

Civilización del Islam

Mudejarismo

Por: Ricardo H. S. Elía

«Puesta en tela de juicio la existencia de un estilo mudéjar, no queda sino considerar lo mudéjar como la continuación del arte hispanomusulmán, tras la desaparición del poder político» (“El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo”, p. 45).

Santiago Sebastián,
mudejarista español.

Las particulares circunstancias de la historia medieval de España y Portugal, con la presencia del Islam firmemente arraigado en la Península durante ocho siglos, desde la llegada de los musulmanes en marzo de 711 hasta la toma de Granada en enero de 1492, dejaron una huella imborrable en el pueblo español que determinada corriente historiográfica ha minusvalorado sistemáticamente, a pesar de lo cual el célebre historiador Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) se vio obligado a definir a España en un conocido estudio como «Eslabón entre la Cristiandad y el Islam» (Austral, Madrid, 1977).

Durante ocho siglos la Península Ibérica quedó dividida entre la Cristiandad y el Islam, dos culturas enfrentadas política y religiosamente. Pero el análisis de la historia militar de la llamada «Reconquista» ha enmascarado y ocultado, con frecuencia, otra historia de enseñanzas más ricas, la de los contactos culturales entre musulmanes y cristianos. En un primer momento comunidades de cristianos arabizados (mozárabes) y de judíos vivieron como tributarios (*dimmíes*) bajo la administración musulmana, época en la que numerosos cristianos se convirtieron al Islam (muladíes). Pero después, cuando la balanza política se inclina del lado cristiano con el progresivo avance de norte a sur de castellanos y aragoneses, fueron los musulmanes vencidos (mudéjares) y los judíos quienes vivían como súbditos de los reyes cristianos.

La dificultad de los reinos cristianos del norte peninsular para repoblar los vastos territorios conquistados al Islam y sus incapacidades y limitaciones artísticas y científicas, abocó a una decisión política de profundas consecuencias para la cultura medieval hispánica: autorizar a la población musulmana vencida a quedarse bajo dominio cristiano en los territorios conquistados, conservando la religión islámica, la lengua árabe y una organización jurídica propia teniendo como modelo los parámetros y normas de convivencia del emirato y califato cordobés (716-1031). Son los mudéjares (del árabe *mudayyan*: “los que se quedaron”, o *Ahl ad-Dayn*: “Gente que permanece, que se domeña”; por extensión, “domesticados”, “domeñados”). Este fenómeno se inicia con la toma de dos importantes urbes por los cristianos: la Toledo andalusí (Tulaitula) en 1085 y

Zaragoza (Saraqusta) en 1118.

Esta vivencia de los musulmanes vencidos (mudéjares) en tierras de Castilla y Aragón, así como la fascinación de los cristianos por los monumentos islámicos de las ciudades conquistadas, que ven convertidos los alcázares musulmanes en palacios de los reyes cristianos y las mezquitas aljamas en catedrales e iglesias, a lo que se suman las estrechas relaciones que se mantienen con los territorios de al-Ándalus aún no conquistados –basta con mencionar la amistosa y fructífera cooperación entre las cortes de Pedro I (1334-1369, rey de Castilla y León, y el sultán granadino Muhammad V (1338-1391)–, si exceptuamos las intermitencias bélicas, son algunos de los factores que explican el singular fenómeno del arte mudéjar.

Hasta principios del siglo XX, el mudejarismo era una expresión casi desconocida para el gran público, reservada para los eruditos y académicos. Pero, a partir de la aparición de los estudios del historiador de arte y crítico español Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya (Segovia 1893-íd. 1978) – **Historia del arte hispánico**, 3 vols., Salvat, Barcelona, 1934. Vol II. Cap. II: “La primera arquitectura morisca”; Cap. XI: “La arquitectura granadina”; Caps. XII y XIII: “La arquitectura mudéjar de carácter religioso” –; del historiador de arte mexicano Manuel Toussaint y Ritter (1890-1955) – **El arte mudéjar en América**, Editorial Porrúa, México, 1946 –; y del arquitecto e islamólogo español Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) – **Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar** (Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, vol. 4), Editorial Plus Ultra, Madrid, 1949, el secreto finalmente se reveló y fue conocido por muchos. Lamentablemente, y como era de esperarse conociendo la mentalidad misérrima e hipócrita de la que habla tanto Goytisolo, muchos intelectuales y especialistas españoles, están alarmados ante la inevitable interpretación de que el arte mudéjar –última expresión de la civilización hispanomusulmana–, no es otra cosa que el mal llamado «arte medieval español» y su proyección americana, «el arte colonial español» (denominación igualmente reñida con la verdad). Por eso, intentaron y siguen intentando aun hoy día confundir a los neófitos y desprevenidos, brindándoles dos opciones igualmente falsas:

1. Que el arte mudéjar es parte del arte occidental cristiano, un añadido ornamental de tradición islámica a los estilos románico o gótico; para esta actitud los monumentos mudéjares pertenecen claramente al arte occidental europeo con algunos rasgos o influencias del arte islámico. De esta valoración grosera se deriva la utilización de términos como románico-mudéjar o gótico mudéjar para aludir a unas manifestaciones artísticas, en las que lo estructural y principal se relacionaría siempre con el arte occidental mientras que el aporte musulmán quedaría reducido a elementos ornamentales y secundarios (“*esas cosillas de los moros*”). Entre los acérrimos defensores de esta teoría se encuentran el filólogo e historiador Ramón Menéndez Pidal, el arabista Francisco Javier Simonet (1829-1897), los arquitectos Vicente Lampérez y Romea (1861-1923) y Fernando Chueca Goitia (Madrid, 1911), y el filólogo y crítico literario Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912); éste último

llegó a decir que el arte mudéjar «es el único tipo de construcción peculiarmente español de que podemos envanecernos».

