

Chapter Title: INTRODUCCIÓN

Book Title: Arte Islámico, evocación del paraíso

Book Subtitle: doctrina, lenguaje y temas iconográficos

Book Author(s): León Rodríguez Zahar

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnp71.7>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Arte Islámico, evocación del paraíso*

JSTOR

INTRODUCCIÓN

1. PLANTEAMIENTO Y 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, varios 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 sólo en la mente de quienes las 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.

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

Una década después, Grabar se sintió obligado a publicar una serie de reflexiones bajo el sugerente título *Penser l'art islamique* donde él mismo señala que no trata sino de 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 *cuatro paradojas* respecto del arte del Islam:

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) ¿Cuál es la actitud de la religión musulmana frente al arte? 2) ¿Existe un sentido de la belleza propiamente islámico? 3) ¿El arte islámico “representa” a una civilización o se trata meramente de estilos regionales vagamente vinculados?

La *segunda paradoja* es que el arte islámico no encuentra una *sanción escrituraria* evidente que lo justifique. Ésta será una de las líneas constantes de esta obra, 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 *lícitamente representadas*. El concepto de icono se utilizará en su sentido original de imagen sagrada. La solución de compromiso, de calificar al arte islámico

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

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 las imágenes, que rara vez fue la norma en el Islam...”³

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”. Al respecto 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.

2. CONTENIDO DE LA OBRA

La obra plantea tres partes a desarrollar: en la Primera, “Doctrina”, se revisarán y compararán antecedentes culturales/religiosos fundamentales para definir lo “islámico” en

³ Grabar, Oleg, “Art et culture dans le monde islamique”, en Hattestein, Markus y Delius, Peter *Arts et civilisations de l’Islam*, Colonia, Kōnemann, p. 39. Respecto de 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 Nueva York, dice: iconología es la interpretación de la iconografía, en especial de sus aspectos simbólicos. Respecto del “símbolo” dice que es “la representación de algo mediante algo diferente, en general de un concepto mediante un objeto físico”. Véase su obra *What is Art?* (compilación de seminarios), Museo Metropolitano de Nueva York, 1980. Por su parte, el doctor 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”. Véase Terán Bonilla, José A., “El templo cristiano: su simbolismo durante el periodo colonial”, en José A. Terán Bonilla (coord.), *Mensaje de las imágenes, homenaje al doctor Santiago Sebastián*, México, INAH, 1998.

el arte. En el capítulo “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 capítulo se analizan las cuestiones 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 morfemas de la decoración y su interacción con la arquitectura. Se dedica otro a la arquitectura, su estatus frente a la teología, su vinculación al poder dinástico y su justificación como vehículo de probables temas iconográficos.

En la Tercera Parte, “Temas iconográficos”, se trata de identificar probables temas iconográficos coránicos reflejados en 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 más fuerza la idea de que las 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 identifico y que serán objeto de capítulos individuales son:

Respecto de la definición de “arte” a partir de su sentido original latín y griego de “*techné*”, 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 de 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. Véase Burch, Frank, *Religious Aesthetics*, Princeton, Princeton University, 1989, pp. 79, 80, 86, 111.

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

- ¿Monoiconismo islámico? La imagen del Paraíso en los jardines.
- Imagen de la victoria del Islam: mezquitas de Jerusalén, Damasco, Córdoba, Constantinopla y Delhi.
- ¿Imagen de los cielos coránicos? Las cúpulas de *muqarnas*.

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.

Por el momento, sirva el espacio de esta Introducción para plantear una serie de reflexiones preliminares y definiciones.

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 África 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, en general el arte islámico es percibido como una síntesis de formas heredadas de otras tradiciones artísticas anteriores. ¿Pero dónde radica su especificidad, cómo expresa los valores estéticos 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 aún puede establecer condiciones de elaboración, aspectos técnicos, económicos, políticos, sociológicos que determinan en cierta época la especificidad plástica o la signifi-

cación 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 periodos o tendencias locales: la historia del arte tiene por vocación que 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 “subestilos” “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 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, Kühnel, 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

⁵ Clevenot, Dominique, *Une esthétique du voile*, París, Harmattan, 1994, p. 217.

