

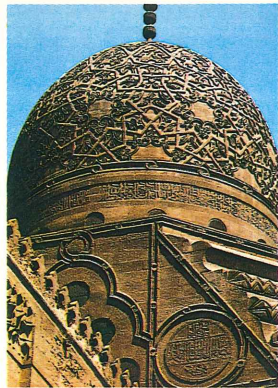


**Palacio de la Aljafería.
Mezquita. Periodo de los
taifas 1046-1081.
Zaragoza.**

La fuerza creadora del Califato cordobés encuentra continuación en los reinos de Taifas. El deseo de emular a Córdoba va a ser norma común a todos ellos y hacia la antigua capital se volverán siempre los ojos de sus constructores. Artísticamente, se profundiza en sus logros y se imitan sus fórmulas. Así ocurre en este palacio zaragozano, en cuya mezquita se acentúan los efectos ornamentales, empleándose, carentes ya de cualquier función tectónica, arcos mixtilíneos y entrelazados repletos de una menuda labor de atauriques.

Uno de los aspectos que más ha contribuido a la unificación del arte islámico es su decoración. Los temas ornamentales, utilizados con profusión y elegancia, otorgan a las obras artísticas del Islam un sello peculiar que las hace claramente reconocibles.

Contemplando dichas obras, se advierte con claridad que en todas ellas se repiten los mismos motivos porque, así como no existe un tipo específico de edificio para cada función, se carece de un vocabulario ornamental único para cada tipo de edificio u objeto. De hecho, los temas decorativos del arte islámico aparecen indistintamente en la arquitectura y en las artes aplicadas, con independencia del material, la escala o la técnica. Se advertirán, eso sí, diferencias en cuanto a la calidad de la realización y al estilo, pero los motivos y las ideas serán siempre los mismos. No son originales, no fueron inventados por los musulmanes: **se basan en el vocabulario ornamental de las civilizaciones precedentes.** Según Papadopoulos, todas las formas decorativas islámicas **derivan del arte bizantino**, que, a su vez, las heredó del mundo grecorromano y helenístico. Para dicho autor, existe también un ingrediente mesopotámico con remoto pasado en Sumer, pero rechaza la pretendida presencia de motivos sasánidas, por entender que los así llamados no son otra cosa que temas helenísticos o mesopotámicos ya asimilados por los cristianos de Oriente y mezclados con otros bizantinos. Distinta opinión mantienen otros estudiosos, como Jones, quien incluso advierte en la decoración islámica la presencia de motivos no helenizados del arte persa, e incluso más orientales. Tal diversidad de opiniones no hace otra cosa que profundizar en la ya citada **carencia de originalidad de la decoración islámica.** Una vez sentado esto, hay que indicar que, a su falta de originalidad, los artistas musulmanes contraponen una nueva manera de entender y de trabajar la ornamentación. Su gran preocupación por la decoración de superficies les lleva a dotar a sus edificios y objetos de un complicado revestimiento, bajo el cual se oculta la auténtica estructura. Con estos recubrimientos, tendentes a lograr efectos de riqueza, se consiguen, además, **ilusorios valores tridimensionales.** La obtención



Conjunto funerario del Sultán Qayit Bay. Periodo mameluco. 1472-1474. El Cairo.

