

## 2. Arte Paleocristiano y Bizantino

### ICONOGRAFÍA PALEOCRISTIANA

El arte paleocristiano representa la iniciación del arte medieval, y no es producto de una región determinada, sino que se formó a partir del arte que predominaba en el ambiente. En sus comienzos (finales del siglo II y principios del III) parece que se debió a las exigencias de los fieles, acostumbrados al arte pagano, más bien que a la respuesta a la necesidad interna de la fe nueva.

Pero el arte se servirá de la imagen para expresar la idea de la salvación del alma, el deseo del hombre por liberarse de las cosas terrenas y alcanzar la vida eterna. El protagonismo que se daba al hombre y al mundo queda eclipsado para dar la valoración debida al mundo espiritual.

#### ICONOGRAFÍA: formación e importancia

En un principio, la iconografía comienza a desarrollarse en las catacumbas, dominando los motivos o temas tradicionales y excluyéndose los paganos. Se cultivan **temas ambivalentes** como el *Buen Pastor*, que es símbolo de Cristo que salva al alma del fiel<sup>1</sup>, pero como tema sacado de la iconografía pagana es un pastor que lleva una oveja sobre sus hombros. Las imágenes que se refieren a *Jonás*<sup>2</sup> son escenas marinas adaptadas a la historia del profeta. Tomadas también del arte profano son los *Amores y Psiques*, que al pasar a la primera iconografía cristiana se convierten en

las imágenes de las almas en la otra vida. El pavo real simboliza el cielo, lugar de permanencia lleno de amenidad para el difunto.

Junto a estos temas ambivalentes, hay otros sacados del **Antiguo Testamento** y de los Evangelios. En temas como el *Sacrificio de Isaac*<sup>3</sup>, *Moisés salvado del Nilo*<sup>4</sup>, *el paso del Mar Rojo*, *Noé salvado del Diluvio*<sup>5</sup>, *Moisés haciendo brotar agua de la roca*<sup>6</sup>, *Jonás, los tres hebreos en el horno*<sup>7</sup>, *Daniel entre los leones*<sup>8</sup>, etc., los protagonistas son personajes de la Historia Sagrada que fueron salvados por la fe. Son temas que indican la intervención milagrosa de Dios en favor de los suyos; transmiten una idea de salvación.

Esta idea de salvación se expresa también en **temas sacados de los Evangelios** y concretamente en milagros realizados por Jesucristo —por ejemplo, la curación del paralítico, la resurrección de Lázaro, las Bodas de Caná—. De los Evangelios está tomado el tema ya citado del *Buen Pastor*, que expresa la idea de

---

<sup>1</sup> Cfr. Jn. 10, 11-29

<sup>2</sup> Cfr. Jon. 2, 1-2

---

<sup>3</sup> Cfr. Gen. 22, 1-19

<sup>4</sup> Cfr. Ex. 2, 1-10

<sup>5</sup> Cfr. Gen. 7 y 8

<sup>6</sup> Cfr. Ex. 17, 1-7

<sup>7</sup> Cfr. Dn. 3, 1-33

<sup>8</sup> Cfr. Dn. 6, 1-25

la Redención. La *Adoración de los Magos*<sup>9</sup> nos muestra la primera conversión de los gentiles. Pasajes evangélicos como *San Pedro caminando sobre las aguas*<sup>10</sup>, *curación del paralítico de la piscina Probática*<sup>11</sup> y *Cristo con la samaritana*<sup>12</sup>, parecen elegidos para mostrarnos la acción purificadora del agua bautismal.

En resumen, los comienzos de la iconografía cristiana desarrollan una serie de temas inspirados en la tradición judaica, literaria y figurada, adaptada y desarrollada por los cristianos.

Toda esta serie de temas iconográficos se desarrolla, como ya hemos dicho, en las Catacumbas —enterramientos subterráneos colectivos permitidos por las leyes romanas—, y es la pintura mural la que se encarga de desarrollar esa primera iconografía cristiana; pintura que, por otra parte, imita el estilo pictórico contemporáneo, pero también anuncia el arte cristiano del porvenir.

Hay obras realizadas por artesanos sin experiencia y sin escuela. Pero existen otras que son de un estilo ilusionista, dotadas de una ligereza de toque y de una elegancia de dibujo, que recuerdan las mejores pinturas de estilo pompeyano. No se buscan efectos de paisaje o de pintoresquismo, y se descartan los temas dramáticos. Los elementos decorativos son muy sencillos: los techos y paredes se dividen en varias zonas por bandas rojas, pardas o verdes; entre estas bandas se disponen guirnaldas y ramos de flores.

### Ampliación de la iconografía

A principios del siglo IV, y tras el Edicto de Milán (313) —que supone la primera

declaración de libertad religiosa de la Historia— la nueva fe cristiana, todavía perseguida sólo hacía unos años (303) bajo Diocleciano y Maximiano, se convierte en religión lícita, sale de su clandestinidad y hace su entrada triunfal en la vida pública e intelectual.

Si la pintura cristiana no era hasta entonces más que un humilde medio de expresar la idea de la salvación, y si los lugares de reunión de los fieles eran modestos, el emperador crea santuarios en Roma y todas las ramas del Arte se abren a la fe cristiana. El acontecimiento principal del arte figurativo del siglo IV es la creación de una pintura monumental cristiana. La época de Constantino dará un predominio absoluto a la pintura sobre la escultura.

Destaquemos, en primer lugar, dos temas de carácter imperial: *Cristo dando la Nueva Ley* (Traditio Legis) y Cristo entronizado entre los apóstoles. Son temas, sobre todo el primero, de origen romano y concebido en estrecha relación con la iconografía imperial.

