

EL ARTE EN LA EPOCA DE ALHAKAM II

Señores Académicos, señoras y señores:

Son muchas las razones que obligan a conmemorar y exaltar, a los mil años de su muerte, a una figura tan destacada, no sólo desde el punto de vista político, sino también desde el punto de vista cultural, como lo fue el segundo de los califas cordobeses, Alhakam II, digno sucesor del gran Abderrahman III, del que heredó un imperio espléndido y poderoso, cuya grandeza supo conservar y cuyo esplendor supo aumentar gracias a su gran personalidad capaz de brillar por sí sola con absoluta independencia de los resplandores del trono. Ciertamente que la grandeza de su reino fue un instrumento eficaz para alcanzar sobre todo las metas culturales por las que, de modo excepcional, ha pasado a la Historia, pero cierto es también que junto al instrumento hace falta la inteligencia capaz de hacer producir los máximos frutos, como ocurrió en este caso con quien, desde sus días de príncipe, afrontó victoriosamente ese tipo de problemas.

Ahora bien, entre esas muchas razones de diversa índole que justifican la conmemoración y exaltación de Alhakam II, hay una destacadísima sobre la cual vamos a tratar a lo largo de esta breve intervención, aunque sin contar con el tiempo que la empresa exigiría, pero procurando hacer hincapié en aquellos puntos más importantes y significativos. Se trata del arte de su momento, del arte califal llegando a la cumbre de su magnificencia y de sus conquistas y produciendo lo más característico de los dos grandes monumentos que lo encierran: Medina Azahara y la gran mezquita cordobesa. Es decir, nos vamos a referir al hombre en cuyo reinado cuaja, por así decirlo, se hace, se forma en toda su gran dimensión, en toda su esencia, nada menos que ese capítulo del arte universal que se conoce con la denominación de Arte árabe español. A ese momento se deben las grandes aportaciones arquitectónicas y decorativas, y podemos decir sin hipérbole que a la época de Alhakam II se debe en su mayor parte la fisonomía particular de nuestra mezquita.

A este arroyante capítulo del arte vamos a dedicar unos minutos, pero no haciendo la exposición sistemática y erudita con alarde de datos, del profesor que explica la lección del día, sino espigando lo fundamental y acentuando el énfasis en aquello que más contribuya a demostrar la verdad de cuanto, a modo de introducción, acabamos de afirmar, dejando al lado muchas cosas, de suyo notables, pero que no encajan en nuestro propósito ni en el breve tiempo de que disponemos.

No sería justo, ni lo consentiría la objetividad histórica, el que regateásemos al gran Abderrahman III, al-Nasir, su participación en el triunfo. Con su gran autoridad y dotes de gobernante prepara el sólido trono que heredó Alhakam, por lo que éste, junto con sus dotes y cualidades personales, totalmente necesarias para alcanzar las metas que alcanzó, recibió de su padre el impulso que las hizo posible. Abderrahman crea el clima idóneo cuando, hacia la mitad de su reinado, a los veinticinco años de haber procedido más bien sacrificándose personalmente —señalan los historiadores— cambia de estilo y comienza a darse aires de majestuoso potentado. En este momento es cuando decide labrarse un palacio digno de su majestad, y concibe Medina Azahara, en este momento es cuando decide rodearse de ese lujoso marco que había de maravillar a sus visitantes¹. Varios escritores le atribuyen el siguiente dístico que refleja su pensamiento y en gran medida el de su sucesor:

Los monarcas perpetúan el recuerdo de su reinado
mediante el lenguaje de bellas construcciones.
Un edificio monumental refleja la
majestad del que lo mandó erigir².

Este ambiente no lo vive el príncipe heredero, Alhakam, desde los rincones del harem, ni desde sus lejanas habitaciones sino desde el mismo ejercicio de la administración de los negocios públicos, ya que, durante muchos años, estuvo asociado a las tareas del gobierno en donde hubo de desarrollar sus dotes intelectuales y sus aficiones culturales.