2. Que el arte mudéjar no corresponde, en sentido estricto, ni a la historia del arte musulmán ni a la del arte occidental cristiano ya que es un eslabón de enlace entre ambos; es un fenómeno singular del arte español. Según esta teoría acomodaticia, última tendencia que trata de resistir desesperadamente la identificación del mudejarismo con un movimiento artístico hispanomusulmán, los mudéjares serían algo así como extraterrestres, ni musulmanes ni cristianos, ni españoles ni árabes, en fin una excentricidad muy difícil de explicar o inexplicable en la que más de un ingenuo se puede ahogar si se zambulle en ella incautamente. Los partidarios de esta moderna teoría son legión con Gonzalo M. Borrás Gualis a la cabeza. El mencionado profesor de arquitectura española de la Universidad de Zaragoza llega a cuestionar incluso la denominación «mudéjar» en varios de sus ensayos: «Desde que en 1859 José Amador de los Ríos utilizase por vez primera el término mudéjar aplicado a una manifestación artística en su discurso de ingreso en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid, pronunciado con el título de “El estilo mudéjar en arquitectura”, no han cesado hasta nuestros días de producirse intentos de sustituir este término por otro por considerarse poco afortunada su formulación. En efecto, etimológicamente mudéjar deriva del árabe “mudayyan”, que quiere decir “aquel a quien se ha permitido quedarse”, mudéjar es, pues, en este sentido, sinónimo de moro; y este carácter étnico del término aplicado a una manifestación artística no ha dejado de provocar reacciones en contra y graves confusiones de interpretación hasta el momento actual» (G.M. Borrás Gualis: **El arte mudéjar**, Serie de Estudios Mudéjares, Instituto de Estudios Turolenses, Excelentísima Diputación Provincial, Teruel, 1990).

Borrás Gualis es uno de los que apoya la moción de José María Azcárate. Este arquitecto español propuso en 1990 la sustitución del término mudéjar por el de «arquitectura cristiana islamizada». A pesar de los despropósitos de estos voceros de la capciosidad, son innegables las características y esencias musulmanas del arte mudéjar donde los elementos predominantes, tanto arquitectónicos como artísticos, son incontestablemente islámicos.

Es significativo que la gran mayoría de los especialistas en la materia del resto de Europa, británicos, franceses, suizos, alemanes e italianos, descalifiquen abiertamente a sus colegas españoles, reconociendo al mudéjar como un arte eminentemente islámico e incluso prefieran llamarlo moro o morisco que es, desde ya, mucho más correcto. Ahora hagamos un repaso de los distintos componentes de la población de al-Ándalus y de la España cristiana.

Los mudéjares

Dice el eminente arquitecto e islamólogo español don Leopoldo Torres Balbás que la palabra castellana «mudéjar» procede del árabe *mudayyan*, cuyo significado es «tributario, sometido, el que no emigra y se queda donde está». Mudéjar es pues, el musulmán vasallo de los cristianos que conservó su religión y costumbres. La palabra no se encuentra en textos del siglo XIII, pero sí en el XIV, y

fue de uso frecuente en los sucesivos. Los cronistas de los Reyes Católicos designan siempre con ella a los musulmanes sometidos, nombrados también así en los documentos de la cancillería real. Moriscos son los mudéjares convertidos, más o menos a la fuerza, sobre todo los de los reinos de Granada y Valencia. Mármol y Carvajal, al relatar la sublevación de 1569, distingue entre «Moriscos y Mudéjares, que moraban en la ciudad de Granada y en su Albaicín y Alcazaba, así como forasteros» (Luis del Mármol y Carvajal: **Historia de rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada**, en BAE, vol. 21, Madrid, 1946).

De atenerse a la estricta significación de la palabra «mudéjar» – dice Torres Balbás –, recibiría esa denominación exclusivamente el arte de los musulmanes que habitaban el territorio cristiano. Pero, el así conocido desde hace poco menos de un siglo, rebasa ampliamente la significación, pues abarca todas las manifestaciones artísticas realizadas en territorio cristiano en que aparecen huellas islámicas. En la inmensa mayoría de los casos son obras anónimas e ignorada por tanto la religión de sus autores. Las pocas cuya paternidad conocemos se deben, unas veces a musulmanes sometidos, es decir, a mudéjares; otras, a cristianos españoles influidos por el arte islámico y, en ocasiones, a artistas extranjeros venidos a la Península, sobre los que ejerció fuerte seducción el arte musulmán visto en ella, algunas de cuyas formas incorporaron a su anterior acervo. Teóricamente, existe un cuarto grupo en el que entrarían, si fuera posible aislarlas, las sobras hechas por mudéjares según normas totalmente occidentales, tan sólo clasificables como tales cuando se conserva documentación reveladora de la condición islámica de sus autores.

Arte morisco sería el de los mudéjares después de su conversión forzosa al cristianismo en 1502 en Castilla, y en 1526 en Aragón y Valencia. Excusado es insistir en la imposibilidad de separar las obras de influencia musulmana hechas inmediatamente antes, de las posteriores a esas fechas, es decir, las mudéjares de las moriscas, lo que, además, no tendría utilidad alguna, puesto que el cambio brusco de religión no supuso mudanza artística.

Aceptamos, pues, el nombre consagrado de «mudéjar» para todas las obras realizadas del mismo carácter de otros países, como Berbería y la América española, derivadas de las mudéjares hispánicas. También pueden comprenderse bajo la misma denominación otras, como los modillones de cilindros tangentes y los arcos lobulados del románico francés; la bóveda de la cocina de la catedral inglesa de Durham (siglo XIV), y las proyectadas por el padre Guarino Guarini (1624-1683) en el siglo XVII para iglesias italianas (San Lorenzo de Turín y de los PP. Somascos en Mesina), cuyo origen hispánico es indubitable.

Según Torres Balbás, el bautizo de este arte motivó una disputa pueril entre dos arqueólogos de la segunda mitad del siglo XIX. Sostenía don Manuel de Assas y de Ereño (1813-1880) haber sido el primero en darle el nombre mudéjar en un artículo del «Semanario Pintoresco Español», publicado el 8 de noviembre de 1857, mientras que el discurso académico en el que don José Amador de los Ríos (1818-1878) se fundaba para sostener su paternidad era del 19 de julio de 1859. El nombre

quedó consagrado y, a falta de otro mejor y más exacto, conviene aceptarlo (Leopoldo Torres Balbás: **Arte almohade, arte nazari, arte mudéjar**, Ars Hispaniae – historia universal del arte hispánico –, vol. 4, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1949, pp. 237-238).

Los elementos típicos del arte mudéjar son el uso del ladrillo, la cerámica y el yeso, la unión del arco ojival y el de herradura o lobulado, y las techumbres de alfarje y de lacería. Los artesanos también se destacaron en trabajos de taracea y herrajes.

Algunas de sus realizaciones más importantes se encuentran en Teruel (catedral de Santa María, e iglesias de San Pedro, El Salvador y San Martín), Zaragoza (torres Nueva y de San Pablo de la Seo). Toledo (iglesias de Santo Tomás y de San Juan de la Penitencia; sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito) y Sevilla (iglesias de Santa Ana y de San Pablo; alcázar). Véase Miguel Ángel Ladero Quesada: **Los mudéjares de Castilla y otros estudios de historia medieval andaluza**, Editorial Universidad de Granada, Granada, 1989.

