

ARS
HISPANIAE
IV

ARTE ALMOHADE
ARTE NAZARÍ
ARTE MUDÉJAR

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

TORRES (1949)

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN CUARTO

ARTE ALMOHADE • ARTE NAZARÍ • ARTE MUDÉJAR

por

LEOPOLDO TORRES BALBÁS

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

MADRID

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
Copyright 1949, by EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A.

ÍNDICE GENERAL

ARTE HISPANOALMOHADE

Características generales	9
ARQUITECTURA	15
Edificios religiosos	15
Mezquita mayor de Almería	15
Mezquita mayor de Sevilla	17
Giralda	23
Mezquita de Cuatrohabitan	29
Edificios civiles	30
Alcázar de Sevilla	30
Construcciones militares	32
Cerca de Cáceres	32
Alcazaba de Badajoz	34
Cerca de Sevilla y Torre del Oro	37
Arquitectura almohade en la España cristiana	39
Capilla de las Claustillas en las Huelgas de Burgos	39
Sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo	43
DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA	47
Temas	50
Materiales: piedra y mármol	51
Ladrillo recortado y tallado	52
Yeso tallado	53
Madera	53
Cerámica	55
Pintura	55
ARTES INDUSTRIALES	57
Tejidos y alfombras	57
Cueros	61
Alfarería doméstica	62
Marfiles	64
Ebanistería y obras de taracea	65
Artes del metal	70

ARTE NAZARÍ O GRANADINO

Características generales	73
ARQUITECTURA	83
Alhambra	83
Puertas y murallas de la cerca	85
Alcazaba	88

Casa Real Vieja	88
Primeros patios	92
Mexuar	95
Cuarto Dorado	95
Patio de Comares	98
Sala de la Barca	103
Sala de Comares	103
Baño Real	105
Torre del Peinador de la Reina	108
Cuarto de los Leones	109
Sala de Dos Hermanas	117
Mirador de Daraxa	117
Sala de Abencerrajes	117
Patio del Harén	120
Sala de los Reyes	120
El Partal	120
Torre de la Cautiva	127
Torre de las Infantas	127
Puerta del Vino	132
El Generalife	133
Acceso	134
Patio de la Acequia	136
Patio de los Cipreses. Jardines	139
Edificios religiosos	141
Mezquitas	141
Alminares	144
Madrzas	144
Rábitas	146
Edificios civiles	146
Palacios y viviendas	146
Baños	156
Alhóndigas	158
Hospitales	160
Atarazanas	160
Construcciones militares	160
DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA	169
Temas	169
Materiales. Piedra y mármol	170
Columnas. Capiteles	172
Yeso y escayola	172
Cerámica	176
Zócalos de alicatados	177
Azulejos	179
Solerías	179
Estelas sepulcrales	181
Pintura	181
Madera	186
Techos	186
Aleros y zapatas	188
Puertas y celosías	189
PINTURA Y ESCULTURA	191
ARTES INDUSTRIALES	196
Tejidos	198
Bordados y encajes	203

Alfombras	203
Cueros	207
Alfarería doméstica	210
Vidrios	219
Marfiles	221
Ebanistería. Obras de taracea	224
Artes del metal	226
Orfebrería	229
Armas	231

ARTE MUDÉJAR

Arte mudéjar y arte morisco	237
Arte oriental y arte occidental en la Península. Convivencia de cristianos y moros	238
Tolerancia española medieval	240
Rumbos del arte mudéjar	240
Existencia de un estilo mudéjar. Anticlasticismo hispánico	245
ARQUITECTURA	247
Edificios religiosos	247
Influencia hispanomusulmana en los templos románicos	247
Iglesias mudéjares castellanas	254
Toledo y su comarca	255
Castilla la Vieja y León	256
Torres de las iglesias mudéjares castellanas	264
Capillas de arte hispanomusulmán	266
Iglesias góticomudéjares de Castilla	269
Iglesias góticomudéjares de Aragón	273
Cimborios	278
Torres mudéjares aragonesas	280
Iglesias mudéjares de la región sevillana	283
Capillas sepulcrales mudéjares en templos sevillanos	288
Iglesias góticomudéjares cordobesas, sevillanas y del occidente de Andalucía	290
Iglesias góticomudéjares levantinas y de Granada	295
Campanarios mudéjares de las iglesias andaluzas	295
Monasterios mudéjares	297
Mezquitas mudéjares y sinagogas	308
Edificios civiles: alcázares, palacios y casas mudéjares	309
Otros edificios: puentes, casas de cabildo, cárceles, hospitales, baños, atarazanas	332
Construcciones militares	335
El "estilo Isabel"	345
Supervivencias de la arquitectura mudéjar	349
DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA	351
Alfarjes y techumbres	351
Piedra	358
Ladrillo	361
Cerámica	363
Yeso y escayola	368
Esgrafiado	373
Pintura	375
Madera	380
ARTES INDUSTRIALES	382
Tejidos y bordados	384
Alfombras	386

Cueros	389
Alfarería doméstica	392
Vidrios.....	401
Mobiliario y ebanistería; obras de taracea	401
Artes del metal	406
Armas	409
Bibliografía	411
Índice de materias	418
Índice geográfico	422
Índice onomástico.....	426

Se publican en este volumen fotografías Alloza: fig. 195.— Gómez-Moreno: figs. 93, 118, 128, 133, 141, 170, 175, 280, 284, 316, 329, 394, 413, 423, 428 y 459.— Hispanic Society of America: figs. 236 y 460.— Lladó: figs. 83, 91, 119, 124, 240, 256, 257, 260, 308, 309 y 376.— Mora: figs. 293, 294, 301, 306 y 438.— Moreno: figs. 16, 61, 216, 281, 358, 400, 421, 442, 443, 447 y 472.— Photo Club: figs. 367 y 435 C.— Ruiz Vernacci: figs. 75, 270, 312, 322, 348-350, 360, 389 y 481.— Torres Molina: figs. 89, 90, 137, 184, 197 y 198.— Zubillaga: figs. 145 y 148.— De origen vario proporcionadas por el autor: figs. 1-8, 10, 11, 14, 15, 21, 25, 26, 30, 32, 33, 39-43, 51-53, 55-59, 77-80, 96, 112, 115-117, 130, 132, 135, 140, 146, 147, 154, 155, 165-169, 192, 200, 201, 231, 244-246, 261, 268, 274, 282, 283, 289, 291, 292, 298, 315, 319, 325, 340, 361, 365, 368, 378, 381, 384, 385, 387, 388, 390, 396, 411, 431, 433 y 477.— Las restantes pertenecen al Instituto Amatller de Arte Hispánico.

ARTE HISPANOALMOHADE

CARACTERÍSTICAS GENERALES

El inventario de los edificios que subsisten del período almohade es breve. Se reduce: a unas mezquitas marroquíes, dadas a conocer y sabiamente analizadas por Basset y Terrasse; a las puertas monumentales de los recintos de Rabat y Marrakus, también al otro lado del Estrecho, y a nuestra Giralda de Sevilla. Lo demás, aparte de algunas obras militares, son restos de escasa importancia. Los de la Península, sin embargo, describense en las páginas siguientes a falta de más completos testimonios de lo que fué en ella ese movimiento artístico. Aun incluidas las construcciones marroquíes, las salvadas del paso destructor de los siglos y de las renovaciones y destrucciones humanas son tan escasas, que el estudio del arte almohade se basará en gran parte sobre hipótesis y las conclusiones deducidas serán, forzosamente, provisionales.

Ibn Tumart, el *Mahdí*, es decir, el enviado por Dios, austero creador del movimiento almohade, fué sobrio y casto. Poseyó, sin duda, una fuerte cultura teológica, pero la literatura y el arte eran preocupaciones ajenas a su espíritu.

Su ascetismo, condenador de todo lujo y superfluidad en la vida, propio de un movimiento que pretendía restaurar la pureza inicial de una religión, produjo al triunfar consecuencias artísticas importantes. Cuenta el *Qirtas* que, cuando en 1145 Abd al-Mumin, el sucesor de Ibn Tumart, fué a entrar victorioso en Fez, hubo que recubrir con yeso, precipitadamente y de noche, las admirables decoraciones, pródigas en oro, azul y otros colores, que cubrían la cúpula delante del *mihrab* de la mezquita de al-Qarawiyin, obra de tal belleza que los fieles se distraían en sus rezos, atraídos por la brillante policromía. Según al-Baidak, compañero primero del *Mahdí* y después de Abd al-Mumin, y testigo presencial del hecho relatado, antes de entrar el último soberano en Marrakus exigió la demolición de todas las mezquitas de la ciudad, por no estar orientadas exactamente en la dirección de la quibla; su eje longitudinal inclinábase con exceso hacia oriente. En seguida se reconstruyeron con la debida orientación.

Hay un curioso dato referente a la Península que revela el furor iconoclasta de estos austeros reformadores. Cuenta un anónimo cronista musulmán, que al visitar en 1190 el califa almohade Ya'qub al-Mansur las ruinas de la ciudad califal de Madinat al-Zahra, ordenó quitar la estatua femenina que decoraba su puerta. Los cordobeses considerábanla como de buen augurio y predecían que su desaparición acarrearía grandes males a la ciudad.

Ibn Jaldún afirma — un dato más indicador de la austeridad cortesana — que los monarcas almohades no tenían *tiraz* (fabricación de telas de brocado para los trajes de ceremonia), y carecieron también de *maqsura* en las mezquitas hasta Ya'qub al-Mansur.

La unión de al-Andalus y del Magrib bajo el poder almorávide, durante unos años de

paz y orden, tuvo como consecuencia la expansión del arte andaluz al otro lado del Estrecho, por comarcas en gran parte de civilización rural, escasas en grandes centros urbanos. Como en los restos del palacio de la Aljafería de Zaragoza (1049-1081), una ornamentación exuberante cubre las partes principales de las mezquitas de Tremecén (1135) y la Qarawiyin de Fez, vedada aún esta última a los no musulmanes. Ambas, en unión de la mayor de Argel, muy renovada, fueron construídas por Ali ibn Yusuf (1107-1143) y responden a una clara filiación hispánica.

Lo mismo que los almorávides — nómadas del Sahara —, los almohades — rudos montañeses del Atlas — carecían de tradición artística y, por tanto, no podían modificar la existente, pero sí imponer a los mismos artífices que levantaron los monumentos de sus predecesores inmediatos normas de sencillez, en armonía con las nuevas concepciones religiosas. Así, su austera doctrina, y su condenación a causa de ella de la sociedad almorávide, se reflejaron en el arte decorativo y, sobre todo, en el de las mezquitas, al proscribir de su interior la profusa ornamentación que antes las enriquecía.

Aun suponiendo legendario el relato de la ocultación de los adornos de la Qarawiyin de Fez, los otros hechos referidos y el análisis de los edificios que subsisten prueban que los dirigentes almohades, en su fervor de neófitos, rompieron deliberadamente con los anteriores cauces artísticos de la decoración arquitectónica. Crearon así no un nuevo estilo, pero sí una modalidad distinta del precedente, paralela, en su tendencia a la restricción del ornato, a las engendradas por los movimientos religiosos de San Bernardo, del siglo XI al XII, y el protestante, en el XVI.

La actividad arquitectónica en los países musulmanes ha estado siempre estrechamente unida al impulso dado por el príncipe y a la prosperidad de las dinastías, lo que explica la rápida difusión por áreas extensas de las corrientes cortesanas.

Al mismo tiempo surgieron y se desarrollaron en la arquitectura del occidente islámico, en la segunda mitad del siglo XII, nuevas formas originarias de un Oriente siempre fecundo.

La relación que existió bajo el imperio almorávide entre al-Andalus y el Magrib, comarcas ambas que de él formaban parte, se hizo aún más estrecha en todos los órdenes durante la nueva dinastía, cuyos dominios alcanzaban también a Ifriqiya. La unidad política de tan vastos y varios territorios fué causa de su íntimo contacto artístico. En los más levantinos había ciudades como Túnez, Bugía y Mahdiya impregnadas de influencias orientales, egipcias y mesopotámicas. En la primera triunfaba por entonces un arte de raíces fatimíes.

La arquitectura bajo los tres primeros monarcas almohades — tras su reinado el poder político comienza a declinar — adquirió un carácter de simetría, grandeza y unidad casi siempre ausente de los monumentos almorávides conservados. Pregonan esas cualidades: la mezquita mayor de Marrakus — la Kutubiyya —; los restos de la de Sevilla; los alminares de ambas y de la de Rabat, y las puertas del siglo XII de las cercas de esta ciudad y de Marrakus.

Se atribuye al gran Abd al-Rahman III el dístico siguiente: “Cuando los monarcas quieren perpetuar el recuerdo de su reinado, lo hacen mediante el lenguaje de bellas construcciones. Un edificio monumental expresa la majestad del que lo ordenó erigir”. Ibn Jaldún, cuatro siglos más tarde, insiste en la misma idea.

Los soberanos unitarios tuvieron sin duda la obsesión de igualar, si no de emular, la grandeza del califato cordobés, bien patente en su gran mezquita y en las construcciones de

Madinat al-Zahra, enorme ruina por entonces, cantera inagotable durante siglos de materiales labrados. La mezquita mayor de Sevilla fué, como se verá más adelante, réplica de la cordobesa, adaptada al momento de su construcción, así como los tres grandes alminares citados trataron de sobrepasar al de Abd al-Rahman III en Córdoba. La enorme mezquita de Rabat representa ya la exageración de esa tendencia, con caracteres de megalomanía. El intento era desmesurado, y el edificio, construído excepcionalmente de piedra, quedó sin terminar. Nada se ha perdido con ello, pues la magnitud en este caso, salvo en la torre, no iba unida a la excelencia artística.

Las puertas de Rabat y Marrakus, grandes y todo lo ricamente decoradas que permitió la sobriedad oficial, son verdaderos arcos triunfales levantados en honor de la dinastía. Rompen con el carácter meramente utilitario de las obras militares del Islam occidental y no parece que tuvieron resonancia en la Península. Reflejan las levantadas en El Cairo, a fines del siglo XI, por los fatimés.

La grandeza de estos edificios no va acompañada de la excepcional calidad de material de los cordobeses. En su construcción, buscando economía y rapidez, se emplearon barro sin cocer — tapial y adobe —, ladrillos y mampuestos, es decir, materiales humildes. Cuando en ellos aparece la piedra labrada es en forma de revestido o enchapado, que recubre la pobreza interna, pero apenas aumenta la solidez de la estructura.

La comparación de las mezquitas almorávides con las marroquíes almohades puede orientarnos acerca de las características de estas últimas.

Las de los unitarios son, como las de sus antecesores, salas rectangulares, más anchas que profundas, cuyo interior se divide en naves por medio de robustos pilares de ladrillo. Sustentan éstos arcos de herradura aguda, recuadrados por un alfiz, formando naves normales al muro de la *quibla* — el del fondo, frontero respecto a la Meca —, más anchas la del eje y la transversal inmediata al *mihrab*, características que presentan ya algunas mezquitas almorávides.

También tienen mayor ancho que las intermedias las naves extremas, rasgo que se ha afirmado ser uno de los más destacados de las almohades. Pero, conocidas hoy las plantas de las mezquitas mayores de Almería (ampliada por sus costados y por el patio entre 1012 y 1028) y de Granada (obra probablemente hecha en los años que van de 1016-1017 a 1038), compruébase que esa disposición aparece ya en las mezquitas andaluzas del siglo XI. De éstas pasaría a las almohades, tal vez a través de otras desaparecidas de la primera mitad del XII.

Cubrían los oratorios almohades sencillas armaduras aparentes, de par y nudillo, con dobles tirantes. En las dos naves principales, la del eje del *mihrab* y la normal adyacente a éste, se elevaban varias cúpulas de mocárabes (vulgarmente llamados estalactitas). Existían ya en la primera de aquéllas en algunas mezquitas almorávides, como en la Qarawiyin de Fez, pero no hay ejemplo hasta entonces de su aparición en Occidente en la otra nave transversal. Terrasse ha recordado que la mezquita de al-Hakim en El Cairo, construída de 996 a 1021, tuvo tres cúpulas colocadas en lugares análogos.

El nicho chaflanado del *mihrab* no fué creación de la época almohade: aparece en la anterior — Tremecén, Argel, Qarawiyin de Fez —, lo mismo que las dimensiones relativamente reducidas de los patios y las múltiples galerías de sus costados. En las mezquitas de fines del siglo XII, como las de Rabat y la alcazaba de Marrakus, hay, en cambio, una ten-

dencia nueva a fragmentar el espacio construído, complicando las plantas por medio de la multiplicidad de patios, que dan lugar a perspectivas variadas y pintorescas.

Es la columna índice revelador como pocos de la fuerza creadora de una arquitectura. En algunas de las mezquitas marroquíes y en los lugares más importantes, se encuentran columnas empotradas en los pilares, meramente decorativas por tanto, elementos atrofiados que parecen ser una concesión tradicionalista a los anteriores oratorios hipóstilos. Sus capiteles, casi todos de yeso, derivan de los califales corintios y compuestos, y carecen de originalidad y elegancia. En Sevilla, lo mismo en la Giralda que en la parte conservada del Alcázar del siglo XII, se utilizaron casi exclusivamente capiteles del X, despojos de construcciones en ruinas. Apenas si llegan a una docena los que en esa ciudad, metrópoli de al-Andalus por entonces, pueden atribuirse al período almohade y no pasan de seis los conservados en Granada del mismo período.

Respecto a los arcos de los edificios de que tratamos, hay que distinguir entre los constructivos y los que resultan de enmascarar éstos con yeso para darles un aspecto de mayor riqueza decorativa. La mayoría de los primeros, de ladrillo, tienen forma de herradura bastante aguda y cerrada, y están sin enjarjar. Las hiladas de arranque suelen converger a puntos situados bajo la línea de impostas. Algunas veces las curvas de su intradós quedan aparentes, como ocurre en las naves secundarias de las mezquitas y en sus patios. Constructivos son también los arcos de lóbulos, herencia califal, que en las mezquitas comparten con los decorativos de yeso los lugares de máxima importancia. También se emplearon en patios y en huecos de alminares, en éstos a la par que los de herradura, probablemente por sugestión de la gran torre cordobesa.

En los sitios más destacados de las mezquitas, como son el *mihrab* y sus inmediaciones y las naves principales, los arcos de ladrillo quedaban ocultos bajo una decoración de yeso tallado que les prestaba formas variadas y caprichosas. Ninguna arquitectura occidental descompuso y deformó el arco tanto como la almohade. En la puerta del *mihrab* fingíase siempre uno de herradura adovelado, siguiendo normas tradicionales. Los restantes decorativos frágmentanse en una serie de curvas cóncavas y convexas, con pequeñas rectas a veces interpuestas, curvado el extremo de aquéllas en forma de lóbulos, ganchos o rizos. Estos arcos, tan originales y ajenos a su función estática, algunos de los cuales parecen derivar de las asociaciones de mocárabes, se iniciaron ya en la época precedente, como se ve en las mezquitas almorávides de Tremecén y en la Qarawiyin de Fez, pero adquirieron extraordinario desarrollo en la almohade. Con ellos se acentúa la tendencia, plenamente triunfante en la arquitectura civil de los nazaríes, a enmascarar por completo la estructura interna de los edificios tras enchapados y revestidos decorativos.

Interiormente, los oratorios almohades, con gruesos pilares de ladrillo y reducida altura, son construcciones pesadas y monótonas. Tan sólo los de grandes dimensiones impresionan por las profundas perspectivas percibidas a través de sus arquerías. Al exterior aparecen amplios y bajos, de sencillas masas geométricas — prismas y pirámides —, con marcado predominio de líneas horizontales, interrumpidas por las cubiertas a cuatro aguas de las cúpulas, y el alminar, de planta cuadrada, surgiendo bruscamente desde el suelo, en un ángulo de la sala o adosado a un muro del patio.

Pero si la arquitectura de las construcciones religiosas almohades ofrece pocas innovaciones en relación con la del período precedente, el aspecto interior de sus partes principa-

les es en ambas muy distinto. A la profusión y abundancia del minucioso ornato, de prodigalidad extraordinaria, que apenas si deja espacios libres en los muros del *mihrab* y en sus inmediaciones en Tremecén, sustituye en las salas de oración almohades un decorado de líneas precisas y bien definidas sobre amplios fondos desnudos, que la vista sigue sin esfuerzo, abarcando perfectamente los grandes esquemas de la composición.

La flora, siempre convencional y sin contacto con la de la naturaleza, y los trazados geométricos, sobre todo el entrelazo, pobre todavía, pero de creciente importancia, serán en adelante, unidos a la decoración epigráfica, los tres grandes temas ornamentales del arte musulmán de Occidente. Nunca se volverán a emplear los dos primeros con la austera elegancia que en la época almohade.

Decoración vegetal, decoración geométrica y decoración epigráfica aparecen casi siempre independientes en los edificios de la segunda mitad del siglo XII y de los años iniciales del XIII. En la primera, las menudas hojas digitadas de la flora almorávide se transforman en hojas grandes, lisas y asimétricas.

En suma, la novedad de estas mezquitas de los unitarios reside, al mismo tiempo que en su tendencia a la simetría y monumentalidad, en su sobrio arte decorativo, que disciplina y jerarquiza el ornato y lo reduce a esquemas esenciales, con concepción no exenta de grandeza. No se trata, como ya se dijo, de creación de nuevas formas, sino de la simplificación de las anteriores, podadas de toda superfluidad.

Ignoramos si los palacios almohades seguían las mismas normas de sencillez decorativa que las mezquitas africanas. En la Península, tan sólo ha quedado como único vestigio de ellos un pequeño patio del alcázar de Sevilla, y en Marruecos no se conservan restos de mayor importancia. Aquél presenta el primer ejemplo conocido de patio "a la andaluza", con arquería tan sólo en uno de sus lados. En la del patio sevillano puede estudiarse una fase de la evolución de las redes de arcos entrecruzados de la mezquita de Córdoba y de la Aljafería de Zaragoza, reducidas de tamaño hasta convertirse en una celosía ornamental de pequeños rombos.

Continuamente en guerra santa en la Península, los almohades desarrollaron extraordinariamente en su suelo el arte de la fortificación, con avance considerable sobre el resto del Occidente. Perfeccionaron el sistema de puertas militares en recodo, empleadas ya en el siglo XI en Granada; hicieron uso general de la barbacana o antemuro, que envolvía cercas y fortalezas, e inventaron o difundieron las torres albarranas, situadas fuera del recinto general, al que quedaban unidas por un muro. Servían para flanquear al atacante, y su eficacia aumentó al darles forma poligonal.

La arquitectura almohade, y sobre todo su arte decorativo, traspasaron las fronteras de los reinos cristianos, alcanzando su influencia a monumentos de Toledo y Burgos. Pero no debe interpretarse esta difusión como señal del triunfo completo de esa modalidad artística en la Península, ni aun en Ifriqiya. En 1194 se rehizo en el oasis tunecino de Tozer el *mihrab* de una mezquita, cuya decoración debe poco al arte de los edificios religiosos de Abd al-Mumin: entronca directamente con el almorávide y anuncia el nazarí. Probablemente en los últimos años de la dominación de los unitarios en al-Andalus, algo antes de su conquista al mediar el siglo XIII por Jaime I, construyóse en Játiva un edificio cuyas yeserías revelan también un arte tradicional y arcaico, sin contacto con el cortesano.

Si, con algunas reservas, se puede hablar de una arquitectura almohade, coincidente

con el dominio político de esa dinastía, de características diferentes a las cronológicamente inmediatas, es muy difícil aislar los productos de las artes decorativas o industriales contemporáneas de los de la época precedente y de los que la sigue. El cambio religioso y político pudo afectar a las grandes construcciones religiosas, debidas casi siempre a iniciativa de los soberanos, y tal vez, aunque sea más hipotético, a sus alcázares. Estos edificios, como siempre ocurre, darían la pauta para otros levantados en todo el Imperio. Pero en al-Andalus había en diversos lugares florecientes industrias artísticas a las que no afectó el cambio político. Los modestos artesanos, tejedores, orfebres, herreros, curtidores y alfareros de Córdoba, de Granada, de Málaga, de Almería, de Murcia, de Valencia..., siguieron trabajando pacientemente en el fondo de sus pequeños talleres, con idénticas técnicas y formas que anteriormente. El ambiente cortesano no pudo influir al principio sobre ellos, por no tener los monarcas, a causa de su austeridad, industrias artísticas en sus palacios ni fomentar sus productos. Lo prueba la cita de Ibn Jaldún ya mencionada, al afirmar, como hecho sin duda excepcional, que no tenían *tiraz*. Una obra extraordinaria por su belleza, importancia artística y destino, el almimbar de la Kutubiyya de Marrakus, descrito más adelante (págs. 65-67), hizose en un taller cordobés hacia 1150-1160. Tanto la taracea como los atauriques de pequeñas hojas digitadas talladas en madera que lo decoran, son de castiza ascendencia hispánica y no deben nada al arte oficial. Tan sólo en el raro caso de conocerse la fecha de estas obras, o de formar parte de edificios de cronología segura, pueden incluirse, por su data, no por su estilo, en el período estudiado. Avanzando sobre la decoración arquitectónica, como es ley en el arte islámico de Occidente, a la cual servirían frecuentemente de modelo, se combinan ya en las obras decorativas de este período, y anuncian su íntimo y fecundo enlace en posterior etapa, los elementos geométricos — el lazo — con los vegetales — el ataurique —. De la unión del último con el epigráfico, hay ejemplos en las grandes puertas de Rabat y Marrakus.

Al intentar el estudio de las repercusiones del arte almohade en la Península Ibérica, surgen una serie de delicados problemas. He aquí enunciados algunos: ¿Qué parte tuvo al-Andalus en la formación de las mezquitas de Abd al-Mumin y en su austero decorado, es decir, en el paso de las almorávides a las almohades? ¿Los edificios religiosos de la Península respondían a las mismas normas arquitectónicas que los de Berbería? ¿El arte almohade se impuso a toda la España islámica o no trascendió, por su carácter, tal vez exclusivamente áulico y oficial, más allá de Sevilla y de alguna otra ciudad peninsular gobernada por familiares del soberano? ¿Siguió cultivándose en distintos lugares de al-Andalus un arte decorativo rico y recargado, con características locales, continuación del de los taifas y almorávides? En páginas anteriores se ha sugerido la contestación a algunas de estas preguntas; en las siguientes quedarán contestadas otras, pero varias han de permanecer sin respuesta por la penuria de restos y monumentos conservados de ese período.

Arquitectos y artistas originarios de uno y otro lado del estrecho de Gibraltar trabajaban indistintamente en ambas comarcas. Ibn Sa'íd escribió, en el siglo XIII, que los soberanos almohades reunieron en Marrakus a muchos artistas y artífices andaluces. Al-Andalus y Berbería formaron en la segunda mitad del siglo XII y en los primeros años del XIII una unidad artística, tanto como política. Si la última comarca era tránsito para las sugerencias de un Oriente del que aun llegaban nuevas fórmulas, las ciudades de la Península, grandes y ricas, de vieja tradición, fueron el crisol en el que se fundieron con las autóctonas.