Para que llegase nuestro hombre al poder hubo de morir el primogénito de Abderrahman III, príncipe Abul-Asi al-Hakam, un año después de venir al mundo el futuro califa; acontecimiento este último que tuvo lugar el 20 de enero de 915. Como era costumbre, al acceder, al trono, Alhakam tomó un sobrenombre, el de al-Mustansir bi-llah, que quiere decir, según los arabistas, “el que busca la ayuda victoriosa de Allah”.

Consumiría mi tiempo en numerar las grandes cualidades de este califa y pasar revista a todo cuanto de positivo hizo en los años de su reinado y en los que fue príncipe heredero. Baste con citar unas palabras de maestro Gómez Moreno para darnos cuenta de su importancia:

La personalidad de Alhakam en el ambiente cultural de la España árabe culmina más aún quizá que la de Alfonso el Sabio en la cristiana, como agente de un ciclo el más esplendoroso

¹ Lévi Provençal, en *His. de Esp. dirig. por Menéndez Pidal*, tomo IV, pág. 325.

² MAQQARI, *Analectes*, 1.

de nuestro país, precisamente cuando lo demás del Occidente europeo caía en afrentosa decadencia y envilecimiento.

Y añade:

Era un sabio, un bibliófilo erudito, que no se satisfacía con copiar todo lo que en el mundo se producía de libros, sino que los leía y anotaba, llegando a constituirse en autoridad crítica respetable³.

Ahora bien, en el terreno de las artes plásticas, su papel culmina al convertirse en la figura más importante como promotor del llamado arte califal cordobés, que es, a su vez, la más importante aportación de España a la historia del arte universal.

De sobra es sabido, como el arte desarrollado en la primera mezquita, la de Abderrahman I, suele presentarse como una obra que, dentro de ciertos límites, está demasiado cerca aún de lo romano, de lo clásico. Romano-musulmán se le ha llamado, no sin razón. Es más, cuando se compara este monumento con el último período del arte islámico español, con la nazarita, ambos momentos se suelen presentar como antagonicos. Sin embargo, ambos momentos no son sino los polos de un mismo eje, cuyo centro, cuyo equilibrio, está en nuestra propia mezquita, en la penúltima de sus ampliaciones.

Sería largo entrar en esa lucha y oposición entre lo propiamente musulmán y lo auténticamente clásico, eso que solo en su aspecto formal, los musulmanes recogen de segunda mano y adaptan a las necesidades de su incipiente cultura.

Queriendo buscar un concepto que se opusiese al de clásico, bien definido, un término que encerrase el concepto de "anticlásico" y que fuese igualmente expresivo, se ha intentado la designación de "romántico", término cuyo sentido usual impide aplicarlo con la validez de generalización que el concepto de "anticlasicismo" exige. Ha hecho más fortuna el de "barroco", y se emplea habitualmente para definir la repulsión a las reglas en que los tratadistas suelen encarcelar a lo clásico. Se han rechazado por rebuscados los términos del dualismo "apolíneo" y "faústico"⁴.

Sin embargo, en el caso del arte islámico no encaja ninguno de estos conceptos porque el arte islámico, más que anticlásico, podríamos decir que es aclásico, es decir, que no es lo opuesto a lo clásico, sino otra cosa distinta. Worringer⁵ acierta al establecer tres tipos de hombres según la relación de su espíritu con el mundo

³ M. GÓMEZ MORENO en *Ars Hispaniae*. Tomo III, pág. 91.

⁴ M.^a E. GÓMEZ MORENO en *Ars Hispaniae*, tomo XVI, pág. 12.

⁵ W. WORRINGER, *La esencia del estilo gótico*. Ed. Nueva visión. Buenos Aires. Pág. 23.

exterior: el primitivo, el hombre anterior a toda experiencia, a toda tradición e historia, un tipo que solo hipotéticamente podemos construir, en él el instinto lo es todo; el clásico, que no siente el mundo como algo ajeno, que a la rígida relación de temor que predomina en el primitivo, sustituye una íntima y confiada comunicación con el mundo; y el hombre oriental

que se alimenta de conocimientos más profundos que los intelectuales, sobre todo del conocimiento instintivo, más valioso que ningún otro.

