Civilización del Islam

ORNAMENTOS Y DECORACIÓN

Por: **Ricardo H. S. Elía**

«Para el artista musulmán o, lo que viene a ser lo mismo, para el artesano que ha de decorar una superficie, el entrelazado geométrico es sin duda la forma que más le satisface en el plano intelectual, pues se trata de una expresión muy directa de la Unidad divina que está tras la variedad inagotable del mundo. Ciertamente es que la Unidad divina como tal está más allá de cualquier representación, pues su naturaleza que es absoluta, no deja nada por fuera de sí misma, nada la 'acompaña'. Sin embargo, se refleja en el mundo a través de la armonía, que no es otra cosa que la 'unidad de la multiplicidad' (al-uahdah fi'l-katrah), equivalente a la 'multiplicidad en la unidad' (al-katrah fi'l-uahdah). El entrelazado expresa tanto un aspecto como el otro. Mas tiene todavía otra faceta que evoca la unidad que existe tras todas las cosas; el entrelazado suele tener un solo elemento: una sola cinta o una línea única, que vuelve incesantemente sobre sí misma» («El Arte del Islam», p. 66).

Titus Buckhardt

La decoración desempeña un papel central en el arte islámico. Es uno de los factores unificadores que, durante catorce siglos, han vinculado edificios y objetos de todo el mundo islámico a través de una enorme extensión geográfica, desde España hasta la India.

En el siglo IX, en la Casa de la Sabiduría de Bagdad (ver aparte) se reunió a prestigiosos sabios que tradujeron dos libros griegos que serían fundamentales para la civilización islámica: «El Almagesto», de Claudio Ptolomeo, y «Los Elementos» de Euclides. El primero, un tratado de Astronomía, les enseñaba a orientarse por las estrellas y el segundo, un libro sobre Geometría —el más traducido a lo largo de la Historia después de la Biblia— a hacer dibujos que señalasen la dirección de La Meca desde cualquier parte de la Tierra. Así, las Matemáticas fueron las ciencias más necesarias e importante en el Islam desde un primer momento. Los musulmanes las estudiaron y dominaron como pocos pueblos, llegando a convertir la Geometría en el lenguaje gráfico para representar a Dios y su Reino —el Reino de los Cielos— de una forma abstracta mediante el uso de formas geométricas.

Es sorprendente, por ejemplo, la investigación llevada a cabo por el doctor Darío Cabanelas, catedrático de árabe de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada, sobre el secreto guardado en el techo de la Torre del Palacio de

Comares de la Alhambra de Granada. El nombre de esta estancia es una corrupción del árabe *qam al-arsh* «cámara del Trono» y está inspirado en la sura 67 del Sagrado Corán, llamada al-Mulk «El Reino» o «La Señoría». El magnífico descubrimiento del islamólogo español es el haber puesto de manifiesto que las 105 lacerías que se esparcen por el Techo, en una geometría progresiva, según los cánones de Pitágoras tan maravillosamente asimilados por los musulmanes granadinos, parten de los 105 elementos de que consta la estrella clave, ubicada en el centro superior de la bóveda que representa los Siete Cielos. En efecto, geoméricamente 105 significa la estrella de seis puntas (en suma pitagórica 1 0 5 son 6), estrella de David o sello de Salomón (un motivo ornamental utilizado por los musulmanes antes que los judíos: cfr. Erna S. Schlesinger: **Mil preguntas y respuestas sobre Judaísmo**, S. Sigal, Buenos Aires, 1966, p. 21), los dos triángulos invertidos, el agua y el fuego de la creación, correspondiente al signo de la divinidad a la que hace referencia la estrella clave, enmarcada en la cupulina (tres últimos cielos) o Trono de Dios (cfr. Darío Cabanelas: **La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra**, Revista Al-Andalus, vol. XXXV, fasc. 2, Granada, 1970).

Una característica fundamental de la decoración geométrica es la utilización de un sólo diseño –que será la unidad de cualquier composición decorativa– que, por multiplicación de sí mismo, cubre completamente una superficie. Esta forma de proceder permite decorar sobre una superficie indefinidamente sin más que seguir unas reglas fijas. De este modo se consigue presentar la unicidad –Dios es uno– entre la multiplicidad –y está en todas partes–.

Durante los últimos mil años, Europa ha considerado el arte islámico como algo maravilloso. El intercambio entre cristianos y musulmanes empezó mucho antes de las Cruzadas. En la España islámica se estableció de modo firme a través de las diversas fronteras de la Europa occidental y desde el principio ejerció profunda influencia sobre la cultura cristiana. En Sicilia las dos religiones coexistieron armónicamente, mientras el Norte de África estaba totalmente gobernado por los musulmanes, cuyos navíos surcaban el Mediterráneo de un extremo a otro. Con el tiempo, los mercaderes italianos –principalmente venecianos y genoveses– establecieron el tráfico directo con los puertos sirios y palestinos, el comercio oriental se convirtió en una organización regular de objetos raros y llegaron a los mercados europeos todo género de obras de artífices islámicos. En el siglo XV, los artesanos europeos, acuciados por el éxito musulmán en aquellas artes lucrativas, que tan esenciales habían sido para el esplendor del llamado Renacimiento, fijaron su atención, con renovado interés, en Oriente. Basándose en un estudio más profundo de los métodos islámicos, revisaron y ampliaron sus propios conocimientos técnicos, y al hacerlo así no se contentaron ya con absorber los elementos decorativos de esa procedencia, sino que empezaron a examinar atentamente cánones de dibujo, adaptándolos a una nueva concepción de trabajo, que ya era puramente europea. No sólo humildes artesanos, sino también celebridades, como el florentino Leonardo da Vinci (1452-1519), utilizaron

modelos islámicos en sus trabajos.