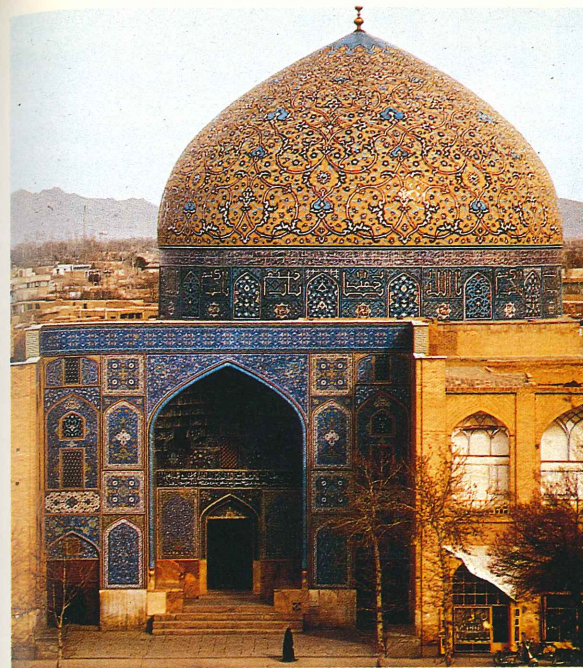
Se trata de un complejo monumental compuesto por el mausoleo, una mezquita-madrassa, vivienda, salas, otra madrasa y el mausoleo de los hijos del sultán. Hacia el exterior, destaca el esbelto alminar, con sus característicos balcones, y el gran volumen de la cúpula del mausoleo principal. El trasdós de la misma cuenta con una complicada red ornamental cuyo refinamiento técnico y artístico la convierte en auténtica obra maestra de las cúpulas mamelucas. Algo de esta misma ornamentación se repite en los cuerpos altos del alminar, si bien en éste destacan las poderosas cornisas de mocárabes en que se apoyan los balcones.

de los mismos es posible por el uso generalizado de materiales reflectantes, por la repetición de los motivos, y por los contrastes de texturas. En el caso de la arquitectura, la decoración desempeña un papel fundamental, pues no se limita a recubrir superficies, sino que contribuye a transformar el espacio. Éste está definido por superficies, articuladas a su vez por la ornamentación. Además, la ornamentación de los edificios sirve para diluir o anular las diferencias entre los elementos que cumplen funciones estructurales y los que sólo poseen un valor decorativo. Este peculiar sentido de la ornamentación se vale de un número limitado de **fórmulas básicas: la caligrafía, la geometría, los motivos florales y los figurativos**. Además, especialmente en la arquitectura, se emplean los temas llamados de **mocárabes o mucarnas**. También en el medio arquitectónico hay que señalar la importancia fundamental del agua y de la luz, que, sin ser en sí motivos ornamentales, inciden de manera especial sobre la ornamentación hasta el punto de transformarla y originar nuevos efectos decorativos.

La caligrafía

Es el único arte especialmente árabe del Islam, pues se basa en la forma de las letras de su alfabeto. Debido a su relación con la palabra divina, que debe registrarse en el Corán, fue durante centurias, hasta ser superada por la pintura, ya en el siglo xvi, el arte más importante de la civilización islámica. Éste es un hecho bien notorio: son escasas las obras artísticas islámicas, de cualquier naturaleza, que carecen de inscripciones.

Existen dos grandes tipos de escritura dentro del mundo musulmán: el **cúfico, de carácter sobrio**, monumental y anguloso, y el **nasjí**, mucho menos solemne y de **sentido cursivo**. A partir de estos dos tipos básicos se dan múltiples variantes, que difieren según su cronología y el área geográfica. **El cúfico ofrece un conjunto de formas rectilíneas y angulosas**, de indudable valor estético y nula espontaneidad. Desde los primeros tiempos y hasta el siglo xii fue la única escritura empleada en la arquitectura, pues sus características la hacían especialmente adecuada para las labores de mosaico, de piedra labrada y de alicatados. En los primeros edificios islámicos, como la Cúpula de la Roca, las franjas de inscripciones presentan una escritura sencilla y pausada en la que se distinguen con claridad los trazos verticales y los horizontales. Con el curso del tiempo, en torno al siglo x, la caligrafía cúfica inicia un proceso de enriquecimiento, incorporándose a los extremos superiores de sus trazos verticales o a las letras finales de las palabras unos motivos florales de gran elegancia, dando

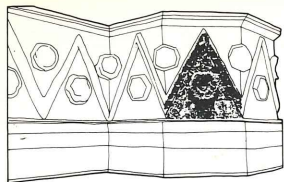


Mezquita Sayy Lutfallah. Periodo safavi. 1617. Isfahán.