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

⁷ Véase Hillenbrand, R., “Creswell and Contemporary Central European Scholarship”, *Muqarnas*, 8, 1991.

Creswell quien, en la década de 1930, llevó al extremo 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 (dos y cuatro centros) en la Siria omeya. Su “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 África. 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 que fue dicho imperio; arte bizantino, también dentro de sus límites políticos-históricos y arte chino o japonés en el mismo entendido.

Pocos historiadores del 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

⁸ Véase Warren, John, “Creswell’s Use of the Theory of Dating by the Acuteness of the Pointed Arches in Early Muslim Architecture”, *Muqarnas*, 8, 1991.

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 anglosajones en el estudio del arte islámico, hasta entonces virtual monopolio de la escuela “germana”.

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 sólo Dios es permanente.” A partir de entonces, recurrir a dicha explicación reduccionista se volvió muletilla casi obligada en cualquier manual de arte islámico.¹¹

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

¹¹ Massignon, Louis, “Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam”, *Revista de Occidente*, núm. 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 ashariés, dice Massignon: “Sólo 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 cinco, seis o siete, no hay figuras permanentes sino yuxtaposición momentánea de átomos. La línea no es más que un punto transeúnte”. Así —deduce Massignon sin fundamento alguno— “los musulmanes (?) sólo comprenden la constante fluencia de las formas abiertas y el número sucesivamente fragmen-

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 del 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 paso a toda una escuela de pensamiento que, a posteriori, se ha dedicado a defender de manera dogmática la “absoluta” originalidad musulmana del arte islámico.

Esta escuela, que llamo “islamófila”, se inicia en tierras musulmanas, hacia la década de 1950. 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 tenue, *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

tado, 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 estatuaría, 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.

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 primeros aferrados a su 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 difíciles 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

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? Véase 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”.

torno a esta cuestión fuera de la única expresión artística sacra reconocida, la caligrafía coránica. Respecto de 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 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-Muqaddimah*, 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 sólo 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 siempre lo hacen 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 cli-

¹⁴ Las citas proceden de Ibn Jaldún, *Los prolegómenos a la historia universal (Al-Muqaddimah)*, traducción de Juan Feres, México, FCE, 1977. Véase libro V, cap. 21.

chés 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.

Los esfuerzos de interpretación del arte islámico se topan pues con una ausencia no sólo de imágenes sagradas evidentes sino de un corpus mínimo de textos que revelen su significado. Fuera de las vagas alusiones coránicas aplicables al arte, hay algunos textos excepcionales —si bien muy dispersos en el tiempo y la geografía musulmanas— que ofrecen 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 Pseudo-dionisio Areopagita, Hugo de San Víctor, Honorio de Autun, Guilielmus Durand, 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:

¹⁵ Véase 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.

[...]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 exhibe 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 Ángel es doctrinalmente opuesto a los preceptos del Islam.¹⁶

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. Por lo general, el esfuerzo de interpretación no va 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”.

¹⁶ Véase Kuban, Dogan, “The Style of Sinan’s Domed Structures”, *Muqarnas*, 4, 1987. Respecto de los arquitectos renacentistas se pueden consultar Ettliger, Leopold D., “The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century”, y Wilkinson, Catherine, “The New Professionalism in the Renaissance”, en Kostof, Spiro (ed.), *The Architect*, Nueva York, 1986 y Guillaume, J., *Les traitès d’architecture de la Renaissance*, París, 1988. Sobre los tratados o manuales del gótico se pueden mencionar las obras de Scheller, R. W., *A Survey of Medieval Model Books* (Haarlem, 1963), Shelby, Lon R., *Gothic Design Techniques* (Amsterdam, 1977) y Bucher, F., *The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects*, vol. 1 (Nueva York, 1979).

