



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

La presente colección bibliográfica digital está sujeta a la legislación española sobre propiedad intelectual.

De acuerdo con lo establecido en la legislación vigente su utilización será exclusivamente con fines de estudio e investigación científica; en consecuencia, no podrán ser objeto de utilización colectiva ni lucrativa ni ser depositada en centros públicos que la destinen a otros fines.

En las citas o referencias a los fondos incluidos en la investigación deberá mencionarse que los mismos proceden de la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife y, además, hacer mención expresa del enlace permanente en Internet.

El investigador que utilice los citados fondos está obligado a hacer donación de un ejemplar a la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife del estudio o trabajo de investigación realizado.

This bibliographic digital collection is subject to Spanish intellectual property Law. In accordance with current legislation, its use is solely for purposes of study and scientific research. Collective use, profit, and deposit of the materials in public centers intended for non-academic or study purposes is expressly prohibited.

Excerpts and references should be cited as being from the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife, and a stable URL should be included in the citation.

We kindly request that a copy of any publications resulting from said research be donated to the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife for the use of future students and researchers.

Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife
C / Real de la Alhambra S/N. Edificio Fuente Peña
18009 GRANADA (ESPAÑA)
Tel. (+ 34) 958 027 944
(+ 34) 958 027 945
Fax. (+34) 958 210 235
biblioteca.pag@juntadeandalucia.es

DE NUEVO SOBRE LA INFLUENCIA DE AL-ANDALUS EN EL ARTE MUSULMAN DE EGIPTO *

POR

ABDEL AZIZ SALEM

SABEMOS actualmente que el arte del Califato de Córdoba, fruto de una larga asimilación de elementos artísticos de distintas tradiciones, la mayor parte locales y otras orientales (sobre todo sirias y egipcias), pudo irradiar sus influencias hacia ámbitos muy lejanos tanto en Occidente ¹, como en Oriente ².

Tenemos el propósito de destacar aquí algunas manifestaciones de la influencia que tuvo al-Andalus sobre el arte islámico de Egipto. Confieso que es un tema estudiado por varios investigadores ³, pero lo han tratado de un modo colectivo, sin penetrar en el fondo de cada elemento artístico, excepto el estudio exhaustivo y muy detallado llevado a cabo por el eminente profesor don Leopoldo Torres

* En lo referente a la ilustración gráfica ha de señalarse que el autor facilitó algunos motivos sacados de libros mediante fotocopias, lo que ha imposibilitado totalmente su reproducción. Igualmente se ha tratado transcribir los vocablos árabes según el sistema establecido por la Escuela de Estudios Arabes española, siempre y cuando hemos conocido su exacta grafía.

¹ Elsayed Abdel Aziz Salem, *Aṭār al-Fanh al-Jilāfī bi-Qurṭuba fī al-Imārāt al-Masīhiyya bi-Islāniyya wa-Fransā*, al-Maḡalla, n.º 14, El Cairo, 1958. *Qurṭuba Ḥaḍīrat al-Jilāfa fī-al-Andalus*, t. II, Beirut, 1972, pp. 35-49.

² Elsayed Abdel Aziz Salem, *Baḍ al-Ta'īrāt al-andalusīyya fī al-Imārāt al-Masīhiyya al-Islāmiyya*, al-Maḡalla, n.º 12, El Cairo, 1957. *Qurṭuba*, t. II, pp. 45-64. *Dā'irat Maḥārif al-Ša'b*, n.º 64, El Cairo, 1959, pp. 162-172.

³ Véase G. Marçais, *Les échanges artistiques entre l'Égypte et les pays musulmans occidentaux*, en "Hesperis", XIX (1934), pp. 95-106; L. Torres Balbás, *Intercambios artísticos entre Egipto y el Occidente musulmán*, en "Al-Andalus", III (1935), pp. 411-424; Elsayed Abdel Aziz Salem, *Baḍ al-Ta'īrāt al-Andalusīyya, al-Maḡalla*, n.º 12, pp. 88-100; *Qurṭuba* (Córdoba metrópoli del califato de los Omeyas en al-Andalus, t. II, Bayrut, 1975), pp. 61-64.

Balbás, en el que se refiere a la ménsula de madera de tipo andaluz encontrada en una sala inmediata al muro de la Qibla de la mezquita de Ibn Ṭūlūn ⁴.

El contenido general de estos estudios se concentra en el intercambio artístico entre las artes del Occidente musulmán y Egipto: en ellos, algunos elementos decorativos y arquitectónicos magrebíes y andaluces son atribuidos a Egipto ⁵, y otros egipcios, a la España Musulmana. Sin embargo, estos estudios, a pesar del gran valor científico que revelan necesitan un mayor esfuerzo para poder

⁴ En este estudio el Sr. Torres Balbás da múltiples ménsulas y modillones análogos que se encuentran por toda la España musulmana y mudéjar. Al mismo tiempo ha podido reconocer el origen de esta clase de ménsulas en forma de proa, representadas sencillamente en una hoja incurvada, situada en la nave central de la mezquita y encima de los cimacios, para aumentar la sección de los pilares sobre las columnas y utilizadas algunas veces como impostas que reciben el vuelo de la arquivolta y del alfiz que la recuadra en el arco de entrada del *mīhrāb* (Torres Balbás, *Intercambios*, p. 419).

⁵ Tal y como las combinaciones de elementos vegetales con otros geométricos, el entrelazado de galones mixtilíneos y los cálices que encontramos en los abrigos de piedra del alminar norte de la mezquita del *al-Ḥākim bi-Amr Allāh*. El trazado de los galones adopta la forma de un triángulo puesto sobre su vértice, mientras que el costado superior del mismo está interrumpido por un pequeño arco apuntado. Este motivo, de uso tan popular en las ornamentaciones del arte andaluz, fue utilizado en buena hora en el arte califal de Córdoba, en la techumbre de la mezquita cordobesa y está representado, además, sobre una caja de marfil del museo de artes decorativas de París. Apareció posteriormente en Egipto en la mezquita de *al-Ḥākim*, construida en el año 1000 (véase: Ahmad Fikry, "Mosques and Medrasas of Cairo" vol. I, The Fatimid period, El Cairo, 1965, figuras 33, 42), en el *mīhrāb* de madera del mausoleo de Sayyida Rīqayya (la parte inferior) hecha en el s. XII (Edmond Pauty, *Les bois sculptés jusqu'à l'époque ayoubide*, le Caire, 1931, pl. LXXXIII) y en una ventana del mausoleo de Savida Nafisa del siglo XIII (Weill, *Les bois à épigraphes jusqu'à l'époque mamelouke*, le Caire, 1931, pl. XXV). Es evidente que los ejemplos egipcios llevando este motivo son posteriores a los andaluces; sin embargo, el Sr. Marçais se inclina a creer que manifiestan una influencia de Egipto a al-Andalus, apoyándose sobre un modelo que lleva una decoración parecida, tallada en un panel de madera que adorna la iglesia de Sitt Barbara de El Cairo (siglos X-XI).

Atribuye el Sr. Marçais también los arcos mixtilíneos que encuadran las trompas de la cúpula precediendo el *mīhrāb* de la mezquita de Tremecén (edificada en 1135) a una influencia egipcia, puesto que apareció por vez primera en Egipto en la tumba de Sayida "Atika en El Cairo (construida entre 1100 y 1120). Pero nosotros, en cambio, creemos que esta forma de arco mixtilíneo apareció anteriormente en los arcos semejantes que revisten los frentes laterales del oratorio del palacio zaragozano de la Aljafería (construido entre 1047 y 1081), así como en el salón de la chimenea del mismo (Gómez Moreno, "Ars Hispaniae", t. III, *Arte árabe español hasta los Almohades*, Madrid, 1949, p. 233). Volveremos a hablar de este tema en las páginas siguientes. Pero en mi opinión las manifestaciones de la influencia de Egipto sobre el arte hispanomusulmán son múltiples; podemos destacar entre ellos los arcos entrelazados que forman la base cuadrada del lucernario de la ampliación de *al-Ḥakam II* en la mezquita de Córdoba, y evolucionados, más tarde, en una arquería decorativa que corona las puertas laterales de la misma mezquita y los arcos de la fachada principal de la mezquita toledana de Bib Mardón (Gómez Moreno, *op. cit.*, pp. 108, 152, 200, 206). El origen de este motivo se representa en los arcos entrecruzados tallados en un papel de madera encontrado en las excavaciones de Fustat y que data del principio del siglo IX (véase E. Pauty, *Les bois sculptés*, pl. VII, Fragmentos nº 6854 y 8945). Otros elementos de uso muy divulgado en la Córdoba califal y en *Madīnat al-Zahrā'*, son los esquemas de svática hendida que aparece en el arte copto (Basilio Pavón Maldonado, "El arte hispano-musulmán en la decoración geométrica", Madrid, 1975, p. 42). Tenemos también un modelo análogo encontrado en El Cairo y que data del siglo VIII, representando una decoración en forma de svática con galones hendidos (E. Pauty, *op. cit.*, plate V, nº 8367).

identificar con certeza los elementos artísticos egipcios que sufrieron influencia andaluza, y añadir más modelos que reflejen tales influencias en cuanto se refiere a elementos constructivos o decorativos, aparte algunos hechos citados en ellos que son dudosos y, por lo tanto, susceptibles de discusión.