Se levantó como primer elemento del nuevo núcleo urbano de Sah Abbas. Para mantener su alineación con la plaza y respetar la orientación canónica, fue necesario dotarla de un acceso algo tortuoso. Éste crea cierto estupor en los fieles al llegar al oratorio, dadas su amplitud y su riqueza decorativa, aportada por una extraordinaria serie de azulejos de variado color, similares a los que figuran en el exterior del conjunto. Aunque muy restaurados, los que cubren la fachada y la cúpula ponen de manifiesto los complejos juegos ilusorios que la cerámica vidriada podía ofrecer.

origen al llamado **cúfico florido**. Con posterioridad, la decoración floral se apodera de toda la franja epigráfica, apareciendo un fondo continuo de roleos vegetales sobre el cual destacan las letras. Es en el Egipto de los fatimíes en donde puede advertirse con mayor claridad este interesante proceso evolutivo. Importantes ejemplos del cúfico florido pueden encontrarse, asimismo, en Qairawan, tanto en obras de talla sobre madera o mármol como en pintura y, de manera especial, en los manuscritos. En el arte hispanomusulmán la escritura cúfica se caracteriza por trazos verticales de menor altura, con bucles redondos y estilizadas excrecencias floridas, que también aparecen en los finales de palabra. Frente a esto, en Irán, se emplea un cúfico muy cuadrado, con trazos verticales muy largos, excrecencias rectas y ausencia total de curvas.

El segundo tipo de caligrafía árabe es el **nasjí**, en el que **predominan las líneas curvas**. Su uso en la arquitectura es poco frecuente y los ejemplos que puedan encontrarse son siempre de época relativamente tardía. El carácter espontáneo de esta modalidad de escritura la hace especialmente adecuada para los libros, donde llegará a reemplazar al búfico a partir de los siglos xi y xii. Una de las variantes más destacadas del **nasjí** es el **tulut**, en que se aprecia cierto valor monumental, a semejanza del cúfico. Dicho estilo se empleó fundamentalmente en los coranes de gran-



Palacio. Periodo omeya. 744. Museo Estatal de Berlín. Mshatta.

De este inacabado palacio, situado en las proximidades de Ammam, destaca la decoración escultórica de su muralla de cerramiento. Labrada en caliza, se organiza en el interior de un elevado zócalo mediante una línea en zigzag que determina una serie de triángulos. En el centro de éstos aparecen grandes rosetas, empleándose temas vegetales y animales para recubrir la superficie de los mismos. Este repertorio ornamental, derivado del mundo grecorromano y del sasánida, está **trabajado con trépano para obtener fuertes contrastes de claroscuro**. Los relieves son planos y en la manera de estar trabajados se advierte la presencia de distintos grupos de artistas.

Mezquita aljama. Mihrab. Periodo omeya. 965. Córdoba.

Tanto el *mihrab* como la zona inmediata a él constituyen el sector más suntuoso y de mayor interés

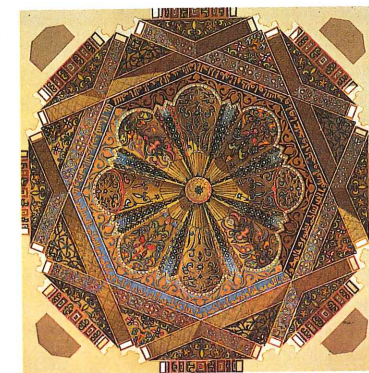
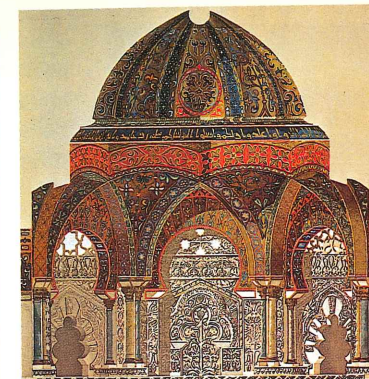
des dimensiones y en la arquitectura, cuando era precisa una escritura de carácter cursivo. Su uso se generalizó en el Oriente Próximo, llegando incluso a servir de base a otras variantes. Entre ellas cabe destacar el *nastaliq*, cuya finura y nitidez lo hicieron especialmente adecuado para acompañar las extraordinarias miniaturas de los manuscritos persas.