Los moriscos en América

Los moriscos hallaron refugio en el Norte de África, en el Imperio Otomano y en América. En el Nuevo Mundo fueron los artífices del mal llamado «arte colonial español», y forjaron las culturas ecuestres de los gauchos (Argentina, Uruguay y Brasil), huasos (Chile) y llaneros (Colombia y Venezuela), con múltiples influencias en la música, costumbres y estilos, desde el folclore argentino a la escuela tapatía mexicana (Véase Ignacio Henares y Rafael López Guzmán: **Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de los mundos**, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1993; Varios Autores: **El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo**, Lunwerg, Barcelona, 1995).

Los arquitectos y artesanos mudéjares construyeron casas, edificios públicos, iglesias y palacios a lo largo y a lo ancho de toda América, desde Cuba hasta el norte argentino, desde la misión San Juan de Capistrano (edificada en recuerdo de un tristemente célebre inquisidor italiano que vivió entre 1386-1456, perseguidor de musulmanes y judíos) en California hasta los balcones del palacio del Arzobispo en Lima. Un ejemplo es la bellísima catedral de la Virgen de la Candelaria, en la población de Copacabana a orillas del lago Titicaca a más de 3800 metros sobre el nivel del mar construida entre 1610 y 1620 (Véase Manuel Toussaint: **El arte mudéjar en América**, Porrúa, México, 1946; Varios autores: **El arte mudéjar**, Unesco, Zaragoza, 1995).

Incluso en Brasil se han estudiado las influencias islámicas en la arquitectura del estado de Mato Grosso (cfr. Carlos Francisco Moura: **Notas sobre a historia da arquitetura en Mato Grosso**, Edições UFMT, 1976).

En Argentina, las huellas de la herencia andalusí son palpables y cotidianas. Basta mencionar el gaucho (del árabe *uash* = resero indómito, montaraz) y su cultura criolla, del aljibe (ár. *al-yubb* = el pozo, cisterna) a la guitarra (ár. *qitar* = instrumento de cuerdas).

Buenos Aires, ciudad mudéjar como Lima, La Habana, Antigua Guatemala, Querétaro, Popayán, Tunja, Quito, Potosí o Veracruz, posee aún diversos edificios y residencias que ostentan las inconfundibles huellas del arte hispanomusulmán. Una es la casa que perteneció al novelista Enrique Larreta (1875-1961) en el barrio de Belgrano (Juramento 2291) que hoy contiene al Museo de Arte Español «Enrique Larreta». Otra es el salón «Alhambra» en el subsuelo del Club Español (Bernardo de Irigoyen 172).

La escritora argentina María Elvira Sagarzazu ha desarrollado en los últimos años una novedosa tarea de investigación de las huellas moriscas en el Río de la Plata.

Véase Varios Autores: **Andalucía en América: El legado de ultramar**, Lunwerg, Barcelona, 1995; Varios Autores: **El Mundo Árabe y América Latina**, Unesco/Libertarias, Madrid, 1997); María Elvira Sagarzazu: **La Argentina Encubierta**, Ovejero Martín Editores, Rosario, 2000; **La Conquista Furtiva. Los hispanoárabes en el Río de la Plata**, Ovejero Martín Editores, Rosario, 2001.

El estilo morisco

En el siglo XIX se generó una fascinación europea por el Oriente exótico, con predilección por el mundo islámico, que se conoce como «Orientalismo». Al expresarse en la arquitectura y el diseño, en edificios, jardines y residencias mediterráneas, este fenómeno se conoció como «Estilo Morisco». Este modelo ha sido utilizado en una amplia variedad en todo el mundo occidental, haciendo aparición en cafés, clubes sociales y sinagogas, cines (a menudo llamados “La Alhambra”), palacios, casinos, mansiones y casas veraniegas desde la Toscana a California.

Los ejemplos son múltiples y exquisitos. En el Reino Unido: el Royal Pavilion de Brighton (estilo mogol), el Arab Hall (“salón árabe”) de la Leighton House de Londres, la Torre del Reloj (mudéjar) y el Arab Room (“cuarto árabe”) del castillo de Cardiff (Gales), el cine Astoria de Finsbury Park de Londres.

En Italia: la Villa di Sammezzano, que es una Alhambra barroca, y la sinagoga de la Via Farmi de Florencia. En Hungría: la sinagoga de Budapest construida por Otto Wagner en 1870.

En Austria: las dos sinagogas de Viena construidas por Ludwig von Förster. En Alemania: el «Kiosko Morisco» del castillo Linderhof y la «Sala Morisca» del pabellón de caza de Schachen de Ludwig II, el «rey loco» de Baviera (cfr. Ludwig Merkle: **Ludwig II and his Dream Castles. The Fantasy World of a Storybook King**, Bruckmann, Munich, 1996), la Villa Wilhelma, cerca de Stuttgart, la sinagoga de Berlín edificada por Edward Knoblauch en 1860, y la de Leipzig, construida por el arquitecto judío Otto Simonson, quien creía que la arquitectura islámica era una legítima expresión externa de los valores del Judaísmo.

En España: en Barcelona, la Casa Vicens y la Plaza de Toros Monumental; en Sevilla, destacan el hemiciclo de la Plaza de España (Parque María Luisa) del arquitecto Aníbal González y el Hotel Alfonso XIII del arquitecto José Espinau

realizados para la Exposición Iberoamericana de 1929 —(donde se filmaron algunas escenas de la película “Lawrence de Arabia” de David Lean)—, y los Palacios de Lebrija y Medinaceli; en Murcia, el Casino; y en Madrid, la Plaza de Toros de las Ventas de estilo neomudéjar.

En EE.UU.: la «Giralda de Nueva York», construida por el arquitecto Stanford White en 1890, junto a Broadway y la Quinta Avenida, como torre del antiguo Madison Square Garden, y demolida en 1925, el Country Club Plaza de Kansas City, la Casa Olana de Greendale, Nueva York, y una gran variedad de casas californianas en las cuales renace un mudéjar exquisito (cfr. Elizabeth McMillian: **Casa California. Spanish-Style Houses from Santa Barbara to San Clemente**, Rizzoli, Nueva York, 1996. Véase muy especialmente la excelente obra de Miles Danby, profesor emérito de arquitectura de la Universidad de Newcastle: **Moorish Style**, Phaidon Press, Londres, 1995, y la de Nadine Beauheac/François-Xavier Bouchart: **L'Europe exotique**, Chêne, París, 1985.