He procurado, en las páginas siguientes, afirmar la indudable penetración en el arte egipcio de dos corrientes de tradiciones andaluzas: una completamente directa y otra intermedia, las cuales empezaron a infiltrarse en el arte islámico de Egipto desde comienzos del siglo XI hasta los primeros años del siglo XVI.

La influencia en Egipto de las citadas influencias andaluzas ha sido la consecuencia natural de determinados factores, entre los que destacamos el permanente contacto, tanto por medio de comerciantes andaluces —y desde el siglo XIII catalanes, castellanos y aragoneses—, como por los emigrantes que aflúan hacia el Oriente mediterráneo, a continuación de cada ola reconquistadora. Existían entre estos emigrantes, así lo imagino, unos técnicos en artes industriales y decorativas que registraron algunos detalles artísticos, reflejando su origen andaluz. No debemos olvidar que tubo otro contacto de tipo pasajero efectuado por santones, sabios andaluces y peregrinos a la Meca, que se trasladaban a otros centros culturales principales del mundo musulmán o se instalaban un tiempo en las grandes capitales de celebridad cultural en Egipto, tales como El Cairo, Alejandría y Qūṣ. De este modo transmitían sus tradiciones andaluzas en los lugares en donde permanecían, como el caso de los peregrinos cristianos franceses al sepulcro de Santiago de Compostela, los cuales llevaban las tradiciones califales a su país.

La infiltración de tradiciones andaluzas en Egipto se intensificó, evidentemente, después de la reconquista de las grandes capitales de al-Andalus, tales como Toledo (1085), Córdoba (1236), Valencia (1238), Denia (1241), Murcia (1243) y Sevilla (1248).

Clasificamos las manifestaciones de las influencias artísticas de al-Andalus sobre el arte egipcio-musulmán en dos temas: arquitectónico y decorativo.

Patronato de la Alhambra y Generalife

A) Elementos arquitectónicos

1. *Alminares de tipo casi andaluz.*—No existe en Egipto ningún alminar de tipo puramente andaluz (Láms. VI y VII) aunque el alminar fatimí, como se representa en el mausoleo del Yuyuṣī (1085' y la mezquita de Abū l-Gaḍanfar (1157) ⁶,

⁶ El Sayed Abdel Aziz Salem, *Al-Ma'āqin al-Miṣriyya* ("Los alminares egipcios y su evolución en el período musulmán"), El Cairo, 1959.

se compone generalmente de tres cuerpos sobrepuestos, escalonados e inclinados al subir: los dos inferiores son de planta cuadrada y el superior de forma octogonal. Corona el conjunto del alminar una cúpula hemisférica. De este tipo podemos citar los alminares de la mezquita de al-Ḥākīm⁸ (1000), el del mausoleo de al-Ŷuyūšī y de Abū l-Gaḍanfar antes citado⁹ (Láms. II y III).

El alminar egipcio iba a adquirir desde entonces, y gradualmente, una forma más caracterizada y propia, en la que continúa existiendo el cuerpo inferior de planta cuadrada y el segundo cuerpo cuadrado se suple por otro octogonal tal y como ocurre en los alminares de Zāwiyat al-Hinūd, de las Madrasas llamadas al-Šāliḥiyya y de la mezquita de Sīdī Ḥusayn. Representa el coronamiento de todo el conjunto constructivo de aquellos alminares, una cúpula de gallones colocada sobre dos plantas intermedias de estalactitas.

Durante la dominación de los Mamelucos, los alminares de mezquitas y madrasas egipcias empiezan a tomar un aspecto muy parecido, un tipo que podemos calificar de egipcio, que se va identificando gradualmente hasta alcanzar su forma definitiva y auténtica egipcia en la madrasa de Asamboga (1370).

De estas formas nuevas y tan evolucionadas de los alminares del periodo de los Mamelucos, destacamos tres tipos distintos que nos parecen relativamente normales, pero que por su forma arquitectónica y su decorado pueden pertenecer al de los alminares hispanomusulmanes: Me refiero al alminar del mausoleo de Fāṭima Jātūn (1284) y precisamente al de la Madrasa de Qalāwūn (1284-85) y al mausoleo de Salār y Saṇyār al-Ŷāwlī (1304), muy conservados. Del alminar de Fāṭima Jātūn no queda más que la base, que es una torre cuadrada. Por sus ventanas en forma de arcos mixtilíneos apuntados y tradosados con arquivolta y por su cornisa superior largamente moldurada¹⁰, la torre de Fāṭima Jātūn da la impresión de que fuese una de las obras cristianas. Sin embargo, refleja la influencia siria idéntica.

En cambio, los dos alminares de la Madrasa de Qalāwūn y del mausoleo de Salār pueden encajarse dentro de la tradición de los alminares andaluces. El primero se compone de tres cuerpos sobrepuestos que regresan al subir: los dos infe-

⁷ Sigue así, el alminar fatimí, un sistema magrebí representado en los alminares de la gran mezquita de *Qayrawān* y de *Sfāqs*.

⁸ La mezquita *al-Ḥākīm* tiene dos alminares colocados exteriormente en los ángulos del muro septentrional de la misma. Se compone cada uno de ellos de un cuerpo central envuelto en una camisa de piedra de planta cuadrada cuyos muros se inclinan hacia dentro. Pero los dos alminares se diferencian en el segundo cuerpo de cada uno de ellos; mientras que el del alminar norte es de forma cilíndrica, el del oeste es octogonal. Con este cambio de formas, el alminar fatimí varía esencialmente de los del Magreb que siguen conservando su forma cuadrada en los tres cuerpos sobrepuestos.

⁹ Los muros de los dos cuerpos inferiores de este último alminar son rectos y muy elevados.

¹⁰ Hautecour & Wiet, *Les mosquées du caire*, t. I, p. 287.

rosos son de planta cuadrada y el cuerpo superior, que fue edificado por al-Nāṣir Muḥammad ibn Qalāwūn después del terremoto de 1303, es de forma cilíndrica y lo cubre una decoración de arcos entrecruzados formando un entrelazo de delicada labor de tradición andaluza, pariente de la šabaca almohade.

Se abre en el frente de cada costado del cuerpo inferior un hueco circular encuadrado por un arco de herradura que apenas traspasa el diámetro y no lleva el alfiz andaluz tradicional. En el segundo cuerpo aparece un arco análogo que envuelve una ventana en forma de dos arquillos gemelos de herradura. Una arquería ciega, compuesta de siete arquillos trilobulados, ocupa el remate de este cuerpo y evoca, en cierto modo, los siete arcos que coronan el nicho del miḥrāb de la gran mezquita cordobesa o la arquería de arquillos de herradura muy cerrados que coronaba el cuerpo inferior del alminar de la misma ¹¹, o la arquería de arcos trilobulados que rematan la fachada noroeste, dando acceso al patio de la mezquita toledana de Bīb Mardum.

El alminar de Salār y Sanṣar (1303-1304) se compone de cuatro cuerpos sobrepuestos: los dos inferiores son de planta cuadrada, aunque formen en realidad un solo cuerpo muy elevado a consecuencia de que solamente están separados por una moldura. El tercer cuerpo, de forma octogonal, tiene como remate dos pisos de mocárabes o estalactitas. Encima de este último cuerpo se coloca una cúpula de gallones. A cada lado del cuerpo cuadrado alto se abre una ventana en forma de dos arcos gemelos de herradura relativamente cerrados, en comparación con los del alminar de Qalāwūn, y encima de estos arcos gemelos existe un hueco circular ciego. Envuelve el conjunto un arco trilobulado bordeado de una moldura de la misma forma. El cuerpo cuadrado tiene como remate un friso de estalactitas escalonadas en tres pisos, que aparecen como si fuesen una arquería de ocho arcos semicirculares. Aunque todavía lejos del tipo andaluz, la torre inferior del alminar reesucita, con su forma cuadrada, la susodicha arquería, y los arcos gemelos de herradura, envueltos por los arcos trilobulados, los alminares hispano-musulmanes.

Patronato de la Alhambra y Generalife

2. *Los arcos*

Es frecuente encontrar, tanto en la decoración arquitectónica como en los motivos decorativos de artes industriales en Egipto, una variedad de arcos de tipo puramente andaluz. Trataremos aquí de reproducir algunos tipos.