Un aspecto de la caligrafía árabe que debe tenerse siempre presente es su valor dual. Por un lado, se constituye en tema ornamental de primer orden. Por otro, se convierte en excepcional sustituto de las representaciones figurativas. El estudio de las inscripciones en los edificios musulmanes aporta multitud de datos sobre la propia obra, sobre su origen y su patrocinador, sobre su fecha de construcción y sobre las funciones que cumplía cada sector o dependencia, subrayando la preeminencia de unas con respecto a las otras. En este sentido, la caligrafía se convierte en el equivalente abstracto de la decoración figurativa que caracteriza los edificios de otras civilizaciones. Pero algunas inscripciones de edificios musulmanes, como las que se encuentran en la Alhambra, van aún más lejos. En el palacio nazarí, la epigrafía, en otras ocasiones tan reiterativa y básicamente religiosa, es fundamentalmente profana. Sobre el mármol, el estuco y la madera, aparece grabada una auténtica antología poética, que no tiene igual en el mundo islámico. Son tres los poetas, cuyos versos figuran en la Alhambra, si bien el mejor y más conocido es Ibn Zamrak. Gracias a estos versos, la decoración caligráfica del edificio se percibe no sólo visualmente, sino también intelectual y musicalmente.

La geometría

El arte islámico de todas las épocas ofrece un variado repertorio decorativo basado en el empleo de las formas geométricas. El origen de este tipo de ornamentación no es, ni mucho menos, musulmán. Los artistas musulmanes lo habían heredado del mundo tardoclásico, pero sólo con ellos alcanzó su plenitud. Es patente que gracias a su intervención **la decoración geométrica alcanzó un desarrollo y una sofisticación realmente inusitados**. Y esto fue posible, entre otras cosas, por el interés que los estudios matemáticos despertaron en el Islam.

Con base en el círculo, dividido mediante polígonos regulares, y tomando su radio como unidad lineal, se originaban figuras de extraordinaria variedad, gracias a la aplicación de los principios de repetición simétrica, multiplicación o subdivisión. De todos los motivos resultantes, el más atractivo y frecuente son las estrellas, que

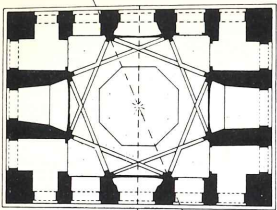


pueden ofrecer seis, ocho, diez, doce, catorce, dieciséis o más puntas. Dicho motivo se aplica a cualquier material y en las más diferentes escalas, apareciendo de manera habitual las estrellas de mayor envergadura en el centro de los tableros. La riqueza cromática de éstos, y la habilidad con que se conjugan las tonalidades, hace que resalten las composiciones geométricas y que se llegue a crear la ilusión de la existencia de diferentes planos. Por otra parte, el juego de trazados positivos y negativos crea ilusorios **efectos de tridimensionalidad**, con lo que se comprueba lo errónea que es la idea de que el arte islámico se limita rigurosamente a dos dimensiones.

Los motivos florales

Con cierto sentido peyorativo, se suele llamar arabesco a la decoración floral del Islam. Tal denominación resulta tan inadecuada como imprecisa, siendo por ello preferible y más acertado utilizar para tales diseños el término de **ataurique**. El origen de esta modalidad decorativa se encuentra en los roleos clásicos. A partir de ellos, el arte islámico desarrolla un proceso de estilización extrema, hasta lograr la completa desnaturalización de las for-

constructivo y decorativo de la mezquita cordobesa. En este *mihrab*, debido a la ampliación que de la misma inició en el 961 el califa al-Hakam II, se reaprovecharon las cuatro columnas de mármol que habían pertenecido al edificio por Abd al-Rahman II. Junto a las mismas se sitúan grandes placas de mármol labradas con una **profusa labor de ataurique**. Sin embargo, los valores ornamentales más sobresalientes son los aportados por los **mosaicos**. Estos se deben a artistas bizantinos, enviados por el emperador Nicéforo Phocas a petición del califa cordobés, quien deseaba emular a sus antepasados sirios.



Qubbat al-Badiyyin.
Planta. Periodo
almorávide. Hacia 1120.
Marrakech.