Algunas características del arte mudéjar

Una frase de Titus Buckhardt define apropiadamente el concepto de arte en el Islam: «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» (T. Buckhardt: **El Arte del Islam**, José J. de Olañeta E., Palma de Mallorca, 1988, p. 66.).

Una de las características más sobresalientes del arte mudéjar es la ornamentación. Se puede decir que los artesanos mudéjares, posiblemente motivados por su estado de aislamiento, de censura previa y de otras comunicaciones propias de los sojuzgados, se volcaron con ahínco y predilección a los motivos formales de tradición islámica, a los que exaltaron a su máxima expresión y llevaron a estadios jamás antes alcanzados. Así, los elementos vegetales estilizados —el ataurique—, los elementos geométricos —los lazos y estrellas—, glorificación inequívoca de la Unicidad de Dios, y los elementos epigráficos árabes —cúficos o nesjies—. Es tan importante o más tener en cuenta los principios compositivos de la ornamentación islámica, tales como los ritmos repetitivos, el revestimiento total de la superficies, el diseño que no reconoce límites espaciales. La gran versatilidad y enorme capacidad de asimilación formal del arte mudéjar, actitudes creativas heredadas del arte islámico, permitirán incorporar al repertorio ornamental mudéjar una rica variedad de motivos

procedentes del arte cristiano — toda la flora naturalista gótica, por ejemplo —, pero estos motivos ornamentales cristianos reciben en el arte mudéjar un distinto tratamiento y composición de acuerdo con el sistema rítmico de la tradición islámica.

Así pues, si la mística del Islam en la ornamentación mudéjar no se agota en el repertorio ornamental sino que afecta a todo el sistema compositivo cualesquiera que sean los motivos utilizados, tampoco la inspiración al arte mudéjar puede reducirse exclusivamente a lo ornamental sino que se extiende considerablemente a los elementos estructurales, como lo demostró oportunamente Amador de los Ríos a fines del siglo XIX. Bastará con citar dos ejemplos básicos de estructuras arquitectónicas mudéjares que proceden de la tradición musulmana. En primer lugar recordemos la estructura de numerosas torres-campanario de Aragón, formadas por un cuerpo de alminar o minarete al que se le ha superpuesto en la parte alta un cuerpo de campanas. Otro de los elementos estructurales de raigambre islámica, fundamental en el sistema de la arquitectura mudéjar, son las armaduras de madera para cubierta, tanto las de par y nudillo como las de limas. Este sistema de cubiertas, más ligero de peso aunque por otra parte con más riesgo de incendios, carga por igual sobre los muros y permite un sistema mural más indiferente a la estructura y mucho menos articulado que el de la arquitectura gótica coetánea.

Por lo que se refiere a los elementos cristianos del arte mudéjar, con frecuencia sobrevalorados en la historiografía tradicional española, se deben en primer lugar a que los comanditarios del arte mudéjar son en su mayoría cristianos y por lo mismo la función arquitectónica y la tipología subsiguientes son cristianas; hay un predominio de la arquitectura religiosa cristiana en el arte mudéjar, con las notables excepciones de sinagogas y mezquitas mudéjares. Si a lo largo de la historia el arte islámico se ha caracterizado por su asombrosa capacidad de asimilación de las formas artísticas de los pueblos integrados a la civilización del Islam (recordemos los componentes bizantinos en el Domo de la Roca de Jerusalén y la mezquita omeya de Damasco o los componentes indios en el Taÿ Mahal de Agra y el Fuerte Rojo de Delhi), incorporando a la arquitectura islámica numerosas tipologías y formas artísticas de otras culturas (“*¡Id en busca de la ciencia a todas partes, hasta en la China!*”), no es de extrañar que sometidos los musulmanes al dominio político de los cristianos castellanos y aragoneses la capacidad de adaptación se incremente; porque, además, ya no se trataba de adaptar tipologías arquitectónicas de otras culturas a las funciones arquitectónicas del Islam, sino que la coyuntura exigía poner un sistema de trabajo musulmán al servicio de unas necesidades y de unos comanditarios cristianos. El Islam debía mimetizarse para perdurar. Y gracias a Dios, perduró.

El mudéjar, símbolo de convivencia y tolerancia

«En la construcción de estos monumentos participaban alarifes de las tres religiones, como en la iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud (del ár. *Qal'at*

Ayyub), hoy desaparecida, donde trabajaron dirigidos por el maestro moro Muhammad Rami, judíos, cristianos y musulmanes. En este clima de convivencia y tolerancia no era extraño que en algunas iglesias el alarife moro firmara la obra y grabara, junto a su nombre, la profesión de fe musulmana: “*la ilah illa’ llah, Muhammad rasul allah*” (“No hay más Dios que Alá; Mahoma es el enviado de Alá”); en otros casos junto a frases piadosas en latín aparece grabado el verso coránico “*la galib illa’ llah*” (“No hay vencedor sino Dios”), que tomó por divisa la dinastía del reino nazarí de Granada.

Si el mudéjar encontró su máxima expresión en la arquitectura otras manifestaciones artísticas testimonian también su extraordinaria capacidad de síntesis creativa: azulejos para revestimientos murales, tejidos, arquetas de metal y marfil, trabajos de cuero. Estas formas artísticas alcanzaron gran popularidad en los siglos XIV y XV, cuando reyes y nobles cristianos decoraban el interior de sus castillos o palacios con alfombras, ricos guadamecés para cubrir las paredes, arcones, cojines de cordobán y otras piezas de mobiliario en la más pura tradición andalusí.

Pero este ‘mudejarismo’ significa algo más que un gusto pasajero o una moda. Representa la profunda interpenetración de formas de vida y de cultura de la cristiandad y el Islam, forjada en el curso de ocho siglos de convivencia en la Península Ibérica. Es, pues, indisociable de una época cuyo rasgo distintivo era la tolerancia. De ahí la importancia que este volumen, dedicado al arte mudéjar, aparezca en 1995, cuando celebramos el quincuagésimo aniversario de la fundación de la UNESCO y al mismo tiempo el Año de las Naciones Unidas para la Tolerancia. En los albores del siglo XXI, cuando asistimos a un peligroso ascenso de la violencia, los conflictos interétnicos, la intolerancia, el fanatismo, la xenofobia y el racismo en muchas regiones del mundo, lo que representó el mudéjar y el mudejarismo podría servir de modelo de convivencia a las sociedades contemporáneas. En este sentido me atrevería a decir que muchas de nuestras sociedades necesitarían, permítaseme el neologismo, “mudejarizarse”. ¿No podría incluso aplicarse, de manera simbólica, el calificativo de “mudéjar” a toda sociedad plural y tolerante, a cualquier época de pluralismo y tolerancia?