Uno de los libros más interesantes que prueba estas aseveraciones es el de Francesco di Pellegrino, otro florentino también pintor y escultor, que trabajó en el palacio de Fontainebleau para Francisco I (1494-1547) y que fue conocido en Francia por el nombre de Francesque Pellegrin. Su libro «La Fleur de la science de pourtraicture et patrons de broderie. Façon arabicque et italique», está fechado en 1530 y sus diseños se derivan totalmente de modelos islámicos –en 1908 se publicó en París una edición en facsímil con prólogo del filántropo e islamólogo Gaston Migeon (1861-1930).

De estas publicaciones y de obras contemporáneas (como los muestrarios de Peter Flötner y Martinus Petrus) hay que ir, por ser sumamente instructivos, a los modelos del pintor y grabador Hans Holbein, llamado el Joven (Augsburgo 1497-Londres 1543), cuyos dibujos para platería y otras artes de inspiración musulmana se hallan unidos de un modo inteligente a su propio estilo original.

Del Asia islámica vinieron muchas cosas, al parecer insignificantes, que al hacerse indispensables encontraron no sólo la aceptación de Europa, sino que se extendieron por todo el mundo civilizado. Cargamentos de cretonas y percales estampados con diseños de alegres colores introdujeron modas nuevas en las artes textiles, algunas de las cuales, como las «persiennes» de París, proporcionaron a las señoras del tiempo de Ana Estuardo (1665-1714), reina de Inglaterra, lindos vestidos y posteriormente fueron causa de la prosperidad de Manchester.

Nuevos chales, como indica su nombre, vinieron de Persia. Ciertos modelos de tetras y cafeteras, imitadas de las jarras mogoles traídas de la India musulmana por opulentos nababs, eran corrientes en las mesas de la Era Victoriana y persisten hoy aun bajo formas más o menos modificadas. Incluso desde los comienzos del Islam, el comercio, la cultura, la piedad y hasta la curiosidad occidentales han encontrado cada una de ellas algo a su gusto entre los productos de la actividad musulmana. Pero en el conocimiento de su excelente técnica y de su belleza ha habido maestros artífices, como Odericus de Roma, que en 1286 hizo el modelo islámico para el pavimento de mármol incrustado del presbiterio de la Abadía de Westminster de Londres, y el artista, decorador y poeta William Morris (1834-1896), que utilizó patrones islámicos para confeccionar un suntuoso brocado de terciopelo, tejido en azul, naranja, blanco y oro en 1884 (que hoy se encuentra en el Museo Victoria y Alberto), así como para plasmar muchos de sus diseños (cfr. N.M. Wells: **William Morris**, Brockhampton Press, Londres, 1988).

Uno de los primeros estudiosos del arte islámico fue el arquitecto inglés **Owen Jones** (1809-1874), superintendente de la famosa Exposición Universal de Londres de 1851, y autor de **Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra** (Londres, 1842-45). En su libro **The Grammar of Ornament** (Londres, 1856), escribe esta opinión que refleja su admiración por la concepción arquitectónica musulmana:

«Los moros siempre tuvieron en cuenta lo que nosotros consideramos que es el primer principio de la arquitectura –decorar la construcción, jamás construir la

decoración: en la arquitectura mora (es decir, andalusí) la decoración no sólo surge naturalmente de la construcción, sino que la idea constructiva se lleva a cabo en cada detalle de la ornamentación de la superficie.

*Creemos que la verdadera belleza de la arquitectura reside en ese reposo que el espíritu experimenta cuando el ojo, el intelecto y los sentimientos están satisfechos, en la ausencia de todo deseo. Cuando un objeto está falsamente construido y parece que deriva o soporta pero no hace ni una cosa ni la otra, es incapaz de dar esta respuesta, y por consiguiente jamás puede alcanzar la verdadera belleza, por muy armonioso que sea en sí mismo: las razas musulmanas, y especialmente los moros, han observado constantemente esta regla; jamás encontramos un ornamento inútil o superfluo; cada ornamento emana callada y naturalmente de la superficie decorada»(Owen Jones: **The Grammar of Ornament**, Studio, Londres, 1995, pp. 65-74). Véase E.J. Grube, S: Carboni y G. Curatola: **Arte veneziana e Arte islamica**, Venecia, 1989; Stuart Durant: **La ornamentación. Desde la Revolución Industrial a nuestros días. El orientalismo**, Alianza, Madrid, 1991, pp. 133-161; Albert Racinet: **The Encyclopedia of Ornament**, Studio, Londres, 1996.*

Arabescos y atauriques

En la civilización islámica, incluso los objetos destinados a modestas funciones utilitarias y ejecutados en los más humildes materiales tienden a estar profusamente decorados. La transformación de las superficies por medio de la ornamentación es una preocupación primordial que impregna todo el arte islámico. El motivo más ejemplar de esta ornamentación es el arabesco, que es un «*dibujo de adorno compuesto de tracerías, follajes, cintas y roleos y que se emplea más comúnmente en frisos, zócalos y cenefas*» (Fernández Martínez Nespral y Hamurabi Faysal Noufourri: **El Diccionario del Alarife**, Fundación Los Cedros, Buenos Aires, 1994, p.98).

Aunque sus orígenes se remontan al follaje de viña naturalista del arte clásico occidental y oriental, que los musulmanes encontraron en los monumentos cristianos, romanos, bizantinos, sasánidas e indios de los territorios recién conquistados, el arabesco islámico presenta múltiples formas, que pueden llegar hasta la abstracción. Pero, cualquiera que sea su naturaleza formal y la materia sobre la cual se trabaje, el arabesco se rige siempre por los mismos principios de movimiento preciso y regular, de repetición simétrica y de expansión ilimitada, que dan lugar a composiciones equilibradas y armoniosas. A menudo, incorpora motivos geométricos y a veces él mismo se geometriza. De hecho, la geometría constituye el fundamento conceptual de toda la estructura y decoración de la mayor parte de las obras de arte del Islam.

