

ARTE ISLÁMICO, EVOCACIÓN DEL PARAÍSO
DOCTRINA, LENGUAJE Y TEMAS ICONOGRÁFICOS

Agradecimientos

El autor expresa su agradecimiento a las siguientes personas que leyeron, comentaron e hicieron valiosas observaciones para guiar esta investigación. En primer término, al director de la misma, Dr. Rafael López Guzmán (catedrático de la Universidad de Granada), quien mantuvo un generoso y entusiasta compromiso con este proyecto a lo largo de su desarrollo en el marco del Programa de doctorado en Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM e hizo posible la actual reedición de esta obra por la Universidad de Granada.

Asimismo, agradece la asesoría, del Dr. Benjamín Preciado (exdirector del Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México) quien, además, empeñó su mejor esfuerzo para hacer posible la primera edición de este trabajo. También agradece, de manera muy especial, la asesoría, interés y estímulo que obtuvo de la maestra Helena Estrada (UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas). Igualmente, agradece los valiosos comentarios y sugerencias de la Dra. Elisa García Barragán (UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas), del Dr. José Antonio Terán (Instituto Nacional de Antropología e Historia), del Dr. Eduardo Báez Macías (UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas), así como del Dr. Manuel Ruiz Figueroa (CEAA, El Colegio de México).

El autor extiende su reconocimiento al Prof. Oleg Grabar (profesor emérito, Universidad de Princeton), con quien mantuvo, a la distancia, una relación epistolar de varios años y cuyo peculiar estilo inquisitivo y provocador fue un estímulo constante e inspirador para el planteamiento de esta investigación. Asimismo, el autor hace un reconocimiento al Dr. José Miguel Puerta Vilchez (Universidad de Granada), cuya obra erudita ha facilitado el acceso a la traducción de valiosas fuentes primarias del Islam medieval. Igualmente, deja constancia de su agradecimiento al Prof. Shiro Takahashi (Universidad de Tama, Japón), cuyo esfuerzo de catalogación gráfica de las *muqarnas* en el mundo islámico ha sido una herramienta gráfica de gran utilidad.

El autor agradece también el apoyo de la Dirección de Publicaciones de El Colegio de México, Lic. Gabriela Said, del Ing. Pedro Molinero Molinero director de la Editorial Quinta del Agua y del Sr. Emilio Banderas. Finalmente, agradece el apoyo del actual Director del CEAA, Dr. José Antonio Cervera y del Coordinador Editorial Dr. Roberto García para facilitar esta coedición.

Crédito de las ilustraciones: imágenes de cortesía.

INDICE

Presentación

Nota sobre la transliteración

Advertencia sobre citas coránicas

Prefacio

Introducción

1. Planteamiento y preguntas fundamentales
2. Contenido de la obra
3. Problemas de interpretación del arte islámico
 - 3.1. La escuela "occidental"
 - 3.2. La escuela "islamófila" o "islamocentrista"
4. En busca de definiciones
5. Definiciones de trabajo y alcance de esta obra
6. Revisión crítica de las principales denominaciones que se han dado al arte del Islam

Ilustraciones

PRIMERA PARTE
El lenguaje del arte islámico

Capítulo I

Arabesco y caligrafía: ¿iconos sustitutos?

1. El arabesco
 - 1.1. ¿Qué es el arabesco?
 - 1.2. Arabesco y decoración: función, forma e intención
2. El lugar de la caligrafía en el arte islámico

Ilustraciones

BIBLIOGRAFÍA

Glosario

Índice analítico

PRIMERA PARTE
EL LENGUAJE DEL ARTE ISLÁMICO

CAPÍTULO I

Resumen: En este capítulo titulado "Arabesco y caligrafía: ¿iconos sustitutos? se analizan estas formas de expresión plástica tan características del arte islámico. El arabesco, se sitúa como resultado e incluso *summa* de las concepciones doctrinales anteriormente expuestas pero también de la herencia plástica de las culturas preislámicas. Si bien no es posible atribuirle un sentido simbólico o iconográfico *per se*, lo analizo bajo los rubros de función, forma e intención de sus diseños.

En el apartado "El lugar de la caligrafía en el arte islámico" se hace un reconocimiento de la caligrafía que, sin llegar a ser un icono sustituto, a diferencia del arabesco, tiene una sacralidad propia. Se explica la evolución de este arte y sus implicaciones religiosas y asociaciones místicas con una mención final sobre la epigrafía. Arabesco y caligrafía son los morfemas básicos del lenguaje decorativo islámico, que a su vez mantiene una relación simbiótica con la arquitectura en particular.

ARABESCO Y CALIGRAFÍA: ¿ICONOS SUSTITUTOS?

1. EL ARABESCO

1.1. ¿Qué es el arabesco?

En los apartados anteriores se ha tratado de mostrar la existencia de una concepción estética de la divinidad, específicamente islámica. Asimismo se han derivado de ella una serie de normas teológicas o criterios filosóficos muy generales que guiarían el desarrollo del arte islámico. A continuación se trata el caso del arabesco como *summa* o síntesis afín a estas concepciones aunque no propiamente inspirado por ellas.

El Islam no crea símbolos específicos para referirse plásticamente a la divinidad (el sentido estricto de aniconismo), en todo caso adapta, adopta y recrea las formas y soluciones plásticas heredadas del arte romano-bizantino y persa-mesopotámico para aludir a la Creación. De esta mezcla de requerimientos teológicos y formas heredadas surge el arabesco. El arabesco ocupa el lugar del símbolo anicónico y del icono pero sin llegar a sustituirlos.

El arabesco es ante todo dibujo geométrico o estilización de motivos vegetales, o incluso de animales, en un plano esencialmente bidimensional, sin perspectiva. Esta tendencia a la abstracción de las formas vegetales, dice la *Enciclopedia del Islam*, es lo que mejor distingue al arabesco de sus antecedentes que tendieron al naturalismo. Una definición clásica del arabesco es la que da Alois Riegl: "hojas y tallos artificialmente ordenados en secuencias continuas o diseños simétricos sobre una superficie".

El término "arabesco", probablemente originado en la Italia renacentista, parece aludir a la similitud o al mimetismo que los europeos percibían entre el diseño sinuoso de formas geométricas y vegetales y la caligrafía árabe, al mismo tiempo que les causaba perplejidad la virtual ausencia de figuras animales o humanas en las expresiones artísticas islámicas. En el medio renacentista el interés por el arabesco coincide con el resurgimiento del grutesco de origen romano. En algún momento al término arabesco se le une el de "morisco", menos usual pero en relación más directa con el arte hispano-musulmán mejor conocido en Europa. El término arabesco o *arabesque* no tiene una contraparte, un término específico en lengua árabe, persa o turca. Los términos más cercanos serían los árabes *rasmī*, diseño o *raqs* (menos usual) geometría artística, e *islīmī* o *islāmī* en algunas fuentes cortesanas timuridas y safavidas que se refieren al diseño "musulmán" o autóctono para oponerlo al *hata'i*, el diseño "chinesco", extranjero.¹

Desde que los europeos identificaran el arabesco como distintivo del arte islámico y de que Hegel lo definiera como la quintaesencia de un arte "preconsciente" y "abstracto" se ha mantenido una visión negativa o cuando

¹ Véase "Arabesque", en Levi Provençal y Hitti, H. A R (eds.), *Encyclopedia of Islam*, Leiden. E. J. Brill, 1996, p. 363. Véase O'Kane, Bemard, *Persian Art and Architecture*, El Cairo, American University, 1995, p. 77.

menos condescendiente hacia el mismo. Pensadores como Goethe, Victor Hugo o Flaubert, si bien le reconocen un valor "estético", al mismo tiempo le añaden una inferencia moral. Así, el arabesco se supone reflejo de una "mentalidad y moralidad" caprichosa, obtusa y, en última instancia, "oriental".

En ese contexto, los orientalistas se dedicaron a publicar sus catálogos de diseños de arabescos copiados de textiles, utensilios metálicos o de elementos arquitectónicos islámicos. Obras pioneras, entre otras, fueron las de Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*; Owen Jones, *Grammar of ornament* (1842); la de Burgoin, *Les éléments de l'art arabe de trait des entrelaces* (París, 1879), y Prisse d'Avennes, *La décoration arabe* (1877), sin olvidar a Pascal Coste, William Morris, Carl Semper, Louis Parvillee, Ferguson, Daniel Roberts y Girault de Prangey² (**fig. 11, 12**). En estas publicaciones se veían los diseños de arabescos como repertorio de patrones de donde podían sacarse modelos para pastiches, textiles, estampados, papel-tapiz o trabajos de hierro que nutrieron los estilos eclécticos del siglo XIX y aun modernistas de comienzos del siglo XX, particularmente el empastelado estilo neomudéjar o morisco del siglo XIX en España, Francia o México. Estas publicaciones se caracterizan por su vocación meramente descriptiva. Sus reflexiones, si acaso las hay, no van más allá de observaciones surgidas del determinismo geográfico y del racismo, como la trillada fórmula, que aún persiste, del "*horror vacui*", consecuencia "lógica" de una cultura surgida en "la aridez del desierto". Un ejemplo clásico de este tipo de reflexiones es la que hace Owen Jones en su estudio citado (nótese la vacilante utilización de términos): "Las razas mahometanas [*sic*], los moros en particular, siempre han observado la regla: no se encuentra en sus construcciones u objetos un ornamento superfluo o inútil, cada ornamento surge llamada y naturalmente de la superficie decorada. Los moros [?] siempre observan la regla de decorar la construcción, no de construir decoración".³

A pesar de los esfuerzos de reivindicación de parte de no pocos historiadores del arte islámico, sobre todo de los islamófilos, el hecho es que no ha aparecido una fuente textual original que nos permita atribuirle un sentido iconográfico preciso al arabesco.

A comienzos del siglo XX, y a instancias de los impresionistas, atraídos muchos de ellos por el "Oriente", se comenzó a reivindicar el arte islámico como un precursor del arte abstracto. Así lo califica un autor contemporáneo: "El arte islámico en su conjunto es una de las creaciones más extraordinarias que ha producido el espíritu abstracto [*sic*]. La geometría en particular fue una fuente fecunda de creaciones".⁴

No sin razón alude a ellos Hussein Nasser cuando dice: "Quienes se llegaban a interesar por el arte islámico a

² Jones, Dalu. "The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light", en Michell, George (ed.), *Architecture of the Islamic World*, Nueva York, William Morrow, 1978, p. 175. A partir de comienzos del siglo XIX, la penetración imperialista y colonial europea permite la llegada de gran número de "orientalistas" viajeros, artistas, arquitectos europeos que por primera vez tienen acceso directo al mundo islámico y sus monumentos. Son ellos los que comienzan a hacer "inventarios" de monumentos y catálogos de diseños. Un caso muy ilustrativo es el de Edmond Duhoit quien, en Argelia, entonces colonia francesa, se empeña en el "rescate y conservación" de ciertos monumentos que considera "prototipos" de diseño: "Sería conveniente que los 4 500 francos destinados a conservar 25 monumentos fuesen concentrados enteramente en las cuatro o cinco mezquitas principales que merecen este trato favorable por su utilidad, sus vestigios y su estilo". Véase el artículo "La découverte des monuments de l'Algerie", *REMMM*, 73-74, 1994, p. 71.