Aunque la evolución histórica circunscribió el mudéjar a la Península Ibérica este arte tuvo, no obstante, una considerable proyección en las tierras allende el Atlántico. Desaparecidas las circunstancias sociales e históricas que lo originaron el mudéjar declinó en el siglo XVI para dar paso a otras formas artísticas como el renacimiento y el barroco. Pero declinar no significa desaparecer y muchos aspectos del mudéjar pervivirán en los siglos XVI, XVII y XVIII. Estos elementos visibles fundamentalmente en formas estructurales y decorativas, pasarán a América, donde serán objeto de nuevos mestizajes culturales. Junto a los alarifes llegados de España los artesanos indios enriquecerán los elementos decorativos tradicionales del mudéjar con nuevos motivos inspirados en el arte prehispánico. A

las estrellas evocadoras del firmamento, decoración típica del arte islámico adoptada por el mudéjar, se añadirá en muchos casos el disco solar, símbolo del imperio incaico. Arcos, bóvedas, atauriques y cerámica de estilo andalusí decoran las magníficas iglesias de Cholula, los conventos de Cuzco y los patios de Cartagena de Indias» (Federico Mayor, Director General de la UNESCO –en el prólogo del libro de Gonzalo M. Borrás Gualis y otros autores: **El arte mudéjar**, UNESCO/Ibercaja, Zaragoza, 1995).

Arte mudéjar y sensibilidad actual

«La sociedad medieval hispánica se define por la convivencia de las tres religiones monoteístas –cristianos, moros y judíos–, fenómeno social que tiene unas consecuencias decisivas en los ámbitos del pensamiento y de la creación científica, literaria y artística. En este contexto de pluralidad cultural surge el arte mudéjar, cuyo desarrollo fue posible tanto por el pragmatismo político como por la fascinación ante el legado artístico del Islam.

Pero el éxito y la difusión tan espectaculares del arte mudéjar en España y Portugal, así como sus pervivencias en Hispanoamérica, sobre todo en algunas manifestaciones artísticas como la arquitectura, el urbanismo o la cerámica decorada, fueron en gran parte debidos a su carácter de trabajo competitivo frente al sistema occidental europeo. Las claves del éxito radican en las características de un sistema eficiente que resolvía satisfactoriamente los problemas constructivos, desde la utilización de materiales de fácil obtención y de gran plasticidad, como el ladrillo, el yeso, la madera y la cerámica, hasta la disponibilidad de una mano de obra mudéjar, industriosa y cualificada.

Y sobre todo el rasgo capital del arte mudéjar, heredado del legado islámico, es su extraordinaria capacidad de asimilación e integración de elementos exógenos, su amplia versatilidad para asumir nuevos aportes formales cualquiera que sea la cultura de donde provengan, integrándolos en un sistema artístico que no es rígido y cerrado sino que atesora una sorprendente posibilidad de acomodación.

La sensibilidad actual, a diferencia del romanticismo decimonónico, ha trascendido la mera reviviscencia formal del arte mudéjar para apreciar los valores profundos de una cultura regida por las ideas de tolerancia y de convivencia de pragmatismo y de posibilismo, una cultura plural que supo crear un sistema de trabajo artístico abierto e integrador, extraordinariamente versátil y de gran eficacia competitiva.

En las dos últimas décadas hemos asistido en la cultura española a una progresiva recuperación crítica de nuestro pasado mudéjar, que ha encontrado un foro de estudio y valoración en los Simposios Internacionales de Mudejarismo, impulsados por el llorado profesor Santiago Sebastián y celebrados con carácter trienal en la ciudad de Teruel desde el año 1975, reuniones científicas patrocinadas por el Instituto de Estudios Turolenses. La edición de sus Actas ha contribuido a un conocimiento más profundo de la historia de los mudéjares, de los moriscos y del arte mudéjar» (Manuel Pizarro Moreno, Presidente de Ibercaja).

¿Existe el Mudejarismo en Hispanoamérica?

«Los manuales de Historia del Arte han mantenido y siguen manteniendo el concepto erróneo de llamar mudéjares a las manifestaciones estéticas de los musulmanes que vivieron bajo los cristianos vencedores, siendo lo singular de tales obras que fueron realizadas por los hispanomusulmanes para uso y disfrute de los cristianos. Eso coincide con la significación social de los “mudayyan”, que quiere decir moros sometidos a los cristianos; fue, pues, un grupo étnico definido, que profesó la religión islámica... Así se explican estas palabras de mi maestro don Diego Angulo: *«De antiguo se viene reconociendo que quienes construyeron la Capilla Real de Cholula tenían en su memoria los bellos efectos de perspectiva de las numerosas naves de la Mezquita de Córdoba , y si en el aspecto constructivo este caso debe considerarse excepcional, en lo decorativo, las manifestaciones mudéjares son frecuentes. El alfiz (del ár. al-ifriz: ornamento arquitectónico; recuadro del arco árabe que envuelve las albanegas y arranca bien desde las impostas, bien desde el suelo) que en algún caso se quiebra es marco usual en las puertas de los monasterios mejicanos del siglo XVI, y los listeles paralelos de abolengo almohade son igualmente frecuentes. Estos listeles eran lo último que contemplaba el maestro cantero o el fraile misionero que, al embarcar en Sevilla, desde la popa de la nave que había de conducirlo a Indias, dirigía su mirada a las torres de la bella ciudad andaluza»* (D. Angulo, E. Marco Dorta y M. Buschiazzo. Op. cit.).

Las pervivencias hispanomusulmanas fueron frecuentes en Hispanoamérica por el empleo muy generalizado de las techumbres de madera, ya que este era un material que abundaba y no la piedra; por otra parte, la inestabilidad telúrica del suelo americano, recomendó las estructuras de maderas por ser más ágiles para soportar los frecuentes sismos. En estas techumbres pervivieron los esquemas decorativos, hispanomusulmanes, ya popularizados en el subestilo mudéjar, en la fase previa, la propiamente mudéjar del siglo XII al XV» (Santiago Sebastián – artículo de la obra **El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo**. Op. cit., pp. 45-49).