Los que en inglés y francés se conoce como *arabesque* (arabesco) o *mauresque* (morisco), en España recibe el nombre de lazo o lacerías. Estas combinaciones geométricas, complicadísimas en al-Ándalus, continúan hasta épocas muy avanzadas por los mudéjares, incluso en América. Donde primero aparecen es en la mezquita de Córdoba, en el siglo X. En cambio, en el Oriente islámico surgen

más tarde, en el siglo XII. Es de suponer, pues, que lo andalusí influiría en este desarrollo decisivamente. Luego vendrá el lazo granadino con el auge del arte nazarí en el siglo XIV, libre de influencias anteriores. El lazo tiene dos fundamentos: el tema y la base simétrica. Estos temas son polígonos. En al-Ándalus el más aplicado fue el octógono que forma el lazo de ocho.

En tanto que el Oriente islámico, poco a poco, resolvió los arabescos en interpretaciones naturalistas y el Magreb y al-Ándalus los desarrollaron según un centelleante juego de líneas próximo al carácter del rococó, Egipto y Siria conservaron con fidelidad los tipos de arabesco, que habían llegado a su plenitud. La época de los mamelucos, que marca el grado más alto de esplendor del arte islámico-egipcio, llena los campos de los espacios poligonales con arabescos cuyos motivos rayonados y estrellados son de una rara belleza.

La estrella, de seis, ocho, dieciséis o más puntas es una de las formas fundamentales del diseño geométrico islámico. Puede emplearse igualmente en dos o en tres dimensiones, para transformar una cúpula en una red compleja de superficies concatenadas o para adornar maderas y herrajes dentro de los edificios.

Por lo que atiende a los atauriques (del árabe *at-tauriq*: «el adorno foliáceo»), o sea la ornamentación vegetal, es de destacar, en primer término, la carencia de información histórica con respecto a su técnica de composición. Se ha conjeturado, no obstante, acerca de moldes de cera, que posteriormente fuesen vaciados. Ibn Jaldún da ciertos indicios sobre el particular: «*La ornamentación y el embellecimiento de las casas forman todavía otra rama de la arquitectura. Consisten en aplicar sobre los muros figuras en relieve hechas de yeso que se deja fermentar en el agua. Se retira el yeso bajo la forma de una masa sólida en la cual se halla aun un resto de humedad. Se labra esta masa sólida sobre un modelo dado, grabándola con punzones de hierro, y se termina dándole un bello pulimento y un aspecto agradable... Tales ornamentos dan al muro el aspecto de cuadros de un vergel florido*» (Ibn Jaldún: **Al-Muqaddimah**. O. cit, p. 722).

Para darse una idea del prodigioso valor de estos atauriques inspirados, al parecer, en muestras de tapicería artesanal, y que hoy todavía podemos admirar en las salas de la Alhambra de Granada, basta citar el testimonio del orientalista francés Pierre Loti (1850-1923) quien, en su «Viaje a Marruecos», afirmaba que en tejer un jaití, guadamecí, alahilca o albenda, que son las distintas muestras gremiales, se empleaban diez años de la vida de un hombre.

¿Qué significan, por tanto, las complejas tramazones de líneas poliédricas que, en progresión geométrica, se esparcen formando estilizaciones vegetales a través de los paños de estuco? Quitando el valor ornamental, que más que fin es repercusión del auténtico motivo, su causa primera es de orden metafísico. Recordemos a estos efectos, las palabras del arabista e islamólogo español Julián Ribera y Tarragó sobre el místico Muhiiuddín Ibn al-Arabi: «*La ciencia se le presentaba en formas geométricas, y para explicarlas usa de triángulos, cuadrados envueltos unos en otros, círculos excéntricos, cuadrados cerrados por círculos...*» (J. Ribera y Tarragó: **Orígenes de la filosofía de Raimundo Lull**, Homenaje a Menéndez Pelayo, Varios, Madrid, 1899, vol. II, p. 206).

Véase E. Kühnel: **The Arabesque. Meaning and Trans-for-ma-tion on an Ornament**, Graz, 1976; P.Ward-Jackson: **Some Main Streams and Tributaries in European Ornament from 1500 to 1750. Part 2. The Arabesque**, en el Boletín del Museo Victoria y Alberto, Londres, 1972, t. III, nº 3, pp. 90-103. J. Bourgoïn: **Arabic Geo-me-trical Pattern and Design**, Dover, Nueva York, 1973; Prisse d’Avennes: **Arabic Art in Color. 141 designs and motifs on 50 plates**, Dover, Nueva York, 1978; Ali Dowlatshahi: **Persian Designs and Motifs for Artists and Craftsmen with 400 motifs and 8 full-color plates**, Dover, Nueva York, 1979; Eva Wilson: **Islamic Designs**, British Museum Pattern Books, Londres, 1988; Keith Critchlow: **Islamic Patterns. An Analytical and Cosmological Approach**, Thames and Hudson, Londres, 1989; Prisse d’Avennes: **The Decorative Art of Arabia**, Studio, Londres, 1989; Basilio Pavón Maldonado: **El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica**, AECl, Madrid, 1989; Basilio Pavón Maldonado: **El arte hispanomusulmán en su decoración floral**, AECl, Madrid, 1990; N. Simakoff: **Islamic Designs in Color with 162 Illustrations**, Dover, Nueva York, 1993.