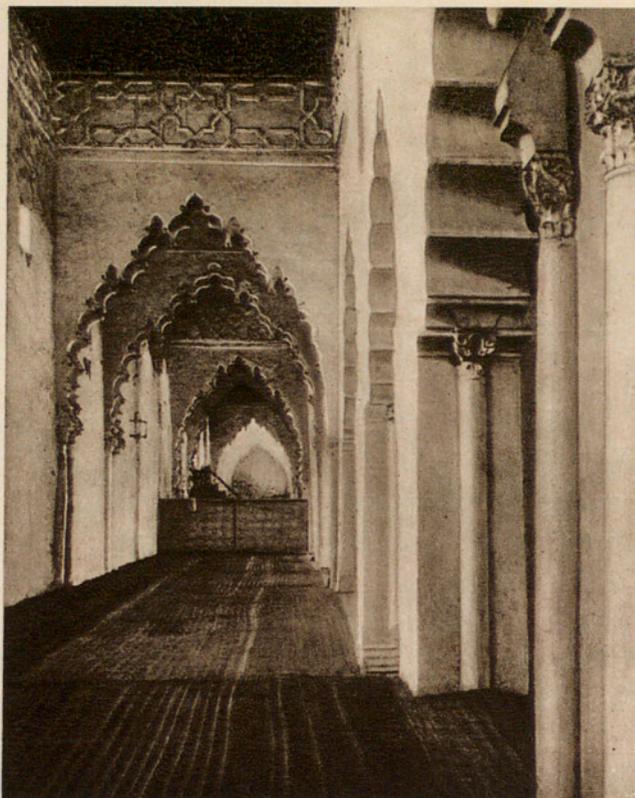
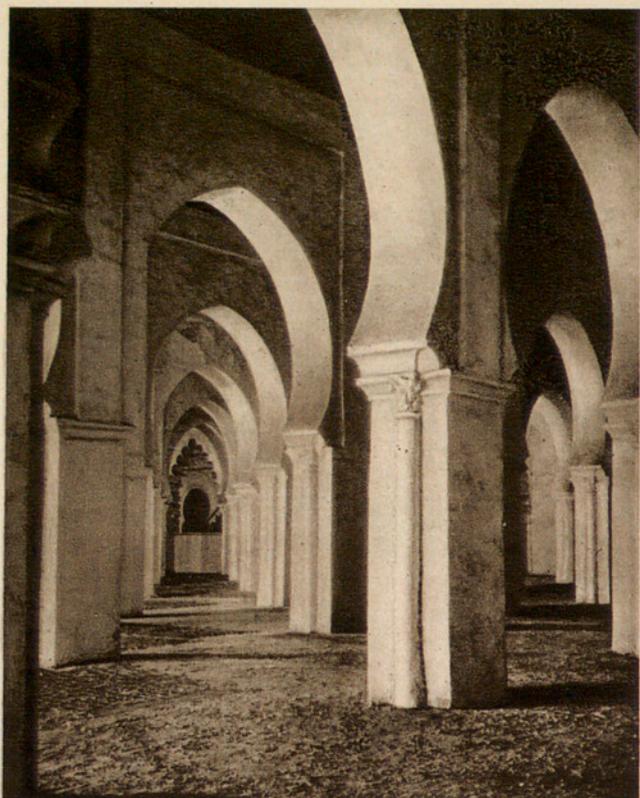
ARQUITECTURA

EDIFICIOS RELIGIOSOS

Tan sólo escasos restos quedan en España de mezquitas almohades, salvo el patio y el alminar de la Mayor de Sevilla, y una de escasa importancia, conservada merced a hallarse en despoblado y convertida en ermita. En cambio, en Marruecos perduran varias, más o menos modificadas. Son las principales: la parte norte de la mayor de Taza, mandada edificar por Abd al-Mumin en los años inmediatamente posteriores a los de 1141-1142, muy ampliada y renovada, a causa de ruina, con obras a las que se dió fin en 1293, por el segundo sultán mariní Abu Ya'qub Yusuf, y restaurada por Abu Inan a mediados del siglo XIV; la Kutubiyya de Marrakus (figs. 1, 2, 4 y 5), construída entre 1146 y 1162; la de Tinmallal, en el Atlas, obra algo posterior a los años 1153-1154 (fig. 3); la mayor de Salé, que se dice erigida en 1176; la de la alcazaba de Marrakus, cuyo comienzo fué en 1189 ó 1195; la de Rabat, empezada en 1196 y que quedó sin terminar, y la de los Andaluces en Fez, construcción mediocre que revela gran decadencia artística y se fecha entre los años 1203 y 1207. No procede en este lugar el análisis de los citados edificios, pero sí servirán como término de comparación para situar los restos coetáneos de la Península dentro del cuadro general del arte almohade.

MEZQUITA MAYOR DE ALMERÍA. — La iglesia almeriense de San Juan, hoy de escaso culto, conserva, como si fuera una diminuta capilla del templo cristiano, el *mihrab* de la mezquita mayor de esa ciudad (figs. 6 y 7). Construyóse probablemente poco antes de terminar el siglo X. Consagrada al culto cristiano en 1489, tres años después fué erigida en templo catedral, arruinado por un gran terremoto en 1522.

En el *mihrab*, de planta cuadrada de 1,90 metros de lado, se ven restos de dos decoraciones de yeso, sobrepuesta una a la otra. La inferior, y por tanto más vieja, es muy sencilla, y se compone de arcos ciegos en los tres frentes, ochavas en forma de nichos adintelados en los ángulos y unas pequeñas veneras sobre éstos. Por su deterioro, y tal vez por parecer demasiado pobre, recubrióse con otra decoración, también de yeso, típicamente almohade. En cada uno de los dos chaflanes del fondo del *mihrab* dispúsose una trompa de semibóveda de arista, macizando el resto y quitando las conchas. En los chaflanes inmediatos al arco de entrada quedaron ocultas con yeso las veneras, enlazando las ochavas con el paramento interior del arco de entrada por medio de unas hojas o palmas lisas divergentes, en abanico, que se separan para terminar en pequeños ganchos o volutas. Oculta así la decoración anterior, cada uno de los cinco paños del nicho se adornó con un arco ciego, de poco resalto, dibujado por varias curvas unidas por palmas en forma de gancho, sobre columnitas voladas, adosadas las de dos paños contiguos. En las ochavas inmediatas



Figs. 1 y 2.— INTERIOR DE LA MEZQUITA DE LA KUTUBIYYA, EN MARRAKUS (MARRUECOS).



Fig. 3.— RUINAS DE LA MEZQUITA DE TINMALLAL (MARRUECOS).

al arco de ingreso, al no haber el ciego entero, se puso poco más de medio. Rebordea a esos arcos decorativos una línea incisa, prolongada por encima de la clave para dibujar fajas o cintas dobles y enlazadas, que los recuadran.

Pequeñas arquerías ciegas sobre columnillas decoran también el *mihrab* de las mezquitas almohades — la Kutubiyya y la de la alcazaba de Marrakus, por ejemplo —, aunque casi siempre con mayor desarrollo y riqueza que en el almeriense. Palmas lisas, unidas por su extremo curvo para formar arcos, son frecuentes en obras de igual arte.

Es verosímil que, deteriorada la decoración del *mihrab* durante los diez años de dominación cristiana en la ciudad, al ser reconquistada en 1157 por los almohades se apresurasen a renovarla. En tal caso, será el más antiguo resto de ese arte conservado en la Península.

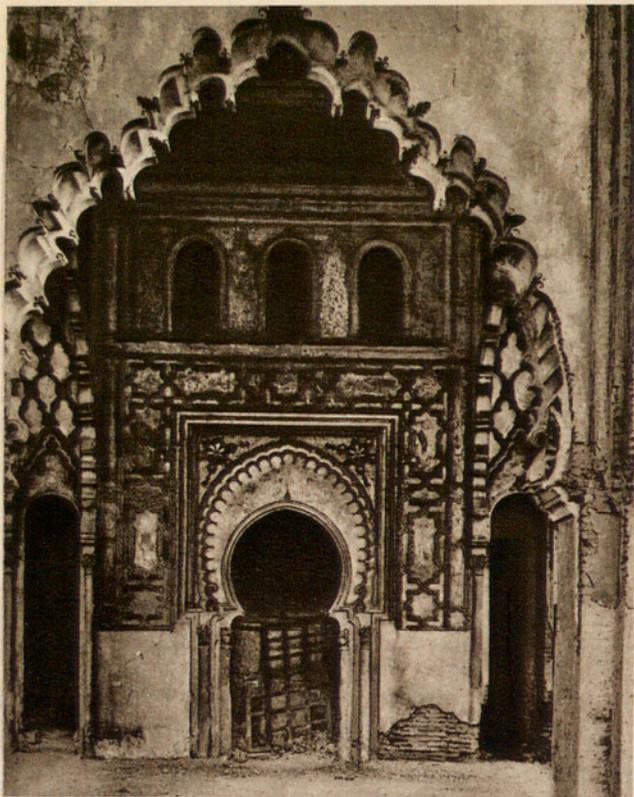
MEZQUITA MAYOR DE SEVILLA. — La vieja mezquita mayor de Sevilla llamada de Adabbas, cuyo emplazamiento ocupa hoy la iglesia colegial del Salvador, era pequeña en la segunda mitad del siglo XII por el aumento, cada vez mayor, de población de la ciudad. Lo mismo ocurría con otra, de reducido tamaño, situada en el interior de la Alcazaba, en la que los almohades acostumbraban rezar los días feriados y los viernes, por lo que el califa Abu Ya'qub Yusuf emprendió la construcción de un nuevo y monumental oratorio. Antes de su acceso al trono este príncipe había vivido en Córdoba; sin duda la sugestión de su gran mezquita, obra de los siglos VIII al X, y de la construída hacía muy pocos años en la capital africana de Marrakus — la Kutubiyya — presidió el proyecto de erección de la sevillana.

Se pidió a la arquitectura que expresara en forma ostensible la grandeza de una dinastía nacida de un movimiento de restauración religiosa, levantando un gran templo, rival del de Córdoba y mayor que el de Marrakus. Pero a la excepcional magnitud del edificio no acompaña la riqueza del material empleado en su construcción. Fué ladrillo, con el que los almohades levantaron casi siempre los pilares, arcos y bóvedas de sus edificaciones y en Sevilla siguió usándose para casi todas desde entonces hasta nuestros días. Muy escasos son los capiteles de piedra y mármol existentes en la ciudad andaluza labrados bajo el dominio islámico. No hay en ella ni un solo fragmento de estela sepulcral de esos materiales, como las de época almorávide que tanto abundan en Almería, Murcia, Mallorca, etc. A Abu Ya'qub le faltaron recursos, paciencia, o ambas cosas a la vez, para, como se hizo en el siglo XV al erigir la catedral cristiana, llevar la piedra de lugares lejanos e ir lentamente levantando una obra con los caracteres de permanencia y monumentalidad que dicho material proporciona.

La mezquita mayor de Sevilla perduró, convertida en sede cristiana, desde la conquista de la ciudad por Fernando III, en 1248, hasta los años iniciales del siglo XV. De la excelencia y grandiosidad del oratorio islámico da fe su alminar — la Giralda —. Pero, además, se conserva parte de su patio (fig. 8) que, en unión de datos consignados por cronistas árabes y escritores cristianos, permite intentar su reconstrucción ideal en líneas generales.

Según Ibn Sahib al-sala, historiador contemporáneo, nacido en la región sevillana, comenzó la construcción de abril a mayo de 1172. Las obras continuaron sin interrupción durante tres años y once meses lunares, transcurridos los cuales el monarca marchó a África el 27 de febrero de 1176.

Para dirigir y ejecutar las obras Abu Ya'qub reunió en Sevilla, con el jeque de los alarifes Ahmad ibn Baso, y otros de esa ciudad y de varias de España, a los de la costa afri-



Figs. 4 y 5.— EL MIHRAB Y UN DETALLE DE LA DECORACIÓN DE LA MEZQUITA DE LA KUTUBIYYA DE MARRAKUS (MARRUECOS).



Figs. 6 y 7.— DETALLES DEL MIHRAB DE LA MEZQUITA MAYOR DE ALMERÍA, HOY IGLESIA DE SAN JUAN.

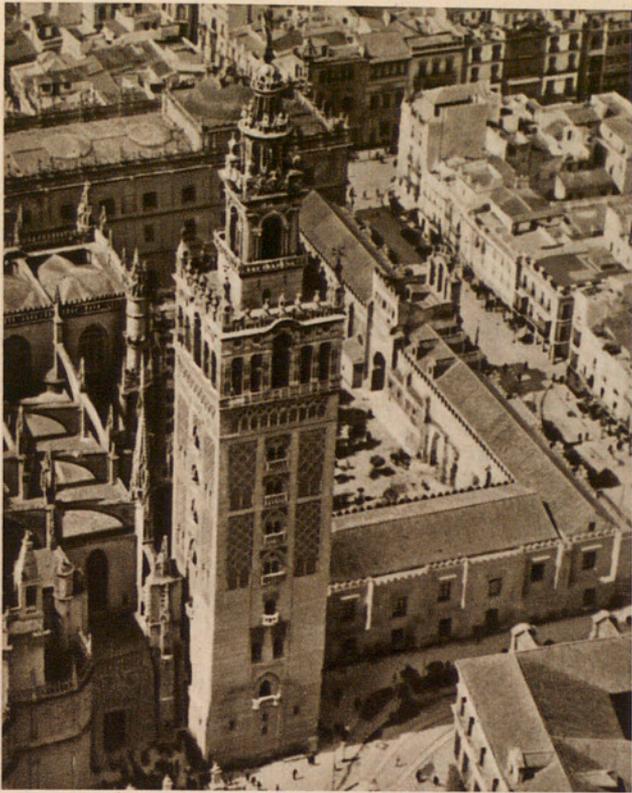


Fig. 8. — EL ALMINAR — LA GIRALDA — Y EL PATIO DE LA MEZQUITA MAYOR DE SEVILLA.



Fig. 9. — ARCO INTERIOR DE LA PUERTA DEL PERDÓN. PATIO DE LOS NARANJOS, CATEDRAL DE SEVILLA.

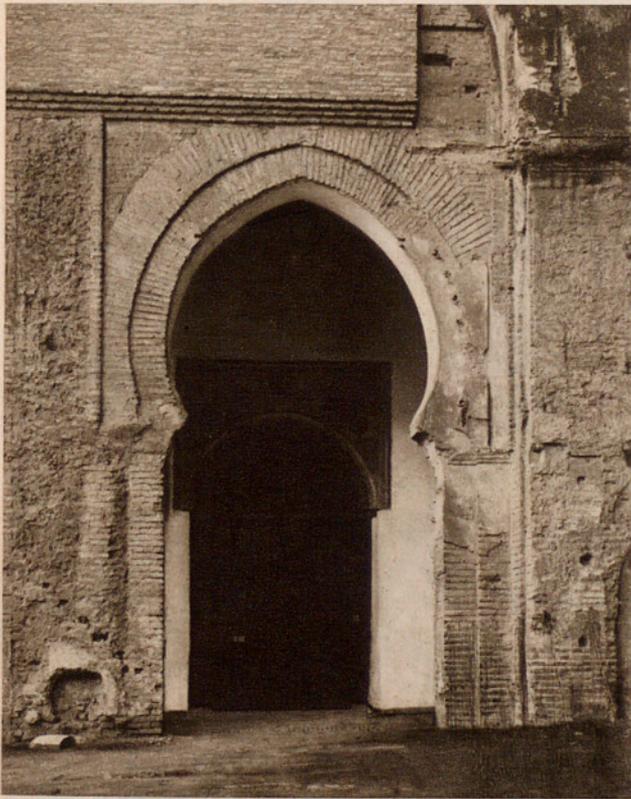


Fig. 10. — ARCO DEL PATIO DE LOS NARANJOS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.

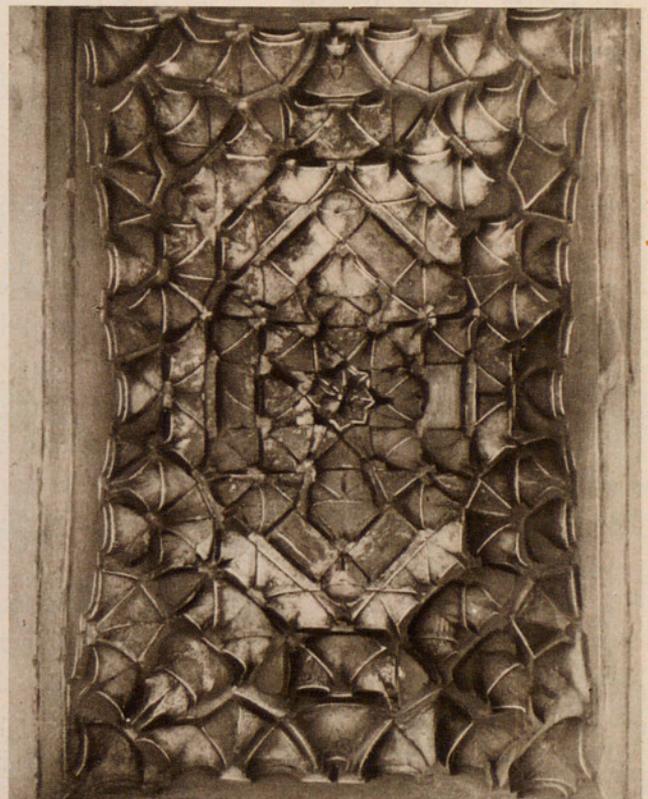


Fig. 11. — BÓVEDA DE MOCÁRABES EN EL INGRESO DE SALIENTE AL PATIO DE LOS NARANJOS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.

cana, Fez y Marrakus, así como gran cantidad de carpinteros, aserradores y obreros especializados en los diferentes ramos de la construcción, hombres libres unos y esclavos otros. Al mismo tiempo, mandó construir gran número de máquinas y elementos auxiliares con madera traída del norte de África. El monarca, acompañado de su séquito, visitaba las obras la mayor parte de los días. La primera *jutba* o sermón que desde su alminbar se pronunció fué el 30 de abril de 1182.

Diecisiete eran las naves de la nueva mezquita sevillana, orientadas en la dirección norte-sur, es decir, con la qibla al mediodía, como en la de Córdoba y en las más viejas españolas. Entre éstas no había, aparte de aquélla, ninguna que la igualase en extensión ni en número de naves; la Kutubiyya de Marrakus tiene otras tantas. Las dos extremas de cada costado se prolongaban en la de Sevilla por los del patio, como en la de Tinmallal y en la mayor de Taza, y otra, de la que la primera carece, las unía transversalmente cerrando el patio a poniente. Desconócese la profundidad del oratorio, rectángulo más ancho que largo, como en las citadas marroquíes. Aproximadamente, pueden estimarse sus dimensiones en 150 por 110 metros; la sala de oración de la Kutubiyya tiene 90 por 60 y 183 por 140 la posterior y nunca terminada, de 21 naves, de Rabat, a la que sólo excede en dimensiones en el mundo islámico la de Samarra.

No todas las naves tenían el mismo ancho; era mayor el de la central — unos 7,70 metros entre los ejes de los pilares — y el de las extremas, según indican los arcos del patio de los Naranjos. El ancho de las restantes se reducía a 6,40 ó 6,45 metros entre ejes, dimensión un poco mayor que la correspondiente de la Kutubiyya. Es probable que la nave transversal inmediata al muro de la qibla fuera más holgada, como en las restantes mezquitas almohades. También, lo mismo que en éstas, sus apoyos interiores serían pilares, como parece deducirse de los conservados en el patio.

Los arcos eran de herradura aguda, juzgando por los que subsisten, y, como éstos, volarían sus arranques sobre los pilares por medio de impostas de nacela. Las naves del patio, y probablemente las del oratorio, cubríanse con armaduras de madera de alerce traída de África, excepto los pares o alfardas y tirantes, que eran de olivo.

Es probable que sobre las naves del eje y la transversal delante del *mihrab* se levantasen cúpulas, algunas de mocárabes, como en la Kutubiyya, y otras tal vez esquifadas y de lazo, de nervios entrecruzados, posible modelo unas y otras de las que cubren gran número de capillas sepulcrales mudéjares. A la cúpula situada delante del *mihrab* parece aludir Ibn Sahib al-sala al afirmar que era obra hecha con excepcional esmero.

Los muros exteriores estuvieron reforzados por grandes contrafuertes, semejantes a los que se ven en el perímetro del patio, y, también como éstos, rematados por una imposta o listón de sección rectangular y poco vuelo, hecho con ladrillos sentados de plano, coronado de almenas.

El patio, llamado de los Naranjos en época cristiana, se mantuvo casi intacto hasta que en 1618, con motivo de la construcción del Sagrario, fueron derribadas sus galerías de poniente. En el siglo XVI estaba plantado de viejas palmeras, limoneros, cidros y naranjos alineados, “de muchos siglos atrás”, y algunos cipreses y parras, formando un umbrío y ameno jardín, con una fuente en el centro. En sus muros exteriores se abrían tres puertas: una en la prolongación del eje del oratorio (fig. 9) y otras dos a los costados, de las que sólo subsiste la del oriental, tras la que hay un zaguán cubierto con bóveda de mocárabes (fig. 11).

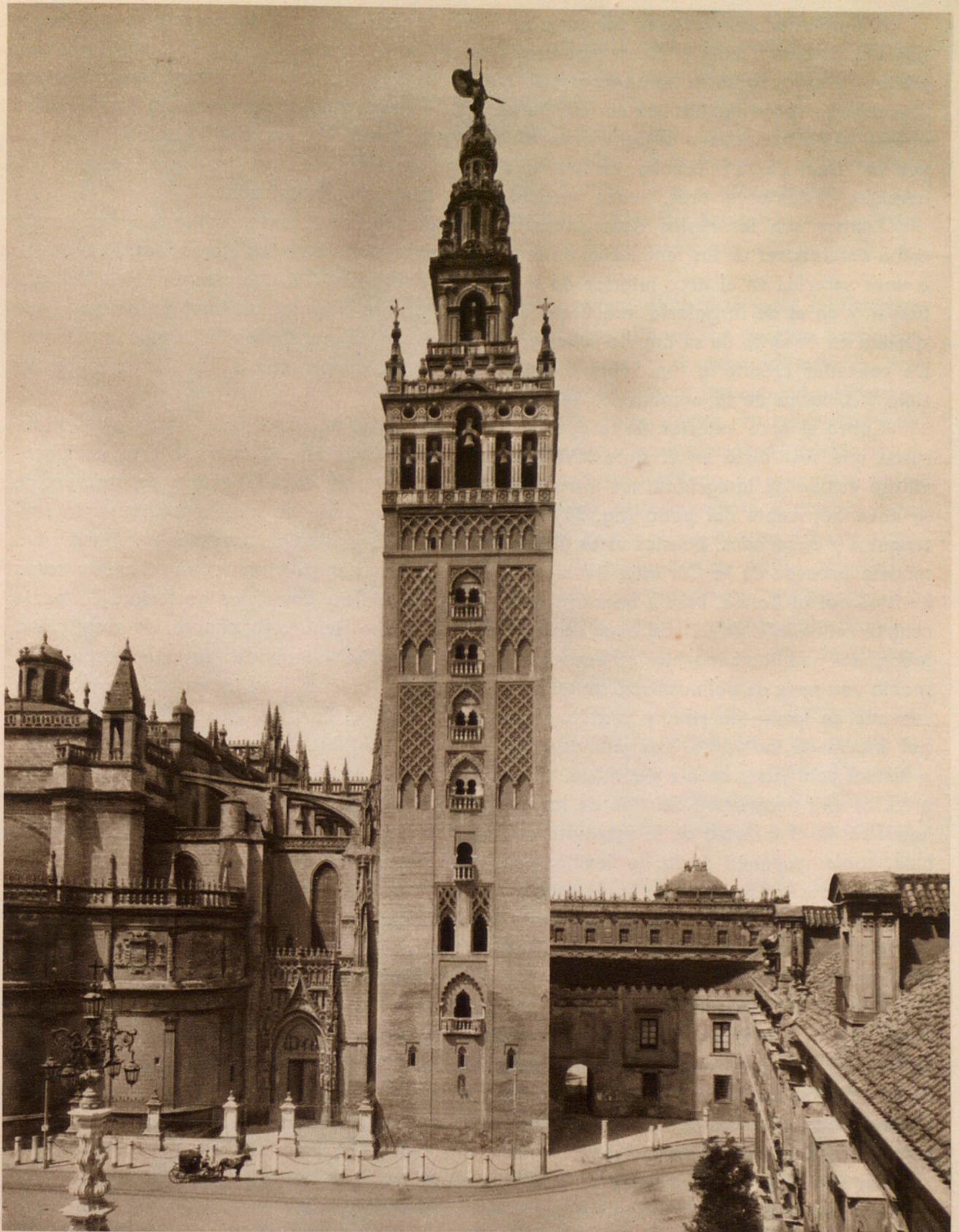


Fig. 12. — LA GIRALDA, ALMINAR DE LA MEZQUITA MAYOR DE SEVILLA.

Las galerías conservadas del patio se abren a éste por arcos de herradura aguda, de ladrillo, doblados exteriormente por otro de muy poco resalto (fig. 10). En sus pilares hay estribos y parece que se han encontrado huellas de haber estado rematados los muros por una cornisa sobre modillones de ladrillo de nacelas escalonadas, semejantes a los de otras mezquitas almorávides — al-Qarawiyin, de Fez, y mayor de Tremecén — y almohades — mayor de Taza, de la Alcazaba, en Marrakus, y de los Andaluces, en Fez — y a los que, por herencia de los anteriores, tienen varias iglesias mudéjares andaluzas.

Escasos son los restos decorativos conservados, pero de extraordinaria importancia como reveladores de las tendencias de la hispanomusulmana bajo los almohades. Redúcense: a unas yeserías en el arco interior de la puerta del Perdón — la que está en el eje del edificio — y en el de la galería inmediata del patio; a unos fragmentos, también de yeso, que quedan en un arco de su ángulo sudeste, y a la bóveda de mocárabes de la puerta oriental. De conceder crédito a Ibn Sahib al-sala, todos deben pertenecer a los últimos años del siglo XII, fecha de la ampliación del patio.