Sobre la componente «mourisca» de la arquitectura brasileña

«Algunos historiadores han afirmado con razón que el alma de la ciudad ibérica es musulmana y musulmana, durante todo el período colonial, nos parece el alma de la ciudad portuguesa en Brasil, cuyo modelo más próximo, a pesar de las preocupaciones oficiales por la regularización de los trazados, sea tal vez más la Alfama de Lisboa que la cuadrícula hispanoamericana (...) De todos modos será en la adopción generalizada de los “muxarabis” donde la influencia islámica sobre la arquitectura doméstica en Brasil encuentra su expresión paradigmática (...)

El término – adaptación brasileña de la palabra *moucharabieh* – indicaba los balcones salientes apoyados sobre consolas y “cachorros” recortados al estilo islámico, protegidos en la parte inferior por guardacuerpos de madera divididos en “almofadas” y “adufas” y en lo alto por celosías, que se habían hecho en el siglo XVIII la característica más vistosa de las ciudades brasileñas, despertando la

curiosidad de todos los viajeros (...) Balcones cerrados por delicadas tracerías, a través de los cuales las mujeres podían espiar a los transeúntes sin ser vistas – comentaban irritados los visitantes extranjeros – y que, garantizando la aireación de las viviendas, matizaban la luz violenta de los trópicos enriqueciéndola con sombras y un cierto misterio (...)

La supervivencia del “muxarabi” en la arquitectura doméstica, la rebeldía ante las imposiciones oficiales, no representan la única señal de la profunda influencia ejercida por la cultura de raíz islámica sobre el estilo de vida y de residencia en la ex colonia portuguesa. Por el contrario esta influencia penetra, de forma intensa y original, en algunas de las principales manifestaciones artísticas del siglo XIX.

Es el caso del uso frecuente – principalmente en el norte del país, de Maceió a São Luís do Maranhão, hasta el propio Río de Janeiro – de revestir enteramente las fachadas de los edificios con azulejos, y de la difusión – en las casas palaciegas de las capas más pudientes – de la moda del patio interno y de los jardines escondidos para refrescarse y descansar, con fuentes y manantiales abastecidos por nacientes y nichos y bancos de mampostería revestidos de azulejos y muchas veces decorados con un “embrechado” de conchas y piedrecillas coloreadas (...)

Se debe tal vez a esta constante del gusto el enorme éxito entre el público de ciertas formas de eclecticismo entre los siglos XIX y XX, como la moda de los pabellones moriscos para el encuentro y el recreo, o la adquisición “cultura” de ciertos elementos de la tradición morisca, como el “muxarabi”, por parte de intelectuales brasileños como José Marianno Filho y de los principales representantes del movimiento moderno. Se debe, en mi opinión, buscar en esta nostalgia la razón cultural profunda de algunas misteriosas obras del arte popular brasileño, como la “Casa da flor” de Gabriel dos Santos, en el estado de Río de Janeiro. Una casita sin ventanas, con las paredes y el techo de barro, enteramente revestida en su interior por una “luxuriante e frenética decoração” hecha con innumerables caracolas y conchas recogidas en la playa y con fragmentos de azulejos, platos, botellas, ladrillos cogidos en la basura e incrustados a mano en el barro fresco, hasta formar un fantástico “bordado de louça” sin fin. Debemos a su autor – un obrero analfabeto que trabajaba en las salinas y que empezó la construcción en 1912, en un terreno minúsculo a medio camino entre São Pedro da Aldeia y Cabo Frío – un maravilloso testimonio que podría valer para muchos otros productos de este arte sin tiempo...» (Giovanna Rosso del Brenna: Instituto de Estudios Latinoamericanos, Milán – artículo en **El arte mudéjar**. Op. cit., pp. 237-244).

Glosario de arquitectura islámica y mudéjar

Aceituní (*az-zaituni*): Cierta labor utilizada en los edificios musulmanes. Por ejemplo, el entramado ladrillero difundido por los almohades denominado *sebka*.

Acicalado: Pared o cosa que ha recibido su último pulimento.

Acicalar (*as-sikal*): el pulimento). Pulir y dejar algo presentable a la vista.

Acicates (*as-shaukat*: las espinas): Ornamentación consistente en repetir series yuxtapuestas de espolones.

Acirate (*as-sirat*: el camino): Loma que se hace en las heredades y que sirve de lindero. Senda que separa dos hileras de árboles en un paseo.

Adafara (*adafira*): azulejo pequeño.

Adaraja (*ad-daraya*: el escalón): Cada uno de los dentellones que se forman en la interrupción lateral de un muro para su trabazón al proseguirlo. Dentellones del final de los muros laterales.

Adarve (*ad-darb*: el camino estrecho, el desfiladero, callejón ciego al que se abren las puertas de un grupo de viviendas): Camino situado en lo alto de una muralla detrás de las almenas. En fortificación moderna, el terraplén que queda después de construido el parapeto.

Adobe (*at-tub*: el ladrillo): Masa de barro mezclada a veces con paja, moldeada en forma de ladrillo y secada al aire, que se emplea en la construcción de paredes o muros.

Adoquín (*ad-dukka*: la piedra cuadrada): Piedra labrada o tallada en forma de prisma rectangular para empedrados y otros usos como pavimentar, etc.

Ajaquefa (*as-saqifa*: la techumbre): Tejado de edificio.

Ajaraca (*as-sharaka*: la asociación, el lazo): En la ornamentación islámica y mudéjar, lazo, adorno de líneas y florones.

Ajarafe (*as-sharaf*: el honor, el lugar elevado): Un terreno alto y extenso. Azotea o terraza.

Ajimez (*ash-shamis*: lo expuesto al sol): Ventana arqueada dividida al centro por una columna. Celosía

Alarife (*al-arif*): Arquitecto o maestro mayor de obras.

Albanega (*al-baniqa*: el capillo o gorro femenino): Espacio de forma triangular entre el arco y el alfiz en arquitectura islámica.

Albañal (*al-baia'a*: la cloaca): Canal o conducto que da salida a las aguas servidas.

Albañil (*al-bani*: el constructor): El que se dedica a la albañilería, o sea el arte de construir edificios u obras en que se empleen según los casos, ladrillos, piedra, cal, arena, yeso, cemento u otros materiales semejantes.

Albarrana (*al-barrana*: al exterior): Torre situada fuera del recinto amurallado, unida a él por puentes, arcos o muros que se pueden eliminar si la torre cae en manos enemigas.

Alberca (*al-birka*: el estanque): Depósito artificial de agua. Piscina.

Alcalá (*al-qala'a*: la torre): Castillo, fuerte.