Azulejos

La utilización de la cerámica (del griego: *keramikos*) en paredes y pavimentos se remonta a Babilonia e Irán antes de la época helenística y fue resucitada por los sasánidas. Más el término azulejo (del árabe: *az-zulayy*, «el baldosín»; «ladrillo pequeño vidriado»), y la técnica del alicatado (del árabe: *al-qata’a*, «el trozo», «la cortadura»), o sea el cortar o raer (con alicates) los azulejos para darles forma conveniente, es un uso islámico que comenzó en la época abbasí, en Samarra (Irak). De allí se difundió al Egipto fatimí y al-Ándalus, donde alcanzaría su apogeo en la Granada nazarí. A partir del siglo XIII, la cerámica vidriada de formas hexagonales y estrelladas se difundió ampliamente en Irán. La utilización de azulejos decorados alcanzó una riqueza sin precedentes en Irán y Turquía durante los siglos XVII y XVIII. Ejemplos singulares son los alicatados de las mezquitas safavíes de Isfahán y las mezquitas y palacios de Estambul, donde los azulejos recubren por entero la superficie de los edificios como si estuvieran totalmente empapelados (como en la Sala del príncipe heredero, en el Haremlik del palacio Topkapi). En la gama de los azulejos persas predominan los tonos azul y turquesa puntuados con blancos, negros y verdes, así como amarillos y rosas, sobre todo en las últimas épocas safaví y qayar.

En el mundo islámico occidental de al-Ándalus y el Magreb los azulejos se confinan generalmente a las partes inferiores de los muros, y son de diseño sobre todo geométrico. Fuertes contrastes de colores claros y oscuros – en la Alhambra, por ejemplo – se contraponen con objeto de producir formas estrelladas y cuadradas de gran complejidad. Por otra parte, colores armónicamente combinados se utilizan para definir las formas geométricas de paneles y frisos en mosaico de azulejo. Dice el especialista Luis Seco de Lucena y Paredes: «*Los aliceres rosa y carmín que vemos en el alicatado de la Torre de la Cautiva, y que sin duda es el más bello de todos los conocidos, ofrecen el excepcional interés de que son los primeros que de*

*dicho colores se labraron; porque, aunque las historias de aquellas industrias artísticas nos dicen que el descubrimiento de producirlos por el cloruro de oro se debe a Lucca della Robbia (1399-1482), como la Torre de la Cautiva hubo de construirse por Abul-Hayyay (Yusuf I), que fue asesinado en 1351, es evidente que en 1399, cuando nació el famoso ceramista (y escultor) florentino, los mencionados colores ya estaban descubiertos y utilizados en la decoración de la Alhambra, por artífices musulmanes que aquí mismo lo producían; debiendo hacer constar que tampoco en Oriente los hubo antes, porque los de la Mezquita Azul de Tabriz (época turkmena, 1465), que son los más antiguos que allí existen, aparecieron un siglo después que los de la Torre de la Cautiva» (L. Seco de Lucena: **La Alhambra**, Granada, 1919, p. 136 y siguientes). De tal aseveración se desprende que hubo de existir un nexo entre ambas escuelas, nazarí y florentina. Granada, al convertirse en el último bastión del Islam en la península, atrajo a numerosos viajeros europeos, principalmente italianos, curiosos de esta ciudad a la cual ponderaban sobremanera las crónicas. Uno de estos viajeros, del que se sabe llegó a las profundidades del África, fue el florentino Benedetto Dei, amigo de Leonardo da Vinci (cfr. Antonina Vallentin: **Leonardo da Vinci**, Losada, Buenos Aires, 1943). Los azulejos andalusíes se exportaban y se utilizaron para el revestimiento de la sala capitular de la Abadía londinense de Westminster (1255).*

Véase Vicente Nadal Mora: **El azulejo en el Río de la Plata. Siglo XIX**, Universidad de Buenos Aires - Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Buenos Aires, 1949; Hans Van Lemmen: **Azulejos decorativos**, Editorial Libsa, Madrid, 1989.

Cerámica

Considerada una de las artes más importantes del Islam, la cerámica experimentó un prodigioso desarrollo a partir del siglo VIII. La cerámica omeya, que prosiguió la tradición de las técnicas bizantina y oriental, ideó muy pronto nuevas formas de ornamentación utilizando la caligrafía. En el siglo IX se descubrió en Bagdad un tipo de loza vidriada (que más tarde se conocería como mayólica o fayenza) y se revolucionaron los procedimientos de la cerámica con el uso de pastas porosas y la doble cocción efectuada a una temperatura variable. Los alfareros abbasíes, probablemente estimulados por el deseo de competir con la cerámica importada de China, llevaron a cabo síntesis inéditas con los diferentes tipos de pastas y de vidriados. Adoptando un procedimiento que utilizaban los vidrieros en Egipto a fines del siglo VII, aplicaron óxidos de cobre y plata a las lozas esmaltadas y crearon con ello la técnica ornamental del reflejo metálico, capaz de proporcionar unas pátinas que se asemejaban al oro.

En la Siria y el Selyukí, a partir del siglo IX se generalizó el empleo de pastas silíceas y el uso de la técnica del reflejo metálico. En Irán, a finales de siglo XIII, se perfeccionó la técnica del *minai*, que permitía la utilización de una gama de siete colores, procedimiento éste nunca alcanzado con anterioridad en la historia de la cerámica. Rei (la Rhages de los medos), cerca de Teherán, fue un centro de importante de industrias cerámicas antes de que fuera destruida por los mongoles

en 1220. Hay una copa en el Museo de Louvre, decorada con esfinges y músicos sentados, colocados en paneles dispuestos en series de líneas curvas de eses contrapuestas, que es un ejemplar característico de este trabajo tipo «miniatura», como se llamaba ordinariamente aquel género de obras que se hallaban en su apogeo cuando los mongoles saquearon Rei. Se conserva otro jarrón en azul turquesa (color que en China era conocido con el nombre de «azul mahometano»), que constituye el tipo de cerámica hecha en la ciudad de Sultanabad (hoy llamada Arak, en la provincia iraní de Markazí) durante los siglos XIII y XIV. Unos recipientes ligeramente cóncavos y de cuello estrecho con reborde, que se fabricaron tanto en Irán como en al-Ándalus, eran conocidos por los italianos con el nombre de «albarellos», palabra que deriva del árabe *al-barniyya*, o sea, el frasco de farmacia. En el siglo XV las farmacias italianas estaban surtidas de dichos recipientes llenos de drogas y sustancias importadas del mundo islámico.