El tema de la *Traditio Legis* representa un hecho fundamental de la fe: la transmisión de la nueva Ley a los fieles. En la basílica de Santa Pudenciana en Roma, Cristo, rodeado de sus discípulos, aparece sentado —como si del mismo emperador se tratara— en un trono resplandeciente de piedras preciosas. Es el *Cosmocrátor*, dueño del Universo, como el emperador lo es de la Tierra. Aparecen por primera vez los símbolos de los cuatro evangelistas —el *tetramorfos*— (ángel, león, toro y águila) y la Cruz triunfal.

Ya no son hechos de la Historia Sagrada o los milagros realizados por Jesucristo los que evocan la Redención, sino que se crean nuevas imágenes para decorar las cabeceras de las iglesias, el lugar donde se renueva diariamente el misterio de la Salvación: la Santa Misa. Aparecerán, pues, la Cruz y el Crismón como símbolos de la victoria de la fe.

---

<sup>9</sup> Cfr. Mt. 2, 1-2

<sup>10</sup> Cfr. Mt. 14, 24-33

<sup>11</sup> Cfr. Jn. 5, 1-18

<sup>12</sup> Cfr. Jn. 4, 4-26

El tema de la Pasión de Cristo aparecerá después de mediados del siglo IV, pero limitándose sólo a algunas escenas como Cristo con la Cruz a cuestas, coronado de espinas, Cristo ante Pilatos. La Cruz se representa vacía, rematada por una corona triunfal: es la imagen de la muerte y resurrección de Cristo. Habrá que esperar al siglo V para encontrar la representación del Crucificado. Sólo a fines del siglo VI se coloca normalmente la imagen de Cristo en la Cruz dentro de la serie de la Pasión.

Por otra parte, las antiguas imágenes de salvación (de las catacumbas) no desaparecen,

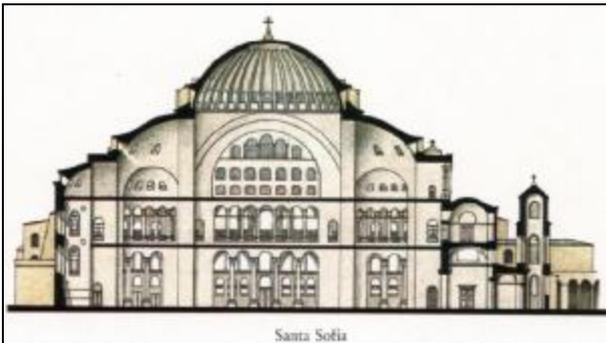
pero sólo se mantienen en el arte funerario, en los mausoleos y sarcófagos.

En resumen, los 150 años que siguen al Edicto de Milán presencian la constitución del arte cristiano monumental. Se crea la basílica paleocristiana y, partiendo de ella, se desarrolla la arquitectura eclesiástica de los siglos venideros. La imaginería cristiana, inspirándose en la iconografía imperial, crea un tipo de Cristo en Majestad, que ocupará un lugar preferente en el arte de la Edad Media. Ha nacido un estilo cristiano, que infunde una espiritualidad nueva a la concepción clásica del cuerpo humano.

## ARTE BIZANTINO

### Arquitectura bizantina: nuevos tipos constructivos

La arquitectura bizantina tuvo que enfrentarse al hecho de que el naciente cristianismo no tenía una tradición constructiva propia. Hasta el siglo V la tipología de la iglesia bizantina correspondía a la basílica paleocristiana: un patio porticado (atrio) daba paso, a través de una galería (nartex), al templo propiamente dicho, que era un espacio longitudinal dividido en tres o cinco naves terminando en un ábside semicircular que se proyectaba al exterior.



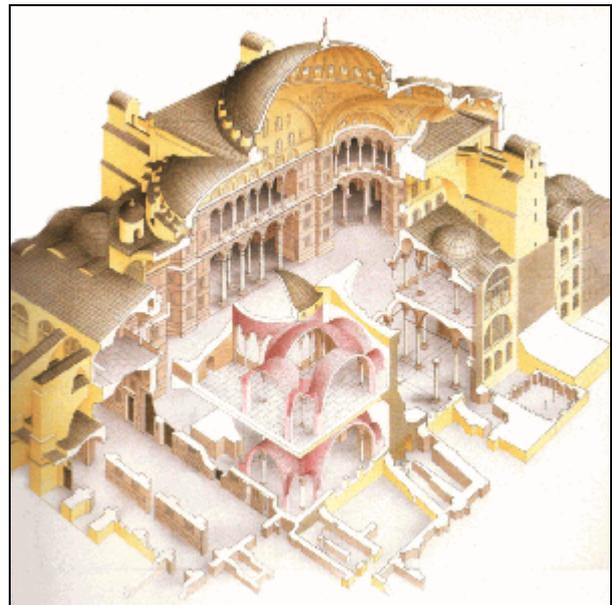
Progresivamente se va abandonando la cubierta de madera, propia de las basílicas, y se va adoptando la cubierta de mampostería, que se consagrará en otros edificios muy característicos de la arquitectura bizantina del primer período: los santuarios de peregrinación y los *martyria* (construcciones que albergaban la tumba o las reliquias de algún santo). Estos edificios no presentan una estructura definida, pero en la

mayoría de ellos se advierte una predilección por la planta centralizada.

Hasta la época de Justiniano (527-565) no se consagraron la planta centralizada y la cubierta abovedada o la cúpula, como elementos más característicos de la arquitectura bizantina.