Cubre el arco exterior de la puerta del Perdón una fina y menuda decoración plateresca, que sustituiría en el siglo XVI a la primitiva musulmana. Conservan ésta, en maravilloso estado de integridad, los intradoses del arco interior de la puerta y del frontero de la nave adyacente del patio (fig. 39). Consisten en una serie de molduras dibujando rectángulos y cuadrados, puestos estos últimos en diagonal, motivo de progenie bizantina, cuyo modelo procede de la Córdoba del siglo X, donde se encuentra tanto en la Mezquita como en Madinat al-Zahra. Nadie pensaría hallarlo en un edificio dos siglos posterior. La parte central rehundida del citado arco de la galería del patio tiene otro ornato, de yeso, como todos, del que tampoco hay antecedentes en los oratorios almohades de Marruecos. Formanlo una serie de palmas lisas, sin tallos, rebordeadas por una línea incisa, con su extremo curvado en forma de rizo, y yuxtapuestas simétricamente. En algunas se dibujan espirales por medio de incisiones. Las palmas están labradas en diferentes planos, lo que da lugar a fuertes contrastes de luz y sombra, y cubren completamente la faja central rehundida del arco. Es una decoración del tipo de las que Marçais ha llamado compactas; muy semejante hay otra en el *mihrab* de la mezquita del oasis tunecino de Tozer, obra de filiación andaluza, contemporánea de la de Sevilla, pues está fechado en el año 1194.

Los arcos conservados de comunicación del patio con sus galerías laterales son de herradura aguda y ladrillo, doblados por otro de igual forma, ligeramente resaltado (fig. 10). El intradós del arco exterior acusaría su forma actual, pero el interior quedaba oculto por una decoración de yeso, formada por pequeñas curvas cóncavas y convexas, unidas casi siempre por rizos, y arrancando de un motivo en forma de S, muy característico de la decoración almohade, al que Basset y Terrasse han dado el nombre de serpentiforme. Algunos de los senos o lóbulos que forman las curvas encierran pequeños motivos florales. La forma de este arco recuerda los llamados de lambrequines de las mezquitas de Abd al-Mumin. La bóveda de mocárabes grandes de la puerta oriental del patio (fig. 11) también es parecida a las de los mismos oratorios marroquíes.

Del rápido análisis anterior se deduce que la mezquita mayor de Sevilla combinaba formas constructivas y artísticas vistas en las almohades de Marruecos con otras inspiradas en la gran aljama cordobesa. De ésta procedía su aspecto externo, con los fuertes estribos — de que aquéllas carecen, excepto la de Rabat, que tan sólo los tiene en el muro de la

quibla —, la imposta en la parte superior y las almenas. Del de Córdoba también heredó el oratorio sevillano la gran magnitud de su patio — con siete arcos de profundidad en sus naves laterales, en lugar de los cuatro de la Kutubiyya y Tinmallal —, la disposición de sus pilares y arcos, y, finalmente, parte de la decoración.

El interior, en cambio, con sus gruesos pilares de ladrillo apeando arcos de herradura aguda, recordaría más la pesadez, no desprovista de grandeza, de la Kutubiyya y de la mezquita de Tinmallal, que la aérea estructura de la de Córdoba. Si es cierto que para levantar la de Sevilla se reunieron artistas y alarifes de ambos lados del Estrecho, como afirma el contemporáneo Ibn Sahib al-sala, los andaluces dejaron fuertemente grabada su huella en la gran aljama.

Pero en el aspecto en que el contraste debía de ser mayor entre ésta y las marroquíes era en el de la riqueza decorativa. Los arcos del patio de las últimas son siempre lisos y las bóvedas de mocárabes se reservaron para las naves principales y el nicho del *mihrab*, por ser lugares más destacados. Como en estas mezquitas almohades la importancia del decorado guarda proporcionalidad directa con la de sus diferentes partes, en gradación que va desde su ausencia en los muros del patio hasta la máxima acumulación de ornato en el tramo que precede al *mihrab*, hay que suponer en el oratorio sevillano, ya que en su patio aparecen elementos decorativos reservados en los africanos exclusivamente al interior, una riqueza de ornamentación extraordinaria en las naves principales y en las proximidades del nicho de la quibla, bien lejana de la austeridad de las mezquitas de Abd al-Mumin. El ambiente andaluz modificó tal vez en tiempo de sus sucesores las directrices iniciales del arte almohade, más propias de las áridas montañas del Atlas que de las ubérrimas llanuras del valle del Guadalquivir. La misma desviación de rumbo artístico se señala en las páginas siguientes al comparar la Giralda con el alminar de la Kutubiyya.

En un único aspecto el oratorio sevillano debía de ser más pobre que los africanos. La extraordinaria riqueza de capiteles de éstos — más de 400 en la Kutubiyya — no parece se repitiese en aquél. Pudo haberlos tallados en yeso — y así son la mayor parte de los de la aljama de Marrakus —, pero entre ellos algunos, como en aquéllas, serían de piedra o mármol o habrían inspirado a otros labrados en estos materiales más permanentes, lo que no ocurrió.

GIRALDA. — Las dimensiones y magnificencia de la mezquita mayor de Sevilla exigían el complemento indispensable de un gran alminar (figs. 8, 12 y 13). Por iniciativa de Abu Ya'qub Yusuf, el alarife Ahmad ibn Baso, encargado de las obras de aquélla, abrió los cimientos para la torre en el lugar en que se unía el oratorio a la muralla de la Alcazaba.

La muerte de Abu Ya'qub en el mismo año de 1184, en la expedición de Santarem, debió de ser causa de que quedaran en suspenso las obras hasta la llegada a Sevilla, en 1188-1189, de su hijo y sucesor Abu Yusuf Ya'qub, que ordenó reanudarlas con gran actividad. Prosiguieron bajo la dirección del alarife Ali de Gómara, mediando algunas breves interrupciones durante las ausencias del monarca de la capital andaluza.

El alminar estaría casi concluído en 1195, cuando, después de la victoria de Alarcos, Ya'qub al-Mansur mandó fabricar durante su estancia en Sevilla las manzanas del *yamur* de coronación que, en número de tres, por lo menos, de diámetros decrecientes, suelen servir de remate a estas torres, y cuya significación es oscura. Fueron construídas y elevadas hasta lo alto por Abu-l-Layt al-Siqilli, y asistieron a su colocación el monarca, rodeado de

la corte, y gran parte del pueblo sevillano. La ceremonia, celebrada entre grandes aclamaciones y muestras de regocijo, tuvo lugar el 10 de marzo de 1198. Al quitar las fundas de lino que protegían las manzanas, el brillo del oro puro deslumbraba la vista.

Desde los últimos años del siglo XII el alminar dominó, con su grandiosa mole, la llanura sevillana. Primero el pueblo musulmán, y los conquistadores cristianos más tarde, sintieron extraordinaria admiración por aquellas cuatro manzanas doradas que resplandecían a gran altura, a los rayos del sol andaluz, semejantes a las estrellas del Zodíaco. Se las veía, dice la "Crónica" del rey Santo, "de más lejos de una jornada". La monumentalidad y esbeltez de la torre, la armonía de sus cuerpos, la delicadeza de su ornato, pasaban inadvertidas ante el brillo radiante de las manzanas para cuya ostentación parecía levantado el gigantesco alminar, suntuoso faro en el fecundo mar de espigas y olivos del Ajarafe y la campiña sevillana.

La admiración causada por la torre a los conquistadores se refleja de manera perfecta en la descripción que de ella hace la "Crónica General" de Alfonso el Sabio, así como en la leyenda, muy repetida por los historiadores, de haber pedido los moros sevillanos en los tratos de entrega de la ciudad se les permitiese derribar la mezquita mayor y la torre, a lo que respondió el infante don Alfonso, futuro rey Sabio, "que por un solo ladrillo que quitasen a la torre, los pasaría a todos a cuchillo".

En el año de 1355, rota, a consecuencia de un terremoto, la barra que sostenía las cuatro bolas, cayeron éstas a tierra con enorme estrépito y hendióse la torre, perdida para siempre su brillante coronación. El Cabildo catedral acordó, en 1558, recrecerla. Dieron comienzo las obras en 1560 y fin ocho años después. Su autor, el arquitecto cordobés Hernán Ruiz, después de desmontar los vanos de las campanas, construyó para instalarlas de nuevo un elevado cuerpo. Derribó también casi toda la linterna y, sobre la parte inferior conservada, levantó tres cuerpos en progresiva disminución, rematados en una gran figura de bronce de la Fe, enorme veleta que, llamada popularmente "la Giralda", dió nombre desde poco después a la torre. Hernán Ruiz, empleando un estilo seudoclásico, jugoso y pintoresco, y decoración de azulejos, consiguió, a pesar de la radical diferencia de formas, dar unidad al conjunto y digno remate al antiguo alminar, símbolo más destacado de la ciudad de Sevilla.

El alminar construyóse arrimado al muro oriental de la mezquita, en el lugar donde terminaba el patio y comenzaba el oratorio, y sobresaliendo por completo del perímetro de aquélla. En planta dibujan sus muros exteriores un cuadrado de 13,60 metros de lado. Otro, de más reducidas dimensiones, forma su núcleo central y entre ambos se desarrolla una rampa que permite llegar sin esfuerzo a la parte alta. Ocupan el interior del machón central siete habitaciones superpuestas, cubiertas unas con bóvedas vaídas, y por arista las restantes. La rampa tiene boveditas de arista, de arranques volados. Los muros interiores y exteriores aumentan algo de grueso a medida que se elevan, reduciendo el ancho de la rampa. La puerta de entrada abríase al interior de la mezquita.

Interiormente carece hoy de decoración. La altura, desde el pavimento en torno hasta la terraza sobre la que Hernán Ruiz construyó el remate, es de 50,85 metros. En la parte inferior de los cuatro frentes los muros lisos se interrumpen tan sólo por huecos de luces, con alfiles y arcos lobulados y de herradura. Antes de llegar a la mitad de su altura cada frente divídese en tres zonas verticales; en la central se abren cuatro ventanas gemelas

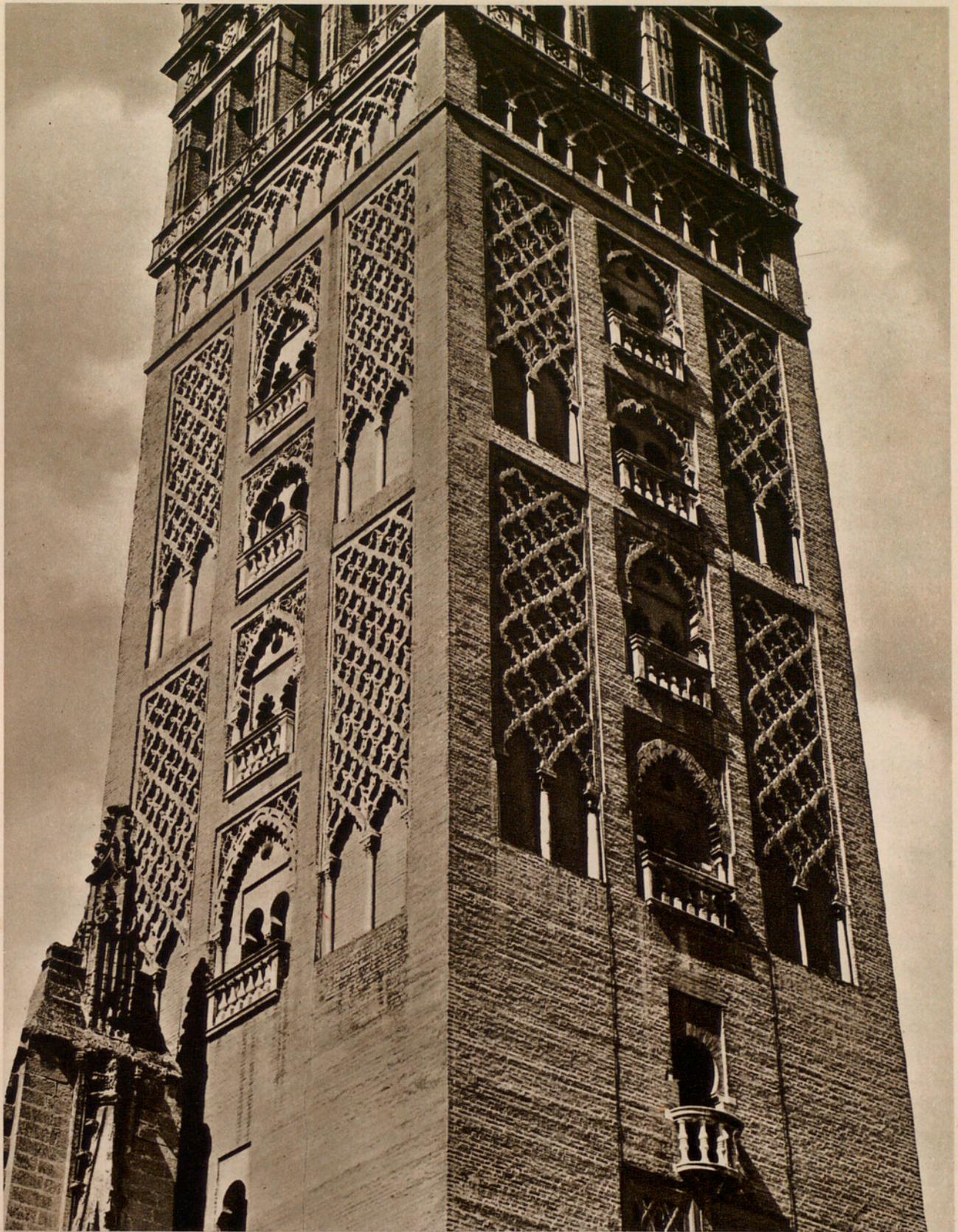
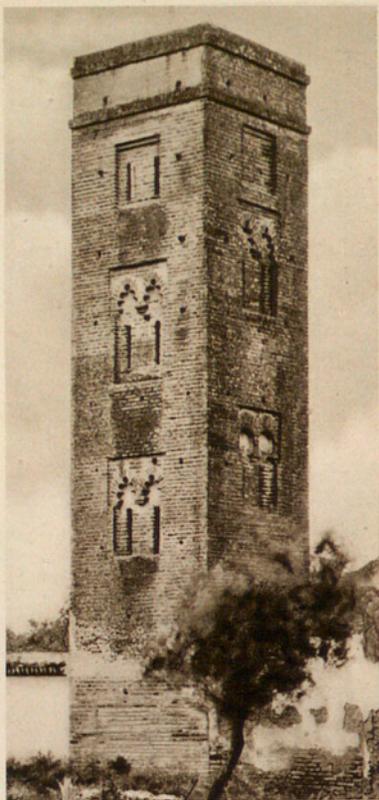


Fig. 13. — LA GIRALDA.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 14 y 15. — ALMINAR E INTERIOR DE LA MEZQUITA DE CUATROHABITAN (SEVILLA).



Fig. 16. — RESTOS DE UN PALACIO CORDOBÉS SOBRE EL GUADALQUIVIR.

superpuestas, de arcos de herradura o lobulados bajo otro ciego que dibuja lóbulos o se forma por pequeñas curvas cóncavas y convexas, encuadradas en su correspondiente alfiz (figura 13). Cada uno de los paños laterales queda dividido horizontalmente en otros dos, cubiertos por una decoración de ladrillo tallado dibujando rombos, formados por la prolongación y el entrecruzamiento de dos arcos gemelos, ciegos, situados en la parte inferior; lo mismo que los de las ventanas, arrancan de columnas con fustes de mármol y jaspe y capiteles omeyas. La necesidad de dar luz a la rampa y de sujetarse a su desarrollo explica que varíen de una a otra de las fachadas el nivel de los vanos y el de los paños ornamentales. Tanto la obra estructural como la decorativa están esmeradamente hechas.

Remata la parte musulmana acusada al exterior del cuerpo bajo en una zona horizontal de diez arcos ciegos por frente, sobre columnas y capiteles semejantes a los antes descritos, entre dos impostas rectas. Encima de la más elevada hubo un antepecho de almenas en escalón. Consérvase en el centro del campanario, oculta exteriormente por la obra de Hernán Ruiz, la parte inferior de los muros del cuerpo alto o linterna.

Decorativamente, la parte más interesante del alminar la constituyen los arcos ciegos de la zona central y sus albanegas, cuya autenticidad no puede negarse; tan sólo los tres más altos del frente sur fueron restaurados, por haber sufrido deterioros en 1884 a consecuencia de una chispa eléctrica.

Arcos y albanegas son de ladrillo tallado o recortado, como los rombos de los paños laterales, destacados sobre un fondo plano rehundido. En los arcos combínanse curvas cóncavas y convexas con rectas para dar lugar a trazas de gran variedad, caprichosas y rebuscadas. También la decoración de las albanegas muestra una tendencia grande a emplear nuevas y complejas formas de ataurique, no siempre felices, y ajenas al arte de las mezquitas marroquíes, al lado de las corrientes de rombos, o de hojas lisas, sencillas y dobles, agrupadas en torno de tallos que dibujan circunferencias para llenar el triángulo de las albanegas.

Para comprender lo que representa la Giralda en la arquitectura hispanomusulmana del siglo XII, conviene compararla con los otros dos grandes alminares africanos. Una tradición, difundida ya en el siglo XVI, los suponía obra del mismo arquitecto que el sevillano. La cronología de los marroquíes es más oscura que la de éste. Pasa el alminar de la Kutubiyya por ser el más antiguo, pues se le cree comenzado por el califa Abd al-Mumin (m. 1163). Terminóse, dicen, hacia 1196-1197, al mismo tiempo que se levantaba el de la mezquita de Hasan en Rabat, obra que quedó interrumpida antes de alcanzar el nivel de la linterna. La planta de los tres es idéntica, así como el empleo de la rampa para alcanzar su parte más elevada. Se diferencian radicalmente en el material con que están contruídos, y en la decoración que los recubre exteriormente. Aquél, obligado por la naturaleza del suelo, es mampostería en la torre de la Kutubiyya, mezclada con ladrillo en su linterna; este último material en la andaluza, y piedra sillería en la de Rabat.

De acuerdo con su cronología, el alminar más arcaico es el de Marrakus, fuerte y severo, con una decoración de arquerías ciegas en sus frentes tratada a escala grande, y paños de rombos o entrelazos curvos tan sólo en la linterna; en el de Rabat invaden la parte alta de la torre. Las formas decorativas del primero no concuerdan con las más humildes de las mezquitas africanas anteriores y contemporáneas, por lo que pudieran estimarse como andaluzas. El alminar sevillano pierde unidad y grandeza por la división de sus frentes



Fig. 17. — MURALLAS Y TORRES DEL RECINTO DEL ALCÁZAR DE SEVILLA.

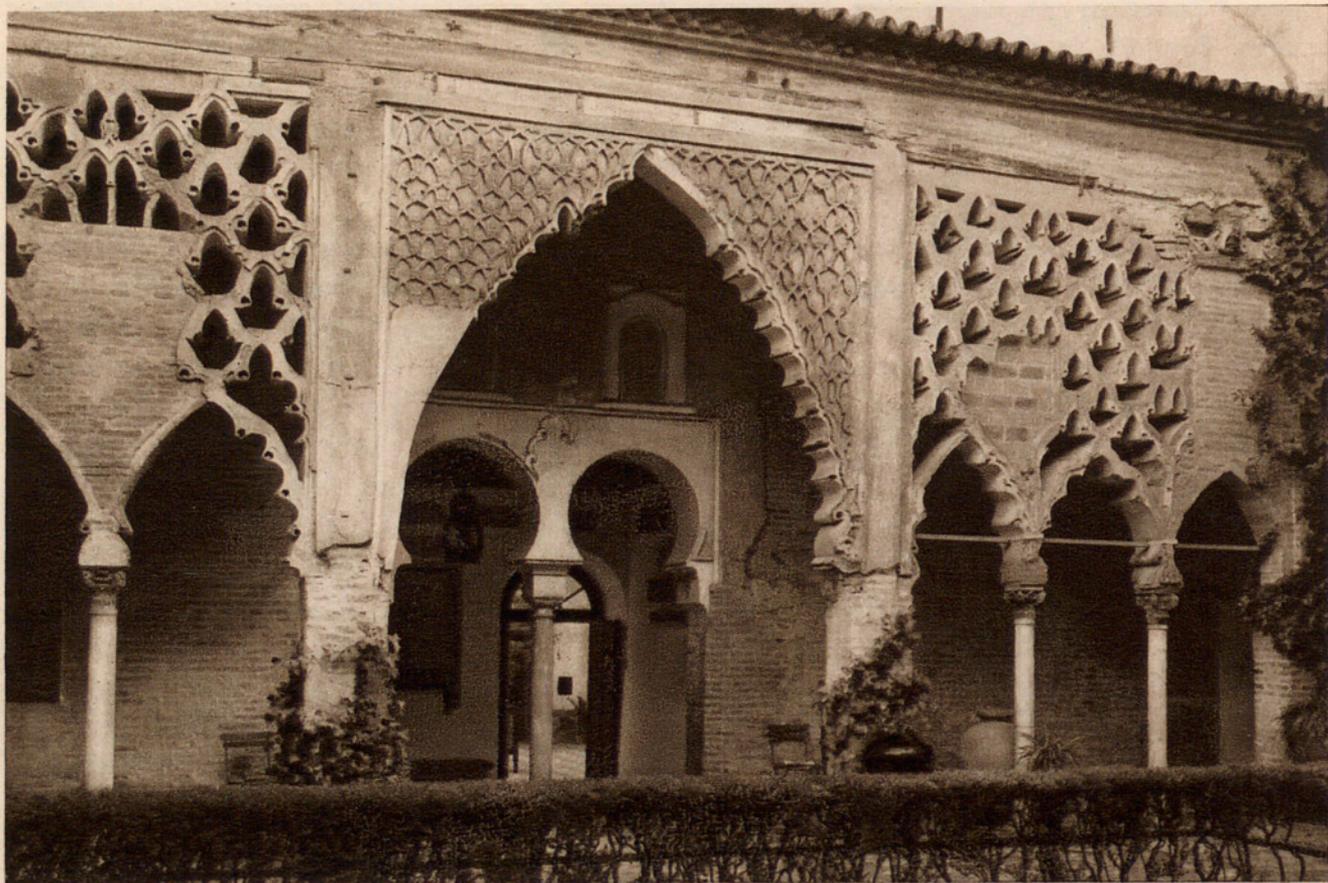


Fig. 18. — PATIO LLAMADO DEL YESO, EN EL ALCÁZAR DE SEVILLA.

en tres fajas verticales decoradas, entre otras estrechas y lisas que acentúan la impresión de verticalidad. El ornato que se extiende por aquéllas, lo mismo que por la horizontal de arquillos ciegos más alta, es menudo y delicado, concebido a escala bastante más reducida que los que decoran los dos alminares marroquíes. Unidad y fortaleza en la torre de la Kutubiyya; rudeza algo atenuada en la de Hasan; dispersión, gracia delicada y mayor interés por la finura y riqueza del detalle que por la proporción, en la sevillana; tales son las características más acusadas que las distinguen.

Lo mismo que la mezquita que dominaba era una réplica, a la vez, de las de Córdoba y Marrakus, la Giralda lo es de los alminares de ambas. Al de Córdoba recuerda en el friso de arcos ciegos de su parte alta; del segundo tomó la decoración de los muros de la linterna, aplicándola a los del cuerpo inferior. El arte de la Kutubiyya está aún lejos del de la Alhambra nazarí, pero ante las ricas filigranas de ladrillo tallado del alminar sevillano, lo mismo que ante algunos de los ornatos de yeso del patio situado a su pie, puede uno creerse bastante próximo a los recargados arabescos del palacio de Granada.

Aparte de los restos descritos no conserva Sevilla ningún otro de construcciones almohades religiosas. Todas las demás iglesias y los campanarios que las dominan, construyéronse bajo el dominio cristiano.

MEZQUITA DE CUATROHABITAN. — Mezquita, en cambio, fué un edificio situado a 5 kilómetros de Bollullos de la Mitación (Sevilla), en un lugar despoblado, lo que explica su conservación. Llámase ahora ermita de Cuatrohabitan. La orientación norte-sur de su eje longitudinal es anómala para templo cristiano. Tiene tres naves, en comunicación la central con cada una de las laterales por cinco arcos peraltados que recuadran alfiles (fig. 15). Fueron de herradura y sus arranques han sido rozados en época moderna. Las armaduras son de madera y no muy antiguas, con tirantillas la de la nave mayor, y a un agua, de colgadizo, las laterales. La cubierta es a dos vertientes. El *mihrab* estaría donde la actual puerta de entrada.

A cada lado de las extremas hay otra nave, pero sin comunicación con ella. Cabe la sospecha de si pertenecerían al antiguo oratorio y éste constaría de cinco.

A norte de la ermita y aislado se levanta el alminar, obra también de ladrillo (fig. 14). Sus muros exteriores dibujan en planta un cuadrado de 3,25 metros de lado y entre ellos y el machón central, de la misma planta, desarróllase la escalera, cuyos tramos cubren boveditas de medio cañón escalonadas. Exteriormente hay en cada uno de sus frentes tres recuadros rectangulares, superpuestos y algo rehundidos. Decoran los dos inferiores arcos ciegos gemelos, de herradura o lobulados. Bajo ellos ábrense estrechas ventanitas que dan luz a la escalera, cuya colocación obligó a variar el nivel de los recuadros en los distintos frentes. Por arriba remata el alminar en una faja horizontal lisa, entre dos impostas voladas de ladrillo.

El material, la composición decorativa de los muros exteriores y el trazado de los arcos revelan una obra de filiación almohade, consecuencia modesta de la Giralda. De los dos elementos que integran la decoración de los muros exteriores de la gran torre sevillana — huecos gemelos y red de rombos —, la de Cuatrohabitan reprodujo el primero, mientras los campanarios mudéjares repiten casi siempre el otro.

Se levantaría, pues, el alminar de Bollullos y el oratorio inmediato después de la construcción de la Giralda, antes de 1248, fecha de la conquista de Sevilla.

EDIFICIOS CIVILES

Los palacios almohades andaluces han corrido la misma suerte que las mezquitas, pero para ayudar a evocarlos no tenemos, como para éstas, grandes edificios bien conservados en el norte de África.

Su desaparición ha sido casi total a uno y otro lado del Estrecho y tan sólo referencias literarias y descripciones de vestigios de escasa importancia ilustran las páginas siguientes.

Los cronistas, minuciosos cuando tratan de las fundaciones piadosas contemporáneas y aun de las de interés público, apenas mencionan los alcázares.

El geómetra al-Hayy Yais de Málaga, en vida de Abd al-Mumin y después de 1160, se trasladó a Córdoba para edificar o restaurar sus alcázares. Maqqari alude a uno de Abu Yahya en esa ciudad y en época almohade, que descansaba en arcos sobre el Guadalquivir, en cuya construcción, según la crónica llamada "Anónimo de Copenhague", gastó grandes sumas. Se ha supuesto que pertenecen a él algunos muros de ladrillo, abiertos por balcones de arco de herradura aguda, existentes sobre una de las aceñas del Guadalquivir, cerca del puente (fig. 16).