Los ceramistas turcos y sirios usaron en la manufactura de platos, tazas, jarrones y otras vasijas de diversas formas, la misma técnica que para los azulejos y análogo género de decoración. El elemento ornamental más llamativo usado en esta clase de cerámica es, sin duda alguna, el tema floral, utilizado muy profusamente en los alicatados damasquinos, donde los tulipanes, las rosas, los jacintos, las lises y la flor de almendro están dibujadas de un modo tan inteligente y con tal sentido decorativo, que su naturalismo no degenera nunca en simple representación pictórica. Fue en Irán donde los artífices tomaron este elemento floral y donde aprendieron a dibujarlo con tan exquisita gracia. En el Museo Ashmolean de Oxford se conserva una jarra de loza decorada de Damasco (siglo XVI), influida por los modelos persas que constituye una obra maestra en su género.

Desde el siglo X, al-Ándalus y el Magreb produjeron, mediante la utilización de técnicas diversas, tinajas y brocales de pozos. Málaga y Bugía fabricaron lozas vidriadas decoradas en azul cobalto y con reflejos metálicos. Los alfares (del árabe: *al-fajar*, «la vajilla», alfarero) de Florencia y Siena se inspiraron a partir del siglo XV en las fabricaciones de Manises (Valencia), con lo cual vinieron a conectarse con el arte de la cerámica musulmana.

La cerámica islámica vivió un nuevo período de esplendor bajo los safavíes (1502-1732), cuando Abbás el Grande y otros soberanos iraníes del siglo XVII hicieron decorar las alas de sus palacios de Isfahán con paneles policromados bajo glaseado, en general con representaciones de las fiestas y reuniones musicales que se celebraban en el jardín.

Sin embargo, la cerámica más famosa del Islam es la de Iznik (la antigua Nicea de Anatolia, cerca de Estambul). Del siglo XV al siglo XVII, los azulejos de Iznik alcanzaron una enorme fama y fueron empleados para la decoración de las mezquitas, de los palacios, de las tumbas y de otros edificios del imperio otomano. El arte de los azulejos de Iznik llegó a su apogeo hacia a finales del siglo XVI, período durante el cual el arquitecto Sinán (ver aparte) los utilizó en la ornamentación de todas sus grandes obras. La cerámica otomana consiguió asociar

hasta cinco esmaltes de colores distintos, proeza técnica que culminó en los alfares de Iznik con el motivo ornamental de las «cuatro flores», realizado con un rojo muy vivo. Los artesanos de Iznik especializados en la loza fina, decoraron los objetos más diversos: vajilla, lámparas, cajas, candelabros, destinados a una clientela de la corte. Los soberanos y nobles cristianos les hicieron frecuentemente pedidos, lo que explica en parte la utilización de motivos figurativos como animales y barcos, poco frecuentes en el arte islámico.

Véase Hans E. Wulff: **The Traditional Crafts of Persia. Their development, Technology, and Influence on Eastern and western Civilizations**, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (Mass.), 1966; Esil Atil: **Ceramics from the World of Islam**, Washington, 1975; H. Philon: **Early Islamic Ceramics: Ninth to Late Twelfth Centuries**, Londres, 1980; **La cerámica islámica en Murcia**, Comunidad Autónoma, Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1986.

Epigrafía

Otra modalidad notable de la decoración islámica es el uso de las inscripciones en árabe. Rodeando el borde de un friso o de una cartela, encontramos frecuentemente pasajes del Corán, un verso apropiado de un poeta, una frase de felicitación o de bendición.

Las inscripciones árabes, única aportación genuinamente al arte del Islam, son el sello universal de influencia o dominación musulmanas por todo el ámbito de su extensión. Los copistas musulmanes rivalizaban en la perfección de los bellos caracteres caligráficos. Generaciones de expertos calígrafos trabajaron con tal acierto y aceptación, que no sólo un libro constituía un tesoro inapreciable, sino hasta los sencillos rasgos de un gran maestro calígrafo eran buscados por los coleccionistas.

Los artífices europeos se familiarizaron poco a poco con la forma de las inscripciones árabes, incluso aun cuando no las comprendieron. Una antigua prueba de estos conocimientos e ignorancia nos la proporciona una moneda de oro acuñada por Offa, rey de Mercia (757-796) —uno de los siete reinos anglosajones conocidos como la Heptarquía—, que actualmente figura en el Museo Británico. Se parece al *dinar* musulmán, pero lleva la inscripción «Offa Rex», al revés, en medio de la leyenda árabe, la cual está tan exactamente transcrita, que la fecha de la pieza original (774) y la fórmula religiosa islámica inserta son claramente legibles en la copia. En el mismo museo del barrio londinense de Bloomsbury, se conserva una cruz dorada irlandesa, del siglo IX, que lleva en el centro, en pasta vidriada, una inscripción con la frase árabe *Bismillah* («En el nombre de Dios»), en caracteres cúficos. En ninguno de los dos casos mencionados se dio cuenta el artífice de la significación que entrañaba la extraña escritura que copiaba o adoptaba, porque es difícil que profesiones de fe tan islámicas hubieran podido ser voluntariamente puestas en la acuñación ordenada por un rey cristiano o figurar en un emblema consagrado.

Juegos de luces

La luz es un elemento es el símbolo de la unidad divina y el artista musulmán pretende transformar la materia misma que está modelando en una vibración luminosa. Además de tener una dimensión mística, la luz tiene en la arquitectura islámica una función decorativa que es doble: modifica los demás elementos de la decoración y origina formas. Los elementos arquitectónicos en los edificios islámicos y los materiales seleccionados para su decoración con frecuencia están formados para reflejar, refractar y ser transformados por la luz y la sombra. Hay un uso sutil de las superficies brillantes de pavimentos y muros, de modo que aprehendan la luz y frecuentemente la devuelvan a las facetas romboidales de los techos, que a su vez la reflejan de nuevo. Las mocárabes (piezas ornamentales en forma de estalactitas con las que se configuran arcos y bóvedas) atrapan la luz y la refractan; las cúpulas nervadas (como en el caso de la mezquita de Córdoba) parecen rotar según la hora del día. Las fachadas parecen estar hechas de materiales como de encaje y se transforman en celosías transparentes cuando el sol ilumina su decoración estucada –horadada y trabajada a propósito para crear este efecto de incorporeidad. La luz que entra a través de vidrios o celosías proyecta dibujos sobre las superficies interiores ya en sí decoradas y borra la separación entre lo lleno y lo vacío. Los espejos, los azulejos vidriados, la madera dorada y el mármol pulimentado, todo brilla, reluce y refleja la luz fuerte y enérgica de las tierras islámicas.