¹¹ Gómez Moreno, p. 77-80.

a) *Arcos de herradura*

Aparte de los arcos de herradura a los que hemos aludido a propósito de nuestro estudio sobre los alminares de Qalāwūn y Sanġar, el arco de herradura, conforme al tipo califal cordobés con su trasdós acusado por moldura de nace-la¹², se manifiesta en varios lugares del alminar de la mezquita de IbnṬūlūn, pues figura en la puerta de ingreso de dicho alminar, así como bajo el puente que comunica el muro septentrional de la mezquita con el alminar¹³ por medio de arcos adosados de herradura con prolongación solamente del tercio del radio y trasdosados en semicírculo¹⁴.

El Sr. Marçais cree que los artistas de esta obra se inspiraron en Córdoba o más probablemente en Toledo¹⁵.

Según al-Maqrīzī, la mezquita de Ibn Ṭūlūn, destruida parcialmente con su alminar durante el período de la gran calamidad¹⁶, fue restaurada por el sultán mameluco Ḥusayn al-Dīn Lāyīn al-Manṣūrī, en el año 696 H. (1296)¹⁷. Es indudable que tanto el alminar como el puente que se apoya sobre el muro norte de la mezquita datan de una época posterior a la del resto del oratorio y que fue, a juzgar por el estilo del remate del minarete y la cúpula de abluciones, del mismo período en el que reinó Lāyīn. Al apoyarse en el muro norte de la mezquita, el citado puente bloquea una ventana, hecho que no se puede interpretar como que su construcción fuese tardía. Por otra parte, podemos atribuir al sultán Lāyīn todas las obras en las que se empleó la piedra como material fundamental.

En cada frente del alminar de Ibn Ṭūlūn y a su mismo nivel, se proyecta un vano ciego en forma de dos arcos gemelos de herradura trasdosados con alfiz y columnillas con parteluz. En el frente meridional, dando hacia la mezquita, figura —en un nivel más alto— una ventana ciega de doble arco igualmente de herradura, trasdosado y también con alfiz. Arcos gemelos de herradura pero desprovistos del tradós y llevando un hueco circular encima son los que representan el tipo más divulgado en edificios atribuidos al período de los Mamelucos y fueron utilizados en las ventanas abiertas en la base octogonal de la cúpula de Fāṭima Jatūn

¹² Gómez Moreno, *Ars Hispaniae*, t. 111, p. 192.

¹³ Creswell, *A short account of early Muslim architecture*. Pelikan books. 1958. p. 314.

¹⁴ Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 192.

¹⁵ Marçais, *Les échanges artistiques*, p. 103. Hautecour, *Les Mosquées du Caire*, t. 1, p. 215.

¹⁶ Afirma al-Maqrīzī que en "el reino del califa fatimí al-Mustansir billah, cuando la castia se agravó y el terreno alrededor de la susodicha mezquita fue devastado, la mayor parte de la mezquita se convirtió en ruinas. Los magribés al pasar por allí, en su camino a la peregrinación, se refugiaban en sus ruinas con sus camellos y todo lo que llevaban de objetos personales", al-Maqrīzī, *Kitab al-Hitat*, El Cairo, 1325 H., t. 4, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*, p. 41 (Dice al-Maqrīzī que Lāsin reconstruyó la mezquita y alejó las partes ruinosas suyas).

(1248), en varios lugares del mausoleo de Qalāwūn (1285), en el alminar de Salār y Sanŷar al-Ŷawlī (1303), en la base octogonal de la cúpula del mausoleo Tinkizbuga (1362), encima de la puerta de ingreso de la madrasa de Šaʿban (1368 y en la fachada exterior de la madrasa de Faraŷ b. Barqūq (1409), etc. Estos arcos se proyectan en tres separados, en cada frente de la base cuadrada de la cúpula del mausoleo Kuz al-ʿAsal (1442). Pero tenemos que señalar aquí que todos esos modelos de arcos gemelos de herradura forman parte de un conjunto bordeado por un arco trilobulado.

En cuanto a los arcos de herradura aguda, aparecen en varios monumentos mamelucos pero como elemento decorativo, tales como en el nicho del *miḥrāb* de la madrasa Aqbugawiya (1333-1339), que forma parte de la gran mezquita de al-Azhar; se representa allí en una especie de arquería de arcos separados entre sí por columnillas. Otro ejemplar de arcos de herradura aguda figura en la fachada sur de la madrasa del Sultán Ḥasan (1336), que da a la plaza de la ciudadela. Decoran esta fachada dos grupos dobles de arcos gemelos de herradura apuntada, con un hueco circular encima, y bordea el conjunto un arco trilobulado provisto de un aífiz. El muro del *miḥrāb* exterior de la misma madrasa, que da al patio, está guarnecido de dos grupos de ventanas de yesería; cada grupo adquiere la forma de dos arcos gemelos de herradura apuntada, del mismo tipo de los arcos gemelos del cuerpo superior de la Torre del Oro, así como los arcos gemelos que coronan la puerta del Vino de la Alhambra de Granada.

Del mismo tipo almohade, pero en madera, el arco de herradura aguda figura adosado a un panel revestido de decoración floral de atauriques en los que triunfa la hoja de palma lisa con el borde rizado, en el dorso del *miḥrāb* de la mezquita del sultán al-Malik al-Muʿayyad Šayj (1413-1420) (Lám. VIII). El mismo arco vuelve a aparecer posteriormente en varios lugares de la madrasa del sultán al-Gūrī (1503), en el alminar y en las Qaʿas de la misma.

b) Arcos lobulados

No fueron empleados con frecuencia como en al-Andalus, sin embargo, suelen aparecer en los motivos y elementos decorativos; así aparece el arco lobulado o, mejor dicho, de festones semicirculares, en un motivo floral adornando dos letras de "lām" que forman parte de la inscripción cúfica calada en la yesería de una de las ventanas abiertas en el muro meridional de la mezquita al-Ḥākim. Se ve también bordeando los arcos de nervios radiantes que adornan los dos nichos superiores en la fachada principal de la mezquita fatimi al-Aqmar (1125). Fue em-

pleado asimismo como trasdós en los arcos almohadillados que aparecen en una de las portadas salientes de la mezquita del sultán al-Ẓāhir Baybars (1266) y en el arco de ingreso al convento de Baybars II al-Ŷāšankīr (1309).

En cambio, el arco trilobulado tuvo más divulgación tanto en elementos arquitectónicos como decorativos, pues su empleo suele reducirse a bordear los arcos gemelos provistos del hueco circular puesto encima de los mismos. Se manifiesta también en los alminares de Qalāwūn, Salār y en la fachada meridional de la madrasa del sultán Ḥasan (1356), etc. Fue tema decorativo utilizado en el mosaico que revestía el *mihrāb* de la mezquita al-Mu'ayyad Šayj, en la que forma una arquería que corre bajo el arranque del arco y continúa corriendo al mismo nivel en el muro de la qibla.

Como tema decorativo lo encontramos en un motivo de decoración vegetal de ataurique en la fachada principal de la mezquita de al-Ḥākīm¹⁸ y en uno de sus alminares. Lo vemos empleado igualmente como rama vegetal bordeando hojas de palma y alternando con otro arco de cinco lóbulos en un fragmento de madera que pertenece a la mezquita de al-Šāliḥ Ṭalā'ī (siglo XII)¹⁹, lo mismo que en una hoja de la puerta del mausoleo de Sayyida Nafisa que data de la misma época²⁰.

c) Arcos mixtilíneos

Muchos investigadores²¹ han observado el curioso parentesco entre el arco mixtilíneo, que acusa los frentes de las trompas de mocárabes pertenecientes al mausoleo de Sayyida ʿĀtika (1100-1120), con el empleado en la cúpula que precede al *mihrāb* de la mezquita mayor de Tremecén (1135). Este arco parece engendrado por estas formas estalactíticas, y su importación en Tremecén, según opina Marçais, se relaciona con el problema de la transmisión de los mocárabes, nacidos en Oriente, el Magreb y al-Andalus²². Por mi parte, no debemos aprovechar una analogía, aunque sea muy sorprendente, entre dos elementos arquitectónicos que ejercen la misma función para sacar la conclusión de que hubo una influencia artística directa desde Egipto hasta Argelia; debemos considerar tres realidades que avalan nuestra hipótesis:

¹⁸ Fikry, *Mosques and Medreasas of Cairo*, vol. 1, pp. 81-82.

¹⁹ Pauty, *Les bois sculptés*, p. 70, frag. n.º 3733.

²⁰ *Ibid.*, p. 66, frag. 1647.

²¹ Marçais, *Les échanges artistiques entre l'Égypte et les pays musulmans Occidentaux*, en "Hesperis", t. XIX, année 1934, p. 97; Torres Balbás, *Intercambios artísticos entre Egipto y el Occidente musulmán*, en "Al-Andalus", vol. 111, fasc. 2, 1935, p. 412.