ALCÁZAR DE SEVILLA. — Tras las innumerables reformas, terremotos e incendios sufridos por el Alcázar de Sevilla, es difícil desentrañar la cronología del complejo conjunto de construcciones que hoy lo forman. A fines de la Edad Media se componía de varios "cuartos" o "palacios", es decir, salas o salones de alguna importancia, rodeados de otras habitaciones más reducidas, formando dos núcleos principales: el alcázar del rey don Pedro, edificado por éste en 1364-66 sobre construcciones musulmanas y cristianas, y el que llamaban viejo ya en 1332, y que sitúan frente a la puerta de Jerez, en el lugar donde se levantó luego la Casa de Contratación.

Las murallas y torres exteriores del Alcázar (fig. 17) encerraban un vasto recinto en el que había múltiples "palacios" y edificios, formando lo que a fines del siglo XII se llamaba la Alcazaba vieja. Algunas de las torres subsistentes tienen fajas horizontales de resalto, típicamente almohades, en su parte alta. Un núcleo de construcciones de la misma época existió, sin duda, donde estaban los "cuartos" llamados de la Montería y del Yeso en las crónicas cristianas medievales; de ellas se conservan un reducido patio y una bóveda. Otras bóveditas en el palacio de don Pedro prueban que las edificaciones del siglo XII se prolongaban hasta él, y que en su construcción se aprovecharon restos más antiguos.

El pequeño patio se ha llamado modernamente del Yeso, por suponer está en el área del "cuarto" así nombrado en el siglo XV. Lo cita Rodrigo Caro en sus "Anales de Sevilla". Olvidado más tarde y casi totalmente oculto, fué descubierto por Tubino; el marqués de la Vega Inclán dirigió acertadamente su reparación poco antes de 1915. Es un reducido e íntimo patio casi cuadrado, algo más ancho que largo, de fábrica de ladrillo, con arquería tan sólo en uno de sus lados cortos, formada por un arco central grande y agudo, y tres pequeños a cada lado (fig. 18). Apéanse en columnas, aprovechadas de otro edificio del siglo X. Forman el intradós de los siete arcos líneas onduladas que, arrancando de un motivo serpentiforme, se desarrollan en pequeños segmentos de curvas cóncavas, en cuyos puntos de encuentro hay lóbulos, con rizos en su interior. Las albanegas del arco central cúbrese con una red de cintas curvas entrelazadas, mientras que los arcos laterales se pro-

longan y entrecruzan diagonalmente para dibujar rombos calados. En el muro del fondo quedan restos de un hueco doble, formado por dos arcos de herradura apeados en una columna central, desaparecida. Aun se ve algún vestigio de la decoración de yeso de sus albanegas, con palmas sencillas unidas por su extremo curvado.

En el muro frontero del patio hubo un hueco de tres arcos de herradura sobre dos columnas centrales, de las que una falta y la otra es moderna. Como en los gemelos del fondo del pórtico, una moldura de yeso, con perfil de listel y nacela, forma su arquivolta y se prolonga para dibujar un alfiz. Quedan restos de sus fingidas dovelas de yeso, lisas, pero alternando una saliente con otra algo remetida. Encima hubo tres ventanitas con arquivoltas de herradura — tan sólo subsisten los extremos — interrumpidos bajo sus impostas, con arquivolta y alfiz del perfil ya descrito. El centro del patio lo ocupa una alberca.

La cúpula a la que me he referido anteriormente como obra almohade, aunque sus semejanzas con la del tramo que precede al *mihrab* en la mezquita mayor de Tremecén pudieran acreditarla de almorávide, está en la casa número 3 del patio de Banderas, no lejos del del Yeso (fig. 20). Fórmanla doce delgados arcos, probablemente de ladrillos puestos de canto. Cubre una planta cuadrada, con un pequeño chaflán en cada ángulo. Sobre una imposta arrancan algo volados los arcos, que se entrecruzan para dibujar un polígono central de doce lados, base de un cupulita de mocárabes.

Tal vez al mismo palacio del siglo XII pueda atribuirse la organización primitiva del patio del Crucero, reconstruido a fines del siglo XIII o en el XIV con formas arquitectónicas cristianas, y desfigurado en 1760, al rehacerlo de nuevo como consecuencia de su ruina cinco años antes, causada por el terremoto llamado de Lisboa. Tuvo dos paseos en cruz con cuatro cuadros de jardín entre ellos.

Al no subsistir alcázares almohades en el Magrib, es imposible analizar lo que tenía de común con ellos el de Sevilla y lo que hay en los restos de éste de específicamente local. En el patio del Yeso están ya iniciadas algunas de las formas que se desarrollarán hasta sus últimos límites, dos siglos más tarde, en la Alhambra nazarí. Presenta, por primera vez que sepamos en España, el testero con pórtico sobre columnas y hueco mayor central que, repetido delante de los dos lados más cortos de un patio rectangular, será la disposición general de los granadinos, copiada en muchos de Berbería. En el mismo lugar aparecen los rombos calados, formando celosía sobre los arcos, tema tópico también de la arquitectura nazarí, derivado del entrecruzamiento de arcos, tan admirablemente resuelto con fines constructivos en la mezquita de Córdoba en el siglo X, y repetido, ya con menos importancia estructural, en la Aljafería de Zaragoza, en la alcazaba de Málaga y en la mezquita de los entierros adyacente a la Qarawiyin de Fez.

También en el patio del Yeso aparecen las ventanas sobre las puertas, precedente de otra disposición granadina de origen oriental. Permitían la aireación e iluminación de las habitaciones de planta baja, al estar las puertas, casi siempre su único hueco, cerradas. Es disposición propia de climas cálidos y de vida familiar recoleta.

Estos restos almohades del alcázar de Sevilla no corresponden a un arte sobrio, parejo del de las mezquitas marroquíes contemporáneas. Si no recubren a los arcos y albanegas de yeso ornatos tallados con la profusión que en otras obras hispánicas anteriores y contemporáneas, parece fué porque se dejó a la pintura el cuidado de enriquecerlos, prefiriendo la policromía al contraste de luces y sombras del relieve.

CONSTRUCCIONES MILITARES

El capítulo de la construcción militar medieval es uno de los peor conocidos de nuestra historia arquitectónica. Escasa atención se ha prestado hasta ahora al examen de castillos ruinosos y restos de cercas, desprovistos casi siempre de decoración, que van desapareciendo día tras día sin que por su desnudez y lo complejo y árido de su análisis atraigan la atención de los estudiosos. Las murallas de las villas se derriban y los castillos, abandonados desde hace siglos, caen sin que de unas ni de otros queden descripciones y análisis arqueológicos.

CERCA DE CÁCERES. — Cáceres fué una ciudad romana fortificada — *Colonia Norba*

Caesarina — de planta sensiblemente rectangular. Emplazada en la ladera de una colina de suave pendiente, hubo que suplir con obras de fábrica su falta de defensas naturales, sobre todo hacia poniente, donde tras las murallas y el débil foso de una pequeña vaguada, el repecho se prolonga para alcanzar mayor altura.

En la fortificación medieval se aprovecharon en parte los cimientos e hiladas inferiores de las murallas romanas, de sillares graníticos, bien visibles aún en algunos lugares, y una puerta, conocida por Arco del Cristo, que se abre en el lienzo de saliente.

Torres y murallas medievales se diferencian claramente de las romanas por su fábrica de tapias de argamasa y mampostería, de color bermejo, interrumpidas por los mechinales utilizados para su construcción. También hay torres con las esquinas de sillares y los paños intermedios de tapias o de mampuestos.

De cada uno de los ángulos sudeste y sudoeste del recinto arranca un muro bastante saliente que termina en sendas torres albarranas, octogonales, muy destaca-

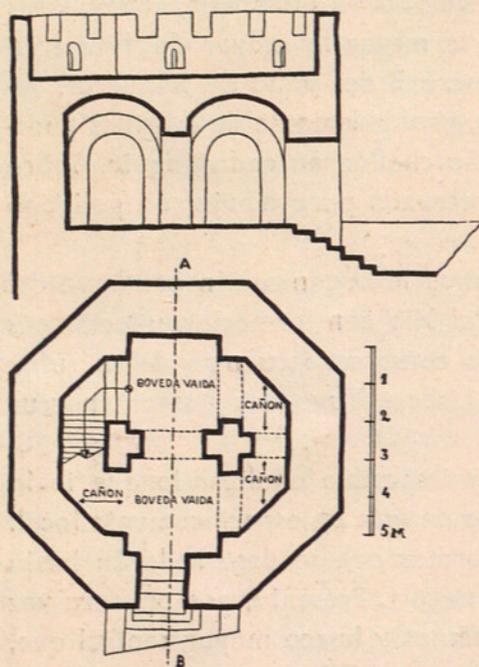


Fig. 19. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA TORRE LLAMADA REDONDA DE CÁCERES. (Según A. Marchena.)

das de la cerca (figs. 19 y 21). Son macizas en su parte baja, pero tuvieron habitaciones a la altura del adarve, que tan sólo conserva la segunda, llamada impropiaamente "Redonda"; la otra, un poco mayor, con más justicia se nombra "Desmochada".

En el lienzo occidental de la cerca, el mejor conservado, hay otras cinco torres albarranas, de planta cuadrada unas y rectangular otras, de diferentes salientes y dimensiones, más altas que el adarve del recinto, unidas todas a éste por muros perpendiculares a sus lienzos.

En la parte sur, entre las dos torres albarranas octogonales, ha desaparecido por completo la muralla. No hay huellas de barbacana, pero debió de haberla, como en los recintos almohades de Badajoz y Sevilla.

El alcázar estuvo en uno de los lugares más elevados del recinto, hacia oriente, y probablemente se extendería hasta la cerca, con dimensiones más de alcazaba que de palacio. Único resto conservado de él es un aljibe de tres naves bajo el patio de la casa llamada de las Veletas. Puede ser contemporáneo de la muralla.

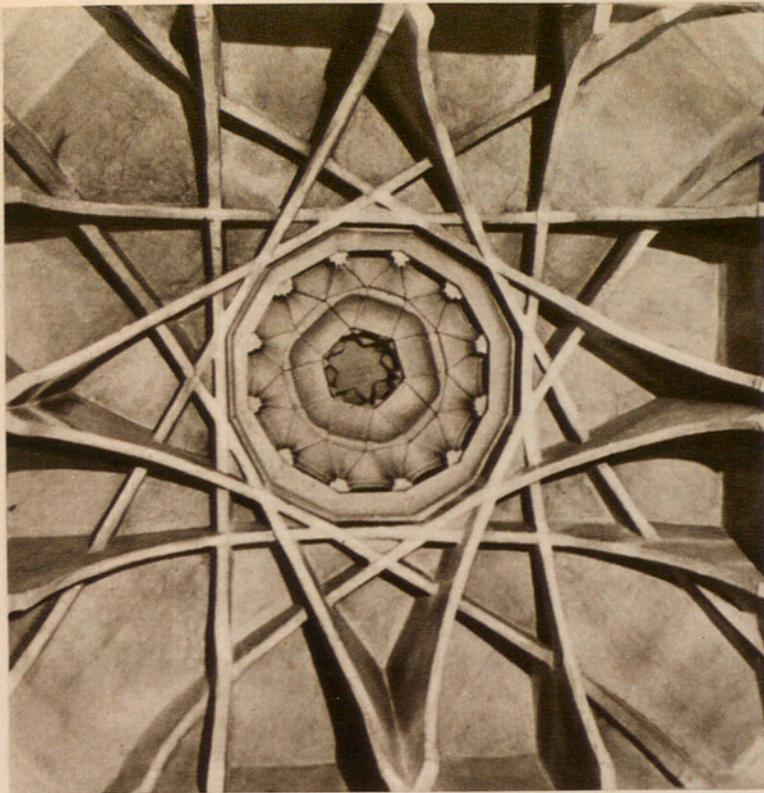


Fig. 20.—CÚPULA EN UNA CASA DEL PATIO DE BANDERAS DEL ALCÁZAR DE SEVILLA.



Fig. 21.—TORRE ALBARRANA LLAMADA REDONDA DE LA CERCA DE CÁCERES.



Fig. 22.—SEVILLA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI. TALLA EN MADERA DE JORGE FERNÁNDEZ, EN EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL.

Ignórase en qué época se levantaron estas fortificaciones de Cáceres, dentro de la almohade a la que indudablemente pertenecen. Es lógico suponerlas contemporáneas de las de Badajoz que a continuación se describen, por su gran semejanza, y debidas a la iniciativa de Abu Yaqub Yusuf, cuyo nombre, muy alterado, conservó hasta fecha reciente una torre llamada de Bujaco.

Limpios de construcciones parásitas que hoy ocultan en gran parte su exterior, los lienzos de muros y torres del recinto de Cáceres aún en pie constituirían uno de los conjuntos más pintorescos, monumentales e interesantes de la arquitectura militar de la Edad Media en nuestro país.

ALCAZABA DE BADAJOZ. — Al sur de Cáceres, con más dilatados horizontes, a las puertas de la Andalucía baja, Badajoz tiene mayor carácter meridional y riqueza agrícola.

Su emplazamiento es en una colina bordeada por el Guadiana, en el vértice del ángulo que forma el río cuando quiebra su curso hacia el sudoeste para servir de frontera con Portugal. La parte más elevada del cabezo, a 60 metros sobre el río, ocúpalo la vieja alcazaba musulmana. Su cerca dibuja un contorno ovalado.

Abriáanse en sus muros tres puertas y un postigo. Al norte formaba foso natural de la alcazaba el Guadiana, que antes pasaba a su pie. De la muralla que la protegía, consérvase sobre todo en buen estado el frente noroeste, medianero con el recinto de la ciudad, merced a la protección de las viviendas adosadas a su exterior.

En ese ángulo está la torre de Espantaperros, unida a la cerca por un largo muro. Entre ella y la puerta llamada actualmente del Capitel, por uno de pilastra romano empujado en su frente, hay dos torres albarranas — de planta rectangular una y la otra con los ángulos exteriores chaflanados — y otra de escaso saliente. Las dos primeras se unen

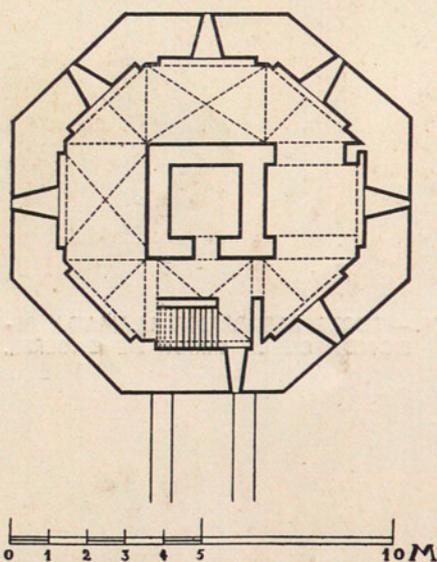


Fig. 23. — PLANTA SEGUNDA DE LA TORRE DE ESPANTAPERROS, EN LA ALCAZABA DE BADAJOZ.

al adarve por bóvedas de ladrillo de cañón agudo, que cubren pasadizos situados entre las torres y los muros, bajo los cuales se podía circular al pie de éstos. Paños de muralla de unos 1,20 metros de espesor cerraban el espacio entre los salientes de las torres, para formar una barrera o barbacana, quedando entre ambos muros un ancho medio de 3 metros.

En el frente oriental, sobre una vertiente bastante rápida de la colina bordeada por el curso del Rivillas, recientes excavaciones han puesto al descubierto los restos de la barbacana que reforzaba sus defensas. Fórmala un muro avanzado que rebordea las torres, dejando un estrecho paso al pie del principal. Poco antes de llegar al extremo sur, donde cambia de dirección, existe una puerta, enterrada hasta fecha reciente. Las diferencias de altura del adarve se salvaban, como de costumbre, mediante escaleras.

La torre más monumental e importante del recinto es la llamada desde el siglo pasado de Espantaperros, antes de la Atalaya, y de la Vieja en la segunda mitad del siglo XVI (fig. 23). Tiene planta octógona y muros de argamasa, en los que se señala su terraza por una imposta de ladrillo. Queda unida al recinto por un largo muro, sobre el que va el paso que



Fig. 24. — MUROS Y TORRES DE LA CERCA DE SEVILLA.



Fig. 25. — TORRE LLAMADA BLANCA DE LA CERCA DE SEVILLA.

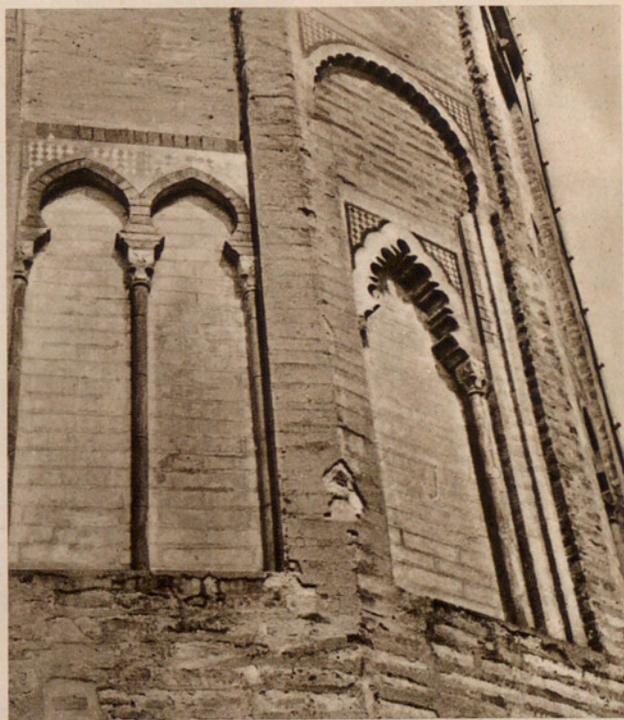


Fig. 26. — DETALLE DE LA TORRE ALBARRANA DEL ORO, EN SEVILLA.



Fig. 27. — TORRE ALBARRANA DEL ORO, DE LA CERCA DE SEVILLA.

comunica el adarve de la fortaleza con el más bajo de los dos pisos que alberga su interior. Dos torrecillas de escaso saliente flanquean ese paso, protegiendo su acceso. Ambas plantas — la parte baja de la torre está maciza — tienen idéntica distribución: una pequeña cámara central, cuadrada, cubierta con bóveda vaída, y un paso en torno, dividido por arcos en tramos alternativamente rectangulares y triangulares, cubiertos con boveditas de arista. Remata en una terraza con almenas, rehechas en gran parte modernamente, sobre la que se levanta un cuerpo de ladrillo de planta cuadrada. Es éste obra mudéjar, construída probablemente para campanario en el siglo XVI, envolviendo a otra torrecilla más pequeña, árabe, de la que se ven algunos arcos, ciegos y entrecruzados.

La puerta principal o del Capitel es una entrada en recodo, con arco exterior de herradura ligeramente aguda, de altos enjarjes, frentado de sillería granítica y encajado entre una torre y un lienzo de muralla que defendían su acceso.

La otra puerta, llamada del Apendiz en el siglo XIII, tiene idéntica disposición que la descrita, pero su patio es de dimensiones algo más reducidas. El arco de entrada, con altos enjarjes y dovelas de 0,80 de altura, está también paramentado con sillería granítica. Traspasado el patio se entra en un pasadizo, oblicuo respecto al muro en que se abre, cubierto con bóveda de ladrillo de cañón agudo.

Escribe el historiador Ibn Sahib al-sala que las fortificaciones de Badajoz contra los cristianos y la construcción de su fuerte y elevada alcazaba se deben al califa almohade Abu Ya'qub Yusuf (1173-1184). Se levantarían poco después de 1169, cuando la ciudad estaba amenazada por los portugueses y el rey de León, y aquel soberano, al llegar a Sevilla, donde permaneció cerca de cinco años, emprendió en ella grandes obras.

CERCA DE SEVILLA Y TORRE DEL ORO. — El emplazamiento de Sevilla en llano obligó a protegerla con poderosas defensas. La "Primera Crónica General", al referir su asedio y conquista por Fernando III en 1248, dice que era "la mejor çercada que ninguna otra allen mar nin aquen mar que fallada nin vista podiese ser, que tan llana estodiese; et los muros della son altos sobeiamiente et fuertes et muy anchos; torres altas et bien departidas; grandes et fechas a muy gran lavor; por muy bien çercada ternien otra villa de la su barbacana tan solamiente". No parece haber padecido esta cerca grandes daños cuando la conquista de la ciudad, pues no se realizó abriendo brecha en sus muros y por asalto, sino por rendición a consecuencia de la falta de víveres, después de aislada de Triana y del Ajarafe tras la rotura del puente de barcas que con estos lugares la comunicaban. Más que de las operaciones militares, sufrieron siempre las murallas sevillanas de la proximidad del Guadalquivir, foso suyo a poniente, cuyas periódicas crecidas eran causa de grandes daños, obligando en ocasiones a los habitantes de la ciudad a cerrar y calafatear las puertas y a vivir en tejados, torres y adarves.

El recinto de Sevilla llegó casi íntegro hasta la segunda mitad del siglo XIX. De su destrucción no se ha salvado más que un pequeño trozo del lado norte, entre las puertas de Córdoba y Macarena (fig. 24). Encerraba una superficie ovalada, con un eje mayor nort-sur, formando un contorno seguido hacia poniente, donde bordeaba el río, e irregular en las otras direcciones, con entrantes y salientes.

El perímetro era de unos 6.000 metros lineales, comprendiendo alrededor de 187 hectáreas. Dentro de muros, un cálculo prudente permite suponer podían vivir de 40.000 a

45.000 habitantes. Las torres — afirman fué su número 166 — y los muros eran de tapias de argamasa muy consistente. Para las bóvedas, arcos, impostas y fajas decorativas empleóse, como de costumbre, el ladrillo. Casi todas las torres tenían planta cuadrada, aunque las hubo también poligonales, como algunas de las conservadas. Excedían bastante en altura a los adarves de los lienzos de muro inmediatos, que las atravesaban por medio de pasadizos abovedados en medio cañón, a los que abría la puerta de su estancia interior.

Algunas de las pocas torres conservadas tienen encintados de ladrillo, a modo de impostas, señalando una zona bajo las almenas; en la más importante, que en el siglo XV se llamaba la torre Blanca, de planta poligonal de múltiples lados, la cinta, doble y con enlaces, adquiere carácter más acusadamente decorativo, recuadrando también un paño de muro a media altura y las entradas al paso abovedado del adarve. Esta bella torre tiene

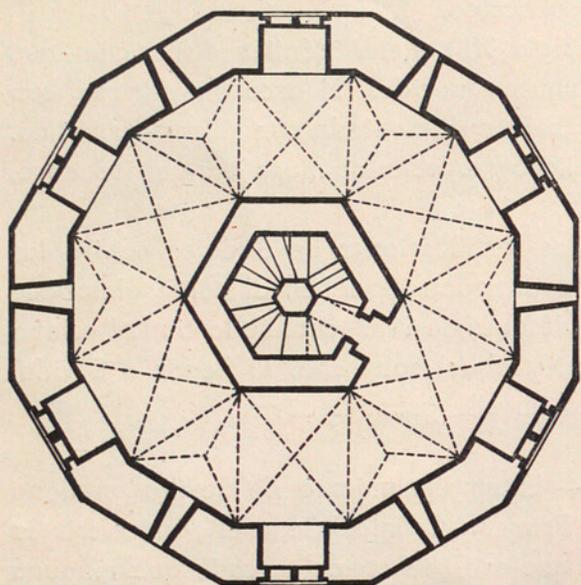


Fig. 28. — PLANTA DE LA TORRE DEL ORO DE SEVILLA

dos plantas. A la primera se entra desde el pasadizo abovedado del adarve; a la alta y a la terraza, por una escalera de planta cuadrada que hay en su núcleo central.

Envolvía a toda la muralla una fuerte barbacana, con la que sólo, si recordamos las palabras de la "Primera Crónica General", se tendría por muy bien cercada cualquier villa (fig. 24).

Además del trozo septentrional citado entre las puertas de Córdoba y Macarena, y de algunas murallas del Alcázar, se conserva una torre casi tan famosa como la Giralda, aunque en tamaño no puede competir con ésta. Es la llamada del Oro (figs. 26, 27 y 28), desde cuyo pie

hasta el postigo del Alcázar, por fuera de la ciudad, enviaba Monipodio a "trabajar a sentadillas con sus flores", a Rinconete y Cortadillo, en la conocida novela de Cervantes.

También de ella, como del célebre alminar, debemos a la "Primera Crónica General" el más cumplido elogio: "Si quier la Torre del Oro, de como está fundada en la mar et tan yualmente conpuesta et fecha a obra tan sutil et tan maravillosa, et de quanto ella costó al rey que la mandó fazer ¿qual podría ser aquel que podría saber nin asmar quanto sería?". En unión de la Giralda, ha sido la torre del Oro el hito más famoso de la vida sevillana, evocados ambos innumerables veces por novelistas y poetas.

Según el "Qirtas", fué mandada construir en el año 1220 ó 1221 por Abu-l-Ula, gobernador de Sevilla, que antes había levantado las dos torres de Mahdiyya, en Túnez. Su nombre es traducción del que tuvo en la época musulmana — *Borg-al-dsayeb* —, a causa, según escribió en la segunda mitad del siglo XVII el analista Ortiz de Zúñiga, del revestimiento de azulejos dorados que la decoraban anteriormente.

Edificóse como torreón final de las murallas que, partiendo del Alcázar, con varias torres intermedias, de las que se conserva la de la Plata, reconstruída después de la conquista cristiana, llegaban hasta el Guadalquivir (fig. 22) Era, pues, torre extrema de una

coracha. Servía de baluarte avanzado y defensa del puerto, al mismo tiempo que cerraba el paso al después famoso Arenal, situado entre el Guadalquivir y la cerca de la ciudad.

Su fábrica es, como el resto de las murallas conservadas, de tapias de argamasa. Tiene tres cuerpos, dodecagonal el inferior. Sobre la terraza de éste se eleva otro en su centro que arranca desde abajo con planta hexagonal, convertida en dodecagonal al asomar al exterior sobre la azotea. Dentro de él se desarrolla la escalera. Entre ambos hay tres pisos o plantas, cada uno de los cuales se reparte por medio de arcos semicirculares en tramos alternados triangulares y cuadrados, cubiertos con bóvedas por arista que arrancan de impostas en nacela.