³ *Ibid.*

⁴ Vions, Francesco, *Arte abstracto y arte figurativo*, Barcelona, Salvat, p. 35.

causa de su naturaleza supuestamente abstracta, con frecuencia lo hacían por razones equivocadas, pues el arte islámico no es abstracto en el sentido occidental moderno. El arte occidental parte de la abstracción matemática y racionalista deliberada para alejarse conscientemente de las formas naturalistas caducas del neoclasicismo decimonónico".⁵ En ese sentido, no hay que confundir "abstracción" con "estilización", que se aplica correctamente al arte islámico (**fig. 13, 14, 14 A.**).

Alois Riegl se interesó por buscar un sentido al arabesco, si bien se limitó a considerarlo como "la consecuencia última" de ciertas tendencias tardías en el mundo antiguo. La principal aportación de Riegl fue un intento de sistematización en el estudio del arabesco; fue él quien plasmó la idea de las variantes "vegetal" y "geométrica". En la misma línea Ernst Kühnel escribe la monografía *Die Arabeske* (1949), donde propone limitar el término a la acepción tradicional de "motivo vegetal". Kühnel sin embargo enfatiza: "No es necesario insistir en el hecho de que el arabesco jamás ha tenido un significado simbólico". En España, Basilio Pavón, en las décadas de 1960 y 1970, mantiene esta tendencia taxonómica aplicándola al caso del arabesco hispano-musulmán y sus raíces hispano-romanas. En los años setenta se observa un cambio sustantivo de enfoque en el marco del revivalismo islámico que será acogido con gran entusiasmo en los medios académicos occidentales.⁶

Las figuras dominantes en esta embestida en favor de la islamización de los estudios del arte islámico son sin duda Titus Burckhardt, Hussein Nasser e Ismail al-Faruqi entre otros (véase Introducción). Sólo a partir del estudio de Terry Allen (1986) comienza una verdadera contraofensiva "occidental." Allen argumenta que no se puede demostrar una vinculación entre la teología musulmana y el diseño de arabescos; su conclusión es simple y llana: "[el arabesco] probablemente evoque una cierta asociación [religiosa] pero artísticamente es, en esencia, una intención visual más que una construcción intelectual".⁷ Conclusión similar a la que llegan Grabar en su estudio *The Mediation of Ornament* y, en buena medida, varios otros autores de la escuela "occidental" que ya han sido referidos, como Marcais y Hillenbrand.

1.2. Arabesco y decoración: función, forma e intención

Función.

La decoración islámica, a base de diseños de arabescos, ocupa un lugar fundamental en las artes plásticas islámicas; de hecho, como lo han apuntado varios estudiosos, la obsesión por "vestir" o "recubrir" superficies acaba por atenuar la separación entre arquitectura y artes menores. La decoración de arabescos es como una piel

⁵ Burckhardt, T., *El arte del...*, p. 5.

⁶ Según Yasser Taba en su obra *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, The University of Washington Press, 2001, el Festival Islámico de Londres de 1976 marca la culminación del impulso de las tesis islamófilas, entonces consideradas vanguardistas o más aún "políticamente correctas", lo que aseguró su influencia, aún vigente, sobre medios académicos occidentales hasta entonces reacios a darles cabida.

⁷ Véase Allen, Terry, *Five Essays on Islamic Art*, Sebastopol, CA, Solipsist Press, 1986, pp. 56-57.

indispensable que armoniza todo lo que recubre. Un proverbio judío medieval dice: "un espíritu que se apoya sobre un pensamiento inteligente es como una decoración en estuco sobre una pared..." (Col. de Ben Sirach). Esta noción de "vestimenta" se encuentra en términos de la crítica literaria árabe medieval como *naqasha* (ornar), *zawaqa* (embellecer), y de la arquitectura *zayyana* (adornar/engalanar). Todos ellos nos remiten a los "tapices" que "visten" una obra: azulejos, yeserías labradas, bóvedas de estalactitas, o armaduras de par y nudillo, lo mismo que los "tejidos" de madera y nácar taraceados aplicados sobre el mobiliario o los tapices en sí, de lana y seda, que cubren paredes y pisos.

En ese sentido, las crónicas y los cuentos medievales nos recuerdan que las paredes de los palacios omeyas y abasidas se visten con los mejores tejidos en las grandes ocasiones pues de otra manera están "desnudas". Más aún, la cantidad y la calidad de tapices desplegados o de ropajes y jubones sobrepuestos es una señal de riqueza en el mundo islámico medieval.⁸ Para los puristas occidentales se trata de una confusión entre artes mayores y menores y sobre todo entre "estructura" y "decoración", lo cual les resulta inaceptable. En términos hegelianos es una muestra de la "falsedad" o de la "baja concientización del arte musulmán". Para ellos lo "auténtico" era la arquitectura gótica o renacentista en su desnudez, realidad y pureza de líneas.

Ciertamente existe una relación estrecha, casi una mimetización, entre los diseños de los textiles y las decoraciones de estuco, mosaico o azulejo que, como "tapices colgantes", cubren, en recuadros, los muros de mezquitas y palacios. ¿Quizás, se pregunta Lisa Golombek, una continuación más de patrones nómicos de vida, de esa arquitectura textil de la tienda a base de tapices, cortinajes y alfombras, que se petrifica para adaptarse a los requerimientos de una arquitectura sedentaria? Después de todo, la mayor parte de esos mecenas —comenzando por las dinastías árabes omeya y abasida y sus sucesores bereberes, turcos y mongoles— tenían origen nómada, con una predisposición estética hacia los dibujos geométricos y las estilizaciones de flora y fauna en sus textiles tradicionales. En efecto, la presencia nómada será constante y determinante en el Islam⁹ (fig. 15).

Forma.

En sus minuciosos estudios arqueológicos y de elaboración estilística, Basilio Pavón Maldonado aborda el origen de la forma del "arabesco geométrico" y del "arabesco floral" en España intentando adscribir la ascendencia helénica-romana de cada uno de los diseños islámicos. Es casi como tratar de probar quién "inventó" el dibujo de estrella de seis, ocho o doce puntas o quién inventó la representación de viñas o palmetas o flores de cuatro o seis pétalos. En todo caso, como lo demuestra este autor y otros, el *opus sectile* romano a

⁸ Ibn Zubayr, cronista medieval, recuerda que el palacio abasida de Bagdad (en el s. IX) tenía una colección de 38 000 tapices (la mitad *antiguos*), la mayoría con motivos vegetales y animales. Los mejores tapices engalanaban el palacio en ocasión de las grandes recepciones. Citado en Lassner, J., *The Topography of Baghdad in the Early Middle Ages*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

⁹ Grabar, Oleg, *Penser...*, p. 20. Véase también Golombek, Lisa, "The Draped Universe of Islam", en Soucek, Priscilla, (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 1988.

base de teselas de mosaico desarrolló predominantemente dibujos de lacería geométrica que se adelantan a los islámicos¹⁰ (**fig. 16**). Los diseños florales y geométricos en alfombras sasánidas y armenias se adelantan a los patrones islámicos y probablemente les sirvieron de inspiración directa, como ya se señalaba antes. También es cierto que todos estos diseños, descompuestos en sus unidades simples, corresponden a una especie de "patrimonio común de la humanidad" o pertenecen al menos a un fondo común "mediterráneo-asiático" que se expresa en obras griegas, romanas, persas, mesopotámicas o indias.

Sin embargo, en el mundo antiguo, los patrones vegetales y geométricos helenísticos, bizantinos o persas nunca dejaron de ser considerados como meros ornamentos, marcos para composiciones figurativas. En cambio, desde su incorporación a las obras islámicas estos diseños pasan a ocupar un lugar central, son la composición artística en sí que llena el vacío dejado por el aniconismo. Otra característica del arabesco es su ubicuidad y flexibilidad, que permiten a sus diseñadores adaptar sus proporciones a cualquier superficie, "tejerla" sin importar el material.

La caligrafía adopta fácilmente los rasgos rectilíneos del dibujo geométrico o curvilíneos del diseño vegetal (**fig. 17**). Así surgen estilos caligráficos "decorativos" como los llamados cúfico florido, cúfico trenzado o el cúfico geométrico. Las figuras o más bien las siluetas de animales, aves o humanos también se incorporan. Generalmente incluyen seres fantásticos como grifos y fénix, *yinnes* (genios) y ángeles y representaciones zodiacales, pero están invariablemente despersonalizados, el mismo rostro se repite, o los cuerpos adoptan posiciones heráldicas, confrontadas, al estilo sasánida.¹¹

Quizás la conclusión más importante que se puede constatar respecto de la forma que adquieren los diseños de arabescos es su muy clara asociación con los tapices islámicos, que a su vez son continuación evidente de tradiciones textiles anteriores al Islam (sasánidas, armenias y nómadas). Ello explicaría por ejemplo la frecuencia de figuras animales estilizadas que parecen ocultarse entre los roleos de arabescos. Hacia el siglo IX parece haber comenzado en los califatos de Bagdad y Córdoba una transferencia deliberada de los diseños de tapices al estuco y cerámica. Más aún, en los trabajos de estuco y de ladrillo, que se prestan muy bien al bajo/altorrelieve, se apunta ya la intención de evocar las texturas más ricas de tramas superpuestas. Este tipo de decoración arquitectónica, esculpida y entretejida, en el Oriente se llama significativamente *hazar-baf* (mil tramas). Un ejemplo de esta trasposición, citado en el estudio de C. Ewert, es la abigarrada trama de arabescos del palacio de la Aljafería cuyos arcos mixtilíneos parecen evocar ricos y sinuosos cortinajes. En la epigrafía de la Alhambra se lee: "Mira bien [...] verás dibujos que parecen bordados con oro y sobredorados". En otro fragmento se lee: "Con cuántos adornos la has embellecido, sus vestiduras bordadas hacen olvidar las túnicas del Yemen". Ese sentido

¹⁰ Pavón Maldonado, Basilio, *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981. A comienzos del siglo XX, Creswell, en su obra pionera *Early Muslim Architecture*, explica las composiciones geométricas y su origen clásico y bizantino. El español Gómez Moreno, en su obra *El Lazo, decoración musulmana geométrica* (1921), sostenía ya la tesis de la mediterraneidad romano-bizantina de la decoración geométrica. En el arte judío antiguo se prefieren, en general, estos diseños geométricos de inspiración helenística.