²² Marçais, *op. cit.*, p. 98; Torres Balbás, *op. cit.*, p. 412.

1) El arco mixtilíneo, resultado de elementos cóncavos y convexos entre ángulos entrantes y salientes con guarnición de moldura ²³, apareció por vez primera y como tema decorativo en algunas vigas de la techumbre de la mezquita de Córdoba (960); como elemento constructivo y decorativo a la vez, en el oratorio de la Aljafería de Zaragoza, edificado entre los años 1047 y 1081; es una fecha que nos parece anterior a la de la construcción del mausoleo de Sayyida ʿĀtika (1120) o el de Sayyida Ruqayya (1133) de El Cairo. Lo lógico es, según estas fechas, que la aparición del arco mixtilíneo en El Cairo, cuarenta años, por lo menos, después de haber aparecido en Zaragoza, significa una influencia artística desde al-Andalus (Zaragoza) a Egipto (El Cairo), porque si admitimos que el arco mixtilíneo apareció en Sayyida ʿĀtika en 1120 fue una innovación egipcia, y que desde El Cairo se transmitió a Tremecén, donde apareció en arcos de perfil de las trompas de la cúpula que precede al *miḥrāb* de la mezquita, entonces ¿cómo podemos explicar su aparición anticipada en el palacio de la Aljafería?; sólo por el reflejo de una influencia directa de al-Andalus.

2) El arco mixtilíneo no aparece únicamente en las trompas de la cúpula de Sayyida ʿĀtika, pues apareció antes en las almenas del alminar de la mezquita de al-Ḥākim (1000) (Lám. III), en uno de los arcos laterales de la portada de *Bab al-Futūḥ* de la ciudad de El Cairo (1087), en los festones del arco que alberga la puerta principal de la mezquita al-Aqmar (1125), y más tarde, en las ventanas abiertas en la base octogonal de la cúpula de Sayyida Ruqayya (1133), así como en la arquería sobrepuesta en el arco del *miḥrāb* y en las decoraciones talladas en el *miḥrāb* de madera. Entonces, ¿cómo explicarnos la variedad de uso tan divulgado de este arco, desde buena hora, en monumentos distintos pero pertenecientes al período de los Fatimies? Se trata a nuestro parecer, de una transición artística directa de al-Andalus a Egipto por mediación de emigrantes andaluces al Cairo. En cuanto a la manifestación del arco mixtilíneo de Tremecén, podría ser una mera coincidencia, al encontrar el mismo arco adaptado al perfil de las trompas de Sayyida ʿĀtiya, unos quince años antes de que apareciera en Tremecén.

3) La mezquita y mausoleo de Sayyida Ruqayya guarda más elementos decorativos o constructivos de tipo andaluz. Fue conocida con el nombre de Mezquita de al-Andalus, "Masʿūd al-Andalus". Pero esta nomenclatura tiene una justificación: debió de ser construida por manos de andaluces y en ello dejaron su impronta manifestada en los múltiples motivos florales y elementos decorativos de tipo puramente andaluz que contiene, tales como la arquería de yesería compuesta de arcos entrecruzados que corre sobre el alfiz del *miḥrāb* central, los arcos mix-

²³ Gómez Moreno, *Ars Hispaniae*, t. III, p. 226.

tilíneos que bordean las ventanas de la cúpula y las decoraciones talladas en el panel posterior del *miḥrāb*. Al-Maqrīzī menciona, en su obra “al-Hitat”, que esta mezquita fue construida por la señora “Yiha Maknūn”²⁴, conocida bajo el nombre de ‘*Alam al-’Amiriya*, que fue, al mismo tiempo, la madre de la princesa “Sit al-Qusur”, hija del califa fatimí al-’Amar bi-Aḥkam Allāh, en el año 526, bajo la supervisión de al-Šayj Abī Turāb Ḥaydara²⁵.

De acuerdo con todo lo dicho, creo, que la aparición del arco mixtilíneo adaptado al perfil de los mocárabes en el mausoleo de Sayyida ‘Ātika, quince años antes de que el mismo arco apareciera en Tremecén, no puede únicamente confirmar la posibilidad de una influencia egipcia sobre el arte del Magreb central, puesto que el mismo arco habría aparecido como motivo decorativo en la techumbre de la mezquita de Córdoba, y como elemento a la vez constructivo y decorativo en el oratorio del palacio zaragozano de la Aljafería, aun antes de que apareciera en los monumentos fatimíes de El Cairo. La analogía, tan sorprendente, entre el arco mixtilíneo de Sayyida ‘Ātika y el de la cúpula de Tremecén, puede ser absolutamente una coincidencia y en este caso su transmisión al-Magreb se debe esencialmente a las formas estalactíticas orientales transmitidas a los monumentos de este país, a Sicilia y después a Andalucía. En cambio, es indudable la influencia andaluza sobre el arte del Magreb, pues la mezquita de Tremecén lleva evidentemente múltiples improntas del arte califal de Córdoba, evolucionado precisamente en el palacio de la Aljafería de Zaragoza. El arco mixtilíneo fue empleado en varios usos del arte islámico de Egipto: lo vemos bordeando las ventanas de la cúpula de Sayyida Ruqayya, en los festones del arco principal de la mezquita de al-Aqmar, en los alminares de al-Šāliḥiyya (1245) de Abī al-Gadafar, de Qalāwūn, de la madrasa del Nāšir Muḥammad, del mausoleo de Salār y en tantas otras obras del período de los Mamelucos.

d) *Alfices, arquerías, modillones de lóbulos y ménsulas*

Son múltiples en Egipto los *miḥrābs* encuadrados de alfices rectangulares, con albanegas revestidas de atauriques que siguen la tradición hispanomusulmana. Este tipo de alfices recuadran los *miḥrābs* fatimíes de mausoleos de Ḥaṣawātī, de Sayyida ‘Ātika, de los hermanos de Yūsuf y de Sayyida Ruqayya. Los encon-

²⁴ El nombre Maknūn fue propio de un juez encargado por el califa para servir a su esposa ‘Alam, por esta razón fue llamada Giha Maknūn, es decir, “La señora a quien encargaron servir a Majnun” (Al-Maqrīzī, *Al-Hitat*, t. IV, El Cairo, 1329 H., p. 322.

²⁵ Al-Maqrīzī, *Al-Hitat*, t. LV, p. 322.

tramos también en monumentos mamelucos, como el *miḥrāb* del mausoleo de los Califas Abbasíes (1272), el mausoleo de Šaḡar al-Dūrr (1250), el de la Zāwiyat al-Abbar (1285), el mausoleo de Turwrtay (1290), el de la madrasa de Zayn al-Dīn Yūsuf (1298), la madrasa de Salār (1303), la madrasa Tibarsiya dentro de la mezquita de al-Azhar (1309), el mausoleo de Tugay (1348) y uno de los *miḥrābs* de Tatar al-Hiḡaziya (1360) ²⁶.

Los arcos gemelos de herradura del alminar de Ibn Ṭulūn (1296) antes mencionados, llevan alfiles concretamente andaluces y, más aún, auténticamente de tipo califal cordobés, hasta el punto que es indudable el pensar en una influencia directa de Córdoba.

Algunas veces, el alfiz del arco del *miḥrāb* se ensancha de un modo excepcional en su parte más elevada, para permitir un enriquecimiento decorativo de amplia envergadura. Corre, en esta parte elevada, una arquería que se compone, en los mausoleos fatimíes de los hermanos de Yūsuf y de Sayyida Ruḡayya, de unos arcos mixtilíneos entrecruzados del mismo tipo tan complicado que se divulga en el palacio de la Aljafería de Zaragoza, y de unos arcos guarnecidos de elementos florales en el *miḥrāb* de la mezquita de al-Azhar.

Bajo el puente que une el muro septentrional de la mezquita de Ibn Ṭulūn con el alminar, vuelan a cada lado de su bóveda cuatro modillones recortados en curva cóncava y provistos de cinco lóbulos, listón vertical atravesado y copada nacela ²⁷, del mismo tipo de los modillones de la cornisa de la fachada que da al patio, y a los que sostienen el tejazoz avanzado sobre la portada de San Esteban en la mezquita de Córdoba ²⁸, que son obra de ʿAbd al-Raḥmān al-Nāšir ²⁹, aunque estas últimas llevan nueve lóbulos.

Una ménsula de madera tallada y con su extremo en forma de proa fue encontrada en una sala inmediata a la mezquita y pegada exteriormente al muro de la Qibla que formaba parte del palacio del emirato de los Ṭulūnīes. El Sr. Marçais cree que esta ménsula data del reinado del sultán Ḥasan al-Dīn Lāyīn al-Manšūrī (1296-1298), a juzgar por su analogía con las ménsulas de la sinagoga toledana de Santa María la Blanca (construida a finales del siglo XII). Se inclina a suponer muy admisible la intervención, en obras egipcias ejecutadas por el sul-

²⁶ Hautecoeur & Wiet, *Les Mosquées du Caire*, t. I, p. 292.