La Alhambra nos brinda los mejores ejemplos de juegos de luces. Casi todas las salas de los Baños de la Casa Real se cubren con bóvedas esquifadas de planta rectangular, agujereadas con lucernas en forma de estrellas de ocho puntas, como representación de la bóveda celeste. En el techo de la Sala de las Dos Hermanas, sobre la base del octógono, la bóveda parece flotar, sin peso, sobre el espacio. Ello se debe a la disposición de las ocho ventanas dobles que dejan pasar la luz, dando un extraordinario efecto luminoso.

Metales

Los artífices musulmanes practicaron diversos métodos en la decoración de metales. Sobresalieron el arte de incrustar dibujos en oro y plata, en bronce o latón. La técnica, ejecutada de diversas maneras, se conoce generalmente con el nombre de «damasquinado», que viene a relacionar este trabajo con Damasco, en cuya ciudad efectivamente se practicaba. El trabajo musulmán de incrustación en metales alcanzó su perfección a mediados del siglo XII, y continuó con la misma excelente calidad durante dos siglos.

Algunos de los bronce islámicos más refinados se han conservado en los tesoros de las iglesias europeas. Al principio se adoptaron las formas Sasánidas pero el período Fatimí produjo vasijas de bronce con forma animal, así como candiles y platos. Aunque en el oriente de Irán se realizaron interesantes piezas grabadas con incrustaciones de cobre y plata, los bronce más refinados fueron

producto de los talleres de Mosul (al-Mausil), en el Irak, durante los cincuenta años que precedieron a la conquista mongola. Entre sus objetos más destacados se encuentran los aguamaniles, tazas y candiles con incrustaciones de plata y oro y motivos abstractos, figurativos e inscripciones.

Taracea y marroquinería

Una de las artes menores más exquisitas del Islam es la taracea, la labor de incrustación en marfil (eboraria), metales o maderas coloreadas sobre la carpintería. Los musulmanes hicieron cosas preciosas, total o parcialmente en marfil, materia que decoraron con tallas, incrustaciones o dibujos ornamentales. En el siglo X la escuela de tallistas en marfil, centralizada en Córdoba, producía obras de un estilo tan depurado que denotaban ya madura experiencia. Las cajas de marfil tallado y los colmillos de elefante abundaban en la corte fatimí, continuándose la tradición en la Sicilia musulmana. En ellos se representaban cortesanos, animales y vegetación.

Además de su empleo decorativo en la arquitectura, la madera se trabajó como material de otras artes aplicadas. En los palacios fatimíes se conservan excepcionales ejemplos de tablas con representaciones cortesanas. También se tallaron las peizas del mobiliario, especialmente los biombos.

En Irán, Siria, Egipto y al-Ándalus descollaron los especialistas en la marquetería (llamada en persa *jatam*), un arte que continúa vigente en el tiempo presente y que nos maravilla a través de múltiples incrustaciones en madera realizadas en marcos, cofres, estuches, mesas, armarios y mobiliario.

Entre los objetos de uso diario que deben al Islam algo de su materia prima, de su técnica o de su dibujo, los libros impresos son tal vez los más difundidos. Aunque a primera vista su relación con el mundo musulmán pudiera parecer remota, los modernos métodos de producción en el ramo de librería han aprovechado muchas de las iniciativas y de la inteligencia musulmana de la Edad de Oro. Las encuadernaciones de libros de cuero son un excelente ejemplo de las artes decorativas islámicas. En los primeros tiempos se realizaban en relieves repujados; más tarde se estampaban y doraban las cubiertas y los lomos y, finalmente, en el siglo XVI, se pintan con esmaltes. El trabajo de cuero se aplicó a los arneses de los caballos y a los objetos empleados en la cetrería.

Tejidos, alfombras y tapices

Los tejidos, las alfombras y los tapices del Irán, Afganistán, Asia central y la India son probablemente los objetos del arte islámico mejor conocidos en Occidente. Los cruzados europeos y los mercaderes medievales a menudo volvían de sus expediciones con sedas preciosas de origen islamo-asiático que ofrecían a las iglesias cristianas. Tal fue el caso del famoso «Sudario de Saint-Josse», fabricado para Abd al-Malik Ibn Nuh I, gobernador samánida del Irán oriental (Transoxiana y Jorasán), fallecido en 961. Posteriormente, sería transformado en sudario de las reliquias de la abadía de Saint Josse-sur-Mer (Pas-de-Calais). Su donante, el

cruzado franco Etienne de Blois (1097-1154), sin duda, se dejó cautivar por el admirable tejido de esta tela realizada con sedas polícromas sobre fondo rojo y por su composición de grandes motivos de elefantes y dragones flanqueados arriba y abajo por bandas de inscripciones, todo ello rodeado de una orla de camellos bactrianos.