Estos tipos de cubierta planteaban dos problemas básicos: a) El paso de los espacios cuadrados de la planta a los circulares de las cúpulas de media naranja. b) El contrarresto de los empujes.

En la arquitectura persa y en la romana el paso de una estructura cuadrada a otra circular se había solucionado con el empleo de las trompas. Los bizantinos adoptaron un método



Iglesia de Santa Sofia  
Perspectiva axonométrica

más armonioso: la incorporación de triángulos curvilíneos entre los arcos de la base cuadrangular y el anillo de la cúpula, esto es, la utilización de las pechinas.

En el segundo de los problemas planteados, el contrarresto de los empujes, una vez más se impuso la originalidad bizantina que entendió la cubierta como algo dinámico en el sentido de que los empujes de la cúpula central se contrarrestan con otras cúpulas secundarias, que, a su vez, transmiten sus empujes a otra serie de cúpulas más pequeñas que descansan en los muros reforzados por los contrafuertes exteriores.

El exterior de los templos, concebidos con absoluta austeridad, se convierte en fiel reflejo de su estructura interna. A pesar de la austeridad exterior, se utilizó el mármol con gran profusión en columnas, cornisas, frisos, etc.: era el elemento fundamental en la decoración de los espacios interiores.

Mientras los países latinos (el occidente cristiano) continuaron construyendo basílicas y edificios de planta central y basilical, en Oriente, como ya se ha dicho, se consagra la iglesia con cúpula en cruz libre, inscrita, en planta cuadrada o poligonal. Este tipo de iglesia con cúpula debe interpretarse como la imagen del *cosmos*, del cielo y de la tierra. La cúpula sería el símbolo de la bóveda celeste y la sala el de nuestro globo. Esta simbología, por otra parte, no constituye una novedad, ya que en la Roma pagana se tenía un concepto cosmológico del edificio con cúpula; sirva como ejemplo al respecto el Panteón de Agripa.

Interpretaciones griegas del siglo IV explican las diferentes partes de la iglesia en función de la liturgia. El santuario es a la vez el lugar de la Pasión de Cristo, de su Resurrección y la Jerusalén celeste donde residirá hasta el fin de los tiempos (en el Sagrario está Cristo realmente presente).

Aunque todas estas interpretaciones influyen en cierta manera en todo el arte medieval, Occidente no tendrá nunca un

simbolismo tan denso del edificio de culto.

En efecto, este simbolismo no se refiere sólo a las imágenes, a la iconografía, sino a la misma disposición decorativa del espacio del templo, un espacio simbólico absolutamente jerarquizado. Generalmente podemos advertir tres zonas decorativas superpuestas en altura:

- a) La primera de ellas corresponde a la parte inferior, es decir, desde el suelo hasta el arranque de los arcos, y es la zona correspondiente a lo terrestre, lo que está más cerca del hombre.
- b) Una segunda zona de tránsito está determinada por elementos estructurales como capiteles, cornisas, enjutas, etc., donde la labor escultórica crea su sentido ornamental.
- c) La tercera zona corresponde al ámbito de lo celeste, al ábside, a las cúpulas, a las bóvedas, espacios todos ellos reservados a las representaciones de la divinidad.

### Sentido teológico del arte figurado

La cuestión de las imágenes tiene en el arte bizantino un marcado carácter teológico, y el predominio de la iconografía con respecto a las iglesias occidentales es evidente.

En la iglesia, el programa iconográfico está centrado casi siempre, en la cúpula o en el ábside, por la imagen de Cristo Pantocrátor, Cristo en majestad, símbolo de la Redención, inscrito en un círculo o en una aureola. Se representan también con carácter preferencial la *Ascensión*<sup>13</sup> o la *Transfiguración*<sup>14</sup>; en la Ascensión, el Señor está rodeado de una gloria que sostienen querubines y los símbolos de los cuatro evangelistas (*tetramorfos*) apareciendo como testigos de la escena la Virgen y los apóstoles.

Otra imagen absidal, la de la Virgen, adquirió un singular relieve en el arte bizantino. Se representa a María entronizada o de pie teniendo en sus brazos a Cristo Emmanuel

---

<sup>13</sup> Cfr. Hech. 1, 4-11

<sup>14</sup> Cfr. Mc. 9, 2-13

(*Theotokos*), como Madre de Dios.

La maternidad divina es el privilegio más grande de María, al cual se ordenan y del cual nacen todos los demás privilegios marianos. Puesto que en Cristo, verdadero Dios y verdadero hombre, no hay más que una persona, que es la persona divina del Verbo, María, en consecuencia, es Madre de Dios. Como parte fundamental de la Cristología, la maternidad divina de María fue una de las cuestiones más urgentes de definir y clarificar en los primeros siglos de la Iglesia. Hubo distintas interpretaciones erróneas como el docetismo, el gnosticismo y el adopcionismo que negaban la maternidad divina de María. El nestorianismo fue criticado por San Cirilo de Alejandría, con tal acierto que su doctrina fue elevada a dogma de fe en el III Concilio Ecuménico, el Concilio de Éfeso (año 431).



Virgen Hodegetria

A partir de entonces, pues, la iconografía bizantina de la *Theotokos* (**Hodegetria**, **Kyriotissa**, **Eleusa**) será el paradigma para la pintura y la escultura medieval. El tipo más antiguo es la denominada **Hodegetria** (Virgen conductora) que parece tener su origen en un icono atribuido a San Lucas que se veneraba en

Constantinopla desde el siglo V: María aparece de pie, conduciendo al Niño en su brazo izquierdo, y, mientras señala a Jesús con la derecha, mira al espectador mostrándole el camino de la salvación. Este es el tipo que inspiraría las vírgenes góticas.