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

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 ha dedicado a estas cuestiones. Los ensayos, de las plumas de varios especialistas, tienen títulos sugerentes 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, aún hoy el Islam oficial rechaza el aspecto valorativo del “arte *per se*” sustentado por Occidente. Desde el punto de vista estrictamente religioso musulmán, sólo 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 Irán ante la UNESCO por haber preparado dicha organización 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 Talibán afgano desechó la protesta de la UNESCO por la destrucción de los Budas de Bamyan y de la estatuaría 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 sólo completaron la destrucción, pues muchas de estas obras ya habían sido mutiladas por sus ances-

¹⁸ Respecto de la cuestión de la protesta iraní véase Grabar, *ibid.* p. 62.

tros 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 del 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

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

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” o “islamocentrista”

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 orientalistas 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 empeñarían, en aras de la ciencia o de los mercados de arte, en 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

²⁰ Véase Schroeder, Eric, “Scientific Description of Art”, *Journal of Near Eastern Studies*, vol. xv, 1956, pp. 96-97.

²¹ Hagerdon, Anette, “La quête de l’Orient”, en 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), George Marcais (norte de África), Galina Puganchehova (Asia Central), Percy Brown (India islámica), Leopoldo Torres Balbás y Basilio Pavón Maldonado (España), entre otros. Véase Vernoit, Stephens, “The Rise of Islamic Archeology”, *Muqarnas*, 14, 1997.

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.

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 a partir de un doble origen bizantino y persa.

Las primeras generaciones de investigadores musulmanes del arte islámico aparecerán tardíamente, hasta mediados del siglo xx. Entre ellos se pueden mencionar autores como B. Fares, M. Zaky Hassan, M. Mostafa, A. Bahnasi y A. Fikhri, entre otros. Dice a propósito Oleg Grabar: “hace cuarenta años bastaba con manejar siete lenguas para tener acceso a casi toda la producción consagrada al arte islámico, y entre esas lenguas sólo 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 El Cairo, Damasco, Rabat y Túnez. Sólo tardíamente algunos coleccionistas musulmanes establecieron museos propios, muchos de carácter privado. Basten los siguientes testimonios para ilustrar esta situación.

Saleh Stetieh se pregunta: ¿cuál es la razón de la falta de interés de los musulmanes por los monumentos de su pasado que representan su herencia cultural? Stetieh enumera factores psicológicos, espirituales, culturales, socioeconómicos. Desde el siglo xv, dice, “el mundo islámico ha sido víc-

²² Grabar, Oleg, *Penser...*, *op. cit.*, p. 12. Véase Raby, Julián, “Reviewing the Reviewers”, en *Muqarnas*, 8, 1991.

tima 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 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 y turcófilos) y algunos simpatizantes occidentales elabora interpretaciones rebuscadas, rayanas en el esoterismo. Se empeña en demostrar que el arte islámico “ya estaba preconcebido 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 ma-

²³ Stetieh, Saleh, “Rationality and Irrationality in the Islamic Imagination”, *Islamic Quarterly*, núm. 26, 1982, p. 104.

²⁴ Aziza, M., *L'image et l'Islam*, París, Albin Michel, 1978. Véase Puerta Vílchez, J., *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997. p. 32.

chacar 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 doctora 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 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 intuitivos 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 de 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

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, núm. 2.

De ahí surgirán grandes divergencias de definición e interpretación que, como en otros campos donde la razón religiosa se enfrenta con la científica, harán casi imposible el diálogo. Un intento de los occidentales por reducir la polémica giró en torno a la tesis de la “genialidad matemática” del arte islámico 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 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, es 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 las 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:

²⁷ Otro ejemplo de hasta dónde se puede llevar la especulación en este campo nos lo brinda el interesante libro-ensayo de Antonio Enrique, *Tratado de la Alhambra hermética*, Granada, Ediciones Antonio Ubago, 1988.