En los primeros siglos del Islam, los musulmanes no sólo estimularon las industrias textiles existentes, sino que establecieron nuevas factorías por donde quiera que fueron. Esto se comprueba por los nombres con que fueron conocidas muchas fábricas en la Edad Media, términos comerciales que han llegado hasta nuestros días en varios casos, como recuerdo de los lejanos lugares donde ciertas materias tenían su origen, o de los mercados donde se compraban. Así sucede con las blancas gasas producidas en la ciudad palestina de Gaza, o con la tela conocida en la época de Geoffrey Chaucer (1340-1400) con el nombre de fustán – tela gruesa de algodón con pleo por una de sus caras –, que venía de un arrabal de El Cairo llamado Fustat, que fue la primera capital musulmana de Egipto. El tejido que todavía llamamos en la actualidad damasco, tomó el nombre del gran centro comercial sirio del que importaba Occidente muchas cosas que incluso no estaban fabricadas allí. La famosa muselina es la *mussolina* importada de Mosul (Irak) por mercaderes italiano. «Baldacco», que es la italianización de Bagdad, dio su nombre a las importantes fábricas de sedas que se instalaron en la metrópoli a orillas del Tigris, y también al dosel que se pone sobre los altares en muchas iglesias, llamado «baldaquino». Posteriormente, hubo fábricas de telas para vestidos en la Granada andalusí, que se conocían con la denominación de «granadinas» en las tiendas europeas, en las cuales también compraban las señoras *taftah*, de Irán, bajo el nombre de «taffeta» o «tafetán», – tela delgada de seda, muy tupida. El barrio 'Attabiyya de Bagdad donde vivían los descendientes de 'Attab, bisnieto de un compañero del Profeta, era célebre en el siglo XII por una manufactura especial, imitada en al-Ándalus, conocida con el nombre de seda attabí. Francia e Inglaterra la adoptaron con la denominación de «tabis», y por este nombre comercial se hizo popular en toda Europa.

«El algodón fue introducido por los árabes en Europa, al igual que diversos cultivos, en torno al siglo IX (qutnoqotn, en árabe, deja su nombre en el cataláncotó, y las diversas formas de las lenguas europeas: algodao, algodón, cotton, cotone, etc.) y fue uno de los tejidos que mayores cambios imprimirían a las vestimentas populares, refinándolas y combinándolas con las prendas de lana» (Martínez Montávez y Ruíz Bravo-Villasante: **Europa Islámica**. O. cit., p. 158).

Los tejidos y alfombras procedentes del mundo islámico continuaron apreciándose en el Occidente europeo hasta mucho después de las cruzadas y aparecen representados a menudo en la pintura italiana, francesa y flamenca de los siglos XIV al XVII. En este mismo período, y más concretamente en los siglos XVI y XVII, alcanza su apogeo la industria de la alfombra en Irán, tanto desde el punto de vista artístico como por el virtuosismo de su técnica. El principal artífice de esta evolución fue el soberano safaví Abbás el Grande (1571-1629), que fundó las

fábricas reales de alfombras en Kashán, Kermán e Isfahán. La alfombra clásica de este período en general estaba ejecutada a base de minúsculos nudos de fibras multicolores de lana y seda. Los tapices (*kilim*), tejidos con con motivos que se iban repitiendo, a menudo se realizaban con hilos de seda y de metal.

Otra decoración muy apreciada en el Irán de aquella época era la alfombra-jardín, que reproducía el trazado alargado y las proporciones del jardín tradicional islámico, dividido en rectángulos orlados de franjas floridas, entre los cuales corrían canales de agua jalonados de estanques octogonales y de fuentes distribuidas a lo largo del eje principal. Los árboles, flores y peces representados en estas alfombras-jardín suelen ser bastantes rígidos y estilizados, seguramente en consonancia con el formalismo general del dibujo.

«Parece que la utilización de la alfombra exige en las sociedades islámicas una actitud y un comportamiento práctico que indican claramente el abandono del espacio exterior y la penetración en un espacio interior y recogido, fundamentalmente separado de aquél. La costumbre de descalzarse al penetrar en las tiendas o en las viviendas, y específicamente en las zonas alfombradas, o de cambiar de calzado y colocarse otro nada más franquear el umbral de la casa, se ha seguido puntualmente en las viviendas islámicas, lo cual ha redundado en su pulcritud y ha establecido claramente los límites del espacio privado. La alfombra ha ofrecido grato soporte a quienes permanecen largo tiempo en una habitación, o reunidos bajo la tienda, acogidos a las costumbres de la hospitalidad o la reunión familiar o de grupo.

Estas mismas concepciones son las que llevan a alfombrar los suelos de las mezquitas, en las que no sólo no se puede entrar calzado, sino que se han de visitar tras la ablución o purificación que se realiza a su entrada, junto a la fuente del patio. La alfombra es, pues, el «mobiliario» fundamental de cualquier espacio islámico, y no esencialmente un objeto de lujo, aunque en lugares que carecen de las posibilidades de instalarla hagan sus veces las esteras, habilísimamente trabajadas» (Martínez Montávez y Ruíz Bravo-Villasante: **Europa Islámica**. O. cit., p. 111).

En 1521, el Cardenal y Lord Canciller inglés Thomas Wolsey (1475-1530), favorito de Enrique VIII, mediante los buenos oficios del embajador veneciano en Londres, adquirió sesenta alfombras persas para su palacio de Hampton Court a orillas del Támesis.

En el siglo XVI los artífices iraníes llegaron en la confección de alfombras de unas dimensiones que no han sido alcanzadas nunca, ni antes ni después, logrando, con maravilloso acierto, diseños de belleza sin igual. Una de estas obras maestras, procedente de Ardabil —donde estuvo expuesta en la mezquita-mausoleo del Sheij Safiuddín (1251-1334), fundador de la cofradía mística Safaviyya y patrono de la dinastía safaví—, pertenece ahora al Museo Victoria y Alberto de Londres (Artes islámicas, sala 42, planta baja). Es una alfombra inmensa (10,97 m x 5,34 m) de un trabajo delicadísimo en lana y seda, con más de treinta millones de nudos diminutos (380 por pulgada cuadrada). En una esquina hay una cartela con un verso del poeta Hafiz y debajo se lee: «Obra del servidor del umbral, Maqsud de Kashán, año 946 (1540 de la era occidental)». Un magnífico tapiz persa

es el que se guarda en el Museo Poldi Pezzoli de Milán, el cual se ha comprobado que fue tejido por Guiazuddín Yami, en 1521. Todos los tapices y alfombras tejidos a máquina, de uso universal, llevan dibujos tomados de los originales islámicos.