Alcántara (*al-qantara*: el arco, acueducto, dique o puente).

Alcantarilla: Acueducto subterráneo o sumidero para recoger las aguas llovedizas o servidas. Puenteillo en un camino hecho para que por debajo de él pasen las aguas o una vía de comunicación poco importante.

Alcazaba (*al-qasaba*: la fortaleza): Recinto fortificado dentro de una población

amurallada, sede de la guarnición.

Alcázar (*al-qasr*: el castillo): Fortaleza del príncipe.

Alcoba (*al-qubba*: la cúpula, la bóveda, el gabinete): Aposento destinado para dormir.

Aldaba (*ad-dabba*: el picaporte o cerrojo): Pieza de hierro o bronce que se pone en las puertas para llamar golpeado con ellas.

Alfarda (*al-farda*: cada una de las cosas que forman un todo): Par de una armadura.

Alfarje (*al-fars*: el piso, la tarima): Techo plano con maderas labradas y entrelazadas artísticamente, dispuesto o no para pisar encima.

Alféizar (*al-fasha*: el espacio vacío): La vuelta o derrame que hace la pared en el corte de una puerta

Alfiz (*al-ifriz*: ornamento arquitectónico): Recuadro del arco árabe, que envuelve las albanegas y arranca, bien desde las impostas, bien desde el suelo.

Alhambrilla (*al-hamra*: la roja): Baldosa de forma rectangular, generalmente de pequeño tamaño, de color rojizo proporcionado por la arcilla.

Alicatado (*al-qata'a*: la pieza): Composición de aliceres. Labor de revestimiento con azulejos. Pared recubierta con azulejos.

Alicate (*al-liqat*: la tenaza): Tenaza pequeña de acero con brazos encorvados y puntas cuadrangulares que sirve para sujetar objetos menudos o para torcer alambres o cosas parecidas.

Alicer: Cinta o friso de cerámica de diferentes labores, en la parte inferior de las paredes de los aposentos.

Aljama: Mezquita mayor del viernes.

Almarbate (*al-mirbat*: el tirante): El madero cuadrado del alfarje que une los pares o alfardas.

Almena (del árabe *al*=el y del latín *minae*=prisma defensivo): Cada uno de los prismas que coronan los muros de las antiguas fortalezas para resguardarse tras ellos los defensores.

Almenara (*al-manara*: el lugar de la luz): Fuego que se encendía, y lugar en que se lo hacía.

Alminar (de *al-manar*: el faro): Torre de las mezquitas desde cuya altura convoca el muecín a los musulmanes en las horas de oración, utilizada también para enviar señales o como faro. Minarete.

Almizate: Paño de la techumbre de par y nudillo paralelo al suelo.

Arco angrelado: Arco con el intradós ornamentado a base de pequeños lóbulos que se cortan formando picos.

Almoharrefa (*al-muharrifa*: la hilera orillada, derivado de *al-harf*: el borde): Hilera de baldosas.

Anaqueel (*an-naqqal*: el que muda): Cada una de las tablas puestas horizontalmente en muros

Arco cairelado: Arco con decoración de arquillos en el intradós.

Arco mixtilíneo: Arco formado por líneas rectas y curvas.

Arco tómico: Arco de herradura apuntado.

Armadura: Conjunto de piezas de madera que se emplean para el cubrimiento de un edificio. Puede adoptar las siguientes variantes básicas: de parhilera o mojinetes de par y nudillo, y de limas o de artesa.

Armadura apeinazada: Armadura de madera en la que la ornamentación de lazos se forma ensamblando los elementos sustentantes, sin clavarlos.

Armadura de limas o de artesa: Armadura de sección o perfil trapezoidal, en forma de artesa invertida, en la que los faldones están unidos por una o dos vigas situadas en la esquina o arista de los paños de la techumbre.

Armadura de par y nudillo: Armadura de parhilera en la cual, para obtener un mayor refuerzo y evitar el pandeo de los pares, se coloca una viga horizontal, llamada "nudillo", entre los correspondientes pares. La sucesión de los nudillos con su tabazón intermedia da lugar a una superficie plana, el almizate o harneruelo.

Armadura de parhilera o mojinetes: Armadura a dos aguas de perfil triangular, formada por una serie de parejas de vigas, llamadas "pares" o "alfardas", que apoyan en la parte superior en una viga llamada "hilera", y en la inferior, sobre el "estribado" que descansa en los muros.

Arrabal (*ar-rabad*: el barrio): Casas y barrios en las afueras de la ciudad.

Arrocabe (*ar-rukkab*: los montantes): Faja decorativa de madera o yeso que cubre la parte alta del muro donde apoya la techumbre.

Arsenal (*dar as-sana'a*: casa de fabricación): Depósito o almacén general de armas y otros efectos de guerra.

Artesonado: Techumbre o sistema de cubierta formado por artesones o casetones.

Atalaya (*at-tala'i*: los centinelas): Torre de vigilancia, hecha comúnmente en lugar alto, para registrar desde ella el campo o el mar y dar aviso de lo que se descubre.

Atarazana (*dar as-sana'a*: casa de fabricación): Depósito o almacén de víveres.

Ataurique (*at-tauriq*: "echar ramas"): Adorno foliáceo. Ornamentación vegetal estilizada, inspirada en el acanto clásico, muy utilizada en el arte hispanomusulmán.

Azaquefa (*as-saqifa*: el pórtico, el vestíbulo, el alero): Patio con depósitos o espacios techados separados con tabiques para guardar cereales y otros frutos.

Baldaqún (de Baldac: nombre dado en la Edad Media europea a la ciudad de Bagdad, de donde se importaba la tela para doseles): Especie de dosel o palio hecho de tela de seda. Pequeño pabellón.

Baldosa (*balat*: losa cuadrada): Ladrillo, cerámico o calcáreo de poco espesor que sirve para revestir superficies de tránsito, calzadas, patios, pasillos, etc.

Barbacana (*bab al-báqara*: puerta de las vacas o *bab al-baqára*: puerta de los vaqueros): Obra avanzada y aislada para defender puertas de plazas fuertes,

cabeceras de puentes, etc. Saetera o tronera.

Calahorra (*qala'at al-hurr*: la torre libre): Torre avanzada para proteger lugares estratégicos.

Cármén (*karm*: viña): Quinta con huerto o jardín.

Caravansarai (del árabe *karvān*: caravana, y del persa *sarai*: palacio): Albergue situado a lo largo de las grandes vías de comunicación para el descanso y el refugio de las caravanas.