El hombre oriental vuelve a aproximarse al primitivo más que al hombre clásico; y, sin embargo, entre ellos hay una distancia diametral, un mundo entero de evolución. Ante el velo de Maya, el hombre primitivo permanecía aterrado. En cambio, el oriental ha penetrado tras ese velo y sus ojos han percibido el inflexible dualismo de todo ser.

En el oriental papita el mismo terror cósmico que en el primitivo, idéntica necesidad de salvación, pero no como un estado transitorio, presto a retroceder ante los conocimientos, sino un estado firmemente constituido, situado por encima de toda evolución, un estado no anterior, sino superior al conocimiento. Por ello el arte islámico español, más que anticlásico, fuera y por encima de lo clásico, fue manifestando su espíritu, desde un pseudo clasicismo en su origen hasta un definido orientalismo en el sentido que lo señala Worringer y que habría de marcar con su sello definitivo todo su desarrollo histórico.

Así, pues, la mezquita austera y sin adornos de Abderrahman I, pese a sus capiteles corintios, a sus fustes estriados, a sus arcos de herradura, estaba más cerca del espíritu tradicionalmente religioso de los árabes que del modo de ser de los romanos. En el Hichaz, cualquier reliquia arquitectónica carece de valor estético, y es sabido que la mezquita de la Meca era una estructura primitiva, sin pretensiones arquitectónicas.

En Córdoba, resplandece en el primer momento ese carácter oriental, por encima de lo clásico. Y a medida que se va apartando del modelo, vamos señalando sus efectos como notas de anticlasicismo, de orientalismo. Dentro del carácter eminentemente arquitectónico de la primitiva mezquita, ya vemos cómo cada elemento, columnas, capiteles, etc. pierden su individualidad en función del efecto de conjunto. El efecto estético carga sobre el desmenuzamiento del espacio entre columnas infinitas, que lo trituran en sentido horizontal, y entre la doble arquería que lo fracciona también en sentido vertical. Más que un espacio concebido en conjunto, resulta un misterioso caos, sin límites precisos, sin forma esencial, sin dimensiones, como tampoco las tiene el espacio abier-

to bajo el cielo, donde con frecuencia se había reunido y se reunía el pueblo fiel para orar.

La primera ampliación, la de Abderrahman II, apunta ya el camino de la evolución, aunque sin recorrer ningún trecho notable. Tendría que producirse en el ambiente histórico el gran cambio que hemos apuntado con Abderrahman III, para crear el clima necesario a la ruptura.

Pese a que, como dice Lévi Provençal, en la historia política de la España musulmana del siglo x, la eminente personalidad del califa Abderrahman III domina y anula un poco la de su hijo y sucesor Alhakam II, el nombre de este último queda, sobre todo, inseparablemente unido a la maravilla del arte hispano-árabe, la mezquita mayor de Córdoba, que mandó ampliar y embellecer con espléndidos adornos⁶.

En opinión de Gómez Moreno, la parte más calificada y representativa de Medina Azahra, la ciudad palacio que encarna el espíritu de Abderrahman III, cae también bajo la dirección de Alhakam. A este respecto dice el maestro:

ya en vida de su padre, han de adjudicársele los esplendores de Azahra en el último período, el del salón rico, puesto que Annasir le tenía confiada la dirección suprema de sus construcciones⁷.

Su nombre sigue luego unido al del gran palacio, pues los quince últimos años de su reinado, una vez hecha la ampliación de la mezquita, los dedica a continuar la construcción de aquellos palacios, cuyas obras había regentado en vida de su padre.