“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 “paganos” o cristianos o preislámicos 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 periodo. En ese sentido se comprende la tesis, no fundamentada, del profesor musulmán Ahmed Fikhri, quien en la década de 1950 insistía en que el diseño de las mezquitas era “totalmente original, surgido en el medio espiritual del Islam”. Fikhri atacó las investigaciones de Creswell

²⁸ Véase Burckhardt, Titus, *El arte del Islam*, Mallorca, Olañeta, 1988.

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 Sayed Hussein Nasser o Ismail al-Faruqi, también incluye a autores como Nasser Ardalán y Laleh Bakhtiar en su obra *The Sufi Unity*, 1973, e Issam al-Said y Ayse Parman en su obra *Geometric Concepts in Islamic Art*, 1976.

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-Faruqi 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 ESTA OBRA

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

³⁰ Véase 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 Islamica*, 37, 1973-1974. 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] están 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*, Nueva York, Mac Millan, 1986. Una reacción similar enfrentó el autor de este libro en El Colegio de México de parte de dos profesores musulmanes visitantes. 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.

los historiadores del arte vacilen en otorgarle lugares propios y generalmente consideren 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 obra 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 obra. 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 expresa Hegel:

³² La definición que propongo 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. Véase Saade, Ignacio, “La religión como factor de civilización en los *Prolegómenos* de Ibn Jaldún”, *Al-Andalus*, vol. XXXI, 1996. Respecto de Burckhardt, véase *El arte del Islam*, Mallorca, Olañeta, p. 9. En sentido opuesto podemos citar a Lessing, del periodo 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 sólo 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 las representaciones simbólicas, preocupaciones que competen más bien al discurso y la narrativa”. Lessing, Ephraim,

El destino más 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 más 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 obra, se trata de: *la continuación, en sendos ramales occidental y oriental, tanto del arte romano-bizantino como del persa-mesopotámico adaptados, adoptados y apropiados por la civilización islámica.*³⁴ 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

Lacoon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry (1776), Indianápolis, Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1962.

³³ Véase Hegel, G. W., *Lecciones de estética*, Introducción, p. 32, (se 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 preislámica [...] pero los transformó el espíritu islámico", Nasser, Hussein, *Islamic Art and Spirituality*, Nueva York, State University of Nueva York Press, 1987, p. 69.

el Islam. Esta definición permite subsanar el problema, ampliamente debatido entre historiadores, de los *límites temporales y espaciales o geográficos* del arte islámico. Puesto que los parámetros estéticos quedan bien definidos por las herencias bizantina y persa —reelaboradas dentro de los límites de los califatos omeya y abasida— desde mi punto de vista, no pueden abarcarse dentro del arte islámico las expresiones “periféricas” subsaharianas, sudasiáticas, 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. Ello explica en buena medida el concepto de “unidad del arte islámico”.

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 el “estilo persa” que se extendió de Mesopotamia al Asia Central; el segundo se identifica como el estilo hispano-magrebí, y aún podrían identificarse un tercer estilo egipcio-sirio en el Oriente Medio y un cuarto, turco, en Anatolia.

En general, los historiadores del arte islámico han adoptado, de facto, este límite espacial 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 índices, en la selección de imágenes e incluso en los mapas de referencia donde no aparecen ciudades musulmanas consideradas “periféricas”, como se puede apreciar en el mapa de la **figura 1**. Asimismo, dan tratamiento de zonas fronterizas o de transición a la zona mudéjar en Europa y a 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, también excluida 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, safávida, mogol y magrebí.³⁵ En el siglo XIX el retroceso se con-

³⁵ Aunque sea en 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 el Magreb que durante el siglo XVI había protagonizado 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, 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 con rebeliones internas. Aquellas zonas que se mostraron más resistentes a la influencia europea, como Marruecos o el Asia Central, caen en una letargia artística que se traduce en arcaísmos, rebuscamientos y pérdida de la calidad de las obras. El aspecto positivo de este fenómeno es que fue en esas zonas donde, en el siglo XX, se logró comenzar el “rescate” de tradiciones artesanales medievales aún vivas.

vierte en franca decadencia con la 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 del arte utilizan con precaución categorías “europeas” como “medieval”, con todas las implicaciones que acarrea, y han preferido clasificar el arte islámico en formativo, clásico y postclásico, pero el fin del postclásico 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 por 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 Cairo de Mohamed Ali y sus sucesores intenta [...] adoptar el modelo del París de Haussmann [...] y lo mismo ocurre en Lahore o en Estambul...”³⁷ (fig. 2).