La Virgen **Kyriotissa**, sedente, está interpretada como trono del Niño, que se sienta sobre sus rodillas totalmente de espaldas a Ella, y también se atribuía a un modelo pintado por San Lucas. En su evolución, este tipo es que más influyó en la creación de las imágenes románicas de la Virgen y el Niño (*Maiestas Mariae*).



Virgen Kyriotisa

Debe reseñarse asimismo dos aportaciones iconográficas bizantinas mucho más humanizadas, más accesibles, en los que María no se entiende sólo como presentadora o trono de Jesús, sino como Madre. Una de ellas es la **Galaktotrophousa** (Virgen de la leche), tipo según el cual María da de mamar al Niño, y la denominada **Eleousa** (Virgen de la ternura) en la que Jesús se muestra acariciando suavemente la barbilla de su Madre.



Virgen Eleousa

La iconografía de los Evangelios se organiza según reglas más rigurosas y tiene un lugar determinado en las iglesias. Se inscribe en las paredes de las naves que preceden a la capilla mayor o presbiterio, para preparar el pensamiento de los fieles al misterio de la salvación que se desarrolla en el altar. Se trata, pues, de una iconografía simbólica y litúrgica; es una iconografía paralela a los ciclos litúrgicos del año eclesiástico que evoca las epifanías sucesivas del Señor, el anuncio de su venida, su nacimiento y juventud, los milagros y por último la Pasión y sus apariciones después de la Resurrección.

En el ábside de San Vital de Rávena (538-547) se representa al Cristo *Cosmocrátor* entronizado sobre el globo del universo. Las paredes de la sala cuadrada que precede al ábside presentan las prefiguraciones bíblicas del sacrificio eucarístico: *comida ofrecida por Abraham a los ángeles* que vinieron a anunciarle el nacimiento de su hijo <sup>15</sup> y el *sacrificio de Isaac* <sup>16</sup>. En la clave de la bóveda el *Cordero Místico* que simboliza a Cristo muerto en la Cruz y el sacrificio de la Misa.

### Crisis iconoclasta

A través de toda esta serie de representaciones, a través de las imágenes, de marcado carácter teológico —como hemos visto— el ser humano podía acercarse a lo ausente. Simeón de Thaumastoberg escribió: *"Cuando se escucha la lectura del Evangelio es como si oyéramos a Cristo hablarnos en persona; cuando vemos la imagen del Pantocrátor, tenemos la impresión de contemplarle mirándonos desde el cielo. Conmovidos por esta ilusión nos postramos en adoración, no delante de la representación, sino delante del Representado."*

Los grupos sociales dominantes, la corte y el alto clero, asociaron la adoración de las imágenes a la idolatría practicada por los paganos y herejes porque aludían a lo invisible o a lo ausente.

En el año 730 León III el Isaurio (717-741) promulgó el edicto que ordenaba la destrucción de todas las imágenes veneradas. Esta postura iconoclasta se mantuvo hasta que en el 843 la emperatriz Teodora restauró el culto a las imágenes.

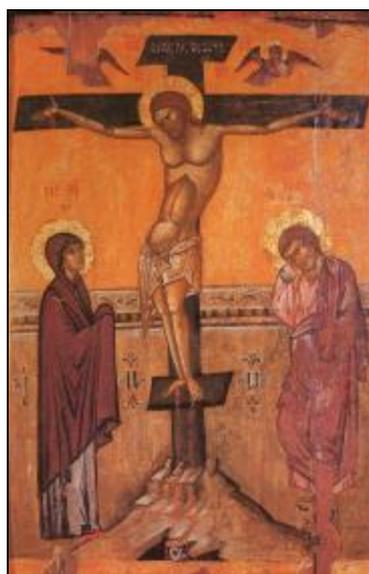
### Restauración de la ortodoxia

Los enemigos de las imágenes seguían siendo muy poderosos hasta que en el 861 se tomaron nuevas medidas contra ellos y la pintura religiosa, desterrada de las iglesias, empiezan a reaparecer poco a poco.

Los defensores del arte concretaron la significación y el papel de las imágenes. Afirmaban que las escenas representadas en los muros de los templos permiten a los iletrados aprender con la vista lo que no pueden conocer con la lectura y por supuesto, en todo caso, el espíritu humano es conducido más fácilmente al recuerdo de lo que Jesucristo hizo y sufrió por nosotros.

Estas ideas habían sido ya expresadas con anterioridad, incluso el Concilio de Nicea (787) va más lejos al considerar que la vista de las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los Santos contribuyen a santificar al fiel: *"El honor rendido a la imagen revierte a lo que ésta representa: Cualquiera que venera una imagen, venera a la persona representada en ella"*. Así pues, entre la imagen y el prototipo hay una identidad moral de persona, aunque no de sustancia.

Aunque en lo fundamental la iconografía



Deesis

bizantina permaneció constante a lo largo de los siglos, aparecen nuevos temas, en especial desde el siglo XI. Citemos como ejemplo el tema de la **DEESIS** (trinidad bizantina) en el que aparece Cristo Juez flanqueado por la Virgen y San

<sup>15</sup> Cfr. Gén. 18, 1-15

<sup>16</sup> Cfr. Gén. 22, 1-13

Juan, implorando el perdón de los pecados de la Humanidad: con esta imagen, la visión del Pantocrátor, sin perder su majestad, parece estar más cerca de la debilidad del ser humano.