Torres Balbás señala una circunstancia que debe ser muy tenida en cuenta para valorar la importancia de Abderrahman III, como inspirador del "qué" había que hacer, aunque consideremos a Alhakam como el principal responsable del "cómo". Se trata del hecho de que

la primera orden dada por el piadoso y sabio Alhakam después de acceder al trono, el 15 de octubre de 961 fue la de comenzar la ampliación de la mezquita mayor, posible indicio —dice— de haberse proyectado en los últimos tiempos del reinado de su padre.

Suum cuique, es decir, a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César. Según sus biógrafos, esta orden fue dada al día siguiente de su proclamación, confiando las obras a su liberto y principal oficial el hachib Chafar ben Abderrahman el Eslavo.

⁶ Lévi Provençal, op cit. Tomo IV, pág. 369.

⁷ M. Gómez Moreno, op. cit., pág. 91.

Y entramos ya a comentar la obra artística de Alhakam. En primer lugar hay que destacar el nuevo concepto, la nueva orientación que preside la obra de ampliación de la gran mezquita. Al tratar de ella se suele ponderar el progreso artístico que representa en relación, sobre todo, con las partes anteriores de la misma mezquita, tanto en lo constructivo como en lo decorativo, como si se tratara de un avance en línea recta de la arquitectura religiosa musulmana. Pero en realidad, la que llamamos mezquita de Alhakam, supone algo distinto de lo anterior que en parte lo anula y lo envuelve, imponiendo su nuevo sello. En rigor, es la imposición del arte áulico con todo lo que tiene de frívolo y terrenal, sobre el recinto sagrado y austero, misterioso y espiritual. Los esplendores de Medina Azahra se abren paso entre el misterioso bosque de columnas para autentificar con su magnificencia la majestad del califa. La corte de Córdoba ya es una corte distinta en todo. Aparte de ser este un acontecimiento artístico incomensurable es un acto político de suma importancia. La gran mezquita de Córdoba tenía que hacer pareja con la gran ciudad de Azahra, admiración de propios y asombro de extraños. Aparece por primera vez en el templo musulmán en el ámbito de lo místico eso que hoy se ha dado en llamar "triumfalismo". El pensamiento político parece dominar sobre el religioso dando cabida en el templo a los esplendores palaciegos. La supuesta irreligiosidad de los príncipes musulmanes, manifestada por estas y otras cosas, provocará con el tiempo la venida de almorávides y almohades, que verán con buenos ojos la destrucción del gran palacio, aunque respetarán la mezquita.

Este acontecimiento artístico-político, esta aparición del arte áulico en Medina Azahra y la mezquita viene acompañada de grandes transformaciones y conquistas de carácter artístico y arquitectónico, las más importantes de toda la historia del arte musulmán español.

Pero, al mismo tiempo marcan también el camino definitivo de este arte. En adelante, así como la arquitectura cristiana contemporánea la estudiaremos más en los templos que en los palacios, la musulmana, en cambio, será más palaciega que religiosa. La gran estela del arte musulmán posterior la seguiremos en Monteagudo, en Játiva, en la Aljafería, en el Alcázar de Sevilla, en la Alcazaba de Málaga y en la Alhambra de Granada.

Es cierto que la mayor parte de las mezquitas han muerto a manos de las catedrales cristianas, pero la evolución del arte estuvo más en lo civil que en lo religioso. Por el contrario, cualquier edificio civil de la España cristiana tiene aspecto de iglesia porque en ellas se fueron cuajando y evolucionando el románico y el gótico.

⁸ M. Gómez Moreno, op. cit., pág. 89.

Decíamos antes que en la época de Alhakam II se debe en líneas generales la fisonomía de nuestra mezquita. Al decir esto, no nos referimos a lo que parece más característico de ella, es decir, al llamado bosque de columnas, común a casi todas las mezquitas, sino a lo que de modo más particular caracteriza a la nuestra, como son las portadas exteriores y los pabellones que en su interior rompen la monotonía de los arcos y el primitivo concepto del espacio. La obra nueva contrasta con la anterior de la que dice el propio Gómez Moreno que "vale poco" y que el mismo almirar de Annasir "es un absurdo constructivo".

