en ciudades como Konia, Isnik, Bursa y Edirne. Dicho estilo, derivado del arte selyúcida, era producto de casi cuatro siglos de presencia turca en Anatolia. Pero, como se apuntó antes, a partir de Mehmet II se abandona, casi por decreto de dicho sultán, ese estilo "nacional" en favor de una "bizantinización." La única excepción se verifica en la arquitectura palaciega que extrañamente permaneció "arcaica", apegada a la tradición islámica turco-mongola, al menos hasta el siglo XVIII. En términos estéticos, la "bizantinización" creó también problemas a la decoración islámica. A pesar de la virtuosidad técnica de los azulejos turcos, en pocas mezquitas otomanas se llega a un equilibrio adecuado, salvo honrosas excepciones. Incluso los azulejos muestran en sus diseños tendencias naturalistas, se alejan del espíritu del arabesco. El mihrab y el mimbar parecen extranjeros dentro de estos espacios, la noción de muro de "qibla" no se acomoda. Las muqarnas o estalactitas se atrofian y ceden su lugar a las pechinas romano-bizantinas.

Por más que historiadores del arte, especialmente turcos, se empeñen en proclamar la originalidad del arte otomano, esta radicaría, en todo caso, en el desarrollo de técnicas de ingeniería que ciertamente superaron las del arte bizantino. Los arquitectos otomanos están conscientes de que el perfil de sus mezquitas en realidad no acaba de distinguirse del de las iglesias bizantinas, muchas de las cuales fueron adaptadas como mezquitas simplemente añadiendo un mihrab y minaretes. En tierras del Islam tal cosa sólo había sucedido en la india musulmana pre-mogola.

Sin llegar a la mediocridad, las mezquitas otomanas establecen un tipo que se repite con mayor o menor calidad algo que rara vez sucedió en la arquitectura islámica. Al respecto comenta Grabar "la mezquita otomana obviamente estableció un tipo con variaciones en tamaño, proporción y decoración. Aunque no hay un estudio sistemático, comparativo de las más de 200 mezquitas que encajan en este tipo es claro que unas pocas (la Selimiye de Edirne, la Sulaimaniye y la del sultán Ahmed) ...son obras de arte...No podría decir que

exista una sola catedral gótica que pueda ser considerada como el gótico máximo contrario a lo que sucede con la Selimiye que puede ser llamada la máxima mezquita otomana."⁷⁵

Recalca atinadamente Necipoglu que: "Como reacción nacionalista de los estudiosos turcos modernos a las insinuaciones de sus colegas extranjeros de que las mezquitas reales de Estambul son solo variaciones de la Hagia Sophia, han tratado deliberadamente de minimizar la importancia de dicha obra."⁷⁶ Un caso evidente es el libro del profesor turco Metin Sozën, lujosamente ilustrado, *The Evolution of Turkish Art and Architecture* (Estambul, 1987) en el que la Santa Sofía no es mencionada ni una sola vez.

Al menos hasta el final del s. XVIII desde Bosnia a Siria, se mantuvo una unidad monumental en la arquitectura imperial, a pesar de ciertos rasgos regionales. El arte otomano no entró en un serio declive porque la elite gobernante asumió el papel de establecer un gusto centrado en la capital. Sin embargo, a partir del final del XVIII, Europa y no Estambul es la fuente indiscutible de modelos artísticos y culturales lo que marca el final del arte otomano propiamente dicho.(fig. 23)

Por su peculiar evolución a partir de la Catedral-Mezquita de Santa Sofía, la arquitectura otomana se separa del resto de la arquitectura islámica convirtiéndose en una arquitectura "mestiza" como la de la India o aquélla de la España mudéjar. A partir de este hecho, el arte turco muestra una tendencia definitiva a la europeización que se hará mas patente con la adopción indiscriminada de modelos barrocos. Tan ajeno al espíritu islámico y a su estética resulta el estilo otomano que de hecho no logrará implantarse en el Medio Oriente árabe (colonizado por los turcos) ni dejar huella en forma de monumentos significativos. Las grandes ciudades islámicas, reducidas a capitales provinciales, se mantendrán apegadas a sus estilos "arcaizantes" en Alepo, Damasco, Túnez, Cairo o Bagdad hasta el siglo XVIII cuando ceden ante un estilo europeizante, otomano-barroco que se extenderá por todo el imperio. Como se explicó en la Introducción la adopción de estos estilos ajenos marca a la vez el deseo de "modernización" pero también el inicio de la decadencia y abandono del arte islámico. Para 1846, tres siglos después de Sinan, el sultán Abdelmecid

⁷⁵ Grabar, Oleg "Architecture as Art" en Ahmed Evin (editor) *Architecture Education in the Islamic World*, Singapur, Agha Khan Award for Architecture, 1986. pp. 34 y 37.

⁷⁶ Necipoglu, G. *op. cit.*, pp. 167-180

no encontrará arquitectos turcos capaces de reparar la Santa Sofía y tendrá que acudir a dos arquitectos suizos, los Fossati.⁷⁷

7. La Gran Mezquita de Delhi: Monumento a la victoria y fracaso estético.

No debe resultar tan sorprendente que cinco siglos después de las mezquitas omeyas, los conquistadores musulmanes turco-afganos de la India recurrieran a los mismos mecanismos de “apropiación simbólica de la tierra”.

En el caso de los omeyas, el Islam se enfrentó a una pujante civilización cristiana a la que había vencido militarmente más no en el plano teológico y menos aún en el cultural o artístico. En el caso indio, la conquista de Delhi (s. XIII) representaba una vieja añoranza de sucesivos imperios islámicos que durante siglos habían visto sus ambiciones frustradas y permanecían militarmente estancados en el área de Sindh inapaces de penetrar al subcontinente.

La conquista militar se logró pero, al igual que los omeyas en Siria y en Andalucía o los otomanos sobre Europa Oriental, los vencedores -en particular Qutb Al-Din Aibaq- se sintieron obligados a demostrar, sin demora, su capacidad de crear una civilización alternativa y atractiva para los vencidos que desearan incorporarse al Islam.

7.1 Antecedentes en el Subcontinente

Las primeras incursiones islámicas contra el subcontinente se remontan al s. VII y VIII. En el 711 el general omeya Mohamed Ibn Qasim había logrado el control de Sindh, en el actual Paquistán, aunque durante casi cuatro siglos los reinos indios no le permitieron ir más allá. Desde Mohamed Ibn Qasim se había resuelto el problema teológico que planteaba el enfrentamiento con súbditos que no encajaban en la clasificación establecida por el propio Mahoma de “gentes del libro” es decir de religiones tolerables de tendencia monoteísta (judíos, cristianos, zoroastrianos, sabeos y samaritanos). Por analogía práctica, las dinastías conquistadoras, contra la opinión de sus teólogos, definieron a las diversas

⁷⁷ Yucel, E. *op.cit.*, p. 21

sectas hinduistas como “gente del libro” que, a cambio de un impuesto, podían vivir segregadamente, en los reinos islámicos. Como señala Titus Burckhardt se tendió a aceptar que los “ídolos indios”, como los iconos cristianos, no eran considerados como tales por sus veneradores y por lo tanto no se les estaba rindiendo culto, “idolatrando” según el término coránico. Al-Biruni apoya esta sutil percepción “benevolente” hacia las creencias hinduistas.⁷⁸ Pero, de haberse considerado a los hinduistas “idólatras”, hubiera resultado inevitable aplicarles las normas del “yihad”: su exterminio o su conversión forzada algo que los sucesivos conquistadores musulmanes comprendieron que resultaría inviable, conscientes de ser una minoría.

Ibn Qasim, desde el s. VIII, sentó el precedente de erigir un monumento a la victoria del Islam, para lo cual expropió y re-consagró un templo hindú en Multán (hoy Paquistán) dedicado al dios Aditya. Este era uno de los más importantes santuarios del occidente de la India el cual, como la Meca, era objeto de peregrinaciones y un centro comercial. Al-Qasim, dice Al-Biruni, comprendió que la prosperidad de Multan dependía de este santuario así es que llegó a un compromiso: al igual que Mahoma supo conservar la piedra meteórica (betilio) ídolo de la deidad principal de la Meca (Alá), Ibn Qasim respetó el ídolo de Aditya aunque le colocó algunas señales de escarnio y en el lugar de su templo construyó una mezquita.⁷⁹

⁷⁸ Sachau, Edward, *Al-Biruni's India*, Delhi, S. Chand, 1964. p. 122. Al-Biruni en su capítulo “Sobre la creencia de los hindúes en (un solo) Dios” empieza por distinguir entre la gente culta y la gran masa de población ignorante. La primera tiene una noción abstracta de un solo Dios. Lo cual Al-Biruni deduce de textos como los Upanishads, “los que buscan la liberación y estudian filosofía y teología y la verdad abstracta que llaman “sara” solo adoran a un Dios”. En su capítulo sobre la idolatría cita a Aristóteles quien había dicho a Alejandro Magno que “si sostienes que algunos griegos han imaginado que los ídolos indios hablan, que la gente les ofrenda como si fueran realmente seres espirituales, de nada de eso tengo noticia...”

⁷⁹ Sachau, E., *op. cit.*, p. 116.

Dos siglos después los qármatas, shiitas ismaelitas, destruyeron dicha mezquita y al ídolo; igualmente fueron ellos los que robaron el meteorito de la Meca considerándolo un ídolo e intentaron destruirlo, actualmente los fragmentos están pegados con juntas de plata. Según un hadiz Mahoma habría advertido: “No me olvido que eres una piedra y no puedes causar bien ni mal”. Los peregrinos musulmanes continúan besando la piedra sin darle carácter de adoración lo cual pone en evidencia el extraño motivo de conservar este resabio del paganismo árabe: resultado en realidad del compromiso político que aceptó Mahoma con los paganos para que éstos aceptaran el Islam. Para balancear las cosas, el propio Profeta habría situado el ídolo de otra deidad principal, la diosa Lab, en la entrada del santuario para que fuera pisoteada por los peregrinos. Aún así no faltaron puritanos musulmanes que en los primeros siglos del Islam intentaron al menos en dos ocasiones destruir la piedra negra considerada como un objeto idólatrico, Ver Pijoan, J., *op. cit.*, p. 12.

Cuatro siglos después de Ibn Qasim, el sultán turco-afgano Mahmud de Ghor, en 1191, desde su reino en Afganistán, emprendió la conquista definitiva de la India para lo cual se enfrentó al Rey Chauhan que reinaba en Delhi. En el primer ataque Mahmud fue derrotado pero en el segundo, gracias a la habilidad de su general-esclavo Qutb Al-Din Aibaq, logró la célebre victoria de Taraim.

7.2 La Mezquita de Delhi: Quwat al-Islam

Hasta 1206 Aibaq fungiría como gobernador de Delhi. Cuando su amo murió sin descendencia Aibaq decidió proclamar un sultanato independiente. La decisión es equiparable a la de Abd Al-Rahman cuando hizo de Córdoba la capital de un reino independiente de los califas abasidas de Bagdad. Sin embargo, el sultanato indio nunca lograría superar el problema fundamental de tener una población abrumadoramente infiel. Aún así, se garantizó su supervivencia al aplicar las mismas soluciones pragmáticas preestablecidas por Ibn Qasim. Ibn Batuta (s. XIV) señala: “los habitantes de la India son en su mayoría idólatras. Los hay que pagan tributo (dyizzia) a los musulmanes y otros, rebeldes, viven fortificados en la montaña y entregados al bandidaje.”⁸⁰

Puesto que Delhi, al igual que Constantinopla, no había aceptado la capitulación, fue severamente castigada. El cronista de Aibaq, Hassan Nizami confirma: “El conquistador amplió la ciudad y su vecindad fue librada de ídolos y en los santuarios de las imágenes de sus dioses (por expropiación) se levantaron mezquitas para los adoradores del Dios único”. Pero sobre todo Mahmud de Ghor y luego Aibaq se empeñaron, al igual que antes el califa omeya Al-Walid o Abd Al-Rahman, en construir una gran mezquita como monumento a la victoria del Islam. Aibaq reunió a los artesanos de la localidad y les explicó cómo debía ser una mezquita y el diseño general de la misma.”⁸¹

⁸⁰ Ibn Batuta, *A través del Islam*, Madrid, Editora Nacional. 1981. p. 501.

⁸¹ (s.a.) *Delhi, Agra, Sikri*, Delhi, Marg Publications, p. 8

Sin embargo, como le sucedió siglos antes al referido gobernador Ziyad de Kufa (ver nota 12) no parece haber contado con artesanos musulmanes para garantizar un edificio al gusto islámico y, por lo tanto, tuvo que recurrir a artesanos paganos. La concepción del templo hindú resultaba por demás incompatible para los musulmanes. Los templos indios y sus capillas excluyen progresivamente al fiel hasta llegar al garba griha, el sancta sanctorum, en el que el ídolo viviente habita. Esta zona en el centro puede estar delimitada por una columnata equivalente al temenos griego o al riwaq islámico: “Solo esta columnata y los estanques de ablución serían familiares al musulmán, lo demás no solo sería extraño sino idolátrico y repulsivo.”⁸²

Para los indios resultaba igualmente incomprensible la concepción islámica de la mezquita. Nos recuerda Ulya Volt que “la mezquita no comporta iconografía alguna o un carácter figurativo...la mezquita no es un santuario en el sentido pagano o budista del término, no es la mansión de la divinidad en el sentido cristiano o hindú.”⁸³ Los criterios arquitectónicos de los hindúes eran de orden puramente metafísico. El empleo de la piedra era reservado por lo general a edificios sagrados destinados a perdurar. La con-sagración del terreno y el trazado del edificio estaban estrictamente regulados conforme a complejos rituales religiosos y astrológicos como las que se encuentran en los tratados de Vastu-Sutra.⁸⁴ En cambio, los musulmanes conciben sus edificios sin referencias trascendentales más allá del alineamiento hacia la Meca.

El uso de la piedra, por parte de las dinastías turco-afganas, era muy escaso por lo que resultaría muy difícil adaptar las estructuras típicamente islámicas de ladrillo a la tradición de estructuras de piedra que podían ser realizadas por los artesanos locales indios. El proceso de adaptación duraría varios siglos. En particular será difícil adaptar los domos, bóvedas y arcos verdaderos islámicos a las formas curvilíneas indias que no constituían estructuras de carga verdaderas. En muchos sentidos técnicos la arquitectura india estaba menos desarrollada ya que solo imitaba lo que habían sido primitivas estructuras de madera. Las “cúpulas” indias son hechas por la superposición de dinteles que se van

⁸² Hoag, John, *op. cit.*, p. 282

⁸³ Vogt-Goknil, U., *op. cit.*, p. 222

⁸⁴ Volwahren, Andreas, *Inde Islamique*, Fribourg, Office du Livre, 1988. pp. 3-6.

cerrando hacia el centro, imitando un entramado de troncos de madera, al igual que los "arcos"; ambas estructuras resultan técnicamente "falsas". No obstante, ya desde Mahmud de Ghazna se admiraba "la solidez y magnificencia de los templos de Mathura" y se estimaba que tales construcciones demandaban "dos siglos" de trabajo y mucho dinero. Al-Biruni dice: "Ellas denotan un tal grado de perfección (en la talla) que si nuestro pueblo las viera no lo creería y sería incapaz de describirlas y menos aún de hacer algo semejante."⁸⁵

Inevitablemente, las primeras mezquitas de la India fueron templos hindúes acondicionados o "expropiados". La destrucción de lugares sagrados de los infieles o el uso de los mismos como canteras también fueron prácticas comunes. De hecho, el proceso de adaptación era muy simple: el ídolo era removido, el nicho se transformaba en mihrab, un mimbar, púlpito, era construido y el muro occidental, orientado a la Meca, era cegado no se requerían mayores alteraciones. Si acaso, como los otomanos, añadirían un minarete distintivo, y alguna inscripción. En ocasiones también podían adaptarse domos falsos estucados en lugar de las altas sikharas. Se llegó incluso a compartir el santuario, una parte empleada como mezquita y otra como recinto hindú, tal y como se había estilado en Córdoba o en Damasco.⁸⁶

El arte de los musulmanes en la India tardará mucho tiempo en adquirir un carácter propio y definido, en islamizarse, mantendrá un carácter ecléctico que lo une y lo separa del arte islámico. Como explica Marshal: "la fusión de la arquitectura india e islámica puede ser descrita como una especie de fertilización biológica (un mestizaje) que llevó al nacimiento de una escuela nueva de arquitectura llamada justamente indo-islámica o indo-musulmana. Esta arquitectura puede dividirse en dos grandes fases: la primera corresponde al sultanato de Delhi (s.XIII al XVI) y la segunda a la era mogola (s. XVI al XVIII). La primera a su vez se divide en dos fases, la que corresponde propiamente al sultanato y la que correspondió a los estados sucesores (con sus escuelas regionales)."⁸⁷

⁸⁵ *Ibid.* p. 39

⁸⁶ Mate, *Islamic Architecture in the Decan* (monografía). Univ. of Poona, 1961, p. 32.

Esta práctica fue común bajo la dinastía de los Tughlaq lo que recuerda la tradición del supuesto reparto de la mezquita-basílica de Damasco y de la Iglesia de San Vicente de Córdoba.

⁸⁷ Marshal, John, *Monuments of Muslim India*, Cambridge History of India, 1928, p. 668.

La gran Mezquita de Delhi, llamada significativamente, Quwat Al-Islam (la fuerza del Islam) fue comenzada hacia 1193. Su nombre es un claro indicio de su intencionalidad. Como en los casos de Jerusalén o Constantinopla hubo apropiación de un espacio sagrado para los vencidos. Se conservó el solar del templo hindú derruido, como en la Mezquita de Damasco o Córdoba. En Delhi, como en Córdoba, se reutilizaron los materiales de templos expoliados, en particular los pilares en los que se trataron de eliminar precipitadamente las abigarradas tallas de figuras humanas y de animales con pobres resultados. Esta era una forma evidente de humillar a los “idólatras” vencidos ya que además fueron ellos mismos los que se vieron obligados a dismantelar, acarrear y cincelar las piedras de sus templos. Una inscripción en árabe en el muro oriental de la Gran mezquita de Delhi dice que “los materiales de 27 templos idólatras fueron usados en la construcción...”⁸⁸ El viajero maghrebí Ibn Batuta nos confirma el carácter general de monumento a la victoria de la mezquita: “la mezquita fue construida aprovechando un templo de los infieles...Cerca de la puerta hay dos ídolos inmensos de cobre soterrados... todo aquel que entra o sale de la mezquita tiene que pisarlos. El solar de esta aljama lo ocupaba un templo de ídolos pero tras la conquista musulmana se convirtió en mezquita.”⁸⁹

Sin embargo, a diferencia de Damasco o de Córdoba, fue evidente que el triunfo de la fuerza del Islam (quwat al-islam) no corresponde a un triunfo estético sobre los vencidos ni siquiera una síntesis. Como recuerda Sauvaget, para determinar el carácter artístico islámico de un edificio, “la liturgia resulta menos importante que la estética o las habilidades técnicas de los artesanos.”⁹⁰ Percy Brown coincide: “los artesanos (indios) fueron obligados a construir un parchado de viejas piedras con lotos abiertos, pavorrales y leones ahora inarmónicos y sobrepuestos en una gran explanada orientada a la Meca; en realidad el conjunto daba el aspecto de un templo (hindú) después de un terremoto... de parchado de materiales antiguos de detalles finos en una miscelánea arqueológica más que un trabajo de arquitectura.”⁹¹ (fig. 24) Según las crónicas en solo tres días fue levantada la columnata que enmarcaría el patio (riwaq). La sala de oración tiene cinco naves y está cubierta por cinco cúpulas. De forma rectangular, el recinto tenía aproximadamente 50 por

⁸⁸ Basham, Bhavan, (edit.) *A Cultural History of India*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1975. p. 316

⁸⁹ Ibn Batuta, *op. cit.* pp. 507-508

⁹⁰ Rogers. *op. cit.* p. 90

⁹¹ *Delhi, Sikri, Agra. op. cit.*, p. 10

70 metros.⁹² En Delhi, al igual que en Córdoba, las naves resultaban de techos demasiado bajos y se procedió a incrementar su altura sobreponiéndoles otros pilares. Pero, a diferencia de Córdoba, el resultado fue solo empeorar la sensación de “parchado.” Dos sultanes posteriores ampliarían la mezquita mediante extensiones de manera similar a lo que ocurrió en Córdoba.

Apenas terminada la obra, Aibaq se mostró insatisfecho con el pobre resultado estético y trató de corregirlo. Probablemente bajo la supervisión de algún maestro-arquitecto persa o afgano fue diseñada una arquería, en realidad una pantalla de arcos ojivales de piedra -de apariencia persa- para enmascarar la confusión de pilares de la malograda sala hipóstila. Se trata meramente de perfiles de arco recortados pero no de arcos verdaderos de “carga”

(formados por dovelas y tensados por una clave). Advierte Marshall sobre la decoración: “En esta pantalla las inscripciones de caligrafía árabe son lo único del ornamento que tiene carácter musulmán todo el resto (de la decoración) fue indio y moldeado con verdadero sentimiento indio por la plástica.”⁹³(fig. 25)

El sucesor de Aibaq, otro esclavo liberto, llamado Shams Al-Din Iltumish (1211-1235) decidió ampliar la mezquita de Delhi. Para conservar la simetría añadió dos cuerpos a cada lado de la sala hipóstila original. El patio también fue ampliado con nuevos pórticos sobre pilares arrancados de otros templos hindúes hasta alcanzar un frente de 115 metros por 85 de profundidad. Con el mismo concepto de monumento a la victoria y siguiendo el procedimiento utilizado en Delhi, Iltumish construyó una mezquita en Ajmer en la cual también se emplearon pilares de templos demolidos y se hizo una fachada-pantalla de 7 arcos apuntados para enmascarar la caótica sala hipóstila.⁹⁴

⁹² Stierlin, H., *op. cit.*, p. 56

⁹³ Marshal, J., *op. cit.*, pp. 571-573 Habría que anotar que, tres siglos después, bajo los mogoles, se intentaría nuevamente una síntesis más india que islámica en la ciudad palatina de Fatehpur Sikri. El experimento nuevamente fracasó simbolizando la incompatibilidad estética y religiosa de las dos civilizaciones.

⁹⁴ Stierlin, H., *op. cit.*, p. 239

Iltumish construyó un mausoleo para su hijo el sultán Ghori. La obra en sí es muestra del eclecticismo francamente experimental que caracteriza todo este período de formación del arte indo-islámico. Históricamente pasa por ser el primer mausoleo islámico en la India, precursor lejano del Taj Mahal, pero estéticamente carece de conexión alguna.

En el siglo XIV el sultán Jalal Al- Din Tughlaq planeó triplicar el área de la mezquita de Delhi para hacerla la más grande del mundo musulmán. El perímetro alcanzaba proporciones colosales: 230 por 140 metros. El proyecto sin embargo quedó en sus inicios tras el asesinato del sultán en 1315. Son visibles la vasta plataforma, algunos muros y la ya mencionada base de su torre-minarete de 25 metros de diámetro que se alzaría a 200 metros de altura (j) Sin embargo, el aspecto más interesante de la ampliación fue una de las cuatro puertas monumentales con cúpula que darían acceso al recinto. Dicha puerta, llamada Alai Darwaza destaca por el uso del esquema bicolor de materiales, arenisca roja y mármol blanco y por el uso de celosías caladas en el mármol con patrones geométricos. Todos estos elementos tendrían gran trascendencia en el desarrollo posterior del arte indo-islámico bajo los mogoles, casi trescientos años después.⁹⁵

7.3 El minarete Qutb Minar

Como complemento de esta iconografía del poder y la victoria Aibaq había ordenado levantar un minarete monumental, de forma cónica, llamado Qutb Minar de unos 70 metros de altura, la base tiene 15 metros de diámetro y el último cuerpo tiene tres metros de diámetro. Por su exagerada altura algunos autores han cuestionado el propósito del mismo ya que en términos prácticos no hubiera servido para que el muecín trepara diariamente a hacer el llamado a la oración. Había, en cambio, antecedentes claros dentro de la arquitectura islámica de esta intención iconográfica de “torres-minaretes de la victoria.”⁹⁶ En la lejana Samarra existía el ya mencionado minarete helicoidal, tipo zigurat, erigido en el siglo IX. En la vecina Ghazna, en Afganistán, se pueden ver el minarete de Masud III, construido hacia 1100, que incluso se cita como modelo aproximado del de Delhi y el minarete de Bahram Shah (hacia 1120) con inscripciones cúficas. En Bukhara, en 1127,

⁹⁵ *Ibid.* p. 238. La sala hipóstila de la mezquita de Hassan en Rabat, también inconclusa, tenía una planta de 180 por 139 m.

⁹⁶ Scerrato, Humberto, *op. cit.*, 171.

Ver también Bloom, Johnathan, *Minaret as Symbol of Islam, op.cit.* .

Recientemente se han identificado en la zona del Tibet una serie de misteriosas torres con planta de estrella de 8 puntas que parecen contemporáneas a los minaretes afganos. ¿Cuál influyó a cual o existe un antecedente común? Ver Stone, Richard, "Towering Mysteries" en *Smithsonian Magazine*, abril, 2004.

fue construido otro gran minarete llamado Kalyan Minar; en Wabkent, en 1141, se edificó un minarete similar al de Bukhara con una altura de 41 metros; en Córdoba el minarete de la mezquita califal alcanzaba 33 metros; en Sevilla, en 1171, el sultán almohade Abu Yaqub levantó la Giralda precisamente como un monumento al poderío almohade en Andalucía (curiosamente la Giralda tiene casi la misma altura que el minarete de Delhi). Poco después, en 1196, en Rabat, se comenzó la construcción de otro gigantesco minarete, que pretendía duplicar la altura de la Giralda, y que debía conmemorar la victoria de Alarcos sobre los cristianos españoles. Todos estos minaretes tienen en común, además de su altura excepcional, su estructura prácticamente independiente. En algunos casos se ha puesto en duda la existencia de una mezquita adyacente lo que enfatiza precisamente su carácter de “monumento”.(fig. 26) No obstante, en mi opinión todas estas torres-minaretes estuvieron asociadas a mezquitas pues de otra forma carecerían de sentido.

Comenta Ibn Batuta lo excepcional del minarete de Delhi: “En el patio septentrional hay un alminar sin igual en tierra alguna del Islam. Es de piedra roja labrada...de gran altura...lo hizo levantar Muizz Al-Din. El Rey Qutb Al-Din quiso edificar en el patio occidental un alminar mayor (véase supra) pero apenas quedaron los cimientos.”⁹⁷

A diferencia de la mezquita, el Qutb Minar es un anuncio armonioso del comienzo del mestizaje artístico indo-islámico, de estas dos grandes tradiciones estéticas. El Qutb Minar está compuesto de cinco cuerpos, los últimos dos fueron aparentemente reemplazados por Firuz Shah en el s. XIV luego de que los originales fueran dañados por un terremoto. Se usó la piedra rojiza arenisca que se volvería “clásica” en la arquitectura mogola posterior. El minarete tiene balcones volados sobre cornisas de estalactitas o mocárabes, otro elemento importado de Persia. La torre debe haber sido diseñada por un arquitecto musulmán pero la mano de obra es definitivamente india. Para algunos autores la forma de la torre es tal que también parece evocar los sikharas de los templos indios. Marcais lo considera inspirado por columnas indias y dice que solo se distingue como obra musulmana por la aplicación de la caligrafía árabe a gran escala.

⁹⁷ Ibn Batuta, *op. cit.* p. 507

En cuanto a la caligrafía, destaca la sura 62:9 que menciona la obligación de los creyentes de acudir a la oración pero ésta representa solo una treintava parte del total de las inscripciones. Otros versículos que se mencionan son el del trono y otros cinco que podrían interpretarse como alusiones al poder y la victoria del Islam. La frase más importante, no coránica, es la que señala que el minarete “debe arrojar la sombra de Alá sobre el este y el oeste” lo cual explicaría su nombre de “qutb”, es decir polo o eje, casi un axis mundi.⁹⁸

De las cinco mezquitas revisadas, la de Delhi es la única abandonada y arruinada. Además de las vicisitudes, fue un fracaso estético. Sin embargo el solar de ruinas con su aura de monumento se conservó intacto. El Qutub Minar siguió siendo objeto de veneración, casi como monumento "nacional", y fue varias veces restaurado por las sucesivas dinastías musulmanas. La última restauración correspondió significativamente al último emperador mogol, Akbar II, en 1828 poco antes de que el Imperio Mogol desapareciera formalmente a manos de los británicos.⁹⁹ (fig. 27)

⁹⁸ Hoag, J., *op. cit.*, p. 285 y Grabar, Oleg, “The Iconography of Islamic Architecture” en Priscilla Soucek (edit.) *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania: PUP, 1988. p. 56.

⁹⁹ Scerrato, H., *op. cit.*, p. 139



FIG. 1 Domo de la Roca, Jerusalén, s. VII.

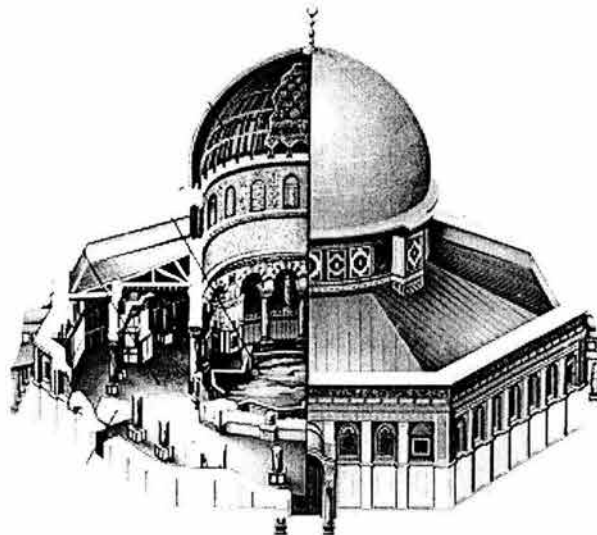


FIG. 2 Corte del edificio, imitación de estructura bizantina.

FIG. 3 Roca sagrada y circunvalación.

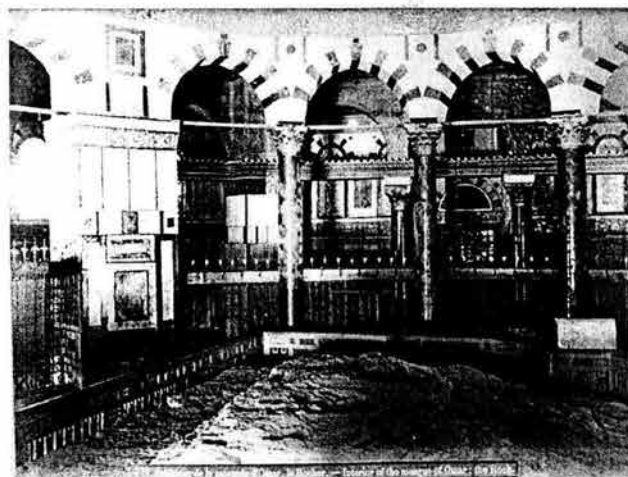




FIG. 4 Templo que conmemora la visita de Mahoma al Paraiso.

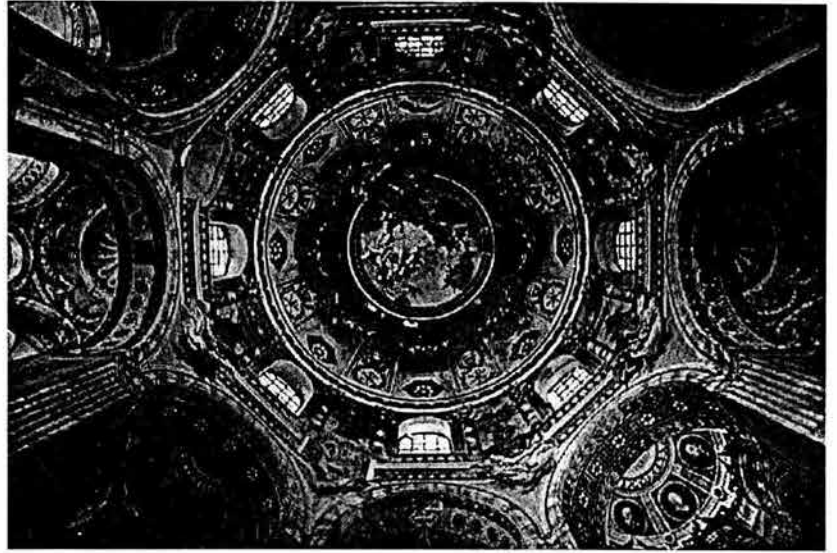


FIG. 5 Estructuras octagonales bizantinas en Ravenna.



FIG. 5 a Domo sobre estructura octagonal, Ravenna.

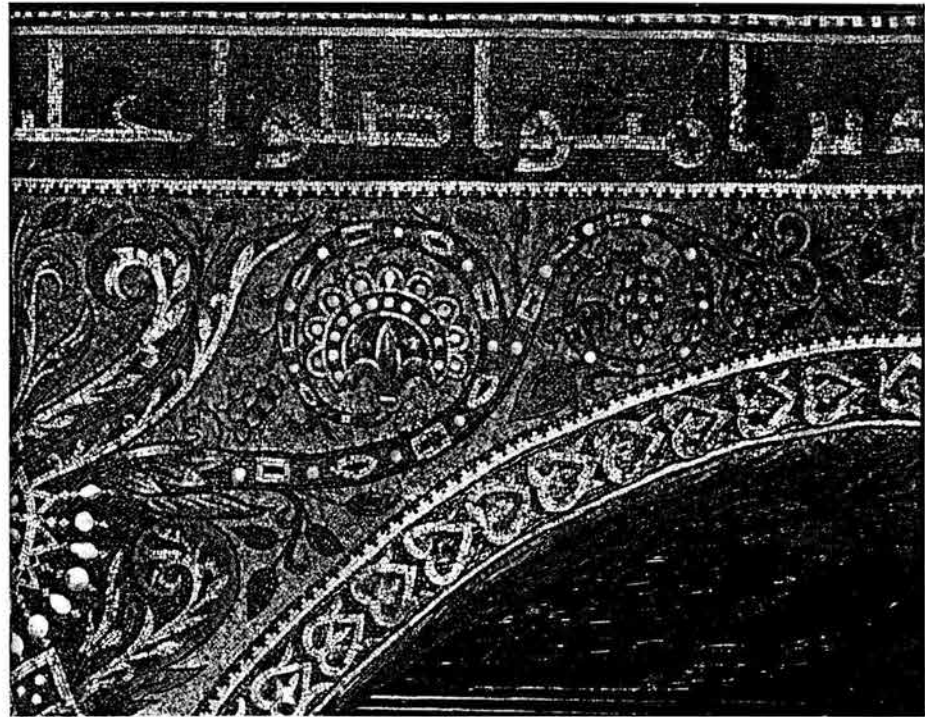
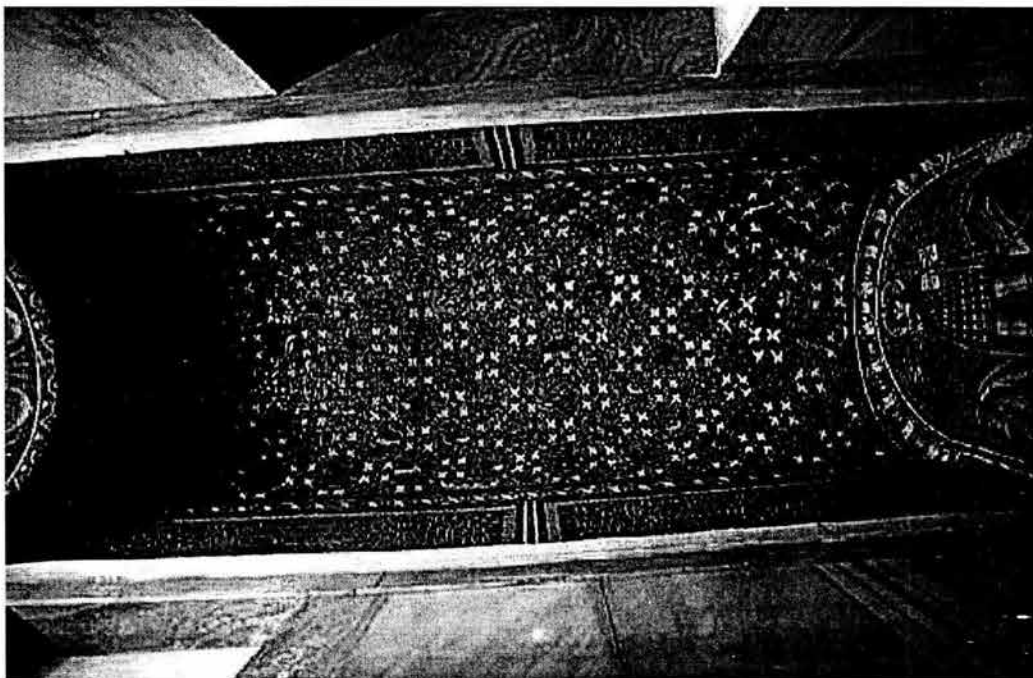


FIG. 6 Domo de la Roca, mosaicos e inscripciones coránicas.