---

**Bibliografía:**

HUYGHE, René: *El arte y el hombre*. Vol.II. Editorial Planeta, S.A. 5ª edición. Barcelona, 1972.

MILICUA José: *Historia Universal del arte*. Vol. III. Editorial Planeta. Barcelona, 1987.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA: *Escultura mariana onubense*. Instituto de Estudios Onubenses. Huelva, 1981.

### 3. El Islam y el Arte Musulmán

Se ha dicho que el Islam es la mayor potencia unificadora que haya existido nunca. El Islam no sólo conquistó militarmente tierras y gentes, sino que adueñó de su cultura y de las artes para transformarlos en una cultura y en un arte propios.

La gran amplitud geográfica que llegó a conquistar y la carencia, en un principio, de un estilo propio determinó que existiera una fuerte influencia de los estilos de los países conquistados; de ahí la gran variedad de sus distintas *escuelas*. Y como es natural, en esa área inmensa del mundo musulmán, cada región presenta características bien definidas, pudiéndose descubrir tendencias nacionales.

#### **El Islam guarda las tradiciones locales**

Los primeros dirigentes se preocuparon sólo por gobernar, dejando subsistir las lenguas nacionales y los métodos administrativos. Con una gran flexibilidad, los conquistadores respetaron los usos locales.

Arabia, sin tradición artística previa, había estado poblada por tribus paganas que no habían fabricado dioses, y adoraban árboles y piedras en las formas más variadas. No tenemos, pues, ninguna descripción concreta de ningún ídolo hecho a imagen del hombre.

Poco a poco, los musulmanes imitaron, gustosamente, la existencia fastuosa de los bizantinos e iraníes. Las cortes califales de Damasco y Bagdad tomaron el lujo de la indumentaria, las vajillas de oro y las fiestas suntuosas de Bizancio y de la Persia sasánida. En el terreno del arte, la perspicacia de los nuevos

dueños consistió en no cambiar nada y como consecuencia de ello, el arte de los países recién dominados fue una prolongación del pasado. Durante más de cien años sobrevivió el arte anterior hasta el punto de que no hay ni balbuceo del arte musulmán naciente. A este respecto, el arqueólogo Daniel Schlumberger afirma: *“El primer arte islámico es un arte de adaptación que utiliza de un modo nuevo las formas antiguas. Utiliza conjuntamente y yuxtapone en las mismas construcciones formas arquitectónicas, procedimientos técnicos y temas decorativos de diversos orígenes.”*

El Islam adaptó las antiguas culturas en lugar de destruirlas, las adoptó, las tomó, adaptándolas a las reglas de vida de la nueva comunidad. Un ejemplo claro al respecto es la reutilización de columnas y capiteles de otras culturas más antiguas (romana o visigoda, por ejemplo), ya que es un hecho evidente la persistencia de civilizaciones que habían brillado en el mundo antiguo. Y así, debido a su sentido innato de la abstracción y de la estilización, el genio musulmán consiguió amalgamar motivos que no se habían preocupado de inventar.

El espíritu del Islam se transmitió a las obras de arte mediante combinaciones nuevas de fórmulas antiguas. El arte musulmán, en un principio, en sus orígenes, fue un reflejo del arte bizantino y sasánida, con algunas adaptaciones. De los sasánidas heredaron el sentido de la proporción y de la nobleza. De Bizancio, la exuberancia de la decoración y la suntuosidad de los materiales.

## **Principios estéticos**

Para el Islam, la obra artística es una invención y una creación del hombre, producto de la razón, es decir, de la capacidad de extraer el conjunto de los detalles y lo general de lo particular. La concepción de la suprema belleza es fruto de una percepción racional abstracta y no de carácter únicamente sensual. Dice Avicena que aunque el alma del creyente se proponga alcanzar la suprema belleza, también es capaz de hallar el reflejo de esa belleza en este mundo. Por esta razón, el arte musulmán es un arte más intelectual que emocional, más conceptual que realista.

En el mundo islámico, el velo, creador de intimidad, que cubre, que esconde una realidad, fue un elemento fundamental en las relaciones sociales. El velo utilizado por las mujeres esconde su rostro en la intimidad y permite ver la realidad sin ser vistas, de la misma manera que ocurre con las celosías utilizadas en la arquitectura doméstica.

Ese deseo de ocultación se advierte también en la arquitectura del Islam, que al recubrir las superficies se convertía en arte gracias al velo del mosaico, de la cerámica o del estuco que recubría piedras y ladrillos.

Este arte musulmán, más que destacar las formas, tendió al ilusionismo más radical por el cual las cosas no aparentan ser lo que son. Así, por ejemplo, en la arquitectura se consigue una especie de *continuum* espacial mediante la multiplicación de columnas y arcos en las mezquitas; arcos que se cruzan y entrecruzan confundiendo su función propia y creando una superficie calada que actúa a modo de velo que separa la luz de la oscuridad.

Ese deseo de ocultación trae como consecuencia inmediata el que la decoración tapiza todas las superficies con una riqueza exuberante, y estará formada por la yuxtaposición de motivos pequeños y mediante una repetición voluntaria de temas simétricos que atrae poderosamente la mirada.

## **La cuestión de las imágenes**

De la misma manera que el primitivo arte cristiano y que el judaísmo, el primer arte islámico fue remiso a la representación de figuras humanas, a pesar de que en el Corán no existe ninguna prohibición expresa, sino una referencia indirecta y confusa: "*¡Oh, vosotros, los que creéis! El vino, el juego de azar, los ídolos y las flechas adivinatorias son una abominación, obras de Satán; manteneos alejados de todo ello. Tal vez entonces seáis felices.*" La pretendida iconoclasia musulmana puede estar basada también en la referencia que los doctores, tanto chiítas como sunnitas, hacían de unas declaraciones de Mahoma que afirmaba que los pintores sufrirán el más cruel de los castigos infernales por haber intentado imitar el acto creador de Dios.