La nueva obra es calificada por Chueca como "ápice del arte califal", en donde la riqueza decorativa "ni obsesiona ni apesadumbra, no es más que la vestidura de un alto, limpio y claro esquema mental", "un arte maduro, refinado, exquisito, como el propio califa que le dio vida"⁹.

Es, como hemos dicho, una novedad toda esta explosión de arte que caracteriza la época de Alhakam, una novedad en conjunto cuajada a su vez de numerosas novedades de detalle.

Una de las más llamativas y que más ha contribuido a fijar una estampa del arte del momento es la de los arcos lobulados y las bellas combinaciones de arcos cruzados. Como tantas otras cosas tiene el arco polilobulado modelos orientales que aquí supera con fortuna, cooperando al enriquecimiento de las formas. Nace y se desarrolla y alcanza en la misma mezquita proporciones grandiosas. Es una novedad que marcha a favor de corriente y que ha de contribuir a dar carácter al arte hispano-musulmán. Este arco se resolverá con el tiempo en arcos cuya línea de intradós será cada vez más menudamente recortada hasta llegar a los arcos angrelados tan abundantes en lo nazarita y en nuestro mudéjar.

Esta nota de conversión de una línea concreta y precisa en otra ondulante y vaga, que se esfuma, podemos señalarla como una de las más características del espíritu oriental. Se ha dicho, que "los árabes carecen de la virtud plasmante, no tienen la inteligencia de los contornos y las líneas, de las superficies y de los conjuntos, la virtud para producir la fisonomía propia de cada objeto". En efecto, esta característica del pueblo árabe, mantenida en los países por ellos conquistados y subrayada en los momentos en que los nuevos influjos orientales llegan a nuestra Península, explica no solo las directrices de la arquitectura convirtiéndose en decoración desbordante, sino, como expusimos en un trabajo sobre el tema, la ausencia de representaciones figurativas en su arte y en el de los pueblos semitas, eminentemente espirituales¹⁰.

⁹ F. CHUECA GOITIA, *Hist. de la Arq. Esp.*, pág. 98.

¹⁰ D. ORTIZ JUÁREZ, *Consideraciones sobre la representación figurativa en*

La obra maestra en lo tocante a arcos es el conjunto de numerosos ejemplos de crucerías donde la fantasía, el arte y la técnica se dan la mano para producir algo que ronda lo milagroso, manteniendo las arquitecturas en el aire —dice Chueca— “como bailarinas que se apoyan en las puntas de los pies”. Los tratadistas de arte cargan las tintas al destacar el contraste existente entre estas arquitecturas que sostienen las cúpulas del lucernario y del vestíbulo del mihrab, caladas como encajes, con esa sensación de ingravidez, de delicadeza, y las construcciones de la Europa contemporánea, macizas, oscuras y de torpes líneas.

Con espíritu similar al también “anticlásico” o “aclásico” arte gótico, el arte de Alhakam se le anticipa casi tres siglos en labrar arquitecturas que parecen conseguidas —como dice Worringer— “a pesar de la piedra”.

Pero hay algo más en estos muros calados formados por arcos lobulados que se cruzan produciendo efectos encantadores: en ellos está el germen de algo que habría de caracterizar todo lo musulmán y sus derivaciones, en ellos está en abstracto la crucería decorativa, el lazo, en ellos están las fajas decorativas de la Giralda, los millares de paramentos de yeserías ordenados en redes de rombos, los lazos de los alicatados y de los artesonados, en ellos hay también mucha ficción arquitectónica. Intencionadamente hago esta hipérbole, no para hacer creer que históricamente todo ello nació de los arcos de nuestra mezquita, sino para señalar que aquí nació por primera vez en todo su esplendor el espíritu que en adelante impulsaría al arte islámico español por esos caminos.