FIG. 7 Mezquita de Damasco, comparación de bóveda decorada con bóveda bizantina contemporánea en Ravenna.



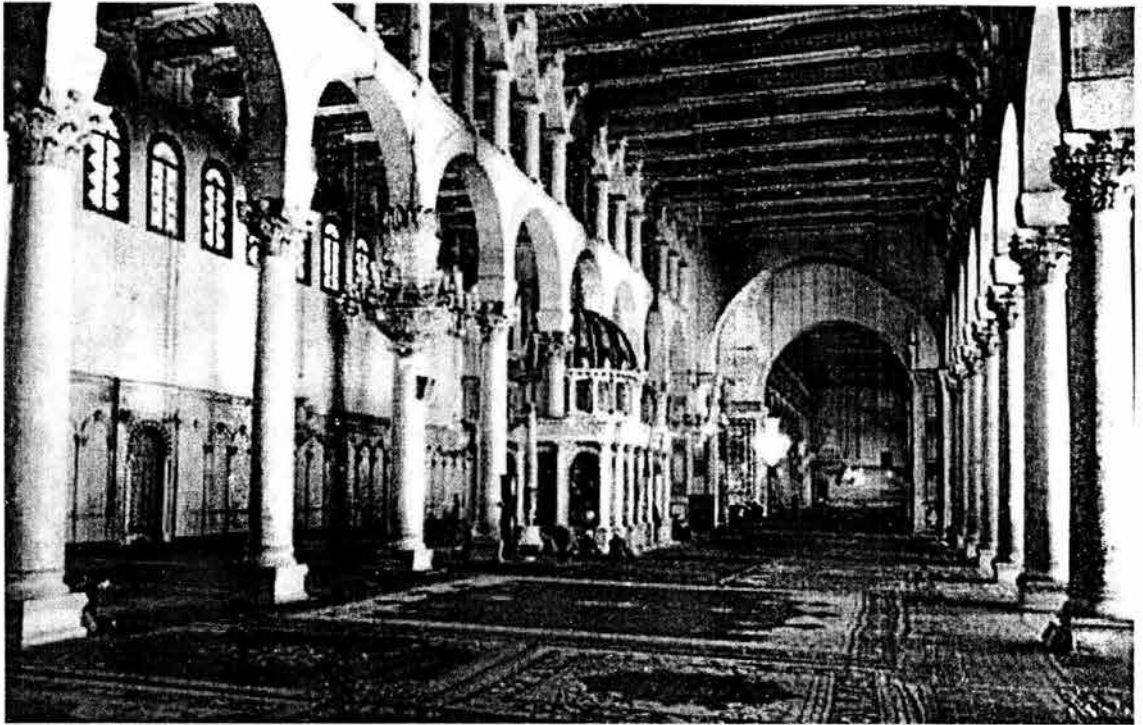
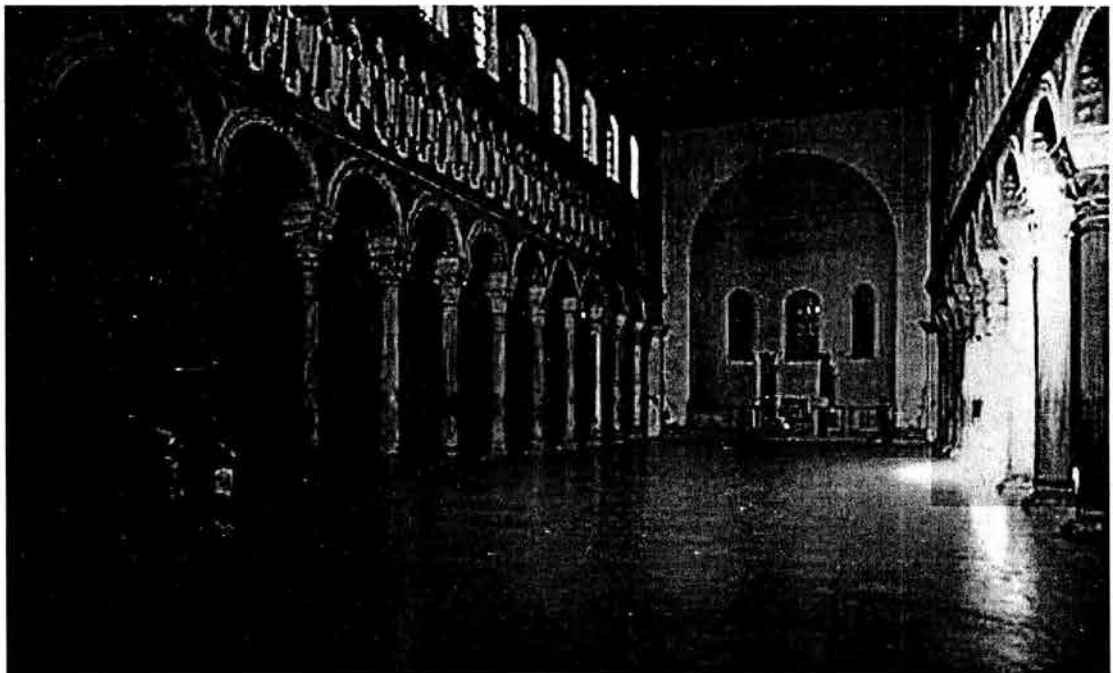


FIG. 8 Mezquita de Damasco, espacio basilical

FIG. 8 a Basílica bizantina contemporánea en Ravenna.



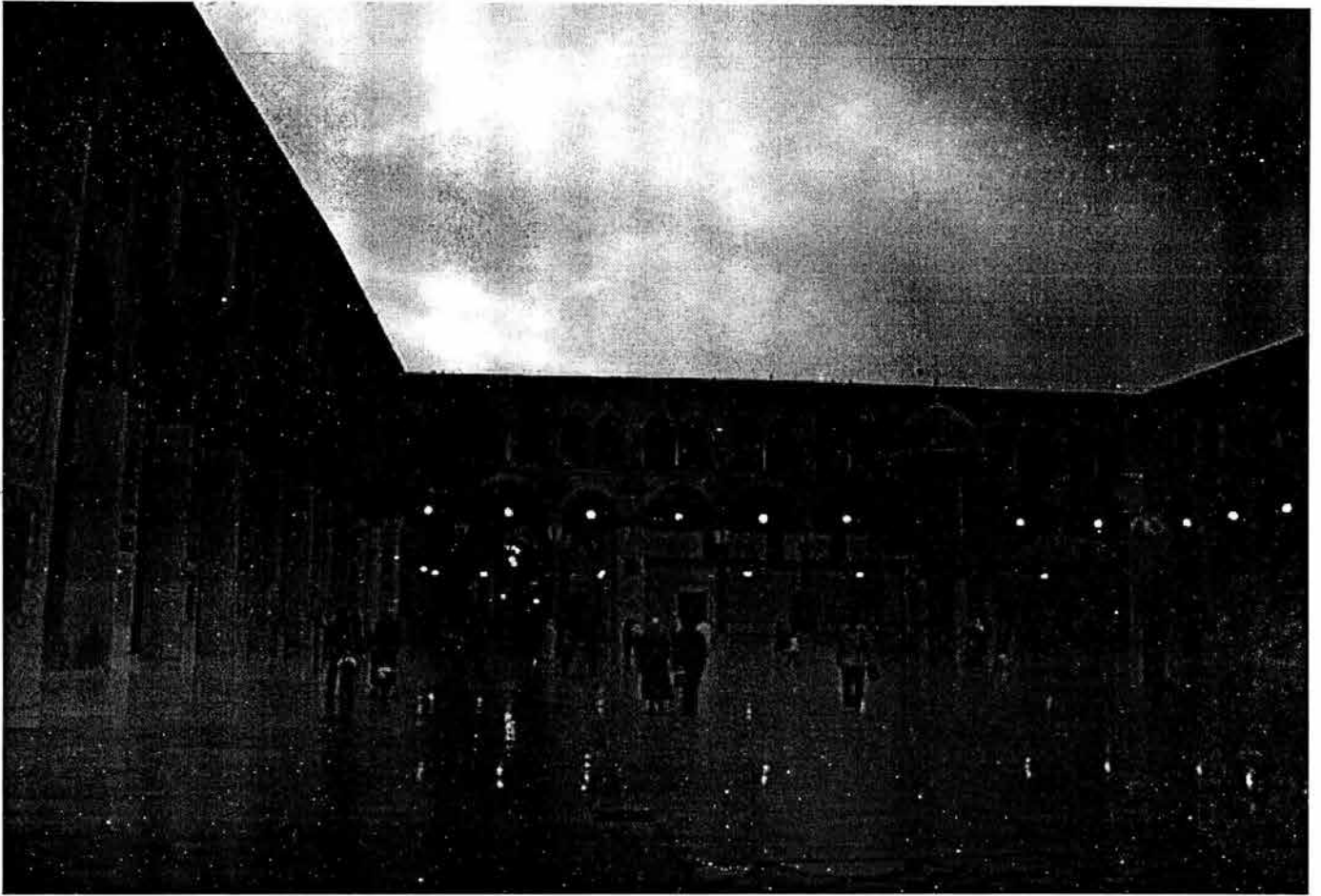


FIG. 9 Mezquita de Damasco, arquería del patio, s. VIII.

FIG. 9a Pórtico bizantino en un mosaico contemporáneo de Ravenna,



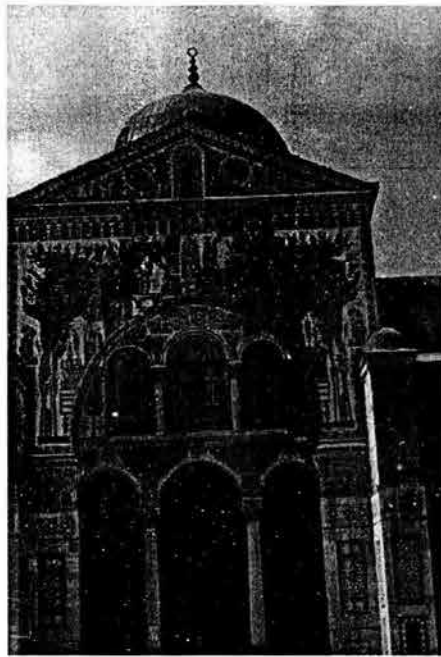


FIG. 10 Mezquita de Damasco, mosaicos con temas vegetales.

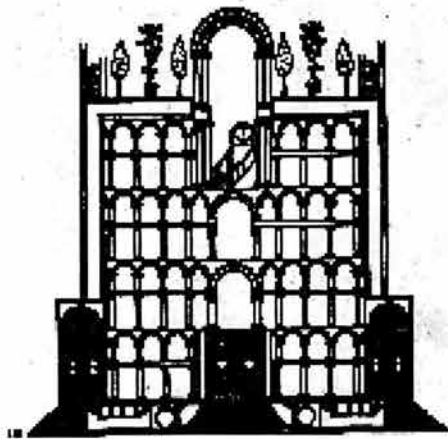
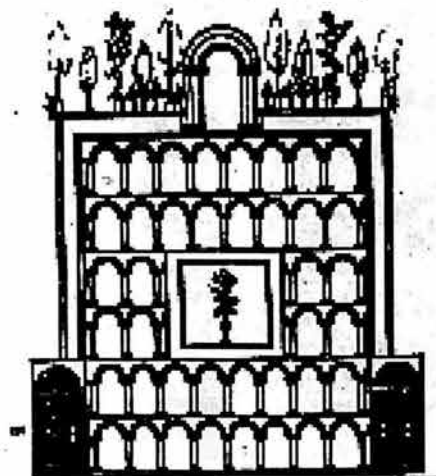


FIG. 11 Rara representación artística de la planta de una mezquita de influencia omeya, frontispicio de un corán, s. VIII.



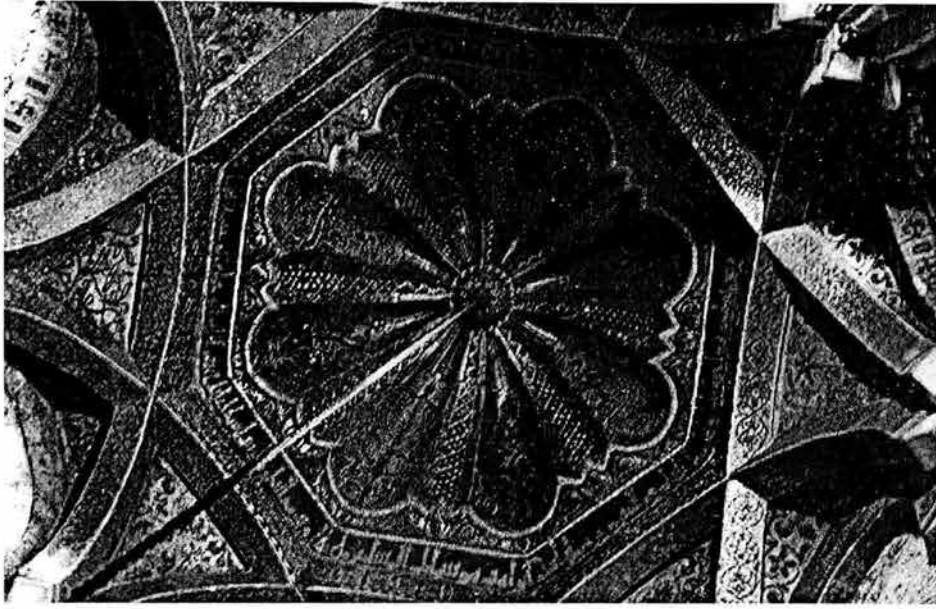


FIG. 12 Córdoba, domo con mosaicos bizantinos e inscripciones coránicas.

FIG. 13 Mihrab con mosaicos, arabescos e inscripciones.

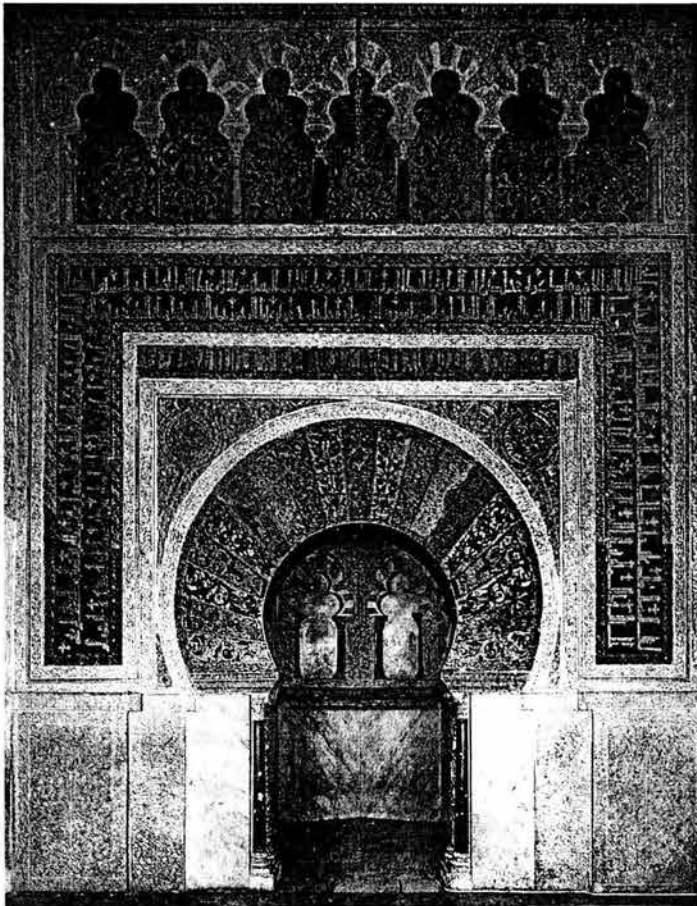
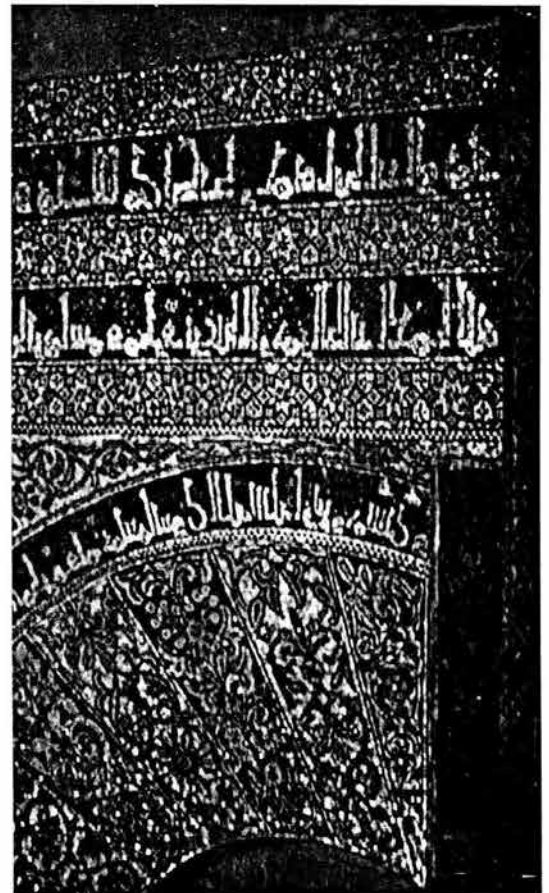


FIG. 13a Detalle inscripciones.



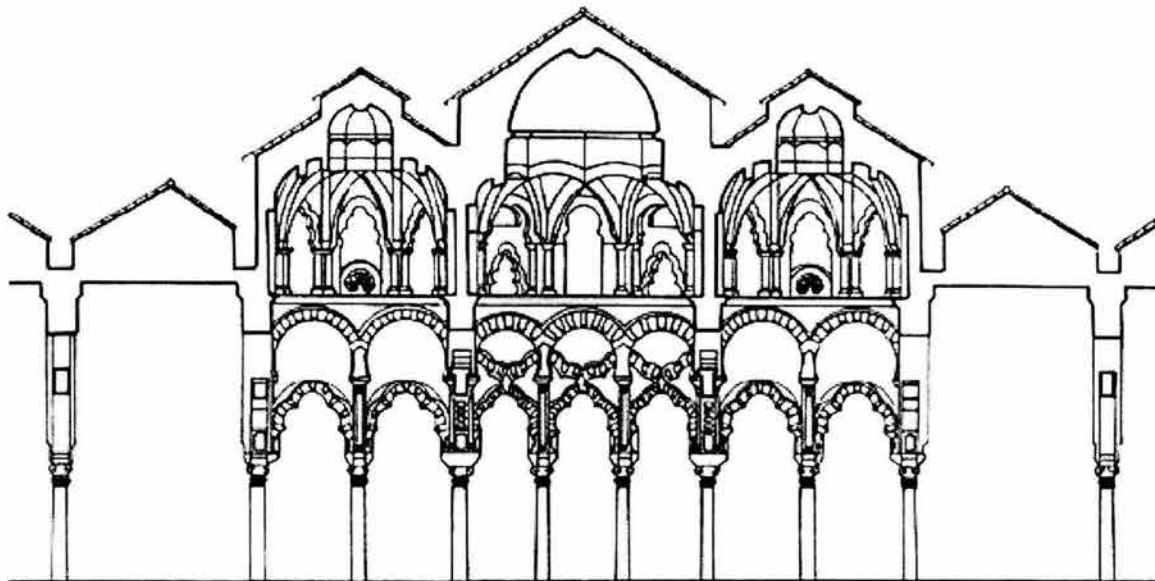


FIG. 14 Mezquita de Córdoba, corte con los domos frente al mihrab. s. X

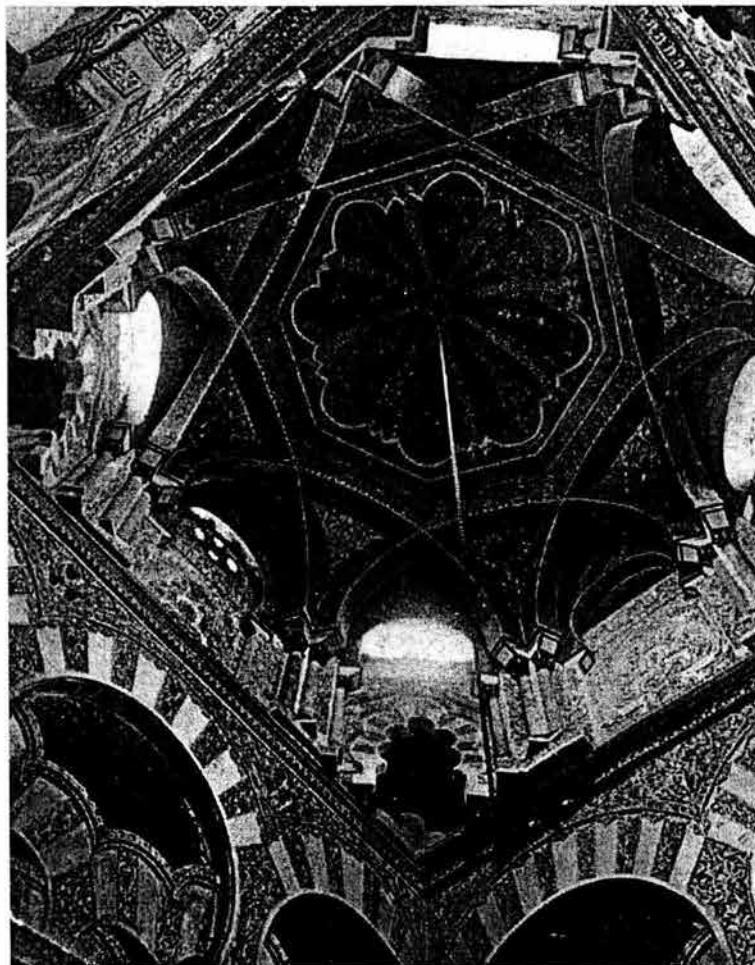


FIG. 14 a Domo sobre la maqsura, Córdoba. Mosaicos bizantinos.



FIG. 15 Samarra, uno de los primeros minaretes del Islam, s. IX.



FIG. 16 Córdoba, pantallas de arquerías, s. X

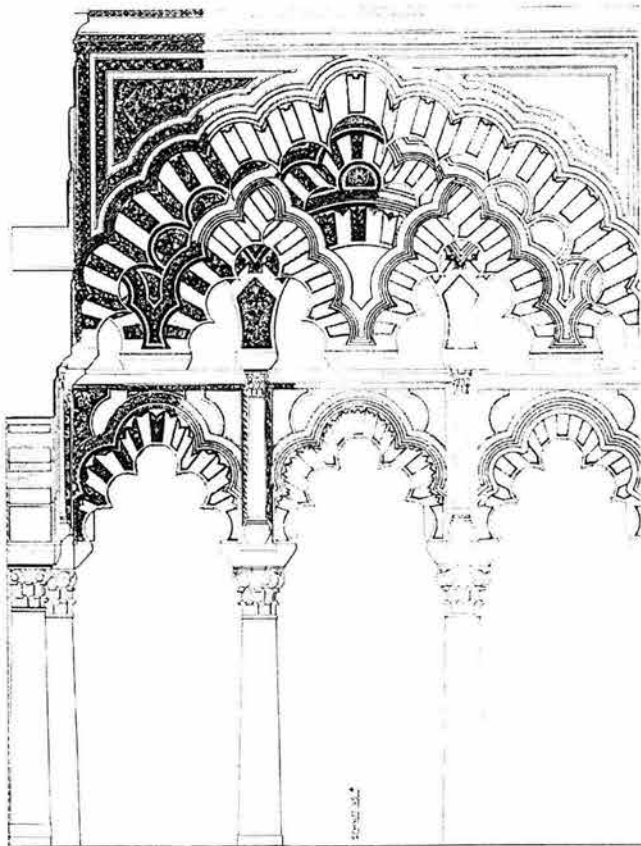


FIG. 17 Córdoba, entrecruzamiento de arcos



FIG. 18 Cristianización de la mezquita



FIG. 19 Santa Sofía convertida en mezquita, s. XV

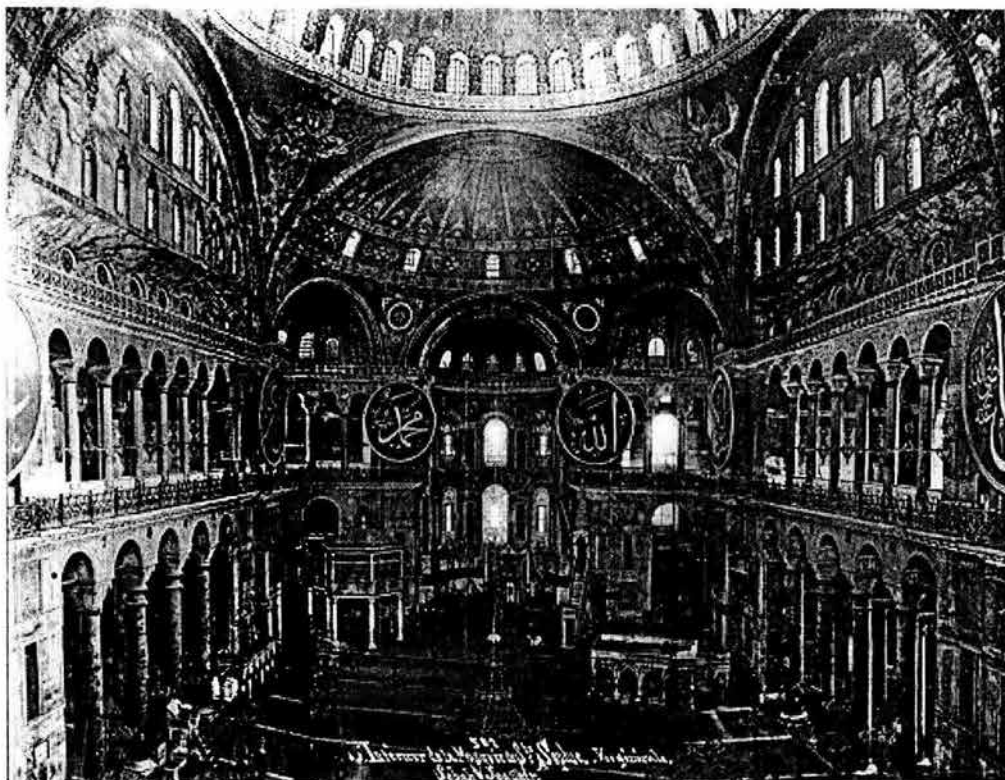


FIG. 20 Santa Sofía, interior con medallones de caligrafía árabe

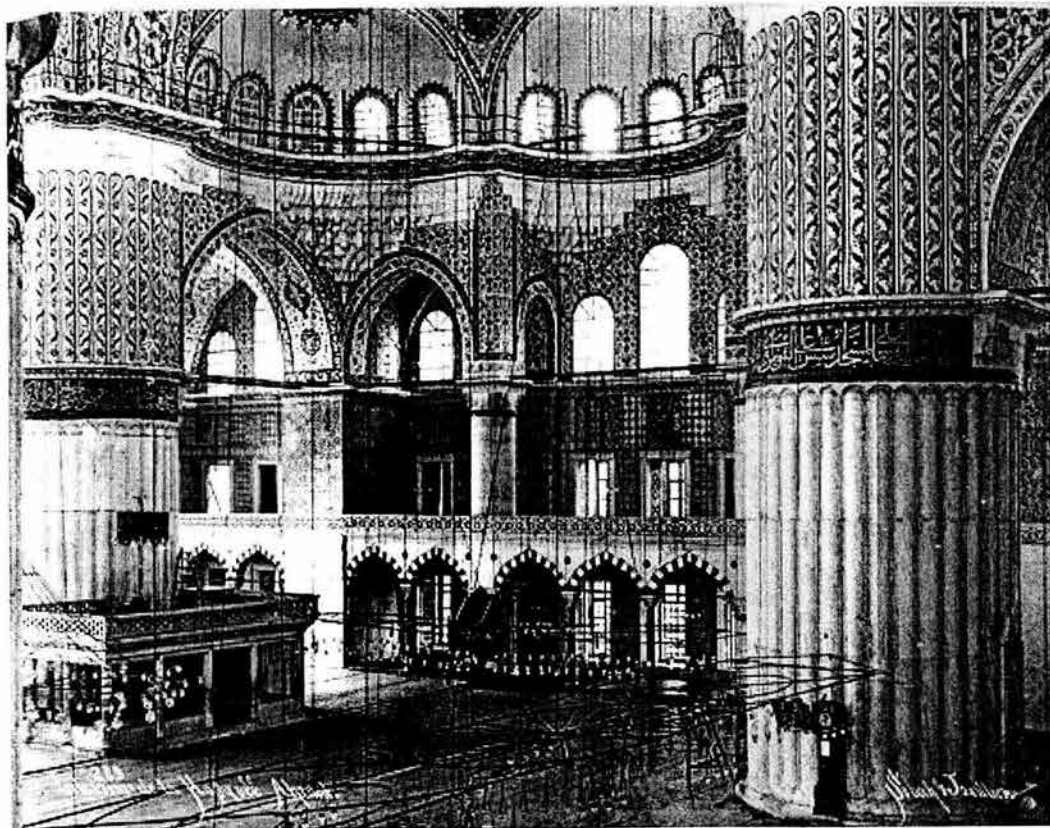


FIG. 21 y 21a Bizantinización del arte otomano islámico, arriba Santa Sofía, abajo Sulaymaniya. s. VI y s. XVI





FIG. 22 Bizantinización del arte otomano, Sultán Ahmed, s. XVII.



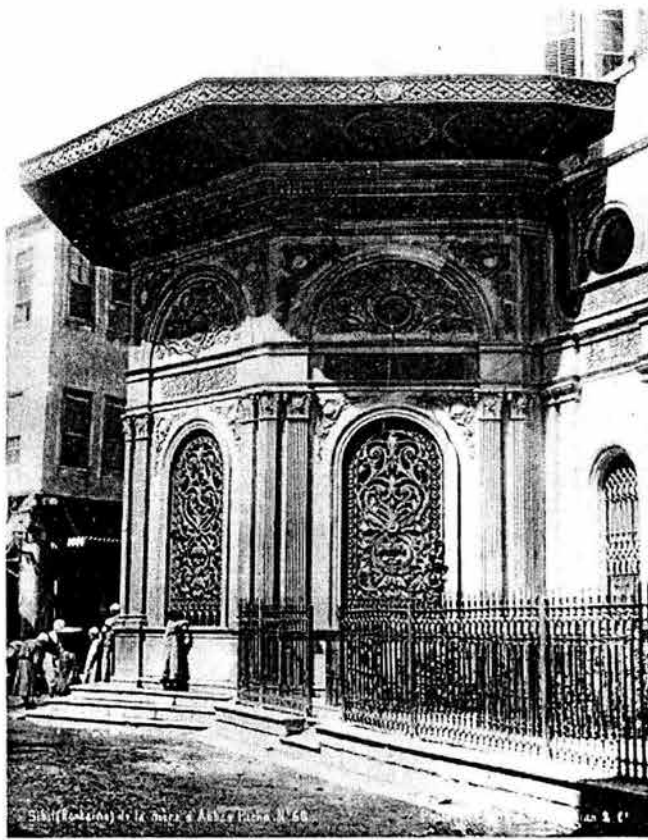


FIG. 23 Decadencia del arte otomano islámico, s. XVIII-XIX

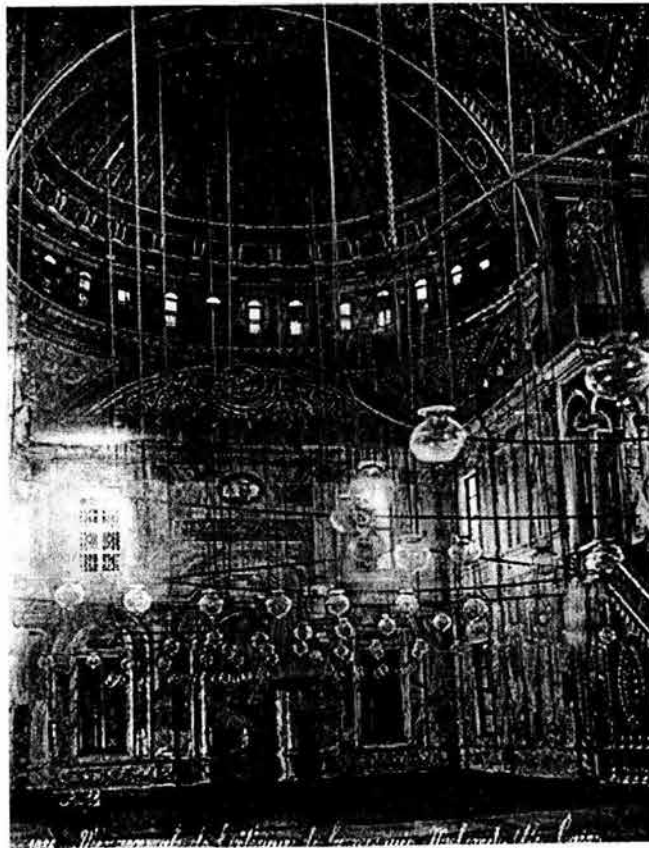




FIG. 24 Mezquita de Delhi, expoliación de columnas hindúes s. XIII.

FIG. 25 Mezquita de Delhi, pantalla con arcos falsos persas para enmascarar sala hipóstila

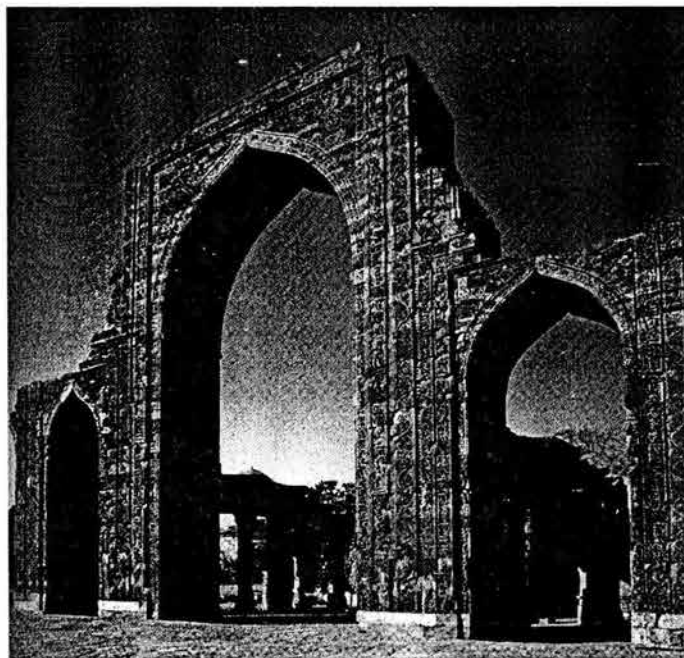




FIG. 26 Minarete afgano; torre de la victoria? s. XII

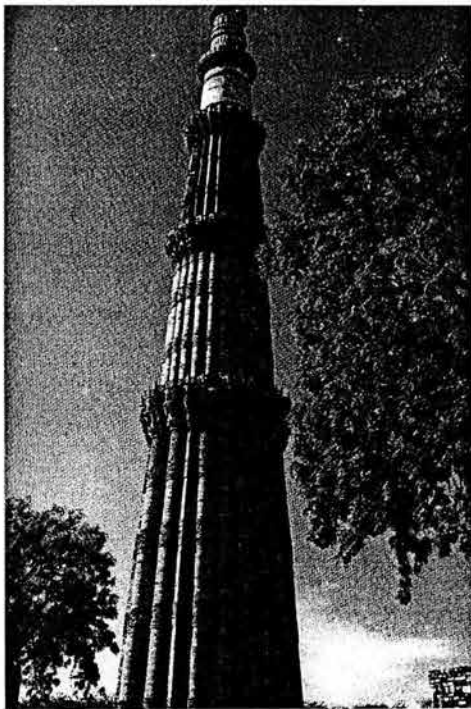


FIG. 27 Qutb Minar, Mezquita de Delhi , s. XIII



FIG. 27a Qutb Minar, detalle de inscripción coránica

Capítulo 6 ¿Imagen de los cielos coránicos? Las cúpulas de muqarnas.

RESUMEN: En este último capítulo de la investigación se trata de buscar una interpretación iconográfica de las bóvedas de muqarnas o mocárabes mal llamadas de estalactitas. Sin duda, el mocárabe es la creación más original del arte islámico. En la primera parte de este capítulo se revisa el aspecto estructural del mocárabe a la luz de su probable evolución. Cabe apuntar que este es el aspecto más ampliamente tratado por los especialistas que debaten fundamentalmente en qué momento pasa de ser un elemento estructural a un elemento decorativo. En la segunda parte se trata el aspecto gráfico del mocárabe sobre el que existe aún escasa pero definitiva evidencia documental. En la tercera se analiza el aspecto que más interesa para los propósitos de esta investigación: el posible contenido iconográfico, de ahí el título del encabezado.

¿IMAGEN DE LOS CIELOS CORANICOS? Las cúpulas de muqarnas.