A pesar de sus pequeñas proporciones, este edificio posee singular importancia, por ser de los escasos testimonios que subsisten del arte ornamental de los almorávides. Se concentran estos valores decorativos en la cúpula, tanto en el entrecruzamiento de arcos y baquetón en zig-zag del exterior, como en los motivos florales con veneras que aparecen en los nervios del intradós. Éstos dan origen a una composición estrellada, en el centro de la cual se dispone una bovedita gallonada.

mas primigenias. El ataurique consiste en un tallo vegetal continuo que se divide regularmente para dar origen a otros tallos secundarios, que pueden, a su vez, escindir-se o reintegrarse al tallo central. Se obtiene con ello un rítmico movimiento ondular, carente de tensiones y capaz de originar efectos de tridimensionalidad cuando se juega con la anchura, el color y la textura de los diferentes tallos.

Ya desde las obras omeyas, por ejemplo en el palacio de Msatta, se advierte el proceso de transformación del roleo clásico. Así, en los relieves que adornan la fachada de este palacio, aunque se advierte su ascendencia grecorromana, existe una complejidad, un sentido de la simetría y una posibilidad de multiplicación de los motivos, totalmente nuevos. De hecho, la evolución hacia fórmulas más abstractas fue rápida, si bien no se realizó con la misma intensidad y de manera uniforme en todo el Islam.

Frente a este deseo de abstracción, se advierte en los imperios islámicos tardíos un gran interés por la observación de la naturaleza y por su fiel interpretación, de lo cual no están ausentes ciertas influencias occidentales. Así, en las obras artísticas otomanas, safavies y mogolas, se constata un claro naturalismo, en el que los temas florales se reproducen con notable fidelidad. Pese a ello, los motivos forman composiciones simétricas y reiterativas, aplicándose por igual a la decoración arquitectónica y a los objetos artísticos.

Los motivos figurativos

Contrariamente a lo que suele creerse, no existe en el Islam prohibición expresa de representar figuras humanas y animales. La única alusión a este tema que se puede encontrar en el Corán se refiere exclusivamente a los ídolos que los paganos reverenciaban y consideraban objetos de culto. De hecho, en numerosas obras del Islam primitivo se encuentran representaciones figurativas. No obstante, es significativa la ausencia de figuras humanas y de animales en las mezquitas desde los primeros tiempos del Islam. Este hecho se relaciona con la destrucción de los ídolos que habían habido en la Kaaba y con el deseo de los artistas musulmanes de repetir en sus mezquitas el arquetipo por excelencia, la casa del profeta en Medina, en la que no existía imagen de ningún tipo. A partir de esto, se impuso en el Islam la ausencia de representaciones figurativas en las edificaciones religiosas y en sus muebles, así como en el «lugar» más sagrado de todo el Islam, el Corán. Por el contrario, **en las obras de carácter civil, tanto en la arquitectura como en los objetos, se encuentran notables ejemplos de figurativismo.**

Como ejemplo de la presencia de representaciones figu-

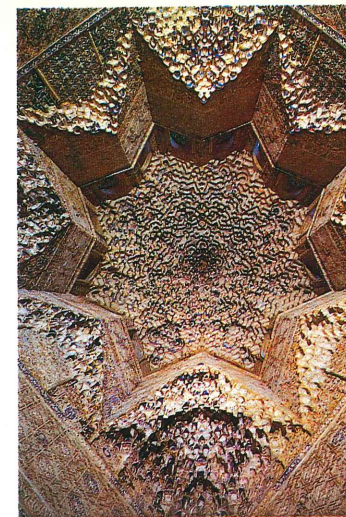
rativas en el arte islámico, baste recordar los mosaicos, las pinturas murales y las esculturas que adornaban las residencias de los califas omeyas, o los mosaicos de las mezquitas de la Cúpula de la Roca y de Damasco. Estos últimos serán, desde luego, casos excepcionales, pues en los oratorios de fechas posteriores es general el empleo de la ornamentación abstracta. No ocurrió así con las obras artísticas civiles, en las que se mantuvo el repertorio ornamental figurativo. Éste llegó a su apogeo en la **ilustración de manuscritos**, que tuvo su momento de mayor esplendor entre 1235 y 1350. Pero, tanto en las miniaturas como en las imágenes que aparecen en la decoración de edificios y objetos artísticos, se advierte una concepción estética propia, basada en el propósito del artista de demostrar claramente que no tiene intención de imitar la realidad, entrando en competencia con Dios, el único que puede dar la vida. De ahí, pues, que se abandonen las apariencias sensibles de la naturaleza y se tienda a representar conceptos tipos, ideas o formas, más que individuos.