Con gran énfasis, todos los tratadistas hacen hincapié en algo que se considera como la aportación más sorprendente y más espectacular del arte musulmán a la Historia Universal del Arte. Se trata de las cúpulas de crucería.

Temo molestar a mi auditorio dando a entender que presumo en él ignorancia si explico la esencia del asunto; pero es tan fundamental que sería injusto no señalarlo. El problema se plantea de la siguiente manera: cubrir un espacio ha sido siempre difícil, pero sobretodo si se quiere hacer con piedra, más duradera que la madera, pero de mucho mayor peso. Las soluciones dadas a lo largo de la historia y, especialmente en los países cristianos contemporáneos, implican unos elementos de sostén macizos y sólidos y unos grandes empujes que contrarresten los de la cubierta.

El anónimo arquitecto de Alhakam, siguiendo patrones tímidamente empleados en Oriente desde los romanos, recibe la semilla y la hace fructificar produciendo esas bellas cúpulas en las que, igual

que en las crucerías de arcos se consigue a la vez lo bello y lo práctico. Una estructura de arcos de piedra cruzados de lado a lado divide el espacio total en otros espacios más pequeños y, por tanto, más fáciles de cubrir, originando un menor peso y permitiendo, así, que el conjunto pueda apoyar, como lo hace, en los muros calados e ingravidos de que hemos hablado. Es, como se sabe, un anticipo a las soluciones mecánicas del gótico, dentro, claro está, de sus particularidades diferenciales. Estas cuatro cupulitas son un verdadero tesoro arquitectónico y una de las mayores glorias que se reconocen en el período artístico de Alhakam II.

Sin embargo, con ser tan considerable la importancia de la obra, no podemos incluirla entre las aportaciones que en adelante contribuirían a caracterizar el arte hispano-musulmán. No será éste el modelo generalizado en la arquitectura islámica, sin que esto quiera decir que no se emplearan, ahí está el ejemplo del Cristo de la Luz; pero, paradójicamente, tuvieron más descendencia en lo románico y en lo mudéjar. (Iglesia de Eunate, Capilla de la Quinta Angustia y Patio de Banderas en Sevilla, sacristía de san Pablo, en Córdoba, etc., etc.).

En cambio, si las bóvedas de crucería son más una gloria que una aportación al arte islámico, tenemos en la decoración, que intencionadamente hemos dejado para el final, tanto en la mezquita como en Medina Azahra, la consagración definitiva de cuanto constituiría en adelante el sello primordial del estilo.

Lo puramente arquitectónico, las dos grandes conquistas del momento —la cúpula de crucería y los arcos entrelazados— aunque la afirmación que vamos a hacer parezca herética, pero fácil de comprobar, nacen y mueren en la propia mezquita. Ni lo uno ni lo otro pasa a formar parte del acervo arquitectónico posterior, aunque sí del decorativo. La cúpula de la mezquita mayor de Tremecén o los arcos cruzados de la Aljafería, por ejemplo, son decoración pura.

Y dejo a un lado por no encajar en el propósito ni en el tiempo, aspectos tan notables como la aparición excepcional de mosaicos, el pormenor, luego muy desarrollado, de la presencia de azulejos; las nuevas formas de capiteles y fustes, las soluciones particulares a las alternancias de piedra y ladrillo en los medios puntos, la aparición de pilastras, los nuevos tipos de modillones, etc.

Y, como acabamos de decir, llegamos al punto culminante y decisivo del arte hispano-musulmán: la decoración.

A la arquitectura de tradición clásica de la primera mezquita, con sus elementos arquitectónicos puros, desnudos, sus arcos lisos, su austeridad decorativa (dentro de lo que de ella conocemos) sucede ahora la arquitectura cuyos elementos ya no se conforman con valer por sí mismos, sino que pasivamente reciben la adición

de una cubierta ornamental, casi siempre un enchapado. Pero este tránsito de lo puramente constructivo a lo puramente decorativo a donde habría de ir a parar el arte árabe posterior, no ocurre sin lucha. Tanto en las portadas como en los domos decorados se organiza una enconada batalla, poco señalada hasta ahora, entre lo arquitectónico y lo decorativo. En estos campos, únicamente, se libra tal contienda, sin apenas darnos cuenta.