1. La cúpula

En su forma primigenia la cúpula aparece en la historia del arte como estructura de madera o caña de bambú. En el caso indio, por ejemplo, la forma que se trataba de imitar era la del loto. En esa zona se mantuvo la imitación en piedra de estructuras de madera. En el oriente medio, Ernst Diez sostiene que las primitivas estructuras de madera articuladas con aristas originaron las bóvedas de crucería de ladrillo que aparecen en la arquitectura persa y se transmiten al Islam.¹ Paralelamente, bóvedas de adobe y ladrillo se desarrollan desde muy temprano en la civilización mesopotámica, posteriormente en el arte parto y sasánida hasta la llegada del Islam.(fig. 1)

Desde un punto de vista técnico, la adaptación de una cúpula sobre una sala de planta cuadrada es uno de los problemas clásicos de la arquitectura. Durante siglos, los arquitectos romanos, bizantinos y sasánidas ensayaron distintas fórmulas de transición. El problema eran los ángulos en las esquinas del espacio cuadrado que no solo debían ser llenados sino servir de soporte a la media esfera de la cúpula.² Los geómetras medievales conservaron el sentido "místico" del acoplamiento entre la cúpula y el cubo en la fórmula "cuadrar el círculo": "Haz un círculo...luego un cuadrado, después un triángulo y finalmente un círculo y obtendrás la piedra filosofal."³

¹ Diez, Ernst, *Arte islámico*, Bilbao, Moreton, 1967. p. 16-19

² *Ibid.*

³ La frase es común en textos alquímicos medievales y renacentistas. Aparece, entre otros, en la obra de Michael Maier, *Scrutinium Chymicum*



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Los romanos resolvieron el problema de manera práctica y sencilla: mediante triángulos semi-esféricos, pechinas, que forman una transición deslizante. Pero esta solución no logra una integración estéticamente satisfactoria entre la estructura cuadrada, los sostenes triangulares y la semiesfera del domo.

La construcción de cúpulas sobre impostas en forma de valvas de conchas o de trompas no supone sino una variante un poco más elaborada: se la empleó en edificios tardoromanos, bizantinos y sirios. Los sasánidas persas ya habían experimentado con cuerpos de transición que convertían la planta cuadrada en polígonos de seis u ocho lados cuyos ángulos se unían mediante arcos o trompas en los ángulos que adquirirían la forma de nichos. Este tipo de solución se continuó en la arquitectura sirio-armenia. Cuando los arquitectos islámicos enfrentaron este problema "clásico" no tardaron en mezclar las tres soluciones y avisaron, probablemente desde el siglo VIII, la subdivisión sucesiva de las trompas. A partir de la solución de un problema técnico, desarrollarían una solución estética sorprendente: las llamadas muqarnas o mocárabes.

En vez de un solo nicho angular, la trompa, o una sola valva, la pechina, que se abría como abanico, los arquitectos musulmanes comenzaron a superponer hileras de prismas y nichos escalonados para permitir una transición graduada. Los nichos montan unos sobre otros y quedan unidos por sus aristas. Así superpuestos recuerdan la forma de panal de abeja. Este sería el origen "lógico" de las muqarnas.⁴

2. Muqarnas o mocárabes, orígenes

Paradójicamente, el término "muqarnas" no tiene una etimología precisa. A veces alude al diseño de conjunto y a veces a las unidades en sí. Los diccionarios árabes o persas no indican la procedencia del término y los historiadores del arte llevan décadas proponiendo diversas hipótesis. Herzfeld derivaba el término del griego *koronis*, corniza, del que

⁴ Lewcock, Ronald, "Materials and Techniques" en Michell, George (edit.), *Architecture of the Islamic World*, N. York, William Morrow, 1978. p. 141.

muqarnas sería una arabización. Otro autor lo deriva de la raíz árabe "qrns", junta o unión. Marcais y Golvin se refieren al término persa que describe un arreglo "escalonado". Todos estos probables orígenes son lógicos pero especulativos. La primera posible referencia escrita al término que se conoce correspondería a un texto andaluz del siglo XI donde se describe un pabellón: "wa qurnisat samauha bil-dahab" (y las "qurnisat" cubrían su techo con oro). La referencia es ambigua puesto que se supone que no había muqarnas en Andalucía en esa época y aquí el término sólo se puede interpretar como un "elaborado ornamento" en la techumbre. Ibn Jubayr, en el siglo XII, utiliza el sustantivo qarnasa y el adjetivo qarnasiya pero no muqarnas y alude a alguna forma de decoración geométrica basada en la subdivisión.

La evolución misma del término, aunque no suficientemente estudiada, parece ser acorde con la evolución "gradual" de las muqarnas según se les puede rastrear hasta edificios del siglo X al XI. En efecto, los historiadores de arte coinciden en que la primera manifestación de las muqarnas se observa en la zona transicional entre los muros y el domo a partir de una subdivisión tripartita de la trompa. El primer ejemplo, in situ, se encuentra en el mausoleo de Arab Ata en Asia Central que data del año 976.⁵ Especialistas en la arquitectura irania, mas estrictos consideran que en este caso todavía no se trata propiamente de "muqarnas" sino de trompas tripartitas que "evolucionarán" rápidamente hacia verdaderas muqarnas. (fig. 2)

⁵ Yasser Taba, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, The University of Washington Press, 2001, p. 104. Algunos historiadores del arte identifican lo que podrían llamarse proto-muqarnas, en forma de prismas, las cuales aparecen ya en la arquitectura abasida temprana, palacios de Ukhaidir y de Raqqa (siglo VIII) y en el Norte de Africa en la Qala de los Bani Hamad (Argelia), siglo X. Aparecen de forma más acabada en las ruinas de Nishapur (siglo IX-X) y en el Asia Central. Sin embargo, estos antecedentes, prácticamente arqueológicos han sido hallados en forma fragmentaria y la interpretación de su función aún es discutida. De forma paralela al desarrollo de las muqarnas la arquitectura islámica de ladrillo en Persia y en Andalucía experimentó intensamente entre los siglos X y XI con bóvedas de aristas (Mezquita Bib Mardun o Iglesia del Cristo de la Luz en Toledo y Mezquita del Viernes de Isfahan) aunque éstas no tienen un carácter estructural, de soporte, como en la arquitectura gótica posterior donde las nervaduras convergen en una clave y "cargan" las bóvedas. Sin embargo, el juego del entrecruzamiento de aristas en las bóvedas musulmanas sin duda está relacionado con el uso ulterior de las muqarnas para cubrir domos completos como puede verse en "experimentos" tempranos en la "qubba Barudiyin" de Marrakesh y en las medias bóvedas de los iwanes de la Mezquita del Viernes de Isfahan, ambas del siglo XI o comienzos del XII

Función: Al igual que en el capítulo dedicado al arabesco, respecto a las muqarnas se puede hablar de forma, función e intención. Respecto a la función, todo indica que las muqarnas tuvieron originalmente un propósito estructural pero pronto se hizo evidente el efecto estético de superposición escalonada de arquillos, nichos y prismas que podía continuarse, al disminuir gradualmente la escala, para formar una bóveda completa.

Aparentemente, según Yasser Taba, los primeros domos completos de muqarnas surgen en Bagdad y sus cercanías en el siglo XI o XII, la cara convexa de los nichos superpuestos extradosada, creaba hacia el exterior una cúpula en forma de alcachofa, sumamente original.⁶ La primera de estas cúpulas, si bien aún tiene rasgos vacilantes, es el mausoleo llamado Imam Al-Dawr (hacia 1090) en las afueras de Samarra, Iraq. A partir de éste se localiza una veintena de este tipo de cúpulas en Iraq todas ellas anteriores a la invasión mongola (1258).**(fig. 3)**

En estos primeros domos las muqarnas aún constituyen tanto una solución estructural como estética. Sin embargo, las cúpulas de "alcachofa" no llegaron a consolidarse en la estética islámica y tal vez deban considerarse una moda un tanto exótica o una fase experimental. Que Bagdad y Damasco, bajo su influencia cultural, adoptaran esta forma peculiar en los siglos XII y XIII denotaría quizás la intención de establecer un "estilo" regional. En miniaturas otomanas del siglo XVI relativas a la conquista de Mesopotamia, Bagdad aparece tachonada con domos de alcachofa pero dada la poca fidelidad, la falta de intención en la representación de estas miniaturas, no puede afirmarse que estos domos efectivamente abundaran. Probablemente el artista solo quería "destacar" esa peculiaridad. El hecho es que ya en el siglo XIII estos domos comenzaron a ser cubiertos por una segunda estructura cónica, piramidal o una cúpula sobre tambor creándose así la solución de la doble cúpula. En el interior, el domo de muqarnas se oculta. En el exterior la cúpula se puede elevar sobre un tambor y dar mayor elegancia al edificio. Esta solución permitió seguir experimentando con las muqarnas que pudieron miniaturizarse y refinarse en yeso. Estos frágiles domos interiores, como es el caso de los de la Alhambra, literalmente cuelgan de un andamiaje de madera que es sostenido y ocultado a la vez por la cúpula exterior.

⁶ El único catálogo sobre estas estructuras en Iraq es el de Afta al-Hadithi y Hana Abd Al-Khaliq, *Kitab Al-Makhrutiya fil Iraq*, Bagdad, 1974.

Originadas de la trompa y del nicho, que en el arte antiguo tenían asignada una función de carga, la multiplicación y miniaturización llevó a las muqarnas de formas de carga a formas cargadas. "Se llega así, dice Michel Ecochard, a un grado complicado de elaboración que da placer a la vista y reemplaza una estructura visible por una decorativa que se sostiene de una estructura superior a la manera de los falsos plafones modernos."⁷

John D. Hoag apunta que el período clásico y clásico tardío (S. XI al XVII) de la arquitectura islámica coincide justamente con el gran desarrollo de las muqarnas y su expansión por todo el territorio que abarcaba esta civilización. Señala también la enorme movilidad de los artesanos de la época lo que explica intercambios fluidos de estilos y diseños entre el oriente y occidente islámicos.⁸

Al transformar un elemento estructural en uno decorativo, sustraído a las fuerzas tectónicas, la solución de las muqarnas se inscribe en el proceso de negación ornamental tantas veces endilgado al arte islámico. Chueca Goitia y otros arquitectos, sin dejar de admirar el arte islámico, han caído en la tentación de interpretar su complejo recubrimiento decorativo islámico, a saber yeserías labradas, azulejerías y especialmente las muqarnas, como "maquillaje" que intenta ocultar la pobreza de los materiales y de la estructura del edificio. No pocos arquitectos e historiadores del arte, ya desde el Renacimiento, han calificado al

⁷ Ecochard, M., *Filiation des monuments grecs, byzantines et islamiques*, Geuthner, Paris, 1977. p.71. La difusión de las muqarnas no se ha establecido claramente. En general se traza la siguiente "hoja de ruta" desde Mesopotamia hacia occidente: cornisa de nichos de muqarnas en el minarete de la mezquita de Al-Juyushi en el Cairo (s. XI) y del siglo XII en la mezquita de Sayyida Ruqayya. En la mezquita de Al-Aqmar (1125) en El Cairo, muqarnas adornan nichos ciegos en los muros exteriores. En el Maghreb, de comienzos del siglo XI es la Qubba Barudiyyin de Marrakesh, quiosco almorávide cuyo cupulín incluye "proto-muqarnas" que recuerdan el trabajo de valvas-muqarnas del Imam Dur de Iraq. En 1135 aparecen verdaderas muqarnas en la mezquita almorávide de Tlemcen y 18 años después, en 1153, aparecen plenamente desarrolladas en la mezquita de Tinmal (Marruecos) donde forman una cúpula sobre base cuadrada. Generalmente se asume que los almorávides introdujeron las muqarnas a España. Sin embargo, podría pensarse que a través de los sultanes ziríes argelinos, instalados en Granada, las muqarnas hayan llegado antes; el poema citado de Ibn Gabirol (s. XI) podría aludir a una cúpula de muqarnas bastante temprana, quizás la primera, en Al-Andalus. Ver Hoag, John, *Islamic Architecture*, N. York, Abrahms, 1977. Sobre la interpretación de la descripción de Ibn Gabirol ver Rubiera, Ma. de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981. p. 149.

⁸ Ver Hoag, John, *op. cit.*, Introducción.

arte islámico como "teatral", "falso" y en última instancia "incapaz" de solucionar e integrar estéticamente, como el arte gótico o renacentista, sus estructuras las cuales simplemente se "ocultan".

Aún en fecha reciente, llama la atención el comentario ambivalente de un islamista destacado como B. Okane quien señala: "Si una palabra resume el sentido de la arquitectura timurida (s.XV-XVI)...es la teatralidad... ello no significa que ésta tenga connotaciones peyorativas en la arquitectura...hay buen y mal teatro (escenografía) apreciar o saber apreciar esta teatralidad en la arquitectura puede significar un gusto adquirido. Para los que han sido entrenados en las formas clásicas (occidentales) los timuridas no solo asumieron este elemento con entusiasmo sino que llegaron a ser maestros (insuperables) en el mismo...A partir del periodo timurida no se vio posibilidad de dar marcha atrás en la necesidad de recubrir estructuras completas de (azulejerías) coloridas, especialmente las de mayor importancia. Esta concepción pudo contener en si misma las semillas de su propia decadencia ya que se debe mantener un balance entre la intención de acentuar o de disipar las líneas arquitectónicas de un edificio con el color...y en épocas posteriores esto se perdió..."⁹

Como ya se advirtió antes, habría que revalorar estas apreciaciones que se han hecho lugar común. Desde la perspectiva de los artistas islámicos la "decoración" es conceptual y estéticamente, parte de la "estructura", no se concibe la frontera entre ambas tan esencial, diría Chueca Goitia, para el arte "occidental." La decoración de arabescos o las muqarnas, sobre materiales "aplicados" como el yeso, azulejos, madera, etcétera es la "piel" de un objeto sea de tocador o de un edificio entero. No hay pues ninguna intención de "engañar" al observador.¹⁰

En este punto es esclarecedor Al-Ghazali: "un edificio requiere de un diseñador (muqaddir) que determine las necesidades de madera, ladrillos, superficie y amplitud de las habitaciones. Un geómetra (muhandis) asume la responsabilidad de trazar estas ideas.

⁹ O'kane Bernard, *Timurid Architecture in Khurasan*, Costa Mesa, 1987.p. 110.

¹⁰ Ver Díez, Ernst, "What is islamic Architecture?" en Jones, Dalu, "The elements of decoration: surface, pattern and light" en Michell, George (edit.), *op. cit.*

Luego un maestro de obras (banna) organiza la construcción y finalmente un decorador (muzyyin) decora el exterior y el interior. Así es la tradición de diseñar, construir y decorar."¹¹

3. El diseño de las muqarnas

Prácticamente existe un consenso entre los historiadores de arte al considerar las muqarnas, mocárabes o estalactitas como una de las creaciones propiamente originales del arte islámico y más aún, su sello distintivo junto con la caligrafía árabe. Generalmente aplicadas en cornisas, pechinas, capiteles, en el intradós de los arcos, medias bóvedas en los iwanes o en bóvedas completas (y también en mobiliario) este diseño tan original aún no ha merecido un estudio definitivo aunque existen monografías descriptivas como las de Gulru Necipoglu, O'kane y Notkin entre otros. Asimismo existe un primer catálogo de estas estructuras debido al Prof. Shiro Takahashi.(Ver infra).

Forma: Las muqarnas implican una elaboración geométrica compleja. Conceptualmente su diseño, como el del arabesco geométrico, tiene, en términos matemáticos modernos, características fractales: es simétrico y progresivo, se le puede aumentar o disminuir la escala infinitamente sin perder la proporción o la estructura. A pesar de su concepción matemática, sorprende la ausencia de textos medievales que las expliquen lo que reforzaría la idea de que surgieron de ejercicios ingeniosos de los geómetras-artesanos y no de teorizaciones de los filósofos-matemáticos. Lo anterior se ve corroborado por el hecho de que los pocos gráficos originales que se poseen provienen de talleres artesanales. Allen concluye que las muqarnas "son primordialmente invenciones visuales mas que construcciones intelectuales."¹²

Uno de los primeros estudiosos modernos en comprender que las muqarnas pudieron ser "dibujadas" fue Herzfeld incluso antes de que apareciera evidencia documental de la época

¹¹ Akash, Samir, "Analogy and Symbolism", *Islamic Quarterly*, Vol. 29, No. 1, 1992.

¹² Sakkal, Mamún, "An introduction to Muqarnas Domes Geometry", *Structural Topology*, 14, 1988.

que ahora se posee.¹³ En las ruinas del palacio ilkhánida (mongol) de Takht-i-Sulayman se descubrió una placa de yeso con diagrama para la construcción de una bóveda de muqarnas, quizás el dibujo de muqarnas más antiguo que se conozca (siglo XIII).

Sin embargo, la única discusión teórica medieval que se conoce sobre la posibilidad de elaborar gráficos de las muqarnas aparece en un texto relativamente tardío de Giyat al-Din Jamshid al-Kashi, matemático de la corte timurida en el siglo XV.¹⁴ Ahi se le dedica todo un apartado al análisis del diseño de estos elementos. En dicho apartado, Al-Kashi comienza por comentar el uso de las formas curvas en la arquitectura, arcos y domos. Aquí hay que recalcar que el matemático simplemente "cataloga" técnicas artesanales de trazos geométricos ya establecidas pero no las propone. Al-Kashi señala por ejemplo que en su época el arco preferido es el apuntado (muhaddad). Después discute los aspectos de la geometría del arco, arcos de tres centros, de cinco centros, etcétera. A partir de éstos describe los perfiles posibles de los domos: hemisféricos, cónicos, y el que se obtiene de rotar un arco sobre su centro dando lugar a los domos de forma acbollada y bulbosa característicos de la arquitectura timurida y mameluka.

Kashi describe las muqarnas como una colección articulada de figuras individuales, ordenadas simétricamente y en escalas que disminuyen proporcionalmente hacia el cenit de la cúpula. Cada celda es una estructura tridimensional que puede ser dibujada, codificada, en dos dimensiones. Así menciona cuatro figuras fundamentales para la representación gráfica: el cuadrado, el rombo, la almendra, la espiga.¹⁵ A partir de la combinación de estas figuras surgen cuatro tipos de muqarnas que él identifica como: minbar, el más sencillo; el segundo es el matn que Kashi encuentra en los antiguos edificios de Isfahan (período Selyúcida, s. XI-XII?) el tercer tipo es el qawas, que por su descripción, recuerda las del período ilkhánida y las del cementerio de Shah-i-Zindeh de Samarkanda (s. XIV); el cuarto tipo es el shirazi que en su forma más compleja permite insertar, en sus "techos", piezas planas de azulejo en forma de estrellas o polígonos. Asimismo, daría lugar a "estalactitas".

¹³ Golombek, Lisa y Wilber, Donald, *Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1953. pp. 165, 166.

¹⁴ *Ibid.* Ver capítulo 7.

¹⁵ *Ibid.*

Este tipo correspondería a los edificios timuridas como la la madrasa Gazurgah y el mausoleo de Gawhar Shad pero también se usó en la Alhambra (siglos XIV-XV).

Solo por curiosidad cito la traducción de la definición de muqarnas según el texto de Al-Kashi: "Es una forma de techado que asemeja escaleras con facetas. El centro de cada faceta intersecta con su vecina en un ángulo de 90 a 45 grados, o la suma de estos o de otros ángulos. Estas facetas son perpendiculares al plano que es paralelo al horizonte. Sobre ellos descansa una superficie plana, no paralela al horizonte o dos superficies planas o dos curvas. Ellas constituyen el techo de las facetas. Juntas con su techo ellas, las dos facetas, son llamadas celdas (bayt). Celdas vecinas basadas en un solo plano paralelo al horizonte son llamadas primer piso (tabaq). La faceta mas larga es el módulo (miqyas) de las muqarnas".¹⁶ (fig. 4)

A pesar de lo confuso que nos resulta seguir la descripción, este es uno de los escasos esfuerzos conocidos por "sistematizar" el estudio de las muqarnas y facilitar su representación bidimensional, gráfica. Hasta entonces todo indica que tanto en el oriente como en el occidente islámicos el diseño y construcción de las cubiertas de muqarnas dependía de los maestros expertos que conservaban los secretos de su oficio en diagramas, esquemas o bosquejos. Probablemente, gracias al esfuerzo de Al-Kashi y quizás de otros como él bajo el patronazgo de la corte timurida, fue posible comenzar a sistematizar este conocimiento al menos para facilitar su traslado a gráficos más complejos. Ello explicaría que los gráficos formales de muqarnas más antiguos que se conservan sean posteriores al siglo XV y procedan precisamente del Asia Central.

En ese sentido resultan muy significativas las tres colecciones conocidas de folios, casi seguramente del siglo XVI al XIX: del Victoria and Albert Museum, (XIX) del Top Kapi (XVI) y de Tashkent (XV-XVI).(fig. 5) Este último cuenta con 46 dibujos realizados por algún maestro del Asia Central con esquemas detallados para bóvedas de muqarnas. Dichos dibujos fueron analizados por los soviéticos Baklanov y Notkin. Estos autores apuntan a una cuarta colección de diagramas, éstos del s. XIX-XX, a la cual tuvieron

¹⁶ *Ibid.*

acceso. Se trata de la colección del artesano Ustad Shirin Muradov, de Bukhara (1880-1957). Asimismo indican que mientras los folios de Tashkent les habían resultado hasta entonces indescifrables el mismo maestro Muradov, quien conocía la clave de interpretación por tradición gremial, pudo explicárselos. Estos dibujos del s. XVI y los del comienzo del XX, carecen de textos, estaban deliberadamente "codificados", tenían un carácter mnemotécnico y solo el maestro-artesano podía "interpretarlos" a sus aprendices para que pudieran trasladarlos a la escala tridimensional que representaban.

Los folios de Tashkent tienen una escueta pero significativa instrucción: "Sea sabido por los colegas (de oficio) que practican este arte que al contar las muqarnas (que se van a acomodar en un espacio) es necesario poner especial atención para que ustedes sepan o deduzcan lo que es correcto y no piensen que este (autor) ha cometido un error." El diseño estaba pues indicado para unos cuantos "iniciados" en el arte.¹⁷

En el trazo de las muqarnas hay sin duda una abstracción planimétrica del volumen. Para comprenderla basta observar cómo se desenvuelve el juego de las formas una vez que las muqarnas son esculpidas en la piedra o son producidas por el ensamblaje de piezas de madera.¹⁸ Dibujadas según un principio que se remonta a las tradiciones arquitectónicas de la antigüedad, aquélla de la rotación de un cuadrado en círculos, estas formas son el producto de la fragmentación de un plano en figuras geométricas cada vez mas pequeñas con el solo recurso del compás y la regla. No es sino a partir de esta geometría plana que las muqarnas toman forma y volumen...Así Michel Ecochard afirma: "No existe una sola

¹⁷ Notkin, Li, "Decoding Sixteenth Century Muqarnas Drawings", *Muqarnas*, Vol. 12, 1997. p. 153.. Seguramente los folios de Tashkent llegaron a Estambul como parte de los botines de guerra de los sultanes otomanos en sus campañas contra Persia o Azerbaiyán (siglo XVI y XVII). Llama la atención que prácticamente quedaran en el olvido quizás porque carecían de significado para la naciente arquitectura otomana que se había volcado completamente hacia los modelos bizantinos y casi no recurriría a esquemas complejos de muqarnas. De hecho no existirán bóvedas completas de muqarnas en el arte otomano (ver capítulo sobre las mezquitas, "Mezquita de Santa Sofía").

¹⁸ Clevenot, Dominique, *Une esthetique du voile*, París, Harmattan, 1994. p. 152

Aunque rara vez aparecen en grandes cúpulas, las muqarnas aun son producidas por maestros artesanos. Paccard relata el caso de los artesanos marroquíes contemporáneos cuyos cuadernos de modelos "contienen plantillas sobre las cuales se yuxtaponen en motivos complejos las figuras geométricas simples: triángulos, rectángulos, rombos donde los ángulos son de 45, 90 o 135 grados...hasta obtener por adición el ángulo circular de 360 grados. A estas figuras corresponden las piezas de madera prismatizadas ...y es el ensamblaje de estas piezas que del plano

línea de esta decoración complicada que no esté ligada a una estricta composición geométrica.”¹⁹ En este sentido, las muqarnas son "la proyección sobre el plano de un volumen imaginario, mas aun la representación anticipada de una forma de la materia, son efectivamente una matriz bidimensional que produce volumen.”²⁰

Los gráficos más complejos de muqarnas, como los del Top Kapi, combinan líneas de diferentes colores para indicar la mayor o menor profundidad. Estos gráficos utilizan dos tipos de plantillas una cuadrículada para superficies planas y otra radial para representar superficies curvas de cúpulas o bóvedas. La circunferencia es dividida en segmentos o rebanadas mediante rayos equidistantes que emanan del centro. Estos a su vez se subdividen en niveles de polígonos y estrellas que representan las muqarnas. En este segundo caso, generalmente los diseños solo muestran una porción, una “rebanada” de la circunferencia pues se pre-supone que ese mismo patrón se repetirá hasta completar el círculo.²¹ (fig. 6) Los diseños generalmente se trasladaban directamente a las superficies de los muros a ser decorados o de las cúpulas que serian cubiertas de muqarnas.

Es curioso notar cómo la arquitectura gótica tardía de Alemania (bóvedas-células) y Gran Bretaña, en la época Tudor, llevará las aristas a entrecruzamientos, cada vez más complejos, para formar estrellas puramente decorativas que asemejan las proyecciones islámicas: “En los edificios góticos del siglo XIII todo es lógica, cada elemento cumple una función estructural, cada función está especializada. (Pero) la evolución de este arte en el siglo XV atestigua una gran confusión. Se superponen elementos secundarios, combinaciones estrelladas que se desarrollan en Francia y Alemania...la estructura pierde su sentido y adquiere un valor decorativo.”²² Es lo que algunos historiadores llaman el gótico barroco: “El espacio es invadido de ornamentos etéreos...de arabescos. Una red de filigranas de verdaderas y falsas ojivas, penden como las estalactitas del arte

nace el volumen." Ver A. Paccard, *Le Maroc et l'artisanat traditionnel dans l'architecture*, París, Saint Jorioz, 1979.

¹⁹ Ecohard, M., *op. cit.*, p. 102

²⁰ Clevenot, D. *op. cit.*, p. 152.

²¹ Necipoglu, Gulru, “Geometric Design in Timurid Architectural Practice...” en Lisa Golombek (edit.) *Timurid Art and Culture*, Leiden: E. J. Brill, 1992.p. 50

²² Focillon, Henri, *Moyen Age: Roman et Gothique*, París, Armand Colin, 1938. p.622

islámico...jamás la arquitectura de Occidente fue más cercana al lujo ornamental del oriente...a su profusión de caprichos, aparentemente sin sentido y en todo caso sin relación (estructural) con la construcción.”²³

Llama la atención que los orientalistas europeos como Huyot, que a comienzos del XIX hicieron las primeras apreciaciones superficiales de monumentos islámicos, sobre todo en Egipto concluían que el arte gótico “fue introducido a Europa por los normandos” (sic) desde su base en Sicilia donde lo habrían aprendido de los sarracenos y que “la catedral de York es obra de arquitectos árabes” (sic).²⁴ En realidad, al margen de posibles intercambios de ideas, los arquitectos a uno y otro lado del Mediterráneo llegaron por sus propios caminos a soluciones similares o incluso paralelas.

4.El simbolismo de la cúpula en el arte islámico.

Antes de abordar la cuestión de las posibles intenciones de las bóvedas de muqarnas, habría que revisar el simbolismo, prácticamente universal, de la cúpula como estructura de la arquitectura monumental en general.

A partir de un artículo de Karl Lehmann, "The Dome of Heaven" publicado en 1945 en *Art Bulletin* siguieron varios estudios iconológicos sobre la decoración de los domos en oriente, en particular en el Islam: Alexander Soper, "The dome of Heaven in Asia" *Art Bulletin*, 1947 y Oleg Grabar, *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, 1977 y "From Dome of Heaven to Pleasure Dome" en *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1990.

Desde una perspectiva cosmológica la cúpula, la media esfera ha representado tradicionalmente el cielo con su constante movimiento giratorio mientras el cubo que

²³ *Ibid.*

²⁴ Pinon, Pierre, L'Orient de Jean Nicolas Huyot" en *REMMM* 73, 1994. Pope, Arthur, "Possible Contributions to the Beginning of Gothic Architecture", *In memoriam Ernst Diez*, Estambul, 1936.

forman los muros por debajo de ella corresponde al mundo terrenal dominado por los contrastes y los puntos cardinales.²⁵

Los antecedentes más claros de una iconología *cupular* se pueden encontrar en el arte persa y romano tardío: en ambos se le considera símbolo de soberanía terrenal en los palacios y representación del cosmos en edificios religiosos. La línea divisoria es muy ténue dada la tendencia de las monarquías persa y romana a autodivinizarse. Precisamente Lehmann toma como prototipos: el domus aurea de Nerón, la villa de Adriano, el palacio de Septimius Severus en el Palatino y la sala de audiencias del emperador parto en Mesopotamia así como el salón del trono del emperador bizantino. "La tesis del Emperador Mystique" dice Thomas Mathews "no puede desecharse a la ligera...si bien como André Grabar, Lehmann carece de evidencia palpable" y debe depender de referencias literarias.²⁶ Hay que aclarar que Lehmann y sus seguidores no hablan de meras asociaciones metafóricas del domo con el cielo sino del "simbolismo del cielo en los domos que implica una imagen cosmológica ilustrada con figuras de divinidades, demonios, cuerpos celestiales o una mezcla." Lehmann define tres elementos esenciales en esta iconografía, aun si no aparecen simultáneamente: la alusión al baldaquino de los cielos y/o la aparición de divinidades celestiales y/o elementos astrológicos.

En su citado estudio sobre la Alhambra, Oleg Grabar retoma estas tesis e insinúa el vínculo entre la Alhambra y la iconografía heredada del mundo antiguo. Según referencias literarias, citadas por él, en el salón del trono del emperador sasánida Cosroes, éste aparecía representado en la cúpula, como entronizado en el cielo; alrededor de él estaban el sol, la luna y las estrellas y se habían instalado mecanismos para "hacer llover".

Pero quizás el edificio cupular persa que más influiría como prototipo mítico de la bóveda celestial giratoria tanto en construcciones posteriores islámicas como cristianas, fue el

²⁵ Akash, Samir, *op. cit.*

²⁶ Mathews, Thomas, *Clash of Gods*, Princeton, 1995, p. 144. La cúpula es un símbolo casi universal de la soberanía terrenal y divina. Es una evocación del arquetipo del baldaquino situado sobre la cabeza coronada del gobernante. En la arquitectura indo-islámica se conserva este elemento en los característicos chattris. Ver también Oleg Grabar, "From Dome of Heaven to Pleasure Dome," *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49, March 1990, 15-21.

célebre y casi legendario templo zoroastriano de Takt-i-Taqdas o Arco de los Arcos sobre la montaña sagrada de Shiz, en Persia. Fue construido por Cosroes II a comienzos del siglo VII de nuestra era como altar máximo para albergar el fuego sagrado zoroastriano. Lo más sorprendente era sin duda el hecho de que toda la edificación estaba levantada sobre una plataforma giratoria lo cual permitía rotar el edificio entero para reorientar sus puertas conforme a diversos eventos astrológicos. Para los cristianos, la carga simbólica del edificio aumentó cuando el propio Cosroes situó en él, como trofeo, la Santa Cruz que había arrebatado a los bizantinos tras el saqueo de Jerusalén en el 614. Poco después el Emperador bizantino Heraclio cobró venganza: llevó su ejército a Persia, recuperó la reliquia cristiana y destruyó el templo. En tiempos de la conquista musulmana el aura mítica del edificio aún permanecía y el solar arruinado fue considerado una más de las obras salomónicas, debida a la intervención de genios, fue así llamado Takt-i-Sulayman (Arco de Salomón). El sitio fue ocupado en el siglo XIII por el ya mencionado palacio ilkhanida.²⁷

La sustitución de la imaginería pagana por la cristiana está bien documentada y se puede rastrear en la obra de Basilio, el *Hexameron*. Ahí, Basilio traza las líneas generales de la cosmología cristiana basada en el relato de la creación en el *Génesis*. El sol y la luna pierden su centralidad pagana pues han sido "creados"; las estrellas y planetas son "signos" de Dios que ayudan al hombre a medir el tiempo y las estaciones. Los cielos son un gran reloj pero no son un horóscopo divino que determine lo que sucede abajo."²⁸

El arte bizantino conservará la concepción del domo celeste. En el interior de las iglesias, la cúpula recubierta de mosaicos dorados, hace alusión a la luz celestial. El Cristo

²⁷ Ver, Z. Arshi, *Our Homeland Iran*, Teheran, Sekeh Press, 1991 y Hani, Jean, *La realeza sagrada*, Mallorca, Olañeta, 1998.

El edificio constaba de una sala circular cubierta por un gran domo en el que estaban representados los cielos; había abundantes recubrimientos de oro y piedras preciosas en varias partes. Como era característico en los templos del fuego, en torno a la sala central había un ambulatorio formado por 22 arcos. El edificio tenía acceso por tres puertas y estaba situado frente a un lago sagrado. Aunque el edificio sólo había existido unos cuantos años, se convirtió en una leyenda tanto en oriente como en occidente. A raíz de las Cruzadas su descripción parece que inspiró la del "Castillo o Templo del Grial" como lo muestran las crónicas de Albrecht y otras medievales.

²⁸ Mathews, Thomas, *op. cit.*, p. 149

Pantocrátor, sustitución de Zeus, frecuentemente está representado en el cenit desde donde observa a los mortales. En las pechinas se representan querubines alados que parecen elevar el domo. Así como el Panteón en Roma había representado la máxima "bóveda celestial con los dioses sobre la tierra", la Santa Sofía con su enorme y excepcional cúpula parece tener la intención de llevar el simbolismo de la cúpula celestial "cristianizada" a su máxima y por tanto pretendidamente irrepitible, expresión arquitectónica.²⁹

La asimilación de la cúpula y la simbología asociada por parte del arte islámico se dio desde el período formativo de éste, en el califato omeya. Los omeyas no ocultan su pretensión de hacerse herederos directos del arte bizantino o al menos sirio-bizantino como se explicó en el apartado dedicado a la Mezquita del Domo en Jerusalén. En palacios omeyas tempranos del siglo VIII, en Khirbat Al-Mafyar, por ejemplo, reaparece el simbolismo de la cúpula celeste, esta vez asociado al poder del califa, en el que la cúpula es "sostenida" por caballos alados y atlantes en las pechinas. Sobra decir que el arte abasida y sus sucesores acentúan aún más su afinidad hacia la cúpula que heredan directamente del arte persa-mesopotámico.³⁰

²⁹ El domo de la Santa Sofía de Justiniano en Constantinopla (siglo VI, ver supra) provocó exaltadas descripciones literarias que enfatizan precisamente su simbolismo como representación de la bóveda celestial según lo describe Procopio: "Cuatro arcos (inmensos) se unen formando un cuadrado (entre ellos) se insertan las formas de cuatro triángulos (pechinas) que dan paso al círculo, sobre el hay un domo esférico enorme que hace al edificio excepcionalmente hermoso. Parece no estar fundado en una construcción sólida sino estar suspendido del cielo con una cadena de oro... todos estos elementos maravillosamente ensamblados en el aire, suspendidos uno contra otro producen un efecto de armonía y el espectador con ojos sorprendidos no puede comprender la maravilla de la obra y parte de ahí perplejo..." En un poema de Paulus Silentiarius en ocasión de la reparación del domo (año 563) se dice: "El domo es una maravilla incesante y visto desde fuera es un casco redondo radiante como los cielos... en su cima hay una cruz, protectora de la ciudad." Ver Cyril, Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, N. Jersey, Prentice Hall, 1972. p. 75. Curiosamente mientras las iglesias bizantinas tienden a privilegiar la forma cupular y heredan esta tendencia al arte islámico, las iglesias europeas románicas y góticas prefieren la planta basilical alargada, rectangular cruzada por el transepto. Se enfatiza así el simbolismo de la cruz mientras las tres naves principales culminan en un triple ábside que alude a la trinidad. La cúpula se reduce a su mínima expresión a veces aparece en el cruce de la nave principal y el transepto pero en general queda suprimida. No hay cabida para el domo: se enfatiza en cambio el simbolismo de la cruz o de la trinidad desde la planta del edificio.

³⁰ Burckhardt, Titus, *Principes et methodes de l'art sacre*, París, DERVY, 1995. p. 157. En edificios bizantinos, como el martirium y el baptisterio, se utilizó una base octagonal para soportar el domo. Para el Islam esta forma será conveniente pues se adecua al simbolismo de los ocho ángeles que sostienen el pedestal del trono de Alá. No es casual que esta forma se utilice en tronos de sultanes, en sus mausoleos, en pabellones palaciegos y frecuentemente en los tambores que sostienen cúpulas.