En la decoración de los paños exteriores alternan arcos ciegos ultrasemicirculares con lobulados, que cobijan a otros, también decorativos y apuntados, con parejas de arquillos de herradura aguda sobre una columnita central de ladrillo. Las albanegas de todos están cubiertas con rombos de cerámica vidriada, alternando los verdes y los blancos. Sobre la puerta del segundo cuerpo, a la que se llega por una doble escalera desde la terraza del inferior, hay un paño rectangular decorado con un trazado de rombos de lazos curvilíneos, de barro cocido, semejantes a otros de la Giralda y de varias obras almohades (figura 26). En 1900, en una de las últimas restauraciones sufridas por la torre, se rehizo toda esta decoración, cuyos restos estuvieron hasta entonces ocultos. Desconocemos su grado de autenticidad y el escrúpulo que se tuvo al restaurarla, pero parecen seguras, por lo menos, las cintas de cerámica verde que recuadran los arcos. Se trata, pues, de una de las primeras construcciones musulmanas de la Península que ostenta decoración cerámica.

Ignórase la disposición primitiva del interior del segundo cuerpo. A fines del siglo XVI, amenazando ruina, hubo que encadenarlo con un grueso cincho de hierro, para que no acabara "de abrirse, según tenía las muestras". Seguiría la ruina, pues en 1760 se procedió a macizarlo, dejando solamente un hueco cilíndrico para la escalera de caracol que sube a su terraza, sobre la que se erigió entonces un tercer cuerpo.

ARQUITECTURA ALMOHADE EN LA ESPAÑA CRISTIANA

CAPILLA DE LAS CLAUSTRILLAS EN LAS HUELGAS DE BURGOS.— Es curioso el hecho de que el edificio conservado en la Península cuya decoración es más puramente almohade, y más semejante a la de las mezquitas de Marrakus y Tinmallal, no esté en Sevilla, ni aun en territorio sometido entonces al dominio islámico, sino en el fondo de la clausura del monasterio cisterciense de las Huelgas, en Burgos, la capital castellana. Ello demuestra la íntima comunicación, la simbiosis que hubo en muchos aspectos entre las dos Españas medievales, a pesar de sus luchas.

Perdida entre las construcciones monumentales, labradas en piedra, de la clausura del gran monasterio femenino, la capilla que modernamente se llama de la Asunción y antes de las Claustrellas, es un jalón inapreciable, pues expresa, de manera mucho más clara y elocuente que los escasos restos de la mezquita y del alcázar sevillanos, que el arte decorativo de los oratorios de Abd al-Mumin se extendió por una parte de la Península (fig. 29). Moros andaluces, probablemente de Sevilla, serían los que construyeron y decoraron el pequeño edificio, en el que no hay injerencia alguna de arte occidental.



Fig. 29.—INTERIOR DE LA CAPILLA DE LAS CLAUSTRILLAS EN LAS HUELGAS DE BURGOS.

INSTITUTO ARQUITECTÓNICO
DE BURGOS

Fundaron la célebre casa religiosa de las Huelgas Alfonso VIII y su mujer doña Leonor en 1187, pero consta que dos años antes ya se estaba construyendo. La capilla de la Asunción forma parte de las más viejas edificaciones del monasterio, dispuestas en torno de las Claustillas, claustro de piedra de un románico tardío, en cuyo ángulo nordeste se encuentra. Tal vez fué el oratorio del palacio que, como nuevo Salomón, dice el Tudense, edificó Alfonso VIII junto al monasterio.

Se compone la capilla de un presbiterio de planta cuadrada, y del primer tramo de una nave, limitado por dos arcos fajones muy próximos. Seguramente se prolongaba hacia poniente con algunos más, hoy desaparecidos. Todos los muros son de ladrillo y de yeso la decoración.

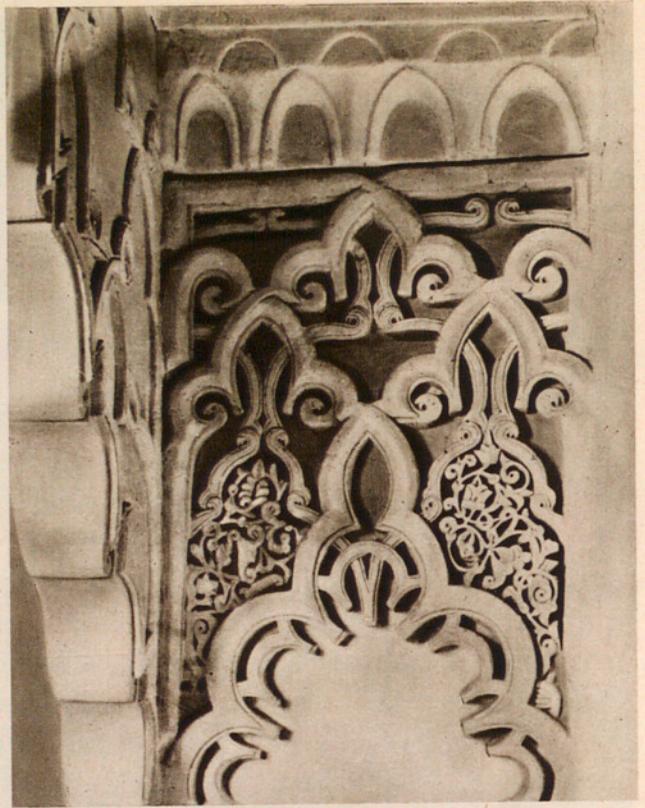
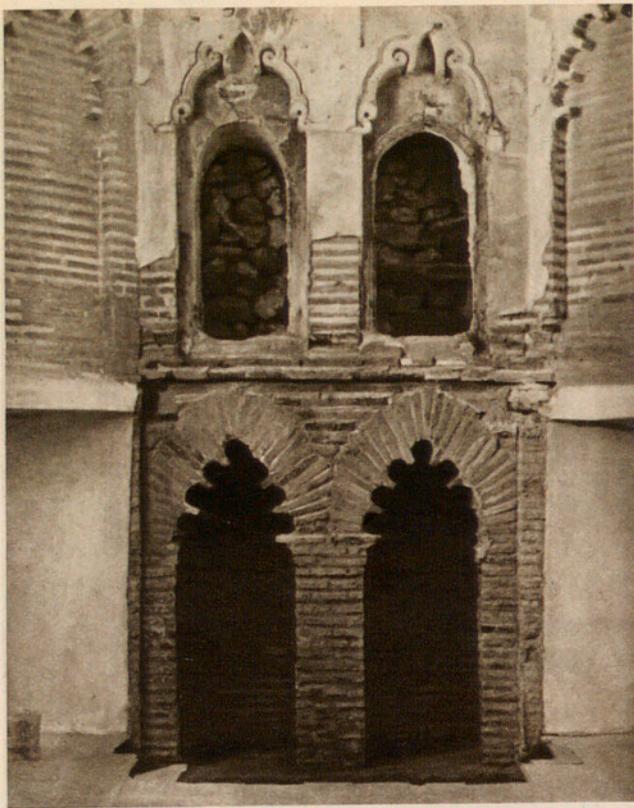
Cúbrese el presbiterio con una cúpula de aquel material, de planta octógona, conseguida mediante grandes trompas de semibóvedas de arista. Refuézcala cuatro pares de arcos lisos, de sección rectangular, que se entrecruzan dibujando en el centro una pequeña estrella de 16 lados (fig. 33). En el muro del fondo del presbiterio hay, en lo alto, dos ventanitas, ahora macizadas, y bajo ellas otros tantos arcos de ladrillo lobulados que abren a una credencia o alacena (fig. 30). En los restantes muros vense también arcos ciegos lobulados y otros, de pequeñas puertas, de herradura aguda; en algunos se combinan las dos formas, reservada la de lóbulos para la arquivolta. Los lobulados ciegos quedaban ocultos por una decoración de yeso, que aun conservan los que cobijan las ventanas del fondo, dibujando curvas escalonadas, con lóbulos de ganchos intermedios y motivos serpentiformes en sus arranques.

Los dos arcos perpiaños están formados por una serie de segmentos de líneas curvas escalonadas y pequeñas rectas que separan rizos o ganchos. En la parte superior se recortan según tres arquillos agudos. Sobre cada uno hay un motivo floral, hoja simétrica de tres lóbulos; encima de los laterales, arquillos de lóbulos dibujados por la arquivolta que rebordea el arco.

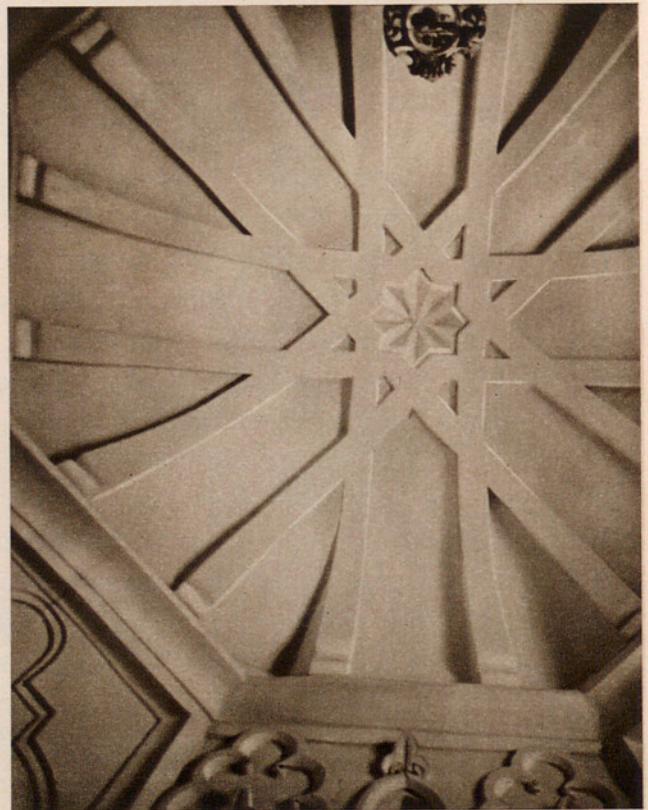
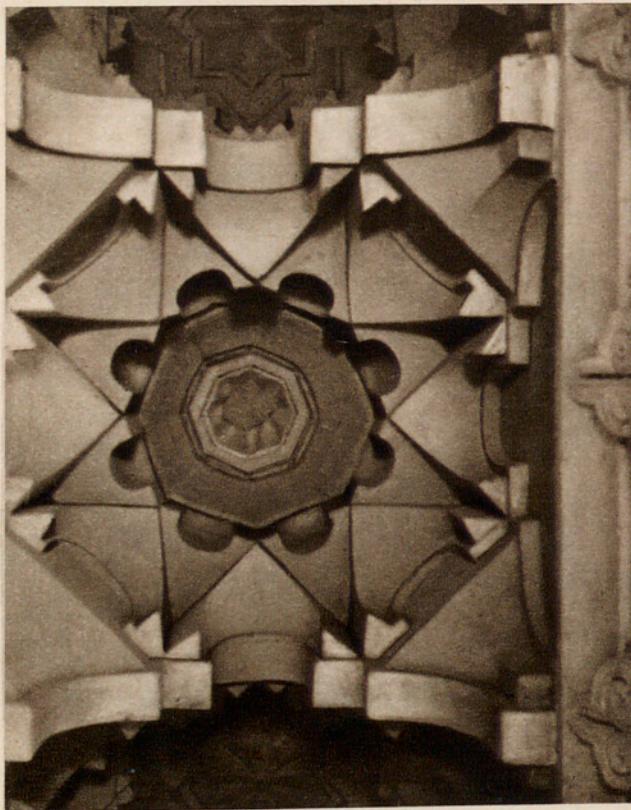
Cubren el tramo entre los dos arcos tres bellas boveditas de grandes mocárabes (figura 32). En los muros laterales arcos decorativos de yeso, lobulados, se prolongan y entrecruzan más allá de la clave para formar una malla (fig. 31). Una decoración de ataurique, de finos tallos serpeantes y hojas curvadas, adorna la parte inferior de las albanegas.

En el muro de la derecha y en la parte que cierra a mediodía el presbiterio se empostró, por el exterior y rompiendo para ello la fábrica de ladrillo, un sepulcro de piedra, de arte parejo al de las inmediatas Claustillas, que Gómez-Moreno supone encerró el cadáver de Fernando, hijo de Alfonso VIII, muerto en 1211 y primer adulto allí enterrado. Sus restos mortales se trasladarían algunos años después al Panteón Real de las naves del templo monástico. Antes, pues, de ese año debieron de levantarse los muros de la capilla, cuya organización actual y decorado revelan una modificación del primitivo plan, bien patente por interceptar el arco perpiaño una de las puertas.

El estilo de esta construcción queda perfectamente definido. Los arcos de herradura aguda y de lóbulos sin enjarjar y con los centros bajo la línea de impostas; los decorativos de yeso de las ventanas y de los perpiaños, fragmentados en segmentos curvos con lóbulos ganchudos intermedios; la decoración de arcos lobulados que se prolongan para formar una red de rombos; las cupulitas de mocárabes y la nervada del presbiterio, semejante a una de las del alminar de la Kutubiyya de Marrakus, son todos elementos de clara filiación



Figs. 30 y 31. — INTERIOR Y DECORACIÓN DE YESO DE LA CAPILLA DE LAS CLAUSTRILLAS EN EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS DE BURGOS.



Figs. 32 y 33. — BÓVEDAS EN LA CAPILLA DE LAS CLAUSTRILLAS DE LAS HUELGAS DE BURGOS.

almohade y parejos a otros de las mezquitas marroquíes de Abd al-Mumin. Tan sólo se separa de este arte, o por lo menos de lo que de él conocemos, el ataurique de los muros laterales entre los perpiaños, tallado con un sentido plástico extraño a la flora almohade.

Aun supuesta obra arcaizante, esta decoración no puede ser posterior al primer cuarto del siglo XIII. Construcción y ornato que, como se dijo, no van de acuerdo, son obra de distintos talleres, tal vez toledano el de la primera y andaluz el de los decoradores. Otras hay en el mismo monasterio, pertenecientes a igual corriente artística, pero de estilo algo más avanzado, que parecen asegurar esa fecha *post quem* para las descritas.

Conviene destacar el hecho de que Alfonso VIII, el monarca que hubo de soportar la máxima presión almohade y sufrió la derrota de Alarcos, en vez de utilizar a los artistas que por entonces edificaban en sus dominios iglesias en un estilo románico tardío, cubiertas algunas con bóvedas de ojivas, se hiciera construir una capilla en un monasterio de la austera orden del Císter, fundación personal suya y de su esposa, por musulmanes andaluces y mudéjares. La moda del arte meridional frágil y pintoresco triunfaba ya en el norte de Castilla antes de la conquista de las dos grandes metrópolis de Córdoba y Sevilla y sus aportaciones no se interrumpieron en las Huelgas durante todo el siglo XIII, colaborando con el gótico francés más selecto en la decoración del monasterio femenino. Ambas fórmulas artísticas permanecen en él independientes; era pronto aún para el sincretismo del arte mudéjar.

SINAGOGA DE SANTA MARÍA LA BLANCA DE TOLEDO. — Ininterrumpidamente, desde la época romana imperial, Toledo fué una de las ciudades peninsulares de mayor actividad artística. Allí no hubo grandes desplazamientos de población con motivo de cambios de dominio que produjeran soluciones de continuidad en la vida urbana: mozárabes, con el pleno disfrute de sus iglesias, había al ser conquistada en 1085 por Alfonso VI, y musulmanes y judíos siguieron viviendo en la Toledo cristiana. Si a partir de entonces ésta fué la religión preponderante, la cultura y el arte quedaron adscritos al mundo oriental. La intolerancia almohade hizo afluyeran a Toledo en la segunda mitad del siglo XII judíos y mozárabes de al-Andalus, probables refuerzos para su orientalismo.

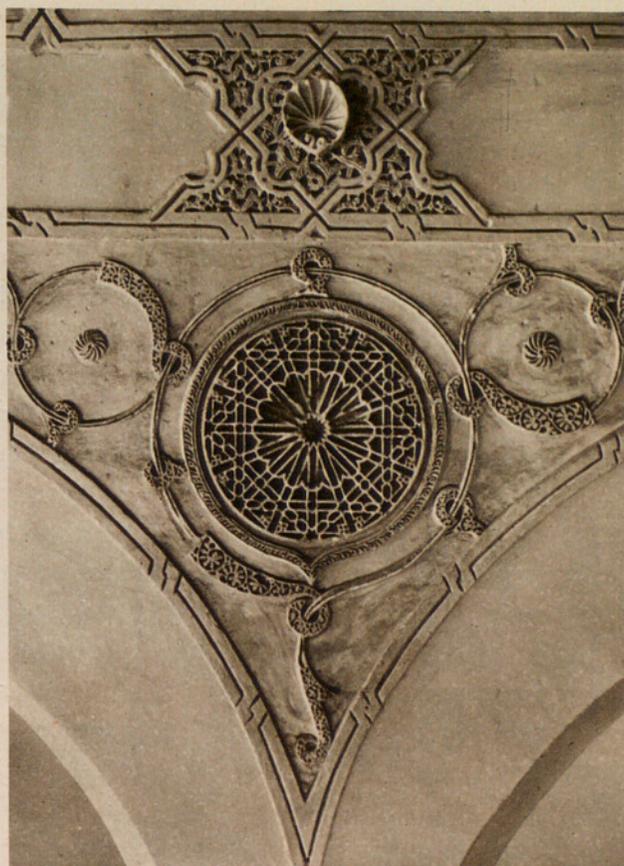
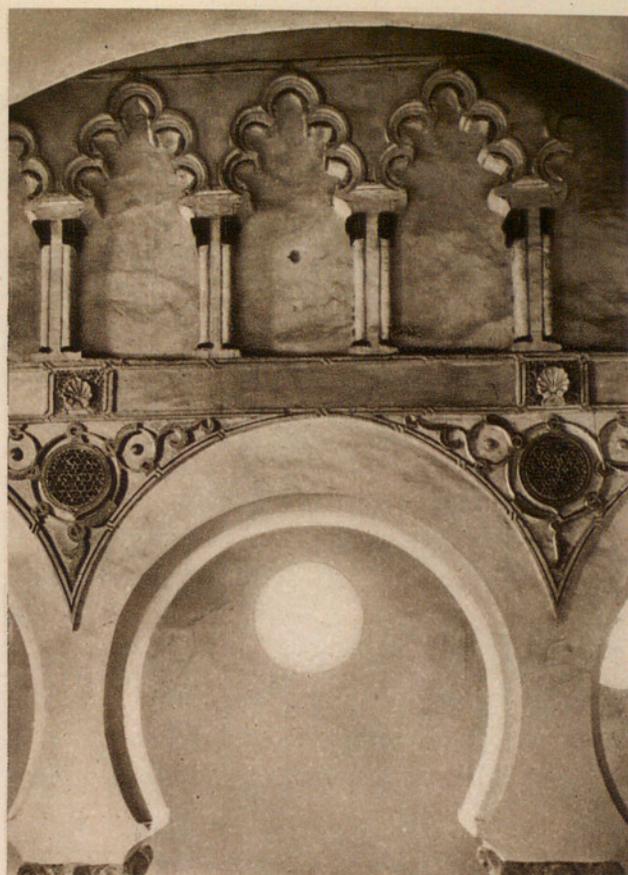
La sinagoga de Santa María la Blanca no es, como la capilla descrita de las Huelgas, un edificio trasplantado, sin raíces en el lugar donde se edificó (figs. 34-38). Los arcos de herradura circular, no aguda, que separan sus naves y la arquería ciega que hay sobre ellos en la central responden verosímilmente a una tradición indígena y se repiten en la iglesia de San Román, consagrada en 1221 (fig. 264). Sus pilares octogonales es probable que fueran sugeridos por los de piedra de igual planta que se construían en los monumentos góticos de Castilla en los primeros decenios del siglo XIII. Lo tradicional en Toledo era el aprovechamiento de columnas de antiguos edificios en ruinas.

Pero lo que en Santa María la Blanca tiene un acento inconfundiblemente almohade es la decoración de yeso de los muros de la nave central, sobre los arcos, sobria y fina, de líneas claras y precisas, admirablemente armonizada con la arquitectura del edificio (fig. 35).

Coincidencia curiosa con la capillita burgalesa es la falta de correspondencia, señalada por Gómez-Moreno, entre la estructura de ladrillo de muros y pilares y la decoración de yeso que los recubre, como si fueran obra de distintos grupos de artífices o la última algo posterior al edificio.



Fig. 34.— INTERIOR DE LA SINAGOGA DE SANTA MARÍA LA BLANCA DE TOLEDO.



Figs. 35 y 36. — DETALLES DEL INTERIOR DE LA SINAGOGA DE SANTA MARÍA LA BLANCA DE TOLEDO.



Figs. 37 y 38. — CAPITELES DE YESO TALLADO DE LA SINAGOGA DE SANTA MARÍA LA BLANCA DE TOLEDO.

La elegante sobriedad de la decoración, destacando en gran parte sobre amplios fondos desnudos (figs. 35 y 36); la forma de las hojas de mayor tamaño; la faja de polígonos; los arcos mixtilíneos, son sugerencias de arte almohade. Pero, junto a ellas y las características toledanas antes citadas, hay otras, como las pequeñas hojas dentro de las grandes; los lazos de polígonos estrellados de los discos, aplicados a la decoración mural; las cartelas y las menudas hojas digitadas sirviendo de fondo a las trazas geométricas, que anuncian el período nazarí. Los elementos arquitectónicos y decorativos tradicionales en la ciudad combináronse, pues, con los de un arte a punto de extinguirse y con los de otro naciente para crear una obra de fino sentido ornamental.

Tales caracteres indican época avanzada dentro del siglo XIII, hacia su tercer cuarto, más cerca del comienzo de éste que de sus años finales. En unas yeserías mudéjares de las Huelgas de Burgos, fechadas en 1275, hay elementos decorativos iguales a los de Santa María la Blanca, pero las toledanas poco posteriores, como las del sepulcro de don Fernando Gudiel († 1278), en la capilla de San Eugenio de la Catedral, y el friso de una estancia del palacio arzobispal, destruída recientemente por un incendio, obra de 1299 a 1310, muestran un arte más avanzado.

La armadura que cubre la nave central de la antigua sinagoga es de par y nudillo, de pares decorados con perfiles, y dobles tirantes que apean canecillos de madera tallada. Éstos, así como otras piezas de idénticos material y técnica que se conservan en las tribunas, pertenecen al arte local de la carpintería artística, que alcanzó espléndido desarrollo del siglo XII al XV.

Conócense los nombres de las sinagogas medievales toledanas, pero la única que ha sido posible identificar de manera indudable es la construída por Samuel Haleví en 1357 — El Tránsito —. El P. Fita, Gómez-Moreno y Lambert creen que Santa María la Blanca fué la sinagoga nueva, así llamada a fines del siglo XIV, erigida, según un epitafio del cementerio hebreo de Toledo copiado en un manuscrito del siglo XV, por Gosef ben Sosan (m. 1205), *nasi*, es decir, príncipe de los judíos de Castilla, almojarife de Alfonso VIII y personalidad importante de su corte. De ser cierto, es probable que la decoración se renovase algunos años más tarde.

Por su estilo decorativo sería más lógico identificar Santa María la Blanca con la sinagoga mayor, construída a fines del siglo XII por otro *nasi*, Abraham ibn Alfachar, consejero y embajador de Alfonso VIII cerca del califa almohade al-Mustansir, reconstruída poco después de 1250, fecha en la que sufrió un gran incendio, o con la llamada de al-Malikim en 1271, edificada algo antes de ese año por David ben Salomon ben Abi Darham.

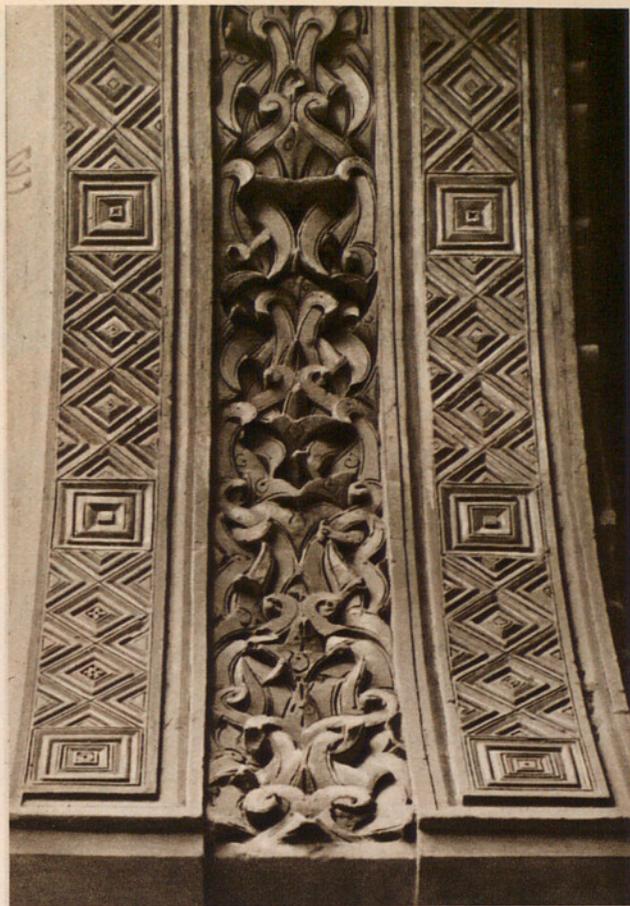


Fig. 39. — DECORACIÓN DE YESO EN EL INTRADÓS DE UN ARCO DE LA PUERTA DEL PERDÓN DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.



Fig. 40. — DECORACIÓN DE YESO DEL PALACIO DE PINOHERMOSO, EN JÁTIVA (VALENCIA).
(Museo de Játiva.)

DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA

La decoración arquitectónica almohade siguió las normas generales de la hispanomusulmana, comunes la mayoría de ellas a la islámica. Ignora la naturaleza y la vida, ausentes de sus creaciones, en las que no interviene la inspiración y la fantasía del artista tal como se entienden entre occidentales. Arte esencialmente abstracto, es producto sobre todo de paciencia e ingeniosa sutileza, de fórmulas más que de libre creación. Encerrado dentro de reglas fijas, inmutables, puede adoptar, sin salir de ellas, infinitas variaciones, y con un solo tema repetido conseguir trazados muy diversos. Convierte los elementos decorativos en geometría, hasta los vegetales, de lejano y olvidado origen en la naturaleza, ordenándolos con ritmo y equilibrio de perfecta regularidad.

Una rápida ojeada a las decoraciones existentes de época almohade en la Península Ibérica y en Berbería muestra de forma bien palpable su falta de unidad. Tan sólo crono-

lógicamente pueden agruparse; pertenecen en síntesis a dos mundos artísticos antagónicos. Continúan las primeras la tradición hispanoalmorávide de riqueza y exuberancia ornamental, tan grata al gusto ibérico, amontonando menudos adornos hasta cubrir la totalidad de la superficie. Las africanas, con un riguroso criterio de sobriedad, prescinden de todo lo superfluo, no conservando más que las líneas fundamentales de la decoración, destacadas sobre amplios fondos lisos. Al mismo tiempo, suprimen o restringen el ataurique y dan mayor importancia a la geometría ornamental; se asocian perfectamente a las líneas arquitectónicas; la vista puede descansar contemplando en ellas grandes superficies desnudas. Trátase de un nuevo estilo decorativo, sobrio, robusto y claro, conseguido casi exclusivamente por la supresión de muchos elementos del anterior y la simplificación de los restantes.