Por su parte, Ali Widjan 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

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. Véase Hoag, John D., *Islamic Architecture*, Nueva York, Abrahms, 1977.

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

de otras en Iraq, Líbano, Túnez, Jordania, India [...] a falta de maestros locales fueron importados maestros europeos...³⁸

Estas dramáticas y disruptivas transformaciones culturales de los siglos XVIII y XIX, sólo 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 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 que siguen 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 Petersburgo y Turín en segundo plano. Los aficionados, los arquitectos, los coleccionistas privados (*connaisseurs, 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

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

³⁹ Grabar, O., *Penser...*, *op. cit.*, pp. 25-26. Dos grandes coleccionistas de arte árabe serán Charles de Saint Maurice y Ambroise Baudry en Egip-

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 hayan sido aplicados con ligereza cuando no indistintamente a este arte. Un error más grave es aplicarle denominaciones que en realidad corresponden a identificaciones étnico-geográficas: “árabe”, “turco”, “persa” o “indio”. 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 “islámico” y aun 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

ÁRABE: 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 a los siglos XVIII y XIX y se hacen patentes en obras pioneras como *La civilization arabe* (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

to. Véase Volait, Mercedes, “De r leve   la conservation des monuments de l’art arabe”, *REMMM*, 73-74, 1994.

⁴⁰ Volait, Mercedes, *op. cit.*

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 aparecen en el siglo xix en Europa y en el mundo musulmán semicolonizado 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 ingeniero Prisse d’Avennes publica *La décoration 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, al hacer un levantamiento de monumentos “árabes” en Egipto, advirtió el error: “los árabes (musulmanes) se inspiran en los egipcios y griegos ya que el pueblo árabe no conocía otra

⁴¹ El criterio del francés 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 África y el Medio Oriente. El libro de Le Bon tuvo el éxito esperado e inmediatamente fue traducido al árabe en Egipto. Lo paradójico es que hasta ese momento los pueblos arabófonos del norte de África y del Medio Oriente 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), Magreb (Marruecos), Hispania o Al-Andalus, Egipto, Al-Iraq, Cham o Damasco (Siria), el Yemen, etc., y

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 "árabe".⁴²

Pero quién mejor autorizado para explicar el estatus de los árabes en relación con el arte que el gran historiador magrebí medieval Ibn Jaldún, cuya obra citada, *Muqaddimah* (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... (libro IV, cap. 9).

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".

⁴² Pinon, Rene, "L'Orient de Jean Nicholas Huyot", *REMMM*, 73-74, 1994, p. 49.

En el capítulo XXI, libro V, 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 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 los 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 Magreb, 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 contemporáneos del arte islámico han hecho en contra del apelativo “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 sólo habría “latinos” y se negaría identidad a franceses, ingleses, castellanos,

⁴³ Ibn Jaldún, *op. cit.*, pp. 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.

catalanes, portugueses, etc. 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 nos lo explica es el sabio turanio Al-Biruni (s. X), quien se cuida de aclarar 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 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 aquello que se inspira de manera evidente en sus propias tradiciones nacionales”.⁴⁶ Aun el islamófilo y arabófilo Burckhardt suscribe ampliamente esta opinión:

⁴⁴ Burckhardt, T., *El arte...*, *op. cit.*, p. 48.

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

⁴⁶ *Ibid.*

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

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 la década de 1950. Incluso 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 hacer sinónimos árabe y musulmán, lo cual es equivalente a confundir etnia y religión.

MUSULMÁN: 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 en obras como las de Hegel, Muller y sobre todo la de William Robertson, *Lectures*

⁴⁷ Burckhardt, T., *El arte...*, op. cit., p. 29.