En el arte islámico la cúpula tenderá a ocupar el lugar central de los edificios, seculares o de uso religioso, para así convertirse en su "eje". Esta centralidad de la cúpula da pie a la famosa apreciación que hiciera Spengler de la arquitectura islámica como "cueviforme". Cabría sin embargo un matiz. Curiosamente, en el occidente islámico la cúpula solo se desarrolla en espacios interiores mientras que en su forma extradrosada se prefiere el techo de tejas de dos, cuatro o más aguas. Esta adaptación, aparte de su justificación climática parece reflejar un arcaísmo heredado del arte romano. Es en el oriente islámico, que comienza en Egipto y se extiende hasta la India, donde se desarrolla hasta sus últimas consecuencias el artificio de la cúpula interna y externa. El simbolismo se acentúa por el recubrimiento externo de azulejos de color cobalto o turquesa incluso con diseños de estrellas entrelazadas, una clara alusión a la bóveda celeste, mientras que en el tambor a veces se deja el colorido natural del adobe o del ladrillo cocido alusión a la "tierra". En el estilo mameluco de Egipto y Siria, aunque no se usa el azulejo en recubrimientos externos o internos ocasionalmente las cúpulas tienen diseños labrados de estrellas.³¹(fig. 7)

5. Algunas interpretaciones sobre las cúpulas de muqarnas.

Los recubrimientos internos de muqarnas, a primera vista, parecen negarse al simbolismo de la bóveda celeste de superficie lisa y diáfana al que se contraponen el efecto de "estalactitas" de las muqarnas. Ciertamente el intento de Grabar y otros de vincular estas cúpulas con la tesis de Lehmann no soluciona el problema sencillamente porque no explica qué es lo que motivó a los artesanos y mecenas a optar por esta forma tan peculiar de articular y "esculpir" el espacio semiesférico del domo. Grabar cita evidencia literaria para afirmar que la imagen de la cúpula giratoria pagana persistía en la Andalucía del siglo XI al XIII:

Un poema del s. XI de Ibn Gabirol citado por Bargebuhr en su estudio de la Alhambra, describe una cúpula: "...La bóveda cual tálamo de Salomón ... parece que da vueltas,

³¹ Bloom, Jonathan, "The Qubbat al-Khadra and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture," *Pre-modern Islamic Palaces*, Gulru Necipoglu (edit.) *Ars Orientalis*, 23, 1993 pp. 135-42.

girando entre los brillos de alabastros, zafiros y bedelios...en los atardeceres su imagen es de cielo, de noche sus estrellas en fila se alinean...la he visto y mis fatigas he olvidado.”³²

En el siglo XIV, Ibn Zamrak uno de los tres poetas oficiales de la corte nasrida, dice en uno de sus poemas: “Hay una esfera astronómica giratoria cuya esencia supera la invención de arquitectos e ingenieros...”³³ No está claro a qué estructura se refiere. Pero, en la Sala de Dos Hermanas de la Alhambra su descripción poética quedó inscrita en las yeserías: “Cuánto recreo aquí para los ojos/Las Pléyades le sirven de amuleto/Sin par luce una cúpula brillante de hermosuras patentes y escondidas/Viene con ella a conversar la luna/Incrustarse los astros allí quieren sin girar mas en la celeste rueda/Cuántos arcos se elevan en su cima, sobre columnas por la luz ornadas/como esferas celestes que giran sobre el pilar luciente de la aurora...”³⁴

Basándose esencialmente en estos poemas, Grabar "brinca" a la conclusión de que se trata de la vieja iconografía pagana meramente reformulada en su expresión formal por el Islam. Pero él mismo reconoce que no se puede probar que existiera una "tradición lineal" desde la Antigüedad hasta la era islámica o que hubiera una asociación "consciente" con esta iconografía a todas luces "pagana". La tesis de Grabar no explica por qué la elección de la estructura de "estalactitas" para representar una bóveda celeste "lisa", por qué elegir esta forma sinuosa, costosa y compleja en términos de diseño, ni el por qué de su "explosión" a lo largo de una amplia zona del mundo islámico particularmente entre los siglos XI al XV.³⁵

Ya antes se mencionó el hecho de que la arquitectura islámica y su decoración tienen una "baja carga simbólica" lo que originaría un "sistema visual ambiguo". Ello explicaría las tesis de Grabar y otros de buscar simbolismos "heredados" y no "propios". Sin embargo,

³² Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981. p. 148

³³ García Gómez, Emilio, *Ibn Zamrak: el poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1975. p. 113

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Taba, Yasser, "The Muqarnas Dome: its origin and meaning", *Muqarnas*, 3, 1995.

también es cierto que, como se ha manejado a lo largo de esta investigación, en situaciones específicas la arquitectura islámica puede "activar" una alta carga iconográfica como se constata en el apartado de las mezquitas y en el de la estructura de los jardines. Lo mismo puede decirse de las cúpulas de muqarnas o de algunas de ellas en particular.

Si bien las fuentes medievales se mantienen silenciosas sobre el sentido de las muqarnas, a partir de descripciones literarias -a pesar de los abundantes clichés- se puede intentar inferir alguna percepción prevaleciente en la época, una interpretación.

Curiosamente las tres descripciones más antiguas que describen cúpulas de muqarnas proceden de fuentes cristianas aunque el lenguaje utilizado es curiosamente similar al de textos musulmanes. La primera descripción, generada en la corte bizantina, habla de un domo de muqarnas construido en el siglo XII en el Palacio Sagrado de Constantinopla y llamado Mouchrutas (makhrut, cono, en árabe). Tras confirmar que se trata de una obra de artesanos persas el cortesano Mesarites señala: "El domo consistente en medias esferas unidas a un cielo aparente ofrece un espectáculo multifacético; ángulos cerrados se proyectan hacia adentro y hacia afuera, la belleza de la talla es extraordinaria y maravillosa es la apariencia de las cavidades que, paneadas con oro, producen el efecto de un arcoiris más colorido que el de los cielos. Hay un insaciable deleite aquí, no oculto sino evidente...y todos quedan maravillados y azorados".³⁶

El segundo texto se refiere a la Capilla Palatina de Palermo que data también del siglo XII y se inscribe dentro del arte normando deliberadamente ecléctico de la isla. Este techo de madera, de fábrica indudablemente musulmana, que aún subsiste, cubre una nave basilical alargada. La asociación con los cielos es evidente pues las muqarnas no llegan a cerrarse sino que dejan espacio para dos largas filas paralelas de casetones en forma de estrellas de ocho puntas.**(fig. 8)** Las descripciones de Philagatos y Teophanes confirman esta asociación. El primero dice: "No se cansa uno de contemplar el techo, causa de azoro y maravilla para quien lo haya visto. Embellecido como está con delicadas tallas ejecutadas con formas varias y que resplandece con el oro por todos sus ángulos, imita la bóveda

³⁶ Taba, Yasser, *The Transformation of Islamic Art...op. cit.*, p. 125.

celeste, iluminada por el coro de estrellas". Por su parte Teophanes de Cerami dice: "está decorada con minuciosos y variados grabados y en todas partes el oro brilla imitando el cielo cuando resplandece en una noche clara iluminada por estrellas."³⁷

Las tres descripciones son significativas pues estos hombres de letras son casi contemporáneos de las obras que describen y muy probablemente estuvieron en contacto con los artesanos musulmanes que las habían diseñado. En ese sentido, no solo admiran el ingenio de las obras sino que naturalmente las asocian a los cielos e incluso parecen insinuar el paraíso ("insaciable deleite"). El caso de la bóveda en Palermo es más claro porque los nichos están repletos de figuras humanas inmersas en actividades recreativas que podían aludir a los deleites del paraíso. Estas alusiones a los "deleites" reaparecen en los ya citados poemas de Ibn Gabirol e Ibn Zamrak.

Si bien hay una asociación clara con la imagen de los cielos, en su dogmatismo, los islamófilos han manejado a priori, la tesis de que las bóvedas de muqarnas son "mandalas", diseñadas, ex profeso para "invitar al trance". Según Burckhardt, sin citar fuentes precisas, la concepción medieval del cielo incluía la creencia de que estaba formado de "éter". Las células de muqarnas constituirían la transición desde la tierra hacia la bóveda, el cielo (¿?) y vendrían a ser como "éter cristalizado." Las muqarnas "deliberadamente" tratarían de evocar la forma de panales de abeja llenos de gotas de miel, elemento tan elogiado en el Corán: los nichos cóncavos prolongan sus aristas hacia abajo y forman estalactitas o gotas de miel cristalizadas antes de caer.(¿?) Los nichos facetados tienen un segundo efecto que es el de ordenar la luz y la sombra como en una celosía. Burckhardt recuerda que existen incluso dos suras que llevan esos nombres: la luz (An-Nur) y la abeja.³⁸

Es tentador dice Grabar tratar de entender las muqarnas como metáfora visual de cierta visión musulmana de la realidad, portadoras de un mensaje abstracto. Sin embargo,

³⁷ Ver Monneret de Villard, *La pittura musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma, Libreria dello Stato, 1950.

³⁸ Burckhardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977. p. 248.

advierde, en alusión a los islamófilos, no existe evidencia textual para estas interpretaciones que resultan más bien de un sentimiento poético o piadoso.³⁹

Recientemente, Yasser Taba ha re-buscado una explicación más "islámica" pero solo logra apartarse más de la evidencia a pesar de que, como él dice, hay que tomar en cuenta que "estos elementos llegan a convertirse en uno de los más originales y a la vez característicos de la arquitectura medieval islámica."

Taba sostiene que la aparición del domo de muqarnas se dio en la corte abasida de Bagdad –lo cual no está probado- y que no es "casual" sino "causal": un diseño "deliberado" que debía convertirse en "símbolo de la restauración, en los siglos XII y XIII, del poder sunita bajo la doctrina del asharismo" (lo cual coincide, grosso modo, con las Cruzadas y con la lucha contra la "herejía" shiita). Pero, en realidad Taba no hace sino una reedición de la tan abusada interpretación de Louis Massignon sobre el atomismo de los asharies que ya se ha examinado en la Introducción. El referente más preciso que cita es el asharismo reformado por Al-Baqillani protegido del califa abasida Al-Qadir (991-1031). Asimismo cita a Majid Fakhry quien en su *Islamic Philosophy* (1983), confirma que "con raras excepciones los teólogos musulmanes aceptaron la visión atomista de la materia, espacio y tiempo y construyeron su edificio teológico sobre el que Dios es el soberano absoluto" y en el que la materia no es eterna, ni inmutable, ni infinita sino compuesta de partículas indivisibles. Con Al-Baqillani (m. 1013) se añadió la idea clave del ocasionalismo, un mundo compuesto por átomos unidos por accidentes (ar-radh) es decir, que los átomos no pueden mantenerse unidos sino por un instante y por lo tanto es solo Dios el que puede estabilizarlos en formas y colores. De ahí deriva el argumento de la existencia de Dios y de su "indispensable" interferencia en el mundo.⁴⁰

³⁹ Grabar, Oleg, "The Iconography of Islamic Architecture", en Soucek, Priscilla (edit.) *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania Univ. Press, 1988. p. 58

⁴⁰ Ver Massignon, Louis, "Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam", *Revista de Occidente*, No. 38, 1932. p.262.

Chueca Goitia parafraseando a Massignon lo explica así: "La aritmología griega estudia el número pero como un conjunto no numerable, no atomizable; el tres no es la suma de tres unidades, sino la tríada, el diez es la década en la concepción pitagórica. Por eso los griegos se servían del alfabeto de signos o de figuras para representar los números puros. En cambio, para los musulmanes no existen formas o conjuntos en sí, sino las agrupaciones casuales que han dado eventualmente

De esta concepción teológica, Taba brinca a la conclusión de que: "debió ser obvio para el califa o para su maestro matemático-arquitecto que el domo liso que descansa sobre pechinas *no podía expresar* esta nueva visión del universo; no solo su superficie era continua y sólida sino que se apoyaba en pechinas. Según Taba, para reflejar fielmente la "nueva" visión ocasionalista del universo el domo debía ser subdividido en pequeñas células (las muqarnas) dando la impresión de estar sostenido y unido por la fuerza divina y no por ingenios humanos". En conclusión, las muqarnas en sí representarían "gotas de tiempo".⁴¹

Basta decir que el argumento tiene una lógica "islámica", pero de ahí a demostrar que su diseño fue motivado por esta concepción teológica particular hay un gran trecho. Pretender

(progresivamente) lugar a ellos y que no permanecen ni tienen validez intrínseca, porque solo Alá (la causa primera) es permanente. Si los griegos se complacen, lo mismo que en los números enteros, en los poliedros bellos y en las esferas, que son formas cerradas e inmutables, los árabes sólo comprenden la constante fluencia de las formas abiertas y el número sucesivamente descomponible. Era natural que fueran los musulmanes los inventores de la numeración verdaderamente aritmética y sus guarismos. De la misma manera, toda la decoración musulmana se basa en el atomismo y en la repetición insistente de motivos abiertos. Pero este atomismo está formado por elementos extraordinariamente pequeños que no llegan a ser, con todo, infinitesimales". Ver Chueca Goitia, F. *op. cit.* p. 56) La escuela ashari, en cierta forma representa una síntesis de la herencia filosófica pitagórica, de las interpretaciones neopláticas y emanacionistas shiitas y del literalismo ortodoxo sunita. De hecho esta escuela acabó siendo la predominante, aunque no la única, dentro de la ortodoxia sunita musulmana. Los ashariés consideran que la materia no encuentra en sí misma la razón suficiente de sus diferenciaciones y combinaciones múltiples, es preciso que toda aglomeración de átomos que especifican uno u otro ser sea puramente accidental. Esos accidentes necesitan, por el hecho de estar en perpétuo cambio, la intervención de un principio trascendente que los crea y los sostenga como tales. La materia y el accidente son así creados a cada instante por Dios. El universo entero es mantenido de instante en instante por la mano divina, solo la voluntad divina conserva la unidad, cohesión y duración de las formas y del universo en sí aunque los sentidos humanos son incapaces de percibirlo así. Ver al respecto: Corbin, Henry, *Filosofía islámica*, Madrid, Trotta, 1994.p. 119.

⁴¹ Taba, Yasser, "The Muqarnas Dome..." *op. cit.* p. 71. Habría que destacar que la "restauración" del califato en realidad se debe a los sultanes selyúcidas que durante el siglo XI ejercerán su protectorado sobre el califato. El único momento de relativa independencia de los abasidas es a comienzos del siglo XIII hasta su colapso en 1258, tras la invasión mongola. La tesis de Taba es rebatible desde otros ángulos. Por ejemplo, los domos de muqarnas conservados o arruinados en Mesopotamia parecen corresponder en su mayoría a mausoleos, una buena parte de ellos asociados a figuras shiitas o de santones lo cual poco tiene que ver con la ortodoxia del califato abasida. Todavía los santuarios shiitas más recientes del siglo XIX privilegian estos domos de muqarnas recubiertos de espejos.

que el domo de muqarnas fue "diseñado ex-profeso" en la Bagdad califal como un "manifiesto teológico" carece de sustento.(fig. 9)

Se mantiene así esa brecha inquietante entre el impacto estético de los complicados y muy costosos diseños de muqarnas, al cabo diseño y obra de artesanos, los poetas que reconocen y exaltan sus cualidades estéticas y nuestros intentos contemporáneos por encontrarles un significado. Puede que no haya tal, pero no se puede dejar de buscar otros referentes "islámicos" que arrojen luz sobre alguna intencionalidad iconográfica.

6. Probable intención iconográfica.

Ya Gulru Necipoglu ha hecho un listado de fuentes literarias, poemas e inscripciones, en las que se confirma la asociación general de la bóveda de muqarnas con la bóveda celestial.⁴²

Sin embargo, las interpretaciones citadas resultan inconclusas. Lo que Necipoglu, Grabar pasan por alto es que no se trata simplemente del simbolismo de la bóveda celeste, al fin y al cabo un simbolismo universal. La tesis de Taba es altamente especulativa. En cambio, a mi modo de ver existe una muy posible asociación iconográfica específica que empalmaría el escalonamiento de las muqarnas con la imagen de la "estructura escalonada" de los cielos coránicos.

Luego entonces, para concluir este apartado, habría que precisar el probable sustento escriturario musulmán de las dos características que considero clave en las muqarnas, 1) su escalonamiento y 2) su multiplicación en celdas. Para la imagen del escalonamiento la fuente directa se encuentra en las suras del Corán que se refieren a "los 7 cielos superpuestos".

⁴² Necipoglu, *Topkapi Scroll: Geometry, Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica: The Getty Center, 1995. p. 121

Al margen de las influencias cristianas, persas y judías , la imagen de la héptada en el esquema cosmológico islámico se encuentra explícita en el Corán, específicamente en las suras XVII-44, LXXVIII-12, LXVII-3 y LXXI-15 que mencionan los "saba samawat tibatq," los 7 cielos superpuestos. La sura LXVII-3 es elocuente: "El creó los 7 cielos, uno sobre otro, sin falla en la proporción. ¿Acaso ves en la Creación del más Excelso alguna falla? Mira de nuevo". La sura LXV-12 se refiere a otras tantas esferas inferiores afines a los esquemas judíos: "Alá...khalatq saba sammawat wa min al ard mithlahun," (Alá creó 7 cielos y como ellos 7 tierras). La XLI-12 alude a la regencia de los 7 planetas observables, "fi kull samaa amriha," (a cada cielo se le ha otorgado su orden o poder). En la sura XXXVI-40 tanto el sol como la luna poseen su propio circuito inscrito cada uno en su esfera respectiva, falak. En la sura XXIII-17 los grados celestes son denominados vías o pistas de acuerdo a la cosmovisión ptolemaica.⁴³ Tal y como se citó antes en la descripción "técnica" de Al-Kashi es clara la intencionalidad de los artesanos medievales de crear un efecto de "escalonamiento" y de "techos" superpuestos.

De esta forma el esquema cosmológico del Corán se empalma o se hace coincidir con los siete cielos místicos y con las esferas en la concepción pseudo-astronómica, ptolemaica, imperante en la Edad Media.⁴⁴

⁴³ Antecedentes de viajes a las esferas se encuentran en los profetas judíos: Enoc, Elías, Baruc o Isaías y el rabi Aqiba y en los apocalipsis de Juan y el apócrifo de Pablo. Ver Cisneros, Fernando, *El libro del viaje nocturno y la ascensión del Profeta*, México, El Colegio de México, 1998. p. 30. La teología musulmana sostiene una diferencia entre el profeta, nabi, que exhorta al pueblo a adorar al Dios único y el enviado, rasul, portador de un mensaje, una nueva ley. Mahoma es un enviado. Un enviado es a su vez profeta pero no todos los profetas son enviados de ahí la "superioridad" de Mahoma frente a otros profetas que lo precedieron. Ver Burkhardt, Titus, *La sagesse des prophetes* (Ibn Arabi), París, Albin Michel, 1955, p. 238.

⁴⁴ La probable influencia del *Apocalipsis de Pablo* y del *Apocalipsis de San Juan* en el Corán no se descarta pero tampoco la influencia judía a partir del *Midrash* y el *Talmud*, en particular el "Libro Eslavónico de Enoc." Asimismo, el libro iraní *Libro de la sabiduría celeste* incluye el esquema septenario (Menoke-e-Khrat). En común con los relatos místicos judíos de la *Hekhalot*, en el *Miraj* musulmán cada esfera tiene un ángel guardián y las grandes distancias que separan una de otra. Entre los tratados de la *Hekhalot* se encuentran el "Testamento de los doce Patriarcas", el judeo-cristiano, "Ascensión de Isaías" s. I y el séptimo libro del *Zohar* además del "Libro de la visión de Ezequiel," s. IV. Diversos autores han rastreado la influencia de la tradición de los 7 mundos subterráneos a Kaab Al-Akhbar (m. 652) converso judío contemporáneo de Mahoma. Ver al respecto Cisneros, Fernando, *op. cit.*, p. 47. Ver también artículos correspondientes en la *Encyclopedia Judaica*. El *Zohar*, libro de la cábala, describe 7 regiones en términos muy similares a las esferas celestiales islámicas, cada una guardada por ángeles. La sexta es la "región de los ríos" y la séptima es la región de los Justos, previa al Paraíso. También habla de 7 palacios, el segundo resguardado por Yofiel, Belleza de Dios, poseedor de las llaves de la belleza y la sabiduría.

Respecto a la segunda característica de las muqarnas, su multiplicación en celdas en mi opinión la fuente más directa sería la descripción de Mahoma de la cúpula del baldaquín del Jardín del Paraíso. Para ello hay que referirse al relato peri-coránico del *Miraj*.⁴⁵

En efecto, dentro del relato del *Miraj* quizás la descripción más elaborada que nos deja Mahoma es la que corresponde al cielo ocupado por Al-Janna, estrictamente el Jardín del Paraíso de los Justos mencionado en varias suras entre ellas la II-29 (Ver capítulo sobre los jardines como imágenes del Paraíso). Conforme a esta sura, podría ubicarse en el cielo bajo el Trono pero, el *Miraj* pareciera ubicarlo por debajo del sexto cielo pues Mahoma lo visita cuando viene descendiendo tras su entrevista ante el Trono divino.⁴⁶

Ver también Bension, Ariel, *El Zohar en la España Musulmana y Cristiana*. Madrid: Nuestra Raza, 1934, p. 263. La tesis de Asin Palacios de 1919 sobre la probable influencia del esquema islámico en Dante, *Escatología musulmana en la Divina Comedia*, señala que en el siglo XIII Alfonso X hizo traducir el relato del *Miraj* bajo el título *Libro de la Escala*, el cual tuvo un rápido impacto en Francia e Italia y habría sido conocido por Dante. La tesis se ha puesto en duda pues, como se mencionó arriba, estudios posteriores han descubierto o redescubierto la tradición de las esferas celestes y de los viajes místicos en autores cristianos y judíos anteriores al Islam. En cualquier caso todos los relatos presentan un esquema básico de la organización de los cielos-paraísos-infiernos que corresponde a la visión medieval común, afín al orden ptolemaico del universo.

⁴⁵ El *Miraj*, relato del viaje del Profeta sobre la quimera llamada Burak, es parte de la "sira" o "cuaderno de vida del Profeta" escrita por Ibn Hisham (m. 828). Generalmente el relato se incluye en todas las hagiografías del Profeta. Aunque Moawiya y Aisha, la esposa de Mahoma, consideraban el viaje como una "visión", el apóstol Abu Bakr lo consideró un hecho y la mayoría de los teólogos sunitas y shiitas posteriores lo tomaron como una realidad, "en cuerpo y alma" lo que queda "consagrado" en la sura 17. Ver Soucek, Priscilla, "The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art" en Gutmann, Joseph (edit.) *The Temple of Solomon*, Montana, Society of Biblical Literature, 1976. p. 107. Relatos místicos sobre el viaje de Mahoma son los de Dardir (1201), Barzandji (1179) e Ibn Arabi, *Kitab al-Isra*. La versión persa del ascenso de Mahoma, el *Miraj-Nama* fue objeto de ilustraciones con espléndidas miniaturas. La versión más lujosa fue elaborada en Herat, en la corte timurida, en 1436. La obra se encuentra en la Biblioteca Nacional de París y es considerada una de las cumbres del arte de la miniatura de la escuela persa-timurida. Fue publicada como facsímil en *The Miraculous Journey of Mahomet*, N. York, G. Braziller, 1977. Existen diversas ediciones del texto del *Miraj* en árabe; en inglés existen dos accesibles: la de Al-Baghawi, *Mishkat al Masabih*, Lahore, Muhamed Ashraf, 1960 (Traducción de James Robson) y la de Najm al-Din al-Ghayati, *Miraj al-Kabir*, Gravenhage, Mouton, 1962. Ver artículo sobre el "Miraj" en la *Encyclopedia of Islam*. En español existe la citada traducción de La Escala de Alfonso el X (editorial Ciruela) y la de Fernando Cisneros, según la versión de Ibn Abbas, publicada en México, El Colegio de México, 2000.

⁴⁶ Desde luego la visión de deleites sensuales diferencia totalmente el sentido del paraíso musulmán del cristiano. Teofano decía que era una concepción "demasiado grosera para combinarse con la visión divina...Dios no tendría vergüenza." Cisneros, Fernando, *op. cit.* p. 114

La abundancia del verde lo asociaría con el tercer cielo correspondiente al dominio de Venus. En *Enoc II* el Edén beatífico se encuentra en esa esfera así como en el "Testamento de Levi" del *Testamento de los 12 patriarcas*.⁴⁷

Los relatos del *Miraj*, nos dicen que Ridwan, el guardián del Jardín del Paraíso y especie de "patrón de los jardineros," recibe a Mahoma quien repara en una estructura particular: "y reparé en un domo de blanca perla, suspendido sin cadenas, flotando sin ningún soporte, con mil puertas de oro rojo y al interior de la cúpula mil *compartimientos* y en cada *compartimiento* mil habitaciones, en cada habitación mil literas y en cada litera mil lechos de esplendor ...me detuve maravillado pero escuché el llamado de lo Alto: Maravíllate, sí, Mahoma mira hacia el centro del domo y verás un portento...entonces contemplé una linternilla de esmeralda y en su interior un tálamo alabastrino de ámbar entreverado de perlas y joyeles..."⁴⁸

Esta descripción encajaría con gran precisión en el concepto de las muqarnas, generalmente descritas como "celdas", en el sentido de habitáculos, que parecen multiplicarse por subdivisiones infinitas. En esta propuesta que relacionaría las celdas de muqarnas con la descripción del *Miraj*, el único ejemplo conocido en el que figuras humanas están pintadas "dentro" de los múltiples nichos o celdas es el ya citado de la bóveda de Palermo, es decir encargado por patrones cristianos. No obstante, está demostrado que la fábrica y la decoración fue ejecutada por artistas musulmanes, probablemente egipcios. Aunque algunas de dichas pinturas fueron sustituidas posteriormente por temas cristianos, aún

⁴⁷ Enoch en la mística judía es generalmente el protagonista y el guía. Pablo en Corintios XXII-2/4 menciona el ascenso de "un hombre en Cristo" sin reclamar que se trate de él mismo de donde deriva el *Apocalipsis de Pablo* del s. III. Juan también asciende "en busca de Cristo" o de la Jerusalén Celestial. Ver Cisneros, Fernando, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁸ La descripción de un baldaquino en medio del jardín del paraíso musulmán no parece tener mucho sentido y tal vez sea un remanente distorsionado de alguna fuente no precisada judía o cristiana. La imagen es comparable con la del *Zohar* judío que habla de una bóveda en el jardín: "He aquí que la bóveda que se extiende y que pende sobre el Paraíso está con los más floridos colores y en el centro de ella se halla grabado el nombre del Santísimo. Yo vi todos los secretos de los mundos superiores y aprendí toda la sabiduría que debe aprenderse a fin de ser capaz de percibir y mirar la Gloria de Dios." Sin embargo, el texto judío tiene un sentido totalmente opuesto. Mientras Mahoma observa celdillas habitadas por huríes, la bóveda descrita por el *Zohar* pareciera referirse a todo el cielo que cubre el Paraíso y pareciera ser una pizarra donde se puede aprender "toda la sabiduría." Espinosa Villegas, Miguel A., *Judaísmo, Estética y Arquitectura: la sinagoga sefardí*, Granada, Universidad de Granada, 1999. p. 87.

subsisten varias de las originales musulmanas. Combinan escenas en las que el tema imperante es la recreación: músicos, hombres cazando leones, montando camellos y otros bebiendo vino. La alusión al Paraíso se acentúa por las inscripciones en caligrafía árabe que festonean los casetones en forma de estrellas de ocho puntas. Se trata de palabras sueltas con el sentido de bienaventuranzas: "prosperidad", "seguridad", "protección", "afabilidad", "benevolencia". ¿Representan o aluden a los "justos" en el Paraíso? ⁴⁹(fig. 10)

Una última precisión sobre la concepción de los cielos musulmanes superpuestos. Las descripciones del *Miraj* los asocian con la idea de un "eje místico" que los ensarta y atraviesa, un axis mundi, que generalmente se describe como el "árbol de Tuba" y que aparece representado en libros de miniaturas y también en diseños de arabescos como "árbol de la vida".(fig. 11) Aunque este aspecto del "eje" no se presta a ser aludido en las cúpulas de muqarnas, sabemos que fue tomado en cuenta al menos en el caso específico de la bóveda de madera de la Sala de Comares en la Alhambra.(Ver infra).

Si el Arbol de la Vida es el Eje místico, los polos visibles de estas esferas superpuestas son la estrella polar y la Caaba, el máximo santuario musulmán. Escribe Al-Kisai: "En el centro de la bóveda que gira está una estrella fija, la estrella polar, alrededor de la cual las demás estrellas giran. Todos coinciden en que aquel que se sitúe opuesto a la estrella polar mira hacia la Caaba porque esta estrella está exactamente encima de la Caaba...Así se concluye que si la estrella polar está en el centro del cielo, la Caaba esta en el centro de la Tierra."⁵⁰ Por cierto que una estrella en el cenit es un motivo muy frecuente en los domos musulmanes sean de muqarnas o no. Como es frecuente en el pensamiento medieval la ciencia y la teología están en armonía o propiamente "confundidas" y las verdades visibles son reflejo de las verdades espirituales.

⁴⁹ Ver Monneret de Villard, *op. cit.*

⁵⁰ Akash, Samir, "In the Image of the Cosmos: Order and Symbolism", *Islamic Quarterly*, Vol. 39, No. 2, 1995. p. 94

7. Estrellas, esferas y muqarnas:

La estrella ocupa un lugar fundamental en la poesía y en la astrología musulmanas. En un famoso libro de astrología, el *Kitab al-Kamil* se dice que en el horóscopo de Mahoma “la rueda de la fortuna en el medio cielo indica que Mahoma -sobre él sea la paz- tendrá en su cuerpo lunares y señales del lado derecho de la espalda; el color de los mismos será rojo y blanco”; estos lunares, por la ley de correspondencia, eran vistos como un reflejo de las estrellas, el macrocosmos, sobre el cuerpo del profeta, el microcosmos. Enrique Perpiñá señala que “En las poesías árabes de todos los tiempos encontramos los nombres de estrellas como una constante. Rara es la composición en la que el poeta no use ni abuse de este tópico. De un lado es por cultismo; el poeta hace alarde de sus conocimientos astronómicos y precisa los astros que ve, en vez de aludir a ellos genéricamente. De otra parte, la poesía árabe nació bajo cielos puros y diáfanos que invitaban a la contemplación.”⁵¹

La representación de estrellas en los techos, planos o curvos, no es una novedad en el arte. Las tumbas egipcias repiten el esquema de forma incesante pero casi ingenua. Por regla general el fondo es azul y las estrellas doradas. Un dibujo muy similar se encuentra en algunas bóvedas góticas que fueron enyesadas y decoradas con los mismos colores contrastantes dorados y azules. Las miniaturas góticas frecuentemente reproducen este diseño en sus representaciones de tales bóvedas. Sin embargo, estas representaciones se distinguen claramente del diseño islámico de muqarnas con estrellas donde, como se ha señalado, parece posible inferir una intención iconográfica pues no se trata de aludir meramente a la bóveda celeste "visible" sino a la estructura de los cielos superpuestos tal y como la concibe el Corán.

En general, en el diseño de arabescos geométricos, dibujar la estrella de cuatro, seis, ocho o doce puntas mediante el cruce de líneas aparece como una constante. En bóvedas esféricas lisas la preferencia por el esquema de estrellas es evidente: aparece en los múltiples esquemas "experimentales" de los cupulines de ladrillo que cubren la sala hipóstila de la

⁵¹ Perpiñá, Enrique, “Las Pléyades y la poesía árabe”, *Al-Andalus*, Vol. XVIII, 1952, p. 440

mezquita vieja de Isfahán y en lacerías diversas del Egipto mameluco, Irán o la Anatolia selyúcida. En cúpulas musulmanas y mudéjares el esquema de estrellas, ordenadas en bandas concéntricas, es predominante y se logra mediante lacerías, a veces de escayola pero también de madera.⁵² En ese sentido, llama la atención la cúpula esférica del Alcázar de Sevilla comparable en su diseño con las de la madrasa Ilce Minarelli de Konya, ésta última de cerámica vidriada y otras similares de Irán (ver **fig. 12**). Todas ellas parecen asociarse con el ordenamiento de las esferas.

Hasta ahora, la más famosa bóveda “celestial”, ésta en madera, es la citada del Salón del Trono/Comares de la Alhambra formada precisamente por lacerías que ordenan las estrellas en bandas las cuales, según el estudio de Cabanelas, suman 6 bandas más un cupulín de mocárabes: los 7 cielos. (**fig. 13**) La intención iconográfica es aún más explícita al descubrirse, esquematizado, el árbol del paraíso en las cuatro esquinas de la armadura además de anotaciones de los artesanos, in situ, sobre el color distintivo que debía llevar cada plano para asociarlo con las descripciones del *Miraj*.⁵³ En España y el Maghreb se extendió el uso de estas armaduras formadas por complejas lacerías, casi invariablemente a base de estrellas; sin embargo, este arte no se encuentra en el oriente islámico. El cronista maghrebí Ibn Marzuq (s. XIV) confirma con orgullo que “los orientales no descuellan en las labores de madera”.⁵⁴

No obstante, la forma más acabada o más precisa de representar la superposición de los cielos estrellados es la que se logra precisamente en las cúpulas de muqarnas, tan abundantes en los siglos XII al XV tanto en el oriente como occidente islámicos.

⁵² Algunos ejemplos de estos trazos en bóvedas se encuentran en el Monasterio de las Huelgas y Capilla de San Francisco, Convento de la Concepción, Toledo así como en la cúpula del salón del Trono del Alcázar de Sevilla. Ver López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000. Ver también el análisis geométrico de Sergei Chmelnizkij quien describe con bastante detalle el trazo característico de estas armaduras esféricas de madera formadas de estrellas de ocho puntas en un patrón llamado “giri” (nudo) el cual se trazaba sobre una cuadrícula. Chmelnizkij, Sergei, “Methods of constructing Geometric Ornamental Systems in the Cupola of the Alhambra”, *Muqarnas*, 6, 1989.

⁵³ Cabanelas, J., “La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra”, *Al-Andalus*, XXXV, 1970. pp. 423-451)

⁵⁴ Ver su crónica dedicada a las obras del sultán merinida Abu Al-Hassan.

A mi modo de ver en la tradición artesanal de la construcción de bóvedas de muqarnas no siempre era necesario representar los 7 planos,"oficiales", bastaban unos cuantos escalonamientos de muqarnas para establecer la asociación iconográfica. La intención iconográfica es perceptible incluso en las medias bóvedas de muqarnas que frecuentemente recubren las portadas "iwan" (arcos abovedados) denominados generalmente "portada paradisiaca" de mezquitas, mausoleos o palacios como se pueden ver en numerosos ejemplos de El Cairo, Damasco, la Anatolia selyucida y Persia. El visitante puede ver de frente, como en un corte de sección, la superposición de "los cielos". (fig. 14) Sobre este punto no está por demás anotar que, como en otros casos, no hay distinción entre estructuras o decoraciones "seculares" y "religiosas" sino que los mismos diseños se utilizan de forma ubicua.

Sin embargo, habría que preguntarse si todos los diseños de muqarnas tenían esta intención de representación de los cielos. El contexto arquitectónico y la forma de las muqarnas deben tomarse en cuenta. No es comparable el efecto si aparecen de manera fragmentaria formando pechinas, cornisas o capiteles a cuando forman bóvedas completas o medias bóvedas de portadas o mihrabs. En estos casos la asociación parece obligada. (fig. 15) El efecto sin embargo es más dramático dependiendo de la forma que adquieren las muqarnas. El citado matemático de la corte timurida Al-Kashi, distinguía al menos 4 tipos de diseños de muqarnas. Sin entrar en tantas complicaciones en realidad podríamos diferenciar 2 tipos fundamentales: uno es alveolar, más abstracto o esquemático en su trazo geométrico a partir de la alternancia y escalonamiento de rombos o diamantes convexos y cóncavos, el ejemplo más conocido tal vez sea la llamada Tumba de Zobeida en Iraq (s. XIII) y el otro tipo es el formado por nichos superpuestos, con o sin estalactitas. (fig. 16) Ejemplos conocidos son las grandes cúpulas del Patio de Leones en la Alhambra (s. XIV) al igual que las más antiguas bóvedas de la Mezquita Qarawiyyin en Fez (s. XII-XIII) o numerosos ejemplos de Irán.(fig. 17)

El efecto de estalactitas, técnicamente hablando, se logra por una prolongación colgante de las aristas que forman los nichos, lo que algunos pueden considerar una superfluidad o un

"barroquismo".(fig. 18) Dejando este aspecto de lado el verdadero efecto buscado por las muqarnas en forma de nichos, en sus diseños más complejos, era generar el espacio para estrellas y medias estrellas que por efecto del escalonamiento van quedando en diferentes planos, vistas desde abajo. Aunque es un artificio costoso, el efecto estético y la posible intención iconográfica ya aludida no pueden ser más armoniosos y explícitos.(fig. 19) Baste comparar la "solución" estética de la armadura del "viejo" Salón del Trono de la Torre de Comares en la Alhambra (s. XIII) con su representación "aplanada" de los paraísos frente a la cúpula de la Sala de Dos Hermanas en el Palacio de los Leones.⁵⁵ En la catalogación del Prof. Shiro Takahashi, se pueden observar otros varios ejemplos de cúpulas de muqarnas con estrellas.⁵⁶(fig. 20)

Mientras que la bóveda de Comares representa los cielos en un "corte vertical," en mi opinión la bóveda de mocárabes de la Sala de Dos Hermanas logra la representación en "cortes horizontales." La primera solución es una obra de arte pero no deja de ser plana y su sentido iconográfico estuvo perdido mucho tiempo en parte porque los colores contrastantes de cada banda de estrellas se oscurecieron. La segunda, desde un punto de vista estético e iconográfico la supera pues logra una representación tridimensional de los cielos estrellados y "superpuestos" como lo menciona el Corán. Su citada inscripción poética, interpretada bajo esta óptica, no solo confirma las connotaciones astrales de la cúpula sino que resulta más lógica: "Las Pléyades le sirven de amuleto...Rendido Géminis le da la mano; viene con ella a conversar la Luna. *Incrustarse en ella los astros quieren*, sin girar más en la celeste rueda...No es maravilla que los astros yerren..."⁵⁷ La intención del

⁵⁵ García Gómez, Emilio, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1985 p. 169

⁵⁶ Ver Shiro Takahashi, "Muqarnas", catálogo fotográfico y análisis gráfico (página web). Tama University, Japón.