Los mocárabes

En la decoración de la arquitectura islámica se emplean con profusión los motivos denominados **mo-cárabes**, cuyo origen tectónico es evidente. Consisten en alveolos esféricos o prismáticos, originados por la subdivisión y la multiplicación de las trompas, que permiten pasar de la planta cuadrada a la cubierta circular. Mediante la repetición y superposición del motivo en diferentes niveles, se ocupa totalmente la trompa, llegándose incluso a rebasar sus límites para recubrir toda la superficie de la bóveda. Cuando esto se produce, se obtienen fascinantes soluciones decorativas, de nula función tectónica. Tras ellas queda oculta la verdadera bóveda, a la cual se une mediante estructuras líneas.

Los mocárabes como tema decorativo perfectamente desarrollado se encuentran en monumentos sirios de los siglos XII y XIII. Aparecen, asimismo en Egipto, principalmente en la decoración de las monumentales portadas de los edificios religiosos, caso de la Madrasa del Sultán Hasan, y en las cornisas de los alminares. Su uso se generalizó en Anatolia durante el siglo XIII, bajo la dinastía selyúcida, habitualmente formando parte de las semiesferas que caracterizan las portadas de sus edificios.

En el Occidente musulmán, los mocárabes se tallaron fundamentalmente en yeso, convirtiéndose en el motivo más frecuente de la decoración arquitectónica del Norte de África y de España, a partir del siglo XIII. Fue aquí donde se lograron mayores efectos de riqueza y complejidad en su uso. Se emplearon en las cornisas y aleros de los tejados,



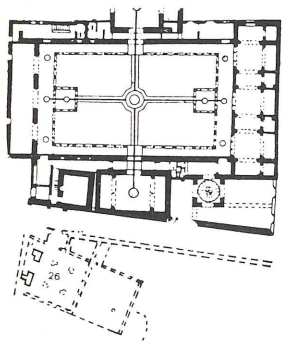
Alhambra. Sala de los
Abencerrajes. Periodo
nazari. Segunda mitad del
siglo XIV. Granada.

Formando parte del recinto privado del palacio y flanqueando el Patio de los Leones se alza esta sala, cuya **bóveda de mocárabes** es, junto con la de su vecina, la Sala de las Dos Hermanas, causa de asombro y prueba del ímpetu ornamental del arte nazari. La disposición estrellada de su base resalta por obra de la luz que se filtra a través de celosías caladas y que contribuye a dar la impresión de que la majestuosa bóveda está suspendida. El sorprendente «panal» de la bóveda, con la policromía inicial y los reflejos luminosos de la fuente situada en el centro de la habitación, la hace aún más destacable.



Alhambra. Patio de los Leones. Planta. Periodo nazarí. Segunda mitad del siglo XIV. Granada.

Constituye el centro de la vida privada del palacio, configurándose según el esquema de un patio de crucero, **reflejo del paraíso islámico**. Los ejes compositivos se ven reforzados por los canales que llevan el agua hasta la fuente central, que da nombre al recinto, desde los surtidores situados en las cámaras que se abren al patio. Este enlace visual, que marca el entrecruzamiento de los andenes, salva en su discurrir varios desniveles y atraviesa las sucesivas pantallas arquitectónicas en que se constituyen arquerías y pabellones. Gracias, pues, a los canales, se relacionan diferentes espacios, concebidos como compartimentos independientes y completos en sí mismos.



en la rosca de los arcos, decorando los capiteles y para recubrir las bóvedas. El resultado fue, desde luego, deslumbrante, como se comprueba en la Sala de los Abancerrajes de la Alhambra granadina. Atrás ha quedado, definitivamente, el carácter estructural de los comienzos.