¹¹ Pavón Maldonado, Basilio, *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1973. Véase Sakisian, Armnag, "Les tapis a dragons et leur origine armenienne", *Syria*, vol. 19, 1928.

de entretreído también se observa en los arcos de la Mezquita de Córdoba, especialmente los del área de la *maqsurá*.¹² Otra extrapolación significativa de los textiles hacia la decoración mural es el uso de bandas caligráficas que conservan el nombre de "*tiraz*", procedentes de telares reales. En el Occidente islámico la decoración mural se mantuvo fiel al estuco, en el Oriente fue evolucionando para favorecer recubrimientos de azulejo.

Intención.

Ciertamente cualquier arte vinculado a una religión, y el arte islámico debe estarlo, requiere de la sanción, explícita o implícita, de ésta; ya que, en última instancia, se concibe como un vehículo para expresar un aspecto, o como se mencionó antes, una cualidad de la Verdad superior. Ésta es una concepción fundamental compartida por las grandes civilizaciones teocéntricas, incluido el Islam. Sin negarle un cierto sentido iconofórico (portador de un mensaje), el arabesco surge condicionado por las limitaciones teológicas y las concepciones ya explicadas de la estética divina específicamente islámicas. Como señala Marcais: "¿Acaso no nos es dado reconocer en este contraste del arabesco con el naturalismo del arte europeo otra cosa que el imperativo de las prescripciones culturales, aún más duraderas que las condiciones históricas y que, por su grado de profundidad, de instintivo, es como la marca de diferencia entre dos genios, entre dos razas?"¹³

Desde el punto de vista del impacto estético, Marcais afirma: "Los artistas [musulmanes] triunfaron al expresar mediante la correlación de líneas [de arabescos] su sensibilidad oculta y alcanzaron así los más profundos reflejos del alma humana". En ese sentido Clevenot advierte: "si un símbolo parece en gestación en las lacerías, jamás logra encarnar de forma única y estable de manera que tenga un significado convencional reconocido por consenso. Permanece como una virtualidad en el constante movimiento y variación".¹⁴

Sin embargo, los ya señalados enfoques científico occidental e islamófilo lógicamente discrepan en su valoración del arabesco. Así tenemos a Hegel y otros autores occidentales citados que no le otorgan sino una función estética y ornamental. En cambio, para Burckhardt y los islamófilos el arabesco es la esencia del aniconismo islámico pues permite hacer arte sin recurrir a la figuración; es un medio para disolver las imágenes en líneas sinuosas; cualquier reminiscencia de una forma individual es disuelta en el entramado que forma un *tejido* indefinido.¹⁵ Burckhardt afirma:

Para el artista musulmán o lo que viene a ser lo mismo, el artesano que decora 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 como tal está más allá de cualquier representación pues su naturaleza, que es absoluta, no deja nada por

¹² Al respecto véase el estudio de Ewert, C., *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen*, Berlín, 1968, el cual es utilizado por Lisa Golombek en diferentes ensayos sobre el tema de la relación entre textiles y decoración arquitectónica. Cabe señalar que esta tesis ha ganado gran aceptación frente a las elucubraciones sin sustento expuestas por Cynthia Robinson, especializada en literatura hispano-musulmana y no en arquitectura islámica, respecto de la Aljafería.

¹³ Marcais, George, "La question des images dans l'art musulman", *Byzantion*, núm. 7, 1932, pp. 172-173.

¹⁴ Clevenot, *op.cit.*, p. 170.

¹⁵ Burckhardt, T., *Principes et méthodes de l'art sacré*, París, DERVY, 1995, p. 154.

fuera de sí misma, nada la acompaña. Se refleja en el mundo a través de la armonía que no es otra cosa que la unidad en la multiplicidad (y viceversa). 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.¹⁶

Abdelkebir Khatibi añade: "la particularidad del arte musulmán no radica en el horror al vacío [...] sino en la sacralización absoluta. El arte musulmán denota una angustia velada que alberga una experiencia mística".¹⁷

En este caso la polarización en las interpretaciones resulta por demás ilustrativa del debate entre occidentales e islamófilos. Oleg Grabar se refiere al aspecto iconofórico de los diseños islámicos en general señalando que transmiten alguna forma de sentimiento religioso, de intuición religiosa, tal vez de inmaterialidad de las cosas pero, "no sabemos exactamente ni precisamente qué es lo que tratan de representar. A diferencia del arte cristiano o budista no hay una codificación precisa de imágenes figurativas que indiquen un significado preciso. La vida y enseñanza de Cristo o Buda generan una iconografía, la de Mahoma no".¹⁸ Clevenot concede que: "En nuestro conocimiento no existe ningún texto islámico específicamente consagrado a la lacería geométrica [de arabescos] que la analice y le dé un significado [...] así, lo único que queda es analizarlo con el solo apoyo de sus formas y la confrontación de sus principios plásticos con el sistema religioso o filosófico del Islam".¹⁹

Más allá de las interpretaciones de uno y otro sesgo, lo que todos los autores identifican son tres hadices o dichos del Profeta que podrían considerarse la base legal y la norma estética, concreta, para el desarrollo del arabesco en su sentido anicónico. Dichos hadices son: el del Ángel Gabriel que sugiere a Mahoma "decapitar las imágenes para que parezcan árboles", la paráfrasis del mismo en boca del tío del Profeta y otro, el más claro, en boca de Mahoma: "Un pintor persa (converso al Islam) preguntó al Profeta: -¿Acaso no podré dibujar animales, no podré ejercer ya mi oficio? El Profeta contestó -Sí, pero tú puedes decapitar los animales para que no parezcan vivos, intentar que se asemejen a flores".²⁰

Estos hadices, variantes de la misma norma, pueden considerarse las bases de un canon estético que determina directamente las formas del arabesco: en primer lugar se establece la "estilización", en segundo la "desnaturalización". Estas normas tan simples se encuentran en cualquier diseño islámico: estilización de las formas vegetales y/o geometrización además de permitir la presencia de "seres irreales" lo cual se entiende en el

¹⁶ Burckhardt, T., *El arte del...*, op. cit., p. 66.

¹⁷ Grabar, Oleg, "The Iconography of Islamic Architecture", en Soucek, Priscilla (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1988, p. 55. Véase artículo "Arabesque" en *Encyclopedia of Islam*, op. cit.

¹⁸ *Ibid.*, p. 56. Véase también Rodríguez Zahar, León, "El significado del arabesco en el arte islámico", *Revista El Zaguán*, México, 1988. Ésta es una afirmación válida en general pero no se aplica al arte de la miniatura que, si bien limitado casi al ámbito cortesano, se toma licencias respecto de algunas ilustraciones de la vida y milagros de Mahoma, especialmente su ascenso al Paraíso. Biografías "ilustradas" completas del Profeta fueron muy raras, se conocen unas pocas de la época mongola obviamente "irregulares" que fueron encargadas por los recién conversos sultanes. Cynthia Robinson especula acerca de la posible "representación" (en el sentido de *performance*) de narraciones literarias en los ámbitos cortesanos de Al-Andalus. Véase la obra de Cynthia Robinson y Oleg Grabar, *Islamic Art and Literature*, Princeton, 2001. La hipótesis de Robinson parece estar basada en un trabajo de Zahra Faridany Akhavan publicado en *Muqarnas*, 10, 1993, donde menciona el impacto de los narradores de cuentos en las cortes mogola y persa. En algunos casos los monarcas ordenaron ilustraciones descomunales grandes de algunos a fin de que la audiencia (cortesana) pudiera visualizar mejor la narración.

¹⁹ Clevenot, op. cit., p. 164.

²⁰ Burckhardt, T., *Principes et...*, op. cit., p. 140.

doble sentido de seres fantásticos, fénix, grifos, esfinges, ángeles, o de figuras humanas estilizadas, aplanadas. Otro elemento a considerar es que el personaje del hadiz sea un pintor persa. Es significativo porque en cierta forma representa al colectivo de artistas recién conversos, seguidores de tradiciones artísticas muy antiguas que deben decidir su papel en el naciente surgimiento de un arte "islámico". Además de que estos hadices establecen la justificación teórica del arabesco, separan a éste implícitamente de la otra gran expresión plástica islámica: la caligrafía.²¹

Para resumir el estado de la cuestión habría que afirmar que, en cuanto a su diseño, el arabesco sin duda es continuación de fórmulas romano-bizantinas, persas y nomádicas, pero en cuanto a su intención está normado por criterios teológicos y estéticos propiamente islámicos. Como resultado de las prohibiciones coránicas que llevan al aniconismo, el arabesco es la forma de aludir a la naturaleza y en sí a la belleza y perfección divinas al tiempo que se elude cualquier intento de imitación. A partir de estas pautas los artistas musulmanes incorporaron las dos variantes fundamentales del diseño de arabescos con su énfasis en el dibujo geométrico (*rasmi, raqs*) o vegetal (*thawriq*) (**figs. 18,18 A**). Si puede dárseles alguna interpretación iconográfica, sería que el geométrico, que tiende a la lacería (**fig.19**) en torno a la estrella de seis, ocho o doce puntas, puede considerarse una alusión altamente estilizada del firmamento (como se verá en el apartado dedicado a las cúpulas de muqarnas). El arabesco de formas vegetales curvilíneas y simétricas puede considerarse, en general, una alusión al jardín del Paraíso (véase el apartado correspondiente).

Vinculado a las concepciones de la estética divina, el arabesco parece normado por la exaltación de las cualidades de la Belleza divina: luz, figura, proporción-composición entendidas como parte de un orden matemático, racional pero subyacente. El orden simétrico de los diseños de arabescos parecería ser una alusión al orden matemático-geométrico que Alá dispuso en toda su Creación, a pesar de que dicho orden no es evidente.

En efecto, estos diseños, nos dice Bronowsky, utilizan las simetrías de rotación de tres o seis partes así como aquellas de dos y cuatro partes que "son las únicas posibles", pues son las que el espacio tridimensional impone a la materia, desde las mismas estructuras atómicas de los cristales. En la representación plana de dichas simetrías el artesano alterna unidades idénticas, claras y oscuras, que permiten simular una simetría radial o de rotación. Se trata de diseños perfectos, pero fatalmente restringidos a ser variaciones infinitas en torno a un mismo tema.²² De estas observaciones y análisis deriva otra peculiar "clarividencia" o "intuición" que se atribuye a los diseños medievales de arabescos, es decir, su cualidad "fractálica". Si partimos de la tesis de que la matemática asume que la naturaleza puede ser descrita por números, la moderna geometría fractal precisamente se empeña en descubrir diseños o patrones "ocultos" en las formas de la naturaleza identificados por sus simetrías. Dichos patrones crecen o decrecen con un potencial aparentemente "infinito". En ese sentido los números o "códigos" son vistos como las instrucciones genéticas de una planta. Esta cualidad "fractálica" está presente en los diseños

²¹ Burckhardt, T., *El arte ...*, *op. cit.*, p. 42.

²² Existen tres tipos principales de simetrías: refleja, de rotación y de traslación. La de rotación tiene un eje mientras que la de traslación implica que una figura se puede mover sobre un patrón de forma vertical u horizontal y encajar perfectamente. Tanto la simetría de rotación como la de traslación se pueden verificar en un plano tridimensional. Véase Stuart, Ian, *Nature's Numbers*, Londres, Clays Ltd., 1995, cap. VI.

de arabescos cuyos patrones se pueden aumentar o miniaturizar a voluntad dado su trazo geométrico.