⁴⁸ Encina, Juan, *op. cit.*, p. 86.

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 “Exposition 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 1926 George Marcais publica su *Manuel 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.

ISLÁMICO: Desde los años treinta comienza a imponerse, sobre todo en el medio académico germano y anglosajón, 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 *Ars Islamica*, *Revue des Études Islamiques* y *Studia Islamica*. En los sesenta aparecen obras sobre la civilización islámica como las de Hodgson, Von Grunebaum y Bernard Lewis.

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 más 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 gober-

⁴⁹ Vernoit, Stephen, “The Rise of Islamic Archaeology”, *Muqarnas*, 14, 1997, p. 35.

nante, profesa la fe del Islam. Así, el sentido del arte islámico [también 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 sólo 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, arameos, caldeos, persas, mozárabes, moros, bereberes, judíos, cristianos, turcos, indios o mongoles que, con los musulmanes, son los verdaderos creadores anónimos del arte “islámico”. Ésta 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 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-ÁRABE: Respecto del 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,

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

⁵¹ Burckhardt, T., *El arte...*, *op. cit.*, p. 19.

cuando comenzaban a escribirse las primeras “historias del arte” español, persistía aún la alienación respecto de 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”.

A finales del siglo XIX, los historiadores y arqueólogos españoles modifican su criterio y comienzan a hablar de un arte hispano-árabe o hispano-morisco o arábigo-andaluz, con ánimo claro de asimilarlo, de “nacionalizarlo”. Es el momento en que España coloniza el Magreb e, incluso, surge un orgullo particular respecto del 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 pro-sapia. Un censo de la Granada musulmana del año 1311 establece que de los 200 000 habitantes sólo 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 “árabe” a la España musulmana.⁵⁴

⁵² Torres Balbás, Leopoldo, *Arte almohade, almorávide, nazarí mudéjar, Ars Hispanie*, tomo IV, Plus Ultra, 1957.

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

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

En textos medievales o renacentistas no se habla de “árabes” en España o de una España árabe. Juan de Valdés en el siglo 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 hablaban de arte “árabe” ni se identificaban étnicamente como árabes, como lo demuestran 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, etc. Por parte de los cristianos se usa predominantemente el término “moro”, que ya identifica un pueblo mestizado como lo muestra 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

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. Véase su obra *L'art hispano-mauresque*, París, PIHEM, 1932.

son frecuentemente objeto de una verdadera confusión, cuando no son utilizados de manera consciente con fines ideológicos o políticos. Mi postura es clara en ese respecto y se resume en conceder al término árabe un significado puramente lingüístico, referido sólo al idioma [...] mientras que reservo para islámico un sentido más amplio, definitorio de toda una civilización...”⁵⁶

HISPANO-MUSULMÁN: Los historiadores del arte españoles, 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 postcalifal, 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 subestilo islámico identificado por fuertes tradiciones artísticas locales.⁵⁷

⁵⁶ Puerta Vilchez, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997, p. 43. Véase también Behrens-Abusief, D. *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, Markus Wieser, 1999, p. 6.

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 tér-

MUDEJAR: Más allá de la calificación adecuada del arte del Islam en tierras hispanas, los historiadores del arte españoles, desde el siglo XIX, 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 subestilo “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”, la religión es uno de los elementos que influyen en la distinción pero no es el único 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

mino 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 Magreb (ss. XIX-XX) y más claramente, en el contexto autonómico andaluz, que reivindica sus nexos con el 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 véase la entrevista a Colin Renfrew, *Revista de Arqueología*, núm. 79, 1987.

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 envanecer-nos”, 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 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

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

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

NEOMUDÉJAR: Esto nos lleva al problema de denominaciones, aún vacilantes, respecto de los estilos eclécticos de los siglos XIX y XX que tanto eco tuvieron en Hispanoamérica. Está bien establecida una expresión neogótica —para no llamarla estilo— a la que correspondería una neomudéjar. Se les llama así porque los modelos para estas obras corresponden a edificaciones 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 “neoárabes” 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 lo 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. 251.