Desprovistos de cualquier sentido tectónico, convertidos en un elemento ornamental más, los mocárabes se emplearon en los artesonados y en los alfarjes de madera, formando piñas. Igualmente sirvieron para decorar algunos muebles, tanto religiosos, caso de los *mimbares*, como profanos.

La luz

Dejando a un lado los valores simbólicos que la luz pueda tener en la arquitectura islámica, interesa resaltar ahora su **función decorativa**. Esta es doble, pues la luz sirve tanto para modificar los ya comentados elementos decorativos como para originar nuevas formas ornamentales.

El inteligente empleo de materiales capaces de reflejar o refractar la luz, hace que los edificios islámicos adquieran una ornamentación inestable, por la incidencia de los rayos luminosos en las diferentes horas del día. Este dinamismo decorativo se intensifica cuando la luz se filtra a través de la ornamentación de estucos y de las celosías de madera, yeso o mármol de las ventanas. Aún se logra mayor efecto cuando en dichas celosías se han usado vidrios de colores, ya que los dibujos que se proyectan mediante la luz enriquecen cromáticamente las superficies sobre las que aparecen reflejados. Así debió ocurrir en el *mihrab* de la Gran Mezquita de Tremecén, cuya linterna artificiosa lo haría parecer un caleidoscopio.

El agua

Con su valor ritual, su función refrescante y su contenido simbólico, **el agua es un complemento esencial de la arquitectura islámica**. La presencia de estanques, canales y fuentes, sirve para enfatizar los ejes de la composición arquitectónica, para relacionar ámbitos aparentemente inconexos, o para transformar la configuración espacial de diferentes dependencias. Pero, además, el agua funciona como un espejo, capaz de reflejar y multiplicar los esquemas arquitectónicos y su decoración. Unida a la luz, el agua incrementa el carácter dinámico de la decoración y origina composiciones ilusorias, vibrantes, contradictorias y siempre nuevas. La nazarí Alhambra granadina, tanto en su patio de los Arrayanes como en el de los Leones, es el mejor ejemplo de la importancia capital que tiene el agua en la arquitectura islámica.

EL ARTE DE LOS OBJETOS

El panorama artístico del mundo islámico quedaría sustancialmente incompleto si se prescindiera de los innumerables objetos de carácter funcional, pero de indiscutible atractivo estético, que poblaron la vida de sus gentes. Si bien su aportación a la estética propiamente musulmana es limitada, son imprescindibles a la hora de comprender la realidad social que supuso el Islam y la importancia que ciertos oficios alcanzaron dentro del mismo.

Contemplando dichas obras se comprende hasta qué punto es equivocada la calificación de «menores» que se da a muchas de las artes aplicadas e industriales. A pesar de su variedad, hay un rasgo que las relaciona a todas: **el gusto por la abundancia y la riqueza decorativa**.

Cerámica

Constituye la cerámica uno de los mayores logros artísticos del Islam. Los alfareros musulmanes, desarrollando un innato sentido del diseño y del color, elaboraron un amplio repertorio de formas con variado y rico colorido. Fueron numerosos los centros creadores de cerámica islámica, alcanzando algunos de ellos un enorme prestigio, razón por la cual sus producciones fueron imitadas en otros centros menos importantes. La ingente producción de estos talleres muestra una gran variedad de estilos y de técnicas, si bien es común a todos ellos el interés por la decoración de las superficies. En el desarrollo de la cerámica musulmana se advierte el mismo proceso de adopción, adaptación y creación de las tradiciones culturales de las áreas que se van conquistando, que se advierte en otras manifestaciones del Islam.

Durante los primeros siglos, la cerámica musulmana se basó tanto en las obras de tradición grecorromana, con decoración en relieve de motivos clásicos o sasánidas estilizados, como en prototipos orientales, con ornamentación incisa o estampillada. Hay creaciones musulmanas primitivas vidriadas y sin vidriar. Es en el siglo IX, en la capital abasí de Samarra, en donde se localizan las primeras innovaciones. Los alfareros iraquíes, intentando imitar obje-