2. EL LUGAR DE LA CALIGRAFÍA EN EL ARTE ISLÁMICO

Forma

Como ya se apuntó, el término "arabesco" hace referencia a la similitud entre los diseños de letras árabes y dibujos que, a simple vista, pueden llegar a confundirse y de hecho la intención estética parece ser la de establecer entre ellos una simbiosis o un mimetismo. Los observadores europeos no estaban tan errados; el propio Ibn al-Haytam ya había insinuado la relación intrínseca entre estos dos juegos de líneas, arabesco y caligrafía: "Los significantes de belleza son bellos gracias solamente al orden y la posición. Todas las figuras decorativas se consideran bellas gracias a su orden. La bella escritura lo es en razón de su orden puesto que la belleza de la caligrafía depende de la constitución de las figuras de las letras y de la composición de unas respecto de otras."²³

El "padre" de la caligrafía árabe, Ibn Muqla (m. 934), precisamente había recurrido a los principios del dibujo lineal para hacer de la bella escritura un arte de reglas de dibujo y proporción: "el trazo (*irsal*) consiste en la acción del calígrafo que proyecta sobre un esquema geométrico su mano provista del cálamo hasta hacerla desplazar con agilidad". Ibn Muqla es llamado "*sahib al-khat al-mansub*" (el rey de la escritura proporcionada). Dice Clevenot que la verdadera revolución en la caligrafía consistió precisamente en pasar del estilo cúfico hierático, de ángulos rectos, al estilo cursivo de formas redondeadas más libres pero sujetas a normas de proporción geométricas.²⁴

El clímax del arte geométrico, decían los pitagóricos, consiste propiamente en completar un círculo, que es una línea sin principio y sin fin, y ése es el ideal al que tiende la caligrafía entendida como arte verdaderamente sagrado. El místico Suhrawardi comienza una de sus oraciones con las palabras: "Oh Maestro del Supremo Círculo del que surgen todos los círculos, con el que terminan todas las líneas y del que se manifiesta el Primer Punto que es tu palabra exaltada que se proyecta en tu forma Universal".²⁵

Intención

Para el Islam la palabra de Dios es la más cercana aproximación posible a Él, la más inmediata expresión de

²³ Ibn al-Haytam, *op. cit.* Citado por Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento...*, p. 703.

²⁴ Clevenot, *op. cit.*, pp. 196 y 199. Véase también *El arte caligráfico árabe*, París, Chene, 1976. El arabista Clement Huart escribió diversas obras sobre la caligrafía árabe. El profesor Yasser Taba enlista la compleja evolución de los diversos estilos caligráficos: 1) cúfico monumental: coránico y secular; 2) cúfico coránico: *mail* y *mawzun*; 3) *Mawzun*: *nashq*, *muhaqaq* y *maghribi*. 4) cúfico secular: angular y cursivo; 5) cúfico angular: *jalil*, *tumar*, *thuluthain*, *nisf*, *thuluth*; 6) cúfico cursivo: *nisf*, *thuluth*, *nashk*, *riqa*, *tawqi*, *ghubar*. Sobre el modelo del *thuluth*, Ibn Muqla e Ibn al-Bawwab desarrollaron la escritura proporcionada propiamente caligráfica con los estilos reconocidos: nuevo *thuluth*, nuevo *nashk* que, a su vez, originan los estilos más tardíos: *muhaqaq*, *riqa*, *tawql*, *rayhan*, *diwani*, *taliq*, *nastaliq*, *shikasta*. Véase Taba, Yasser, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, University of Washington Press, 2001, cap. 2.

²⁵ Nasser, Hussein, *Islamic Art and Spirituality*, Nueva York, State University of New York Press, 1987, p. 18.

su voluntad. Como ser trascendente no es posible conocerlo o percibirlo, su voluntad ha sido revelada sólo por la Palabra. Por medio de la caligrafía, se tiene acceso a una intuición sensorial de lo divino. La caligrafía se convirtió en el arte más practicado sin distinción de plebeyos, reyes o esclavos. Como señala Ibn al-Muqaffa (s. VIII): "El arte de la caligrafía da al príncipe el sentido de la belleza, al rico, la idea de la perfección y al pobre el sentimiento de la riqueza". Como musulmanes era un deleite y un deber llegar a ser un "virtuoso" en el arte de la escritura, dominar la letra árabe en la que Alá había revelado el Corán.²⁶

Ibn al-Bawwab (m. 1022) es considerado el continuador de Ibn Muqla y se le dio el título de "*sahib al-khat al-mansub al-faiq* (rey de la caligrafía proporcionada y elegante). El primer Corán en caligrafía cursiva, que rompe precisamente el carácter hierográfico atribuido al cúfico, es el que copió Ibn al-Bawwab.²⁷

Para los islamófilos como Burckhardt, el arte de la escritura árabe, más que el arabesco, viene a ocupar en el Islam el lugar del icono. Yasser Taba introduce un matiz: "en una tradición artística esencialmente anicónica y no-simbólica la escritura caligráfica ocupa frecuentemente el espacio físico e iconográfico reservado normalmente a la pintura o la escultura".²⁸

La idea de que Dios crea con su cálamo divino y de que crear es escribir aparece claramente descrita por Mahoma al hablar de su "viaje nocturno", el *Miraj*, que culmina con la visita a la Mansión misma de Alá. Ahí Mahoma encuentra a su Dios empeñado en la tarea de escribir, borrar y volver a escribir, crear y destruir, y habla del cálamo divino y de la primera gota de tinta que escurre. Habla también de la tabla divina hecha de una sola perla y rodeada de esmeraldas y rubíes. Toda la descripción enfatiza la escala inimaginable, gigantesca.²⁹ Como dice Shabistari en su *Gulshan-i-raz*: "El Todopoderoso que, en un abrir y cerrar de ojos, de Kaf y Nun produjo ambos mundos; con su [...] cálamo proyectó miles de formas sobre la tabla del no ser".³⁰ Un lugar equiparable concedido a la letra escrita tal vez sólo se encuentre en la mística judía. El *Zohar* constata: "En toda la extensión del Cielo, hay signos, figuras y letras grabadas y puestas las unas sobre las otras. Estas formas brillantes son las de las letras con que Dios ha creado el cielo y la tierra, forman su nombre misterioso y santo".³¹ Los místicos musulmanes hablaron las "Tablas Guardadas" como una referencia a este arquetipo coránico.³² Los sufís

²⁶ Al-Faruqi, Ismail, "Islam and Art," *Studia Islamica*, vol. 37, 1973-1974, pp. 106-107. Véase Puerta Vílchez, J., *Los códigos de utopía...*, p. 67.

²⁷ Clevenot, D., *op. cit.*, p. 202.

²⁸ Véase Burckhardt, T., *El arte...*, *op. cit.* Véase también Taba, Yasser, *op. cit.*, p. 25. Para Hussein Nasser, "en el cristianismo el Verbo se encarna en Jesús, en el Islam Jesús es una palabra de Alá pero el Verbo encarna sólo en el Corán". El Corán es considerado un libro increado, cosustancial con Dios. Todas las formas de la lengua y la escritura árabe están contenidas potencialmente en esta palabra divina.

²⁹ *El Libro de la escala de Mahoma* (versión latina del siglo XIII), Madrid, Siruela, 1996, p. 71. Véase también Minorsky, *Calligraphers and Painters*, Washington, 1959, p. 21, y Schimmel, Annemarie, *Islamic Calligraphy*, Leiden, 1970.

³⁰ Nasser, Hussein, *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona, Herder, 1985, p. 254. Los caracteres chinos se ubicarían en las antípodas de los árabes. La escritura china se basa en la pictografía, cada signo es la imagen de una idea distinta; la escritura árabe es puramente fonética y la estilización de las letras árabes es puramente abstracta, sin raíz figurativa alguna. Técnicamente hablando, la escritura china o japonesa prefiere el pincel que se presta mejor para representar el ideograma; el árabe utiliza el cálamo (caña con punta doble), con el que traza líneas precisas y con frecuencia entrelazadas. Burckhardt, T., *op. cit.*, p. 58.

³¹ Espinosa Villegas, Miguel Ángel, *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefaradí*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 86.

³² Nasser, Hussein, *op. cit.*, p. 59.

elaboran complicadas elucubraciones místicas sobre el "cálamo" divino, y la tinta que en cierta forma son los vehículos de la Creación. El maestro Kashifi (s. XVI) dice que la primera creación fue la luz, *Nur*, cuya primera letra árabe, "*nun*", es gráficamente la inversa de "*ba*", la que inicia el Corán, con el punto diacrítico encima de la línea.³³

La actitud característica de los islamófilos y del Islam oficial se refleja en la siguiente cita que procede de un raro libro sobre arte islámico, patrocinado por el gobierno saudita: "el calígrafo siempre fue el artista mejor pagado. Su nombre aparecía en los colofones, sus biografías se escriben; los demás artistas son menospreciados, arquitectos, alfareros, pintores [...] la caligrafía es la única tradición artística islámica que continúa en demanda hoy en día".³⁴

En contraste, desde la perspectiva de la escuela "occidental", lo importante es la evolución de los estilos caligráficos, su impacto en el arte islámico. En efecto, las variadas caligrafías árabes que hoy conocemos son producto de la experimentación de siglos. La primera escritura árabe del siglo VII derivaba de la escritura nabatea y de una forma angular del sirio-arameo. En la forma angular o cúfica las letras nabateas y sirias están separadas como en el latín, griego o hebreo y se utilizó en los primeros coranes. La forma de escritura cursiva árabe primitiva era considerada inferior y se utilizaba sólo para textos profanos.

Contrario a lo que se pueda suponer, los estilos caligráficos no fueron elaboración únicamente de los "árabes" sino de los sirios y persas, sometidos o recién conversos, que contaban con la tradición artística requerida. De hecho, fueron los escribas sirios, al servicio de la corte omeya de Damasco, los que acabaron de conformar la escritura árabe como la conocemos hoy al añadirle los indispensables puntos diacríticos tomados de su escritura aramea nativa. Sin ellos, las letras árabes se confunden unas con otras. Esto sucedió en los documentos coránicos y administrativos de los dos primeros siglos del Islam. La escritura "árabe" primigenia era tan confusa que, en la administración de los omeyas se prefirió seguir utilizando el griego. No obstante, en las copias coránicas no podía evitarse su uso aunque creaba serios problemas para los extranjeros conversos y amenazaba con dar lugar a lecturas discordantes. Prácticamente sólo aquellos que conocían de memoria el texto coránico podían "leer" una copia dada la confusa forma del cúfico. En el siglo IX, en la corte abasida, los conversos, especialmente persas, comenzaron a elaborar no sólo las reglas gramaticales básicas sino que establecieron reglas precisas de trazo y proporción. Ello probablemente contribuyera a la virtual desaparición de las copias del Corán anteriores al siglo IX.³⁵

Ibn Jaldún analiza el surgimiento de la caligrafía en el capítulo "El arte de escribir" del libro V de su *Muqaddimah*. Confirma que la escritura árabe tuvo grandes progresos cuando los árabes se sedentarizaron pero

³³ *Ibid.* A Ali, primo del Profeta, se atribuye la siguiente frase: "Todo el Corán está contenido en el versículo primero, éste a su vez en la fórmula *basmallah* (en el nombre de Alá) y ésta a su vez en la letra '*ba*' (segunda del alfabeto árabe) y la letra '*ba*' está contenida en su punto diacrítico (algunas letras del alfabeto árabe utilizan puntos diacríticos sobre la línea o bajo ella para distinguirse unas de otras). Dicho punto diacrítico es producto de la primera gota de tinta que escurre del Cálamo divino". Véase Nasser, Hussein, *op. cit.*, p. 24.