⁵⁷ *Ibn Zamrak: el poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1975. pp. 135-36.

Se ha especulado bastante sobre la llegada de las muqarnas a Andalucía. Desde quienes sostienen la hipótesis de una entrada "temprana" en el siglo XI hasta los más conservadores que la sitúan con base en evidencias arqueológicas en la época almorávide. Es casi seguro que la mezquita de Sevilla, levantada por los almorávides contara con cúpulas de mocárabes. De la época almohade subsiste un cupulín de muqarnas en el llamado Patio de Banderas del Alcázar de Sevilla. Basilio Pavón Maldonado sostiene la tesis de que los mocárabes en el caso hispano-maghrebi tendrán la tendencia a ajustarse, al menos en época almorávide y almohade, a la estructura, para entonces ya arcaizante, de las bóvedas de nervios estrelladas de origen califal. Sin embargo, paralelamente se desarrollaron cúpulas completas de mocárabes especialmente en la mezquita almohade de Al-Qarawiyyin en Fez.

poema no es hablar de una cúpula giratoria como lo interpretaba Grabar sino que los astros dejan de girar para "incrustarse" y recrear los cielos.

En el análisis planimétrico de esta cúpula desarrollado por Jules Goury y Owen Jones y en el de Takahashi se pueden apreciar esas estrellas referidas de cuatro, cinco y ocho puntas logradas por el artificioso ordenamiento de los cinco mil prismas que forman las muqarnas.(fig. 21) La multiplicidad de prismas sin duda daría cuenta de los millares de nichos a los que Mahoma alude en el *Miraj* al describir la cúpula del Jardín del Paraíso. En la bóveda de la Sala de dos Hermanas se pueden identificar claramente cinco anillos de estrellas que van ascendiendo hasta el cupulín que remata la estructura inevitablemente con una estrella en el cenit, ¿seis paraísos? Pero, si se observa con cuidado, desde dicho cupulín, la prolongación de las aristas de las muqarnas dibuja a su vez una estrella mayor de seis puntas. Así es que, incluso en esta cúpula, en un análisis más cuidadoso, es probable que se contaran los siete paraísos. Por si fuera necesario acentuar esta alusión a los cielos, la cúpula de estalactitas del frontero Salón de Abencerrajes adopta desde su base la forma de una estrella, ésta de ocho puntas.⁵⁸(fig. 22)

Desde un punto de vista técnico, resulta difícil explicar cómo en unos cuantos años, entre el reinado de Yusuf I y su hijo Muhamed V, la Alhambra se "cubrió" de muqarnas particularmente de cúpulas completas que marcan la culminación de esta técnica en el occidente islámico para no ser superadas. Una hipótesis que se ha manejado es que artistas persas o sirios que, en el siglo XIII, huían de la invasión mongola pudieron llegar al Maghreb y a Andalucía y fueron los responsables de esta innovación. Sin embargo, como advierte Sergei Chmelnizkij: "el principio del dibujo geométrico de las estructuras de estalactitas, a veces increíblemente complejo, es el mismo en cualquier parte, sea España,

Ahí el programa decorativo pareció dominado por el virtuosismo al incluir un repertorio de todas las posibilidades de abovedamiento a base de mocárabes. En la nave axial, aparecen seis cúpulas sobre base cuadrada, rectangular, octagonal y hexagonal. Algo similar se puede decir de las bóvedas de muqarnas en el Palacio de los Leones de la Alhambra.

Ver Hill, Derek, *Islamic Architecture in North Africa* (a photographic survey), Connecticut, Archon Books, 1976. Ver también Terrase, Henry, "Art almoravide et art almohade", *Al-Andalus*, Vol. 26, No. 2. p. 443

⁵⁸ Se pueden citar diversos ejemplos de cúpulas de muqarnas con estrellas. Entre algunos bien conservados fuera de la Alhambra, la Madrasa de Abd El-Aziz en Bukhara (siglo XVII) y el gran mihrab dentro de la Madrasa Tilya-Kari en Samarqanda (siglo XVII).

Egipto, Irán o India. Cualquiera fuera su grado de complejidad, es posible someterlo al análisis geométrico. Sin embargo, (la esencia) del arte de estas composiciones, que implicaba una imaginación geométrica excepcional, quizás se ha perdido para siempre.⁵⁹ Fueran artistas locales o extranjeros, resulta llamativo el hecho de que el arte mudéjar peninsular, que se desarrollaba simultáneamente en el Alcázar de Sevilla, no fuera capaz de asimilar el diseño de las muqarnas en parte, podría argumentarse, porque no comprendió su probable aspecto iconográfico. Por lo demás, la explicación tradicional es que, desde un punto de vista de técnica y estilo, el mudéjar, mostró una fuerte tendencia arcaizante, se aferró a las viejas y muy andaluzas armaduras de madera con sus superficies planas formando lacerías de estrellas. Por lo tanto, rara vez "optó" por las muqarnas, si acaso, tímidamente en pechinas, o para formar frisos, cuando mucho algún cupulín o una "piña" colgante.⁶⁰

Las muqarnas, que casi sin lugar a dudas se originaron en el corazón del mundo islámico, en el área persa-mesopotámica, son desde el punto de vista arquitectónico, un elemento característico pero sobre todo "original" del arte islámico. Más allá del simbolismo universal de la cúpula, si consideramos, como se ha propuesto aquí, que las cúpulas de muqarnas tienen un sentido iconográfico, que no son un mero "barroquismo", si aluden a los cielos-paraisos coránicos y su característico escalonamiento entonces su "islamicidad" se hace aún más contundente.

Su ausencia o su merma en las expresiones artísticas musulmanes regionales corroboran un aspecto de mi hipótesis de trabajo sobre la situación "fronteriza" del arte "otomano", indo-islámico y mudéjar. Al respecto, la exhaustiva catalogación del profesor Shiro Takahashi de más de 600 bóvedas, semi-bóvedas y mihrabs con muqarnas, con un muestreo de todo el mundo islámico "medieval" confirma este postulado. En efecto, las zonas "fronterizas" presentan escasos ejemplos mientras que las zonas "periféricas" musulmanas de la

⁵⁹ Chmelnizkij, Sergei, *op. cit.*, p. 49

⁶⁰ Tratados mudéjares sobre lacerías de madera como los de Diego López de Arenas y el novohispano Fray Andrés de San Miguel incluyen en sus diagramas el trazo de muqarnas. Ello indica que era bien conocida su técnica aunque, como se mencionó, rara vez se utilizaron no solo por la complejidad del trabajo artesanal sino por una cuestión de gusto y probablemente de falta de comprensión de su sentido iconográfico. Ver bibliografía general.

península arábiga, Africa subsahariana y el sudeste asiático de hecho carecen de muestras salvo las que el propio Takahashi precisa como imitaciones del siglo XX. Asimismo, en general, la producción de muqarnas declina en todo el mundo islámico a partir del S. XVII.⁶¹/(fig. 23)

⁶¹ Ver Shiro Takahashi, *op. cit.* El domo e iwanes del Taj Majal ya muestran muqarnas que tienden a la pura esquematización.

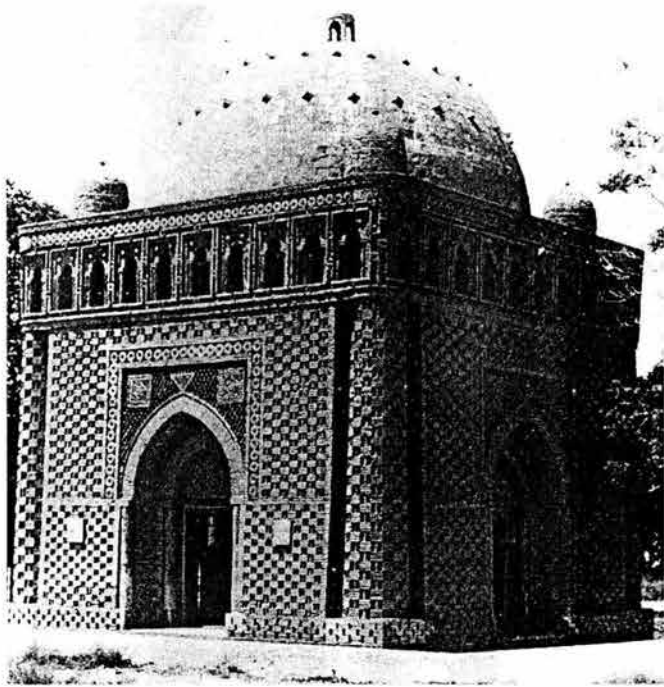


FIG. 1 Bukhara, siglo X, domo que imita estructura de madera.



Fig. 2 ¿Trompa tripartita o muqarnas pimitivas?



FIG. 3 Muqarnas extradosadas, domo de "alcachofa", Damasco, s. XIII.

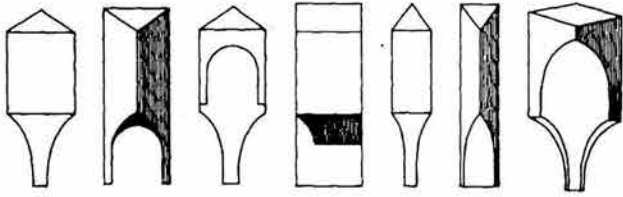


FIG. 4 Elementos prismáticos para muqarnas

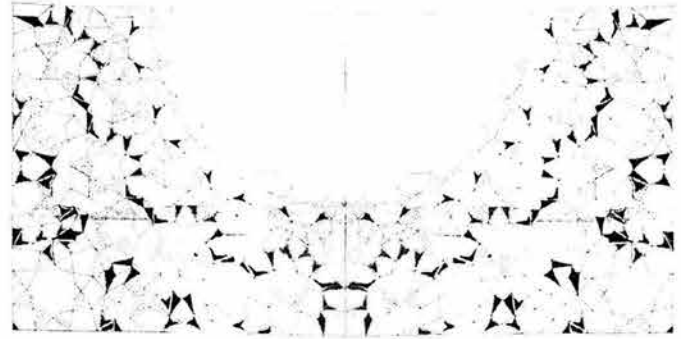


FIG. 5 Gráfico artesanal del siglo XVI para la construcción de muqarnas.

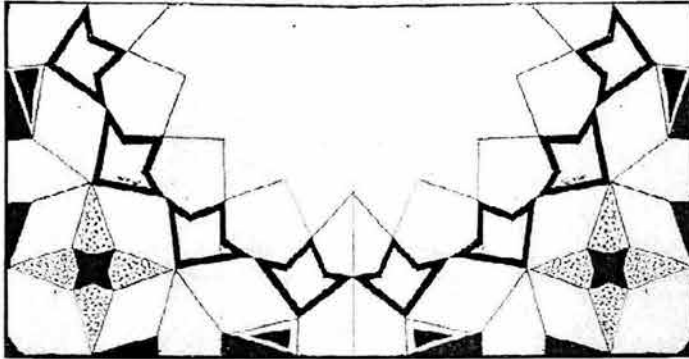


FIG. 5a Otro gráfico artesanal

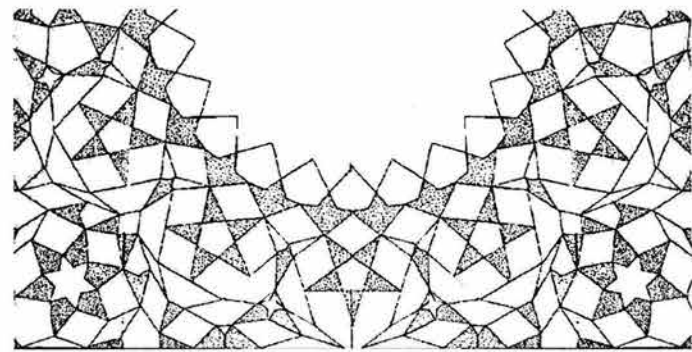


FIG. 6 Trazo de muqarnas y formación de estrellas.

FIG. 7 Cúpulas con lacerías de estrellas, El Cairo, s. XIV.



Bonfils.

60 Le Caire, Tombeaux des Califes.

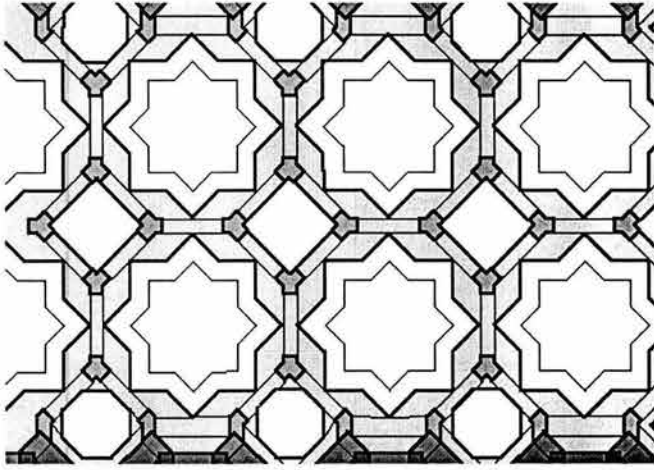


FIG. 8 Bóveda de muqarnas con estrellas, Palermo.
S. XII

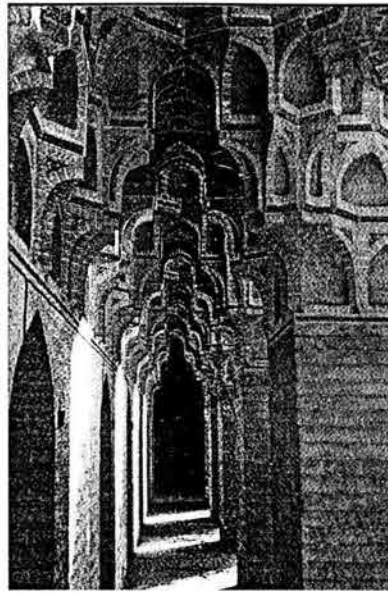


FIG. 9 Bóveda de muqarnas, Bagdad
califato, s. XIII.

FIG. 10 Bóveda de muqarnas, Palermo, detalle pinturas cristianas y musulmanas.





FIG. 11 Representación árbol de la vida,
Mezquita de Damasco, s. VIII.

FIG. 12 Bóveda lisa de estrellas,
Konya, s. XIII

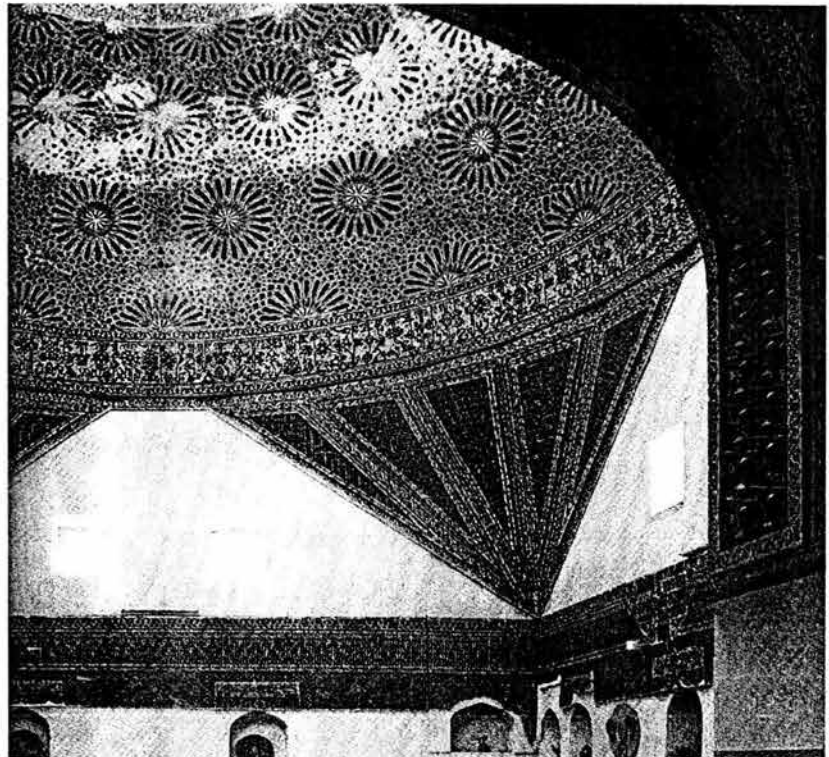


FIG. 12 a Bóveda de estrellas, Irán, s. XIII

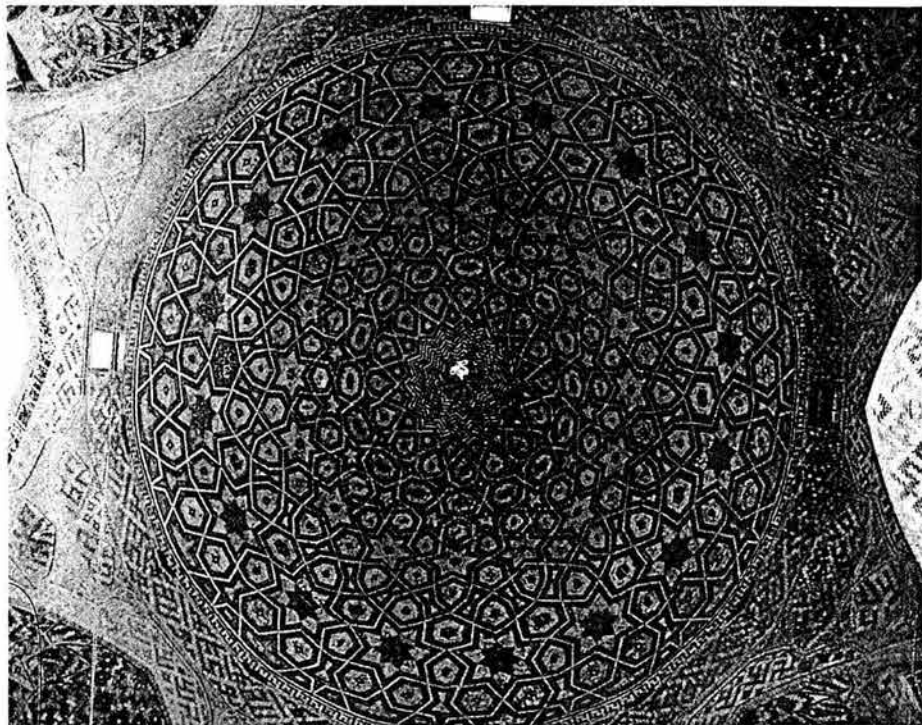


FIG. 12 b Bóveda de estrellas mudéjar, Sevilla

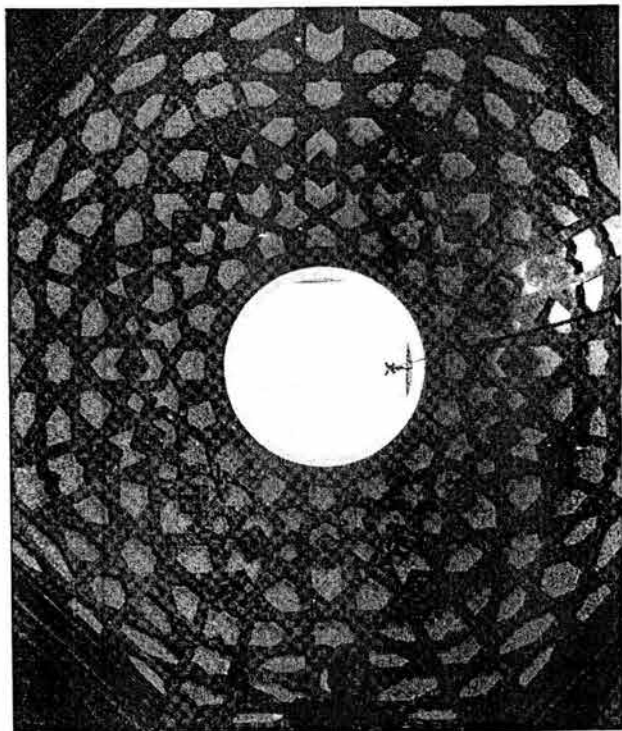
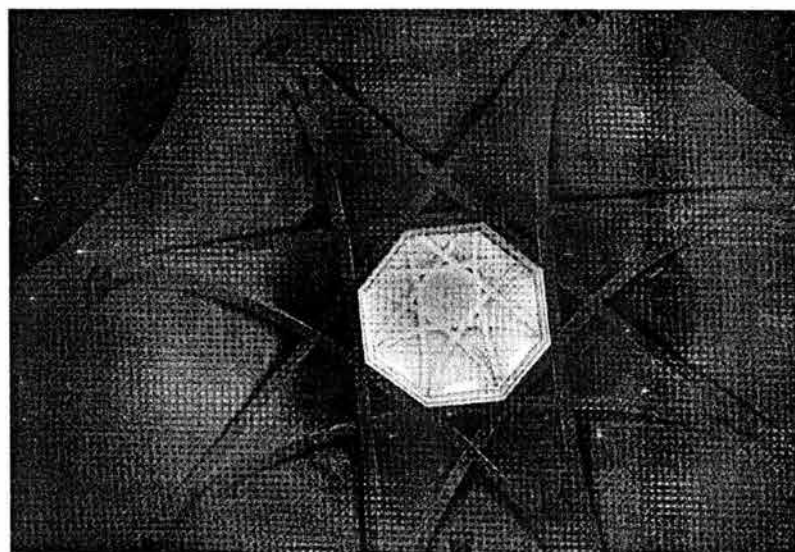


FIG. 12 c Bóveda de estrella, mudéjar, Córdoba



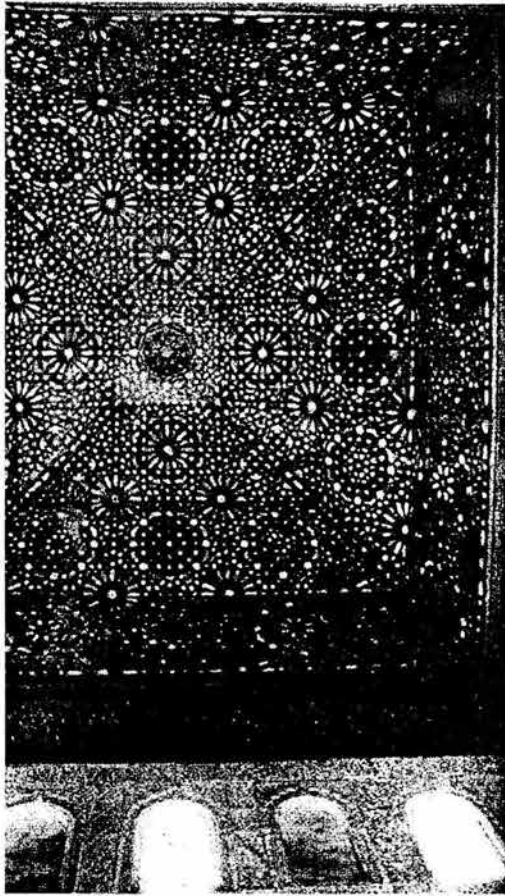


FIG. 13 Alhambra, bóveda de lacería, cielos coránicos (madera) s. XIII

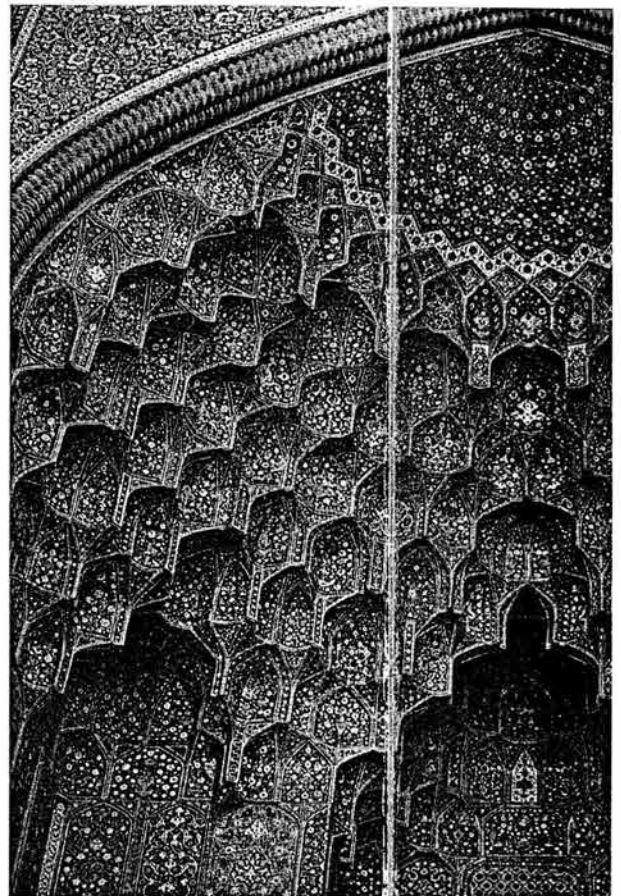


FIG. 14 Media bóveda de muqarnas portal, Isfahán, Irán. s. XVI

FIG. 15 Muqarnas aplicadas a un capitel, Alhambra, s. XIV

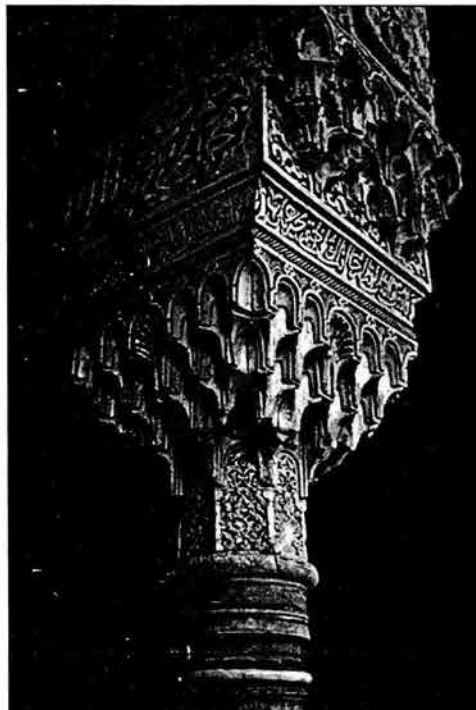


FIG. 16 Bóveda de muqarnas de alveolares, Bagdad, s. XIII

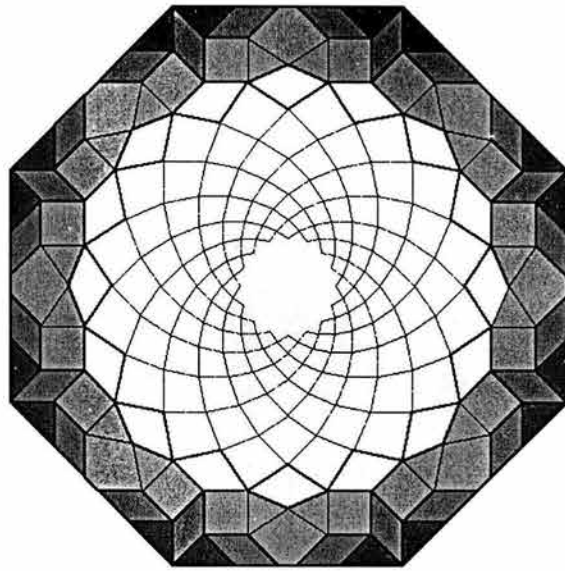
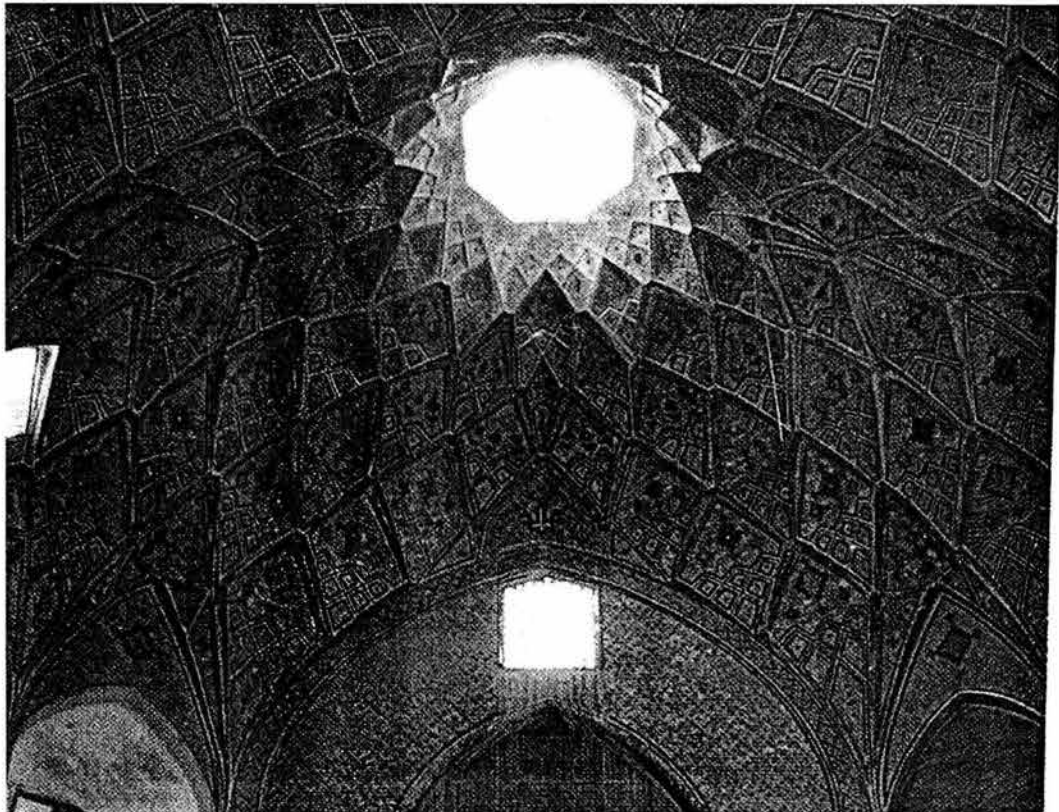


FIG. 16 a Bóveda de muqarnas alveolares, Bukhara, s. XVII



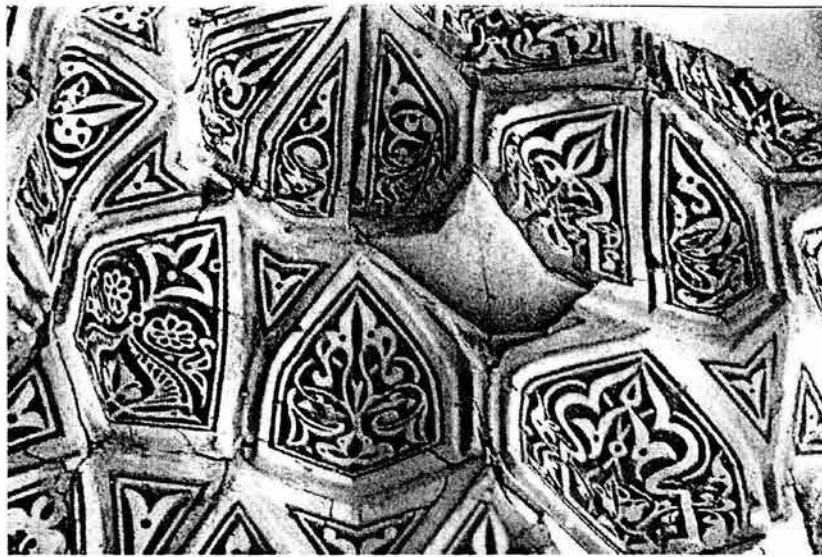


FIG. 17 Detalle de bóveda de muqarnas, Irán s. XIII. Estuco labrado.

FIG. 17 a Salón con bóvedas de muqarnas. Isfahán, s. XVII



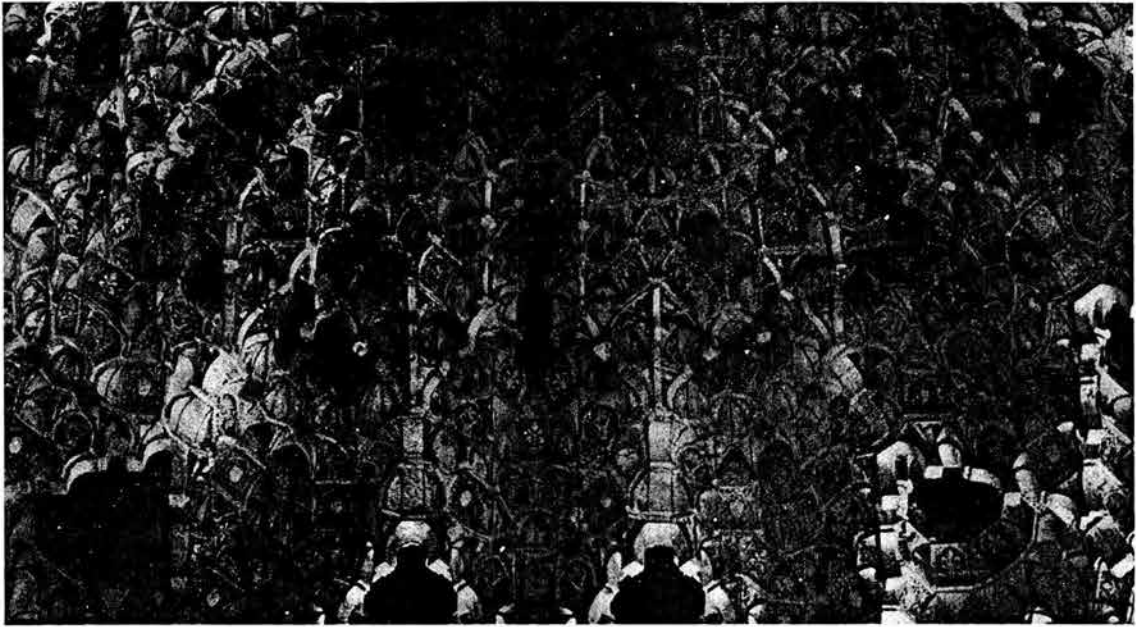


FIG. 18 Efecto de estalactitas, Alhambra, s. XIV

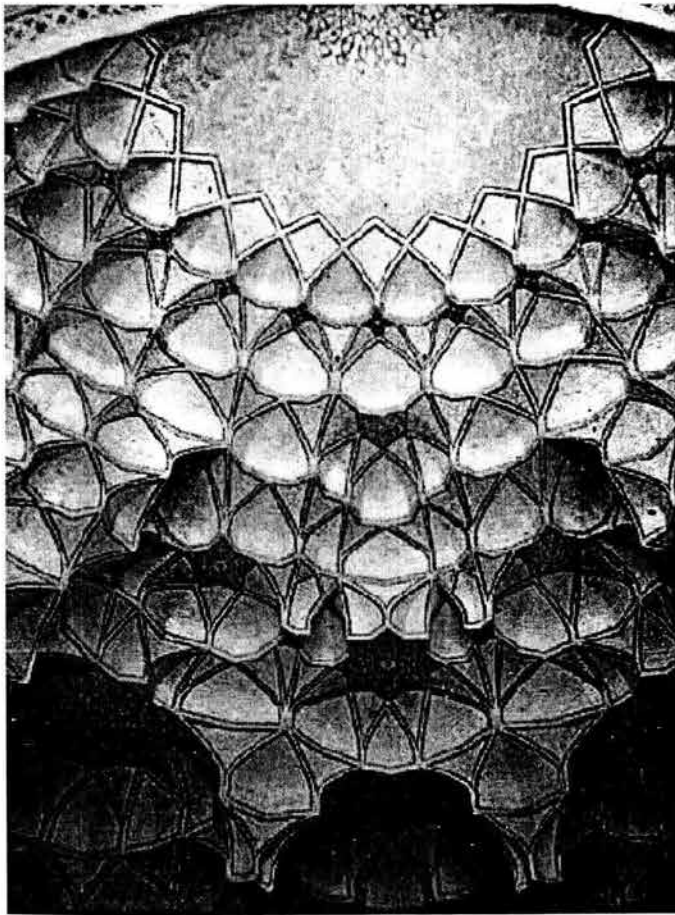


FIG. 19 Media bóveda de muqarnas y estrellas, Irán, s. XVI

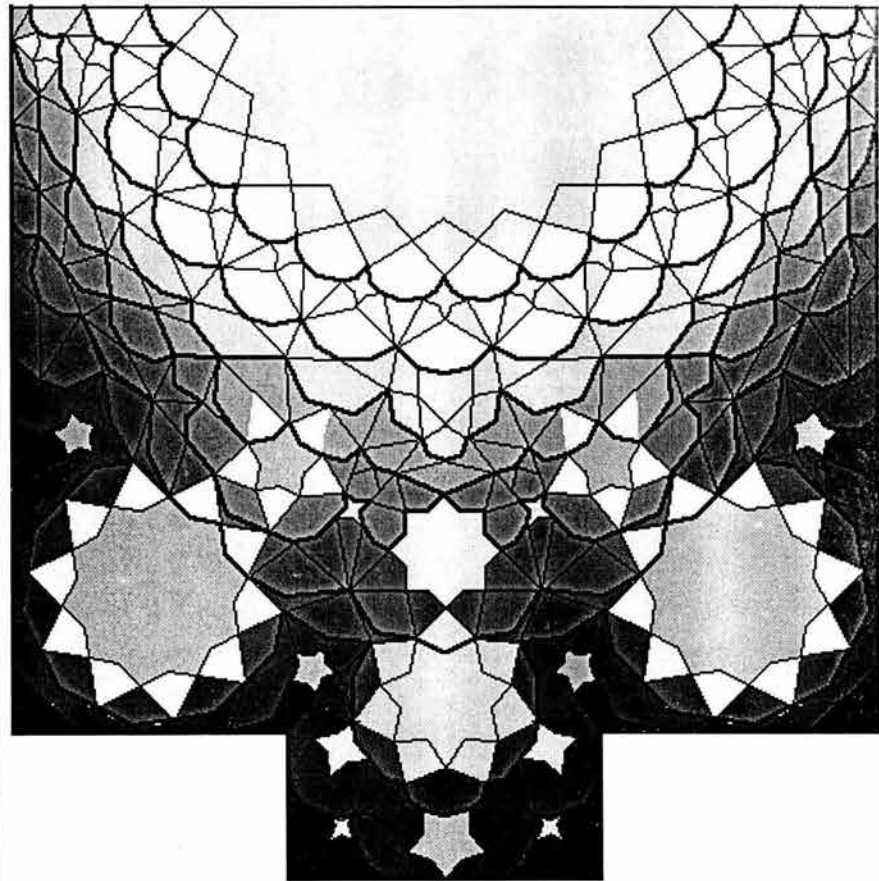


FIG. 19a Análisis de la misma bóveda, Takahashi.