²⁷ Gómez Moreno, *Ars Hispaniae*, t. III, p. 192.

²⁸ Salem, *Al-Maʿāḍin al-Misriya*, p. 16.

²⁹ Torres Balbás, *Arte Hispanomusulmán hasta la caída del Califato de Córdoba*, en *Historia de España*, dirigida por Menéndez Pidal, t. V, Madrid, 1957, p. 472.

Salem, *Historia de Córdoba, metrópoli del Califato Omeya en Al-Andalus*, t. I, p. 336.

tán Lāyīn dentro de la mezquita de Ibn Ṭūlūn en el año 1296, de unos obreros andaluces, probablemente toledanos, emigrantes de España ³⁰.

El señor Torres Balbás no concuerda con él, al atribuir ese elemento de abo-lengo hispánico exclusivamente a Toledo. En realidad, ménsulas análogas se encuentran por toda la España Musulmana y Mudéjar, sobre todo en Córdoba, donde los temas califales se repiten hasta épocas posteriores del siglo XIII ³¹. No es preciso, en mi opinión, que la sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo sea el foco inspirador de las obras de origen andaluz en la mezquita de Ibn Ṭūlūn, juzgando sólo por la semejanza del elemento aludido en las ménsulas de aquella sinagoga. Toledo fue conquistado por Alfonso VI en el año 1085, y el tratado de capitulación permitió a los musulmanes permanecer con los cristianos dentro de sus barrios, sin que fuesen obligados a establecerse en barrios propios. Este clima de tolerancia social y religiosa favoreció el arraigo de las tradiciones islámicas en Toledo, donde floreció el estilo mudéjar toledano. Por este motivo, creo que la aparición en Egipto, durante el siglo XIII, de una ménsula de tipo andaluz no coincide con la conquista cristiana de Toledo, que ocurrió en el año 1085, sino con la de Córdoba, que tuvo lugar en una fecha muy admisible para que emigrantes cordobeses pudiesen participar en las obras de Lāyīn.

El señor Torres Balbás no oculta su reserva en lo que se refiere a la hipótesis del Sr. Marçais y escribe: "Tal vez si admitimos las fechas que propone el Sr. Marçais para las obras españolas de Ibn Ṭūlūn, cabría suponer que artistas andaluces emigrados después de la conquista de Córdoba (1236) y Sevilla (1248) por San Fernando, levantaron la puerta de la biblioteca de la mezquita mayor de Qayrawān y, prosiguiendo su viaje hacia Oriente, tal vez camino de la Meca, trabajaron en las obras de 1296 en la mezquita de Ibn Ṭūlūn" ³².

Podemos, por otra parte, entrever el origen de la forma de proa que se destaca en la ménsula de Ibn Ṭūlūn en la hoja curvada como una concha, que emplearon como ménsula imposta del arco de la entrada al *miḥrāb* de la mezquita de Córdoba y en las puertas orientales exteriores de la ampliación de al-Ḥakam II y las del Almanzor en la misma mezquita. Cree el Sr. Torres Balbás que de estas hojas curvadas derivaron las ménsulas de la Alcazaba de Málaga, de la Aljamería y la numerosa serie de ménsulas, modillones y canecillos que aparecieron posteriormente en edificios andaluces musulmanes y mudéjares, así como en la mezquita mayor de Tremecén (1135) ³³.

³⁰ Marçais, *Les échanges artistiques entre l'Égypte et les pays musulmans occidentaux*, p. 104.

³¹ Torres Balbás, *Intercambios artísticos*, p. 417.

³² Torres Balbás, *op. cit.*, p. 417.

³³ *Ibid.*, p. 421.

e) *Bóvedas de mocárabes que se adaptan al perfil de los nervios*

Aparecieron en algunas mezquitas de época mameluca, y precisamente en la madrasa de Ylgāy al-Yūsufī y la de al-Mu'ayyad Šayj, un tipo de bóvedas de esquema muy complicado, en el cual la bóveda se divide en sectores geométricos que desde sus ángulos irradian unas aristas salientes y entrantes, de modo que dejan un espacio central en forma de cruz guarnecido de mocárabes; ocupa el hueco central una bovedita de doce gallones análoga a las múltiples boveditas que rellenan los espacios entre los nervios de las cúpulas en la ampliación de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba ³⁴. El Sr. Hautecœur cree que esta forma es de abolen-go sirio ³⁵; pero ha olvidado que el plano cruciforme que percivimos en las bóvedas nervadas de Córdoba y Toledo se ve netamente en el revestimiento, tan complicado, de mocárabes, en las bóvedas de la mezquita almohade de Sevilla y en el monasterio de las Huelgas de Burgos, que fueron indudablemente el tema inspirador de los alarifes, probablemente andaluces, de El Cairo, quienes participaron en la fundación de las Madrasas de Ylgāy y de Šayj. La permanencia de la cruz revestida de mocárabes y el relleno del hueco central por un cupulino de gallones es un recuerdo de los nervios en las cúpulas de Córdoba y Toledo ³⁶, fundidos en los mocárabes almohades.

B) *Temas decorativos*a) *Figuras humanas y animales representando escenas de la vida social*

En los fragmentos de madera tan abundantes que quedaron del pequeño palacio fatimí occidental en El Cairo de los Fatimíes, empezado a construir bajo el reinado de al-ʿAzīz bi-llāh y terminado en el periodo de su hijo y sucesor al-Mustanšīr bi-llāh, en el año 1066, aparecen detalladas con profusión unas magníficas figuras que representan la vida palatina en El Cairo durante el dominio de los Fatimíes. Estos fragmentos revestían las partes más elevadas de los muros de las salas de recepción de aquel palacio. Los temas tallados en la madera tratan de escenas de caza de conejos, ciervos y fieras por medio de halcones, o represen-

³⁴ Salem, *Córdoba, metrópoli del Califato Omeya en Al-Andalus*, t. 2, p. 63.

³⁵ Hautecœur, *Les mosquées du Caire*, t. I, p. 272.

³⁶ Encontramos el esquema de las bóvedas nervadas colaterales a la del *mihrāb* de la mezquita cordobesa y una de las nueve bóvedas de la mezquita toledana de Bab Mardum, empleado como tema decorativo en los filtros de vasijas de cerámica en Egipto (véase Pierre Olmer, *Les filtres de gargoulettes*, le Caire, 1932, plate VIII b). Destacamos en el dibujo otro filtro el esauema de una bóveda análoga a una de la mezquita de Bāb Mardum (Olmer, *op. cit.*, plate VI, d, plate VII a).

tan reuniones con bebidas y cantoras acompañadas por guitarristas y tocadores de laúd y de danzantes, escenas de duelos, transporte de mercancías en camellos, etc.

Las figuras humanas y animales aparecen en estos fragmentos muy vivas, ya que reúnen la minuciosidad de detalles, la libertad y gracia de movimientos. Cada uno de los temas encaja dentro de un cuadro rectangular o medallón lobulado. Los mismos temas son análogos a las escenas de corte y caza que ofrecen los cofrecillos de marfil andaluces en forma de cilindros o de caja rectangular. La escena del palanquín principesco colocado a lomos de un elefante en el bote de Zamora se parece a la del palanquín colocado a lomos de un camello y guiado por una persona que lleva un palo ³⁷. La misma figura del bote andaluz es semejante a la figura tallada en un fragmento de madera encontrado en las excavaciones de Fosfat, que data del siglo XI y representa a un cazador de ciervos entre dos animales. La cara y el gorro de ambos personajes son idénticos ³⁸.

Las escenas de ciervos agrupados de frente, halconeros llevando halcones y halcones cazando ciervos, que figuran en los cofres andaluces de marfil se parecen mucho a las escenas representadas en unos fragmentos del palacio fatimí ³⁹. Las figuras del dragón alado representado en los cofres andaluces son análogas a las que aparecen en uno de los fragmentos aludidos ⁴⁰. Las escenas de luchadores de fieras llevando broqueles ⁴¹ o lanzas ⁴² se repiten mucho en ambas obras. La mayor parte de los cofrecillos de marfil andaluces datan del siglo X, mientras que los fragmentos de madera del palacio fatimí pertenecen a las obras que datan del siglo XI. La analogía de labra, de temas y aun de minuciosidad de detalles, a pesar de la diferencia de la materia en que ejecutaron la talla, no proviene de ella misma: debe de ser una consecuencia inevitable de influencia andaluza en el arte egipcio.

b) *Decoraciones vegetales de labra profunda a base de hoja de acanto o de palma con lóbulos divergentes, lisos o hendidos*

En los alminares de la mezquita de al-Ḥākīm y en una multitud de monumentos posteriores, aparece el decorado floral en relieve. Las decoraciones más corrientes se derivan de los antiguos temas sirio-bizantinos trasplantados a Córdoba

³⁷ Pautv, *Les bois sculptés*, pl. XLVIII. Gó., t. III, p. 307, fig. 368.