³⁴ S/a, *The Unity of Islamic Art* (catálogo de exposición, prólogo de Esin Atil), King Faisal Foundation, 1985, pp. 13-14.

³⁵ Véase Robin, Christian, "Les langues de la Peninsule Arabique", *REMMM*, núm. 61, 1991 y Ragib, Yusuf, "L'écriture des papyrus arabes aux premiers siecles de l'islam", *REMMM*, núm. 58, 1990.

no alcanzó la perfección en la forma de la escritura cúfica. En Bagdad, dice: "la escritura elevóse al máximo punto de belleza [...] la escritura de Bagdad se alejó de la de Kufa porque se propendía a perfeccionar los principios de belleza [...] con Ibn Muqla y después con [...] Ibn al-Bawwab (m. 1032) [...] se adoptó la forma [cursiva]. En España [...] el cultivo de las artes y de la escritura adquirió un carácter español enteramente [...] la escritura de los habitantes de Ifriqiya devino análoga a la mejor de España...".³⁶

Para finales del siglo IX se identificaban 26 estilos de escritura que iban de la forma angular a la cursiva.³⁷ Entre los siglos IX y XVII se desarrollaron los estilos caligráficos "oficiales" marcados por cierto orgullo "étnico". Por parte de los "árabes" Al-Mustasimi (s. XVIII) establece la versión final de las formas cursivas. Sus cánones fueron reexaminados en la corte turca-otomana en los siglos XV-XVI por parte de *sheij* Hamdullah, y paralelamente Mir Ali, persa, desarrolló el característico estilo preferido en Irán³⁸ (**fig. 20**).

En efecto, no había dejado de existir una fuerte competencia entre el árabe y las lenguas "nacionales" de los pueblos conversos al Islam, particularmente el arameo, griego, persa y turco. Sin embargo, el árabe mantuvo la primacía por ser la lengua coránica y durante mucho tiempo la lengua del conocimiento. En ese sentido, destaca el citado comentario del sabio Al-Biruni: "Las ramas de la sabiduría de todos los países del mundo han sido traducidas a la lengua de los árabes, acrecentada en hermosura y plena de seducción y la belleza de los idiomas se ha vertido en sus venas y arterias [...] mal que les pese a todos los pueblos...".³⁹

El empeño, casi obsesivo, por desarrollar las letras de Dios queda bien representado por la siguiente anécdota: Se cuenta que en la Edad Media un terremoto destruyó la ciudad de Shiraz en Irán. Los rescatistas encontraron un sótano y en él a un anciano con una lámpara de aceite; estaba absorto en su escritura. Se acercaron a él y le preguntaron, "¿Acaso no has oído del terremoto? ¿Shiraz está en ruinas!" El anciano contestó: "¿Qué importa! Hoy he perfeccionado la letra *waw* (del alfabeto árabe). ¡No he escrito nada sino *waws* desde que tengo memoria!"⁴⁰

Los Hermanos de la Pureza son los que mejor sintetizan este aspecto "plástico" de la caligrafía como prototipo del diseño lineal: "Todas las letras y todos los tipos de escritura se basan en la línea recta del diámetro de la circunferencia y en la curva de su perímetro. Queremos dejar bien claro, además, que la más excelente de las escrituras, la más correcta de las caligrafías y la mejor de las composiciones es la que relaciona unas letras

³⁶ Ibn Jaldún, *op. cit.*, p. 743.

³⁷ Taba, Yasser, *op. cit.*, p. 74.

³⁸ S/a, *The Unity of Islamic ..., op. cit.*

³⁹ Burckhardt, T., *El arte ..., op. cit.*, p. 47. Véase "Calligraphy" en Esposito, John, (ed.), *Oxford Encyclopedia of Modern Islam*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 245.

En sentido contrario y bastante crítico, se expresa Ibn Jaldún: "Es un hecho muy notable que la parte de los sabios que se han distinguido entre los musulmanes [...] por su talento en las ciencias [...] sean religiosas, sean racionales, eran extranjeros [no árabes] [...] Todos los musulmanes de los primeros tiempos eran árabes pero desconocían totalmente las ciencias y las artes [...] la enseñanza de todas las ciencias quedó definida como un arte especial de los persas [...] Los griegos habían adquirido el conocimiento por intermedio de su propia lengua y por vía de su propia escritura mientras que el musulmán no árabe aprende las ciencias por intermedio de una lengua que ignoraba y de una escritura diferente [...] circunstancia que constituye un gran obstáculo para su progreso [...] la influencia del Profeta y del Corán había hecho desaparecer las ciencias de los antiguos". Véase libro VI de la *Muqaddimah*, capítulo XXXV.

⁴⁰ Al-Faruqi, *op. cit.*, 107. Los seis estilos básicos de escritura, *Aqlam al-sitta: nashk, thuluth, rihan, muhaqqaq, tawqi, riqa*, se usan para el árabe. A éstos se añaden el *taliq* y el *nastaliq* adaptados al persa.

con otras medidas según una proporción ideal (*al-nisba al-afdal*) ".⁴¹

En ninguna parte la complementariedad entre arabesco y caligrafía llega a ser tan perfecta como en los llamados caligramas: diseños figurativos a base de caligrafías, ya sean representaciones de animales o incluso figuras y rostros humanos. Ésta es la más exquisita forma de representar el poder creativo de la palabra divina (**fig. 21**). En este género, se desarrolló en Turquía una caligrafía especial llamada *hilyah*, para elaborar nada menos que el "retrato hablado" del Profeta Mahoma basado en la descripción dejada por su primo Ali. Los shiitas idearon un género de caligrama con alabanzas a Ali en forma de león porque Ali es "el león de Alá", *assad Alá*. El arte del caligrama, con fines verdaderamente contemplativos, floreció en Turquía entre la secta sufí de los Bektashi cuyos monasterios, *khanaqas*, tenían estas decoraciones conteniendo los nombres de la "sagrada familia" del Profeta.⁴²

Finalmente, una breve nota sobre la epigrafía. Textos de caligrafía primitiva, cúfica, aparecieron desde las primeras manifestaciones del naciente arte del Islam; se conservan en monumentos y en fragmentos textiles o de cerámica (véanse imágenes del Domo de la Roca en el capítulo v). A medida que se consolidó la caligrafía aparecieron estilos cursivos o geométricos más complejos, como los que desarrollara la epigrafía persa en azulejos o la hispano-magrebí en yeserías. La integración de textos de caligrafía en la decoración arquitectónica o sobre objetos de uso es abundante y casi indispensable, sin embargo, no necesariamente porta un mensaje. En ocasiones se trata de palabras sueltas, frases banales, bendiciones y, de manera más solemne, de textos coránicos o poéticos. Generalmente se extiende en bandas y queda integrada dentro de decoraciones de arabescos. Su sola presencia imprime un elemento estético, al menos de islamicidad, en un edificio aunque sólo ocasiones especiales aporta un sentido iconográfico (**fig. 22**). La mayoría de las veces no existe mayor conexión significativa entre la escritura y el objeto más allá de su armonía plástica.

⁴¹ Puerta Vílchez, J., *Historia del pensamiento....*, p. 195.

⁴² James, David, *Islamic Art*, Londres, Hamlyn, 1974, p. 30.

Capítulo II. Arabesco y caligrafía

FIGURAS 11-22 CON TEXTOS DE PIE DE FOTO

Figura 11. Owen Jones, *Gramática de ornamentos*

Figura 12. Arabescos de libro de diseños europeo.

Figura 13. Abstracción con dibujo.

Figura 14. Estilización, Liebre. en un tarro del s. XIII, probablemente persa. Grabado.

Figura 14.A. Estilización, cerámica mudéjar.

Figura 15. Arquitectura textil, Aljafería, Zaragoza.

Figura 16. Arabescos geométricos islámicos.

Figura 17. Caligrafía y arabescos, Alhambra.

Figura 18. Arabesco floral, azulejo Iznik,

Figura 18.A. Arabesco vegetal, Alhambra.

Figura. 19. Arabesco geométrico, lacería.

Figura 20. Caligrafía árabe diferentes estilos "en el nombre de Alá", de arriba a abajo: *riqa*, *nashk*, *nastaliq*, *thuluth*, *muhaqqaq* y *kufi*.

Figura 20 A. Caligrafía árabe. Diferentes estilos.

Figura 21. Caligrama,

Figura 22. Inscripción epigráfica Alhambra.