Esta tendencia, reacción profunda frente a la corriente tradicional, pudiera calificarse de oficial y dinástica, y ya se dijo cómo refleja el sentido de austeridad religiosa y de reforma política y social que caracteriza al movimiento almohade en sus primeros tiempos, en oposición al anterior almorávide.

Los edificios en los que el nuevo sentido artístico aparece más diáfano son, naturalmente, los religiosos, las dos grandes mezquitas edificadas por el primer monarca, Abd al-Mumin, en su capital de Marrakus y en Tinmallal, cuna este último lugar del Imperio y sepulcro del *Mahdí*. De la comparación de los frentes del *mihrab* de ambas con el de la mayor de Tremecén, se deducen claramente los ideales artísticos de los conquistadores unitarios, es decir, la proyección sobre el mundo de las formas plásticas de su condenación del lujo y de todo lo que puede considerarse como adorno y embellecimiento del escenario de la vida humana.

La desaparición de la mezquita mayor de Sevilla impide saber si esa misma tendencia restrictiva del ornato se impuso en las almohades de la Península. Pero hay motivos, expuestos ya anteriormente, para sospechar que el gran edificio sevillano, levantado cerca de medio siglo después que los dos oratorios marroquíes y en un ambiente en el que dominaba más la tendencia concupiscente de la vida que la renuncia a todo lo que en ella puede estimarse como superfluo, ostentaba una abundante decoración, en armonía con el espíritu de los habitantes de la alegre ciudad andaluza.

Parece comprobarlo el que las únicas decoraciones almohades de alguna importancia conservadas en Sevilla — las yaserías del intradós del arco que da paso al patio en la puerta del Perdón de la Catedral — pertenecen al tipo llamado compacto, en el que las palmas se amontonan unas sobre otras, sin dejar el más pequeño resquicio libre (fig. 39). En cambio, las albanegas de los arcos ciegos de la Giralda ostentan grandes hojas lisas; el ladrillo en el que están labradas no se prestaba a detallar su interior. En los escasos restos de yaserías que quedan en el Alcázar, en las albanegas del arco doble del fondo del pórtico del patio del Yeso, se ven algunas hojas lisas, que recuerdan las de Marrakus y Tinmallal. Un reflejo del sentido restrictivo de la decoración almohade pasó a la capilla de la Asunción de las Huelgas de Burgos y a Santa María la Blanca de Toledo.

A la tradición puramente ibérica pertenecen, en cambio, las yaserías del palacio de Pinohermoso en Játiva (Valencia), hoy en el museo de esta ciudad (fig. 40). Cubrían las albanegas de una mutilada puerta de doble arco y columna central, y el plano entre dos ventanas sobre ella. Dobles fajas de pequeños discos o platillos perforadas en su centro, motivo oriental notorio, recuadran algunos de los paños de ataurique. Sus arcos agudos;

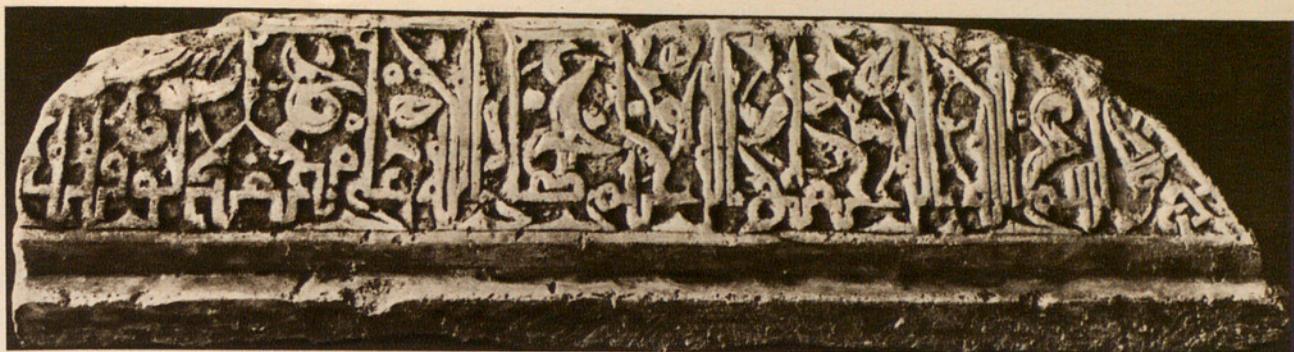
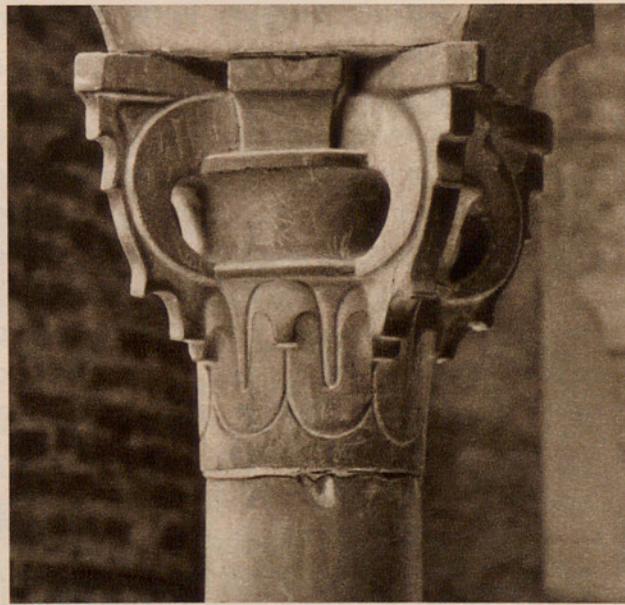


Fig. 41. — FRAGMENTO DE UNA ESTELA SEPULCRAL FECHADA EN EL AÑO 1221. (Museo de la Alcazaba de Málaga.)



Figs. 42, 43, 44 y 45. — CAPITEL EN EL ARCO DE ENTRADA AL PATIO DE BANDERAS DEL ALCÁZAR DE SEVILLA. CAPITEL EN LA GIRALDA DE SEVILLA. CAPITELES EN LOS PATIOS DEL HARÉN Y DEL CUARTO DORADO DE LA ALHAMBRA DE GRANADA.

las inscripciones cursivas que forman alfiz en la puerta y rebordean las dos ventanitas, y la armadura de par y nudillo de un salón inmediato, inducen a fechar estos restos en los últimos años del siglo XII o en los primeros del XIII, poco antes de 1248, en que se adueñó de la ciudad Jaime I. Alternan en los dos arcos una dovela lisa con otra de bastante resalto, cuajada totalmente de ataurique. Las albanegas, lo mismo que el fragmento superior, están cubiertos por un amontonamiento de palmas digitadas. La armadura es lo único que recuerda el arte almohade de las mezquitas marroquíes.

En resumen, puede afirmarse que en la época almohade coexistieron dos corrientes opuestas en la decoración arquitectónica. Una, oficial, rompió con la tradición hispanoalmorávide, reduciendo el ornato a sus líneas esenciales, singularmente en las mezquitas. La otra, prosiguió la tendencia tradicional con el mismo sentido de prolija profusión que en la época almorávide.

TEMAS. — La decoración arquitectónica almohade utilizó los tres temas constantes de la islámica: el vegetal, o ataurique; el geométrico, principalmente el lazo y los mocárabes, y el epigráfico. Como de costumbre también, los aplicó indistintamente a toda clase de técnicas, sin otras diferencias que las forzosamente impuestas por la índole de los materiales. Insigne novedad decorativa, desarrollada tímidamente en este período, fué el empleo de la cerámica en el exterior de los edificios.

El repertorio floral consta de escasos tipos, comprendidos todos dentro del nombre genérico y convencional de palmas, que no supone la derivación más o menos directa de sus formas de las de las hojas de palmera. Los almohades no solamente impusieron nuevas normas en la repartición del ornato, restringiéndolo mucho; prescinden casi totalmente de la hoja dividida en menudas digitaciones, de abolengo califal, muy difundida por el arte almorávide, simplificando así también las formas por la eliminación de detalles. Emplearon casi siempre una hoja lisa, sin folíolos ni ojetes, a veces con una veteadura longitudinal y alguna incisión, que aumentan la impresión de sencillez y claridad de sus ornatos. La decoración geométrica, relegada hasta mediados del siglo XII a elementos secundarios en los edificios del Islam occidental, o medio oculta por su unión a un profuso ataurique, en las mezquitas almohades marroquíes, emancipada de la compañía del adorno vegetal, ocupa un lugar preponderante y acentúa su austeridad. Todos sus trazados son sencillos, pobres de invención y monótonos, de una geometría elemental; los más complejos se reducen, como los del alminar de la Kutubiyya, a la repetición, según ejes en cuadrícula, de polígonos alternativamente estrellados e irregulares, enlazados por cintas continuas.

Geométricas son las composiciones de mocárabes — estalactitas — aparecidas en el anterior período almorávide y que el almohade desarrolla, empleándolas para formar bóvedas y cubrir intradoses de algunos arcos. Como casi toda la decoración musulmana, la de mocárabes es de tipo menudo y compacto, organizada a base de la repetición indefinida de un número reducido de formas.

La epigrafía aplicada a la decoración arquitectónica, que ya desempeñaba un papel importante en la mezquita almorávide de Tremecén, tiende a ocuparlo aún mayor en los edificios almohades, excepto en los religiosos. En las mezquitas marroquíes de los unitarios no hay, en efecto, como en la de Córdoba, dos siglos más vieja, y en la mayor de Tremecén, unos cuantos años anterior, inscripciones conmemorativas o religiosas que rebordeen en

forma de alfiz el arco de entrada al *mihrab*. Aventurado es deducir conclusiones de tan parva cosecha de epígrafes almohades como subsisten en la Península; en ellos la epigrafía cúfica, esencialmente monumental y decorativa, se funde cada vez más con el ornato vegetal. Al mismo tiempo las letras se retuercen y deforman, perdiendo su primordial carácter epigráfico para convertirse en pura decoración.

Elemento importante de la almohade, genuinamente occidental, es la red de rombos, dibujados unas veces por fajas de líneas geométricas y otras por hojas vegetales más o menos deformadas. Se aplicó a ornamentaciones murales, en yeso, ladrillo o piedra, y al relleno de las enjutas caladas de los huecos adintelados con falsa apariencia de arcos. Es tema que procede de las arquerías de arcos entrecruzados, de la segunda mitad del siglo X, que en la mezquita de Córdoba sostienen las cúpulas. Un siglo después, en la Aljafería de Zaragoza, convirtiéronse en puro ornato. El arte almohade da un paso más en su evolución, transformándolos en adorno mural que suele arrancar de columnillas, clara indicación de origen (figuras 13, 18, 31 y 46). El proceso de desintegración finaliza en las albanegas de las arquerías decorativas de la Alhambra, en las que se han reducido a pequeños adornos de yeso.

MATERIALES: PIEDRA Y MÁRMOL.—La técnica de la talla decorativa en piedra y mármol, a juzgar por los escasísimos restos conservados, apenas si fué practicada en la Península durante el dominio almohade. Perdióse en el siglo XI con la caída del Califato — los capiteles de la Aljafería de Zaragoza son obra de un taller puramente local — y no resurgió hasta fines del siglo XIII o el XIV, con el desarrollo artístico nazarí. En este aspecto, la superioridad del arte contemporáneo de la otra orilla del Estrecho es evidente, como prueban las grandes puertas de Marrakus y de Rabat y el alminar de la mezquita de Hasan en esta última ciudad, en los que hay bellas decoraciones labradas en piedra.

Es obra excepcional una *mqabriya* — estela sepulcral de mármol blanco, baja y alargada, de forma prismática y sección triangular, como muchas de las almorávides almerienses — malagueña, de la musulmana Maryam, fallecida el año 1221. Tiene decoración vegetal — ataurique —, típicamente almohade (fig. 41).

Respecto a capiteles, los artistas de esta época huyeron lo más posible de labrarlos, aprovechando casi siempre, como se ve en el patio del Yeso del alcázar de Sevilla y en la Giralda, algunos de los que el califato produjo en número extraordinario y con singular riqueza. Si en las mezquitas andaluzas de la segunda mitad del siglo XII y de los primeros años del XIII los hubo tallados en yeso, como en las marroquíes contemporáneas — más de cuatrocientos en la Kutubiyya, a la que, así como a la de la Alcazaba de la misma ciudad de Marrakus, llegaron algunos omeyas, importados del Andalus —, han desaparecido totalmente. Tan sólo se ha hecho mención en páginas anteriores, como labrados en ese material, del pequeño capitel decorativo del *mihrab* de la mezquita de Almería.

En la Giralda de Sevilla, de los noventa y dos capiteles que hay en sus paramentos exteriores, tan sólo cinco pueden clasificarse como almohades (fig. 43); la mayoría de los restantes proceden de edificios del siglo X. Otros dos, muy parecidos, de mármol y del mismo período apean el arco de entrada al patio de Banderas del Alcázar de Sevilla (fig. 42). Revelan torpeza técnica y pobre y rudo arte. Ni aun lejanamente pueden compararse con los de las mezquitas marroquíes contemporáneas, en cuya decoración desempeñan papel importante las palmas, ausentes de los andaluces.

Mejor técnica y calidad artística muestran los capiteles granadinos que se pueden atribuir a la época estudiada. Dos de mármol negro (fig. 44) aprovecharon en el siglo XIV en el pórtico de saliente de un patio de la Alhambra de Granada, llamado del Harén en tiempos modernos; muy semejante a éstos es otro de basalto del Museo del Carmen de Lisboa. El collarino labróse con el capitel, como en los sevillanos antes registrados, innovación respecto a épocas anteriores, en las que va siempre unido al fuste.

De mayor originalidad es otra serie de capiteles de Granada, que creo asimismo almohades. Proceden también de los compuestos, y los caracteriza el tener caladas sus volutas, formando como *asas*; un suplemento perfilado en pequeñas curvas en escalón las acuerda con la saliente del cimacio. Una pareja de este tipo sostiene los tres arcos del pórtico que precede a la sala Dorada, en el patio del Mexuar de la Alhambra (fig. 45); otros dos se conservan en un patio de la casa árabe que hay en el interior del convento de Santa Catalina de Zafra, en la misma ciudad de Granada. Otro, finalmente, de mármol blanco, guarda el Museo de la Alhambra, transformadas en aletas sus volutas. Los cinco se asemejan, sobre todo en la disposición de éstas, a la pareja que apea el arco de ingreso al *mihrab* en la mezquita almorávide de Tremecén.

Es indudable que durante el dominio almohade continuó en la Península la profunda decadencia, olvido casi, de la técnica de la labra de la piedra y del mármol. En la Córdoba califal aprendieron los monarcas unitarios la lección de grandeza monumental, pero no la del empleo de materiales ricos y duraderos, cuya perduración, tras cerca de diez siglos, hace posible que los restos desenterrados de *Madinat al-Zahra* permitan imaginar la riqueza de esos palacios, mientras que para reconstruir idealmente los de Sevilla y Marrakus, dos siglos más recientes, apenas existen datos que puedan justificarla.

LADRILLO RECORTADO Y TALLADO. — El olvido de la técnica de la labra decorativa de la piedra, así como el deseo de rapidez y economía, fueron causa de que los artistas almohades utilizaran el ladrillo — su material preferido de construcción — para el decorado exterior de los edificios. Probablemente el ornato de barro cocido tallado o recortado comenzó a usarse en los últimos tiempos del imperio almorávide. Entre las ruinas de una mezquita poco anterior, adheridas a la *Kutubiyya* de Marrakus, hay, al pie del gran alminar, restos de una puerta que estuvo flanqueada por dos nichos, siguiendo la disposición tradicional de las de la gran aljama cordobesa. Sobre el arco del de la izquierda, único conservado, quedan algunos fragmentos de las cintas de ladrillo, dibujando palmas dobles o sencillas que, cruzándose, decoraban ese paño.

Cintas de ladrillo tallado y recortado formando una red de rombos cubren los grandes paños de los muros exteriores de la Giralda (fig. 46) y del alminar de la mezquita de la Alcazaba de Marrakus. También sobre la puerta del cuerpo alto de la torre sevillana del Oro hay un paño rectangular de rombos, formados por lazos curvos, del mismo material. Resultan de la prolongación más allá de sus vértices de unos arcos ciegos de múltiples curvas, situados en la parte baja de los paños.

En la gran torre sevillana, merced a su excelente material, triunfa el ladrillo, recortado y tallado como si fuera piedra, tanto por la importancia que tiene en su bellísima decoración, como por la perfección insuperable con que está ejecutada. Los arcos que cobijan los gemelos de los balcones, lo mismo que sus albanegas, algunas de dibujo muy original, y la deco-

ración de rombos de los entrepaños que los recubre a modo de un fino encaje, talláronse en ladrillos, colocados normalmente al muro. Rellena las albanegas de los arcos ciegos labor de ataurique, recortada en piezas de barro cocido.

El antecedente más inmediato de la fina decoración sevillana está en los restos citados de la llamada primera Kutubiyya de Marrakus. Pero es probable que éstos sean reminiscencias de obras almorávides desaparecidas. Toda la decoración del alminar de esa mezquita, con la gran riqueza y variedad de sus arcos decorativos, entrecruzados algunos y compuestos, como muchos de los almohades, por pequeñas curvas y rectas, parecen ser difícil y penosa traducción a un material tan impropio para esas sutilezas y primores como es la mampostería, de otros semejantes de ladrillo. Para regularizar aquéllos fué necesario cubrirlos con un revestido, sobre el que con pintura se fingió un falso despiezo de piedra sillería.

YESO TALLADO. — Cuando, al mediar el siglo XII los unitarios comenzaron a adueñarse del al-Andalus, la decoración de yeso tallado contaba ya con una larga tradición en la Península. No hay resto alguno que acredite su empleo en muros exteriores de edificios almohades, pero sí en patios — el de la Mezquita mayor y el del Yeso del Alcázar, en Sevilla —, en los que quedaría bien protegida por aleros o cornisas de gran vuelo.

Pilares y arcos de los edificios almohades hacíanse de ladrillo. En algunos lugares, como en las naves secundarias de las mezquitas, los arcos mostraban aparentes sus líneas de intradós. Pero en los sitios más destacados, como el *mihrab*, sus inmediaciones y las naves principales, los arcos, de herradura aguda y sin enjarjar, quedaban ocultos tras una decoración de yeso, fingiendo formas variadas y caprichosas. Decoraciones de yeso tallado cubrían también los muros inmediatos, formaban frisos bajo las cúpulas y armaduras de madera y, en forma de celosía, servían de cerramiento a las ventanas. En el arco de entrada a los *mihrabs*, el mismo material permitía darles la forma tradicional aparente de herradura, con fingidas dovelas cubiertas de ataurique o alternando unas salientes con otras algo hundidas.

De yeso son también los mocárabes, empleados para la ornamentación del intradós de algunos arcos y construcción de bóvedas, necesitados de una cubierta o un suelo de madera encima, pues por la poca resistencia de ese material no admitían más carga que la propia.

MADERA — De las escasísimas obras y fragmentos de madera tallada que se conservan, parece deducirse el escaso desarrollo de esta técnica en los edificios almohades. Se reducen al friso o alicer de las armaduras de la Kutubiyya y a los canecillos que apean sus tirantes. Decoran los aliceres una serie de arquillos como de lóbulos, formados por segmentos de curvas cóncavas con ganchos en sus uniones, derivados de las hojas de palma, y arrancan a veces de motivos serpentiformes. Su talla es muy somera.

Perfil semejante tienen los canecillos, a base de curvas en escalón, con apariencia más bien de tablas recortadas y poca talla. Unos y otros son pobres de labra y ornato.

En la Península no queda fragmento alguno que poner junto a estos marroquíes, pero su existencia puede deducirse de los muchos aliceres y canecillos semejantes, casi siempre más ricos, conservados en edificios mudéjares descritos en la última parte de este tomo.

En algunas ciudades de al-Andalus, como Toledo y Granada, siguieron labrándose durante el período almohade obras de talla según un arte tradicional. Mucho más profusas,

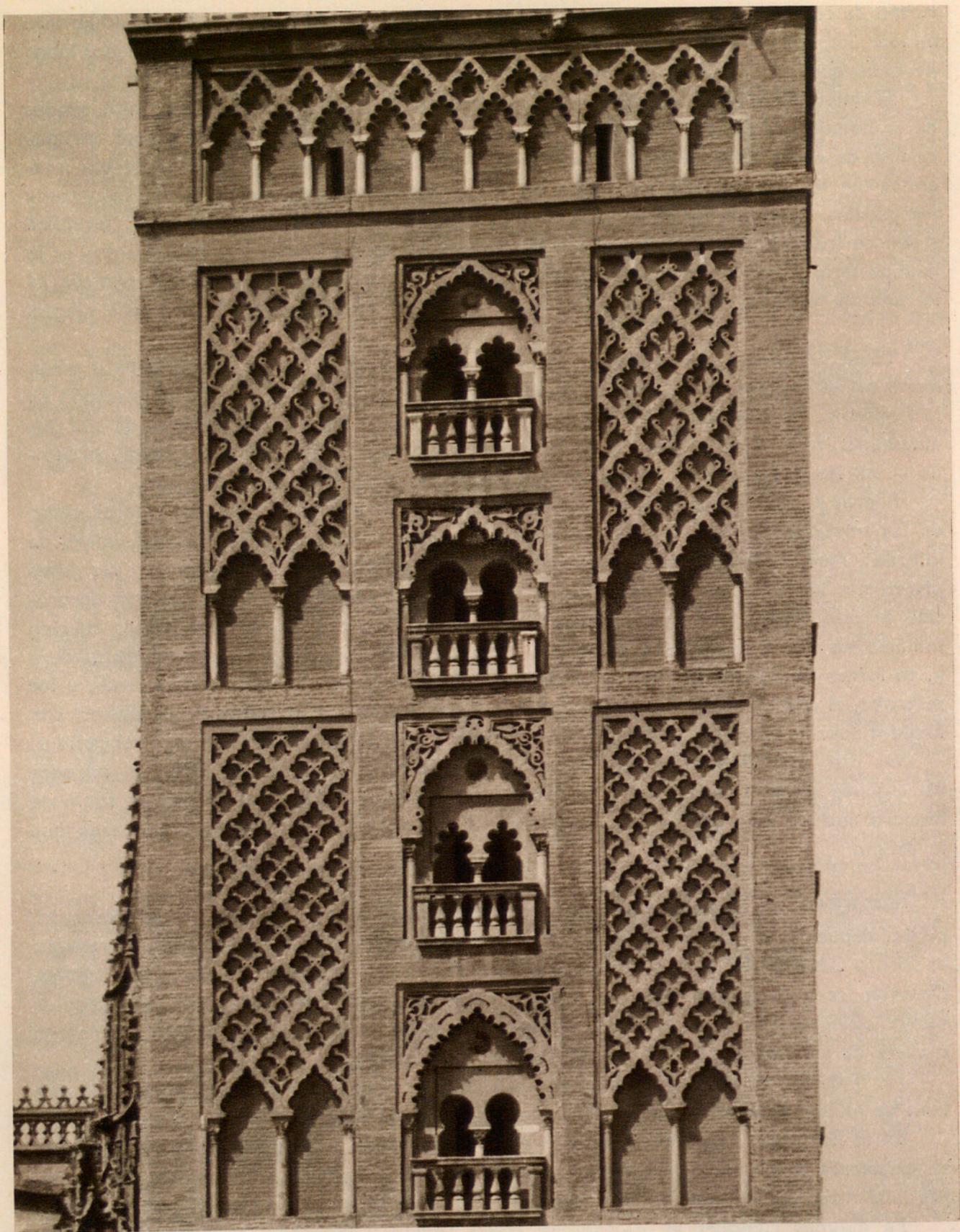


Fig. 46. — DETALLE DE UNO DE LOS FRENTES DE LA GIRALDA, ALMINAR DE LA MEZQUITA MAYOR DE SEVILLA.

arrancan, por lo menos, de la época de los reinos de taifas y evolucionan con características locales, independientes por completo del arte de la dinastía bereber.

Entre ellas deben de figurar, aunque labrados ya casi fuera de los límites cronológicos del período artístico estudiado, los canecillos y zapatas de la sinagoga toledana de Santa María la Blanca, mencionados en páginas anteriores y sobre los que se insistirá en las dedicadas más adelante a la carpintería mudéjar.

CERÁMICA. — El empleo de la cerámica vidriada en la decoración arquitectónica procede de Oriente, de Persia y Mesopotamia, en donde en la Edad Media contaba ya con una remota tradición. En Egipto se supone introducida en el ornato de los edificios como consecuencia de la llegada a El Cairo, en 1330, de un arquitecto persa de Tabriz, constructor de la mezquita de Kusun. Las escasas obras de esa ciudad en las que aparece se escalonan a partir de entonces en un breve período de quince años, tras los que no vuelven a encontrarse, pero ya con otra técnica, hasta bien entrado el siglo XV.

En Marruecos y en la Península ibérica el barro vidriado empezó a decorar los muros exteriores de los edificios más de un siglo antes. El dato tiene importancia; unido a otros análogos, como el de la procedencia de la decoración de ladrillo tallado y de los mocárabes, prueba que, si el arte islámico de Occidente recibió sugerencias de Egipto, también le llegaron de las comarcas, más remotas, de Mesopotamia y del Irán.

La primera aparición conocida de la cerámica arquitectónica en las regiones occidentales tuvo lugar en la Qal'a de los Banu Hammad (Túnez), a fines del siglo XI o comienzos del XII, en forma de solerías de alicatado, palabra ésta árabe castellanizada con la que se designaba el mosaico cerámico, en el que cada color es una pieza distinta.

En muros exteriores es el alminar de la Kutubiyya de Marrakus el más antiguo de los edificios llegados a nuestros días que la ostenta en Berbería y en al-Andalus. Las partes altas de sus dos cuerpos, bajo las almenas que coronan los antepechos, se decoraron con friosos de alicatado de piezas de cerámica vidriada, unidas mediante yeso y clavadas a listones de madera. Anchas cintas blancas dibujan un sencillo trazado geométrico de cuadrados y hexágonos alargados sobre un fondo azul turquesa. Mayor importancia tiene la decoración de barro cocido del alminar de la mezquita de la Alcazaba de Marrakus, algo más moderno.

Tímidamente parece haberse empleado la decoración cerámica en los edificios almohades del Andalus. En la Giralda se reduce a unos discos negros, convexos, que resaltan en los tímpanos de los arcos decorativos situados sobre los balcones. Las albanegas de los ciegos que decoran los paños del segundo cuerpo de la torre del Oro de Sevilla, construída en 1220-1221, cubriéronse de alicatados compuestos por rombos, alternando blancos y verdes, a los que recuadran cintas del último color. Gran parte de estas piezas cerámicas son modernas, colocadas al restaurar la torre hace medio siglo, pero parece que responden a los restos entonces hallados.