³⁸ *Ibid.* pl. IV; Gómez-Moreno, "Ars Hisp. mez-Moreno. "Ars, Hisp.", t. III, p. 303.

³⁹ Pautv. *op. cit.*, pl. XXXIV. n.º 6878; Gómez-Moreno, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁰ *Ibid.* pl. LI; Gómez-Moreno, p. 307, fig. 367, p. 306, fig. 366.

⁴¹ *Ibid.*, pl. LVI; Gómez-Moreno, p. 304, fig. 363.

⁴² *Ibid.*, pl. LV; Gómez-Moreno, p. 308, fig. 369.

durante el Califato Omeya: destacamos, entre ellas, follajes, ramas onduladas con cogollos, piñas y hojas de palma simples o dobles, hendidas en el centro por una ligera fisura siguiendo así el mismo estilo de la mayoría de las decoraciones de *Madīnat al-Zahrā'* ⁴³.

La decoración floral que figura en los paramentos de los alminares de la mezquita de al-Ḥākim, en las celosías de algunas ventanas del muro meridional y en la fachada exterior de la portada, se basa esencialmente en las hojas de acanto de dos lóbulos ligeramente hendidos. Atribuyen los señores Flury, Marçais y Torres Balbás estas decoraciones, sobre todo las de las celosías, a obras efectuadas por Baybars II el Ḥasānkīr en el año 1303 en la mezquita de al-Ḥākim, y las comparan con las composiciones vegetales de la mezquita de Taza (1294) y de *Sidī ben-Ḥasan* en Tremecén (1296) ⁴⁴.



Creo, por mi parte, que la mayoría de los motivos decorativos en la mezquita de al-Ḥākim datan del período del mismo al-Ḥākim, es decir, de principios del siglo XI, a juzgar por la analogía tan sorprendente entre los entrelazados de cintas o galones, rectos y curvos, en combinación con elementos vegetales de la mezquita de al-Ḥākim y los que figuran en las vigas del techo de la gran mezquita de Córdoba y de las enchapaduras de las paredes de palacios califales de *Madīna al-Zahrā'*. Al examinar las letras cúficas de una de las celosías meridionales de la mezquita de al-Ḥākim, me inclino a creer que el carácter de las inscripciones que corren por el borde de la ventana son típicamente fatimi evolucionado, mientras que la inscripción que forma parte de la celosía aludida, sobre un fondo vegetal, parece posterior y supongo que corresponde a las obras de 1303. Creo también que las inscripciones cúficas combinadas con las composiciones florales, en una de las celo-

⁴³ Terrasse, *L'Art Hispano mauresque*, p. 415.

⁴⁴ Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee*, Heidelberg, 1912, p. 21; Marçais, *op. cit.*, p. 104; Torres Balbás, *op. cit.*, p. 415.

sias del muro de la qibla, por su estilo tan evolucionado las podemos comparar con las decoraciones andaluzas de Zaragoza y de Málaga y pudieran pertenecer a las obras efectuadas por Baybars II en 1303 (Láms. I, IV, V). Estas obras, según dice al-Maqrizī, se reducen a reconstruir las partes destruidas del muro exterior de la mezquita, con sus celosías, el coronamiento de los dos alminares con ladrillo y la techumbre⁴⁵. Aunque los alminares de la misma mezquita fueron restaurados más tarde en el reinado de al-Nāṣir Ḥasan b. Muḥammad b. Qalāwūn, en el año 1358, y otra vez por un comerciante llamado Ibn Carsun en 1380⁴⁶, la mezquita de al-Ḥākim conserva una parte muy importante de su decorado original. Según mi concepto, la ornamentación vegetal de la mezquita tiene dos tipos: uno clásico a base de combinaciones de elementos vegetales y geométricos entrelazados, que son análogos a las composiciones califales de Córdoba y Madīnat al-Zahrā', en las que domina la hoja de acanto simple o doble, provista de dos lóbulos y hendida, entre ramas envueltas que la rodean. Estos elementos vegetales en algunos lugares del alminar este son lisos. Nos parecen que no están terminadas sus ornamentaciones en vida de al-Ḥākim⁴⁷. Este tipo fue empleado en Egipto en muchas composiciones decorativas durante el siglo XI, pues lo encontramos en la mezquita de al-Ḥākim, en los mausoleos fatimíes y en múltiples fragmentos de madera procedentes de los *miḥrābs* móviles o de paneles de los *miḥrābs*.

El segundo tipo es más evolucionado: las hojas de palma, algunas veces lisas, desarrolladas demuestran más libertad, tal como lo vemos en la celosía que lleva la inscripción cúfica *al-mulk li-llāh*, otras veces son largas, esbeltas y arqueadas, hendidas a rayas y con anillos en medio, según vemos en la celosía de la cúpula que precede al *miḥrāb* de la mezquita al-Ḥākim. Este último tipo de palma parece análogo a los que adornan el oratorio de la Aljafería⁴⁸ y a las que decoran los tableros decorativos descubiertos en Toledo⁴⁹, así como las de los cuartos llamados de Granada en el palacio de la alcazaba de Málaga⁵⁰. Todos estos modelos datan de finales del siglo XI. Este tipo de decorado debe de ser posterior al primero, que atribuimos al mismo período de al-Ḥākim. Creo que pertenecen a las obras efectuadas por Baybars II en el año de 1303.

Este último tipo tuvo gran éxito en Egipto y fue el tema más popular en la ornamentación vegetal de los monumentos egipcios que datan de principios del si-

⁴⁵ Al-Maqrizī, *Al-Hitat*, t. IV, p. 60.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷ Fikrv. *Mosauée and Medesas*, vol. I, p. 82.

⁴⁸ Gómez-Moreno, "Ars Hisp.", t. III, p. 216, fig. 272.

⁴⁹ Gómez-Moreno, "Ars Hisp.", t. III, p. 251, fig. 305; p. 247, fig. 303.

⁵⁰ Gómez-Moreno, *op cit.*, p. 234, fig. 292; p. 235, fig. 293; p. 232, fig. 291.

glo XI. Hojas de palma, larga, hundida a rayas y arqueadas se emplearon en multitud de monumentos: revisten las albanegas del mausoleo Ḥaṣawātī ⁵¹, figuran en las yeserías que cubren los nichos del mausoleo de los califas abbasíes ⁵², en la puerta de madera de Mašhad al-Imām al-Layt, en el mausoleo del Imam al-Šāfīī ⁵³, en las albanegas del arco del *miḥrāb* de Šaḡar al-Dun ⁵⁴, en las celosías de la mezquita Baybars I ⁵⁵, en las albanegas del arco del *miḥrāb* de la Zāwiya al-Akbar ⁵⁶, en la fachada que da al patio del mausoleo de Qalāwūn ⁵⁷, en las yeserías que cubren la parte elevada sobre el nicho del *miḥrāb* de la madrasa de Nāsir Muḥammad b. Qalāwūn ⁵⁸, en el intradós del arco del mausoleo de Qalāwūn ⁵⁹, en el *miḥrāb* del mausoleo de Salār ⁶⁰ y en los paneles de madera procedentes de las excavaciones de al-Fuṣṭāṭ ⁶¹.

c) *Motivos de ataurique y ataujía*

El empleo de composiciones ornamentales a base de elementos vegetales geométricos entrecruzados de cintas rectas y curvas, de tipo puramente califal empezó a divulgarse en casi todos los motivos decorativos que adornan edificios egipcios a partir del siglo XI. La palma lobulada, lisa o hendida, domina en todos estos motivos; destaca entre ramas onduladas y envueltas con mucha ligereza y esbeltez formando círculos y arcos. Sus extremidades se inclinan, se alargan, se arquean en líneas curvas, de modo que, apuntados, forman arcos trilobulados y algunas veces de cinco lóbulos. Envuelven con sus tallos hojas de dos lóbulos divergentes que se organizan a los lados de un tallo central cilíndrico y hendido, formando así la decoración llamada ataurique. Aparece en las decoraciones fatimíes un tipo muy familiar en las ruinas de *Madīnat al-Zahrā'* y más tarde en edificios que datan de la época de los Taifas, que suelen llamarse ataujía. Representa la composición ornamental más bella en el arte decorativo musulmán. Se compone de una combinación decorativa encerrada dentro de un marco. Las agru-

⁵¹ Hauteceur & Wiet, *op. cit.*, pl. 40, b

⁵² *Ibid.*, pl. 57, 58.

⁵³ *Ibid.*, pl. 49.

⁵⁴ *Ibid.*, pl. 62, b.

⁵⁵ *Ibid.*, pl. 68, A.

⁵⁶ *Ibid.*, pl. 71., 72 B.

⁵⁷ *Ibid.*, pl. 75.