BIBLIOGRAFÍA: ARTÍCULOS, LIBROS, FUENTES PRIMARIAS Y OBRAS DE REFERENCIA

- Aga-Oglu, Mehmet, "Remarks on the Character of Islamic Art", *Art Bulletin*, 39, 1954.
- Akash, Samir, "Analogy and Symbolism", *Islamic Quarterly*, vol. 29, núm. 1.
- _____, "In the Image of the Cosmos: Order and Symbolism", *Islamic Quarterly*, vol. 39, núm. 2, 1995.
- Alatorre, Antonio, *Los mil y un años de la lengua española*, México, Bancomer, 1979.
- Almagro Vidal, Ana, *El concepto de espacio en la arquitectura palatina andalusí*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Al-Baghawi, *Mishkat al Masabih*. Traducción de James Robson. Lahore, Muhamed Ashraf, 1960.
- Al-Faruqi, Ismail, "Islam and Art", *Studia Islámica*, 37, 1973-1974.
- Al-Ghazali, M., *The Precious Pearl*. Traducción de Jane Idleman. Missoula, Scholars Press, 1979.
- Ali al-Mutaqi Hussamaddin al-Hindi, *Kanz al-Ummal*, editada por Bakri Hayyani, Beirut, Muasasat al-Risala, 1985
- Al-Hadithi, Afta y Hana Abd al-Khaliq, *Kitab al-Makhrutiya fil Iraq*, Bagdad, 1974.
- Al-Khamis, Ulrike, "The Iconography of Early Islamic Lusterware from Mesopotamia: New Considerations", *Muqarnas*, 7, 1990.
- Al-Maqdissi, *Kitab al-Bad wa al-Tarij, Libro de la creación y la historia* (comentado por Oleg Grabar y Renata Holod), *Harvard Ukrainian Studies*, 1979-1980.
- Al-Saleh, Khairat, *Fabled Cities, Princes and Jinn from Arab Myths and Legends*, Sydney, Hodder, 1985.
- Alemi, Mahvash, "The Royal Gardens of the Safavid Period", en Atilio Petruccioli (ed.), *Gardens in the Times of the Great Muslim Empires, Theory and Design*, Leiden, EJ. Brill, 1997.
- _____, "Chahar Bagh", *Environmental Design Journal, IEDRC*, 1986.
- Allen, Terry, *Five Essays on Islamic Art*, Sebastopol, CA, Solipsist Press, 1986.
- Al-Nawawi, "Fi al-Taswir", *Bulletin des Études Arabes*, núm. 29, sept -oct., 1946.
- Alpay, Ozdural, "On Interlocking Similar or Corresponding Figures and Ornamental Patterns of Cubic Equations", *Muqarnas*, 13, 1996.
- Aminrazavi, Mehdi, "Aesthetic Experience in Islamic Art", *Islamic Quarterly*, vol. 29, núm. 1, 1985.
- Andrae, Tor, *Les origines de Islam et le christianisme*, París, Librairie de Amérique et l'Orient, 1955.
- Andrews, Francis, *The Medieval Builder and his Methods*, Nueva York, Dover, 1999.
- Anónimo, *El Libro de la escala de Mahoma* (versión latina del siglo XIII de San Buenaventura de Siena), Estudio M. J. Viguera, Madrid, Siruela, 1996.
- _____, *Las mil y una noches*, 3 vols. (versión completa, traducción del árabe), México, Editorial Aguilar, 1997.
- _____, *Le Zend Avesta*, tres tomos. Traducción de James Darmesteter. París, 1960.
- _____, *Miraj-Nameh, The Miraculous Journey of Mahomet*, Nueva York, G. Braziller, 1977.
- Asin Palacios, Miguel, *Escatología musulmana en la Divina e media*, Madrid, Hiperión, 1984 [1919].

- Aziza, M., *L'image et l'Islam*, París, Albín Michel, 1978.
- Bacharach, Jere L., "Marwanid Umayyad Building Activities Speculations on Patronage", *Muqarnas*, 13, 1996.
- Báez Macías, Eduardo ("Introducción", notas y versión paleográfica), *Obras de Fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, 1969.
- Bahnasi, Arif, "The Spiritual Philosophy of Arab Art", *Islamic Quarterly*, 26, 1982.
- Bakhtiar, Laleh, *Le soufisme*. Prólogo de Asin Atil. París, Éditions du Seuil, 1997.
- Barrucand, Marianne, "Le jardin, reflet du paradis", en Hattstein, M. y P. Delius, (eds.), *Arts et Civilisations de l'Islam*, Colonia, Konemann, 2000.
- Barrucand, Marriane y Achim Bednorz, *Arquitectura islámica en Andalucía*, Colonia, Taschen, 1992.
- Basham, A. L. (ed.), *A Cultural History of India*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- Behrens-Abusief, Doris, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, Markus Wiener, 1999.
- Ben Dov, Meir, *In the Shadow of the Temple*, Jerusalén, Keter, 1982.
- Bencheich, Jamal Eddine, "Iram ou la clameur de Dieu", *REMMM*, núm. 58, 1994.
- Bension, Ariel, *El Zohar en la España musulmana y cristiana*, Madrid, Nuestra Raza, 1934.
- Bermúdez Pareja, J., *El Generalife*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1974.
- Bertrand, Jean-Marie, "Quand les rois grecs son devenus des dieux", *L'Histoire*, núm. 166, 1993.
- Black, Deborah, "Islamic Aesthetics", *Rutledge Encyclopedia of Philosophy*, Londres, Edward Craig, 1998.
- Black, Barbara, *Solomon and Sheba*, York Beach, Nicholas Hays, 1993.
- Blair, Sheila y Jonathan Bloom (eds.), *Images of Paradise in Islamic Art*, Austin, University of Texas, 1991.
- Bleeker, C. J., *Egyptian Festivals*, Leiden, EJ. Brill, 1967.
- Bloom, Johnathan, "On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture", *Muqarnas*, 10, 1993.
- _____, *Minaret: Symbol of Islam*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- _____, "The Qubbat al-Khadra and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture", en Gülru Necipoglu (ed.), *Pre-modern Islamic Palaces*, *Ars Orientalis*, 23, 1993.
- Brisch, Klaus, "Observations on the Iconography of the Mosaics in the Great Mosque of Damascus", en Priscilla Soucek (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, PSUP, 1988, pp. 16-18.
- Brooks, John, *Gardens of Paradise, the History and Design of Great Islamic Gardens*, Nueva York, Amsterdam Books, 1987.
- Bruyne, Edgar, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987.
- Bucher, F., "Medieval Architectural Design Methods, 800-1560", *Gesta*, II, 2, 1973.
- _____, "Design in Gothic Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians*, núm. 27, 1968.
- Burch, Frank, *Religious Aesthetics*, Princeton, Princeton University, 1989.
- Burckhardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- _____, *Principes et méthodes de l'art sacre*, París, DERW, 1995.
- _____, *El arte del Islam*, Mallorca, Olañeta, Tradición Unánime, 1988.
- _____, *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, Mallorca, Olañeta, 1999.

- _____, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- _____, *Símbolos*, Mallorca, Olañeta, Philosophia Perennis, 1982.
- _____, *La sagesse des prophètes* (Ibn Arabi), París, Albin Michel, 1955.
- _____, *Espejo del intelecto*, Mallorca, Olañeta, 2000.
- Cabanelas, J., "La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra", *Al-Andalus*, XXXV, 1970.
- Cafer Effendi, *Risale-i-Mimariyye*. Traducción de Howard Crane. Leiden, EJ. Brill, 1987.
- Camón Aznar, José, "Para una estética musulmana", *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 1, 1943.
- Castrejón, Rafael, *Medina Azahara*, Madrid, Editorial Everest, 1976.
- Cerasi, Maurice, "Late Ottoman Architects and their Master Builders", *Muqarnas*, 5, 1988.
- Chmelnizkij, Sergei, "Methods of Constructing Geometric Ornamental Systems in the Cupola of the Alhambra", *Muqarnas*, 6, 1989.
- Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Editorial Dossat, 1981.
- Clavijo, Ruy, *Historia del Gran Tamorlán* (edición facsímil), Sevilla, 1582.
- Clement, Jean, "Fuyez l'horreur des idoles", *Le Monde des débats*, abril de 2001.
- Clevenot, Dominique, *Une esthétique du voile*, París, Harmattan, 1994.
- Colin, Renfrew, *Revista de Arqueología*, núm. 79, 1987.
- Collins, Roger, *La conquista árabe, 710-797*, Barcelona, Crítica, 1991.
- Corbin, Henry, *Filosofía islámica*, Madrid, Trotta, 1994.
- Creswell, Archibald, *Early Muslim Architecture*, 2a. ed., Oxford, Oxford University Press, 1969.
- Corriente, Federico, *Diccionario de arabismos, y voces en Iberorromance*, Madrid, Gredos, 1999.
- _____, "The Lawfulness of Painting in Early Islam", *Ars Islamica*, 1946.
- Curatola, Giovanni, "Gardens and Garden Carpets", *Environmental Design Journal IEDRC*, 1985.
- Curtis, Vesta, *Mitos persas*, Madrid, Akal, 1996.
- Daftary, Farhad, *The Assassin Legends*, Nueva York, Tauris, 1995.
- Diez, Ernst, *Arte islámico*, Bilbao, Moretón, 1967.
- _____, "Masjid' (mezquita), *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E. J. Brill.
- Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1977.
- Ecochard, M., *Filiation des monuments grecs, byzantines et islamiques*, París, Geuthner, 1977.
- El Corán* (edición bilingüe árabe-español). Traducción de Maulana Mohamed Ali. México, Tierra Firme, 1986.
- El Corán*. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, 1954.
- Eisenman, Robert, *James, the Brother of Jesus*, Nueva York, Penguin, 1998.
- Eliade, Mircea, "Paradise", *Encyclopedia of Religions*, Nueva York, Mac Millan, 1986.
- Encina, Juan de, *Fernando Chueca Goitia, su obra teórica: 1940-1960*, México, UNAM, 1982.
- Enrique, Antonio, *La Alhambra hermética*, Granada, Antonio Ubago, 1991.
- Ernst, J., "What is Islamic Architecture?", en George Michell, *Architecture of the Islamic World*, Nueva York, William Morrow, 1978.

- Espinosa Villegas, Miguel A., *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefardí*, Granada, Universidad de Granada, 1999.
- Esposito, John (ed.), *Oxford Encyclopedia of Modern Islam*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Esteban Lorente, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990.
- Estrada, Elena, "Nota Preliminar", en Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, UNAM-IIE, 1985.
- Ettinghausen, Richard, *Arab Painting*, Nueva York, Rizzoli, 1977.
- _____, "Decorative Arts and Painting", en Joseph Schacht (ed.), *The Legacy of Islam*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- Fairchild, Ruggles, "El Mirador in Garden Typology", *Muqarnas*, 17, 1990.
- Fanjul, Serafín, *Al-Andalus contra España*, Madrid, Siglo XXI, 2001.
- Fares, Bishir, "Philosophie et jurisprudence illustreé des Arabes, la querelle des images", en *Melanges de Louis Massignon*, t. 2, Damasco, Institute Française de Damas.
- _____, *Essai sur l'esprit de la décoration islamique*, El Cairo, Institute d'Archéologie Orientale, 1952.
- Faridani, Zahra, "All the King's Toys", *Muqarnas*, 10, 1993.
- Finkelstein, Israel y Neil Silberman, *The Bible Unearthed*, Nueva York, Touchstone, 2002.
- Fletcher, Richard, *La España mora*, Guipúzcoa, Nerea, 2000.
- Focillon, Henri, *Moyen Age: Roman et Gothique*, París, Armand Colin, 1938.
- Frankfort, H., *Kingship and the Gods*, Chicago, University of Chicago Press, 1948.
- Freigang, Christian, "La construcción medieval", en Rolf Toman (ed.), *El gótico*, Colonia, Konemann, 1998.
- García Barragán, Elisa, "Kiosco morisco: evocación de universalidad", en Rafael López Guzmán e Ignacio Henares (coords.), *Arte mudéjar, variaciones*, *Revista Artes de México*, núm. 55, 2001.
- _____, "Supervivencias mudéjares y presencias orientalistas en la arquitectura mexicana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 45, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, pp. 137-147.
- García Font, J., *Historia y mística del jardín*, Barcelona, Editorial S. L., 1995.
- García Gómez, Emilio, "Discurso inaugural", en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986.
- _____, *Ibn Zamrak: el poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1975.
- _____, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1985.
- Goldstein, David, *Jewish Mythology*, Hong Kong, Hamlyn, 1987.
- Golombek, L., "The Gardens of Timur: New Perspectives", *Muqarnas*, 12, 1995.
- _____, *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, 2 vols., Princeton, Princeton University, 1988.
- _____, "The Draped Universe of Islam", en Priscilla Soucek (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, PUP, 1988.
- Gómez Moreno, M., *El lazo, decoración musulmana geométrica*, Madrid, 1921.
- González, Valerie, *Le piège de Salomon*, París, Albín Michel, 2002.