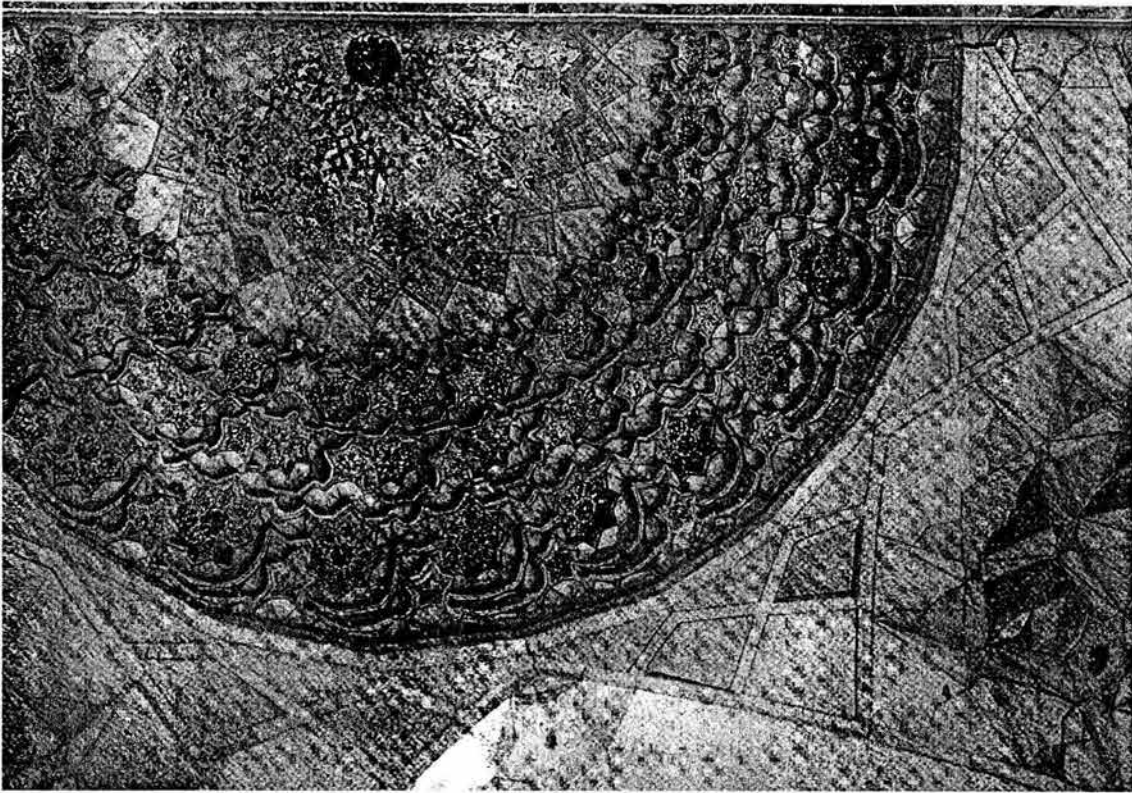


FIG. 20 Bóveda de muqarnas con estrellas, Bukhara, s. XVII. Representación de los cielos coránicos.

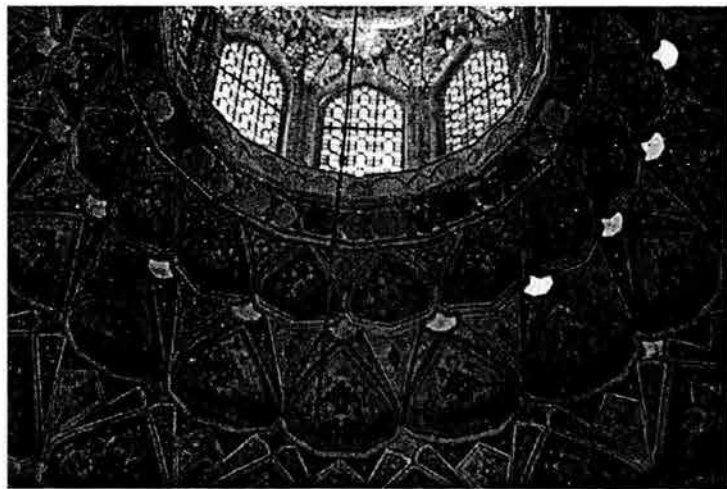
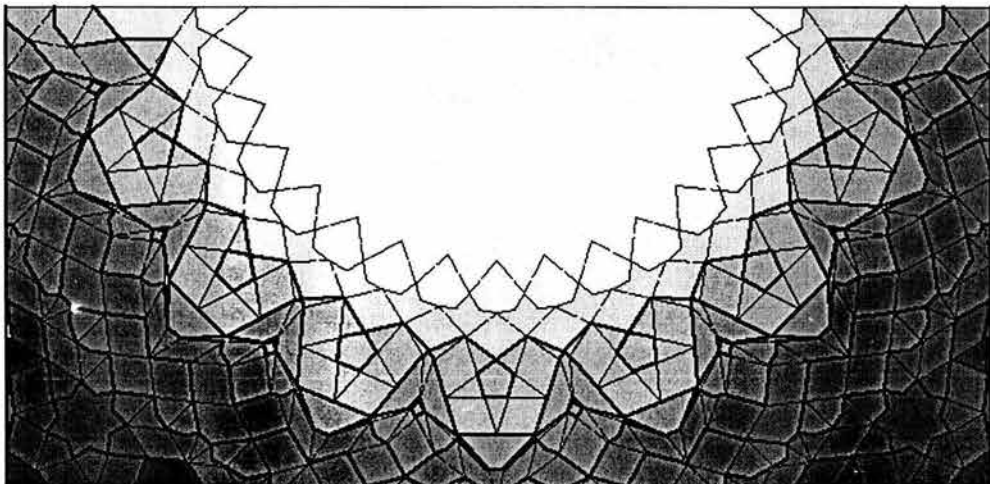


FIG. 20a Bóveda de muqarnas con estrellas. Isfahan, s. XVII. Representación de los cielos coránicos.

FIG. 20b Bóveda de muqarnas con estrellas. Análisis de Takahashi.



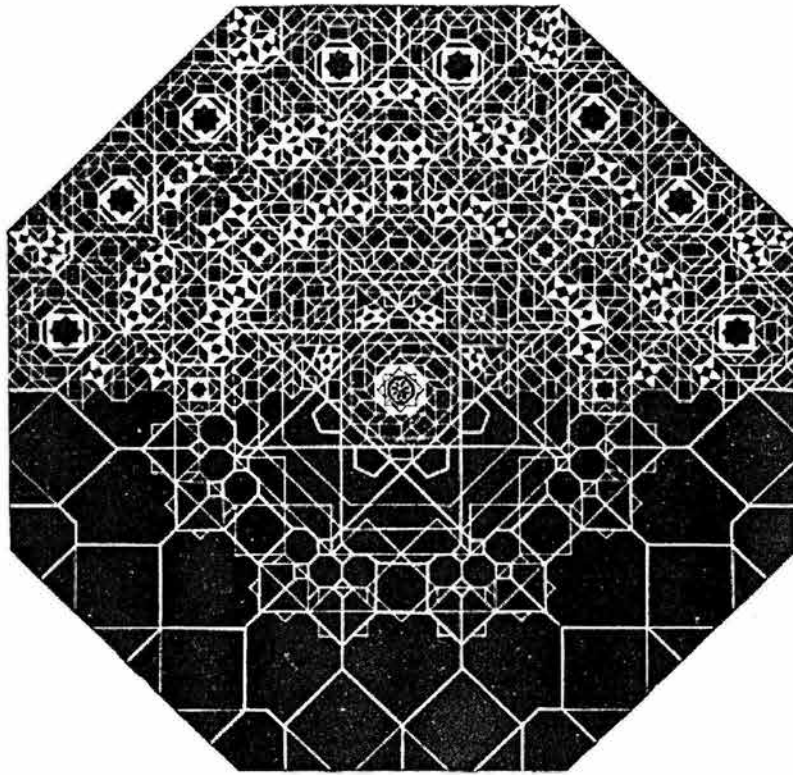


FIG. 21 Análisis de la cúpula, Sala de dos Hermanas, Alhambra.

FIG. 21 a Iconografía de los cielos coránicos, cúpula de la Sala de dos Hermanas, diagrama de Takahashi.

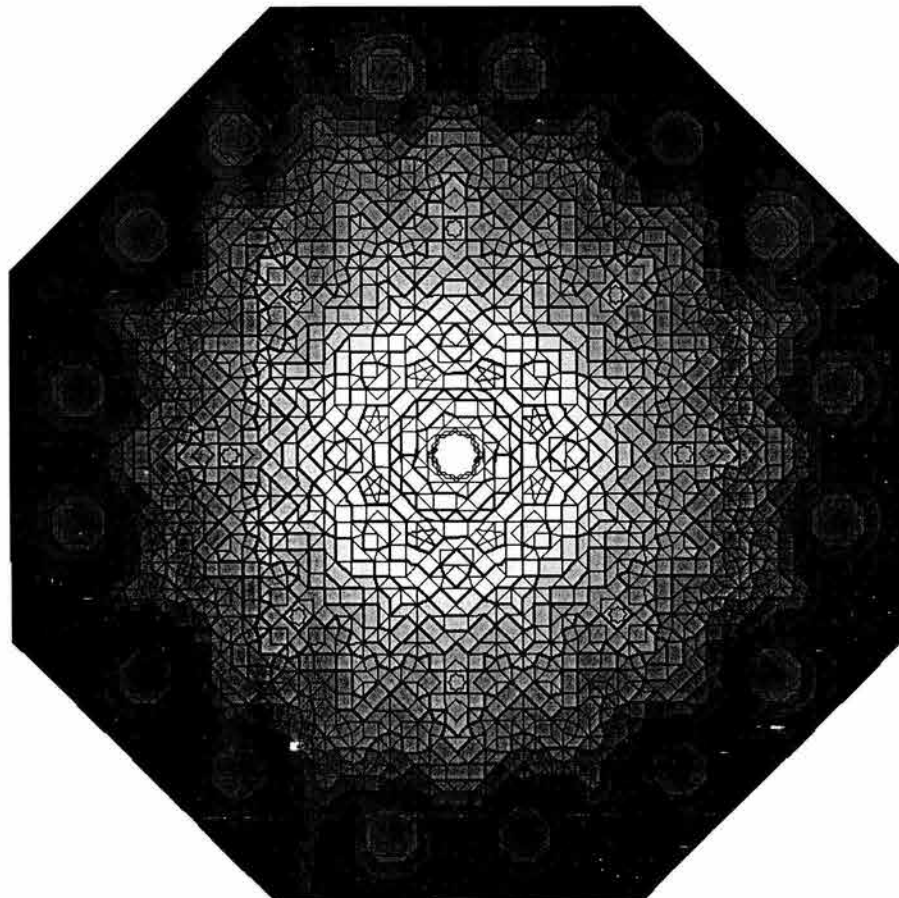


FIG. 22 Iconografía de los cielos coránicos, bóveda en forma de estrella, Salón de Abencerrajes, diagrama de Takahashi

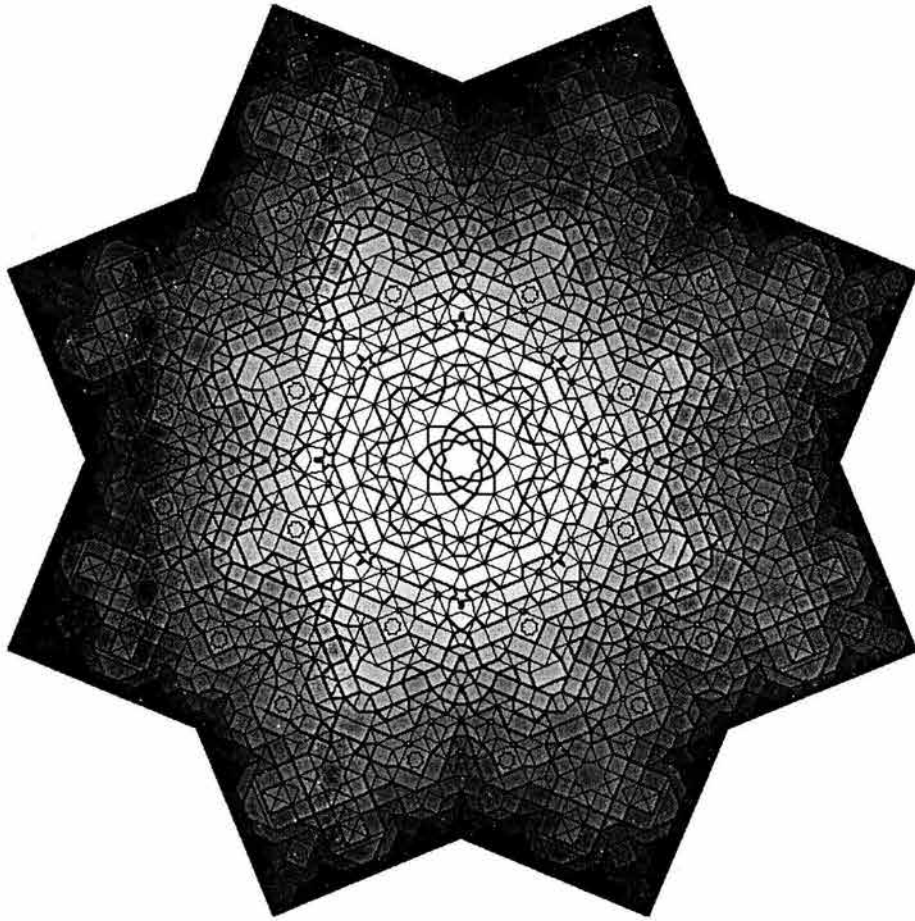


FIG. 23 Eclipse de las muqarnas, esquematización. Taj Mahal, s. XVII.



DISTRIBUCION DE MUQARNAS EN EL MUNDO ISLAMICO. INCLUYE CUPULAS COMPLETAS,
SEMI-BOVEDAS, PECHINAS, CORNISAS, MIHRABS. SEGUN SHIRO TAKAHASHI.

(Se han suprimido imitaciones modernas que él incluye). Los números indican fotos principales más fotos de detalles menores dentro de la página web.

Europa

Palermo: 5+1
Granada: 3+4

Sevilla: 0+1

**Balcanes y
Caucaso**

Kosovo: 0+1
Bosnia: 0+3
Armenia: 0+3
Bulgaria: 0+3
Yugo: 0+1

Africa

Cairo: 28+75
Fez: 6+4
Marrakesh: 5+1
Tlemcen: 1+1
Tinmal: 3+1
Taza: 1+0
Rabat: 0+1
Niger: 0+1
Nigeria: 0+1
Tunez: 0+1

Turquía

Susuz: 0+1
Ani: 2+0
Ahlat: 1+3
Silvan: 1+0
Erzerum: 2+1
Tercan: 1+0
Divrig: 4+1
Sivas: 4+3
Amasya: 2+2
Mardin: 1+0
Diyarbarik: 1+1
Kayseri: 6+7
Avamos: 1+0
Aksary: 7+2
Ankara: 1+3
Karaman: 2+1
Konya: 6+4
Nigde: 0+4
Boysohir: 1+0
Antalya: 1+0
Afyon: 1+1
Barda: 1+0
Egridir: 1+0
Bursa: 8+5
Selcuk: 0+1
Kusadasi: 0+1
Iznik: 2+1
Ederne: 9+5
Istanbul: 6+17

Siria

Damasco: 33+9
Alepo: 20+14
Homs: 0+2

Israel

Jerusalem: 3+4

Líbano

Tripoli: 5+10
Baalbeck: 1+0

**Península
Arábiga**

Yemem: 0+2

Iraq

Baghdad: 3+7
Samarra: 1+1
Sinjar: 0+1
Mosul: 4+1
Karbala: 0+5
Shatt al Nil: 1+0
El Kifl: 0+1

Azerbaiyán

Baku: 2+1
Marand: 0+1
Sheki: 0+3

Iran

Qadamgah: 1+0
Mashad: 1+12
Khargird: 1+0
Bistam: 3+0
Sin: 1+0
Taybad: 1+1
Damghan: 1+0
Mahan: 2+10
Kilman: 4+14
Yazd: 6+8
Abarquh: 3+0
Bonderabad: 1+0
Baesian: 2+0
Shiraz: 4+11
Nayin: 2+0
Farumad: 1+0
Ardistan: 2+1
Natanz: 4+2
Ashitarjian: 2+0
Gulpygan: 1+0
Kashan: 1+23
Joshegan: 0+1
Isfahan(Jame): 11+2
Isfahan(AliQapu): 9+0
Isfahan: 19+29
Qumm: 2+5
Varamin: 5+0
Saveh: 2+2
Rayy: 1+0
Teheran: 0+6
Qazvin: 3+3
Sultaniya: 3+0
Maragha: 3+0
Tabriz: 1+1
Jolfa: 0+1
Rizayyeh: 1+0
Karabaglar: 1+0
Nakhichevan: 1+0
Fars: 1+0
Ardebil: 1+3

Uzbekistan

Samarqanda: 12+17
Bukhara: 7+18
Khiva: 1+1
KunyaUrgench: 0+3
Shahar i Sabz: 1+0
Fergana: 0+2
Shaha Naqsaband: 0+1
Mizdakhan: 1+0

Kazakhstan

Turkestan: 1+7

India

Delhi: 0+1
Agra: 1+0
Lahore: 0+2
Jam: 0+1
Herat: 0+4
Baikh: 0+1
Ghujdawan: 0+

No identifi.

: 8+8

CONCLUSIONES

Definiciones y conceptos:

Esta investigación planteó dos propósitos fundamentales. Primero y general, introducir el estudio del arte islámico a México sobre la base de una muy necesaria revisión crítica de sus significados, definiciones y parámetros. El segundo propósito fue el planteamiento de cómo llevar a cabo esa revisión. Prácticamente el estudio y la crítica del llamado arte islámico han girado en torno a la pregunta ¿cómo se identifican las formas de este arte? o cómo identificarlo por sus formas. En cambio, la pregunta inicial de esta investigación fue ¿hasta qué punto el arte islámico es musulmán? Es decir, ¿hay arte islámico o hay arte en el Islam? Para ello, traté de armar una interpretación sistemática y consistente del arte islámico a partir de la identificación de tres áreas: su *doctrina*, su *lenguaje* y su *iconografía*.

La insistencia de orientar la tesis hacia la expresión arquitectónica no es casual. No es solo la que representa más claramente a la civilización, como diría Hegel sino que por su naturaleza especial engloba buena parte de la producción plástica. En el arte islámico sin duda cobra vigencia la apreciación de Sedlmayer de que “la arquitectura es una potencia ordenadora de las artes en la que confluyen todas las artes y se expresa el mensaje iconológico”. Nada más atinado para apuntar la manera en que “*pintura*” y “*escultura*” como expresiones plásticas no se desarrollaron y quedaron prácticamente “absorbidas” dentro de la expresión arquitectónica. En ese contexto, se precisó que el objeto de estudio se limitaría al período *medieval* de la arquitectura *monumental* islámica identificado con el del “*clasicismo*” (s. VII al XVII).

Entre la controversia y la superficialidad, la cuestión de cómo definir el arte “islámico” ha ocupado una parte importante de la introducción: “*la continuación, en sendos ramales occidental y oriental de la herencia romana-bizantina y persa-mesopotámica apropiadas, adaptadas y adoptadas*”. En ella se implica que, lejos de darse un sometimiento pasivo a esas formas, se estableció un diálogo con el pensamiento religioso musulmán. Ello supuso un proceso de descarga y vaciamiento de significados y simbolismos asociados a las civilizaciones que los generaron pero también supuso la recarga y absorción de nuevos significados aportados por el Islam. En esta definición se establecen parámetros estéticos,



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

temporales y geográficos que meramente explicitan la delimitación de facto que los historiadores del arte islámico han asumido implícitamente en sus estudios. Ello explica en buena medida el concepto de "unidad del arte islámico" derivado no solo de su vinculación con el Islam en sí sino de su delimitación dentro de la doble herencia artística persa-mesopotámica y romano-bizantina ya referida, algo aceptado consensualmente.

Unidad no significa uniformidad, en ese sentido el arte islámico logró conservar su unidad a pesar de sucesivas fragmentaciones políticas y sectarias. El cambio de capitalidad de Damasco a Bagdad en el siglo VIII facilitó ciertamente la consolidación de ramales artísticos "oriental" y "occidental". El primero se ha identificado como "estilo persa" que se extendió de Mesopotamia al Asia Central, el segundo se identifica como el estilo hispano-maghrebí y aún podrían identificarse un tercer estilo egipcio-sirio en el Oriente Medio y un cuarto en Anatolia. Al mismo tiempo hablé de zonas "fronterizas" del arte islámico que precisamente marcan sus límites estéticos y geográficos.¹

Las zonas "fronterizas" las definí como aquéllas donde la civilización islámica se empalmó con otras como la cristiana occidental en España, la bizantina en los Balcanes o la India de donde surgieron estilos "mestizos" por definición como el mudéjar, el otomano y el mogol.

¹ Es decir quedan fuera el sudeste asiático, los Balcanes, Africa subsahariana e incluso buena parte de la península arábiga. Como se señaló en la Introducción este es el ámbito geográfico que no se hace explícito por cuestión de la corrección política. En algunos libros de "historia del arte islámico" se trata de salvar el problema añadiendo un apéndice en el que se incluye un apretado catálogo de fotos de "otras muestras de arte islámico". Allí se da cabida a mezquitas del siglo XIX y XX de la Península Arábiga, sudeste asiático o Africa Subsahariana. ¿Se trata de no herir susceptibilidades?

De ahí la necesidad de un **apartado** en la Introducción donde se analizó la evolución del término “islámico” acuñado en Occidente -término derivado de la forma adjetiva "islami" del árabe- al cual se le da un sentido especial aplicado al arte ya que se refiere a la “autoría” legítima, multiétnica, en la que se reconoce la aportación de elementos y herencias no musulmanas. Sin dejar de ser ambiguo al menos es más adecuado y ha evitado la dispersión que existía hasta los años sesenta si bien no se ha desterrado del todo el uso de términos anteriores.

Las escuelas occidental e islamófila:

Una preocupación central en esta investigación fue que, lejos de formular un marco conceptual apriorístico, se hayan cuestionado algunos de los conceptos establecidos, producto de la “tradición” académica y otros meramente supuestos. Los principales conceptos que fueron objeto de crítica y revisión incluyen: además de la definición misma del arte islámico y del término islámico en sí, la cuestión de la estética, el aniconismo, el arabesco y decoración la influencia de la teología y la mística, el concepto de arquitectura y finalmente el tan controvertido de la iconografía.

La interpretación cultural de las formas visuales depende en gran medida del grado de control ejercido por la sociedad o la religión sobre el individuo. Este enfoque se justifica bien para toda creación con un sentido iconográfico como lo señala Grabar. Todo el marco doctrinal y estético discutido en el primer capítulo indica precisamente que había tales parámetros, controles religiosos y sociales.²

² Cuando se trató este tema en el Capítulo Dios y el Arte se apuntó la notoria carencia de textos de época no porque estén perdidos sino debido a la falta de interés y prejuicios señalados. Sin embargo podemos tener una idea aproximada a partir de las evidencias dispersas.

Sin embargo, es cierto también que en el ámbito cristiano, budista e hinduista el mundo del arte tiene relaciones, lazos religiosos, litúrgicos y teológicos que es mucho más evidente de mostrar o justificar que respecto a la ética del Islam. Por ello, al hacer una revisión crítica de la supuesta influencia de la teología y la mística comencé por exponer el debate, real pero disimulado o subyacente, entre las que he llamado escuela "*occidental*" e "*islamófila*" cuyos puntos de vista opuestos han polarizado el estudio mismo del arte islámico. La primera aferrada al pensamiento estético occidental y al método taxonómico y descriptivo de la arqueología, la segunda aferrada a un dogmatismo religioso musulmán.

No es común que se trate este tema sensible. En los medios académicos anglo-sajones y europeos en general se ha impuesto, como en muchas otras áreas relacionadas con los estudios islámicos, el yugo de la "*corrección política*" en la que se evade la confrontación - aunque cité algunos ejemplos de ella- y en cambio se buscan soluciones de compromiso, políticamente aceptables pero académicamente cuestionables. De ahí la dificultad de establecer consensos. Ejemplo de esta solución de compromiso es el enfoque "matemático" que afirma una especie de "cientificidad" prefigurada en el diseño islámico. Igualmente se observa en algunos incautos de formación "occidental", su predisposición a aceptar, sin cuestionar, las deliberadamente confusas interpretaciones de islamófilos que mezclan artificialmente aspectos de la teología ortodoxa con la especulación mística.

Los islamófilos afirman a priori un origen y concepción puramente musulmanes del arte islámico: un grupo de sabios místicos, al margen de herencias paganas determinaron un aspecto exotérico y otro esotérico de las formas artísticas. De ahí las exageraciones en torno al cacareado surgimiento "milagroso" del arte islámico en el siglo VII al igual que las distorsiones en torno a la supuesta influencia determinante de la mística en la generación de un supuesto arte simbólico-esotérico como lo sostienen Burckhardt y Sayyed Hussein. Es también el caso de Massignon y sus seguidores con su muy abusada interpretación del enfoque filosófico del "atomismo de los asharies."

Del lado de la escuela "Occidental", los intentos de interpretación a través de la aplicación apriorística de categorías originadas en la tradición filosófica y académica europeas acaban por distorsionar nuestra comprensión. De ahí la advertencia citada de Grabar: "es común en los razonamientos sobre el arte, que la fascinación respecto a su vestimenta filosófica o poética acabe por ocultar el hecho mismo de que son de poca utilidad para abordar las obras de arte particulares. La historia y la crítica de arte debían esencialmente contribuir a nuestra comprensión de las obras y no a transformarse en glosas poéticas o filosóficas pedantes."³

En ese sentido, se impone la prudencia en cuanto a la aplicabilidad de categorías como iconoclasia o aniconismo que, por lo demás, se han relativizado de acuerdo al contexto. Igualmente se cuestionaron algunas hipótesis reduccionistas, especialmente de la escuela Occidental. Es el caso citado de Hegel para quien el arte islámico, mas allá de su preciosismo, "no alcanza su plenitud expresiva" dentro del propio marco filosófico hegeliano o algunas más populares: el arte islámico es una premonición del arte "abstracto" o es pre-científico por su supuesta base matemática o "una respuesta de la psique árabe al horror vacui del desierto".

De ahí que, al encontrarse el estudio del arte islámico sujeto a tales enfoques extremos, esta investigación hubiera de plantearse tres preguntas fundamentales: ¿cuál es su especificidad musulmana, cuál es la naturaleza especial de su lenguaje plástico y cuáles serían sus temas iconográficos propios? De ahí también las tres partes en las que se dividió la tesis: "Especificidades", "Lenguaje" y "Temas iconográficos."

³ Ver Grabar, Oleg, *L'Ornement*, París; Flammarion, 1996, p.24.

A continuación presento las conclusiones de los capítulos individuales.

Primera Parte: Especificidades

Dios y el arte:

En la cuestión de la especificidad, lejos de partir del apriorismo simplón de que el arte islámico lo es meramente en razón de ser obra de musulmanes, se trataron de identificar los elementos mínimos de una doctrina teológica musulmana y cómo ésta acota, más que define, la actividad artística islámica. Para llegar a este punto, en el primer capítulo "Dios y el Arte" consideré apropiado un análisis comparativo, si bien esquematizado, que nos permitiera ilustrar la relación de la concepción musulmana de la divinidad frente al arte, en contraste con concepciones de civilizaciones anteriores, griega, judía y cristiana.

Habría que destacar cinco conclusiones importantes: 1) que la concepción de la divinidad en la teología musulmana en efecto es contraria a la noción de "representación", "creación", "ostentación", "ornamentación" y "derroche". 2) No obstante también se encuentran suficientes evidencias de su tolerancia a la "estilización" y a la "desnaturalización" de seres vivos lo que se resume en el binomio arabesco-aniconismo.

3) Es en este sentido que el arte del Islam no puede llamarse "musulmán" pues no expresa ni lo intenta, una doctrina de la fe y en muchas áreas la reta en los términos señalados. 4) No obstante, puede decirse que pretende ser devocional, pretende ser la expresión de un sentimiento de fe y de piedad religiosa expresadas en un esfuerzo por "dignificar" las obras, "engalanarlas" como signo de respeto. El mismo sentimiento que lleva a un sultán al ejercicio personal de la bella caligrafía coránica es el que lo mueve al patrocinio de una mezquita como expresión *pública* de su munificencia. 5) De ahí quizás la confusión, provocada o no, de los islamófilos al atribuirle al arte islámico una supuesta inspiración mística con todo y que la mística es en muchos sentidos rechazada por la ortodoxia.⁴

⁴ La mística se define a sí misma al margen de la religión pues acaba renegando la especificidad que define a la religión y a su iglesia. Identifica solo al individuo humano o incluso a los seres vivientes

¿Cuál era el sentido de la belleza al que respondía el arte islámico medieval? Desde luego no conocemos la respuesta exacta. Pero, al margen de repeticiones, coincidencias y paralelismos evidentes entre los "falasafa" musulmanes del período medieval y sus contrapartes y a veces seguidores escolásticos cristianos -lo cual se explica porque ambos utilizaron las mismas fuentes clásicas-, ¿se pueden constatar los indicios de una estética específicamente musulmana en fuentes medievales con aspectos relevantes para la producción artística?⁵ Derivados de las nociones *coránicas* sobre la absoluta unidad divina, el rechazo total al antropomorfismo divino y sobre todo la noción de los *atributos* de Alá, se establecieron, con suficiente consistencia, los elementos estéticos en lo que podría llamarse una "doctrina musulmana de las cualidades de la belleza divina" basada en la *luz- color, figura y proporción*.

La Belleza es uno de las cualidades ligada a los 99 atributos de la divinidad y está impresa en su Creación según el texto coránico. Los seres humanos no pueden imitar la Creación pero sí reconocer las bellas cualidades de ésta, extrayéndolas de la materia y obteniendo un reflejo de la Belleza. (Es el sentido de *ayat*, testimonio, signo equivalente a la analogía cristiana). En ese marco también hay un elemento de ética implicado. El acto de producir, para no emplear el término crear, un objeto artístico obliga al artesano y al gremio a esmerarse como señal de respeto y sumisión a su fe y a la comunidad. Los objetos producidos no son bellos en sí, sencillamente poseen o no calidad, medida en términos de proporcionalidad, figuración, luminosidad.

El "arte" radica pues en la calidad de la obra conforme a esos parámetros y no responde a una expresión abstracta, personal o simbólica.

en general en comunión con la divinidad y su Creación. Tales ideas de inmanentismo o de conocimiento personal, directo de la divinidad son blasfematorias para la ortodoxia religiosa. La similitud de medios y de objetivos entre las diferentes escuelas místicas, al margen de su origen religioso, es lo que se engloba bajo el concepto de *tradición perenne* utilizada por autores como Burckhardt.

⁵ Se citó al respecto la obra de carácter enciclopédico de Puerta Vilchez.

Ello nos explicaría incluso la ausencia -en las crónicas de historiadores, literatos, filósofos, místicos y viajeros medievales- de grandes reflexiones “estéticas”, mucho menos de especulaciones sobre el significado de los objetos y monumentos que encontraban a su paso. Casos particularmente sorprendentes de ausencia de reflexiones estéticas nos lo ofrece la Alhambra, incluso el Taj Mahal. Fuera de los poemas "pagados" por sus creadores estos monumentos no parecen haber llamado la atención de los cronistas, ni como algo excepcional ni como muestra de conciencia mínima de un "arte islámico". Por regla general estos cronistas, viajeros, literatos medievales se limitan a hablar de la buena o mala calidad de los edificios, de su armonía y buen gusto como señales de la prosperidad de una ciudad o de la piedad y munificencia de su gobernante.

Una reflexión importante es que resulta claro que este sentido y concepción de la belleza comenzó su “desgaste” a partir del siglo XVII, bajo la creciente influencia cultural europea y en el período de la decadencia, en el siglo XIX, dio paso a la absorción completa de parámetros ajenos, en particular barrocos europeos. Sin ese sentido de la belleza, se abre el debate interminable entre arquitectos e historiadores de arte sobre la naturaleza de las obras contemporáneas de países islámicos: ¿hasta qué punto se inscriben en los parámetros estéticos en los que surgió el arte islámico pre-moderno, hasta qué punto recogen la tradición artística y sobre todo hasta qué punto responden a los significados e intencionalidad identificados?⁶

Segunda Parte: el Lenguaje del arte islámico, decoración y arquitectura.

Respecto al lenguaje del arte islámico se expusieron aquéllos elementos específicos y originales que lo distinguen de otras expresiones artísticas. En ese sentido, se seleccionaron el arabesco y la caligrafía como fonemas básicos y distintivos del diseño islámico. Sin ser iconos sustitutos es cierto que ellos desplazan a la pintura y escultura.

⁶ En el centro de este debate se ha situado el Programa del Agha Khan del Instituto Tecnológico de Massachussets en colaboración con la Universidad de Harvard que promueve el diseño de la arquitectura moderna “islámica” la cual pretende adaptar formas tradicionales para responder a las necesidades actuales de las sociedades musulmanas.

Ello nos lleva a la pregunta de cuál es el sentido de la decoración islámica y su relación con la arquitectura en particular.

Arabesco:

Ciertamente, el concepto mismo de arabesco como elemento analítico/taxonómico occidental no tiene contrapartida en el mundo musulmán. Incluso carece de nombre propio en las lenguas árabe o persa. (Los más cercanos son los términos árabes rasmi o thawriq o tarhi que se refieren al diseño o al tipo de dibujo).

El arabesco, tan identificado con el arte islámico como diseño vegetal o geométrico deriva, en su forma, sin duda de una larga tradición mediterránea y oriental. Sin tener un valor simbólico o iconográfico en sí, se propuso analizarlo a través de su forma, función e intención. En su función, además del aspecto anicónico, la hipótesis más aceptada es que los diseños de arabescos arquitectónicos trasladan a la piedra, escayola o azulejo los esquemas textiles sin duda respondiendo al gusto de mecenas de origen nómada. En su intención algunos diseños pueden tener un aspecto iconofórico como diría Grabar. En términos generales los diseños vegetales pueden aludir al Paraíso, los geométricos al firmamento. Los arabescos pueden contribuir a reforzar un significado iconográfico particular del objeto o edificio sobre el que se aplican. En ese sentido, el ya citado concepto de aniconismo debe entenderse meramente como la descripción de una tendencia del arte islámico a eludir sin dejar de aludir a la representación de seres vivos, plantas, animales, seres humanos. Al mismo tiempo, se elude cualquier insinuación de adoración a la divinidad a través de la representación de imágenes, aún las más abstractas.

Caligrafía:

Respecto a la caligrafía árabe, utilizada en todo el mundo musulmán, la conclusión más importante sería que debemos distinguir la de rango supremo, que tiene ese sentido sólo cuando es copia o “reproducción” del texto coránico, en un ejercicio piadoso, incluso con connotaciones místicas, de la aplicada, como epigrafía, sobre objetos de arte. En este segundo caso, cumple una función “informativa” y “decorativa”. Independientemente del

estilo caligráfico que se utilice, éste se somete por lo general al ritmo de los arabescos e incluso se mimetiza con ellos. Como "epigrafía" pierde el sentido sagrado, aunque sin duda puede aportar o más bien reforzar significados e intenciones del objeto o edificio pero hay que insistir en que tampoco constituye un "icono sustituto".