ILUSTRACIONES

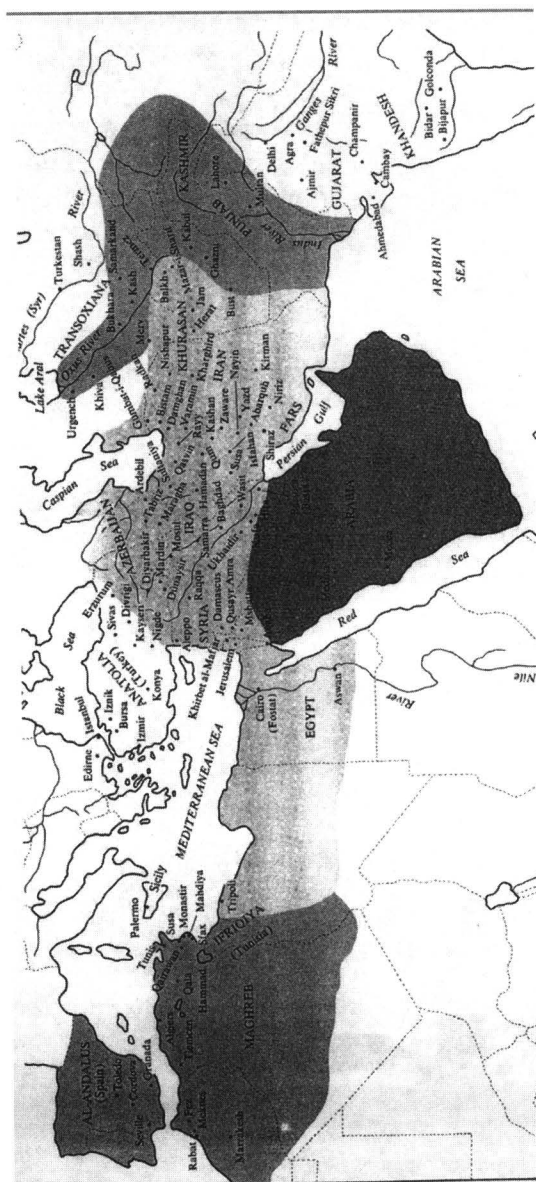


FIGURA I

Mapa "tipo" del mundo islámico clásico o medieval. A partir de Scerrato, *op. cit.*

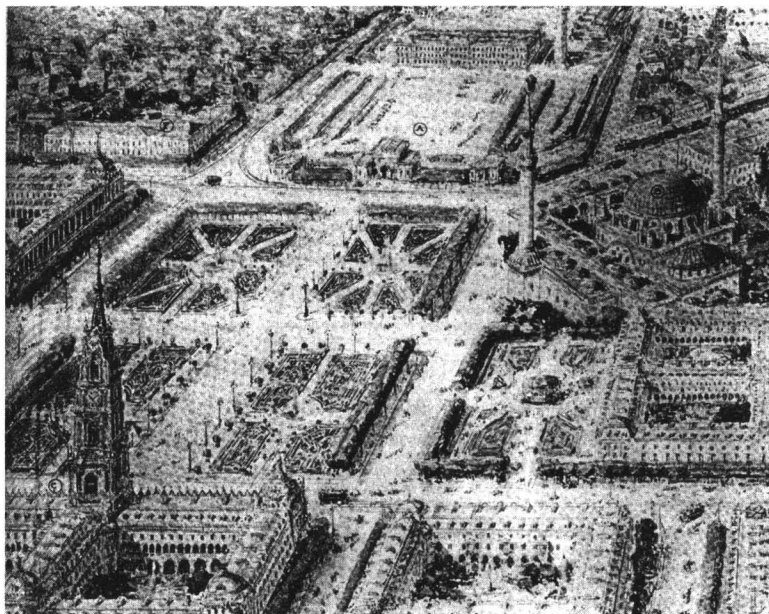


FIGURA 2.

Plan para la europeización de Estambul, 1902, propuesta de Joseph A. Bouvard.