⁵⁸ *Ibid.*, pl. 81.

⁵⁹ *Ibid.*, pl. 76.

⁶⁰ *Ibid.*, pl. 96 A.

⁶¹ Pauty, *op. cit.*, pl. XCIII, n.º 4760, pl. XCIV, n.º 4785.

paciones principales de la composición se distribuyen desde un eje central, alrededor del cual se reparten las hojas y ramas simétricamente, conforme al idealismo árabe que refleja la métrica de su poesía y el ritmo de la *Muwaššaḥa* en la literatura arabigoespañola.

Encuadran las composiciones decorativas en las impostas de los arcos de la mezquita de Šāliḥ Ṭalā'ī, en el alminar este de la mezquita de al-Ḥākīm y en el trasdós de los nichos de los *miḥrābs* de Sayyida Ruqayya, en los arcos de la fachada de la mezquita de al-Aqmar, etc., unas cenefas de tallos ondulados, hojas y flores que se extienden regularmente a lo largo de la cenefa a uno y otro lado rellenando los huecos. Algunas veces ocupan estas cenefas unas ramas onduladas formando trenzas ⁶², tema decorativo muy popular en el arte califal de Córdoba y de *Madīnat al-Zahrā'*.

d) *Decoraciones geométricas*

Son múltiples las formas de las composiciones ornamentales a base de elementos geométricos, en combinación con elementos vegetales. Una de las formas más empleadas en el arte egipcio es la estrella de seis u ocho puntas, pues figura en la decoración de ataujía que forma parte de la ornamentación del alminar norte de la mezquita de al-Ḥākīm. Ocupa el centro vacío de la estrella una hoja de cinco lóbulos ⁶³.

El entrecruzamiento de las líneas rectas con las ramas vegetales resulta la formación de estrellas en las que alternan puntas triangulares con otras semicirculares ⁶⁴. El mismo tipo de estrellas se encuentra en las decoraciones de la capilla derecha del *miḥrāb*, en la ampliación de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba ⁶⁵ y en algunos medallones lobulados, en el centro de los cuales se desarrolla una estrella de ocho puntas (en *Madīnat al-Zahrā'* ⁶⁶) o de seis puntas (en la cúpula que da al patio de la mezquita de al-Azhar ⁶⁷).

La decoración de rombos, tema muy popular en al-Andalus durante la dominación de los Almohades, que más tarde en el reinado de los Naṣrīes se convirtió exclusivamente en el revestimiento de fachadas, albanegas y paramentos de al-

⁶² Existen en el alfiz del arco del *miḥrāb* de Sayyida Ruqayya.

⁶³ Fikry, *Mosques and Medrasas*, V. I, p. 188, fig. 35, pl. 71 C.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 178, fig. 29.

⁶⁵ Gómez-Moreno, p. 104, fig. 144.

⁶⁶ Basilio Pavón Maldonado, *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica* (Madrid, 1975), p. 131, tabla XIII.

⁶⁷ Firky, *op. cit.*, Lám. 17.

minares, se encuentra con mucha frecuencia como tema decorativo cubriendo el exterior de cúpulas mamelucas, tal como ocurre en el revestimiento exterior de la cúpula Qānī Bāy Amīr Ajur (1503). En la fachada que da al patio del mausoleo de Qalāwūn figura una cenefa a cada lado del arco, en la que destaca un decorado de rombos a base de elementos vegetales.

Otro motivo de trazado geométrico muy característico en el arte de ornamentación fatimí es el compuesto de galones mixtilíneos en forma de un triángulo colocado sobre su punta y con el costado superior interrumpido por un arco apuntado o de medio punto pequeño. Figura en múltiples monumentos del periodo fatimí tal como el alminar de la mezquita de al-Ḥākīm, la parte inferior del *miḥrāb* de madera perteneciente al mausoleo de Sayyida Ruqayya (siglo XII)⁶⁸ y más abstracto en una ventana de madera en el mausoleo de Sayyida Nafīsa⁶⁹ (siglo XIII).

Encontramos el mismo trazado geométrico, combinado con elementos florales, tempranamente en al-Andalus: lo vemos en las enchapaduras del intradós de un arco en las ruinas de *Madīnat al-Zahrā'*⁷⁰, en un cofrecillo de marfil conservado en el museo de Artes Decorativas de París⁷¹ (966) y en unas vigas de la techumbre de la mezquita de Córdoba⁷²; más tarde, en los soportes de la cúpula de la alcoba de la Aljafería (siglo XI)⁷³. Todos los ejemplos andaluces antes citados son indudablemente la fuente inspiradora de los egipcios. Otro motivo geométrico compuesto de unos polígonos entrecruzados que forman un trazado muy frecuente en el arte de ornamentación egipcia, es de abolengo andaluz: lo vemos en la parte superior de la fachada del oratorio que da al patio de la mezquita al-Azhar⁷⁴, en las albanegas de los arcos y las trompas de la cúpula llamada del Bahw en la misma mezquita⁷⁵, abstracto en el dintel de la ventana de la madrasa de Baybars I (1262)⁷⁶ y en las decoraciones de mosaico revistiendo el nicho del *miḥrāb* del mausoleo de Salār⁷⁷. Un motivo muy parecido se encuentra en algún elemento decorativo de la Aljafería de Zaragoza⁷⁸.

Terminamos con una composición geométrica de esquema de esvástica, que forma parte del sector superior del alfiz que encuadra el nicho del *miḥrāb* del

⁶⁸ Pauty, *op. cit.*, pl. LXXXIII.

⁶⁹ Weil, *op. cit.*, pl. XXV.

⁷⁰ Gómez-Moreno, p. 86, fig. 121.

⁷¹ Torres Balbás, *Arte Hispanomusulmán*, p. 33, fig. 568.

⁷² *Ibid.*, p. 542, fig. 346; p. 544, fig. 348 (6). Gómez-Moreno, p.231, fig. 290.

⁷³ Hautecoeur, pl. 9.

⁷⁴ Fikry, *op. cit.*, pl. 17.

⁷⁵ Hautecoeur, pl. 53 a.

⁷⁶ *Ibid.*, pl. 93.

⁷⁷ Gómez-Moreno, p. 241, fig. 298 C.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 158.

mausoleo Ḥaṣawātī, así como la base de la decoración de una ventana de la cúpula de la mezquita al-Azhar. Sus trazados están hechos con idéntica técnica y rasgos muy semejantes al estilo califal cordobés y se parecen a un motivo descubierto en el palacio occidental de *Madīnat al-Zahrā'* ⁷⁹ y a una celosía en el cimborrio sobre el tramo que precede al *mīhrāb* de Córdoba ⁸⁰.

Por último, tengo que decir que el arte hispanomusulmán continuó irradiando sus influencias, no solamente en zonas cercanas del Occidente musulmán y cristiano, sino en Egipto, país que, a juzgar por su situación estratégica en el cruce del universo medieval, por su posición geográfica tan importante en la intercesión de los tres continentes y por el papel desempeñado a través de todas las épocas de la historia musulmana como refugio de las víctimas y defensor del Islam, recogió entre sus brazos a los emigrantes que preferían vivir allí y les permitió participar en obras de construcción y ornamentación, en las que dejaron sus huellas.



⁷⁹ Torres Balbás, *El arte Hispanomusulmán*, p. 556, fig. 362.