En cualquier caso, esta renuncia, esta casi total ausencia de figuras humanas hay que entenderla solamente en el ámbito de los edificios religiosos. Los muros de una mezquita no estaban destinados a ilustrar conceptos metafísicos ni a comentar el dogma con imágenes, ya que éste es claro y sencillo. Preceptos y dogmas son fáciles de comprender, no necesitan comentarios figurativos. Los edificios religiosos, pues, prescindieron de ilustraciones ya que el Islam no posee imágenes de devoción. La austeridad de los teólogos influye de lleno sobre la decoración de las mezquitas, ya que no convenía incurrir en el peligro de la idolatría.

A este respecto, al pensamiento islámico le preocupaba mucho la capacidad de otorgar vida a las imágenes, de ahí que la prohibición se acentuara en aquellas imágenes que proyectaban sombra, es decir, en la escultura.

Sin embargo, la representación figurada no estuvo nunca alejada por completo del arte musulmán. La dinastía Omeya (661-750), por ejemplo, erigió palacios como los de Qusayr Amra y Qasr al-Jayr, decorados con una rica imaginería pintada y esculpida. Pero estas representaciones, y en general todas las que

encontramos en el arte musulmán, abandonaban por completo la imitación de la realidad para convertirse en un arte de tipo conceptual, evitando las apariencias sensibles de la Naturaleza y las ilusiones de la visión. En consecuencia, la perspectiva, el juego de luces y sombras, el modelado de las figuras, etc. fueron abolidos.

### La imaginación abstracta en la decoración

Por esto, los musulmanes cultivaron un arte de visionarios, no de observadores. De ahí



Atauriques

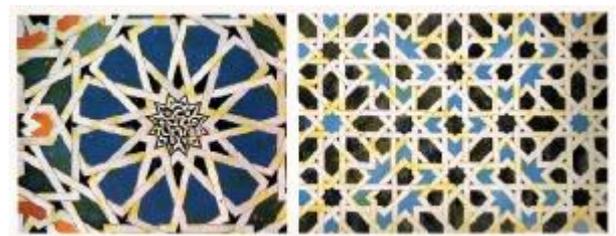
sale esa fauna, entre heráldica y fantástica, casi desconocida por la naturaleza, que conocemos con el nombre de **ataurique**. Se trata de una decoración floral y vegetal que termina por degenerar en círculos tangentes dentro de los cuales se inscriben una o varias hojas, se trata de una serie de temas florecidos en curvaturas infinitamente delicadas inspiradas en el acanto, la viña y los pámpanos, tomados del repertorio bizantino y de la tradición clásica. Roleos y

pámpanos cuyas curvas dibujan una línea infinita, interminable.



Decoración caligráfica

Junto con el ataurique, una de las manifestaciones más importantes del arte islámico fue la **caligrafía**, que adquirió una relevancia extraordinaria por ser la expresión directa de la palabra de Allâh, que para el Islam había de ser recordada constantemente. Por ello, hay pocos edificios u objetos islámicos que no sean portadores de inscripciones en sus muros o en sus superficies. Estas inscripciones son como un sello identificativo de las obras de arte. Si el arte cristiano expresó sus creencias a través de imágenes figurativas, el Islam sustituyó la imagen por el concepto, convirtiendo en abstracto aquello que hacía referencia a contenidos religiosos. La caligrafía árabe se convierte en formas cuya única presencia ya es símbolo del Islam, aunque su contenido no sea explícitamente leído.



Decoración geométrica

La decoración caligráfica y floral, por sus curvas armoniosas nos hablan de movimiento; la **decoración geométrica**, en cambio, nos lleva a la calma, a la inercia. Este otro tipo de decoración, que tampoco fue creación del Islam, buscó unas composiciones cada vez más complicadas y así encontramos entrelazos, espirales, ruedas, zigzags, pero con un claro

predominio de las combinaciones de polígonos. Estos, por medio de fórmulas muy complejas, se encuentran en todas partes: en las paredes, en las puertas, en los mihrâbs, en todos los objetos...

Entre las figuras simples, el círculo y los polígonos estrellados fueron los elementos más utilizados en el desarrollo de la decoración geométrica. El radio del círculo podía ser el módulo que podía crecer *ad infinitum* gracias a la multiplicación, a la subdivisión y a los cambios de escala.

Estas decoraciones son complicadas en el fondo, como la música árabe que se modula en una melodía sin fin, una melodía que después de haber evolucionado, se detiene de repente, sin razón conforme a nuestra lógica. Del mismo modo, la decoración se cortará no porque haya alcanzado su final, sino porque ha llegado al final del panel. El dibujo y la música pueden ser prolongados en la imaginación hasta el infinito.

### **La mezquita**

(ver pág. 28)

A través de los gestos y de las palabras de la oración, el musulmán adora y alaba a Allâh cinco veces al día: entre la aurora y la salida del sol, al mediodía, hacia media tarde, a la puesta del sol y a cualquier hora de la noche. El precepto de la oración individual o comunitaria (*salât*) puede cumplirse en cualquier sitio, siempre que el musulmán purifique el lugar, separándolo del suelo impuro, y dirija su cuerpo hacia La Meca.

Así lo decía el Profeta: "*Allí donde te sorprenda la hora de la oración debes realizar el salât y aquello será un masyid*".