La arquitectura pugna por volverse decoración sobre la propia arquitectura. Las portadas muestran falsas puertas adinteladas, arcos polilobulados, arcos cruzados y columnitas, cuya función constructiva es nula. Lo mismo ocurre en los ricos recintos cupulados, en los que sobre columnas funcionales surgen otros órdenes de menor tamaño sin misión arquitectónica alguna. La arquitectura, insistimos, decora a la misma arquitectura.

Por otra parte, placas de ataurique se prodigan sobre las dovelas y en los paramentos. Es todo él un momento interesantísimo del arte califal, una batalla en la que se está decidiendo el futuro del arte musulmán y en la que la victoria sabemos que caerá del lado de lo decorativo. Observemos que esta lucha no se da más que aquí, en la mezquita de Alhakam II, pues no conocemos bien a Medina Azahra, donde quien sabe si ocurriría lo mismo.

Sería prolijo e innecesario entrar ahora en el detalle de los elementos decorativos que aparecen en los atauriques, la mayoría de ellos permanecerán y evolucionarán pasando a constituir la base del riquísimo acervo ornamental de nuestro arte árabe. Desde este momento, lo más característico ha de ser la profusión decorativa, el lujo ornamental, la riqueza de elementos que contribuirán a producir a la larga en el espectador la admiración que no pueden conseguir unos materiales demasiado pobres.

Es verdad que al llenarse los muros, los tímpanos, las dovelas y albanegas de menudo ataurique se difumina la arquitectura, se distrae la vista y parece que los contornos, ya de suyo inquietos, se hacen borrosos. Sin embargo, la decoración de la obra de Alhakam todavía sigue contenida dentro de los límites que le marca la arquitectura real. Cada espacio decorado es de por sí un espacio arquitectónico con sus límites precisos. Si lo anterior es una arquitectura sin decoración, lo de Alhakam es una construcción decorada. Más tarde, el arte árabe-hispano producirá decoraciones construidas, valga el vocablo. Pero aquí, los espacios arquitectónicos reciben los adornos sin perder su carácter, siguen siendo ellos: después cada paramento, cada cubierta no parecerá sino un pretexto para albergar alucinantes fantasías.

A partir de Alhakam, hablar de arte árabe va a ser en un ochenta por ciento, por lo menos, hablar de decoración. También será en un alto porcentaje hablar de palacios y construcciones

civiles donde el espíritu hedonista del alma musulmana exigirá la belleza menuda y embriagadora del ataurique.

Decoración y arquitectura son dos cosas que marcharán en lo sucesivo independientes, y, mientras la segunda se hundirá en fórmulas de poco relieve sin llegar a constituir nunca un sistema, la segunda se hipertrofiará hasta convertirse en la esencia del arte hispano-árabe.

El arte de Alhakam, tanto en las portadas como en los domos, es un arte de transición, al mismo tiempo que de culminación. Más adelante aclararemos esta aparente paradoja. El arte árabe está ahí de paso, camino de su apoteósico final, que no es decadencia. A veces nos engañamos con la grandiosidad y riqueza de los conjuntos cordobeses y creemos que no hay más allá, pero no vemos que el arte árabe acabará sin ser constructivo sino eminentemente decorativo. En gracia a la objetividad, hay que reconocer que el punto de llegada lógico y natural es el arte nazarita, pero al mismo tiempo resulta el tope final detrás del cual ya no habrá, no podrá haber nada nuevo. La decoración seguirá animando estructuras y paramentos, pero ya más bien de otros estilos. La evolución hará que en la Alhambra todo pierda sus límites y se nos presenta algo así como una gran decoración con apariencias arquitectónicas. Los arcos y techumbres de mocárabes carecen de forma concreta y los muros cubiertos de yeserías no parecen tener otra misión que la de soportar éstas. Según Chueca, el arte granadino demostró una vitalidad y una inventiva propia de las grandes fases creadoras". Y añade poniendo al descubierto el divorcio entre decoración y arquitectura "Si los edificios se levantan con cuatro palitroques, como dijo Prieto Vives, es más admirable todavía el ingenio y la rara intuición que los eleva a materia de arte". Y aún queda más claro el concepto cuando afirma: "Muchas veces la arquitectura occidental, por hábito de magnificencia, en periodos de estrechez económica, ha tratado de aderezar con materiales deleznable opulentas y enfáticas construcciones, y el resultado ha sido siempre un vergonzante quiero y no puedo"¹¹.