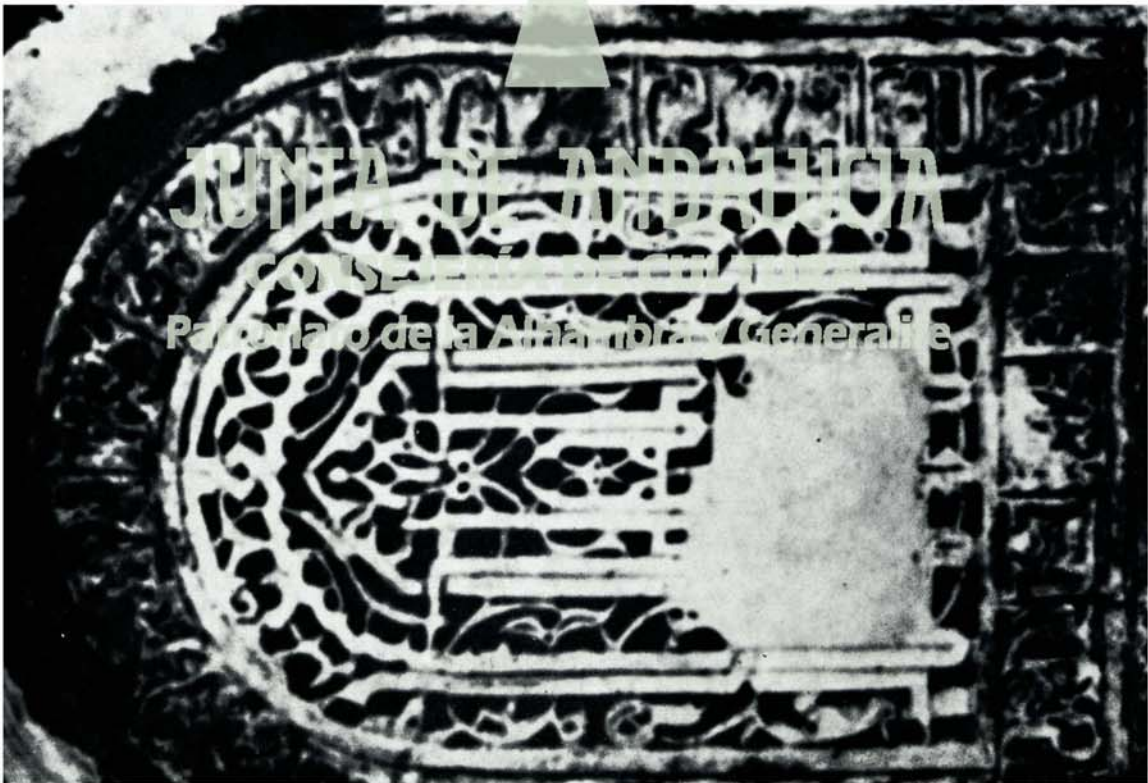
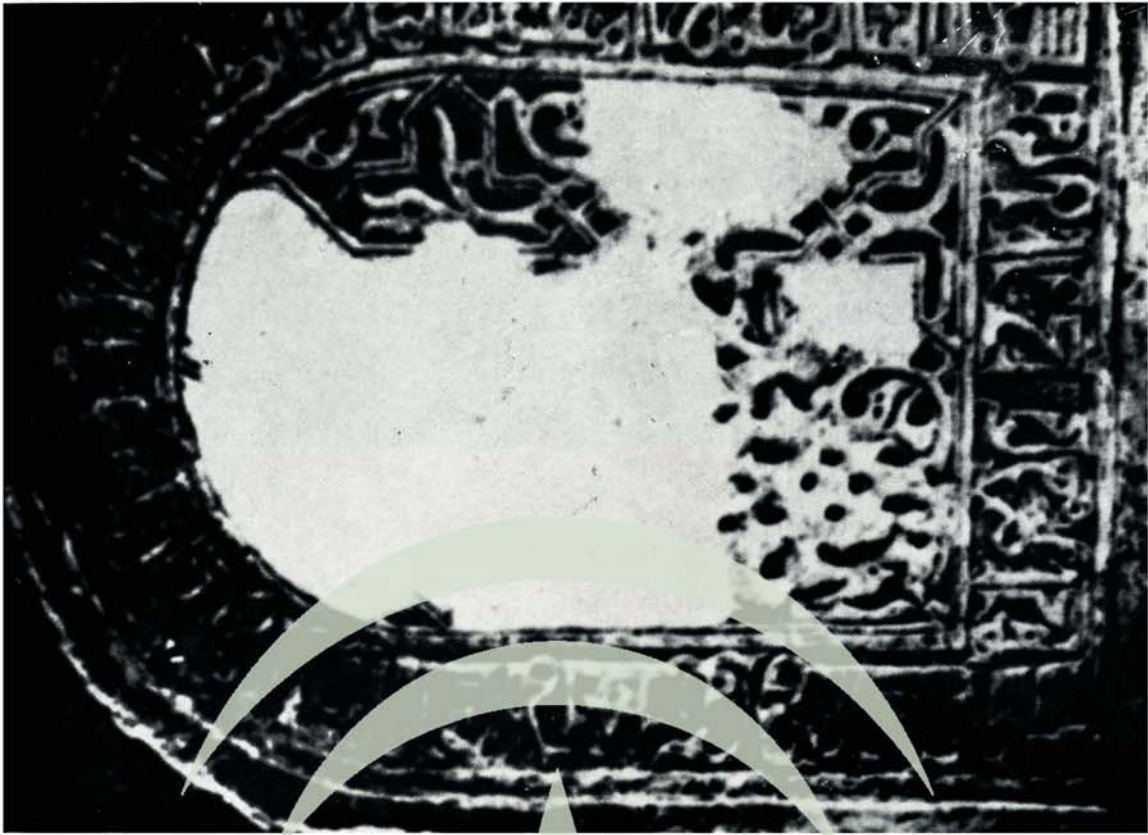
Cairo, mezquita de *al-Hākim*: panel izquierdo de la subestructura de la cúpula hacia el transepto



Cairo, mezquita de *al-Hākim*: decoración del alminar O.



Cairo, mezquita de *al-Hākim*: decoración de los alminares



Cairo, mezquita de *al-Hakim*: ventanas del muro de la *qibla*



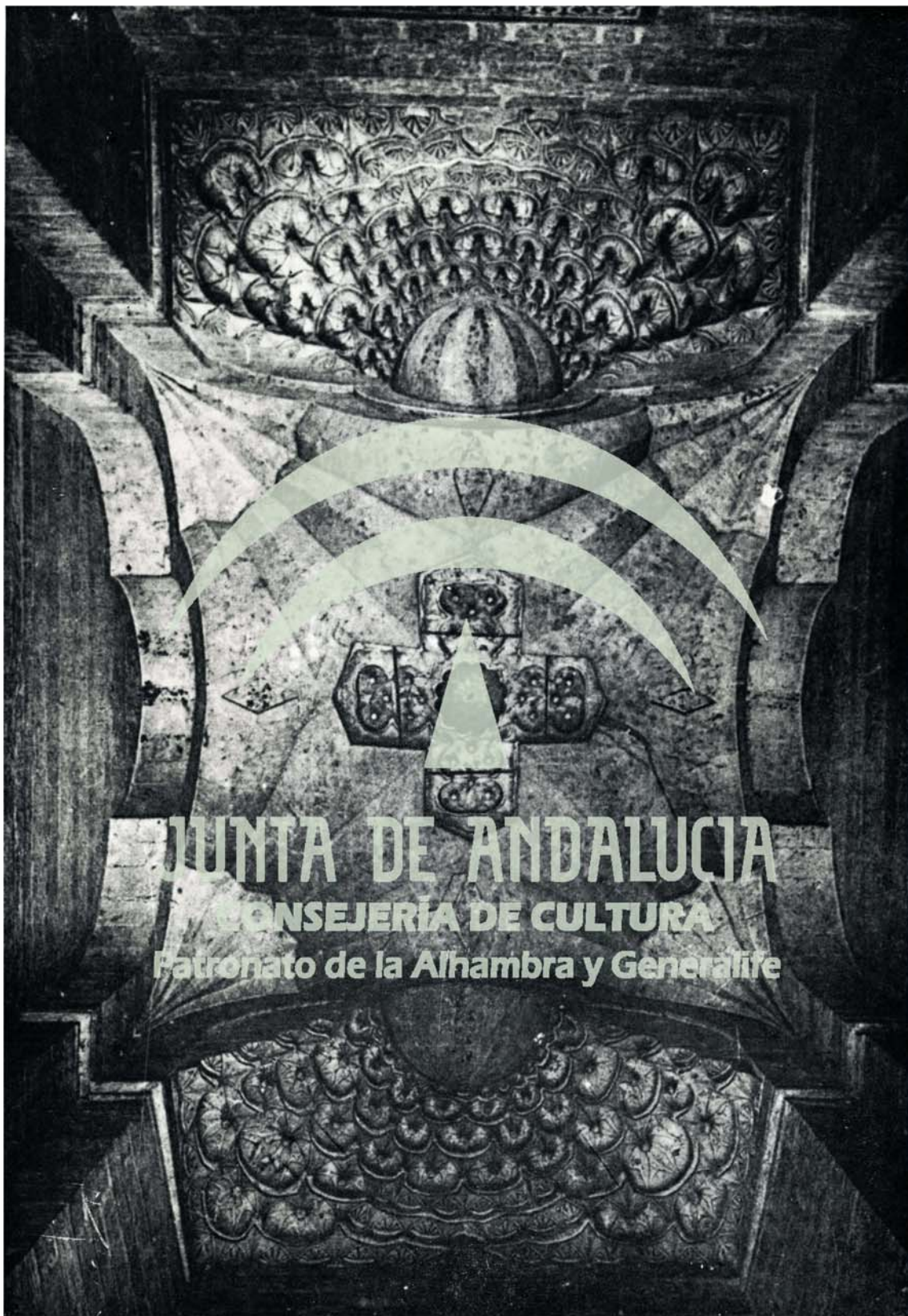
Cairo, mezquita de *al-Hākim*: celosía de la ventana derecha de la subestructura de la cúpula hacia el transepto



Mamākūš, alminar de la Kutubiyya



Rabat, alminar de la mezquita de *Hasan*



Cairo, mezquita del sultán *al-Mu'ayyad*: bóveda del zaguán