Sin embargo, la oración del viernes exigía la reunión de los creyentes en un espacio común que el Corán designa con el término *masyid* (mezquita), que significa santuario, templo. Cada ciudad tenía, al menos, una mezquita donde la comunidad se congregaba bajo la dirección del

califa o de su representante, el *imân*<sup>17</sup> o jefe de la oración colectiva cuya principal misión era pronunciar una exposición que trataba de todas las cuestiones de interés para la comunidad. Estas funciones de la mezquita son normales si tenemos en cuenta que estamos en una teocracia. El imân pronunciaba su alocución desde una silla llamada *minbar* colocada en lo alto de unos escalones, formando un púlpito. El *minbar* se convierte en un mueble indispensable ya que es el símbolo del trono de Mahoma, la imagen simbólica del Profeta ausente.

En los primeros tiempos del Islam, cuando la mezquita aún no existía, la asamblea se celebraba al aire libre, y a veces se reservaba un lugar llamado *musalla*. Para cumplir con el precepto de la oración comunitaria, los fieles se alineaban en largas filas formando un cuadro más ancho que profundo. Para determinar la dirección de La Meca (**qibla** - pág. 28 - f) -hacia donde se debía dirigir la oración- el Profeta recomendaba colocar cualquier objeto que sirviera de referencia, aunque normalmente se colocaba una lanza (**mihrâb** - pág. 28 - g).

Según la tradición la casa de Mahoma en Medina se convirtió en el arquetipo de las mezquitas. Esta casa estaba formada por un recinto cuadrado de cien codos de lado (50 mts. aproximadamente), que dentro de sus muros de adobe tenía hacia el sur un gran patio central y hacia el norte dos zonas con cubiertas de paja apoyadas en troncos de palmera.

La zona cubierta u oratorio (**haram** - pág. 28 - e) y la zona a cielo abierto o patio (**sahn** - pág. 28 - b), con su fuente de abluciones (pág. 28 - c), fueron elementos que las primeras mezquitas tomaron de la residencia de Mahoma, y también la forma cuadrada de su planta. El cuadrado es una de las figuras geométricas que jugaron un papel más importante en la arquitectura musulmana.

---

<sup>17</sup> El *imân* era el jefe espiritual pero no era meramente un sacerdote, ya que el Islam no tuvo clero. Era al mismo tiempo jefe político y militar de la comunidad.

En el **muro de la qibla** (pág. 28 - f) se abrió el **mihrâb** (pág. 28 - g), nicho direccional, espacio sagrado porque es sede de la divinidad, en un espacio en el que el vacío es su principal tesoro. Las mezquitas de las grandes capitales enriquecieron su espacio interior con la construcción de la **maqsûra**, ámbito cerrado y separado de los fieles, dispuesto ante el mihrâb y que llegó a alcanzar una gran riqueza ornamental.

El exterior de la mezquita está dominado por la presencia del **alminar** (pág. 28 - a), que se alza retadoramente hacia el cielo. Su exigencia, más que arquitectónica, era litúrgica; el mu'addin (*almuédano*) subía a lo alto del alminar, y a viva voz invitaba a la plegaria. En los primeros siglos de expansión islámica, los alminares fijaron ya su tipología y no servía sólo como atalaya privilegiada para propagar la voz, sino que obedecía también al deseo de testificar la presencia del Islam en los territorios conquistados.

En el Islam oriental los alminares tuvieron planta cuadrada con dos o tres pisos decrecientes y coronado por una pequeña cúpula. Sin embargo, en Samarra (Iraq) apareció una forma atípica de alminar en espiral, quizás heredada de la tradición de los zigurats mesopotámicos.

### **El palacio**

Las tipologías de los palacios y residencias, su monumentalidad, su grandeza y la riqueza de su mobiliario no fueron una aportación del mundo islámico sino atributos heredados de la antigüedad clásica. Aunque la construcción de estos palacios fue una manía de los soberanos musulmanes, sin embargo son escasos los que han llegado hasta nosotros en estado satisfactorio, debido a que no fueron respetados por los conquistadores o los autores de golpes de estado, sufriendo saqueos e incendios o sirviendo de cantera para otros nuevos. Sólo las ruinas, las reconstrucciones arqueológicas y las fuentes literarias nos dan idea de lo que fueron las residencias principescas de

los Omeyas (661-750) y de los Abbasíes (750-945).

Este tipo de palacio solía tener una estructura cuadrangular amurallada. En su interior había un gran patio central desde el que se accedía a las distintas dependencias (salas de recepción, salón del trono, alojamientos, baños, etc.). En todo este conjunto se le daba la máxima importancia al salón del trono, o de recepción oficial, conocido con el nombre de **diwân**. El lugar en que se situaba el trono se cubría con una cúpula, símbolo del dominio y de la grandeza universal del Islam. Esta zona solía culminar en un espacio tripartito constituido por amplias y decoradas naves a las que podían abrir habitaciones o estancias laterales preparatorias a la ceremonia de recepción.

En Al-Ándalus la arquitectura militar y palaciega tuvieron un especial esplendor. Debido a la inestabilidad social y política se levantaron numerosas alcazabas y castillos —Baños de la Encina en Jaén, Zorita de los Canes en Guadalajara, Niebla en Huelva, la Alcazaba de Mérida— para cuya construcción se aprovecharon elementos romanos y visigodos. Entre nuestros palacios más importantes destacaremos los de **Madînat al-Zahrâ'** (936-976) cuyas obras fueron iniciadas por 'Abd al-Rahmân III y continuadas por su hijo al-Hakam II, el **Palacio de la Aljafería** de Zaragoza, levantado bajo el reinado de Abû Ya'far Ahmad al-Muqtadir (1046-1081) y el palacio de **La Alhambra** construido entre los años 1238 al 1390, durante los reinados de Muhammad I, Muhammad II, Yûsuf I y Muhammad V.