Decoración:

Como se mencionó, abundaron "gramáticas" o estudios taxonómicos europeos sobre la "decoración" islámica que se remontan al menos al XVIII. En el esfuerzo de interpretación, tales estudios tuvieron sin duda un impacto muy negativo al "extirpar" este aspecto del arte islámico y darnos una visión "descontextualizada," cuando no superflua que aún permea la perspectiva de algunos historiadores de arte contemporáneos. El concepto mismo de "decoración" arquitectónica aunque existió en el mundo medieval islámico, debe entenderse en simbiosis con la estructura. La conclusión es que la decoración no fue vista como un maquillaje, ni un encubrimiento superfluo sino como recubrimiento en un sentido similar al de un vestido que cubre un objeto en su "desnudez", al cual embellece y dignifica. La "decoración" es en buena medida iconofórica, portadora de las cualidades de la Belleza divina aunque la "estructura" oculta le sirva de "esqueleto".

La noción cristiana de decorum, con su connotación moral, se correspondería con la de "zayyan" en el mundo musulmán, es decir un equilibrio entre lo digno y lo hermoso evitando la ostentación. Se resuelve así, al menos para el artesano y el patrono, el problema ético del "derroche" sustituido por el de la dignificación algo que historiadores de arte occidentales desde la propia "tradición occidental" generalmente no alcanzan a comprender endilgándole a la arquitectura islámica términos como "falsa" o "teatral".

Arquitectura:

Desde luego abundan estudios sobre los aspectos formales de la arquitectura islámica incluyendo análisis taxonómicos y tipologías de sus distintos elementos y tipos de edificios (mihrab, arquería, capiteles, epigrafía ó mezquita, madrasa, zawiyah, caranvanserai, ribat, khanakha, minarete, etc.). Sin embargo, lo que interesaba para propósitos de esta investigación era definir el marco teológico en el que surge esta expresión y explicar por qué se dio su primacía entre las artes.

Cabrían las siguientes conclusiones 1) La arquitectura carece de modelos sagrados como en otras civilizaciones y por lo tanto no aplica la distinción estricta de "sagrada" y "secular" con el consiguiente intercambio o confusión de formas arquitectónicas; 2) No es casual que la figura de Salomón como *Profeta-Arquitecto* en Jefe de la divinidad sea adoptada por los musulmanes junto con ancestrales tabúes semíticos. El temprano Estado islámico omeya no tardó en descubrir que requería de alguna autoridad reconocida por el Corán para justificar su patronazgo de la arquitectura monumental como expresión de poder, superioridad y prestigio.

3) Sin embargo, el Estado musulmán no podrá deshacerse de la censura impuesta por la crítica teológica. A diferencia de la Europa cristiana no hay una institución eclesiástica que patrocine las obras piadosas de ahí que sin duda el *patronazgo* real imprima su sello *dinástico* distintivo en la gran arquitectura islámica. De ahí también la catalogación de subestilos, tan cómoda, como casi obligada en libros de texto occidentales: estilos regionales y subestilos dinásticos: omeya, abasida, almohade, nasarida, timurida, mogol...

4) El puritanismo musulmán no deja de influir en el carácter humilde y perecedero, de bajo costo, incluido el adobe, de los materiales de construcción-decoración lo cual se compensa con el exquisito tratamiento artístico de los mismos. Excepción notable es el arte mogol que como se señaló se ubica en una zona "fronteriza". 5) Si bien el arte dinástico musulmán tiende a la monumentalidad, sea en sus ramales oriental u occidental, ésta no deja entrever -salvo raras excepciones, Taj Mahal entre otras-, una pretensión de eternidad como la que transpiran los templos egipcios o las catedrales góticas; 6) Finalmente, como

ya se apuntó antes, la arquitectura acaba absorbiendo, en términos prácticos, a la expresión pictórica y escultórica de donde se refuerza su carga iconográfica más que en otras culturas.

En el **Apéndice** del capítulo se trataron aspectos más técnicos, como la cuestión del concepto de arquitecto y el de la geometría constructiva. Cuestiones que consideré complementarias pero no indispensables. Para los propósitos de la investigación, las dos conclusiones más importantes son: 1) que la belleza de la Creación es entendida en términos racionales. Los filósofos perciben la perfección intrínseca en los cálculos matemáticos mientras los artesanos expresan esa racionalidad en el dibujo geométrico. Ello tiene implicaciones para la concepción del espacio, de estructuras y la decoración de las mismas.

La segunda conclusión, se refiere al concepto mismo del arquitecto. Su figura es equiparable a la que existía en la Europa medieval, es decir se trata de un maestro de obras y/o administrador con alguna especialidad artesanal. La figura adquiere centralidad dentro de la burocracia imperial islámica a partir del siglo XV. Sin embargo nunca llegará a emparejarse con el fenómeno tardomedieval y renacentista europeo donde el arquitecto se define ya como artista individual y genio creador, noción inaceptable para el Islam.

La obra arquitectónica en sí es concebida como resultado de un conjunto armonioso de oficios altamente especializados, reflejo de organizaciones gremiales que, en ciertos momentos, se identifica con la figura de un "coordinador/diseñador" en particular sin menoscabo del protagonismo dinástico.

La alienación mutua entre teóricos y artesanos no deja de ser sorprendente. Se explicó que han aparecido indicios de algunos contactos esporádicos lo que Cerasi llama "conversazioni". No obstante todo apunta a que el artesanado manejaba su oficio gremialmente, con celoso empiricismo y para ello tenía sus propias grafotecas "secretas" sin necesidad de recurrir a los teóricos matemáticos. En última instancia, el levantamiento de estructuras monumentales tanto del lado musulmán como cristiano del Mediterráneo se sustenta en un concepto común de la geometría constructiva desarrollada empíricamente por el artesanado a lo largo de siglos. La geometría constructiva debe entenderse como la

concepción y diseño de estructuras espaciales a partir del trazo bidimensional, gráfico, geométrico. Los resultados técnicos y estéticos siguen siendo sorprendentes y rodeados de un aura enigmática.⁷

Tercera Parte: Temas Iconográficos Musulmanes en la arquitectura.

Sin una iconografía evidente o sin poder hacerla explícita ante las prohibiciones teológicas, la noción misma de arte "islámico" permanece difusa cuando no endeble. Ciertamente este arte expresa los valores y normas religiosas musulmanas (doctrina de las cualidades, aniconismo) y posee un lenguaje característico. Pero sin imágenes sagradas propias y "explícitas" este arte permanece mudo, incluso vulnerable, frente al de otras civilizaciones. Que se pueda identificar una iconografía o al menos un sentido iconográfico en el arte islámico parece ser una antigua demanda de los historiadores de arte "occidentales". De solucionar esta cuestión ha dependido en gran medida el status que se le otorga en el que por un lado se le reconoce como producto de "una gran civilización" y al mismo tiempo se le margina como arte "meramente abstracto o preciosista".

La discusión en torno a la iconografía, iconoclasia y aniconismo en el Islam aparece de forma recurrente en el debate académico europeo, occidental, aunque queda evidentemente constreñida por la referencia casi obligada al arte cristiano. Intentar extrapolar dichas nociones al arte islámico implica por se limitaciones y situaciones anómalas. Estrictamente hablando la noción de la iconografía religiosa parte de la premisa de que cualquier religión, como la cristiana, tiene un acervo de imágenes sagradas y simbólicas que son dignas de ser "bellamente" representadas no solo porque son un vehículo devocional y transmiten una "sacralidad" sino que son además útiles como instrumentos discursivos de "indoctrinamiento". Pues bien, estas nociones que se han podido "acomodar" al arte

⁷ Sobre este punto fueron citados Massignon, Chueca Goitia y Maurice Cerasi que plantean la hipótesis de que la concepción de la matemática de la antigüedad determinó espacios distintos a los concebidos por la matemática medieval, "algebraica" que da lugar a espacios inimaginables previamente. Esta hipótesis, aunque seductora, parte de la premisa, escasamente sustentada, de que los filósofos matemáticos tenían el poder de influir en la cultura prevaleciente, específicamente en los gremios.

religioso hinduista y budista por ejemplo, parecen no acomodarse al caso islámico que rechaza la posibilidad de representar a sus héroes religiosos y menos aún a la divinidad.

Si no hay una iconografía musulmana propiamente en los esquemas decorativos -habida cuenta de lo que ya se señaló arriba respecto a la escultura o pintura- el medio de expresión iconológico por excelencia acaba siendo la arquitectura.⁸ No hay que olvidar que los monumentos arquitectónicos o sus elementos también son imágenes además de servir de vehículos para la expresión de imágenes.

Frente a la plétora de imágenes paganas heredadas (astrales, mágicas) islamizadas en su forma pero no en su significado, se estableció que la verdadera iconografía "musulmana" debía entenderse en su más pura acepción de representación y discurso a través de imágenes sagradas, relativas a la divinidad y por antonomasia derivadas del Corán.

Sobre este aspecto, una de las conclusiones más importantes es que el texto coránico, muy a pesar de su "autor (es)" y de los teólogos contiene imágenes sagradas que sirvieron de fuente de inspiración para el arte. Que los temas con potencial iconográfico "musulmán" en el Corán no fueron formalmente reconocidos como tales y mucho menos puestos a disposición de los artistas es un hecho. Es más, los teólogos trataron de desalentar cualquier inspiración de esa índole, de ahí su obsesión particular con la pintura y escultura. En ese sentido se puede sostener la tesis de que el arte islámico es esencialmente *profano*, como lo calificaría la escuela "occidental" pero logra envolverse en un aura de *sacralidad*, como lo calificarían los islamófilos, la cual, muy a su pesar, debe entenderse como una sacralidad prestada, no concedida.

⁸ En cuanto a las muestras de escultura y pintura, se explicó que, sin ser objeto de esta investigación, se podía anotar que el arte islámico no las desarrolló debido principalmente a los tabúes religiosos. No obstante, se explicó que, en términos generales, su presencia esporádica se explicaba porque que al amparo de la Corte no había prohibiciones absolutas ni siquiera beber vino. La escultura generalmente se justifica como obra utilitaria (fuentes, aguamaniles) Se explicó que la miniatura en libros iluminados se desarrolló en el ámbito íntimo del Palacio, prácticamente para un disfrute privado. La miniatura no solo responde a reglas de estilización sino que tiene una función de ilustrar más que de representar. Aún su temática es generalmente pagana o meramente cortesana. Tiene un uso indudablemente "privado" y un patrocinio generalmente dinástico. Evade los temas coránicos con la notable excepción del viaje de Mahoma al Paraíso lo cual en todo caso se explicaría porque el texto peri-coránico acabó popularizándose como texto literario.

El hecho es que los artistas o los mecenas musulmanes -a diferencia de sus contrapartes cristianas o hinduistas-, tenían acceso directo, sin mediación sacerdotal, al texto coránico; podían percibir las imágenes con potencial plástico ahí presentes y “visibles”. Que al menos tres de ellas fueron reconocidas e inspiraron temas iconográficos parece claro por la evidencia formal abundante que nos ha quedado y que se analizó en los respectivos capítulos.

Esta capacidad, involuntaria, no deseada, del texto coránico de generar imágenes con algo más que potencial plástico se corresponde con lo que Alain Jaubert señala sobre la relación entre palabra e imagen: “Ciertas imágenes penetran profundamente en el inconsciente. Ellas concurren en la fabricación de mitos, esa es su verdadera función. De ahí la necesidad de aprender a descifrarlas.”⁹

Que la intención de la representación iconográfica islámica solo pueda entenderse de forma graduada es un hecho y que, por no estar explicitada, acabó diluyéndose y perdiendo su sentido intencional también es un hecho. Quedó atrapada en un terreno intermedio entre la *representación* (ser imagen exacta o símbolo de algo) y la *evocación* (traer algo a la memoria, a la imaginación).

Se ubicaron tres posibles casos de imaginería sagrada o cuasi-sagrada a partir de las fuentes textuales coránicas y sus complementos pericoránicos (hadices, textos derivados): 1) la imagen del jardín del paraíso, 2) la imagen de superioridad y victoria del Islam y 3) la imagen de los 7 cielos.

Los tres temas iconográficos son, en sentido estricto, "musulmanes". En sí son imágenes sagradas aunque su “representación” plástica nunca recibirá ese reconocimiento, lo que sí ocurre en otros contextos religiosos como el cristiano o el hinduista que establecen su iconografía oficial. Ni la teología ni la comunidad de

⁹ Ver Alain Jaubert, “L’histoire manipulee”, *Historia*, julio 2004.

creyentes musulmanas pueden darse ese lujo ya que incurrirían en blasfemia. Sin embargo acaban tolerando este arte esencialmente profano que se envuelve en un aura de sacralidad. Esta iconografía aparece en un limbo legal musulmán: no se prohíbe pero tampoco se sanciona. No hay nada equiparable a los autores cristianos medievales donde la teología se hace arte y el arte se hace teología según Frank Burch Brown.

En el caso de los jardines se puede hablar de una representación explícita, casi “obvia” sin afirmarse como tal. La segunda forma de representación que propuse es “por asociación.” Se da en el caso de las bóvedas de muqarnas/mocárabes que en el transcurso de su evolución técnica-estructural, habrían acabado *asociándose* con la imagen de los cielos superpuestos de las suras coránicas.

Finalmente, la tercera representación, la “alusiva”(referirse a algo sin nombrarlo) se utiliza en el caso de cinco mezquitas especiales. Es decir, estas mezquitas pretendieron ser en sí una imagen-monumento de la victoria final del Islam, casi en términos apocalípticos, prometida en la sura 110, Al-Nasr, la Victoria y otras. Son monumentos sujetos a un momento histórico y artístico específico e irrepetible; que proyectan en sí una imagen y a la vez encarnan una idea superior. Son en sí una muestra clara de la arquitectura como imagen.

A continuación repaso las conclusiones de los capítulos dedicados a estos tres temas iconográficos.

La imagen del jardín del Paraíso:

Bajo el título ¿Monoiconismo islámico? los jardines del paraíso, se analizó la imagen coránica del jardín del paraíso dispersa en varios versículos y complementada por los hadices. La pregunta alude a que esta es la iconografía más explícita derivada del Corán. Sin embargo, el análisis comienza por cuestionar la originalidad de esta imagen y remite a las diversas fuentes, cristianas, judías, persas e incluso árabes paganas de las que seguramente se nutrió Mahoma. Ello describe perfectamente el proceso señalado de apropiación, adaptación y adopción de ideas e imágenes por parte del Islam, del Corán en este caso. El resultado es que no hay una imagen clara del Paraíso sino varias lo que se refleja en una expresión polimórfica. De ahí que haya planteado una tipología básica que de cuenta de la concurrencia de imágenes heredadas. Más allá de elementos comunes básicos como el muro circundante, el uso del agua en estanques y canales y de pabellones según lo prescribe el texto coránico, propuse que los jardines paraíso adoptan al menos cuatro diseños tipo:

1) diseños cuatripartitos, 2) encerrados en patios, 3) en forma de terrazas escalonadas o 4) en la noción, más exótica, del jardín mineral. En cualquiera de sus expresiones, debido al carácter dual de la arquitectura, sagrada-profana, se integran a la arquitectura monumental sea en palacios, mausoleos o madrasas curiosamente no en las mezquitas. En este último caso, el profuso diseño de arabescos vegetales en ciertos ejemplares pareciera suplir esa función. Más allá, estos diseños vegetales saturan la decoración de alfombras u objetos de uso menor.

Por último, habría que apuntar el carácter arquetípico de esta imagen que en la civilización musulmana es un poderoso elemento movilizador propagandístico-religioso. La imagen del jardín del paraíso ha sido y sigue siendo un incentivo para el martirio. Los "muyahiddin" y "fidaiyyin", los guerreros de la fe, los mártires, de antes y de ahora, se sacrifican seguros de su acceso directo al Jardín prometido.

La imagen de la victoria y superioridad del Islam: mezquitas de Jerusalén, Damasco, Córdoba, Delhi y Sta. Sofía:

Sin duda la mezquita es el edificio que más se identifica con el Islam y sin embargo existen en torno a ésta una serie de concepciones erróneas acerca de dónde radica su islamicidad. A duras penas puede decirse que el edificio responda a una "liturgia" pues el Islam no la requiere. De ahí que las plantas de las mezquitas no alcancen el grado de uniformidad de las iglesias cristianas o de templos hinduistas pues sencillamente no son y no pretenden ser "templos". Es decir la mezquita no tiene un modelo sagrado y no pretende ser la casa de la divinidad. No es propiamente un edificio "religioso", tiene funciones mixtas: casa de oración, tesorería, ágora, centro educativo y centro político abierto de la comunidad. Siendo un edificio "característico," carece de un programa iconográfico como el que se encuentran en una iglesia o templo hinduista o budista.

En términos de Jung, las civilizaciones pueden proyectar sus anhelos colectivos a través de imágenes artísticas. En la historia del arte se pueden rastrear desde las manifestaciones más primitivas y burdas de esos arquetipos hasta las que alcanzan una calidad de "icono" de una civilización con usos ideológicos y hasta propagandísticos. Recordemos una cita de Grabar: "Como historiador entiendo lo que una sociedad o su gobierno o un país quiere de la historia: modelos, iconos, arcos de triunfo, símbolos..."¹⁰ Es en ese punto donde la religión puede servir de cemento que une el arte y el poder. La civilización del Islam no fue ajena a este fenómeno.

Al margen de los "minaretes/torres de la victoria" que se han podido identificar en India, Asia Central o el Maghreb, tal y como abordé el tema la imagen coránica de la victoria y superioridad del Islam solo puede adquirir ese sentido pleno, apocalíptico, en momentos y sitios clave de su enfrentamiento histórico con las tres grandes civilizaciones rivales: judía

¹⁰ Seminario "Architecture Education in the Islamic World", Aga Khan Award, Granada, 1986, p. 40

cristiana e hinduista.¹¹ Esta noción, una de las más poderosas en el Corán, no ha sido sistemáticamente explorada. Para analizarla tuvieron que sumarse una serie de elementos en común: 1) las mezquitas identificadas fueron construidas efectivamente en momentos y sitios clave de especial relevancia; 2) utilizan deliberadamente terrenos sagrados expropiados a esas 3 grandes religiones enemigas del Islam, 2) fueron construidas deliberadamente con materiales expoliados y formas apropiadas de edificios religiosos de los vencidos; 3) fueron identificadas o relacionadas, incluso de manera artificiosa, con sitios sagrados para el Corán; 4) fueron rodeadas de un aura legendaria en las crónicas musulmanas y 5) al paso del tiempo, más allá de los designios dinásticos, estas percepciones se arraigaron en la memoria colectiva de la comunidad musulmana.

Todas estas características se resumen en las 5 mezquitas analizadas. Constituyen monumentos únicos no solo como arquitectura sino también como momentos históricos ya que congelan en el tiempo eventos excepcionales en los que la victoria apocalíptica del Islam prometida por el Corán parece segura.

Otra de las características de estos edificios es que fueron vistos como matrices de innovación artística, de ahí que sean tan diferentes entre sí. En especial, no hay que olvidar que la "mezquita" de Aya Sofía -que no es otra que la Catedral de Sta. Sofía- es para los otomanos nada menos que el epítome de la apropiación del arte de los vencidos pues la hacen suya al convertirla en prototipo de la mezquita otomana. Sin embargo esta obra, más allá de la función asignada poco o nada tiene que ver en su forma con las mezquitas de Delhi o de Córdoba. En ese sentido, se apuntaron algunas reflexiones sobre la influencia de cada una de estas mezquitas en la generación de los grandes estilos islámicos regionales: el sirio-omeya, el hispano-maghrebí, el indo-islámico y el otomano-balcánico, estos últimos señalados por su carácter "mestizo" y "fronterizo".

¹¹ Como se señaló, no hay que confundir este enfoque con algunas propuestas sobre una "tipología" de "monumentos a la victoria", en particular minaretes, qubbas y ciudades. En este caso se habla de victorias militares en sí, como por ejemplo de una dinastía sobre otra. En estos casos no hay una asociación con la "superioridad del Islam" ni se da el conjunto de características descritas

La imagen de los cielos coránicos:

El último capítulo de la investigación no dejó de representar un reto igualmente significativo en términos de buscar una interpretación iconográfica a las bóvedas de muqarnas o mocárabes, mal llamadas de estalactitas. Sin duda, el mocárabe es el elemento individual más original del arte islámico y merece un esfuerzo en tal sentido. Para ello se utilizó un enfoque similar al empleado en el capítulo sobre el arabesco, es decir la distinción entre forma, función e intención. Este apartado comenzó por rastrear la evolución de las muqarnas desde su función de carga hasta llegar a ser formas cargadas que integran bóvedas completas y finalmente parecen adquirir, por asociación, un sentido iconográfico. Considero que ese es el camino más "lógico" o más plausible contrario a las tesis de los islámofilos que parten de la noción carente de sustento de que las muqarnas son "consecuencia" de algún postulado teológico o de que fueran concebidas como "mandalas" de "meditación mística". Al menos no hay textos que lo sustenten.

La muqarna o mocárabe, como elemento individual, es equiparable al arabesco, un fonema artístico que, aislado, carece de sentido. Formalmente las dividí en dos tipos: alveolares o de nichos. Solo en su conjunto, integradas en una obra arquitectónica, como bóvedas o semibóvedas, las muqarnas pueden adquirir un sentido iconográfico. En primer término, respecto a su estructura "escalonada", propuse se asociaría con la estructura escalonada de los cielos coránicos. A su vez, propuse que el aspecto de la multiplicidad, aparentemente infinita, de celdas o nichos se podría asociar con la bóveda "de múltiples celdas" del gran baldaquino en el Jardín del Paraíso, según el texto pericoránico del *Miraj*.

Las cúpulas que mejor encajan en esta posible asociación iconográfica serían las del diseño más complejo, del tipo de nichos y estalactitas cuyas aristas dan lugar a estrellas planas que parecen suspendidas desde el punto de vista del observador. Vistas desde abajo parecen evocar las esferas o anillas celestes superpuestas como las describe el Corán. (Por cierto, como se dijo en su momento esta concepción de las esferas es otro ejemplo de apropiación en este caso del esquema ptolemaico).

A la pregunta de si todas las cúpulas de muqarnas tendrían esa intencionalidad no puede haber una respuesta del todo satisfactoria. Si se aplica un criterio restrictivo solo las cúpulas de muqarnas con 7 anillas de estrellas encajarían. Sin embargo si se trata de una "asociación" que se vale sobre todo de la ilusión óptica, se podría afirmar que las cúpulas completas y las medias bóvedas, tengan más o menos niveles o escalones, sean muqarnas alveolares o de nichos, podrían considerarse dentro de esta interpretación. Desde luego también habría que considerar como refuerzo de esta supuesta intencionalidad, su "centralidad" en el edificio de que se trate. Sean como domos de una sala principal, en vestíbulos o como semi-bóvedas en una portada un observador musulmán, sin requerir una cuenta precisa de siete anillas, podría hacer la "asociación". La conclusión general es que al paso del tiempo, esa asociación se fue perdiendo o sencillamente se "desconectó" y las bóvedas de muqarnas prácticamente dejaron de fabricarse.

Sobre este punto habría que mencionar que los historiadores del arte islámico, al margen del aspecto iconográfico, han considerado a las muqarnas como "marcadores distintivos" de dos fenómenos: primero la disminución de este elemento en las grandes estructuras es considerada un signo del inicio de la decadencia del arte islámico a partir del siglo XVI o XVII; segundo, que su notoria y significativa ausencia en zonas musulmanas periféricas como el sudeste asiático, el Africa subsahariana, la península arábiga o los Balcanes es otro factor, que se añade a los mencionados en la Introducción, que excluye a la producción artística de dichas zonas del ámbito de lo que se entiende como arte islámico.

Comentario Final

El estudio del arte islámico en México debe entenderse que tiene un interés y mérito propios. Por un lado, su vinculación con "nuestro" arte mudéjar es tan evidente como también debe serlo su lejanía del mismo. En ese sentido, esta investigación puede llenar un vacío de antecedentes y precedentes importante sin intentar desbordarse sobre la especialidad misma que amerita el mudéjar. Por otro lado, como se hizo en varios pasajes de esta investigación, el estudio del arte islámico tiene un potencial para entablar un diálogo que enriquezca los enfoques y perspectivas prevalecientes en las demás ramas de la historia del arte, especialmente en su vertiente europea. En tercer término, al haber permanecido el medio académico mexicano prácticamente al margen de las grandes corrientes que han dominado el estudio del arte islámico, se facilita adoptar una posición crítica y no comprometida al momento de buscar su introducción a nuestro medio académico.

En ese sentido, la pregunta fundamental de esta investigación se resumió así: ¿hay arte islámico o arte en el Islam? Es decir, ¿qué hace al arte islámico musulmán? Más allá de las herencias, préstamos y apropiaciones, había que definir su especificidad "musulmana". Para ofrecer una respuesta se guardó una actitud crítica, incluso "iconoclasta", hacia los postulados de las que englobé como escuelas de pensamiento islamófila y occidental. Asimismo, se evitó caer en sus posiciones extremas: la primera aferrada a su dogmatismo religioso y la segunda a su mera descripción formal, taxonómica.

Así pues, se trató de elaborar una interpretación sistemática consistente en: la exploración y elaboración de definiciones del arte islámico, el sustento de su marco doctrinal, la identificación de su lenguaje formal específico, la concepción de su arquitectura y finalmente la ubicación e identificación de sus temas iconográficos. En todo momento se buscó la interpretación desde el propio contexto histórico, religioso y plástico en el que se desarrolló el arte islámico medieval sin dejar de marcar las diversas influencias que recibió.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A partir de este punto surgirían nuevas preguntas que, como ya se adelantó, rebasan el alcance de esta tesis. ¿Aun existe un arte islámico?, ¿cuál es su relación con el pasado? ¿Qué tan islámico es el arte mudéjar o el indoislámico?

A manera de reflexión final, puede decirse que el mudéjar fue un primer caso, un caso temprano de desprendimiento de las formas creadas por el arte islámico, sacadas fuera del contexto de la civilización que las generó. Desde la perspectiva de esta investigación, el mudéjar se vació del contenido "islámico" para acomodar un contenido cristiano. Ello explicaría que se perdiera el significado "iconográfico" de los jardines, el de las muqarnas -que sencillamente son rechazadas- o que la caligrafía se reduzca a un garabato decorativo. Y qué decir de la mezquita de Córdoba, convertida en iglesia, la cual, a pesar de las capillas mudéjares, no logra restársele su calidad de icono de la victoria del Islam y su lugar en la historia del arte islámico. Esta obra es un caso paradigmático en el que la historia y el arte se separan. La historia marca que el edificio fue convertido en símbolo de la victoria cristiana, el arte se niega a aceptarlo y lo sigue asumiendo como islámico.

Al fin y al cabo, tal vez el contraste del arte islámico con el mudéjar constata mejor que ningún otro caso el efecto de la ausencia o pérdida del marco doctrinal y de la inspiración de temas iconográficos musulmanes de referencia que fueron el objeto central en esta investigación.

La misma constatación cabría, aunque de signo contrario, respecto a los otros dos estilos fronterizos que describí. El indo-islámico y el otomano-balcánico ciertamente mantienen el significado musulmán esencial pero en cambio trastocan las formas islámicas hasta tal punto que acaban sometiéndose a la estética de los vencidos. De ahí su denominación de "mestizos". En ellos aparecen inconsistencias respecto a los parámetros estéticos que señalé para definir el arte islámico y desde luego hay el abandono de ciertos significantes como las muqarnas o los jardines para el caso otomano. ¿Qué decir de las mezquitas otomanas que a pesar de sus minaretes y mihrabs no logran ocultar el espacio "bizantino" de Santa Sofía? ¿Qué decir del

experimento, esencialmente ecléctico, de la Mezquita de Delhi o incluso el más tardío de Fathepur Sikri en India? Dada la laxitud de sus parámetros formales serán estas zonas fronterizas, indo-islámica y otomana, las primeras en dar paso a la fase de decadencia del arte islámico, marcada por la absorción de lenguajes ajenos y el abandono de los temas iconográficos.

Finalmente, el arte islámico "moderno" -que pretende combinar la tecnología y diseños modernos- esencialmente se vale de "líneas" y "decoraciones" que hasta cierto punto imitan las tradicionales pero acaba rompiendo, literalmente, con los moldes que dieron origen al arte islámico; desde luego se sale de la "tradición artesanal" y acaba siendo una muestra de eclecticismo. La mejor prueba es que no solo cada país experimenta sus propias soluciones disímboles sino que muchas veces los mecenas modernos se valen de arquitectos "occidentales" u "occidentalizados" que apenas tienen una visión superficial de la arquitectura medieval local. De ahí, que desde este punto de vista, estas obras "evocativas" podrían en todo caso clasificarse como neo-islámicas en el sentido de los estilos surgidos en el siglo XIX-XX.

BIBLIOGRAFIA: artículos, libros, fuentes primarias y obras de referencia.

- (S/a) *Delhi, Agra, Sikri*, Delhi, Marg Publications, 1978
- (S/a), *Our Homeland Iran*, Teheran, Sekeh Press, 1991
- (S/a). *El esplendor de los omeyas cordobeses*, Granada, Junta de Andalucía, 2001.
- (S/a), *Architectural Education in the Islamic World*, Seminario del Aga Khan Award, Granada, 1986.
- (S/a), *The Unity of Islamic Art*, Riadh; King Faisal Foundation, 1985 (Prologo de Esin, Atil). Black, Barbara, Salomon and Sheba, Maine, York Beack, 1993.
- Afta Al-Hadithi y Hana Abd Al-Khaliq, *Kitab Al-Makhrutiya fil Iraq*, Bagdad, 1974.
- Aga-Oglu, Mehmet, "Remarks on the Character of Islamic Art", *Art Bulletin*, 39, 1954
- Akash, Samir, "Analogy and Symbolism", *Islamic Quarterly*, V. 29, No. 1.
- Akash, Samir, "In the Image of the Cosmos: Order and Symbolism", *Islamic Quarterly*, Vol. 39, No. 2, 1995.
- Al-Nawawi, "Fi al-Taswir", *Bulletin des Etudes Arabes*, no. 29, sept.-oct. 1946.
- Alatorre, Antonio, *Los mil y un años de la lengua española*, México, Bancomer, 1979.
- Al-Baghawi, *Mishkat al Masabih*, Lahore, Muhamed Ashraf, 1960 (Traducción de James Robson)
- Najm al-Din al-Ghayati, *Miraj al-Kabir*, Gravenhage, Mouton, 1962.
- Al-Faruqi, Ismail, "Islam and Art", *Studia Islámica*, 37, 1973-74.
- Al-Ghazali, M, *The Precious Pearl*, (trad. de Jane Idleman), Missoula, Sholars Press, 1979.
- Ali al-Mutaqi Hussamaddin al-Hindi (1567), *Kanz al-Ummal* editada por Bakri Hayyani, Beirut, Muasasat al-Risala, 1985.
- Al-Khamis, Ulrike, "The Iconography of Early Islamic Lusterware from Mesopotamia: New Considerations", *Muqarnas*, vol. 7, 1990..
- Al-Maqdissi, *Kitab al-Bad wa al-tarij, Libro de la creación y la historia*, comentado por Oleg Grabar y Renata Holod en *Harvard Ukrainian Studies*, 1979-80.
- Alemi, Mahvash, "The Royal Gardens of the Safavid Period" en Petruccioli, Attilio (edit.) *Gardens in the Times of the Great Muslim Empires, Theory and Design*, Leiden, E.J. Brill, 1997.
- Allen, Terry, *Five Studies in Islamic Art*, Sebastopol, CA, Solipsist Press, 1988.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Alpay Ozdural, "On Interlocking similar or Corresponding Figures and Ornamental Patterns of Cubic Equations," *Muqarnas*, 13, 1996.

Aminrazavi, Mehdi, "Aesthetic Experience in Islamic Art", *Islamic Quarterly*, Vol. 29, No. 1, 1985.

Andrae, Tor, *Les origines de l'islam et le christianisme*, Paris, Librairie de Amerique et l'Orient, 1955.

Anónimo, *El Libro de la escala de Mahoma*, (Versión latina del s. XIII) Madrid, Siruela, 1996.

Anónimo, *Las Mil y Una Noches*, 3 vols. (Versión completa, traducción del árabe), México, Editorial Aguilar, 1997.

Anónimo, *Le Zend Avesta*, Traducción de James Darmesteter, Tres Tomos, París, 1960.

Anónimo, *Miraj-Nameh, The Miraculous Journey of Mahomet*, N. York, G. Braziller, 1977.

Antonio, Enrique, *Tratado de la Alhambra hermética*, Granada, Ediciones Antonio Ubago, 1988.

Asin Palacios, Miguel, *Escatología musulmana en la Divina Comedia* (1919). Reeditada en Madrid, Hiperión, 1984.

Aziza, M., *L'image et l'Islam*, Paris, Albin Michel, 1978.

Bakhtiar, Laleh, *Le soufisme*, París, Edition du Seuil, 1997. Prologo de Asin Atil.

Barrucand, Marianne, "Le jardin, reflet du paradis," *Arts et Civilisations de l'Islam* (Hattstein, M y Delius, P. eds.), Colonia, Konemann, 2000.

Barrucand, Marriane y Achim Bednorz, *Arquitectura islámica en Andalucía*, Colonia, Taschen, 1992.

Bacharach, Jere, L., "Marwanid Umayyad Building Activities speculations on patronage", *Muqarnas* 13, 1996.

Báez Macías, Eduardo (Introducción, notas y versión paleográfica) *Obras de Fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, 1969.

Basham, A. L. (edit.), *A Cultural History of India*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1975.

Behrens Abuseif, Doris, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, Markus Wiener, 1999.

Ben Dov, Meir, *In the Shadow of the Temple*, Jerusalén, Keter, 1982.

Bencheich, Jamal Eddine, "Iram ou la clameur de Dieu", *REMMM*, no. 58, 1994.

- Bension, Ariel, *El Zohar en la España Musulmana y Cristiana*, Madrid, Nuestra Raza, 1934,
- Bermúdez Pareja, J., *El Generalife*, Granada, Caja de ahorros de Granada, 1974.
- Bertrand, Jean-Marie, "Quand les rois grecs son devenus des dieux", *L'Histoire*, No. 166, 1993.
- Black, Deborah, "Islamic Aesthetics," *Rutledge Encyclopedia of Philosophy*, Londres, Edward Craig (editor), 1998.
- Black, Barbara, *Solomon and Sheba*, York Beack, Nicholas Hays, 1993.
- Blair, Sheila y Bloom Jonathan (edits.) *Images of Paradise in Islamic Art*, Austin, Univ. of Texas, 1991
- Bleeker, C. J., *Egyptian Festivals*, Leiden, E.J. Brill. 1967.
- Bloom, Johnathan, "On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture", Muqarnas 10, 1993.*
- Bloom, J., *Minaret: Symbol of Islam*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1989.
- Bloom, J., "The Qubbat al-Khadra and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture," *Pre-modern Islamic Palaces*, Gulru Necipoglu (edit.) *Ars Orientalis*, 23, 1993.
- Brisch, Klaus, "Observations on the Iconography of the Mosaics in the Great Mosque of Damascus" pp. 16-18. en Soucek, Priscilla (Ed.) *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania: P.S.P, 1988.
- Brooks, John, *Gardens of Paradise, the History and Design of Great Islamic Gardens*, N. York, Amsterdam Books, 1987.
- Bruyne, Edgar, *La estética de la Edad Media*, Madrid: Visor, 1987.
- Bucher, F. "Medieval Architectural Design Methods, 800-1560" *Gesta* II, 2, 1973; "
- Bucher, F., "Design in Gothic Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians*, No. 27, 1968.
- Burch, Frank, *Religious Aesthetics*, Princeton, Princeton Univ., 1989.
- Burchardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- Burckhardt, T., *Principes et methodes de l'art sacre*, París, DERVY, 1995.
- Burckhardt, T., *El arte del Islam*, Barcelona, Tradición Unánime, 1988.
- Burckhardt, T., *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, Mallorca, Olañeta, 1999.

- Burckhardt, T., *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- Burckhardt, T., *Símbolos*, Barcelona, Philosophia Perennis, 1982
- Burckhardt, T., "Extractos del comentario de los nombres divinos de Al-Ghazzali", en *Símbolos*, Barcelona, Olañeta, 1982.
- Burckhardt, T., *La sagesse des prophetes* (Ibn Arabi), París, Albin Michel, 1955.
- Burckhardt, T., "El papel de las bellas artes en la educación islámica" y "Valores perennes del arte islámico" en Burckhardt, T., *Espejo del Intelecto*, Barcelona, Olañeta, 2000.
- Cabanelas, J., "La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra", *Al-Andalus*, XXXV, 1970.
- Cafer Effendi, *Risale-i-Mimariyye*, trad. de Howard Crane, Leiden, E.J. Brill, 1987.
- Camón, Aznar, José, "Para una estética musulmana", *Revista de ideas estéticas*, No. 1, 1943.
- Castrejón, Rafael, *Medina Azahara*, Madrid, Editorial Everest, 1976.
- Cerasi, Maurice, "Late Ottoman Architects and their Master Builders," *Muqarnas* 5, 1988.
- Chmelnizkij, Sergei, "Methods of constructing Geometric Ornamental Systems in the Cupola of the Alhambra", *Muqarnas*, 6, 1989,
- Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Editorial Dossat, 1981.
- Cisneros, Fernando, *El libro del viaje nocturno y la ascensión del Profeta*, México (estudio introductorio), México, El Colegio de México, 1998.
- Clavijo, Ruy, *Historia del Gran Tamorlan*, (edición facsímil) Sevilla, 1582.
- Clement, Huart, *El arte caligráfico árabe*, Paris, Chene, 1976.
- Clement, Jean, "Fuyez l'horreur des idoles", *Le Monde des débats*, abril, 2001.
- Clevenot, Dominique, *Une esthetique du voile*, París, Harmattan, 1994.
- Colin, Renfrew, *Revista de Arqueología*, No. 79, 1987.
- Collins, Roger, *La conquista árabe, 710-797*, Barcelona, Crítica, 1991 y Fletcher, Richard, *La España mora*, Guipozcoa, Nerea, 2000.
- Corbin, Henry, *Filosofía islámica*, Madrid, Trotta, 1994.
- Creswell, Archibald, *Early Muslim Architecture*, Oxford, Oxford Univ., 1969 (2da edición)
- Curtis, Vesta, *Mitos Persas*, Madrid, Akal, 1996.