Las claves de los arcos ciegos y lobulados que rompen la monotonía de la parte alta de los muros de la torre llamada de Santo Tomás o del Homenaje, en la cerca del recinto del Alcázar de Sevilla, tienen discos de cerámica esmaltada, de color verde malaquita.

PINTURA. — La pintura mural es, sobre todo en el exterior de los edificios, un procedimiento efímero de decoración. Sin embargo, después de más de setecientos años aun

quedan en algunos monumentos vestigios que demuestran la afición de los arquitectos almohades al color.

Pintados estuvieron los muros de los alminares califales, según se ha reconocido en el de Abd al-Rahman III y en el que hoy es torre-campanario de San Juan, en Córdoba ambos. La Kutubiyya de Marrakus, la gran torre africana, ostentaba una discreta policromía, a base de la yuxtaposición de un corto número de colores sencillos y enteros, de gama fría: ocre rojizos y amarillentos, y grises. Los muros de mampuestos se ocultaron tras un revestido en el que juntas pintadas fingían aparejo de sillería, y la decoración tan sólo se extiende en torno a los huecos y centros de los frentes. Sencillos entrelazos, entre los que no aparecen polígonos estrellados; atauriques, y algunas inscripciones, poco prodigadas, son los temas que se ven en el alminar marroquí.

En los muros de la Giralda no se ha registrado resto alguno de pintura; cuesta creer que la maravillosa perfección de su fábrica de ladrillo rosado, tan fina y entonada, fuese a quedar oculta tras un revestido. Si no estuvo pintada, tal vez por su enorme tamaño, sería un hecho excepcional; puede afirmarse que los alminares almohades tuvieron sus muros revestidos y pintados imitando un falso aparejo — de piedra sillería o de ladrillo —; una ornamentación también pintada, a base de temas geométricos, florales y epigráficos, acentuaba la importancia de algunas partes.

Entre los escasos restos citados de yeserías de estilo almohade de la Península tan sólo uno insignificante, hoy casi perdido, en el envés de uno de los arcos del patio del Yeso del Alcázar sevillano, probaba que el color contribuía a enriquecer los palacios almohades andaluces. En alguna de sus dovelas de yeso se ven aún leves vestigios de palmas blancas rebordeadas de negro, destacando sobre fondo ocre. En otra, adivínase una red de rombos de color siena. En el arquillo de la ventana situada encima alternaban dovelas pintadas de ocre y siena. Que en las demás yeserías no se perciban hoy huellas de color, no es suficiente para afirmar que nunca lo tuvieron; ha podido desaparecer o quedar oculto tras múltiples capas de cal, tan prodigadas desde el siglo XVI hasta bien entrado el XIX.

ARTES INDUSTRIALES

Escasas páginas dedicaremos a las artes industriales de la España almohade. Y no es porque la austeridad religiosa que caracterizó al movimiento en sus primeros tiempos produjera la decadencia o la extinción de las industrias artísticas florecientes en la época almorávide, de las que algunas noticias nos ha transmitido al-Idrisi. El místico criterio de renuncia afectaría en todo caso al ambiente cortesano, produciendo la supresión de talleres palatinos, como el de *tiraz*. Además, duró bien poco. El vino consumido en Sevilla y las músicas y canciones que resonaban de continuo en la ciudad andaluza, corte y residencia en España de los monarcas, garantizan que las gentes adineradas siguieron envolviéndose en ricas telas, luciendo joyas de alto precio y comiendo en vajillas de loza dorada con apariencia de ser del codiciado metal. Pero estas cosas, y las muchas más que proporcionan al cuadro de la vida un aspecto de lujo y ostentación, sufren difícilmente el paso de los siglos y han desaparecido casi por completo. Alhajas, metales y piedras preciosas, sucumbieron en épocas de revuelta o se transformaron para adquirir nuevas formas en consonancia con otros gustos suntuarios. Los restos de las telas hay que buscarlos en los sepulcros de los monarcas y grandes señores cristianos, a los que sirvieron de mortaja. Y las vajillas ricas surgen en pequeños fragmentos, borrada en parte por la humedad su brillante decoración, en las letrinas y vertederos de las ruinas excavadas.

Pero, además, como ya se dijo, no es fácil aislar los productos de las artes industriales de esta época de los de la precedente almorávide y de la granadina que la sigue. La arquitectura religiosa de edificios importantes, y la oficial, por deberse en gran parte en los países islámicos a iniciativa de los monarcas, pudieron cambiar de rumbo — y repetidamente se ha dicho en qué reducida área geográfica y durante qué plazo relativamente breve esto ocurrió —. Pero las industrias artísticas que la fragmentación de la Península con los taifas hizo brotaran en muchas ciudades, continuaron su desarrollo, poco o nada afectadas por los nuevos ideales religiosos y la organización política, consecuencia de ellos.

Entre los también muy escasos productos de las artes decorativas almorávides de la primera mitad del siglo XII que conocemos y los nazaríes del XIV, conservados en mayor número, hay, sin duda, notables diferencias. Pero gran parte de ellas — aunque los monarcas granadinos vivieron obsesionados por la grandeza política del imperio almohade, entrevista en la lejanía — se deben más a la evolución natural, consecuencia del siglo y medio transcurrido, que a la huella de los unitarios.

TEJIDOS Y ALFOMBRAS. — Son los tejidos obras efímeras que difícilmente resisten el paso de los siglos. Para encontrar restos de los hispanomusulmanes hay que acudir a los

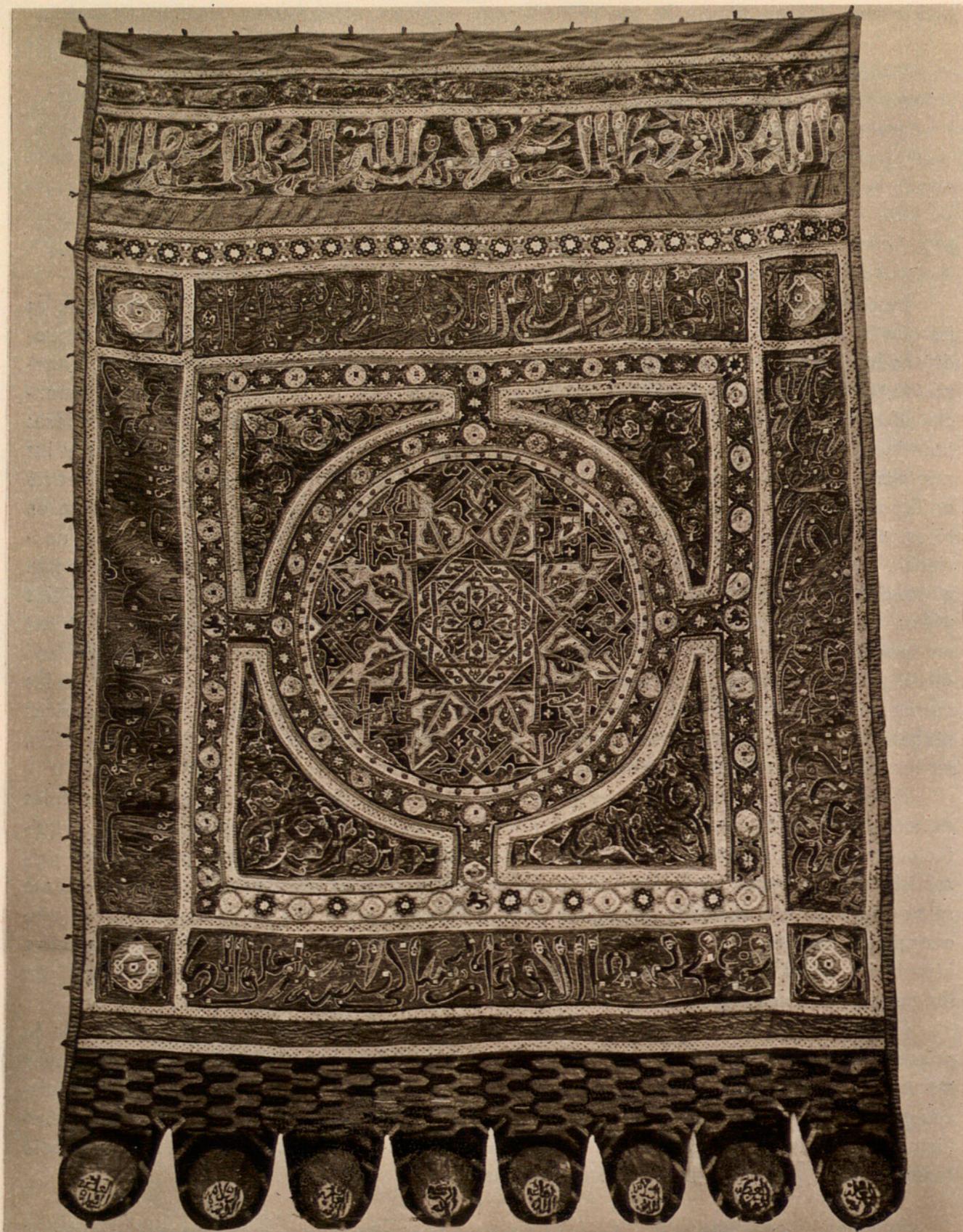


Fig. 47. — BANDERA DE LAS NAVAS DE TOLOSA. (Monasterio de las Huelgas de Burgos.)



Fig. 48. — FRAGMENTO DE LA COFIA DEL INFANTE FERNANDO, HIJO DE ALFONSO VIII. (Monasterio de las Huelgas de Burgos.)



Fig. 49. — FRAGMENTO DE LAS VESTIDURAS DE LA REINA DOÑA LEONOR, HIJA DE ALFONSO VIII. (Monasterio de las Huelgas de Burgos.)

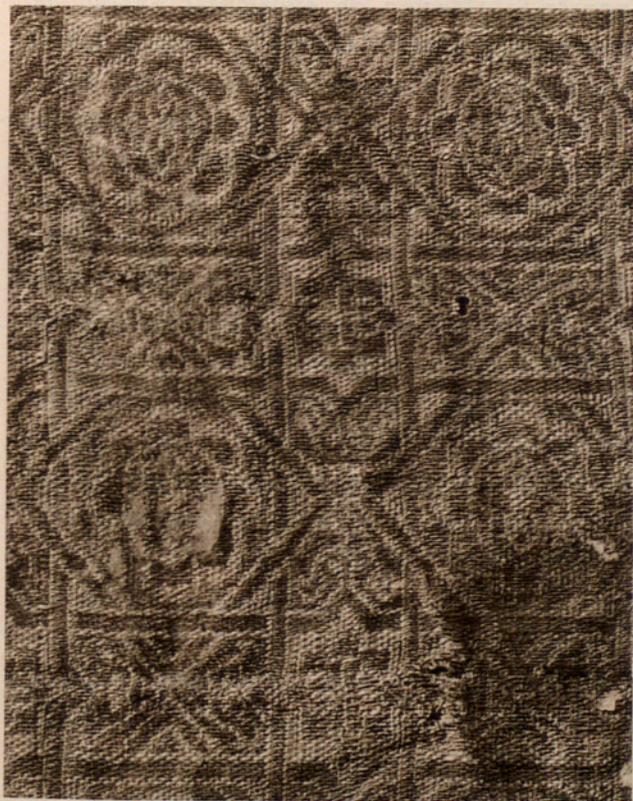


Fig. 50. — FRAGMENTO DE LAS VESTIDURAS DEI INFANTE DON FELIPE, HIJO DE FERNANDO III. (Museo Arqueológico Nacional de Madrid.)

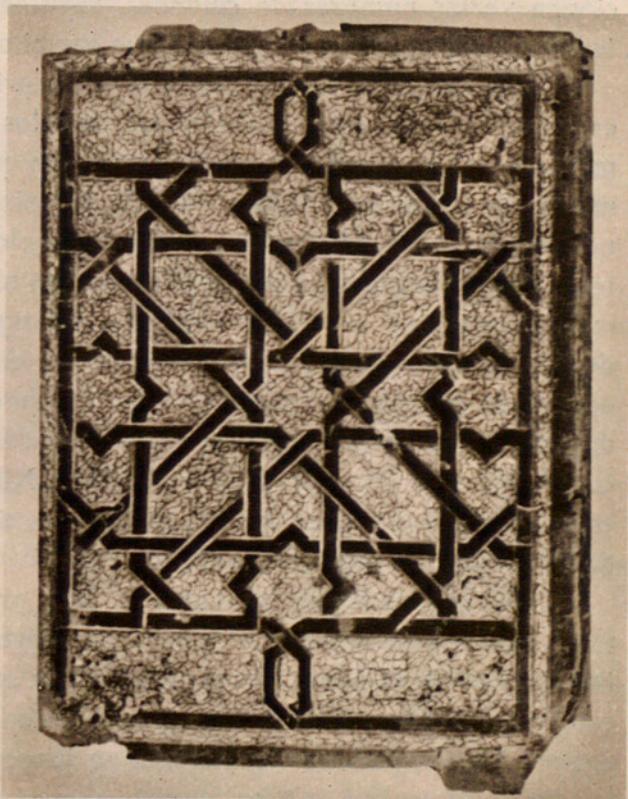


Fig. 51. — ENCUADERNACIÓN DE CUERO DE UN ALCORÁN. (Biblioteca de la mezquita Ben Yusuf de Marrakus, Marruecos.)

relicarios, y a las tumbas de nuestras iglesias y monasterios medievales, aparte del aprovechamiento en raras vestiduras litúrgicas de telas de uso profano, o de algún polvoriento estandarte cogido al enemigo y colgado por el vencedor, en acción de gracias por su triunfo, en lo alto de los muros de un templo.

Tumbas y relicarios, celosamente cerrados, han guardado durante centenares de años el secreto de su contenido, y tan sólo hoy empiezan a revelarnos sus tesoros textiles. Antes del Juicio Final vuelven a la luz del día, de un fondo de siglos, por breve tiempo, muchos cadáveres, que ya no podrán ostentar en tan memorable fecha las bellas vestiduras que les sirvieron de mortaja. Si entonces conservan algún resto de humor, es posible que no se muestren muy orgullosos de las puestas en sustitución de aquéllas.

Es indudable que, por lo menos hasta el siglo XV, los tejidos más ricos usados en la parte de la Península dominada por los cristianos, lo mismo en el mobiliario que para las ropas personales, procedía de telares islámicos o de otros, establecidos en territorio reconquistado e influídos por ellos, es decir, mudéjares.

El que se encuentren tejidos hispanomusulmanes en relicarios y sepulturas, siempre, naturalmente, las últimas, de gentes de elevada condición social — familia regia o magnates —, indica el aprecio en que se los tenía.

Con su extraordinaria competencia, don Manuel Gómez-Moreno ha podido clasificar la espléndida colección de tejidos extraídos de las tumbas del monasterio burgalés de las Huelgas, separando los árabes hispánicos de los orientales y unos y otros de los mudéjares. Determinar los lugares de fabricación de los primeros es problema que tan sólo tal vez nuevos hallazgos permitan resolver algún día. Escritores islámicos de los siglos XII y XIII mencionan varios nombres de ciudades, reputadas por la fabricación de excelentes productos textiles, pero carecemos de datos que permitan relacionarlas con los ejemplares conservados.

Ya se dijo como, según Ibn Jaldún, los primeros monarcas almohades no tuvieron *tiraz*, es decir, talleres para la fabricación de telas de seda y oro destinadas a los trajes de ceremonia, lo que probablemente fué causa de que dejasen de fabricarse durante unos años los más ricos y preciados tejidos. Pero la industria local no quedaría interrumpida por la dominación almohade. En Bocaliente, por ejemplo, es de suponer que continuarían tejiéndose las telas de subido precio, blancas y finas como el papel, incomparables por su suave flexibilidad, mencionadas por al-Idrisi a mediados del siglo XII. Al-Himyari alude a los telares de telas de brocado de Fiñana, junto a Almería, y a los vestidos que, por fabricarse en la hoy desaparecida ciudad de Calsena, se llamaban al-Kalsaniya. De la exportación de productos de los telares de la Península da fe Raúl de Dicet, al referir la boda de Felipe de Flandes con Beatriz de Portugal a fines del siglo XII: “El rey — escribe — mandó cargar los navíos enviados de Flandes con tesoros de España, o sea trajes de tisú de oro o adornados con bordados de oro y telas de seda”.

Entre los tejidos de los siglos X, XI y primera mitad del XII, incluídos los almorávides, y los granadinos de los XIV y XV, las diferencias son notorias, pero es difícil clasificar los intermedios de la época almohade. Uno de seda, tafetán largo, es decir, elaborado en telar, con urdimbre de múltiples hilos, guardado en el Instituto de Valencia de Don Juan, de Madrid, deberá tal vez incluirse entre ellos, a juzgar por su epigrafía. Ostenta aún decoración de ruedas — los *pallia rotata* y *vestum cum rotis majoribus* de los inventarios cristianos —, discos o círculos enlazados por otros más pequeños, rellenos los espacios intermedios con

lazos. Como de costumbre, entre las dos circunferencias concéntricas que dibujan aquéllos, hay inscripciones cursivas, muy parecidas a las de los tarjetones de las hojas de puerta de bronce de la del Perdón, en la catedral de Sevilla. Rellenan el interior de los círculos lazos curvilíneos que, lo mismo que las circunferencias de las letras, son de hilo de oro; el color del fondo del epígrafe es azul; los restantes, rojos casi todos; alguno hay blanco. También es almohade la epigrafía de una tela finísima de seda y oro procedente del sepulcro de Bernardo de Lacarre, obispo de Bayona (1188-1213), guardada en el Museo de Cluny, en París. Sobre su fondo de oro destaca una elegante decoración de ataurique.

Entre las abundantes telas recogidas en el panteón real de las Huelgas de Burgos, en treinta y cinco sepulturas de gentes fallecidas a partir de 1181, la mayor parte en la segunda mitad del siglo XIII — del año 1251 al 1279 se organizó el cementerio en el coro conventual —, no hay ninguna que preludie las sederías salidas de los telares de la Granada nazarí. Escasas son las piezas que es posible clasificar como almohades. Por su inscripción árabe cursiva pudiera serlo un notable y rico paño, finísimo, tejido a punto de tapiz, con el que está hecha la cofia hallada en la tumba del infante don Fernando († 1211), hijo de Alfonso VIII. Su labor es de oro y sedas, componiendo adornos variados a listas o zonas, con predominio del tema geométrico de lazo de ocho (fig. 48).

El fondo de las vestiduras con que fué enterrada la reina doña Leonor de Aragón († 1244), en el mismo monasterio burgalés, obedece al tipo de red romboidal, puesto de moda bajo los almohades (fig. 49). Los rombos de su dibujo son de colores verde, pajizo y blanco, con mucho oro entre medias, predominando la gama fría y tonalidades apagadas. Parécense bastante estas telas a las del infante don Felipe († 1274) (fig. 50), procedentes de su sepulcro de Villasirga, repartidas hoy entre varios museos. En el mismo sepulcro de doña Leonor apareció un bellissimo cojín, de fuerte policromía y sin oro, distribuída su decoración en zonas. La principal ostenta el mismo letrero cúfico decorativo mencionado, aunque varía su color.

La bandera de las Navas de Tolosa, guardada en el citado monasterio de las Huelgas de Burgos, es un tapiz finísimo, de sedas, labrado por ambas caras. Tiene leyendas alcoránicas y en el centro una estrella de ocho, formada entre las líneas de una composición cúfica; entre sus adornos, hay unos leoncillos dentro de medallones. Es posible que la tradicional atribución sea exacta (fig. 47).

En resumen, el arte textil de la época almohade en la Península parece caracterizarse por la gradual desaparición de las telas de ruedas, casi siempre con representaciones de animales en su interior, y por el predominio, cada vez mayor, de las decoraciones en zonas o bandas paralelas, con caligrafía y elementos geométricos.

Ninguna alfombra se conserva de época almohade, pero las referencias a su fabricación bajo los almorávides, y a fines del siglo XIII, prueban que no se interrumpió durante aquélla.

CUEROS ARTÍSTICOS. — Quedaría incompleta esta ojeada a las artes industriales del período almohade si no mencionáramos la de los cueros artísticos. Ningún resto de ellos conserva la Península; hemos de acudir, como repetidamente se ha hecho en páginas anteriores, a Marruecos, cuyo arte en la época estudiada es casi siempre prolongación, y en no pocos casos consecuencia, del de al-Andalus.

Las obras aludidas, ya de los últimos tiempos almohades, cuando España se había libe-

rado de su dominio, son cuatro encuadernaciones iguales de otros tantos tomos de un Alcorán, existentes en la biblioteca de la mezquita Ben Yusuf de Marrakus, adonde llegaron desde la Kutubiyya (fig. 51). En sus páginas finales consta que fueron copiadas en esa ciudad el año 654 de la hégira, que correspondió al 1256 de nuestro cómputo, por mano — probablemente tan sólo los párrafos dedicatorios — del emir Umar, es decir, del almohade Abu Hafis Umar al-Murtada (1248-1266), penúltimo soberano de la dinastía. Los días en que realizaba acto tan piadoso no parece eran muy propicios para sentarse tranquilamente y con calma y reposo dejar correr la pluma, trazando bellas caligrafías durante muchas horas. Las encuadernaciones citadas son muestra tardía, hecha en un período de decadencia, de una industria artística que debió de alcanzar en el siglo XII amplio desarrollo.

ALFARERÍA DOMÉSTICA. — No se ha escrito aún la historia de la alfarería hispanomusulmana, aunque ya puede emprenderse para los capítulos consagrados a la califal del siglo X y a la nazarí de los XIV y XV. Las excavaciones de Elvira, de Madinat al-Zahra y de otros varios lugares, han proporcionado numerosos ejemplares de la primera. Abundan los encontrados en la Alhambra que nos informan de la gran variedad y riqueza de la segunda. De la cerámica de los siglos intermedios, del XI al XIII, apenas si poseíamos datos. Recientes excavaciones han servido para llenar una pequeña parte de esa laguna, pero el subsuelo guarda aún celosamente las vasijas más o menos mutiladas que permitirán completar la evolución, sin soluciones de continuidad.

La loza dorada, que suele llamarse de reflejo metálico, conocida ya en la Córdoba califal, adonde llegaría entonces o algo antes directamente desde Oriente, siguió fabricándose durante la dominación almorávide, según atestigua la repetida noticia de al-Idrisi respecto a los alfares de Calatayud. Habría seguramente otros más meridionales, cuya actividad no debió de interrumpirse bajo los almohades, como prueba la supervivencia de esa técnica, y su apogeo en los siglos XIV y XV.

Hasta hace poco tiempo no se conocía resto alguno de loza dorada encontrado en la Península que pudiera atribuirse a la segunda mitad del siglo XII o a los primeros años del XIII, pero entre la gran cantidad de fragmentos extraídos en fecha reciente del subsuelo de la alcazaba de Málaga, varios de esa técnica han sido clasificados por don Manuel Gómez-Moreno como del XII y a su lado agrupó otros cuya cronología era muy incierta. Todos son los precedentes inmediatos de la espléndida loza dorada malagueña del siglo XIV, cuya fabricación atestigua el andaluz Ibn Sa'id al-Magribi (1208-1209 ó 1213-1214-1274) poco antes de mediar el XIII, acompañada algunas veces con decoraciones azul de cobalto.

Dos son los tipos de loza dorada, coetáneos — seguimos a Gómez-Moreno —, de los que se han encontrado fragmentos, no muy numerosos, en Málaga: la purpúrea sobre "engalba", baño de arcilla blanca al que se sobrepone un barniz plumboso para formar una capa vitrificable, y la propiamente dorada estañífera. El baño blanco cubre en ambas las dos caras de las vasijas, pero la exterior quedó sin decorar en platos y tazas, y la interna, en jarros y tapaderas, lo que es característico de esta loza dorada malagueña primitiva, en contraste con la oriental, la nazarí y aun la morisca, cuyos productos llevan adornos por ambas caras. Desde el siglo XIII escasean los ejemplares de loza purpúrea, que tiende a desaparecer.

Un fragmento de uno de estos platos de loza dorada (fig. 52) se asemeja mucho a



Figs. 52 y 53. — CUENCOS DE LOZA DORADA Y DE CERÁMICA DE CUERDA SECA, RESPECTIVAMENTE, HALLADOS EN LA ALCAZABA DE MÁLAGA. (Museo de la Alcazaba.)



Fig. 54. — ORZA DE CUERDA SECA, RECONSTRUÍDA CON FRAGMENTOS ENCONTRADOS EN LA ALCAZABA DE MÁLAGA. (Museo de la Alcazaba.)



Fig. 55. — BROCAL DE POZO, DE BARRO SIN VIDRIAR, FECHADO EN 1190. (Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, Marruecos.)

algunos de los *bacini* que, prueba del gran aprecio en que eran tenidos, empotraronse como decoración en varias torres de iglesias italianas. Uno hay en la de San Apolinare Nuovo de Ravena; otro, en San Frediano de Pisa, iglesia que data del siglo XII, y dos más en el Museo de Berlín. Su procedencia ha sido muy discutida. Todos tienen follaje, típico de la cerámica española de los siglos XII al XIII, con rayas esgrafiadas, bandas con roleos, esgrafiados también, y otras con la palabra *al-yumn* repetida. Nada semejante se ha encontrado en Egipto ni en Oriente.

De época almohade será un jarro con gollete estrecho, del que no hay más que el arranque, procedente de Córdoba. Tiene decoración estampada, hecha a molde, en relieve, según vieja técnica oriental. Consiste en atauriques entre arquillos de lóbulos enlazados, sobre parejas de columnillas, motivo muy repetido en este período. Su vidriado va sobre "engalba", recubierto por restos de dorado. En la alcazaba de Málaga aparecieron fragmentos de tres tapaderas, en forma de casquete aplastado, de la misma técnica, con decoración a molde, "engalba", y dos de ellas restos de oro de fondo.

Trozos de cacharros encontrados en la fortaleza marroquí de Dsira, habitada desde poco después de 1152 hasta mediados del siglo XIII, acreditan la adscripción a época almohade de los también de cuerda seca, pero de decoración más rica y mejor arte, hallados en el último recinto de la alcazaba de Málaga, bajo la torre del Homenaje, en el mismo lugar que los de loza dorada que Gómez-Moreno atribuye al siglo XII. Son unas dieciséis piezas, más o menos completas — hoy restauradas —, platos, cuencos (fig. 53), tapaderas, una orza y una jarra panzuda y de boca ancha. Sus adornos consisten en hojas y tallos florales; trenzados; discos con franjas concéntricas; zonas radiales desde el centro, y letras cúficas. La orza está cubierta de representaciones de leones y pájaros (fig. 54). Los colores son claros, amarillo, melado y verde, sobre fondo blanco o azul pálido. En algunas piezas hay decoración punteada de pequeños discos, al modo de la cerámica oriental.