Ceca (*sikka*: cuño o troquel de moneda. Lugar en que se acuña): Cada donde se labra moneda. "De la Ceca a la Meca" = de aquí para allá.

Cenefa (*sanifa*: borde o fimbria): Dibujo de ornamentación que se pone a lo largo de los muros, pavimentos y techos y suele consistir en elementos repetidos de un mismo adorno. Madero grueso de terminación de los tejados. Tiras de lona que cuelga de las relingas del toldo para que no entre el sol por el costado.

Cimborrio: Construcción elevada sobre el crucero, que habitualmente tiene forma de torre de planta cuadrada u octogonal rematada en chapitel.

Cuenca o arista: Cerámica con dibujos en hueco, obtenidos por presión de un molde y coloreados luego enteramente gracias a los esmaltes depositados en las concavidades o "cuencas", delimitadas por una "arista" o canto vivo.

Cuerda seca: Técnica cerámica consistente en separar los esmaltes de distinto color mediante una línea pintada con un material oleaginoso.

Chafariz (*sahriy* o de su plural *sahariy*: estanques):

Dársena (*dar as-sana'a*: casa de fabricación): Parte resguardada artificialmente, para la cómoda carga y descarga de embarcaciones.

Engobe: Mezcla de tierra no vitrificable y agua, que se aplica sobre toda o parte de la pieza de alfarería o parte de ella, para cubrir su color y decorarla o trazar dibujos sobre ella.

Enjarje (*jarya*: salida o cosa saliente): Adarajas. Enlace de varios nervios de una cúpula o bóveda en el punto de arranque.

Fonda (del árabe *funduq*; y éste del griego *pandokion*: albergue): En el norte de África y Al-Ándalus, hospedería (alhóndiga) para mercaderes y sus animales de carga, almacén para mercancías y centro de comercio equivalente al caravansaray o al jan del Oriente islámico.

Grutesco: Motivo decorativo basado en seres fantásticos, vegetales y animales, llamados así porque imita los que se encontraron en las grutas del palacio de Augusto.

Guadamecí (en árabe Gadamaci: perteneciente a la ciudad de Gadames, ciudad y oasis en el Sáhara, a unos 500 km de Trípoli.): Cuero adobado y adornado con dibujos de pintura o relieve.

Hammam: Establecimientos de baños públicos.

Janqa: Hospedería para sufíes y derviches.

Jemesía (*shamsiyya*: la que está expuesta al sol, parasol, sombrilla): Enrejado de piedra, ladrillo, yeso o madera para dar luz y ventilación que evita la entrada

directa de los rayos solares. Celosía.

Jorfe (*yurf*: acantilado): Muro de contención, generalmente de piedra, escarpa.

Lima: Madero que se coloca en el ángulo diedro que forman dos vertientes o faldones de una cubierta, y en la cual se apoyan los pares cortos de la armadura.

Mexuar (*mashwār*): Salón del concejo de visires.

Mocárabe (*al-muqarbas*: el ensamble de curvas): Decoración de prismas a modo de estalactitas cuya superficie inferior es cóncava. Se usa como adorno de bóvedas, cornisas, etc. Almocárabe. Se conoce también como muqarna.

Mudéjar: Dícese del musulmán a quien se permitía seguir viviendo entre los vencedores cristianos, sin mudar de religión, a cambio de un tributo. El adjetivo “mudéjar” designa también las artes que representan tradiciones artesanales iniciadas bajo el dominio islámico y continuadas para clientes cristianos tras la conquista cristiana. Dícese del arte cuyos criterios estéticos eran hispanomusulmanes, que florecieran en España entre los siglos XIII y XVI y en sus colonias de ultramar hasta fines del siglo XIX con la denominación de “colonial”.

Musharabí: Saledizo o balcón saliente hecho de madera y con celosías.

Olambrilla (del mismo origen que Alhambrilla): Azulejo decorativo de unos siete centímetros de lado, que se combina con baldosas rectangulares, generalmente rojas, para formar pavimentos.

Peinazo: Tabla que se inserta entre las vigas y dentro de las calles de una armadura de madera, para completar la ornamentación de lazos.

Persiana (del francés *persienne*: procedente de Persia): Especie de celosía, formada de tablillas fijas o movibles, que sirve principalmente para graduar la entrada de la luz en las habitaciones.

Recova (*rukaba*: carvana): Galería o corredor que da a la calle o a una plaza, delante de una fila de negocios. Lugar público de compra y venta al mayoreo y al menudeo de huevos, gallinas y otras cosas semejantes.

Sebka: Motivo ornamental, difundido por la arquitectura almohade, que presenta una retícula de rombos, de trazos lobulados o mixtilíneos.

Tabique (*tashbiq*: separación en una estancia): Pared delgada que sirve para separar las piezas de una casa. División que separa dos huecos.

Trompa: Bovedilla semicónica con el vértice en el ángulo de dos muros y la parte ancha fuera, en saledizo. Sirve para pasar de una planta cuadrada a otra octogonal, añadiendo cuatro lados en chaflán por el interior del recinto.

Zaguán (*ziwān*: pórtico): Espacio cubierto situado dentro de una casa que sirve de entrada a ella y está inmediato a la puerta de calle.

Zaquizamí (*saqf shami*: techo sirio o damasquino): Techumbre de madera. Desván. Enmaderamiento de un techo. Cielorraso de madera.

Zelish: (Alicatado). Pequeñas piezas de cerámica esmaltada que combinan formas geométricas y lazos, y se utilizan en la decoración de monumentos o en sus interiores. Algunas tienen sus nombres propios: azafate, almendrilla, candil...

Véase la siguiente bibliografía: Hamurabi Noufoury y Fernando Martínez

Nespral: Nociones de Estética Árabe y Mudéjar. Conceptos generales y pautas referenciales sobre el arte y el diseño del mundo islámico del mediterráneo, Editorial Cálamo de Sumer, Buenos Aires, 1999. AA.VV: El Arte Mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano, Museo Sin Fronteras, El arte islámico en el mediterráneo, Viena, Austria, 2000; Dominique Cevenot (texto) y Gerard De George (fotografías): La ornamentación islámica, Encuentro Ediciones, Pamplona, 2000; Fernando Chueca Goitia: Historia de la arquitectura occidental, 1. De Grecia al Islam, Cie Inversiones Editoriales Dossat 2000, Madrid, 2000; Rafael López Guzmán: Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas, Manuales de Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

Del libro CIVILIZACION DEL ISLAM; Edición Elhame Shargh

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