- Daftary, Farhad, *The Assassin Legends*, N. York, Tauris, 1995.
- Diez, Ernst, *Arte islámico*, Bilbao, Moreton, 1967.
- Díez, E., "Masjid" (mezquita) *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E. J. Brill.
- Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1977.
- Ecochard, M., *Filiation des monuments grecs, byzantines et islamiques*, Geuthner, Paris, 1977.
- El Corán*, (edición bilingüe árabe-español) traducción de Maulana Mohamed Ali, México, Tierra Firme, 1986.
- El Corán*, Traducción de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Editorial Aguilar, 1954.
- Eisenman, Robert, *James, the Brother of Jesus*, N. York, Penguin, 1998.
- Encina, Juan de, *Fernando Chueca Goitia, su obra teórica: 1940-1960*, México: UNAM, 1982.
- Enrique, Antonio, *La Alhambra Hermética*, Granada, Uvago, 1991
- Ernst, J, "What is islamic Architecture?" Jones, Dalu, "The elements of decoration: surface, pattern and light" Michell, George, *Architecture of the Islamic World*, N. York, William Morrow, 1978.
- Espinosa Villegas, Miguel A., *Judaísmo, Estética y Arquitectura: la sinagoga sefardí*, Granada, Universidad de Granada, 1999.
- Esposito, John. (Ed.) *Oxford Encyclopedia of Modern Islam*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1995.
- Esteban Lorente, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990.
- Estrada, Elena, « Nota Preliminar », en Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, IIE, UNAM, 1985.
- Ettinghausen, Richard, *Arab Painting*, Nueva York, Rizzoli, 1977
- Ettinghausen, R., "Decorative Arts and Painting" en Schacht, Joseph (edit.), *The Legacy of Islam*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1979.
- Ettlinger, Leopold, "The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century" y Catherine Wilkinson "The New Professionalism in the Renaissance" en *The Architect* (Spiro Kostoff, ed.) N.York, 1986
- Fairchild, Ruggles, "El mirador in garden typology", *Muqarnas*, 17, 1990
- Fanjul, Serafin, *Al-Andalus contra España*, Madrid, Siglo XXI, 2001

Fares, Bishir, "Philosophie et jurisprudence illustree des Arabes, la querelle des images" *Melanges de Louis Massignon*, T. 2, Damasco, Institute Francais de Damas.

Fares, B., *Essai sur l'esprit de la decoration islamique*, El Cairo, Institute d'Archeologie Orientale", 1952.

Faridani, Zahra, "All the King's Toys" *Muqarnas*, No. 10, 1993.

Focillon, Henri, *Moyen Age: Roman et Gothique*, Paris, Armand Colin, 1938.

Frankfort, H., *Kingship and the Gods*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1948.

Christian Freigan, "La construcción medieval" en Toman, Rolf (edit.) *El gótico*, Colonia, Konneman. 1998.

García Barragán, Elisa, "Kiosco morisco: evocación de universalidad" en López Guzmán, Rafael y Henares, Ignacio (coords.), *Arte Mudéjar, Variaciones, Revista Artes de México*, No. 55, 2001.

García Font, J. *Historia y Mistica del Jardín*, Barcelona, Editorial S.L, 1995.

García Gómez, Emilio, *Discurso inaugural*", en *Architecture Education in the Islamic World*," Granada, Seminario del Aga Khan Award, 1986.

García Gómez, Emilio, *Ibn Zamrak: el poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1975.

García Gómez, E., *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alahambra, 1985

Goldstein, David, *Jewish Mythology*, Hong Kong, Hamlyn, 1987.

Golombek, Lisa y Wilber, Donald, *Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1953

Golombek, L., "The Gardens of Timur: New Perspectives", *Muqarnas*, Vol. 12, 1995,

Golombek, L., *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, 2 vols, Princeton, Princeton Univ. 1988.

Golombek, L., "The Draped Universe of Islam", en Soucek, Priscilla (edit.) *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, P.S.P., 1988.

Gómez Moreno, *El Lazo, decoración musulmana geométrica* (1921)

González, Valerie, *Le piege de Salomon*, Paris, Albin Michel, 2002.

Grabar, Oleg, "Architecture as Art" en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986.

- Grabar, O., "Reflections on the Study of Islamic Art," *Muqarnas*, 1, 1983
- Grabar, O., "Art et culture dans le monde islamique" en Hattestein, Markus y Delius, Peter, *Arts et civilisations de l'Islam*, Colonia, Konemann, 2001.
- Grabar, O., "The Dome of the Rock", *Ars Orientalis* 3, 1959. pp.33-62.
- Grabar, O., "The Iconography of Islamic Architecture", en Soucek, Priscilla (edit.) *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, P.S.P., 1988.
- Grabar, O., "Architecture", en Schacht, Joseph (edit.), *The Legacy of Islam*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1979.
- Grabar, O., *L'Ornement*, Paris; Flammarion, 1996.
- Grabar, O., *La Alhambra, iconografía, formas y valores*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- Grabar, O., *Penser l'art islamique*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Grabar, O., *The Formation of Islamic Art*, New Haven, Yale: YUP, 1987.
- Grabar, O., "From Dome of Heaven to Pleasure Dome," *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49, marzo, 1990.
- Graveloty, H., C. Cochin, *Iconología por figuras o tratado completo de alegorías, emblemas, etcétera*. Traducción de Ma. del Carmen Alberú Gómez, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- Guillaume, Alfred, "Where was al-Masjid Al-Aqsa?", *Al-Andalus*, Vol. XVIII-2, 1953.
- Gulzur Haider, "Education towards an Architecture of Islam". en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986.
- Gutmann, Joseph, *The Temple of Solomon: Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, Religions and Arts, 3.
- Hani, Jean, *La realeza sagrada*, Mallorca, Olañeta, 1998.
- Hani, J., *Simbolismo del Templo Cristiano*, Barcelona, Olañeta, 2000.
- Haq, Moinul, "Al Quran and Hadith Literature as Source material for the Study of the Sirah of Prophet Mohamed", *Journal of the Pakistan Historical Society*, Vol. 35, No. 2.
- Hegel, G.W. *Lecciones de estética*. Introducción.(Se le encuentra publicada en la editorial Akal de España).
- Hill, Derek, *Islamic Architecture in North Africa* (a photographic survey), Connecticut, Archon Books, 1976.
- Hillenbrand, Robert, "Creswell and Contemporary Central European Scholarship," *Muqarnas* 8, 1991.

- Hoag, John D., *Islamic Architecture*, N. York, Abrahams Inc., 1977.
- Holod, Renata, "Defining an Art of Architecture," en Aga Khan Award for Architecture, *Architecture Education in the Islamic World*, Seminario, Granada, 1986.
- Humphreys, Stephen, "Women as Patrons of Religious Architecture in Ayyubid Damascus", *Muqarnas* 11, 1994.
- Ibn Abbas, *Kitab al-Isra wa al-Miraj, Viaje Nocturno y de la Ascensión del Imam Ibn Abbas*, traducción de Fernando Cisneros, México, El Colegio de México, 1998.
- Ibn Arabi, *Al-Futuh al-Makkiyya*, Beirut, Dar al-Fikr (4 vols.) s/a. Vol. II
- Ibn Batuta, *A través del Islam*, Madrid, Editora Nacional. 1981.
- Ibn Gabirol, *La Fuente de la Vida*, Barcelona, Nueva Sefarad, No. 10, 1977.
- Ibn Haytam, *Kitab al-manazir*, editado por Abd al-Hamid Sabra, Kuwait, Asamblea de Cultura, Artes y Educación, 1983.
- Ibn Hazm, *Al-Muhalla*, IV, Beirut, Dar al-Fikr, s.a., 8 tomos.
- Ibn Hazm, *Risala fi el-radd ala ibn Nagrila*, editado por Ihsan Abbas, *Rasail Ibn Hazm al-Andalusi*, Beirut, Muassasat al-arabiya lil dirasat wa-l-Nasser, 4 vols., 1980-83.
- Ibn Ishaq, *The Life of Mohamed*, Traducción del árabe de A. Guillaume. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Ibn Jaldún, *Al-Muqadimah* (Los prolegómenos) (Traducción al español de Juan Feres) México, FCE, 1977.
- Ibn Rusd, *Al-Kashf al-manahiya al-adilla*. El Cairo: Dar al-ilm lil-yami, 1935.
- ICOMOS, coloquio internacional, *Les jardins de l'Islam*, 29 oct.-4 nov., 1973, Granada Patronato de la Alhambra, 1985.
- Isa, A.M., "Muslims and Taswir", *Islamic World*, No. 45, 1955.
- Jack, Christian, *El misterio de las catedrales*, Barcelona: Planeta, 1999.
- James, David, *Islamic Art*, Londres, Hamlyn, 1974.
- Jaubert, Alain, "L'histoire manipulée", *Historia*, julio 2004.
- Jones, Dalu. "The elements of decoration: surface, pattern and light" en Michel, George (ed.), *Architecture of the Islamic World*, N. York, William Morrow, 1978.
- Khoury, Nuha, "The Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century", *Muqarnas*, Vol. 13, 1996.

- Klein, Bruno "Comienzo y formación de la arquitectura gótica en Francia y países vecinos" en Toman, Rolf (edit.), *El Gótico*, Colonia, Konneman, 1998.
- Kritovoulos of Imbros, *History of Mehmet the Conqueror*, (Trad. Charles Riggs) Princeton, Princeton Univ. , 1954.
- Kuban, Dogan, "The Style of Sinan's Domed Structures," *Muqarnas* 4, 1987.
- Lee, A. J., "Islamic Star Patterns", *Muqarnas* 4, 1987.
- Leisten, Thomas, "Mashad al-Nasser: Monuments of War and Victory in Medieval Islamic Art", *Muqarnas*, 13, 1996.
- Lemaire, Andre, "Le pays de Bit Edinu", *Syria*, Vol. 58, No. 3, 1981
- Lessing, Ephraim *Lacoon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1776), Indianapolis, Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1962.
- Levi Provençal y Hitti, H. A. R. (edits.) *Encyclopedia of Islam*, Leiden. E. J. Brill, 1996.
- Lewcock, Ronald, "Materials and Techniques" en Michell, George (edit.), *Architecture of the Islamic World*, N. York, William Morrow, 1978.
- López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000.
- López Guzmán, Rafael et al., *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*, México, G. Azabache, 1992.
- Lorenzen, D. y Preciado Benjamín, *Atadura y liberación: las religiones de la India*, México, El Colegio de México, 2003.
- Maillo Salgado, Felipe, *Vocabulario de historia árabe e islámica*, Madrid, Akal, 1999.
- Mango, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire*, N. Jersey, Prentice Hall, 1972.
- Mango, C., "Approaches to Byzantine Architecture," *Muqarnas* 8, 1991.
- Mango, C., *Byzantine Architecture*, N. York: Rizzoli, 1976.
- Marcais, George, "La question des images dans l'art musulman", *Byzantion*, No. 7, 1932.
- Mardus, J. C., *La reina de Saba* (compilación y traducción de textos árabes), Barcelona, Olañeta, 1992.
- Marquet, Yves, "Ikwhan al-Safa", *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E.J. Brill, 1993.
- Marshal, John, *Monuments of Muslim India*, Cambridge History of India, 1928.
- Massignon, Louis, "Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam", *Revista de Occidente*, No. 38, 1932.

- Mate, *Islamic Architecture in the Decan* (monografía), Univ. of Poona, 1961.
- Mathews, Thomas, *The Clash of Gods: a Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, Princeton Univ., 1995.
- Maxime, R., *Mahoma*, México, Era, 1974.
- Mayer, L.A. *Islamic Architects and their works*, Ginebra, Albert Kundig. 1956.
- Meyer, Schapiro, "Reseña de *Early Muslim Architecture* de Creswell, *Art Buletin* 17, 1935.
- Mircea Eliade, "Paradise", *Encyclopedia of Religions*, N. York, 1986.
- Mitchell, George, *Architecture of the Islamic World*, N. York, William Morrow, 1978.
- Mitchell, W. J., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1987,
- Monneret de Villard, *La pittura musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma, Libreria dello Stato, 1950.
- Moynihan, Elizabeth, *Paradise as a Garden*, N. York, Howard Adams, 1979.
- Necipoglu, Gulru, "Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture", *Muqarnas*, Vol. 10, 1993.
- Necipoglu, G., "Geometric Design in Timurid/Turkmen Architectural Practice", en Golombek, Lisa y Subtleny, M. (edits.) *Timurid Art and Culture*, Leiden, E.J. Brill, 1992.
- Necipoglu, G., (editora) *Topkapi Scroll: Geometry, Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, The Getty Center, 1995. (Comentarios a los dibujos que forman este rollo del siglo s. XVI).
- Nicholson, Louis, *The Red Fort, Delhi*. Londres, Tauris Parke, 1989
- Notkin, Li, "Decoding Sixteenth Century Muqarnas Drawings", *Muqarnas*, 12, 1997.
- Ocaña Jiménez, "La Basílica de San Vicente y la Gran Mezquita de Córdoba", *Al Andalus*, VII, 1942
- O'kane Bernard, *Timurid Architecture in Khurasan*, Costa Mesa, 1987.
- O'kane, B. *Persian Art and Architecture*, Cairo, American Univ., 1995
- Oney, Gonul, *Ceramic Tiles in Islamic Architecture*, Estambul, ADA Press, 1987.
- Paccard, A., *Le Maroc et l'artisanat traditionnel dans l'architecture*, París, Saint Jorioz, 1979.

- Pavón Maldonado, Basilio, *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1981.
- Pavón Maldonado, B., *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica*, Madrid, Instituto hispano-árabe de cultura, 1973.
- Pavón Maldonado, B., *Estudios sobre la Alhambra II*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1977.
- Perpiña, Enrique, "Las Pléyades y la poesía árabe", *Al-Andalus*, Vol. XVIII, 1952,
- Peters, F.E., *Muhammed and the Origins of Islam*, N. York, State Univ. of N. York Press, 1994.
- Peters. F. E., *The Harvest of Hellenism*, N. York, Barnes and Noble, 1996.
- Petrucchioli, Attilio (edit.) *Gardens in the Times of the Great Muslim Empires, Theory and Design*, Leiden, E.J. Brill, 1997.
- Pijoan, José, *Arte islámico, (Summa Artis: Historia General del Arte, Vol. 12)* Madrid, Espasa-Calpe, 1949.
- Pinon, Pierre, "L'Orient de Jean Nicolas Huyot" en *REMMM* 73, 1994.
- Pope, Arthur, "Possible Contributions to the Beginning of Gothic Architecture", *In memoriam Ernst Diez*, Estambul, 1936.
- Popovic, Alexandre y Veinstein, G., *Las sendas de Alá: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*, Madrid, Bellaterra, 1997.
- Prieto Moreno, Francisco, *El jardín hispanomusulmán*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1975.
- Puerta Vilchez, José Miguel., *Los códigos de utopía de la Alambra de Granada*, Granada, Diputación, 1988.
- Puerta Vilchez, J.M., *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997.
- Rabat, Nasser. "The Meaning of the Umayyad Dome of the Rock", *Muqarnas*, 6, 1989.
- Rabath, Edmond, *Les chretiens dans l'islam des premiers temps; Mahomet, prophete árabe et fondateur d'etat*, Beirut, Universite Libanaise, 1989.
- Raby, Julian, "Reviewing the Reviewers", *Muqarnas* 8, 1991.
- Ragib, Youssef, "L'écriture des papyrus arabes aux premiers siecles de l'islam", *REMMM*, No. 58, 1990.
- Recht, R. (ed.), *Les Batisseurs des cathedrales gothiques*, Estrasburgo, 1989;
- Renseelaer, W. Lee, *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

- Robin, Christian, "Les langues de la Peninsule Arabique", *REMMM*, No. 61, 1991
- Robinson, C. y Oleg Grabar, *Islamic Art and Literature*, Princeton, Princeton Univ. Press, 2001.
- Rodríguez Zahar, León. "El significado del arabesco en el arte islámico", México, *Revista El Zaguán*, 1988.
- Rodríguez Zahar, L., "Tres aspectos de la segregación de la Gente del Libro en el Islam", *Estudios de Asia y Africa*, No. 110, 1999.
- Rodríguez Zahar, L., *Taracea islámica y mudéjar*, México, Franz Mayer-Artes de México, 2001.
- Rogers, M., *The Spread of Islam*, Oxford: Oxford Univ., 1976.
- Rolf (edit.) *El gótico*, Colonia, Konemann, 1998
- Roth, Cecil, *Encyclopedia Judaica*, Jerusalén, Keter Publishing House, LTD, 1974.
- Ruiz, Manuel, *Islam, religión y Estado*, México, El Colegio de México, 1997.
- Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- Saade, Ignacio, "La religión como factor de civilización en los Prolegómenos de Ibn Jaldún", *Al-Andalus*, Vol. XXXI, 1996.
- Sachau, Edward, *Al-Biruni's India*, Delhi, S. Chand, 1964.
- Sakisian, Armnag, "Les tapis a dragons et leur origine armenienne, *Syria*, Vol, 19, 1928.
- Sakkal, M., "An introduction to Muqarnas Domes Geometry", *Structural Topology*, 14, 1988.
- Salibi, Kamal, *The Bible came from Arabia*, Beirut, Naufal, 1996.
- Sánchez Mármol, Fernando. *Andalucía monumental*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- Sayyid Hussein Nasser, *Islamic Art and Spirituality*, N.York, State Univ. of N.York Press, 1987.
- Sayyid,Hussein Nasser, *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona: Herder, 1985.
- Scerrato, Humberto, *Monuments of Civilization: Islam*, N. York, Grosset and Dunlap, 1972.
- Scheller, R.W., *A Survery of Medieval Model Books* (Haarlem, 1963)
- Schroeder, Eric, "Scientific Description of Art," *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. XV, 1956.

- Schuon, Frithjof, *Comprender el Islam*, Barcelona, Tradición unánime, 1987
- Sebastián, Santiago, *Espacio y símbolo*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1978.
- Shiro Takahashi, "Muqarnas", catálogo fotográfico y análisis gráfico (página web), Tama University, Japón.
- Soucek, Priscilla (edit.) *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania Univ. Press, 1988.
- Soucek, P., "The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art" en Gutmann, Joseph (edit.) *The Temple of Solomon*, Montana, Society of Biblical Literature, 1976.
- Sozen, Metin, *The Evolution of Turkish Art and Architecture*, Estambul, 1987.
- Spiro Kostof. et al. *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Stetieh, Saleh, "Rationality and Irrationality in the Islamic Imagination", *Islamic Quarterly*, No. 26, 1982.
- Stierlin, Henri, *Architecture de l'Islam*, Fribourg: Office du Livre, 1979.
- Stierlin, H., *Islamic Art and Architecture: from Isfahan to the Taj Mahal*, Londres, Thames and Hudson, 2002.
- Strathern, Paul, *The Medici*, Londres, Jonathan Cape, 2003.
- Stone, Richard, "Towering Mysteries" en *Smithsonian Magazine*, abril, 2004
- Stuart, Ian, *Nature's Numbers*, Londres, Clays Ltd., 1995
- Sureda, Joan, "Bizancio e Islam" en *Historia Universal del Arte*, Editorial Planeta, 1987.
- Taba, Yasser, "The Muqarnas Dome: its origin and meaning", *Muqarnas*, 3, 1995.
- Taba, Y., *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, University of Washington Press, 2001,
- Terán Bonilla, José Antonio, «El templo cristiano: su simbolismo durante el período colonial» en José A. Terán Bonilla (coprd.) Mensaje de las imágenes, homenaje al doctor Santiago Sebastián, INAH, 1998.
- Terán Bonilla, J. A. "Los gremios de albañiles en España y Nueva España", *Imafronte*, No.12-12, 1988.
- Terán Bonilla, J. A., Velazquez Thierry, Luz de Lourdes, "Los salones fumadores de Puebla", en López Guzmán, Rafael y Henares, Ignacio (coords.), *Arte Mudéjar, exploraciones, Revista Artes de México*, No. 54, 2001.
- Terrase, Henri, "Art almoravide et art almohade", *Al-Andalus*, Vol. 26, No. 2.

- Terrasse, H., *L'art hispano-mauresque*, París, P.I.H. E.M., 1932.
- Torres Balbás, Leopoldo, "Origen de las disposiciones arquitectónicas de las mezquitas", *Al-Andalus*, Vol. XVII, 1952.
- Torres Bablás, L., "Patios de Crucero", *Al-Andalus*, Vol. XXIII, No. 1, 1958.
- Torres Balbás, L., "Origen de las disposiciones arquitectónicas de las mezquitas", *Al-Andalus* Vol. XVII, 1952.
- Torres Balbás, L., *Arte almohade, almoravide, nazari mudéjar*, *Ars Hispanie*. Tomo IV, Madrid, Plus Ultra, 1957.
- Torres Balbás, L., "El estilo mudéjar en la arquitectura mexicana", *Al-Andalus*, Vol. VI, 1941.
- Toussaint, Manuel, *Arte mudéjar en América*, México, Porrúa, 1946.
- Toynbee, Arnold, *A Study of History* (Abridged), N. York, Weathervain, 1972.
- Trebolle, Julio, *La experiencia de Israel: profetismo y utopía*, Madrid, Akal, 1996.
- Ulku, U, Bates, "Two Ottoman Documents on Architects in Egypt" *Muqarnas* 3, 1985.
- Vajda, G., "La description du Temple", *Journal Asiatique*, Vol. CCXLVII, 1959.
- Valerie, Gonzalez, *Le piege de Salomon*, París, Albin Michel, 2002.
- Vasiliev, "The Iconoclastic Edict of Caliph Yazid II", *Dumbarton Oaks Papers*, No. 9-10.
- Vernoit, Stephen, "The Rise of Islamic Archaeology", *Muqarnas*, Vol. 14, 1997.
- Viguera, María de Jesús (prólogo), *Libro de la Escala de Mahoma* (Versión latina de San Buenaventura de Siena), Madrid, Siruela, 1996.
- Vions, Francesco, *Arte abstracto y arte figurativo*, Barcelona, Salvat, 1970
- Vogt-Goknil, Ulya, *Mosquees*, París, Chene, 1975.
- Volait, Mercedes, "De releve a la conservation des monuments de l'art arabe." REMMM, 73-74, 1994.
- Volwahren, Andreas, *Inde Islamique*, Fribourg, Office du Livre, 1988.
- Von Grunebaun, Gustave, *El Islam*, México, Siglo XXI, 1980.
- Von Simpson, Otto, *The Gothic Cathedral*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1988.
- Warren, John, "Creswell's Use of the Theory of Dating by the Acuteness of the Pointed Arches in Early Muslim Architecture", *Muqarnas*, VIII, 1991.

- Watt, Montgomery, *Historia de la España islámica*, Madrid, Alianza Editorial, 1974
- Watt, M., *Islamic Philosophy and Theology*, Edimburgo, Edimbourg Univ. Press, 1962.
- Wensinck, J., "Sura" en *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E.J. Brill, 1993.
- Widjan, Ali, "The Status of Islamic Art in the Twentieth Century," *Muqarnas* 9, 1992. p. 188.
- Wilber, D Golombek, L., *Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1988.
- Wilson, Ian, *The Shroud of Turin*, N. York, Doubleday, 1979.
- Wunshel, Edward, *Self-Portrait of Christ: the Holy Shroud of Turin*, N. York, Esopus, 1954
- Yucel, Erdem, *Hagia Sophia*, Estambul, Museo de Hagia Sophia, 1990.

INDICE ONOMASTICO

Alamut, nombre de la fortaleza de la secta de los Asesinos en Irán.

Abasidas, dinastía fundada en el 750 por una rama de la familia de Mahoma. Sus capitales fueron Bagdad y Samarra. La dinastía fue derrocada por la invasión mongola en 1258.

Abd Al-Malik, califa omeya que construyó la Mezquita del Domo de la Roca en Jerusalén.

Abd Al-Malik, califa Omeya.

Abd Al-Rahmán I, califa omeya de Córdoba, fundador de la mezquita de Córdoba ampliada por sus sucesores.

Abu Al-Darda, contemporáneo de Mahoma, biógrafo, m. 652.

Abu Al-Wafa Buzanji, matemático persa, m. 998. Autor de un tratado para artesanos.

Al-Baqillani, teólogo, m. 1013.

Al-Biruni, sabio persa autor de tratados científicos, m. 1048.

Al-Farabi, filósofo de origen turco, m. 950

Al-Farisi, teólogo, m. 987

Al-Gazali (Algazel), filósofo y teólogo de origen persa, m. 1111.

Al-Jawsaq, nombre de un palacio abasida en Samarra.

Al-Kashi, matemático de la corte timúrida, autor de un manual sobre arquitectura, m. 1436.

Al-Maky, teólogo, m. 1045

Al-Maqdissi, cronista egipcio, m. 1000.

Al-Maqqari, cronista maghrebí, m. 1632.

Almohades, dinastía maghrebí que dominó Al-Andalus, 1130-1250.

Almorávides, dinastía maghrebí que dominó Al-Andalus, 1056-1147.

Al-Nahas, teólogo, m. 948

Al-Nawawi, teólogo de origen sirio, autor de un comentario sobre las reglas del Islam aplicables al arte, m. 1278.

Al-Qadir, califa abasida, m. 1031.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Al-Qastellani, teólogo egipcio, m. 1517.

Al-Qazwini, jurista de Bagdad, s. XI.

Al-Walid, sucesor de Abd Al-Malik que construyó la Mezquita de Damasco.

Al-Zuhri, contemporáneo de Mahoma, fuente de tradiciones.

Amr Ibn Al-Ass, general musulmán, conquistó Egipto, c. 633.

Bilkis, nombre de la Reina de Saba.

Bulkuwara, nombre de un palacio abasida en Samarra.

Fathepur Sikri, capital mogola por breve lapso fundada por el emperador Akbar en 1571.

Fatimidas, dinastía del Norte de Africa con capital en El Cairo, 909-1171.

Ghoridas, dinastía de Afghanistan y Pakistán que logró la conquista de Delhi, 1100-1215.

Hégira, año 622 que marca el inicio de la Era musulmana.

Iblis o Shaytán, satanás.

Ibn Al-Bawwab, calígrafo de la corte abasida, m. 1032

Ibn Al-Khatib, poeta y visir de Granada, m. 1375.

Ibn Al-Yayyab, poeta de la Alhambra, m. 1348.

Ibn Arabi, místico andalusí, m. 1240

Ibn Bashkawal, biógrafo y cronista andalusí, m. 1183.

Ibn Batuta, viajero maghrebí, m. 1377.

Ibn Haytam (Alhazén), autor de tratados de óptica, m. 1039.

Ibn Hazm, poeta andalusí, m. 1064.

Ibn Idhari, cronista maghrebí, s. XIV.

Ibn Ishaq, biógrafo de Mahoma, m. 767.

Ibn Jaldún, historiador maghrebí, autor de la Muqadimah, m. 1379

Ibn Jubayr, cronista de! s. XII.

Ibn Rushd (Averroes), teólogo y filósofo, m.1198.

Ibn Sina (Avicena), filósofo originario de Bukhara, m. 1037.

Ibn Zamrak, poeta de la Alhambra, m. 1392

Ikhwan al-Safa, Hermanos de la Pureza, cofradía de origen oscuro que existió en el s. X en la zona de Iraq. Autores de una serie de tratados sobre mística y diversos géneros artesanales.

Ilkhanidas, dinastía mongola de Irán con capital en Tabriz y Sultaniya, 1256-1353.

Jalal Al-Din Tughlaq planeó la ampliación de la Gran Mezquita de Delhi; la obra quedó inconclusa.

Khosroes o Cosroes, nombre de emperadores sasánidas.

Mahmud de Ghor, conquistador del norte de la India en 1192

Malik Shah, sultán selyúcida de Persia que amplió la Mezquita de Isfahán.

Mamelucos de Egipto (Baharis, 1250-1382; Burjis, 1382-1517).

Maqrizi, cronista egipcio, m. 1442.

Maslama Abdallah, geómetra andalusí, s. X.

Mehmet II, sultán otomano que conquistó Constantinopla y se apropió de la Catedral de Santa Sofía para convertirla en mezquita.

Moawiya, fundador de la dinastía omeya, m. 680.

Mogoles de India, dinastía fundada por Babur, descendiente de Tamerlán con capitales en Delhi y Lahore, 1526-1858.

Mohamed Ibn Qasim, general omeya que conquistó Sindh (Pakistán) en 711.

Mohamed V, hijo de Yusuf I, sultán de Granada constructor del Palacio de los Leones, s. XIV.

Nasaridas, dinastía que reinó Granada de 1230 a 1492.

Omeyas, dinastía fundada en el 661 por Moawiya con capital en Damasco. Derrocados en el 750. La dinastía fue re-fundada en Córdoba en el 756 y subsistió hasta 1031.

Otomanos, dinastía que sucedió a los Selyúcidas de Anatolia con capitales en Bursa y Estambul, 1300-1924.

Qutb Al-Din Aibaq funda la dinastía mameluca en Delhi y construye la Gran Mezquita de Delhi y su minarete.

Risale-i-Mimariye, nombre de un tratado sobre temas de arquitectura atribuido a Cafer Efendi, s. XVII

Safavidas, dinastía de Irán con capital en Isfahán, 1502-1736.

Sasánidas, dinastía de la antigua Persia con capital en Ctestifón en el actual Iraq. La dinastía fue derrocada a la llegada del Islam en el s. VII.

Selyúcidas de Irán, dinastía turca de Irán, 1038-1194.

Selyúcidas de Rum, dinastía turca de Anatolia, 1077-1327.

Shabistari, místico y poeta persa, m. 1287.

Sharaf al-Din Yazdi, poeta persa de la corte timúrida, m. 1435.

Shuhrawardi, místico persa, m. 1191.

Shedad ben Ad, monarca árabe mítico constructor de Iram.

Sinan, arquitecto en jefe de la corte otomana, consolidó el estilo otomano, vivió en el s. XVI.

Sulaymán el Magnífico, el más importante sultán otomano, 1520-1566.

Sultanato de Delhi, 1206-1555. Mamelucos (1206-1290); Khaljis (1290-1320); Tuglaq (1320-1414); Sayyids (1451-1526); Lodis (1451-1526); Suris (1526-1555).

Taifas, reyezuelos de Al-Andalus que sucedieron a la dinastía omeya hasta la llegada de los almorávides en 1086.

Taq i-Sulayman, Arco de Salomón, antigua paridaeza sasánida.

Timúridas, dinastía fundada por Tamerlán con capital en Samarkanda, 1370-1500.

Tulunidas, dinastía de Egipto que se independizó de los abasidas con capital en Fustat, 868-904.

Yinn, genio, raza de naturaleza fuego según la denomina el Corán.

Yusuf I, sultán de Granada, constructor del Palacio de Comares, s. XIV.

Zend Avesta, libro sagrado de los zoroastrianos.

GLOSARIO

Al-Aqsa, la más lejana. Nombre de una mezquita ubicada mencionada en el Corán que a posteriori se identificó con Jerusalén.

Albañil, equivalente a al-banna.

Alarife, en Al-Andalus equivalente a mimar, supervisor, maestro en jefe o veedor.

Ashariya, escuela teológica cuya cosmovisión incluye la teoría del atomismo y que acabó por identificarse como representativa de la ortodoxia en el Islam sunita.

Ashkal, figuras.

Asma al-husna, los Nombres Bellos, los 99 nombres-atributos divinos.

Ayasofia, nombre de la Santa Sofía en turco.

Caaba, edificación de piedra en el centro de la Gran Mezquita de la Meca. Diversas tradiciones señalan que fue construida por Adán y reconstruida por Abraham.

Califa, sucesor del Profeta, cuatro dinastías se arrogaron el título: omeyas, abasidas, fatimidas y otomanos.

Cemaat-i-mimaran-i-hassa, colegio de “arquitectos” imperiales en la corte otomana.

Chahar-bagh, término persa que se refiere a un jardín cuatripartito.

Darb al-khait, dibujo geométrico, lacería, en la jerga artesanal.

Falasafa, escuela de teólogos que recurren a la filosofía clásica para intentar conciliar fe y razón. Entre ellos destacan Averroes, Avicena, Alfarabi.

Fann al-khat, arte de la caligrafía

Fann al-Islam, arte del Islam, denominación moderna.

Firdaws, nombre árabe correspondiente a paridaeza, paraíso.

Gaz, medida utilizada en las construcciones del Asia Central

Hadiz, dicho o tradición autenticado del Profeta en torno al Corán o asuntos relacionados al comportamiento de los creyentes. Existen grandes colecciones de hadices debidas a teólogos y juristas. Los hadices facilitan la elaboración de la Sharia.

Hasht Beheshit, ocho paraísos, término utilizado para referirse a un pabellón octagonal.

Hazar-baf, mil tramas, término del oriente islámico que describe decoraciones arquitectónicas, generalmente en ladrillo, que parecen entretejidas



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Isra, el traslado milagroso de Mahoma a la mezquita llamada Al-Aqsa.

Iram, ciudad mítica que el Corán menciona. Fue castigada por Alá porque pretendía ser una imitación del Paraíso prometido.

Iudrik, percibir

Iwan, puerta abovedada de origen persa.

Janat Eden, Janat Yalal (la Gloria); Janat Dar Al-Salam (casa de la paz); Janat Firdaws (Paraíso); Janat Khuld (eternidad) Janat Mawa (refugio) Janat Naim.(bienestar) Nombres de los 7 jardines que conforman el Paraíso.

Kutab al-binyan, textos administrativos sobre construcciones.

Maqsura, área delimitada por una pantalla de madera y reservada al gobernante cuando participa en la oración colectiva dentro de la mezquita.

Masjid, mezquita.

Mihrab, nicho generalmente decorado que se abre en el muro de la qibla de las mezquitas el cual marca la dirección hacia la Meca.

Mimar, “arquitecto”, en el oriente islámico equivalente a “ustad”, maestro o “muhandisi”

Mimbar, especie de púlpito escalonado desde donde el imam dirige la oración.

Miraj, el ascenso místico de Mahoma para visitar los 7 cielos e infiernos. El relato se atribuye al propio Mahoma y es aceptado por la teología ortodoxa tanto como por la mística.

Muhandis, geómetra, arquitecto.

Muhandis al-dawlat, Arquitecto de Palacio, Irán.

Muqarnas, muqarnisat (plural en árabe), nichos y prismas escalonados para formar bóvedas, cornisas, trompas o arquerías y capiteles. Mocárabe en castellano.

Mutazila, escuela teológica que existió en el siglo IX en Iraq. Proclamaba, entre otras cosas, que el Corán había sido creado lo cual resultaba inaceptable para la corriente dominante del Islam. La Mutazila fue abandonada.

Mussawir, uno de los nombres divinos, el Dibujante o Diseñador

Nisba, proporción.

Nuqs, figuras.

Qibla, el muro de la mezquita que está orientado hacia la Meca.

Qubba, estructura abovedada.

Paridaeza, jardín amurallado de la antigua Persia.

Rasmi, dibujo, diseño.

Riadh, jardín cuatripartito en el occidente islámico.

Riwaq, arquería.

Sahib al-mabani, superintendente, veedor de edificios en Al-Andalus

Sarh, pavimento de cristal construido por Salomón frente a su pabellón.

Sultán, título político-militar inferior al de Califa.

Shah, título de los antiguos monarcas persas.

Shadd al-amair, superintendente de edificios en el oriente islámico

Ser-mi maran-i-hassa, arquitecto en jefe

Sura, azora o verso coránico.

Surat, imagen, pintura

Sufismo, la mística islámica compuesta en realidad por varias corrientes. El sufismo se practica privadamente y no es aceptado por la ortodoxia sunita.

Sharía, conjunto de leyes derivadas del Islam.

Taiyan, yesero

Tamthil, estatua, escultura.

Tawhid, doctrina de la unicidad divina, se refiere a la declaración del credo musulmán.

Thawriq, ataurique, diseño vegetal de arabescos.

Tumar, rollo con diseños utilizado por los artesanos.

Ustad, maestro artesano.

Waqf, textos administrativos sobre donaciones pías a perpetuidad.

Zayyan, zina, adornar, dignificar.