- Grabar, Oleg, "Architecture as Art", en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986.
- _____, "Reflections on the Study of Islamic Art", *Muqarnas*, 1, 1983.
- _____, "Art et culture dans le monde islamique", en Markus Hattestein y Peter Delius, *Arts et civilisations de l'Islam*, Colonia, Konemann, 2001.
- _____, "Symbols and Signs in Islamic Architecture", en R. Holod y D. Rasterfer (eds.), *Architecture and Community*, Nueva York, Aperture, 1983.
- _____, "The Dome of the Rock", *Ars Orientalis*, 3, 1959, pp. 33-62.
- _____, "The Iconography of Islamic Architecture", en Priscilla Soucek (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, PUP, 1988.
- _____, "Architecture", en Joseph Schacht (ed.), *The Legacy of Islam*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- _____, *L'Ornement*, París, Flammarion, 1996.
- _____, *La Alhambra, iconografía, formas y valores*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- _____, *Penser l'art islamique*, París, Albin Michel, 1996.
- _____, *The Formation of Islamic Art*, New Haven, Yale, Yale University Press, 1987.
- _____, "From Dome of Heaven to Pleasure Dome", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49, marzo de 1990.
- Graveloty, H. y C. Cochin, *Iconología por figuras o tratado completo de alegorías, emblemas, etcétera*. Traducción de María del Carmen Alberú Gómez. México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- Guillaume, Alfred, "Where was Al-Masjid al-Aqsa?", *Al-Andalus*, vol. XVIII, núm. 2, 1953.
- Gulzur, Haider, "Education towards an Architecture of Islam", en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986.
- Hani, Jean, *La realeza sagrada*, Mallorca, Olañeta, 1998.
- _____, *Simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, Olañeta, 2000.
- Haq, Moinul, "Al Quran and Hadith Literature as Source Material for the Study of the Sirah of Prophet Mohamed", *Journal of the Pakistan Historical Society*, vol. 35, núm. 2.
- Hassan, Mona, *Longing for the Lost Caliphate*, Princeton, PUP, 2016.
- Hegel, G. W., *Lecciones de estética*. Introducción. Madrid, Akal, 1981.
- Hill, Derek, *Islamic Architecture in North Africa (a Photographic Survey)*, Connecticut, Archon Books, 1976.
- Hillenbrand, Robert, "Creswell and Contemporary Central European Scholarship", *Muqarnas*, 8, 1991.
- _____, *Islamic Architecture*, Edimburgo, University of Edimburgh, 1994.
- Hoag, John D., *Islamic Architecture*, Nueva York, Abrahams, 1977.
- Holod, Renata, "Defining an Art of Architecture", en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986.
- Huart, Clément, *Caligrafía del oriente musulmán*, Mallorca, Olañeta, 1997.
- _____, *Literatura árabe*, (prólogo Dr. Osvaldo Machado), Buenos Aires, Editorial Arábigo-Argentina El-Nilo, 1947.

- Humphreys, Stephen, "Women as Patrons of Religious Architecture in Ayyubid Damascus", *Muqarnas*, 11, 1994.
- Ibn Abbas, *Kitab al-Isra wa al-Miraj, Viaje Nocturno y de la Ascensión*. Traducción y estudio de Fernando Cisneros. México, El Colegio de México, 1998.
- Ibn Arabi, *Al-Futuh al-Makkiyya*, 4 vols., Beirut, Dar al-Fikr, s/a. vol. II, s. f.
- Ibn Batuta, *A través del Islam*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- Ibn Gabirol, *La Fuente de la Vida*, Barcelona, Nueva Sefarad, núm. 10, 1977.
- Ibn al-Haytam, *Kitab al-manazir*. Editado por Abd al-Hamid Sabra. Kuwait, Asamblea de Cultura, Artes y Educación, 1983.
- Ibn Hazm, *Al-Muhalla*, IV, 8 tomos, Beirut, Dar al-Fikr, s. f.
- _____, "Risala fi al-radd ala ibn Nagrila", en Ihsan Abbas (ed.), *Rasail Ibn Hazm al-Andalusi*, 4 vols., Beirut, Muassasat al-arabiya lil dirasat wa-l-Nasser, 1980-1983.
- Ibn Ishaq, *The Lije of Mohamed*. Traducción del árabe de A. Guillaume. Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Ibn Jaldún, *AI-Muqaddimah, Los prolegómenos*. Traducción del árabe de Juan Feres. México, FCE, 1977.
- Ibn Rusd, *Al-Kashf al-manahiya al-adilla*, El Cairo, Dar al-ilm lil-yami, 1935.
- ICOMOS, coloquio internacional, *Les jardins de l'Islam*, 29 oct.-4 de nov., 1973, Granada, Patronato de la Alhambra, 1985.
- Isa, A. M., "Muslims and Taswir", *Islamic World*, núm. 45, 1955.
- Jack, Christian, *El misterio de las catedrales*, Barcelona, Planeta, 1999.
- James, David, *Islamic Art*, Londres, Hamlyn, 1974.
- Jaubert, Alain, "L'histoire manipulé", *Historia*, julio de 2004.
- Jones, Dalu, "The Elements of Decoration: Surface, Patten and Light", en George Michell (ed.), *Architecture o fthe Islamic World*, Nueva York, William Morrow, 1978.
- Khoury, Nuha, "The Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century", *Muqarnas* 13, 1996.
- Klein, Bruno, "Comienzo y formación de la arquitectura gótica en Francia y países vecinos", en Rolf Toman (ed.), *El gótico*, Colonia, Konneman, 1998.
- Kleiss, Wolfram, "Safavid Palaces", *Ars Orientalis*, 1993.
- Koch, Ebba, "Mughal Palace Gardens", *Muqarnas*, 14, 1997.
- Kostof, Spiro, et. al., *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Kritovoulos de Imbros, *History of Mehmet the Conqueror*. Traducción de Charles Riggs. Princeton, Princeton University Press, 1954.
- Kuban, Dogan, "The Style of Sinan's Domed Structures", *Muqarnas*, 4, 1987.
- Lee, A. J., "Islamic Star Patters", *Muqarnas*, 4, 1987.
- Leisten, Thomas, "Mashad al-Nasser: Monuments of War and Victory in Medieval Islamic Art", *Muqarnas*, 13, 1996.
- Lemaire, Andre, "Le pays de Bit Edinu", *Syria*, vol. 58, núm. 3, 1981.
- Lessing, Ephraim, *Lacoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, Indianapolis, Bobbs-Merrill Educational

- Publishing, 1962 [1 776].
- Leví Provençal, E. y H. A. R. Hitti, (eds.), *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E. J. Brill, 1996.
- Lewcock, Ronald, "Materials and Techniques", en George Michell (ed.), *Architecture of the Islamic World*, Nueva York, William Morrow, 1978.
- López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000.
- López Guzmán, Rafael *et al.*, *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*, México, G. Azabache, 1992.
- López Guzmán, Rafael e Ignacio Honares (coords.), *Arte mudéjar*, núms. 54 y 55, *Revista Artes de México*, 2001.
- López Guzmán, Rafael y Rodrigo Gutiérrez Viñuelas (coords.), *Alhambras: arquitectura neoárabe en Latinoamérica*, Patronato de la Alhambra y el Generalife y otros, Granada, 2016
- Maillo Salgado, Felipe, *Vocabulario de historia árabe e islámica*, Madrid, Akal, 1999.
- Mango, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire*, New Jersey, Prentice Hall, 1972.
- _____, "Approaches to Byzantine Architecture", *Muqarnas*, 8, 1991.
- _____, *Byzantine Architecture*, Nueva York, Rizzoli, 1976.
- Marcais, George, "La question des images dans l'art musulman", *Byzantion*, núm. 7, 1932.
- Mardus, J. C. (compilación y traducción de textos árabes), *La Reina de Saba*, Barcelona, Olañeta, 1992.
- Marquet, Yves, "Ikwhan al-Safa", *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E.J. Brill, 1993.
- Marshal, John, *Monuments of Muslim India*, Cambridge History of India, 1928.
- Massignon, Louis, "Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam", *Revista de Occidente*, núm. 38, 1932.
- Mathews, Thomas, *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, Princeton University, 1995.
- Maxime, R., *Mahoma*, México, Era, 1974.
- Mayer, L. A., *Islamic Architects and their Works*, Ginebra, Albert Kundig, 1956.
- Meyer, Schapiro, "Reseña de *Early Muslim Architecture* de Creswell", *Art Bulletin*, 17, 1935.
- Michell, George, *Architecture of the Islamic World*, Nueva York, William Morrow, 1978.
- Mitchell, W. J., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Monneret de Villard, Ugo, *La pittura musulmana al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma, Libreria dello Stato, 1950.
- Moynihan, Elizabeth, *Paradise as a Garden*, Nueva York, HowardAdams, 1979.
- Najm al-Din al-Ghayati, *Miraj al-Kabir*, Gravenhage, Mouton, 1962.
- Nasser, Hussein, *Islamic Art and Spirituality*, Nueva York, State University of New York Press, 1987.
- Necipoglu, Gülru, "Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture", *Muqarnas*, 10, 1993.
- _____, "Geometric Design in Timurid/Turkmen Architectural Practice", en Lisa Golombek y M. Subtleny (eds.), *Timurid Art and Culture*, Leiden, E. J. Brill, 1992.
- _____, (ed.), *Topkapi Scroll: Geometry, Ornament in Islamic Architecture* (comentarios a los dibujos que forman