Ignoramos si la cerámica estampada con un molde o matriz en hueco, sin vidriar, de procedencia oriental, a veces tallada en el barro fresco antes de introducirla en el horno, comenzó en al-Andalus durante la época almohade o es anterior, aunque no al siglo XI, pues en las ruinas califales nunca aparece. Ningún fragmento clasificado como del XII o XIII hay en nuestros museos y colecciones, pero sin duda bastantes remontarán a esa época. Como la fabricación siguió casi idéntica hasta el siglo XVI — probablemente se continuaron usando moldes antiguos —, las obras de esta técnica, de carácter popular, son de difícil cronología. Comprueba su fabricación en la época estudiada un brocal de pozo procedente del llano de las Damas de la ciudad de Ceuta, conservado en la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán (fig. 55). Es de barro cocido consistente, sin vidriar, de planta octogonal y con un reborde muy saliente en lo alto. Está dividido en recuadros por medio de molduras horizontales y otras verticales en las aristas. Algunas de las zonas ostentan decoración de arquillos lobulados y en una de ellas figura una inscripción con letras de relieve en la que consta se hizo en el año 586 de la hégira, es decir en el 1190 de nuestra cronología.

MARFILES. — Entre los muchos marfiles árabes de Occidente inventariados por Ferrandis, los no escasos atribuidos a los siglos XII y XIII son de procedencia incierta. Ninguno tiene una inscripción que, como los califales, diga la fecha y el lugar donde se hizo, y, a veces, hasta el nombre del autor. Se supone la existencia de dos talleres principales: uno

en la España musulmana; otro, en Sicilia, fuertemente islamizada, aunque bajo el señorío de cristianos por entonces. Los talleres palacianos del siglo X y de la primera mitad del XI se transformaron más tarde en industriales y sus productos, mucho menos ricos que los salidos de aquéllos, en objetos de comercio. Tampoco hay en la decoración de dichos marfiles, bastante monótona, nada específicamente almohade. Se trata, pues, de un caso más de una manifestación artística cuya evolución quedó al margen del arte oficial.

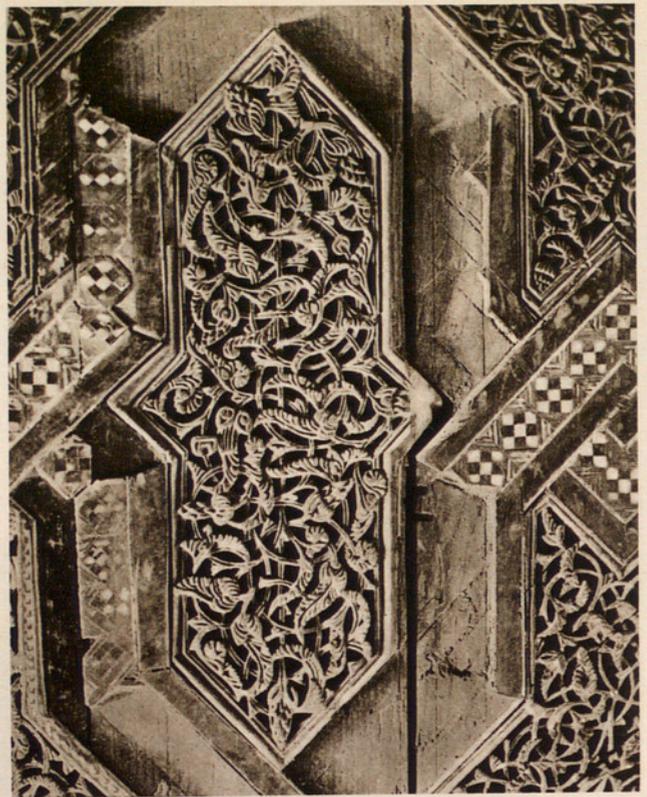
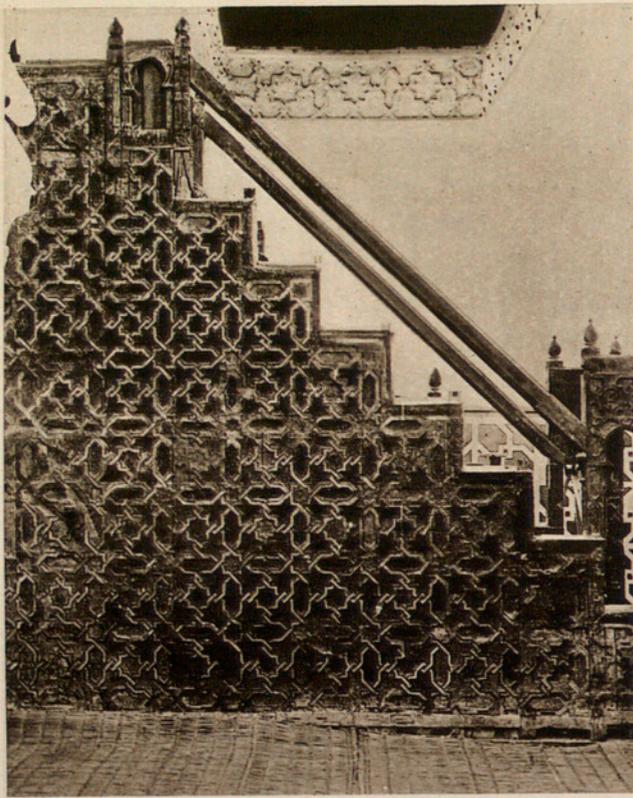
EBANISTERÍA. OBRAS DE TARACEA. — Sería difícil formarse idea de las extraordinarias perfección y riqueza del mobiliario hispanomusulmán de la Edad Media si no fuera por la conservación, en el fondo de un oratorio vedado a los cristianos, en la penumbra de la mezquita de la Kutubiyya de Marrakus, de un maravilloso almimbar, salido de los talleres cordobeses de mediados del siglo XII (figs. 56 a 59). A Basset y Terrasse débese el conocimiento y análisis de esta obra excepcional, "el más bello mueble del arte musulmán", cuya importancia para el estudio de los rumbos artísticos de al-Andalus en el período almohade y en el siguiente no es necesario ponderar.

Cuando los unitarios se adueñaron de la España musulmana, el arte del mobiliario, singularmente del religioso — el doméstico ha tenido siempre muy escasa importancia en la sociedad islámica — contaba en ella con larga y gloriosa tradición. Los escritores ponderan la belleza y perfección del cerramiento de la *maqsurá* — espacio del interior de la mezquita, generalmente el tramo delante del *mihrab*, aislado y reservado para el sultán — y del almimbar — púlpito móvil, de madera, sobre una pequeña plataforma, al que se subía por varios peldaños, destinado a la lectura de las oraciones, proclamas, etc. — de varias mezquitas hispánicas.

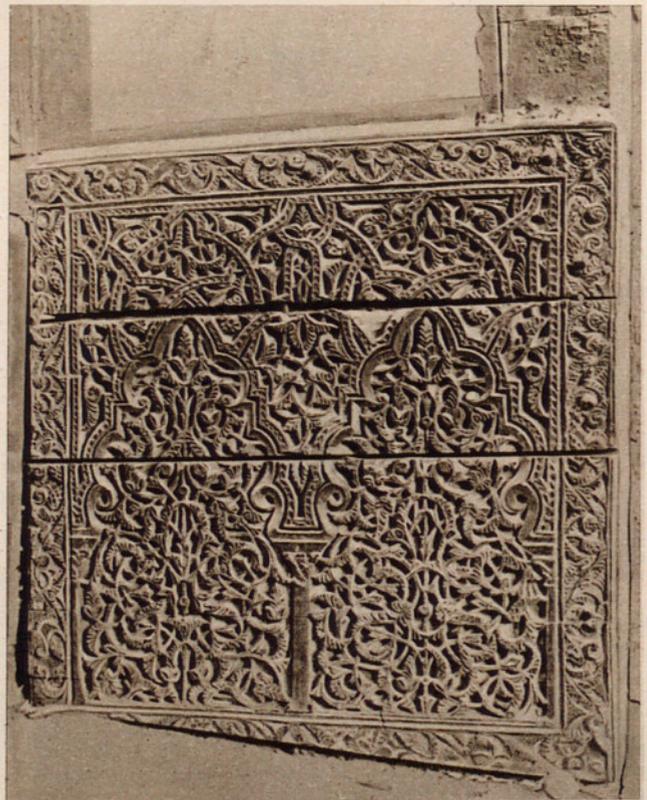
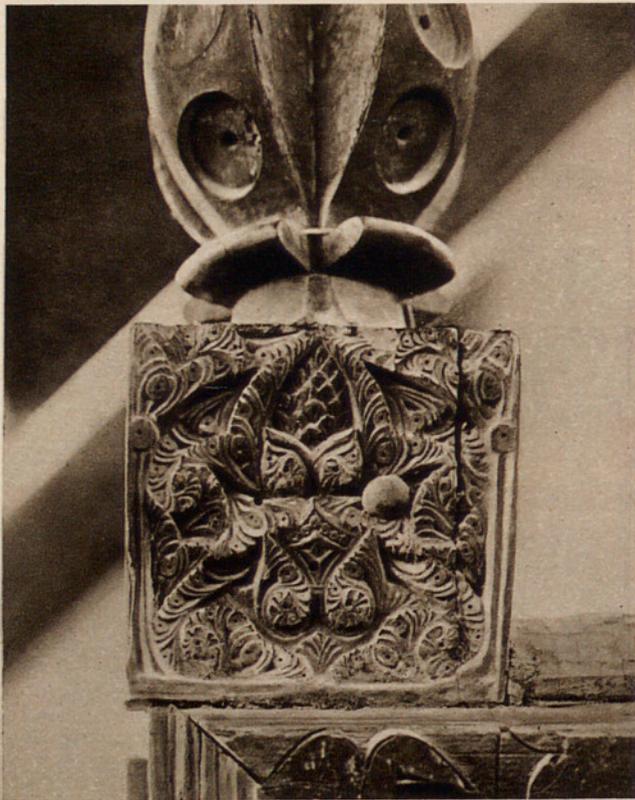
La austeridad almohade no interrumpió o modificó el arte lujoso de los ebanistas andaluces, admitido sin duda en este caso por tratarse de mobiliario religioso. Los cronistas ponderan el arca o estuche que Abd al-Mumin hizo labrar en Marrakus para encerrar el antiguo ejemplar del Alcorán que tenía cuatro hojas escritas por el califa Utman, conservado hasta entonces en el tesoro de la gran aljama cordobesa, del que se sacaba los viernes para su lectura. Ignoramos cómo era la célebre *maqsurá* de la Kutubiyya, hecha por un andaluz, al-Hayy Ya'is de Málaga.

También ha desaparecido el almimbar de la mezquita mayor de Sevilla, desde el que, a la conclusión de este edificio, pronuncióse la primera *jutba* — sermón — el 30 de abril de 1182. Se hizo en la misma ciudad, según cuenta un cronista contemporáneo, con el más peregrino arte de que fueron capaces los mejores artífices. De gran perfección y forma admirable, labrado con maderas ricas, tenía incrustaciones de sándalo, mosaico de marfil y ébano, adornos de oro y plata y figuras de oro puro, brillantes como ascuas de fuego, que parecían lunas llenas al que las contemplaba en la oscuridad.

Como casi todos los conservados, el almimbar de Marrakus es un mueble grande y de formas pesadas, sin gracia ni elegancia, cuyos costados — sus mayores superficies planas — cubre un sencillo y monótono lazo geométrico de ocho. Pero al contemplarlo de cerca, la indiferencia se cambia rápidamente en admiración, pues todo él está envuelto por un rico decorado en el que se combinan con gran acierto el arte de la taracea y el de la madera tallada y los tres temas constantes del musulmán — el ataurique u ornato vegetal, los trazados geométricos y la epigrafía — para crear una obra suntuosa y armónica, a la par.



Figs. 56 y 57. — CONJUNTO Y DETALLE DEL ALMIMBAR DE LA KUTUBIYYA DE MARRAKUS (MARRUECOS).



Figs. 58 y 59. — DETALLES DEL ALMIMBAR DE LA KUTUBIYYA DE MARRAKUS (MARRUECOS).

Una inscripción en caracteres cúficos, en el respaldo de su plataforma superior, dice, entre invocaciones religiosas, que fué construído en Córdoba para esta noble mezquita; la fecha de su terminación es hoy ilegible. Referencias literarias asignan su labra al reinado de Abd al-Mumin (1130-1163).

Los trazados geométricos son de dos clases. Unos — en las caras exteriores de los pequeños arcos de arranque de la escalera, en el respaldo y costados de la plataforma alta y en el frente de los peldaños — están formados por fajas o cintas que dibujan arquillos decorativos de herradura y lobulados, agudos, casi siempre sobre fingidas columnillas; después de cerrados, se prolongan y entrecruzan por la parte superior para engendrar lazos curvos. Los otros trazados geométricos consisten en lazos que forman estrellas de ocho puntas y alternan con hexágonos irregulares alargados, es decir, el tema tan prodigado en los frisos de yesería de las mezquitas almohades.

Las cintas que dibujan los lazos de todas las trazas geométricas, tanto de los rectos como de los curvos, excepto los de los antepechos de los costados de la plataforma, tallados en madera como toda su decoración, son de labor de mosaico de taracea de placas de marfil y pequeñísimas piezas de ricas maderas pegadas a la tabla de fondo y rebordeadas cada una por finas laminillas de marfil. Es técnica lujosa que no se encuentra en ninguna otra obra de esta clase.

Las finas decoraciones de taracea son de sobria armonía policroma. Con el blanco y el negro se combinan los tonos pardos, rojizos y claros de las maderas ricas. De vez en cuando resalta alguna mancha verde.

En contraste con la relativa pobreza de los trazados geométricos, la variedad de las decoraciones vegetales talladas en madera es extraordinaria; constituyen un inagotable repertorio. Este ataurique, vegetación exuberante y menuda, rellena los espacios libres que quedan entre los lazos de las decoraciones geométricas; el interior de las almenillas que rematan algunos paños; las albanegas y los huecos entre los arquillos decorativos de varios tableros; rebordea a veces éstos, y sirve de fondo sobre el que destacan las inscripciones.

Fajas epigráficas recuadran las decoraciones. Unas, están talladas en madera, con fondo de fino follaje. Otras, tienen bellas letras, de marfil oscurecido, bordeadas por delgadas láminas de marfil blanco, destacando sobre un fondo ajedrezado de taracea. Las letras, cúficas, acreditan a los artistas que las dibujaron de excelentes calígrafos. Componen fórmulas piadosas, versículos del Alcorán y el epígrafe de fundación citado. Las inscripciones de los costados, coránicas, son de cúfico florido. El elemento vegetal, de menor relieve que las letras, rellena con sus palmas de finos nervios el campo epigráfico.

Esta obra, señera por su perfección técnica y riqueza decorativa, en la que se combinan de modo insuperable la taracea plana con la talla de relieve en madera, dando lugar a felices contrastes entre la superficie lisa y brillante de la primera y el juego de luces y sombras del ataurique, no debe nada al arte cortesano almohade. Tan sólo puede incluirse dentro de éste por haber sido hecha durante el reinado del primer soberano de la dinastía. Su filiación es califal, obra de un arte proseguido en al-Andalus durante los siglos siguientes hasta llegar a la etapa final de Granada. Las tallas en madera tienen su antecedente en las que decoran las hojas de la puerta de la antigua sacristía en el claustro de San Fernando del monasterio de las Huelgas de Burgos, portento de riqueza y excelencia, aunque éstas sean algo más arcaicas, como de tiempo almorávide. Entre unas y otras, y precediendo en

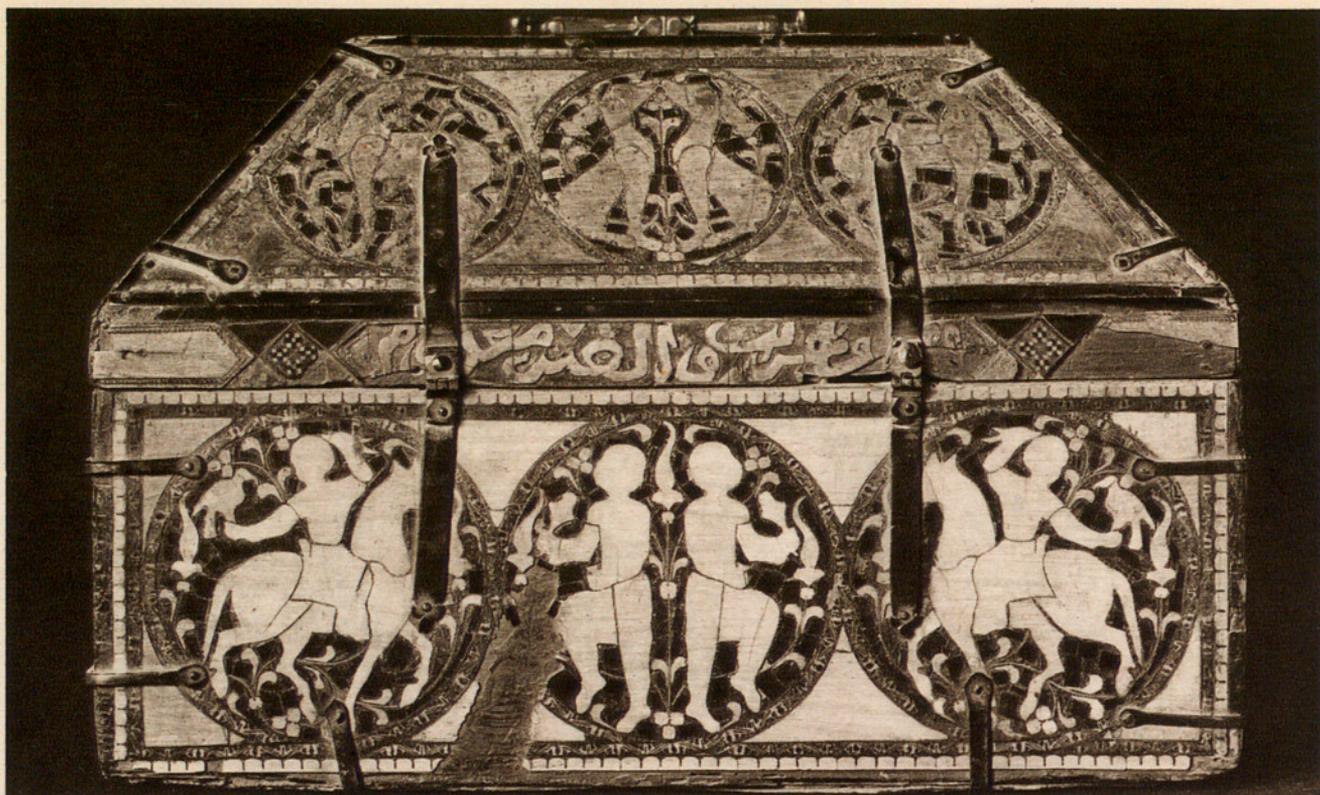


Fig. 60. — ARQUETA DE LA CATEDRAL DE TORTOSA (TARRAGONA).



Fig. 61. — ARQUETA DE SAN ISIDORO DE LEÓN. (Museo Arqueológico Nacional de Madrid.)

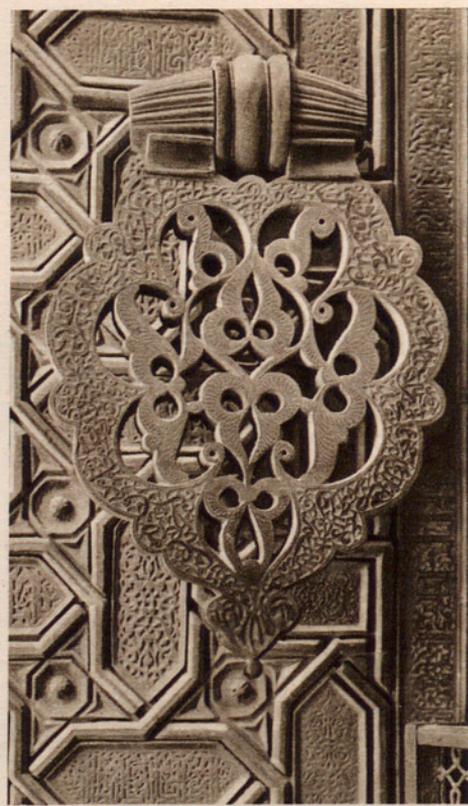


Fig. 62. — ALDABÓN DE LA PUERTA DEL PERDÓN DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.

pocos años a las del almimbar de la mezquita marroquí, están las de la antigua *maqsurá* de la mayor de Tremecén, hoy en el museo de esta ciudad, fechada en 1138 y seguramente obra andaluza, aunque no conste documentalmente.

La fama del almimbar de Marrakus, lo mismo que la del perdido de Córdoba, fué grande en la Edad Media. "Los más hábiles artesanos — escribió un historiador del siglo XIV que había intervenido activamente en la construcción de los monumentos marínies de Tremecén — están de acuerdo en que el almimbar de la mezquita de Córdoba y el de la de los libreros de Marrakus (la *Kutubiyya*), son los mejor labrados que existen; los orientales, a juzgar por sus obras, no saben tallar bien la madera". Olvidada durante varios siglos, es hora de que esta obra excepcional recobre el prestigio que merece para la mayor gloria del arte andaluz medieval.

Ignórase si el almimbar de la mezquita de la alcazaba de Marrakus, posterior en unos años al descrito, se hizo también en talleres de la Península. Es, desde luego, una réplica del de la *Kutubiyya*, que parecería admirable si no conociéramos éste.

Hacia 1200 fecha Ferrandis unas arquetas de taracea en las que no hay rasgo alguno típicamente almohade. Dos de ellas pertenecieron a la colegiata de San Isidoro de León, desde donde una pasó al Museo Arqueológico Nacional; otra guarda la catedral de la misma ciudad, y dos conserva la de Tortosa.

Todas son de madera, de forma rectangular y tapa de artesa invertida. Las de Tortosa, similares, están recubiertas de chapas de marfil y carey, con empastes y dorados (fig. 60). Ligeras incisiones acentúan y detallan el dibujo. Las caras de ambas recuadráronse con una estrecha faja de líneas en zigzag y pequeñas flores. Cubren sus frentes y tapas círculos o medallones, dentro de los cuales hay representaciones de animales — leones, ciervos, gacelas, unicornios, lebreles y aves —, ya sueltos, ya en parejas, afrontados, y en una de las arquetas figuras humanas — jinetes a caballo, con un halcón en la mano, bailarines —. Letreros alcoránicos en caracteres cursivos rebordean la parte inferior de las tapas. Son obras de excelente arte decorativo. La igualdad de sus herrajes confirma la procedencia del mismo taller.

La arqueta del Museo Arqueológico Nacional es de madera de alerce en su interior y álce en sus capas exteriores, y la decoración, de taracea de hueso pintado de varios colores (fig. 61). Lebreles afrontados o únicos, dibujados con gracia y soltura, cubren los paños. En los ángulos de la tapa hay también aves. Rellenan los fondos elementos florales. Rebordea la parte superior de la caja una estrecha faja de hueso con decoración floral y geométrica.

Menor importancia tiene otra arqueta de la colegiata de San Isidoro de León. Sus paños se decoran con rombos alternados de marfil y carey. En la parte más elevada de la tapa y en la baja de la caja hay sendas fajas con una decoración de perros afrontados, muy esquemáticos, hasta convertirlos en un ornato geométrico. El herraje, compuesto de bisagra, aldabón y asa, es de azófar.

Sobre el pino de que está hecha la arqueta de la catedral de León, se incrustaron chapas de marfil y carey entre filetes de maderas claras. Limítase su decoración a una zona de marfil con líneas en zigzag, acentuadas con pasta negra y roja. Los herrajes son de bronce nielado, con ondulaciones incisas. Es semejante, aunque de peor arte, que la de San Isidoro.

ARTES DEL METAL. — Al-Idrisí menciona la desaparecida ciudad isleña de Saltés, junto a Huelva, como lugar donde se trabajaba el hierro. También alude a la fama de los utensilios de cobre y hierro fabricados en Almería. Que en la época almorávide, a la que estas noticias se refieren, la industria artística del metal era capaz de producir obras selectas en el occidente islámico, lo prueban las hojas de la puerta de la mezquita al-Qarawiyyin de Fez (1137), cubiertas de placas de bronce con decoración de polígonos estrellados de poco relieve. Algo más tarde, en el período almohade, la gran lámpara, fechada en 1203, que hay en la nave principal de la misma mezquita, pregona que el arte del bronce grabado y calado no había decaído bajo esa dinastía.

España posee una obra de bronce a la que no se ha dado toda la importancia merecida: las hojas de madera de alerce, enchapadas de ese metal, que sirven de cierre a la puerta del Perdón en la catedral de Sevilla, ingreso principal al patio de los Naranjos de la antigua mezquita. Su decoración estampada consiste en una serie de cartelas o tarjetones hexagonales, alternando los puestos en sentido longitudinal con los transversales. Entre ellos quedan estrellas de ocho puntas con un octógono central.

En el interior de los tarjetones alternan los motivos florales con inscripciones de letras cúficas que repiten la frase "El imperio es de Allah", enlazadas con decoración también de ataurique. Queda algún resto de dorado. Semejantes son las bandas epigráficas que recuadrarán cada hoja. Dibuja toda la traza geométrica una moldura seguida, estampada. En el centro de los octógonos resaltan unas cabezas agallonadas de clavos. Magníficas son las aldabas caladas, de bronce fundido y cincelado, obras maestras del arte decorativo hispano-almohade (fig. 62). Tienen forma de medallón, rebordeado exteriormente por una faja que dibuja varios lóbulos de arcos de círculo. Una inscripción religiosa, de letras cursivas finamente cinceladas, cubre esas fajas. Rellenan su interior hojas casi todas de dos lóbulos y múltiples digitaciones, elegantísimas, de las más bellas creadas por el arte almohade. Como la superficie de la puerta es grande, el dibujo de sus hojas peca de monótono, impresión que no logra mitigar la menuda decoración de los fondos de las cartelas. Se repite, pues, en esta obra, como en el alimbar de la Kutubiyya — y es característica de muchas de las hispánicas —, el caso de una composición de escaso valor artístico en conjunto en la que hay partes y detalles que son verdaderas obras maestras.

En las puertas de menos importancia, las chapas, de cobre o bronce, eran lisas, horizontales y superpuestas, sujetas por medio de clavos agallonados del mismo metal, provistas de postigo en caso de ser grandes. Así son las de la puerta oriental, inmediata a la Giralda, del mismo patio, tal vez en gran parte renovadas, pero conservando la disposición tradicional.