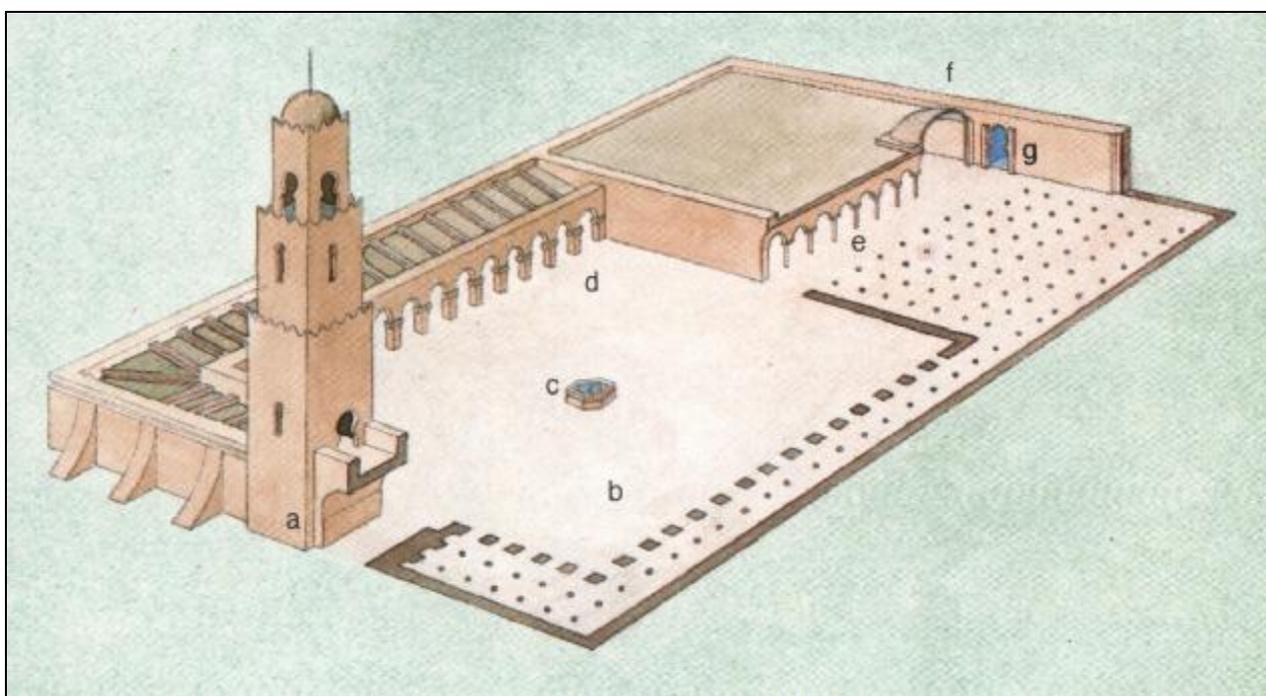
### **Urbanización islámica**

El barrio de la Judería de Córdoba, próximo a la Mezquita, el Barrio de Santa Cruz, en Sevilla, o el casco histórico de Toledo, constituyen los ejemplos más genuinos del concepto urbanístico musulmán: callejuelas tortuosas, retorcidas; la ciudad es un organismo natural, sin planificación previa. Las calles varían de anchura y de dirección ramificándose en un verdadero laberinto.

Mientras que la ciudad clásica grecolatina fue una ciudad pública, cuyo centro estaba representado por el ágora y el foro, la ciudad islámica es una ciudad privada, que trata de interpretar fielmente los versículos 4 y 5 del capítulo 49 del Corán, que dice: “*El interior de tu casa es un santuario: los que lo violen llamándote cuando estés en él, faltan al respeto que deben al intérprete del cielo. Deben esperar a que salgas de allí: la decencia lo exige*”.

La ciudad musulmana es, pues, una ciudad sagrada, secreta, una ciudad que no se ve, una ciudad de dentro afuera, con callejuelas sin salida, que constituyen calles privadas, o bien

calle retorcidas, con quiebros, huyendo de la línea recta, sin amplias perspectivas; son calles con carácter intimista, hasta el punto que el viandante no sabe nunca lo que hay más allá. Por último, las fachadas carecen de importancia, ya que lo que interesa es el hogar, el interior, el espacio íntimo, que por lo general suele ser lujoso, o al menos esmerado en su decoración y ambientación. Este carácter íntimo de las casas ha llegado hasta hoy, pudiéndose constatar en los actuales patios típicos cordobeses y sevillanos.



Esquema compositivo de una mezquita

---

**Bibliografía:**

- CHUECA GOITIA, Fernando, *Breve historia del urbanismo*. Alianza Editorial. Madrid, 1970.
- HUYGHE, René, *El arte y el hombre*, vol. II. Editorial Planeta, S.A. 5ª edición. Barcelona, 1972.
- PAPADOPOULOU, Alexandre, *El Islam y el arte musulmán*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
- PAREJA LÓPEZ, Enrique, *Historia del Arte en Andalucía*, vol. II. Ediciones Gever, S.L. Sevilla, 1988.
- SUREDA, Joan, *Historia Universal del Arte*, vol. III, obra dirigida por José Milicua. Editorial Planeta, S.A. Barcelona, 1987.