- este rollo del siglo XVI), Santa Monica, The Getty Center, 1995.
- Nicholson, Louis, *The Red Fort of Delhi*, Londres, Tauris Parke, 1989.
- Notkin, Li, "Decoding Sixteenth Century *Muqarnas* Drawings", *Muqarnas*, 12, 1997.
- Ocaña Jiménez, M., "La Basílica de San Vicente y la Gran Mezquita de Córdoba", *Al-Andalus*, VII, 1942.
- O'Kane, Bernard, *Timurid Architecture in Khurasan*, Costa Mesa, 1987.
- _____, *Persian Art and Architecture*, El Cairo, American University, 1995.
- Oney, Gonul, *Ceramic Tiles in Islamic Architecture*, Estambul, ADA Press, 1987.
- Paccard, A., *Le Maroc et l'artisanat traditionnel dans l'architecture*, París, SaintJorioz, 1979.
- Pavón Maldonado, Basilio, *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981.
- _____, *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1973.
- _____, *Estudios sobre la Alhambra II*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1977.
- Perpiñá, Enrique, "Las Pléyades y la poesía árabe", *Al-Andalus*, vol. XVIII, 1952.
- Peters, F. E., *Muhammed and the Origins of Islam*, Nueva York, State University of New York Press, 1994.
- _____, *The Harvest of Hellenism*, Nueva York, Bames and Noble, 1996.
- Petrucchioli, Attilio (ed.), *Gardens in the Times of the Great Muslim Empires, Theory and Design*, Leiden, EJ. Brill, 1997.
- Pijoan, José, *Arte islámico (Summa Artis: Historia General del Arte, vol. 12)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949.
- Pinon, Pierre, "L'Orient de Jean Nicolas Huyot", *REMMM*, 73, 1994.
- Pope, Arthur, "Possible Contributions to the Beginning of Gothic Architecture", *In Memoriam Ernst Diez*, Estambul, 1936.
- Popovic, Alexandre y G. Veinstein, *Las sendas de Alá: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*, Madrid, Bellaterra, 1997.
- Preciado, Benjamín y D. Lorenzen, *Atadura y liberación: las religiones de la India*, México, El Colegio de México, 2003.
- Prieto Moreno, Francisco, *El jardín hispano-musulmán*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1975.
- Puerta Vélchez, José Miguel, *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, Diputación, 1988.
- _____, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997.
- _____, *La poética del agua en el Islam*, Madrid, Casa Árabe e Instituto de Estudios Árabes y del Mundo Musulmán, 2011.
- _____, *Leer la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011.
- Rabat, Nasser, "The Meaning of the Umayyad Dome of the Rock", *Muqarnas*, 6, 1989.
- Rabath, Edmond, *Les chrétiens dans l'islam des premiers temps; Mahomet, prophete arabe et fondateur d'état*, Beirut, Université Libanaise, 1989.
- Raby, Julian, "Reviewing the Reviewers", *Muqarnas*, 8, 1991.
- Ragib, Youssef, "L'écriture des papyrus arabes aux premiers siècles de l'Islam", *REMMM*, núm. 58, 1990.

- Recht, R (ed.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989.
- Renseelaer, W. Lee, *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Robin, Christian, "Les langues de la Péninsule Arabique", *REMMM*, núm. 61, 1991.
- Robinson, C. y Oleg Grabar, *Islamic Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Rodríguez Zahar, León, "El significado del arabesco en el arte islámico", *Revista El Zaguán*, México, 1988.
- _____, "Tres aspectos de la segregación de la Gente del Libro en el Islam", *Revista de Estudios de Asia y África*, núm. 110, 1999.
- _____, "La imagen del Paraíso en los jardines islámicos", *Revista de Estudios de Asia y África*, diciembre, 1998.
- _____, *Taracea islámica y mudéjar* (Prólogo de Rafael López Guzmán y presentación de Alberto Ruy Sánchez), México, Artes de México, Museo Franz Mayer, Museo Soumaya, 2001.
- _____, "Presencias y ausencias mudéjares en México", *Revista Artes de México*, núm. 54, 2001.
- _____, *Arquitectura imaginaria, Al-Azrak, el Palacio Azul* (Prólogo de Rafael López Guzmán), México, Artes de México y Conaculta (Col. La Espiral), 1999.
- Rogers, M., *The Spread of Islam*, Oxford, Oxford University, 1976.
- Roth, Cecil, *Encyclopaedia judaica*, Jerusalén, Keter Publishing House, 1974.
- Ruiz, Manuel, *Islam, religión y Estado*, México, El Colegio de México, 1997.
- Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- S/a, *Delhi, Agra, Sikri*, Delhi, Marg Publications, 1978.
- S/a, *Our Homeland Iran*, Teherán, Sekeh Press, 1991.
- S/a, *El esplendor de los omeyas cordobeses*, Granada, Junta de Andalucía, 2001.
- S/a, *Architectural Education in the Islamic World*, Seminario del Aga Khan Award, Granada, 1986.
- S/a, *The Unity of Islamic Art*. Prólogo de Atil Esin. Riadh, King Faisal Foundation, 1985.
- Saade, Ignacio, "La religión como factor de civilización en los *Prolegómenos* de Ibn Jaldún", *Al-Andalus*, vol. XXXI, 1996.
- Sachau, Edward, *Al-Biruni's India*, Delhi, S. Chand, 1964.
- Sakisian, Armnag, "Les tapis a dragons et leur origine armenienne", *Syria*, vol. 19, 1928.
- Sakkal, Mamun, "An introduction to *Muqarnas Domes Geometry*", *Structural Topology*, 14, 1988.
- Salibi, Kamal, *The Bible Came from Arabia*, Beirut, Naufal, 1996.
- Sánchez Mármol, Fernando, *Andalucía monumental*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- _____, *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona, Herder, 1985.
- Scerrato, Umberto, *Monuments of Civilization: Islam*, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1972.
- Schimmel, Annemarie, *Islamic Calligraphy*, Leiden, 1970
- Schroeder, Eric, "Scientific Description of Art", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. XV, 1956.
- Schuon, Frithjof, *Comprender el Islam*, Barcelona, Olañeta, 1987.
- Sebastián, Santiago, *Espacio y símbolo*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1978.
- Senac, Philippe y Tawfiq Ibrahim, *Los precintos de la conquista omeya y la formación de Al-Andalus*, Granada,

- EUG, 2017.
- Smith, Mark, *The Early History of God*, Cambridge, Harper, 2002.
- Soucek, Priscilla (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1988.
- _____, "The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art", en Joseph Gutmann (ed.), *The Temple of Solomon: Archeological Fact and Medieval Tradition in Christian and Jewish Art*, Montana, Society of Biblical Literature, 1976.
- _____, "Solomon's Throne: Model or Metaphor?", *Ars Orientalis*, 1993.
- Sozen, Metin, *The Evolution of Turkish Art and Architecture*, Estambul, 1987.
- Stetieh, Saleh, "Rationality and Irrationality in the Islamic Imagination", *Islamic Quarterly*, núm. 26, 1982.
- Stierlin, Henri, *Architecture de l'Islam*, Friburgo, Office du Livre, 1979.
- _____, *Islamic Art and Architecture: from Isfahan to the Taj Mahal*, Londres, Thames and Hudson, 2002.
- Strathern, Paul, *The Medici*, Londres, Jonathan Cape, 2003. Stone, Richard, "Towering Mysteries", *Smithsonian Magazine*, abril, 2004.
- Stuart, Ian, *Nature's Numbers*, Londres, Clays, 1995.
- Sureda, Joan, "Bizancio e Islam", en *Historia Universal del Arte*, Editorial Planeta, 1987.
- Taba, Yasser, "The *Muqarnas* Dome: its Origin and Meaning", *Muqarnas*, 3, 1995.
- _____, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, University of Washington Press, 2001.
- Takahashi, Shiro, "*Muqarnas*", catálogo fotográfico y análisis gráfico (página web), Tama University, Japón.
- Terán Bonilla, José Antonio, "El templo cristiano: su simbolismo durante el periodo colonial", en José A. Terán Bonilla (coord.), *Mensaje de las imágenes*, homenaje al doctor Santiago Sebastián, INAH, 1998.
- _____, "Los gremios de albañiles en España y Nueva España", *Imafronte*, núm. 12, Sevilla, 1988.
- Terán Bonilla, José Antonio, y Luz de Lourdes Velázquez Thierry, "Los salones fumadores de Puebla", en Rafael López Guzmán e Ignacio Henares (coords.), *Arte mudéjar, exploraciones, Revista Artes de México*, núm. 54, 2001.
- Terrase, Henri, "Art almoravide et art almohade", *Al-Andalus*, vol. 26, núm. 2.
- Toman, Rolf, (ed.), *El gótico*, Colonia, Konemann, 1998.
- _____, *L'art hispano-mauresque*, París, PIHEM, 1932.
- Torres Balbás, Leopoldo, "Origen de las disposiciones arquitectónicas de las mezquitas", *Al-Andalus*, vol. XVII, 1952.
- _____, "Patios de crucero", *Al-Andalus*, vol. XXIII, núm. 1, 1958.
- _____, *Arte almorade, almorávide, nazarí y mudéjar*, *Ars Hispanie*, tomo IV, Madrid, Plus Ultra, 1957.
- _____, "El estilo mudéjar en la arquitectura mexicana", *Al-Andalus*, vol. VI, 1941.
- Toussaint, Manuel, *Arte mudéjar en América*, México, Porrúa, 1946.
- Toynbee, Arnold, *A Study of History* (Abridged), Nueva York, Weathervain, 1972.
- Trebolle, Julio, *La experiencia de Israel: profetismo y utopía*, Madrid, Akal, 1996.

- Ulku, U. Bates, "Two Ottoman Documents on Architects in Egypt", *Muqarnas*, 3, 1985.
- Vajda, G., "La description du *Temple*", *JournalAsiatique*, vol. CCXLVII, 1959.
- Vasiliev, A., "The Iconoclastic Edict of Caliph Yazid 11", *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 9-10.
- Vemoit, Stephen, "The Rise of Islamic Archaeology", *Muqarnas*, 14, 1997.
- Vions, Francesco, *Arte abstracto y arte figurativo*, Barcelona, Salvat, 1970.
- Vogt-Goknil, Ulya, *Mosquées*, París, Chene, 1975.
- Volait, Mercedes, "Du relevé a la conservation des monuments de l'art arabe", *REMMM*, 1994, pp. 73-74.
- Volwahren, Andreas, *Inde Islamique*, Friburgo, Office du Livre, 1988.
- Von Grunebaum, Gustave, *El Islam*, Tomo II, México, Siglo XXI, 1980.
- Von Simpson, Otto, *The Gothic Cathedral*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Warren, John, "Creswell's Use of the Theory of Dating by the Acuteness of the Pointed Arches in Early Muslim Architecture", *Muqarnas*, 8, 1991.
- Watt, Montgomery, *Historia de la España islámica*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- _____, *Islamic Philosophy and Theology*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1962.
- Welch, S. C. *A King's Book of Kings*, Estudio preliminar, Nueva York, Metropolitan Museum, 1972.
- Wensinck, J., "Sura", en *Encyclopedia of Islam*, Leiden, EJ. Brill, 1993.
- Widjan, Ali, "The Status of Islamic Art in the Twentieth Century", *Muqarnas*, 9, 1992, p. 188.
- Wilson, Ian, *The Shroud of Turin*, Nueva York, Doubleday, 1979.
- Wunshel, Edward, *Self-Portrait of Christ: the Holy Shroud of Turin*, Nueva York, Esopus, 1954.
- Yarshater, Ehsan, *Encyclopaedia Iranica*, Columbia University, Center for Iranian Studies, Nueva York, Routledge and Kegan, 2001.
- Yucel, Erdem, *Hagia Sophia*, Estambul, Museo de Hagia Sophia, 1990.