Es que lo nazarita es otra cosa. En el manifiesto de la Alhambra, citado también por Chueca, unos arquitectos de hoy interpretan el famoso monumento, y con gran acierto dicen que: "la Alhambra representa la sinceridad máxima en el uso de los materiales", "los muros de tapial son la masa pesante, sorda y quieta, que sostiene con gravedad el sedimento geológico", del mármol y la madera dicen que son los músculos, y "el yeso es el bordado que viste y adorna el cuerpo", es "vestido" y revestimiento, pero tan peregrinamente tratado que parece que al extenderse por los paramentos,

¹¹ F. Chueca, op. cit., pág. 431.

al alborotarse en espuma por las cúpulas, lo ha hecho obedeciendo un proceso nacido de su propia realidad corpuscular, no a la voluntad de ningún artífice. El yeso, de naturaleza precisa y aguda, cuyo fraguado rápido es anhelo urgente de cristalización y de forma, en la Alhambra nos hace la confesión perfecta de su propia naturaleza. En parte alguna es más sí mismo que aquí"¹².

Ahora bien, con la Alhambra se cierra el ciclo, se vuelve casi al punto de partida, a decir las mismas cosas, aunque con distintas palabras. Al referirse a la Alhambra, siempre se siente uno movido a evocar la fantasía, la poesía, el misterio. Después de tan largo recorrido, estamos otra vez muy cerca de la mezquita de Abderrahman I. Han cambiado totalmente las formas de expresión, pero los recintos nos resultan otra vez misteriosos y el espacio vuelve a ser indefinido.

La aparente paradoja que anunciábamos antes al afirmar que la obra de Alhakam es a la vez una obra de transición y de culminación adquiere sentido si consideramos la otra afirmación de que, a partir de entonces, hablar de arte árabe va a ser en casi toda su amplitud hablar de decoración. En ese sentido, tanto Medina Azahra como la segunda ampliación de la mezquita están a mitad de camino en el total proceso evolutivo. Son obras de transición respecto al *Arte Islámico*; pero respecto a la Arquitectura, así, con mayúscula, no cabe duda de que son, sobre todo la mezquita, la obra cumbre de la arquitectura musulmana y una de las obras cumbres de la arquitectura universal.

Por razones muy complejas el arte hispano-musulmán posterior sigue otros derroteros. Principalmente porque ninguno de los monarcas posteriores dispuso de los medios para continuar por el mismo camino de magnificencia. Pero las indiscutibles y sorprendentes conquistas constructivas, el sentido de equilibrio y la concepción arquitectónica, tanto en grande como en pequeño, podían haber continuado informando al arte posterior.

La obra de Alhakam no sólo es un paso decisivo hacia adelante, sino un hito singular sin la continuidad que mereciera.

La Real Academia de Córdoba ha considerado de justicia que al cumplirse el milenario de la muerte de tan eminente califa, de tan extraordinaria figura en el mundo del arte, se le dedicase un elogioso recuerdo en el acto reglamentario de apertura de curso, aunque con la poca fortuna de que ese elogio haya venido a depender de mi modesta palabra.

Córdoba

DIONISIO ORTIZ JUÁREZ

¹² F. Chueca, op. cit., pág. 432.