Véase **Tapis. Present de l'Orient à l'Occident**. Exposition Catalogue, Institut du Monde Arabe, París, 1989; Giovanni Curatola: **Guía de alfombras**, Grijalbo, Barcelona, 1991; Enza Milanesi: **Guía de Alfombras. Para la identificación de las alfombras antiguas**, Anaya, Madrid, 1993; Madeleine Ginsburg: **La Historia de los Textiles**, Editorial Libsa, Madrid, 1995; Ian Bennett: **Oriental Carpet Identifier**, Quantum Books, Londres, 1996; Andrew Middleton: **Alfombras. Tradiciones, técnicas y diseños**, Editorial La Isla, Buenos Aires, 1997.

Vidrio y cristal

Narra el escritor y erudito latino Caius Plinius Secundus, llamado Plinio el Viejo (Novum Comum 23 d.C. - Stabiae 79) en su «Historia natural» que el vidrio fue descubierto por unos marinos fenicios cuando, sobre una playa ardiente rica en sílice, vertieron sin querer un poco de nitrato potásico, quedando sorprendidos al ver cómo éste se convirtió al punto en una lámina traslúcida (cfr. Jean Mazel: **El secreto de los fenicios**, Bruguera, Barcelona, 1970, pp. 59-60). El historiador latino Publius Cornelius Tacitus (55-120) y el sevillano San Isidoro (560-636) repiten los mismos relatos. Tras su evolución en Occidente, cuenta el historiador musulmán al-Maqqarí (ver aparte), que la técnica de la fabricación del vidrio es perfeccionada por el científico y astrónomo cordobés Ibn Firnás (ver aparte) en el siglo IX (cfr. Ángel González Palencia: **Historia de la España musulmana**, Labor, Barcelona, 1951, p. 137).

Los vidrieros de los primeros siglos del Islam recurrían a menudo a la superposición de dos capas de vidrio, aplicando un revestimiento de color – generalmente azul o verde – sobre un fondo de vidrio incoloro.

Bajo los fatimíes se produjo numerosos objetos fabricados en cristal de roca (cuarzo cristalizado, incoloro y transparente), sustancia de gran valor y difícil de trabajar. Los tesoros fatimíes llegaron a incluir en algún momento más de 18.000 artículos en cristal de roca. La mayor colección de vasijas de cristal de roca fatimíes se encuentran ahora en el Tesoro de San Marcos de Venecia y representan parte del botín procedente del saqueo de Constantinopla perpetrado por los cruzados en 1204, durante la cuarta cruzada, que fue en la práctica una guerra entre bandos cristianos.

Los artífices vidrieros sirios llegaron a una perfección espléndida con sus lámparas (mejor dicho, pantallas de lámparas, provistas interiormente de pequeñas vasijas de aceite, colgadas de los bordes por medio de alambres), las cuales, suspendidas por tres, o más, cadenas de plata o latón, sujetas en las asas, dispuestas en el cuerpo exterior de aquéllas, iluminaban en la oscuridad las mezquitas, irradiando como joyas. Generalmente estaban adornadas con dibujos en forma de franjas llenas de medallones e inscripciones realizados con esquemas de hojas de tipo convencional: en algunas, toda la superficie está cubierta de

motivos florales, como en un brocado de seda, en otras, del mismo estilo, aparece una cartela con el escudo del donante que hizo el ofrecimiento a cierta mezquita desconocida. Los nobles musulmanes, siguiendo una antigua tradición islámica, ponían frecuentemente divisas de carácter heráldico en los objetos de su propiedad, como es el caso del famoso blasón de los sultanes nazaríes de Granada que puede encontrarse en los muros de la Alhambra. El uso de estos blasones influyó en el desarrollo de la heráldica occidental, que durante las Cruzadas evolucionó hasta convertirse en una verdadera ciencia con nomenclatura propia.

El estudioso Louis Charpentier escribe en el capítulo que dedica al misterio de la luz en la catedral de Chartres que el verdadero vidrio de vitral aparece en Persia hacia el siglo noveno (cfr. L. Charpentier: **El enigma de la catedral de Chartres**, Plaza & Janés, Barcelona, 1976; Varios autores: **Le secret des cathédrales**, Revista Historia N° 9801, Enero 1998, Editions Fragile, Tiralet, Gavaudun). El vidrio de vitral, según Charpentier, apareció en Occidente al mismo tiempo que el gótico; es decir, durante el primer cuarto del siglo trece (época de la construcción de la catedral Notre-Dame de Chartres). Si fue en Persia donde se inventó la técnica, aun secreta, del vidrio de vitral, ¿sería una hipótesis gratuita sospechar que los vidrios del Mirador de Daraxa fueron compuestos por esas mismas manos sabias, ya que varios artífices persas, por el tiempo en que la Alhambra se construía, habían emigrado al reino de Granada, ante la amenaza de que Persia fuese invadida por los turcos otomanos?

Véase K. Erdmann: **Fatimid Rock Crystal**, Oriental Art, III, Londres, 1951, pp. 142-146; D.S. Rice: **A Datable Islamic Rock Crystal**, Oriental Art, II, Londres, 1956, pp. 85-93; R. Hasson: **Early Islamic Glass**, Jerusalem, 1979; Albane Dolez: **Glass Animals. 3,500 years of artistry and design. Medieval Islamic and Venetian Glass A.D. 500-1600**, pp. 33-55, Harry N. Abrams, Nueva York, 1988.

Del libro CIVILIZACION DEL ISLAM
Edición Elhame Shargh
Fundación Cultural Oriente

Todos derechos reservados.
Se permite copiar citando la referencia.
www.islamoriente.com
Fundación Cultural Oriente